Нина Аловерт

ДВЕ ЖИЗНИ

Воспоминания театрального фотографа



Нина АЛОВЕРТ

ДВЕ ЖИЗНИ

Воспоминания театрального фотографа

—

Рассказы

—

Избранные фотографии



ESTERUM PUBLISHING

Книга известного российского и американского театрального фотографа Нины Аловерт – не совсем привычные мемуары. В ней личные воспоминания сочетаются с точными и беспристрастными (впрочем, это только так кажется) свидетельствами фотокамеры, создавая объёмную историю нескольких поколений самых разных людей: актёров, режиссёров, танцовщиков и хореографов, художников, литераторов и музыкантов – всех, с кем автору выпало счастье дружить и работать. Жизни Нины Аловерт, ее друзей и коллег теснейшим образом соединились в единое полотно повседневной и культурной жизни России и США длиной более полувека.

Редактор
Татьяна Жаковская

Дизайн, верстка
Юрий Кружнов

Корректура
Юлия Кулагина

Printing and binding by Interpress, Hungary

Фото на обложке:
Нина Аловерт. Михаил Барышников на репетиции (1973, фрагмент)
На задней странице обложки:
© В. Эфроимсон. Нина Аловерт фотографирует в ресторане «Русский самовар».

© Нина Аловерт, текст, фотографии, 2024
© Igor Alovert, Exis, LLC, текст, фотографии, 2024
© Esterum Publishing, Frankfurt/Main, 2024

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or used in any form or by any means, electronic, photocopying, recording or otherwise without the prior permission of the publisher.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek.
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.dnb.de.

ISBN 978-3-910894-07-5

Памяти моей матери
Елены Александровны Тудоровской,
благодаря любви и поддержке которой
я прожила две жизни.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ДВЕ ЖИЗНИ. ВОСПОМИНАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ФОТОГРАФА 7

Часть I. Семейный альбом

1. Моя родословная 9
2. Дом на Биржевой 17
3. Война и эвакуация 21
4. Школа и дача 24
5. Параллельная жизнь 30
6. Первая любовь 35
7. Университет 38

Часть II. Ленинградский альбом

8. Первое место во втором ряду 48
9. В Театре Комедии у Акимова 62
10. В драматических театрах 74
11. Нуреев, Долгушин, Макарова 80
12. Молодой Михаил Барышников 88
13. Сергей Юрский в Ленинграде 99
14. Друзья и компании 108
15. Мужья и дети 114
16. Переезд через Стикс 124

Часть III. Нью-йоркский альбом

17. Первый год в Америке 129
18. На премьеру в Париж через Лондон 137
19. Отголоски прошлого 142
20. Третья эмиграция 144
21. Сергей Довлатов и «Новый американец»..... 154
22. Русские в Париже 161
23. Зоя 167
24. Мы здесь даны никем и никому 171
25. Макарова на Западе 176
26. Барышников, Баланчин, Роббинс, Пети 180
27. Александр Минц 185
28. Книга о Барышникове 190
29. Мама в эмиграции 194

Часть IV. Соединяя берега
30. «Железный занавес» поднимается 196
31. Сергей Юрский в Москве, СПб и Нью-Йорке ... 206
32. Смотрю и снимаю 217
33. Джинджер 230
34. Возвращения в гости 234
35. Олег Виноградов 243
36. Борис Эйфман 249
37. Андрис Лиепа 255
38. Юлия Махалина 261
39. Владимир Малахов 268
40. Диана Вишнёва 275
41. Конец эпохи 282
42. Михаил Барышников на неоговорённой территории..... 292
О работе театрального фотографа 303

РАССКАЗЫ 309
Вступление 311
1. В поисках квартиры 312
2. Жаркая ночь в Джерси-Сити 318
3. Из пункта А в пункт Б, или Завтрак у Розалинды 321
4. Один день из жизни, или Неприятный Шверубович 326
5. Милка в кружевах 331
6. День загула, или Прощёное воскресенье 336
7. Как я выходила замуж, а Шверубович женился ... 342
8. Друг мой бесценный Васенька, или В ресторан, как на работу 346
9. Лучше быть богатым и счастливым 351

ИЗБРАННЫЕ ФОТОГРАФИИ..... 357
1. Ранние работы 360
2. Юрий Григорович 364
3. Никита Долгушин 366
4. Наталья Макарова 368
5. Михаил Барышников 374
6. Театр Комедии 386
7. Театр им. В.Ф. Комиссаржевской 390
8. Театр им. Ленсовета 392
9. Анатолий Эфрос 396
10. Сергей Юрский 398
11. Третья эмиграция 414
12. Марта Грэм 432
13. Роберт Уилсон «Снег на Столовой горе» 436
14. Пина Бауш «Орфей и Эвридика» 438
15. Морис Бежар «Кольцо вокруг кольца» 440
16. Олег Виноградов 444
17. Борис Эйфман 448
18. Андрис Лиепа 456
19. Юлия Махалина 460
20. Владимир Малахов 464
21. Диана Вишнёва 468
22. Марсело Гомес 472
23. Ардани-Артист 476
24. Работы разных лет 480
Послесловие автора 493
Список фотографий 494
Об авторе 514

ДВЕ ЖИЗНИ

Воспоминания театрального фотографа

ЧАСТЬ I.

СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ

***

Глава первая
МОЯ РОДОСЛОВНАЯ

АЛОВЕРТЫ



Николай Павлович Аловерт. 1897

Моя фамилия – искусственная. Мой прадед был подкидышем – его нашли в начале XIX века на рудниках Аллаверды (Алаверди) между Грузией и Арменией. Его забрали русские рабочие и привезли в Воронеж, назвали Павлом и дали фамилию Аловерт.

Несколько лет назад я познакомилась с очаровательной интеллигентной московской дамой моего возраста, известной переводчицей Ниной Демуровой (ныне, к моему горю, покойной). Она приехала в Америку на конференцию по творчеству Луиса Кэрролла. Ещё живя в России, я впервые прочитала «Алису в Зазеркалье» в её переводе и с её замечательным, тонким и тактичным предисловием и даже привезла эту книгу в Америку. Однажды она спросила о происхождении моей фамилии и, услышав мой рассказ, воскликнула: «А ведь эти рудники Аллаверды принадлежали моей бабушке!» – «Нина, мы с Вами, может быть, родня» – обрадовалась я.

О моём прадеде известно мало, кроме того, что он был человеком образованным и трудолюбивым.

Мой дед Николай Павлович Аловерт (1838-1927) уже жил в Санкт-Петербурге, был образованным и достаточно богатым человеком. С 1879 по 1883 годы он был главным редактором журнала «Огонёк», который издавал Герман Гоппе. До революции дед и сам издавал разные журналы (например, «Фотография»!) и книги для женщин (как гласит семейное предание, из презрения к нежному полу), модный журнал «Вестник моды», а также небольшие поваренные книги: «100 блюдъ изъ картофеля», «100 кушаній изъ остатковъ» и «100 рецептовъ приготовленія грибовъ». Я вывезла их в Америку, как почти единственную семейную реликвию.

Дед был страстным игроком в рулетку. Ездил играть в Ниццу и Монте-Карло, у меня фотография есть – в шляпе, с тростью…

Он женился довольно поздно на Софье Степановне Бабушкиной (по матери – фон Штакельберг), которая была намного его моложе. У них было двое детей: старшая дочь Люба и младший сын Николай, мой отец, который родился в 1902 году в Царском Селе (к этому времени Николаю Павловичу было 64 года).

После революции дед потерял и издательство, и богатство, и квартиру, которая занимала целый этаж в доме на углу Итальянской и Фонтанки (ему оставили лишь комнату в этой квартире) и жил на то, что распродавал оставшуюся мебель красного дерева. При Советах дед устроился куда-то корректором, отчасти потому, что без дела ему было скучно жить, и оставил работу только в 82 года, и то из-за катаракты. После этого он ещё разработал способ беспроигрышной игры в рулетку и старался продать этот секрет во Францию.

От него мне достался ломберный стол красного дерева времён Павла Первого, который я оставила, уезжая, подруге, а также каретная шкатулка, которую мне с некоторыми другими мелочами из квартиры деда как-то переслали в Америку.

Мой отец Николай Николаевич Аловерт (1902-1937) был химиком по образованию, учился в Технологическом институте, где примкнул к партии социалистов-революционеров – эсеров – и стал одним из друзей Бориса Чернова, сына лидера эсеров В.М. Чернова. Первый раз моего отца арестовали в 1923 году, когда он учился на третьем курсе, за участие в студенческих волнениях. С тех времён сохранилась такая песенка:



Софья Степановна и
Николай Павлович Аловерт
с сыном Николаем (моим будущим отцом)
и дочерью Любой. 1907

Элегантный, скромный ферт –
Это – Эн.Эн. Аловерт.
Все приличия презрев,
С ним буянит Анна Лев.

(*Анна Лев тоже принадлежала к партии эсеров.*)

В 1924 году отец, сосланный в село Ныроб на севере Пермского края, познакомился там со ссыльной Еленой Александровной Тудоровской, своей будущей женой и моей мамой. Моя мама, со слов отца, считала, что кроме нас, других Аловертов нет. Но ещё в середине 60-х годов XX века меня нашла дочь Павла Павловича, брата моего деда, по публикации в газете «Советская культура», написала мне, и я ездила к ней в Воронеж.

Считая, что нас, Аловертов, осталось немного, я передала эту фамилию детям, несмотря на неудовольствие моих бывших свекровей и при полном согласии ныне покойных мужей.

Своих троюродных племянниц и внучатых племянников (а также внуков), я разыскала в разных странах и городах от Финляндии до Одессы. В Москве, в Тамбове, в Воронеже, в Грузии…

У нашей семьи даже есть свой гимн, если так можно сказать… Мой отец считал эту песню народной, но позднее я обнаружила, что это «Кавказская застольная», и написал её Владимир Соллогуб. У неё есть варианты, я привожу тот, что пела мама.

С времён, давным-давно забытых
Преданьем иверской земли,
От наших предков именитых
Одно мы слово сберегли.

В нём нашей удали начало,
Предвестник счастья иль беды,
Оно у нас всегда звучало:
Алла верды! Алла верды!

Алла верды! «Господь с тобою»!
Вот слова смысл и с ним не раз
Готовился отважно к бою
Войной взволнованный Кавказ.

И шли мы дружною гурьбою,
Не ожидая череды.
Хвала погибшим… а героям
Алла верды! Алла верды!

Когда досуг Кавказа теша,
Простор даём мы курдюкам,
И ходит шумно азарпеша*
В кругу заздравном по рукам.

Нам каждый гость даётся богом,
Какой бы ни был он среды,
Хотя бы в рубище убогом,
Алла верды! Алла верды!

(**Азарпеша, груз. – чаша.*)

ТУДОРОВСКИЕ

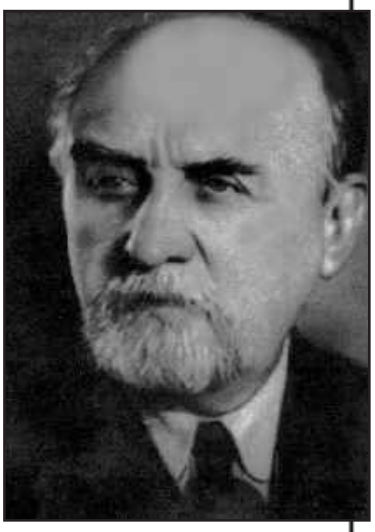
Тудоровские – это польско-украинские мелкопоместные дворяне. Прославил фамилию мой дед (отец матери), Александр Иларионович Тудоровский – крупный ученый-оптик (своё отчество он писал через одно «л» и очень сердился, когда его поправляли). Он родился в Украине в небольшом поместье Тудор Черниговской губернии. Закончив гимназию с золотой медалью, поступил в Петербурге на математическое отделение физико-математического факультета, потом преподавал в различных вузах. Он стал одним из основателей Государственного Оптического института (ГОИ). Много лет он заведовал оптико-вычислительным отделом, а затем был в нём консультантом. Еще молодым ученым дед ездил в Германию на цейсовские заводы знакомиться с их работой. За такие поездки позднее вполне могли посадить «за шпионаж». Но бывали чудеса – деда не тронули. Как только появились первые вычислительные машины, он завел в институте одну из них. На ней впоследствии работал мой первый муж (и до конца его дней – ближайший друг), математик Арсен Деген.

Дед имел звание члена-корреспондента Академии наук СССР, звание академика ему так и не дали – мешало компрометирующее пятно на его биографии: политическая неблагонадежность моей мамы.

Его жена (моя бабушка) Ольга Авдеевна закончила Бестужевские курсы в Петербурге. Её девичья фамилия Дивильковская, это старый киевский род, который уходит корнями в IX век к византийцам, поселившимся на юге России.

В семейных преданиях сохранился такой эпизод: в далёкие времена у этой семьи была «домашняя опера» (Дивильковские хорошо пели, и у мамы было глубокое контральто, я – уже Аловерт, двух нот не могу правильно спеть, как мой отец). В те времена в дом к моей пра-пра-пра?.. – не знаю, какой бабушке, ходили декабристы, вернувшиеся из ссылки. Один из них был влюблён в мою пра-пра-…бабушку и написал в её честь романс. Кажется, он начинался словами: «Когда я вижу, как хрустально твоё чело…» Сын этой пра-пра-…бабушки был убеждённым консерватором. Она говорила ему: «Саша, почему ты ругаешь революционеров? Я знала декабристов. Какие хорошие были люди!»

Моя мама с детства проявляла способности к точным наукам, и дед занимался с ней математикой с самого раннего возраста. В то время он преподавал физику в Политехническом институте, поэтому семья жила в Лесном, и маму отдали учиться в Коммерческое училище, которое располагалось неподалёку и считалось очень прогрессивным. Так, например, ученикам не показывали оценки, чтобы не создавать ощущения неравенства в их среде. Только когда мама закончила училище, она узнала, что была одной из лучших. Судьба её должна была сложиться так же, как и судьбы её младших сестры и брата, ставших научными работниками, но вышло иначе… Она поступила в университет на физико-математическое отделение в шестнадцать лет, в 1919 году, а меньше чем через три года, студенткой третьего курса, оказалась среди политзаключенных в тюрьме на Шпалерной.



Александр Иларионович Тудоровский. 1940-е гг.

Пришедшие к власти большевики пытались установить свой контроль над жизнью университета, студенты митинговали, устраивали демонстрации в защиту академической свободы, а так же свободы слова, печати, собраний. Да и на петроградских заводах то и дело возникали волнения рабочих. Мама рассказывала, что в 1920-м в университете начались аресты преподавателей. Их портреты обычно висели в длинном коридоре Двенадцати коллегий, и студенты каждое утро бегали смотреть, чей портрет исчез… А в 1921 году во время лекций звенели окна от выстрелов пушек в мятежном Кронштадте.

Весной 1922 года в университете прошли выборы в органы студенческого самоуправления – Совет старост, который и возглавлял сопротивление. Мама была избрана в него, а уже в ноябре власти арестовали и сослали всех его членов. Пока шёл суд, мама сидела в тюрьме на Шпалерной, куда в то время свезли студентов разных вузов, арестованных за участие в различных политических кружках. Из маминых записей: «В ДПЗ (*Дом предварительного заключения – Н.А.*) на “Шпалерке” (*Шпале́рная тюрьма, тюрьма на Шпалерной улице – Н.А.*) арестованные студенты сидели в “политическом коридоре”. Обед разносили заключенные

из общих камер. Один из них подошёл к нашим дверям и вступил в разговор. Он сказал, что он – матрос из Кронштадта. Рассказывал, что после подавления восстания матросов перевезли в Петроград и вели по улицам в кандалах, на пути собирался народ. Время от времени кто-нибудь из матросов начинал кричать: «Товарищи рабочие, продали нас за восьмушку хлеба и кусок мяса!» (в эти дни на заводах выдали по карточке на мясо и прибавили по 100 грамм хлеба). Матроса заставляли замолчать, но вслед за ним другой начинал кричать те же слова».



Ольга Авдеевна Тудоровская. 1930-е гг.

Директор тюрьмы, который занимал эту должность еще с дореволюционных времён, не мог понять, почему социал-демократы, которых сажали при царе, опять – в тюрьме. «Напившись, он приходил в камеры к нашим мальчикам, – рассказывала мама, – и “плакался“ на свою участь: “Я не нанимался охранять детей!“ – говорил он». На прогулки заключенных выводили вместе, мужчин и женщин. Но затем совместные прогулки были запрещены. Тогда в женских камерах началась забастовка: студентки садились на пол и отказывались выходить на прогулку. Конвоиры стали хватать девушек и вытаскивать из камер. В мужских камерах заключенные в знак протеста начали бить стекла в окнах: конвой посмел применять насилие к девочкам! Заволновались в своих камерах уголовники, готовясь присоединиться к студентам. В те годы, по словам мамы, уголовников ещё не натравили на политзаключенных, и они относились к студентам с пиететом. Тюремное начальство уступило. Такие было времена.

В тюрьме заключенные сочиняли целые спектакли. Например, заседание политических деятелей на мотивы из оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена». Я помню только выступление Луначарского:

Друзья, нельзя нам не признаться,
Что мы живем в такой стране,
Где лишь буржуи знают Маркса,
А Луначарских знают все!

Затем председатель возглашал:

Троцкий Лёва,
Даю вам слово!

Следом выступал Ленин, но я больше ничего, к сожалению, не помню, а возможно, не помнила и мама.

В женском отделении надзирательницей была Евдокия, о которой мама записала: «Грубая и резкая, особенно с уголовницами, к нам она втайне благоволила. Когда в 1923 году нас, студентов, отправляли в ссылку, она пришла к нам и потихоньку передала от наших родных – куда нас назначили (уж не знаю, где родные увидели её и с ней договорились)».

Мама была сослана на пять лет на Урал, затем получила «минусы», т.е. право жить в городах минус университетские. Родители добились её освобождения при условии, что мама подпишет обещание вести себя смирно. Но она отказалась подписывать такую бумагу.

Вот в этой ссылке она и познакомилась с эсером Николаем Николаевичем Аловертом, своим будущим мужем и моим отцом. В 1924 году они жили в Чердыни, где мама сделала переделку песни «Цыплёнок жареный». «Передел-



Елена Александровна Тудоровская в 1919 году. Рис. М. Бруни.

ка самая примитивная, – писала мама, – но её стоит упомянуть, потому что она дошла в 1924 году до Соловков, и её там пели».

Эсдек прожаренный,
Эсдек пропаренный,
Эсдеки тоже хочут жить.
Его поймали,
Арестовали,
С эсдеком стали говорить:

Чи ты черновский,
Чи милюковский?
Подписку дай сейчас же нам.
– Я благородный,
Эсдек свободный,
Подписки никакой не дам.

– Так собирайся,
В путь отправляйся,
И поезжай себе в Чердынь,
Свои замашки,
И прокламашки
Ты на три года вовсе кинь.

Да также помни:
Будь тихий, скромный,
Повсюду зорок глаз Чеки,
И есть из Перми
Путь самый верный –
На Бело море, в Соловки.

ЛЮБОВЬ В УСЛОВИЯХ ТЮРЬМЫ И ССЫЛКИ

Осенью 1924 года родителей перевели из Чердыни в село Ныроб. В моём семейном архиве есть документ направленный в райисполком (*пунктуация подлинника – Н.А.*):

Предлагается со всеми следующими в село Ныроб политссыльными Аловертом Н.Н., Тудоровской Е.А., Белоусовым К.А. соблюдать в первую очередь:

1) корректность и вежливость

2) не препятствовать в смысле поступления на службу

3) не чинить препятствий в передвижениях политссыльных не свыше пяти верст от села Ныроба, не препятствовать в работе по заготовке леса, в сборе и закупке продуктов питания

4) принять все зависящие меры в подыскании ими квартир

5) не чинить препятствий отлучкам ссыльных два раза в месяц в город Чердынь.

Документ выглядит идиллическим, но надо помнить, что это только начало их судьбы. Маме – 20 лет, отцу – 22 года.

В октябре 1925 года отец был приговорён к трём годам политизолятора по статье 94 УК РСФСР за соучастие в побеге известного эсеровского деятеля М.И. Львова. После нескольких месяцев заключения в Ярославском политизоляторе его отправили в ссылку в небольшой городок Кемь на берегу Белого моря, но уже через полтора года он снова в тюрьме – на этот раз в глубине Сибири, в Тобольском политизоляторе.

В 1928 году маму освободили, и она вернулась в Ленинград. Она стала работать научным сотрудником в Пулковской Аэрологической Обсерватории, куда её, несмотря на её биографию, принял П.А. Молчанов – крупный учёный, изобретатель зондов, про помощи которых предсказывают погоду. (Перед войной его, как полагается, посадили «за шпионаж», и уголовники убили его за золотые



Е.А. Тудоровская. 1922

зубы. Естественно, посмертно он реабилитирован.) Маме и ещё одной его бывшей сотруднице удалось в 1958 году даже издать о нём небольшую книжку, опустив правдивый конец. Одновременно с работой в Обсерватории мама сдавала экзамены по договоренности с профессорами университета, стремясь получить диплом об образовании экстерном.

Участь отца была гораздо тяжелее, поскольку он был активным членом партии эсеров. Его судьба – непрерывная череда ссылок и тюрем. Отец, по словам мамы, был крупным мужчиной, очень жизнедеятельным и энергичным, и постоянное сидение в одиночке тяжело действовало на его моральное состояние. В 1930 году отец хотел покончить с собой, о чём ей написали тревожное письмо его товарищи, и она ездила к нему на свидание в тюрьму.

В марте 1931 году маму опять посадили. Об этой поре она оставила больше записей. В тюрьме она сидела со многими старыми знакомыми по первому аресту, которых тоже арестовали повторно. Сидели в общей камере и с уголовниками, одна из них, Нюра, выучила маму уголовным песням вроде «Желтого чемодана».

В ноябре 1932 года маму этапом отправили в Тобольск. Пароход, на котором привезли этап, прибыл в Тобольск к ночи. Заключенные шли по колено в ледяной жиже. Тюрьма находилась на горе над городом, подниматься надо было по лестнице почти вертикально. Темнело. Уголовники так и норовили сбежать. Конвой нервничал и стрелял в воздух. Овчарки хрипели и рвались с цепи. А у дороги стояла моя бабушка Ольга Авдеевна, которая приехала встретить свою дочь Люсю (так маму называли дома) и помочь ей устроиться: маму после тюрьмы должны были отправить на поселение. Бабушка и оставила запись этой сцены на выцветших страницах блокнота. Сначала она описывает своё путешествие на палубе парохода, которым она добиралась из Тюмени в Тобольск, затем – этап (*пунктуация подлинника – Н.А.*):

«Впереди шли уголовники, 150 человек, все жиганы отчаянные, за ними крестьяне, последними шли женщины. Сзади плелась слепая старуха с котомкой – она не решилась расстаться со своими сухарями и положить их на воз. Венцом окружал этап конвой. В темноте всё раздавались крики конвойных: “Живей! Живей! Не выходить из строя!“ (“Картинка не для родительских глаз“, – сказала мне при свидании Люся). Я никак не могла узнать её в общей массе. Вдруг при повороте она упала, я увидела светлый макинтош и услышала, как на крик конвойного “живей, не задерживайся“ – она ответила “я не могу встать“. Одновременно я вскрикнула: “Люся“, она ответила “Мама“. Это замечательно: часовой наклонился… и помог ей встать. Мы с теми, кто шёл со мной, прошли с ними ещё квартал и повернули… Дальше Люся рассказывала, что слепая старуха стала падать ежеминутно и Люся позвала: “Товарищ начальник караула, разрешите женщинам идти по тротуару!“»



Е.А. Тудоровская. Обдорск. 1931

«22 октября 1931 года Тобольск, всё ещё Тобольск Ник.Ник. Аловерт, уже три дня здесь (*отца сослали в Тобольск – Н.А.*), а Люсю не отпускают на квартиру – тюремный начальник говорит, что ещё шестнадцатого сдали её бумаги, а ГПУ уверяют, что она уже должна быть дома. А воз и ныне там! А главное, что мы поверили их словам и не передали ей еды… Вчера был сильный холод, ночью град – я совсем пришла в отчаянье. Люся – чуть не плачу – просит не уезжать до её выпуска, а если задержусь, а пароходы перестанут ходить? Сегодня западный ветер, потеплело, есть надежда, что ещё два-три парохода пойдут в Тюмень. По ночам совсем спать не могу, смотрю в окно, на дворе всё бело.



Николай Николаевич Аловерт в 1931 году (гор. (Обдорск)

Пока “Яков Свердлов“ ещё не пришёл, но как придёт, надо уезжать, он может быть последним…» (*в Ленинграде бабушку ждали муж и трое младших детей – Н.А.*).

На этом записки обрываются, дальше помню со слов мамы. Маму задержали в тюремной больнице, потому что из-за путешествия по этапу по ледяной жиже в Тобольске мама потеряла ребёнка, которого ждала: плод превратился в опухоль, в кисту. Мама долго болела, и бабушка с трудом дождалась, когда её выпустили. Домой бабушка вернулась седая.

Ссылка 1931-1935 годов была значительным периодом в жизни мамы. Вместе с ней жили ссыльные социал-демократы самых разных направлений, среди них анархисты и бундовцы, среди которых у них с отцом было много друзей. Позднее, один из них, Фишел Казарновский, надписал на фотографии, которую подарил моему отцу:

И в тюремной глуши,
Где так долги года,
Не сломить никогда
Нашей вольной души.

Обдорск, 1936 год.

Многим из них жить не только в «тюремной глуши», но и на белом свете оставался один год…

В Тобольске мама начала изучать философскую литературу, в частности – книги Гегеля под руководством своего друга С.Г. Горелика. Там же она вновь встретилась со многими друзьями по первой ссылке, в том числе с Яковом Моисеевичем Зильберманом. Он принял маму в меньшевистскую фракцию социал-демократической партии и с тех пор мама называла его «крёстным».

Мои родители были молоды и годами жили врозь. Мама жила на поселении, а отца постоянно сажали, держали в одиночке… Потом их ссылали, иногда они жили вместе, иногда по разным ссылкам. Мама рассказывала, что в одной из таких ссылок была влюблена в своего товарища, и даже читала мне одно из посвящённых ему стихотворений. О том, что мой отец в 30-е годы безответно влюбился в другую женщину, замужнюю, с дочерью (жену эсера Шмелева), она не рассказывала никогда. Как говорила мама: «Советская власть делала все, чтобы мы, наконец, разошлись – из двенадцати лет брака шесть лет мы прожили по разным ссылкам».

Но в 1935 году, расходясь, отец и мать решили всё-таки завести ребёнка, потому что это было завершением их любви. К тому же, как говорила мне позднее мама, «крёстный» учил: «Дальнейшая борьба с советской властью сейчас бесполезна. Мы только все погибнем. Важнее зажечь огонь и сохранить его в надвигающейся ночи. И передать следующим поколениям».

Маму в этом же году освободили вчистую, с неё даже была снята судимость («по странной прихоти Ягоды» [*глава НКВД. – Н.А.*], как она говорила), и я родилась в Ленинграде 21 сентября 1935 года.

Со слов мамы знаю, что отец видел меня только однажды, когда мне было пять или шесть месяцев. Он не имел права жить в университетских городах. Он жил на поселении в Кинешме и тайком приезжал в Ленинград в 1936 году. У меня даже есть фотография, снятая им (почти единственная фотография, где я снята вместе с мамой).

В 1936 году родители официально разошлись (возможно, это нас с мамой спасло), и отец исчез. В 1937 году мама получила зашифрованное письмо от хозяйки квартиры в Кинешме, у которой он снимал комнату, и поняла, что отца арестовали. Больше при её



Е.А. Тудоровская и Нина. Фото Н.Н. Аловерта. 1935



Е.А. Тудоровская с Ниной. 1937

жизни мы не имели о нём никаких сведений. Мама считала, что отец умер или убит, потому что такой активный и находчивый человек должен был бы найти возможность дать о себе знать, если жив. Но поскольку о смерти известий тоже не было, надежда оставалась. Откуда-то пришёл недостоверный слух, что отец живёт с новой семьёй где-то в Сибири. Мама категорически в это не верила: «Мы разошлись, но мы остались друзьями, он не мог не дать нам о себе знать».

Когда после 1953 года стали возвращаться из лагерей немногие уцелевшие социал-демократы, мы с мамой ездили в Москву к Анатолию Штерну, одному из друзей отца. Ему разрешили жить в Москве, и они с женой даже получили отдельную квартиру. Жили тихо и уединенно. Но как только мы пришли к ним в гости, начали приходить соседи по лестнице… кто – попросить молоток… кто – стакан молока… О моём отце Штерн ничего после 37-го года не слышал и ни в лагерях, ни в тюрьмах не встречал.

Мама так и умерла, не зная ничего о нем. А я совершенно неожиданно выяснила его судьбу на своей выставке 1994-го года в Петербурге во Дворце Белосельских-Белозерских. Там я выставляла 100 фотографий балетных и 20 – не балетных: Довлатов, Бродский, другие лица, в том числе мамин портрет. Она – известный фольклорист, и в конце концов, это моя выставка – что хочу, то выставляю…

И вдруг я получаю письмо, мне оставили конверт от Натальи Николаевны Шмелевой, дочери крупного эсера: «Нина Николаевна, я не спала всю ночь. Я прочитала Ваше интервью и подумала, что простого совпадения фамилии быть не может. Я знала Ваших отца и мать. Я была девочкой, когда мы жили вместе с ними в ссылке». И приложила фотографии: одну, сделанную моим отцом, – там мама сидит со всей этой ссылкой эсеровской, и вторую, сделанную кем-то, – там и отец и мать. Я с ней встретилась и узнала много интересного (в том числе о любви моего отца к её матери). Она предложила: «Я потратила пятьдесят лет, чтобы узнать, как погиб мой отец, и теперь я знаю все ходы и выходы, давайте попробуем узнать, что случилось с Вашим отцом». Мы составили заявление и отправили массу писем по разным адресам.

Когда я в следующий раз приехала в Петербург, меня ждал ответ из прокуратуры, в котором сообщалось, что Николай Николаевич Аловерт арестован в конце сентября 37-го года за антисоветскую деятельность, приговорен к расстрелу, и приговор приведен в исполнение 4 октября. Реабилитирован за неимением состава преступления.

Читать жутко.

Это как уронили чашку – ах, ну, извините…

ГЛАВА ВТОРАЯ

ДОМ НА БИРЖЕВОЙ



Дом № 4 (с белым фасадом) по Биржевой линии В.О.

Первые 26 лет жизни (за вычетом 4 лет эвакуации) я прожила с мамой на Биржевой линии Васильевского острова в квартире её отца, Александра Илларионовича Тудоровского, выдающегося физика-оптика, в ведомственном доме Государственного Оптического института (ГОИ), одним из создателей которого он являлся.

Биржевая линия – небольшая улица, вдоль которой вытянулись здания ГОИ (до революции они принадлежали купцу Елисееву), начинается у Малой Невки и упирается в забор, огораживающий двор старейшего университетского корпуса – здания Двенадцати коллегий, построенного при Петре Первом. Наш дом номер 4 – последний, он уже вдаётся на территорию университетского двора.

Здание Двенадцати коллегий выходит одним торцом на набережную Невы, другим – на площадь, которую образуют ГОИ, Библиотека Академии наук и другие университетские здания, где размещаются разные факультеты, в том числе исторический. За Библиотекой и истфаком находились Пушкинский дом, Институт имени Павлова, Институты огнеупоров, химии силикатов и высокомолекулярных соединений. Напротив истфака находится знаменитый Институт акушерства и гинекологии им. Д.О. Отта (где я и сама родилась, и родила детей).

До и после войны в этом «научном городке» всё ещё занимались наукой и преподавали учёные, которые родились ещё в XIX веке, и в молодости (до того, как упал «железный занавес») были связаны по работе с европейскими университетами и лабораториями. Многие из них стали жертвами репрессий, но некоторые по прихоти судьбы уцелели – как мой дед, – и особая атмосфера научного «дворянского гнезда» всё ещё сохранялась.

ГОИ основан в 1918-м, и с момента возникновения работа его была ориентирована на военную промышленность. Основателем института считается его первый директор, ученый-физик Дмитрий Сергеевич Рождественский. Его жена, Ольга Антоновна Добиаш-Рождественская, была крупным ученым, историком-медиевистом, основательницей кафедры истории средних веков в Университете. Профессор Александра Дмитриевна Люблинская, у которой я училась на этой кафедре, еще слушала ее лекции. Это была семейная пара, связанная такой любовью, что друзья называли их «попугаи-неразлучки». Добиаш-Рождественская умерла в 1939 году, Рождественский не мог пережить её смерть. Через год, приведя в порядок дела и отдав последние распоряжения, он покончил с собой выстрелом из мелкокалиберной винтовки.

Другой директор института, Сергей Иванович Вавилов со своей семьёй жил в квартире под нами (в эвакуации мы тоже жили в одном доме – но он жил над нами). В 1940 году его старшего брата, директора Института генетики Николая Ивановича Вавилова, арестовали по ложному доносу. Сергей Иванович добился приёма у Берии и у Молотова, пытаясь освободить брата, – но ничего не смог сделать. Николай Иванович умер в Саратовской тюрьме в январе 1943 года, а через несколько месяцев Сергею Ивановичу была присуждена Сталинская премия.

Затем Сталину захотелось (из садистских соображений, по-видимому) сделать брата умершего в тюрьме ученого председателем Академии наук СССР, и в 1945 году вся семья в приказном порядке переселилась в Москву, а жена Вавилова должна была носить зимой каракулевую шубу, которую

ненавидела до конца своих дней (она жаловалась маме, когда мы навещали ее в Москве). Сергей Иванович не посмел ослушаться, он спасал не только себя, но и свою семью и детей брата. Можно себе представить, как он страдал! Он и умер вскоре после переезда в Москву – в 1951 году. Впоследствии ГОИ присвоили его имя.

Разговоры об этих людях, их имена и их истории звучали в нашей квартире на Биржевой, впоследствии мемориальные доски с этими именами были установлены на фасаде здания ГОИ.

В нашей большой квартире, занимавшей половину четвертого этажа (теперь в ней находится редакция Института), жили и другие дети моего деда: мамина младшая сестра Нина, которая тоже работала в Оптическом институте, и попеременно двое братьев с жёнами.

Окна нашей квартиры выходили во двор-колодец, кроме одного большого окна в столовой, которое выходило в университетский двор. По-видимому, одна большая комната после войны была поделена пополам, поэтому у меня и у мамы были отдельные комнаты метров по восемь каждая. Благодаря положению деда мы жили намного лучше, чем другие семьи.

Дедушка был главою дома. Его распорядок дня был одинаков: утром он выходил к завтраку уже одетый, возможно, только без пиджака: брюки, белая рубашка, неизменный жилет, в кармане которого – большие круглые часы с крышкой. Он никогда не носил ручные часы. Дед завтракал и к 9 часам шёл на работу. В час дня приходил на обед. Стол был уже накрыт. Салфетка вдета в кольцо, вилка и нож лежали на специальной подставке. После обеда отдыхал и шёл на работу. После работы приходил, ужинал, отдыхал и садился работать. Писал статьи, читал научные статьи и диссертации. Его мнение было в семье непререкаемым. В квартире дедушка занимал две сугубо-смежные комнаты. В одной была спальня, обставленная по-спартански: железная кровать с сеткой, стол. Но в кабинете с камином, облицованным кафелем, стоял большой письменный стол с лампой под зелёным абажуром. В книжных шкафах красного дерева стеклянные дверцы были изнутри завешены зелёными шторками, чтобы книги не выцветали на свету. Кресло, диван. По моим воспоминаниям, дед иногда ходил в филармонию.



Александр Иларионович Тудоровский в 1956 году

Дед до революции ни к какой партии не принадлежал (хотя мама утверждала, что втайне он сочувствовал Плеханову).

Он был бесстрашен и абсолютно порядочен. В 1953 году, когда началось «дело врачей», принципиально брал в свой оптический отдел евреев.

Характер у деда был холерический. В Оптическом институте про него сочиняли стихотворения, одно из которых заканчивалось: «Вы параллельны ко всему, а я, напротив, вертикален». А вот другое я помню целиком:

Под бременем задач,
В экстазе вдохновения,
Взволнован и горяч,
До белого каления.
Далёк чтоб осудить,
Я на него не сетую.
Но близко подходить,
Пожалуй, не советую.

Бабушка Ольга Авдеевна умерла перед войной. Семья не была религиозной, но пока она была жива, справляли Пасху. Хорошо помню картинку (в которой, как часто бывает, вижу и себя в ней со стороны): в большой гостиной стоит во всю длину стол, накрытый белой скатертью. На столе стоят

куличи, в каждый из которых воткнут красный цветок. А мы с бабушкой заворачиваем яйца в специальные цветные бумажки, которые дед привозил из командировок на цейсовские заводы Германии (потом их кипятили, так красили яйца).

Мою маму дед после ее возвращения из ссылки на работу не пустил, боялся, что при заполнении анкеты она опять попадет под «недреманное око» советской власти. Она брала на дом вычислительные работы, но я помню ее уже занимающейся только литературой и фольклором.

Когда дедушка овдовел, то по своему положению он получил право нанять «домоправительницу» или что-то в этом роде, – и оформил на эту должность мою маму. Она даже деньги за это получала. Мама вела хозяйство, но не готовила – этим занималась специально нанятая домработница.

Когда в 1937 году в Ленинграде начались аресты, дедушка спас нас с мамой, отправив в Крым, в Феодосию, под благовидным предлогом (у меня был туберкулез желёз). Так мы уехали из-под «недреманного ока» и остались живы. Я не помню самой поездки, но море осталось моей любовью на всю жизнь, источником жизни, приливом новых сил.

Яркое воспоминание: я прочитала какое-то слово не по буквам, не по слогам, а сразу целиком. Ощущение совершившегося чуда со мной до сих пор. Дома была большая домашняя библиотека, которая включала дореволюционные издания книг для детей – Гранстрема, «Золотую библиотеку», повести В.П. Авенариуса о детстве и юношестве знаменитых русских писателей, композиторов, художников. Кроме того, дедушка, будучи заместителем директора библиотеки Академии наук, мог брать книги домой. Мама брала мне оттуда в основном переводную детскую и подростковую литературу. Британский эпос «Рыцари Круглого стола», редкий роман Киплинга «Меч Виланда», книги Луизы Мэй Олкотт («Маленькие женщины» и продолжения), «Алису в Стране чудес» Льюиса Кэрролла с дивными графическими иллюстрациями. Вот вся эта атмосфера: с одной стороны – большая «профессорская» семья, а с другой стороны – мама, совершенно другая, конечно же, оказали влияние на мою жизнь.

Семья была сложная, у всех были холерические темпераменты.

Интересно заметить, что на маму дедушка никогда не повышал голоса, а тётя, и особенно, дядя -физик кричали в порыве раздражения друг на друга. Я ужасно пугалась, закрывала дверь в свою комнату и «уходила» к себе, в прямом и переносном значении этого слова.

Тётя Нина, незамужняя и бездетная, детей обожала. Она активно занималась всеми моими детскими праздниками. Мы клеили с ней игрушки, к нам в дом приходили дети на ёлку и на мой день рождения. Тётя придумывала игры, одевалась Дедом Морозом, у неё был целый список загадок и всего того, что радовало меня и гостей. Всю свою нерастраченную любовь она позднее вылила на мою двоюродную сестру. Но в остальное время она была очень трудным человеком.

В результате такой семейной атмосферы я с детства научилась отгораживаться внутренне от среды (компании), которая меня не устраивала, воздвигать «стенку» между собой и людьми. Иногда из-за этого я не помню разговоров, а иногда и людей.

Мама была главным человеком моей жизни и оказала на меня наибольшее влияние. Сравнение мамы с моими дядями было не в пользу мужчин. Я никогда не страдала от того, что у меня не было отца и не завидовала тем подругам, у которых они были (в очень многих семьях моих одноклассниц отцы погибли на фронте, так что «безотцовщина» была обычным делом). Мама заполняла всё «семейное» пространство своей любовью ко мне. За исключением трёх лет, мы прожили с мамой вместе всю жизнь, не расставаясь.

Сколько я себя помню, мама работала дома. И учила меня, что человек должен работать, но делать то, к чему призван. Это было её кредо, которое помогло нам позднее в эмиграции решить мою судьбу. Друзей у мамы было немного, я помню только литературоведа, профессора университета Виктора Андрониковича Мануйлова, чтеца и писателя Александра Николаевича Глумова, поэта и переводчика Дмитрия Наумовича Ефимова, друга Самуила Яковлевича Маршака, и переводчика и драматурга Владимира Дмитриевича Метальникова. В соавторстве с последним («недорезанным буржуем», как она его в шутку называла) мама писала пьесы на темы русских сказок для театра кукол Евгения Деммени, что приносило существенное дополнение к нашему бюджету. Когда я спрашивала маму, почему у неё так мало друзей, она отвечала: «Все мои друзья остались на Марсе. Я больше не встречала таких людей, как те, с которыми я жила в ссылках!»

Мама стремилась жить на максимальном уровне своих моральных понятий. Когда уже в Аме-

рике один из моих знакомых, к которому мама очень хорошо относилась, стал предлагать нам план обычного в эмиграции вранья для получения б***О***льших денег, мама возражала: «Врать на допросах в КГБ мы считали святым делом, но зачем же я буду врать здесь?!»

По-видимому, под влиянием мамы в первых классах школы я всё время боролась за справедливость, но она, я думаю, старалась отвлечь меня от этого всеми способами – так как боялась за меня. Поэтому все мои внешкольные увлечения – научные занятия в Этнографическом музее, балетный и драматический кружок в Доме Учёных – поддерживала и вообще поощряла все мои затеи и перемены занятий. Она сама в конце концов бросила математику и занялась фольклором, писала статьи, которые печатались в сборниках Академии наук.

Мама обожала греческую мифологию, и уже после войны читала вслух мне и моим школьным подругам, которые гостили у нас на даче, «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, комментируя переводы Гнедича и Жуковского. Мы и вставали утром со словами «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос…» Но, понимая, что не все дети читают сложные переводы, мама написала прозаический пересказ обеих книг, который был издан в издательстве Детгиз: «Троянская война и её герои» (книга неоднократно переиздана и даже переведена на другие языки, консультант – профессор И.И. Толстой). Ленивые студенты сдавали в вузах экзамены по маминым пересказам, на чём их и «ловили» преподаватели, потому что мама включила в свою книгу и другие мифы, не вошедшие в сочинения Гомера, чего студенты не знали.

Дед умер в 1963 году в возрасте 89 лет. В больнице ещё читал чьи-то диссертации… Умер во сне, просто отказало сердце. Я в это время была уже вторично замужем и ждала ребенка. В 1964 году, после рождения сына, мы с мужем купили кооперативную квартиру, мама переехала с нами. Так закончилась моя жизнь на Биржевой линии.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ВОЙНА И ЭВАКУАЦИЯ

Война застала нас с мамой в Ирпене под Киевом, куда она увезла меня на лето. Она снимала комнату у старика (как мне казалось тогда) дяди Миши. Его домик находился на территории бывшей помещичьей усадьбы, где в советское время расположился санаторий. Дядя Миша был сторожем санатория. В пристройке жила тётя Маша, старушка (опять же в моём представлении), одетая в тёмное и в белом платочке на голове. Кем она была дяде Мише – не знаю…

К жизни в Ирпене относится яркое воспоминание: мы идём с мамой по опушке леса… Невдалеке стоит какой-то маленький домик с заколоченными окном и дверью. Мама говорит: там живут куклы, но они днём не выходят наружу. Я смотрю пристально на дом и вижу, как приоткрывается дверь и появляется кудрявая головка, и тут же снова исчезает. Позднее такие «мистические» видения случались в моей жизни не раз. Фантазия моя временами работала очень бурно…

Когда началась война, мама сначала растерялась. Мы ещё некоторое время жили в Ирпене, и она пыталась дозвониться до дедушки в Ленинград, но не смогла. К тому времени Оптический институт эвакуировали в глубь страны, но мама этого не знала.

Однажды ярким солнечным днём, когда мы сидели на скамейке около дома, над нами пролетел немецкий самолёт, причём так низко, что мы увидели свастику. А за ним, буквально наседая ему на хвост, неслись два советских истребителя (объяснение, конечно, было мамино, но картинку эту я помню). Потом вдали (под Киевом) «грохнули» зенитки, наступила тишина. И вот тут мама испугалась и решила уехать в Киев. Началось наше бегство через Украину на Восток.

Дальнейшее я помню, как отдельные картины.

Вот мы идём по улицам Киева, начинает выть сирена, предвещая налёт немецких самолётов, все бросаются в бомбоубежища. Войти в бомбоубежище мы не можем, оно переполнено, люди стоят уже в проёме двери. Картина, которую я отчётливо помню: мама прижалась спиной к стене и поставила меня перед собой (если убьют, то обеих вместе). Улица совершенно пуста и залита солнечным светом. Шрапнель режет ветки деревьев…

Следующая картина: мы как-то втискиваемся в поезд с беженцами (мама потом говорила, что это был чуть ли не последний поезд, ушедший из Киева). Прибегает тётя Маша и через окно протягивает мне моего мишку-муфточку (чёрный плешивый мишка Женечка с одним уцелевшим глазом прилетел со мной и в Америку и живёт в одном из ящиков комода). Тётя Маша специально приехала из Ирпеня в Киев, чтобы отдать мне брошенную впопыхах любимую игрушку.

(После войны мы с мамой ездили в Киев повидать родственников. Мама разыскала тётю Машу, и мы пошли её навестить. Она жила у своих родственников, спала на сундучке. Увидев нас, заплакала, открыла сундук и вынула мою кукольную посуду и целлулоидного мишку. Оказывается, когда немцы вошли в Ирпень, она закопала оставленные мной игрушки в землю. Уезжая в Киев, откопала и привезла с собой, надеясь отдать. Чужое! Война, оккупация, смерть дяди Миши... Она должна была, по её понятиям, сохранить чужие вещи, даже если это были детские игрушки.)

Как мама узнала, что Академия наук, к которой принадлежал и Оптический институт, эвакуирована в Казань, я не помню. И спросить теперь не у кого. Но пробивались мы именно в Казань.

В Днепропетровске нас запихнули на какую-то баржу, которая должна была везти беженцев на юг. Но нам нужно было совсем в другую сторону! Ночью мама дала взятку дежурному, и он выпустил нас обратно на берег (позднее мама рассказывала, что баржу разбомбили).

Останавливаться больше, чем одну ночь в одном месте беженцам было запрещено. Сначала мы пошли в Дом матери и ребёнка. Но там даже в вестибюле уже не было места, где можно было бы сесть. Посреди вестибюля стоял каменный цветной слон, инкрустированный, он поразил меня! Люди облепили и слона. Мы зашли в медпункт к медсестре, и она, сжалившись, взяла нас к себе ночевать. У неё на этажерке я впервые увидела статуэтку Наполеона: в треуголке и «с руками, сжатыми крестом». Медсестра жила около моста, который бомбили. Раза три за ночь нас поднимал вой сирены, и мы спускались в бомбоубежище. Следующую ночь мы ночевали на вокзале. Вокзал, естественно, был тоже забит людьми: на восток шли беженцы, на запад – войска. Мама положила меня спать на скамейку, а какой-то молоденький красноармеец снял с себя шинель, свернул и положил мне под голову.

На следующее утро мама как-то пробилась к начальнику вокзала. Я помню только огромный стол и военного, сидевшего за ним, как говорила потом мама, – совершенно измученного, с красными глазами. Почему он нас пожалел? Может, у него была дочка моего возраста? Но только он позвонил в кассу и велел продать нам два билета из брони. Мы выехали в Казань.

В Казани мама узнала, что Оптический институт – в Йошкар-Оле (в то время столица Марийской автономной республики). В Академии наук нам купили два билета в мягком вагоне! Я запомнила этот вагон на всю жизнь…

Утром мы приехали в Йошкар-Олу. Пришли в Оптический институт. Дедушке передали, что его спрашивает дочь. Он тут же ушёл с работы и повёл нас к себе домой. Моей тёте Нине, которая работала в том же институте, сообщили, что видели её отца, который шёл по улице и вёл за руку девочку с длинными косами. Тётю отпустили с работы, и она тоже прибежала домой. Они ведь считали нас погибшими.

В Йошкар-Оле налётов не было, хотя затемнения были (вечером завешивали наглухо окна). Но война шла, и немцы продвигались на восток. Помню, я играла во дворе, мне срочно что-то понадобилось в доме, я радостно вбежала в комнату, в которой мы с мамой жили. Дедушка, мама и тётя сидели на стульях и в глубоком молчании слушали по радио голос Левитана: «…после продолжительных и упорных боёв наши войска оставили город Киев». Я до сих пор чувствую, вспоминая эту картину, в каком отчаянии все слушали это сообщение. Никто не шевельнулся, когда я вошла. И дедушка, и бабушка по маме, были родом из Украины. В Киеве жили их близкие родственники.

Голода не было, институт всё-таки снабжали лучше других. Но до сих пор не могу без содрогания вспомнить серую овсянку с комками и тыквенную кашу, которые ели каждый день.

За городом были выделены земельные участки, на которых мама и тётя сажали картошку.

Ещё одно яркое воспоминание: я вхожу в кухню и вижу мамину старшую единоутробную сестру, тётю Милу (дочь бабушки от первого брака). Страшно худая с полубезумными глазами – она пережила блокаду – её вывезли по «Дороге жизни», и она добралась до нас. Её единственный сын, только что закончивший школу в 1941 году, был призван в армию, и в числе таких же подростков до фронта не дошёл: погиб во время бомбежки.

Мой возраст приближался к школьному. Сначала я ходила в дошкольную детскую группу. В ней было пять-шесть детей. Думаю, мы там проводили часа четыре. Это была частная группа, которую организовала у себя на дому немолодая женщина. Мы приносили с собой чай в бутылке и бутерброд из дома. Воспитательница (назову её так) читала нам книгу. Не помню, всегда ли, но во время чтения она учила нас сидеть прямо: мы сгибали руки в локтях, и таким образом держали за спиной палку, которая не давала нам сутулиться.

А теперь самое главное: наша воспитательница учила нас немецкому. Она не учила нас грамматике, она читала и переводила на русский немецкую книгу, в которой описывались всякие похождения и проказы близнецов, мальчика и девочки, нашего возраста или немного старше. Воспитательница была, по-видимому, из ссыльных обрусевших немцев. Представьте себе: война с Германией, а воспитательница учит нас немецкому… С тех пор я и в школе, и в университете занималась этим языком. Читала средневековые хроники на старонемецком. Переводила стихи Генриха Гейне. В Америке английский я так, к стыду своему, хорошо и не выучила, а немецкий забыла безвозвратно.

О школе у меня остались смутные воспоминания. Меня приняли сразу во второй класс, так как я умела читать и писать, и мне нечего было бы делать в первом. Но сама по себе школа была такой, о какой я только читала в книжках. В одном помещении сидели ученики трёх или четырёх классов, и на всех была одна учительница – пожилая, одетая в тёмное, с лицом, покрытым морщинами. Звали её, по-моему, Варвара Александровна. Невысокая, спокойная, она никогда не повышала голоса.

В Йошкар-Оле мама свела дружбу с местными фольклористами и постепенно сама начала серьёзно заниматься фольклором (до этого она слушала лекции Проппа в университете во время одного возвращения из ссылки). В начале войны и стремительного отступления советских войск Сталин так испугался, что разрешил богослужения, и мамины знакомые фольклористы ездили на культовые собрания языческих жрецов. Кажется, даже присутствовали при жертвоприношении богам чёрного петуха. Мама записала марийские сказки, в том числе поэтичную, как песня, сказку о «Сереброзубой Помпалче» и народные бывальщины (были), там и сама начала печататься как фольклорист в академических сборниках.

Один эпизод из жизни в Йошкар-Оле я вспоминаю с ужасом и стыдом… Мне было лет семь, мы пошли с мамой в гости в один дом, где была девочка моего возраста. По дороге зашли в другой дом (квартиру, разумеется), где тоже была девочка моих лет. Но я не хотела там задерживаться и торопила маму. Девочка огорчалась. Её мама спросила: «Почему ты так торопишься уходить?» – «Потому что там игрушки лучше», – ответила я.

Когда мы вышли на улицу, мама очень грустно сказала: «Ты, как твой отец: когда тебе чего-нибудь хочется, ты ни о ком не думаешь». Тогда я не поняла эту фразу.

Почему мама вспомнила в связи с моим поведением об отце, я узнала только после маминой смерти. Но сейчас, оглядываясь на свою жизнь, я понимаю, как в отношении меня она была права. И к каким грустным последствиям это качество иногда приводило меня и близких мне людей...

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ШКОЛА И ДАЧА

ШКОЛА

В 1945 году война уже велась на территории Германии. В мае 1945-го мы возвращались из эвакуации в Ленинград. Сообщение об окончании войны застало нас на какой-то станции – все высыпали на платформу и слушали сообщение, передаваемое через рупор на столбе. Я лежала на верхней полке и смотрела в окно. Было тёплое солнечное утро.

В Ленинграде наш дом находился рядом со знаменитым зданием петровских Двенадцати коллегий, главным корпусом университета. Я пошла в школу № 21, которая тогда размещалась с другой его стороны на набережной Невы (позже там обосновался филфак). Учителя посоветовали маме оставить меня на второй год, так как моих знаний было недостаточно для ленинградской школы. Именно с этого года было введено раздельное обучение, и так все десять лет я проучилась только с девочками.



5-Б класс, школа № 21 на Пятой линии В.О., 1949 год
В центре – учительница русского языка и литературы
Мария Осиповна Самцова.
Нина в том же ряду крайняя справа

Парты были с откидными крышкам. Писали ручками с перьями, которые макали в чернильницы – «непроливайки» (они ставились в специальные отверстия в парте). В первых классах учили правописанию, для этого тетради были специально разлинованы наклонными линиями, тетради в клеточку предназначались для арифметики. Форма для учеников была обязательна: коричневое платье и черный передник на каждый день, белый передник – для праздников.

Первый год жизнь в школе была довольно свободная. На нашем этаже был большой зал, где мы проводили большую перемену (она продолжалась минут двадцать). Нам разрешалось бегать, учителя учили нас разным играм. Хорошо помню игру со словами: «А мы просо сеяли, сеяли; / Ой, дид-ладо сеяли, сеяли!» Нас делили на две группы, мы выстраивались шеренгами друг против друга, одна шеренга начинала: «А мы просо сеяли…» Вторая отвечала (пела): «А мы просо вытопчем…» Дальше

шла торговля – выкуп проса. Имя девочки, которую требовали, как выкуп, сообщалось в последнюю минуту. Девочка должна была успеть перебежать в другую шеренгу.

Но через год школу перевели на Пятую линию. И тут началась другая жизнь: бегать было нельзя ни в коем случае! Во время перемен чинно ходили парами. Учительница до пятого класса была одна по всем предметам, мы её любили. Мне она напоминала йошкар-олинскую. Они были похожи даже внешне, немолодые, спокойные, терпеливые. Когда позднее разразился скандал вокруг нашего класса, только эта учительница и учительница русского языка и литературы за нас заступались. Но об этом позже.

Я, как и многие ученицы в первых классах, относились к учителям и директору с любовью. Первый удар по нашему чувству нанесла директриса Александра Иосифовна Сивкова – худая, прямая, никогда не улыбавшаяся дама. Говорили, что у неё мужа убили на войне, а сын погиб под обломками дома в Ленинграде при бомбёжке.

Однажды, когда мы учились в третьем классе, она пришла к нам на какой-то урок и обыскала все портфели. У кого находила какую-нибудь открытку или фотографии, принесённые из дома, разрывала. Все вещи, не относящиеся к школе, выкидывала. «Вы не имеете право носить посторонние вещи в школу!» – кричала она нам. Какое это было оскорбление – обыск! Мы не понимали, в чём дело, но чувствовали – оскорбление. С этой минуты многие из нас, я в том числе, её возненавидели. Ей бы быть надсмотрщицей в концлагере…

Она любила, когда перед ней девочки плакали, и специально доводила их до слёз. И только после этого смягчалась. Обыски она повторяла и позднее. У одной нашей одноклассницы, в шестом классе, нашла фотографию брата. Вызвала к себе в кабинет, никаких объяснений слушать не стала, и кричала на всю школу: «Ты мне скоро детей в подоле будешь приносить!» Бедная девочка такого выражения вообще не знала, как и многие из нас (в те годы мы были сексуально необразованные). Позже старшеклассницы нам объяснили, что к чему. Не буду перечислять все её издевательства, перейду к нашей истории.

Мы были своевольным классом. В большинстве девочки были из образованных семей и имели собственное мнение, к тому же классные воспитательницы часто менялись и не успевали нас приструнить, так что мы вели себя довольно независимо. Когда обнаружилось, что одна девочка ходит наушничать на нас воспитательнице, мы без всякого разрешения собрались всем классом и публично её осудили. Чаще всего этим руководила я, сражаясь за справедливость.

Школьные классы были огромные: по сорок человек! В нашем были дети из семей младших научных сотрудников, преподавателей вузов и т.д. А были девочки из совсем необеспеченных семей. Одна из них крала бутерброды, которые мы приносили из дома, и даже деньги из кармана учительницы… Узнав об этом, некоторые родители, моя мама в том числе, стали давать нам с собой два бутерброда, чтобы мы делились.

Наш класс был «театральным»: на каждый новогодний вечер мы устраивали концерты, иногда разыгрывали маленькие пьесы.

В седьмом классе я решила поставить пьесу Евгения Шварца «Снежная королева» (ни больше, ни меньше) и сама собиралась играть королеву. Пошла к классной руководительнице, Марии Ивановне, которая преподавала у нас географию, просить разрешения. Она сказала, что сейчас ещё рано говорить о новогоднем вечере (дело было в октябре или ноябре), но мы можем начинать понемногу готовить спектакль.

И тут грянула диктовка! То есть без предупреждения пришла дама из каких-то высших педагогических инстанций, и мы под её диктовку писали диктант. Начался общий психоз. Все перепугались, отличницы начали делать ошибки… словом, результат диктанта был плачевный, многие получили двойки. Вызывает меня директриса Александра Иосифовна в свой кабинет... буквально, «на ковёр», потому что от дверей к её столу шла ковровая дорожка.

В кабинете сидит ещё и наша воспитательница. Директриса говорит: «Как это вы занимаетесь театральными постановками, у вас в спектакле заняты двоечницы…» Я пытаюсь объяснить. Не слушает. Спрашивает: «Кто тебе разрешил что-то репетировать?» – «Мария Ивановна». Лицо Марии Ивановны покрывается красными пятнами. – «Я не разрешала». Можете себя представить!? Я ученица седьмого класса, и учительница мне в лицо врёт. Словом, напоследок директриса мне сказала, что запрещает заниматься постановкой. – «И запомни, Аловерт: мне не нужны актрисы. Мне нужны ученики». Я выслушала и вышла из кабинета.



8-А класс, школа № 217 «Петришуле». 1952 год.
В центре – учительница географии Софья Лазаревна Зеликсон.
Нина во втором ряду сверху третья справа

Тогда Александра Иосифовна вызвала мою маму в школу. Мама вернулась и со смехом рассказывала, что больше всего возмутило директрису: «Как она выходила из кабинета директора! Как Мария Стюарт!»

Подошёл новогодний вечер. К нам стали обращаться устроители концерта за помощью. Мы гордо отказывались принимать в нём участие (класс был единодушен). Отказалась и единственная пианистка на всю школу – Фаня Песок. В отместку Мария Ивановна стала вызывать её каждый четверг (урок географии был раз в неделю) и ставила ей двойку, как бы Фаня ни отвечала. На каждом педсовете нас поносили. Заступалась за нас только первая наша учительница и преподаватель литературы Мария Осиповна Самцова, человек незаурядный во многих отношениях. За это директор оставила её навсегда преподавать в младших классах, хотя педагог Мария Осиповна была замечательный.

После окончания учебного года двадцать учениц из нашего класса – и я в том числе, – ушли из школы. Для перехода в другую нужны были характеристики. Директриса отказывалась дать нам хорошие.

Тогда родители пошли к ней и пригрозили, что пойдут в горком партии и расскажут о лесбийской истории в школе. История была довольно громкая. Классом старше нас училась девочка – настоящая лесбиянка, она и походила на мальчика. В наших новогодних постановках она играла мужские роли. А школа-то женская. Девочки на пороге созревания. Влюблялись в неё многие из нас. Но у неё был настоящий роман с одной из девочек в нашем классе. Об этом было широко известно. Директриса сдалась – в то время подобная история грозила потерей рабочего места.

Нам выдали положительные характеристики. Но такой «массовый исход» учеников из школы привлёк внимание районных властей. В школу уже после нашего ухода прислали комиссию по расследованию ситуации. Директриса устояла, а воспитательницу отстранили от работы с диагнозом: шизофрения (думаю, так оно и было).

(*Оставшихся девочек «влили» в соседний класс «А». Попав в чужой коллектив, девочки из нашего «Б» класса, особенно сблизились и сохранили дружбу на всю жизнь. Когда в 1994 году я приехала с выставкой фотографий в Петербург, то они к моему изумлению, все дружно на нее явились. После этого каждый раз, приезжая в Петербург, я с ними виделась.*)

По правилам мне надо было идти в школу в своём районе на Васильевском острове, но там

мы не нашли хорошую, и я по знакомству поступила в школу № 217, вход в которую был с Малой Конюшенной (тогда – улица Софьи Перовской), д. 5 (главный корпус располагался позади лютеранской церкви Св. Петра на Невском, 22-24). До революции это была немецкая гимназия, известная как Peter-Schule или Petri-Schule. Мне нужна была школа с немецким языком, потому что я учила его ранее, а в этой школе даже в советское время сохранилось преподавание немецкого языка.

Петришуле имела отличную репутацию, в ней работали прекрасные педагоги. Но я никогда не была отличницей. Получала пятёрки по гуманитарным предметам и крепкие четвёрки по математике и физике, а по химии даже тройку (этими предметами я не интересовалась).

Переход в новую школу оказался для меня в полном смысле слова судьбоносным. Близких подруг в своём классе я не завела, а подружилась только с девочкой на класс младше меня, Женей Кузнецовой, и она стала моей подружкой на всю жизнь, до самой её смерти, а её семья – моей второй семьёй.



Нина с Женей Кузнецовой. 1957

Помню одно примечательное событие. На «мужской половине» учился потрясающе красивый юноша – Миша Козаков. Женская половина школы тихо умирала, когда Миша приходил на наши школьные вечера, и две девочки из старших классов, Грета беленькая и Грета черненькая, сражались за его сердце (забыла, которая из них стала потом его первой женой). Миша был старше меня на класс или два, поэтому я еще участвовала с ним в одном школьном концерте (я что-то танцевала), когда он приехал из Москвы уже студентом театральной школы МХАТа. Козакова долго уговаривали прочитать что-нибудь на концерте, он слегка важничал, отказывался, ссылаясь на то, что им, студентам-первокурсникам, не разрешают выступать на сцене. Потом, наконец, согласился и прочитал балладу «Вересковый мед» и монолог Хлестакова из «Ревизора». Монолог Хлестакова в исполнении Козакова мне понравился, я и до сих пор помню Мишу, который стоит ко мне в профиль (я смотрела из-за кулис), помню, как он поднял воображаемую крышку от воображаемой супницы, в которой привезли суп из Парижа. Моя зрительская фантазия создала супницу так явственно, что я запомнила, как Козаков, держа в руке фарфоровую крышку, поднимал голову и обводил глазами зал и даже поворачивался к нам, стоящим в кулисах: поверим ли мы вранью Хлестакова?

Пожалуй, самым ярким воспоминанием школьных лет стал день смерти Сталина. Мама вошла ко мне в комнату, когда я ещё спала, зажгла свет и сказала совершенно особенным голосом: «Он подох». Я не спросила, кто. Я всё поняла по маминой интонации. К старшим классам я была уже настолько «закалена», что умудрилась не вступить в комсомол. В школу я пришла, как всегда. Учителя были в полной растерянности, они не знали, что с нами делать. К счастью, фанатичек среди них не было. Нас просто построили парами и пустили ходить по школьному залу. Учителя стояли вдоль стен и смотрели на нас. По репродуктору передавали траурные марши. Я всегда воспринимала музыку эмоционально, поэтому, вероятно, моё лицо выражало что-то печальное. Во всяком случае, наша учительница по литературе Полина Евгеньевна (единственная, кого я всегда вспоминаю с благодарностью) сказала мне потом: «Смотрю я на тебя и думаю: с чего это ты с таким скорбным видом ходишь?» Наверно, знала, что мой отец репрессирован… Но на дворе 1953 год! Как она не побоялась?

Уже в первых классах школы я знала что-то о Сталине и более того, я знала правду о своём отце с самого раннего детства. О своей судьбе мама рассказала мне только после смерти Сталина. Она никогда не лгала мне относительно советской власти и не рассказывала сказок про «дедушку Ленина», за это я ей очень благодарна. Сейчас я даже не могу понять, почему она так рисковала, но видимо иначе поступить не могла, она как бы передавала мне «факел», как учил её когда-то «крёстный»? Но нагрузка от этого знания была тяжёлая, не меньшая, чем война, которая краем коснулась меня в детстве. (Никакие фильмы про войну я никогда потом не смотрела и не смотрю.)

Видимо я всё же не выдержала и что-то рассказала о Сталине двум своим подружкам, когда училась в классе пятом. Не всё, конечно, но что-то им поведала. Они, естественно, рассказали родителям. Родители одной из подружек просто запретили ей ходить ко мне домой в гости, но меня у

себя принимали. А отец второй подружки – сказал ей: «Передай Нине, что она ошибается». И всё. Никто не донёс! До сих пор поражаюсь! Я по-прежнему была принята в их доме. И с этой второй подружкой, Кирой, мы до сих пор переписываемся, звоним друг другу

ДАЧА



По грибы. Е.А. Тудоровская и Элла Селькина. Начало 1950-х

Летом после экзаменов мы с мамой уезжали на дачу, которую давали деду от Оптического института на Карельском перешейке. После войны, на этом перешейке, отторгнутым СССР от Финляндии, Оптический институт получил большую территорию на 71-м километре от Ленинграда в сторону Финляндии, в глубине леса. Расположен посёлок был на берегу огромного (18 км в длину) озера Перки-ярви (Чертово озеро), которое стало называться Нахимовское, так как на другом берегу расположился летний лагерь Нахимовского училища. Посёлок, который дали ГОИ, назывался Овсяное. Дед каждое лето получал один и тот же дом с участком, на котором росли кусты смородины.

Эти ягоды росли на всех участках, но только тётя Нина так ухаживала за кустами, что мы собирали до 30 кг смородины за лето. В основном это была моя обязанность, что я делала, скрепя сердце, потому что не любила это занятие: смородина не нравилась мне ни на взгляд, ни на вкус. Но из нее мама и тётя варили замечательное варенье или промалывали сырую ягоду с сахаром через мясорубку и консервировали, считалось, что в таком виде этот «силос» хранит витамины всю зиму. Ягод было столько, что ещё и соседям дарили. Ягод самых разных вообще вокруг росло много. Их, конечно, ели сырыми, но и заготавливали на зиму: из земляники и малины варили варенье в огромных тазах. Варенье меня не так интересовало, но когда оно закипало, сверху образовывалось самое восхитительное лакомство – пенка!

А из черники делали наливку. Забивали бутылки ягодами, очень плотно закупоривали и хранили в чулане в нашей ленинградской квартире. Таким образом к середине или концу зимы получали домашнее вино. Однажды забродившая черника «рванула», выбила пробки, вино вырвалось наружу и окрасила белые стены чулана синим цветом. Стрельба была на всю квартиру! Как отмывали или закрашивали стены, не помню.

Ну, и, конечно, собирали грибы – белые, подосиновики, подберезовики, позднее лисички, маслята – они росли в лесах в большом количестве, но надо было знать места. Соседи выслеживали друг друга, стараясь определить, где удачливые грибники эти места находят. Грибы жарили, сушили на зиму, а осенние солили. Таким «подсобным хозяйством» занималось большинство горожан. То варенье, которое продавалось в магазине, ни в какое сравнение с домашним не шло.

В этом финском доме было три комнаты, обшитые деревянной панелью, и чердак, вполне пригодный для жизни. Рядом с домом находился погреб, выложенный внутри гранитом, настоящий «холодильник». Но воду носили вёдрами из ручья, который тёк в овраге, куда вела довольно крутая лестница. Уборная находилась совсем не рядом с домом, утром умывались под железным рукомойником.

С соседскими детьми мы играли в индейцев. Руководством нам служила книга Эрнеста Сетон-Томпсона «Маленькие дикари» (с собой на дачу везли, конечно, книги). Там мы вычитали сведения, как строить



Женя Кузнецова на даче. 1950-е

вигвам и делать лук из веток можжевельника. Кроме того, я организовывала концерты. На поляне недалеко от дома остался фундамент разрушенного сарая, который служил нам сценой. Я что-то танцевала под патефон и читала монолог Маргариты из «Фауста» Гёте (такие были претензии…). Что делали другие дети, не помню. Зрителями, конечно, были родители «артистов» и вообще обитатели соседних дач. Кроме того в старших класса школы я писала роман из жизни средневекового немецкого города…



Арсен – поход к ручью за водой

Озеро было очень глубокое, его прорыл ледник. Вода в нём была холодная, но мы как-то купались. Больше всего я любила ездить вдоль озера на лодке. Заедешь в камыши, бросишь вёсла… лодка покачивается, камыши шуршат, тишина… Можно думать и мечтать о чём угодно.

Ближе к осени дед возвращался в город, освобождалась комната, и тогда приезжали компании моих друзей из школы и кружков.

После смерти дедушки дом по прежнему предоставлялся семье Тудоровских, потому что тётя Нина работала в ГОИ. Но осенью собиралась уже другая компания: я с детьми, университетские друзья супруги Таня Бернштам и Дима Мачинский с сыном Тани, Миша Барышников со своим пуделем Фомой.

Рассказывали, что когда поднялся «железный занавес», в посёлок приехали на машине два финна. Осмотрели свой бывший дом, похвалили хозяев за хорошее состояние дома. А потом заехали в овраг, что-то там выкопали и уехали. Может, правду рассказывали, а, может, это уже легенда.



Слева направо: Миша Барышников с пуделем Фомой, Таня Бернштам, Дима Мачинский. Дети: Игорь Аловерт, Шурик, сын Тани Бернштам, в коляске – Маша Аловерт. 1972

ГЛАВА ПЯТАЯ
ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Ещё в эвакуации я попала в совсем другой мир, который развивался параллельно со школьной жизнью.

В Йошкар-Оле я впервые оказалась в театре: спектакль по пьесе Евгения Шварца «Снежная королева» играли эвакуированные и местные артисты. Я была под таким впечатлением, что всех ребят во дворе вовлекла в игру «Снежная королева». Дома я играла одна за всех героев и отчётливо помню стену комнаты, покрытую в моём воображении розами.

После возвращения из эвакуации мама стала водить меня в театры. Главным образом мы ходили в Театр оперы и балета имени С.М. Кирова (Мариинский) и Малый оперный (Михайловский).

В 1947 году я увидела балет «Спящая красавица» в Кировском театре. Это был юбилейный спектакль в честь П.А. Солянникова, старейшего артиста балетной труппы. Он выступал в роли Короля, а все главные роли исполняли лучшие танцовщицы и танцовщики труппы. Даже маленькие роли танцевали ведущие примы театра, так, например, Белую кошечку – Татьяна Вечеслова, Фею Бриллиантов – Фея Балабина.

Аврору в первом акте танцевала Галина Кириллова, в третьем – Наталья Дудинская, а во втором – Галина Уланова. После войны она была переведена в Большой театр, но её пригласили принять участие в юбилейном спектакле. Она танцевала картину «Видение Авроры» со своим московским партнёром Михаилом Габовичем.

Это представление балета, который я впоследствии видела бессчетное количество раз в различных редакциях, осталось в моей памяти как бы нарисованным на холсте и не слилось с последующими. Я помню его в красках. А как танцевала Уланова, я могла бы, наверно, рассказать подробно, хотя никогда больше не видела ее в роли Авроры. Гениальная Уланова осталась навсегда самой любимой балериной, «иные девы», которых я впоследствии тоже любила за их талант, никогда не заменяли мне первую богиню балетного Олимпа.

Этот спектакль определил мою главную страсть в театральном мире – балет. Любовь не имеет «почему», но, думаю, главное впечатление на меня произвела красота. Она для меня играет очень большую роль в искусстве. Так же, как и фантазия. А балет – это чистая фантазия. Я вообще не люблю реалистический театр. Нет, конечно, есть замечательные спектакли, которые мне очень нравились. Но на меня наибольшее впечатление, как в театре, так и в литературе, производит выдумка. Балет весь – выдумка. Что может быть менее реалистично в театре, чем балет? Но в этом есть своя логика, своя красота. Всякая выдумка для меня имеет совершенно непреодолимую силу. В любом жанре.

С тех пор, как я впервые увидела Галину Уланову в 1947 году в «Спящей красавице», мы с мамой не пропускали ни одного спектакля с ней.

Со временем Уланова стала приезжать в Ленинград всё реже. Тогда многие поклонники Улановой, и мы с мамой в том числе, стали ездить в Москву. В столице за билетами на спектакли с Улановой в кассу выстраивались очереди длинною во всю площадь перед Большим театром. В такой очереди я познакомилась с Эллочкой Селькиной, в то время – студенткой училища Гнесиных, впоследствии она стала одной из моих ближайших подруг на всю жизнь. Мы обратили друг на друга внимание, я – потому что она лицом была похожа на Уланову, она – потому что я старалась ходить и стоять, развернув ноги по первой позиции, чтобы выглядеть как ученица хореографического училища.

Покупать билеты на балет всегда было непросто. На рядовые спектакли можно было купить билеты в день начала продажи. А на спектакли с гастролёрами очередь выстраивалась накануне, а иногда за несколько дней до начала продажи. Особенно на спектакли с Улановой. Велась запись, ею занимались те, кто стоял в начале списка. Отмечаться приезжали после работы, кажется, к шести вечера. По мере приближения дня продажи проверка производилась два раза в день. Сутками люди дежурили около театра, чтобы не возник новый список. Накануне продажи билетов очередь практически стояла у театра всю ночь. Мы уже знали друг друга в лицо. Из раза в раз собирались в основном одни и те же люди. Приходил поклонник балета с удивительной собачкой, которая «улыбалась» и даже, в виде большого одолжения, говорила «ма-ма». Пили горячий чай из термосов. Утром, перед



Сергей Сорокин и его коллекция.
Начало 1990-х

открытием дверей театра, к подъезду приходила милиция и помогала сохранять порядок, даже следила за тем, чтобы к кассе не пролезли вперёд не состоявшие в списках люди.

Как-то раз, уже студенткой первого курса университета, я приняла участие в городском литературном конкурсе на лучший рассказ начинающих авторов. Тема была: самое значительное событие в моей жизни. Я написала о спектаклях с Улановой, об очередях за билетами, о собаке, говорившей «ма-ма». Ответ был написан небрежно-высокомерно: самым значительным событием в жизни советской девушки должно быть вступление в комсомол, а не выступление балерины. Но для меня главным событием в то время было выступление Улановой, а в комсомол, кстати, я так никогда и не вступила.

Во время ночных бдений завязывались отношения, которые мы иногда поддерживали всю жизнь. Кто из ленинградских театралов не помнит милейшего Серёжу Сорокина, страстного театрального поклонника, владельца уникальной коллекции старых балетных открыток? Там, у подъезда театра, мы и познакомились с ним. Серёжа вырос в детдоме, поэтому особенно ценил дружбу. Балет был его любовью, артисты и балетоманы – его семьёй. Он работал в магазине книг стран народной демократии, который находился на Невском проспекте.

Однажды в начале 70-х годов Серёжа пришёл ко мне с двумя нашими общими приятелями: один из них, Андрей Кузнецов, в то время танцовщик Кировского балета, сын замечательной балерины Татьяны Вечесловой и премьера театра Святослава Кузнецова. Другим был молодой, но уже хорошо известный артист Кировского театра Михаил Барышников. Серёже кто-то из польских друзей прислал в подарок длинное чёрное осеннее пальто. Все это пальто примеряли перед старинным большим зеркалом, которое стояло в углу моей комнаты. Барышников с Кузнецовым наперебой уверяли Сорокина, что каждому из них это пальто идёт гораздо больше, чем ему. Я вспоминаю этот вечер, как кадры из фильма, мы были веселы, смеялись… как хорошо, что мы не знаем своего будущего.

Дом Серёжи был открыт для всех… к сожалению, он не разбирался в людях. После того, как Серёжу «выпустили» в Польшу, его дважды грабили. Унесли даже полотенца. Когда в конце прошлого века в его доме произошла очередная кража, то он стал догадываться, кто это сделал, и к тому же начал об этом говорить… Сережу насмерть забили бандиты у подъезда его же дома, при молчаливом бездействии старушек, глядевших из окон… Миша Барышников прислал из Америки деньги на похороны.

Бесценная театральная коллекция Серёжи сохранилась, бандиты не видели возможности её продать. Сегодня она находится в музее Академии балета им. А.Я. Вагановой.

Конечно, с того момента, когда в 1947 году я увидела спектакль с Галиной Улановой, я мечтала танцевать. Но мне уже было поздно учиться профессионально, да и семья у меня была сугубо научная… Мама потакала всем моим причудам и выдумкам. Когда я перешла в Петришулле, она (отчасти, чтобы отвлечь меня от «борьбы за справедливость») записала меня в кружок в Дом ученых – точнее в два кружка. Поскольку я к этому времени уже выступала во всех школьных концертах с чтением стихов и играла во всех школьных спектаклях, она меня отправила и в балетный, и в драматический кружки. В балетном мы занимались один раз в неделю, а в драматическом, по-моему, два. В балетном я моментально начала все делать себе сама – сама себе ставила танцы, сама встала на пальцы, чего не надо никому никогда делать. Мои номера были обязательно с драматическим сюжетом.

Мама шила мне костюмы…

Дом учёных был замечательным местом в Ленинграде. Там устраивались научные диспуты, читались лекции, организовывались многочисленные кружки под руководством профессионалов. В члены Дома принимали только «остепенённых» научных работников, поэтому в детских кружках оказывались в основном девочки и мальчики из интеллигентных семей. В этих кружках нас не готовили к профессиональной деятельности, но давали более широкое общее развитие, чем в школе. Конечно, на нас влияли не только сами занятия, но и сказочная обстановка бывшего дворца Великого князя Владимира Александровича на набережной Невы – мраморные лестницы, разностильные залы, зеркала, панели из резного дуба, хрустальные светильники, декоративные украшения.



В балетном кружке Дома ученых. Начало 1950-х



В балетной студии Выборгского ДК. 1955

И сама дорога от моего дома до Дома учёных была особенной. Сначала Менделеевская линия вдоль здания Двенадцати коллегий: в те годы там тротуар был выложен плитами из известняка, взятого с морского дна, и мы любили разглядывать контуры оттиснутого в плите скелета какого-то неведомого обитателя морских глубин. (Я очень огорчилась, когда плиты взломали, а тротуары залили асфальтом.) Потом поворот на набережную Невы, здание Академии наук на одной стороне, Исаакиевский и Адмиралтейство на другой… Я проходила по Дворцовому мосту, потом шла вдоль фасада Зимнего дворца…

А выходя из Дома Учёных, видишь напротив на другом берегу Невы Петропавловскую крепость и золотой шпиль собора, и левее – Стрелку Васильевского острова с Ростральными колоннами… Такую дорогу можно только в мечтах вообразить, а я так ходила, не особо задумываясь об этом.



Ленинградский Дом ученых

Поскольку балериной я стать не могла, в последних классах школы я решила стать актрисой.

Все мои друзья по дому собирались в физико-математические вузы. Я терпеть не могла точные науки и вообще у меня были совсем другие идеи насчет своей судьбы! Но мама убедила меня, что не поздно пойти в Театральный институт и после окончания Университета. Мама считала (и думаю – справедливо), что историческое образование, знание законов развития истории человечества способствуют расширению кругозора и необходимо каждому

образованному человеку, чем бы он ни занимался. Я «сдалась».

Намерение стать актрисой я лелеяла долгие годы, но поступив в Университет, в его знаменитую драматическую студию не пошла. Казалось бы, пойти туда был мой прямой путь, ведь я так хотела стать актрисой! А в ней в то время учились студенты других факультетов, которые в конце концов поменяли Университет на Театральный институт, в том числе Михаил Данилов, Сергей Юрский… Вместо этого я стала заниматься в балетной студии Выборгского дворца культуры, хотя знала, что профессиональной балериной становиться поздно.



Нина Аловерт и Арсен Деген. Драмкружок Дома ученых. А.П. Чехов.»Юбилей». 1954

Это была самодеятельность довольно высокого уровня: например, «Половецкие пляски» нам ставил сам Касьян Голейзовский. Он был одним из новаторов русского балета начала века, гениальным хореографом, загубленным советской властью (хорошо ещё, не забитым в застенках, как Мейерхольд). Ему разрешалось тогда работать только на периферии или в самодеятельности, его балеты были запрещены к исполнению, и до нас дошли только воспоминания и легенды. Хотя я у него танцевала в кордебалете, Голейзовский благоволил ко мне, чем я очень горжусь. Он был фантастический человек, он не давал указаний «наклонитесь направо, наклонитесь налево», он ничего не показывал, а говорил: «Понимаете, вот это степь, и дует ветер. Очень сильный. Вы должны наклониться… вот как Ниночка делает». Он свои балеты рассказывал нам, как картины.

После окончания университета я попробовала подать документы в Театральный институт, меня допустили на предварительные прослушивания и даже занесли в списки допущенных на первый тур, но… кто-то из приемной комиссии обнаружил, что я уже окончила один вуз, и со словами: «Государство уже потратило деньги на ваше образование», в поступлении мне отказали.

Актрисой я не стала, но в начале 60-х все-таки участвовала в еще одном драматическом спектакле. Величественный старик с театральной, эффектной внешностью, Александр Авельевич Мгебров, который в молодости работал в Художественном театре и у Евреинова, а потом стал энтузиастом Пролеткульта, поставил в своей квартире на Толмачевой улице (Караванная, 4) «Фауста» Гёте. Ни больше, ни меньше. Как я к нему попала, не помню, и привела с собой подружку Женю Кузнецову. Фауста играл студент университета Анейчик, Маргариту – Виктория, дочь Мгеброва. Я играла Первого Архангела. Никогда не забуду, как Мгебров учил нас дикции, это были очень интересные уроки. Фразу «И с непонятной быстротою, крутясь, несется шар земной» я произносила скороговоркой, отчего у меня получалось: «И ш непонятной…» До сих пор помню, как он учил, где надо сделать незаметную паузу и отчётливо произнести предлог.

Мгебров мне нравился своей отчётливой незаурядностью, непохожестью на других. Вся семья была немного со странностями. Например, пока мы репетировали, его жена, тоже некогда знаменитая актриса Виктория Владимировна Чекан, доставала из холодильника колбасу, завернутую в бумагу, и тут же во время репетиции на столе разворачивала и ела с бумажки.

Дочь их играла в театре имени Пушкина (Александриинском). Ни за что не хотела гримироваться, «святое искусство» требовало естественности и правдоподобия во всём! Перед выходом на сцену она хлопала себя по щекам, чтобы они приобрели окраску (пишу по её рассказам). Актриса она была не особенно талантливая, и ее скоро уволили. Конечно, она рассказывала, что её уволили из-за того, что она «не дала» главному режиссёру, как обычно рассказывают малоспособные актрисы, которые играют только эпизодические роли.

Маргариту она играла плохо, но следила за нашей нравственностью. Так, однажды она явилась

ко мне домой, когда у меня в гостях был Анейчик, с проверкой: чем мы занимаемся? Думаю, это была чисто бабская ревность, Анечик был красивый молодой человек. Но Виктория объясняла это тем, что в искусстве должна быть чистота отношений. Убедившись, что мы только сидим и разговариваем, она нас «простила». Мы не знали, как реагировать на ее вторжение…

В конце концов мы сыграли раз или два этот спектакль, но где не помню. Не то в Эрмитажном театре, не то в Павловском дворце.



А.А. Мгебров перед занавесом спектакля «Фауст». 1960

Вот такой неожиданный эпизод из своей жизни я вспомнила – домашний театр! – в советской стране, где все должно было быть под контролем государства!

Я еще некоторое время носилась с идеей то ли стать актрисой, то ли чтицей и однажды (уже во времена сотрудничества с Театром Комедии) до того обнаглела, что заявила о своем желании Н.П. Акимову. Акимов отговаривать не стал, но вежливо предложил: «Я соберу художественный совет, а ты выйдешь на сцену и почитаешь нам что-нибудь». Я представила себе эту картину: я стою на сцене и читаю стихи, а в зале сидят сам Акимов и лучшие актеры театра: Е.В. Юнгер, И.П. Зарубина, Л.К. Колесов… все – ведущие и все – со званиями… Я заранее похолодела от ужаса и навсегда оставила эту затею.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ

Как я уже говорила, после седьмого класса я перешла в другую школу – «Петришуле» на улице Софьи Перовской, где и подружилась с Женей, девочкой моих лет, учившейся на класс младше меня.

Однажды Женя заболела, долго не ходила в школу, и я отправилась её навестить. Я поднялась по широкой тёмной лестнице старого петербургского дома и позвонила…

Дверь мне открыл старший брат Жени, молодой премьер Кировского театра. Я уже видела его, красавца-брюнета, на сцене в шляпе с пером в роли Феба в балете «Эсмеральда». Теперь в дверном проёме передо мной стоял молодой человек в полосатой пижаме, голову плотно облегал капроновый чулок (так артист распрямлял вьющиеся волосы перед спектаклем), черты лица были почти неразличимы в полумраке. И я упала в обморок… Упала не в буквальном смысле слова, но как будто на мгновенье потеряла сознание и погрузилась в абсолютный мрак.

Из этого мрака я вернулась на лестничную площадку не просто влюблённой, но с сознанием, что встретила главную любовь всей своей жизни. Затем я вошла в квартиру, где познакомилась с Его женой, одной из лучших балерин театра. Она ждала ребёнка и потому уже не танцевала. Они пришли в тот день навестить маму Премьера.



Я всегда восторгалась этой Балериной, и когда у них родился Сын, я его сразу же полюбила заочно, потому что любила его родителей. Где-то года через два после его рождения пришла мне в голову идея, которую я и осуществляла на протяжении несколько лет.

Моя любимая московская подружка, пианистка Эллочка Селькина, студентка Г.Г. Нейгауза, написала музыку к стихотворению Лермонтова «Ребенка милого рожденье приветствует мой запоздалый стих…», и я послала ноты со стихотворением Балерине. Подписалась: Фея Бабушка. (Есть такой персонаж в балете «Золушка», к тому же Бабушкина – фамилия кого-то из моих родственниц).

С тех пор Фея Бабушка ежегодно поздравляла Балерину и её Сына. Я с помощью мамы делала для него копии редких детских книжек, которые дедушка приносил из Библиотеки Академии наук. Я переснимала иллюстрации, а мама перепечатывала текст на машинке. В день рождения Сына наша домработница, Наталья Павловна, ехала в дом Балерины отвозить подарок. Её никто там не знал и никому не удавалось ее задержать и расспросить, так что Балерина была очень заинтригована. Так я развлекалась несколько лет. Помню, что последним подарком стала уникальная книга английской писательницы Эвелины Шарп «Ветряный петушок», изданная на русском языке в XIX веке в издательстве Гранстрем.

А потом то ли моя подружка Женя, которая была в курсе этой истории, рассказала брату, то ли Он сам догадался, но однажды Он открыл секрет Балерине. Она, я думаю, была очень разочарована. Но Сын эти книги хранит, и я у него – Фея Бабушка. Свои письма ко мне он подписывал всегда: «Фейнин внук».

.Эта первая любовь меня очень вдохновляла. Личная жизнь и искусство имеют одни и те же корни. Я начала снимать балет и написала первую пьесу, чтобы как-то выразить свои чувства, ну, словом, «всё в жертву памяти твоей…» Я, естественно, ходила на все Его спектакли, помимо всего прочего я любила его трагический актёрский талант. И каждый раз выходя на сцену, Он находил меня глазами, где бы я ни сидела, и я верила, что ему важно моё присутствие в зале и что Он танцует для меня.

В ранней юности я однажды выступала с Ним на одной сцене, и не просто на сцене, а на сцене Кировского театра. В студенческие годы я занималась в известном тогда самодеятельном танцевальном коллективе при Выборгском дворце культуры. Мне очень повезло: к нам приехал легендарный Касьян Ярославович Голейзовский ставить свои «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь». не помню по какому поводу, но мы танцевали их на сцене Кировского театра в одном концерте с их

артистами. Я скрывала от Него своё участие в концерте: мне казалось совершенным святотатством выступать вместе с профессиональными танцовщиками на одной сцене, тем более, что Он тоже выступал в тот вечер. Но я была занята в спектакле и не могла отказаться.

…В то время я за сцену не ходила, и всё за кулисами для меня было внове. Я спускалась по какой-то лестнице, над которой висела одна тусклая электрическая лампочка… Почему-то мне помнится, что лестница была пуста – и вдруг в свете это лампочки передо мной появился Он, одетый в театральный костюм и загримированный для выступления. Я просто вжалась в стенку от ужаса, а Он смеялся, – я думаю, его забавляло моё смущение. Он что-то говорил мне, заглядывая за чадру, которой я была закутана до глаз, и я до сих пор ощущаю сладковатый запах его грима.

После 1987 года я начала часто ездить в Россию и бывала за кулисами Мариинского театра, но так и не узнала в этой знакомой мне лестнице между этажами той, освещённой одинокой электрической лампочкой, которую сохранила моя память. Да и грим, который теперь употребляют современные артисты, пахнет по-другому.

Сложные наши отношения начались, когда мне исполнился двадцать один год. К этому времени Он развёлся с первой женой, и я успела «сходить замуж» и тоже развестись. Из всех этих многолетних отношений, тайных свиданий, расставаний и дружбы, навсегда сохранившейся, я выделю два воспоминания.

Одно из самых счастливых: в той петербургской квартире с тёмной лестницей Его мама принимает меня почти как ещё одну дочь, и учит меня стирать и гладить мужские рубашки – понемногу готовит меня «в жёны» своему сыну, недавно разошедшемуся с женой. Мы – довольно большая компания из Его сестёр и Жениных школьных подруг – втиснулись в маленькую светло-малиновую кухню без окна. Идёт какой-то общий весёлый разговор, а мы с Ним читаем друг другу через стол сонеты Шекспира:

Пускай скрывает время, как ларец,
тебя, мой друг, венец мой драгоценный,
но счастлив я, когда алмаз свой пленный
оно освобождает наконец…

– читаю я Ему через стол.

Уж если ты разлюбишь, – так теперь,
теперь, когда вся жизнь со мной в раздоре.
Будь самой горькой из моих потерь,
но только не последней каплей горя!

– говорит Он мне, и мы думаем, что нас никто не понимает…

…Другое воспоминание. Мне уже года 22 или 23. В пасхальный вечер я приехала в гости на улицу Толмачева, где царила предпраздничная суета. Было ещё довольно рано, но дом был полон народу, все суетились и что-то делали. Приехал Он, немного со мной поболтал и уехал. Я была в полном отчаянии и сказала себе: «Хватит». А в это время за мной ухаживал… нет, скажем так, добивался моей благосклонности N – человек, которого я боготворила, но на роман не соглашалась.

И вот в пасхальный вечер я решила: «Хватит», и позвонила N, который тут же пригласил меня в гости. Я приехала с твёрдым намерением на этот раз на всё согласиться. Но каким-то образом N всё понял и держал себя, как джентльмен на светском приёме: поил меня чаем, вёл очаровательные разговоры. И всё! В полном расстройстве чувств я вернулась на Толмачева, где уже шумел вернувшийся Он, крича на всех: «Почему вы отпустили Ниночку?»

Не помню, сидели ли мы за праздничным столом или сразу уехали в ночь. У Него была чёрная машина, на которой мы и уехали куда-то за город. Куда? Не помню. По-моему, мы ехали через Новую деревню. От всей этой поездки у меня осталось несколько пятен. Где-то ещё в городе Он дал мне вести машину, хохотал ужасно, пока я не попробовала врезаться в дом. Тут Он свою машину пожалел и руль у меня отобрал. Мы выехали за город и долго ехали по пустынной дороге в никуда, в иное пространство. По бокам дороги валялись столбики: «Это машины их сбили во время аварии», – объяснял Он мне. А потом мы куда-то въехали и встали. Он выключил мотор и стал искать на небе падающую звезду и загадывать желание. Дальше ничего не помню, провал. Впрочем, помню: был

сильный ветер, и ветка ударяла в окно.

Когда мы возвращались назад, уже светало. Мы ехали вдоль Малой Невки? Вдоль канала? Не помню... Но по реке шла ледяная крошка, издавая хрустальный звон. А в мире была абсолютная тишина. И хрустальный звон над рекой. Словом, это была пасхальная ночь. К моему дому на Биржевой линии Васильевского острова подъехали уже совсем засветло. Сидели долго, молчали. И вдруг Он сказал: «Может, я тебя действительно люблю?» «Конечно», – ответила я совершенно серьёзно, потому что была убеждена, что я-то и есть Его настоящая судьба. «Если бы я был в этом уверен, я бы тебя никуда сейчас не отпустил», – ответил Он. И мы расстались, я ушла домой. Настаивать я никогда не умела, да и не считала нужным: на судьбу нельзя нажимать.

Думаю, что наше расставание было к счастью (хотя тогда я, конечно, так не считала). Я была слишком молода, чтобы стойко вынести всё, что мне предстояло бы вынести. Но та пасхальная ночь осталась нашей. И ещё я навсегда сохранила безграничную благодарность к N, который в тот вечер всё понял и отпустил меня.

Через какое-то время после развода с первой женой у Него начался роман с женщиной, на которой Он в конце концов и женился, и сложные наши отношения в дальнейшем складывались по-разному. Но даже когда лет пятнадцать спустя, я вдруг почувствовала себя свободной от Него, душевная связь никогда не порывалась. «Жизнь длиннее, чем надежда, но короче, чем любовь», – написал мудрый Булат Окуджава.

Когда мы уезжали в эмиграцию, Он пришёл в мою разгромленную квартиру попрощаться со мной и моей мамой, сел в старое разваливающееся кресло и заплакал. И мне нечего было сказать Ему.

Но история сделала крутой поворот, в России наступила «перестройка», я полетела в Ленинград, и мы увиделись. А затем и Он прилетел в Нью-Йорк по делам. Я целый день показывала ему город, мы пили в ресторанчике в Гринвич-Виллидж, где я когда-то работала, затем ужинали в «Русском Самоваре» у Ромы Каплана, с которым Он был дружен еще в России. А закончили этот безумный день в гостях у Саши Минца, с которым Он тоже был хорошо знаком. «С лёдиком?» – спрашивал Саша, смешивая водку с апельсиновым соком. Я от волнения говорила без умолку, но они меня понимали и простили.

Он ушел из жизни почти так же незаметно, как со сцены. Далеко не все в его окружении знали, что он едет в Италию делать операцию на сердце: он не хотел заранее тревожить самых дорогих ему родных – своих сестер, к которым был бесконечно привязан, старался, как всегда, никого не обременять своими проблемами… На свои недомогания не жаловался. Как-то, когда я приехала в Россию, попросил: «Привези из Америки какое-нибудь сердечное лекарство». – «А что у тебя?» – «Да не знаю – болит».

В больнице, придя в себя после наркоза по окончании операции, Он улыбнулся медсестре, еще успел пошутить и умер от начавшегося инфаркта, как оказалось – четвертого. Когда Он перенес первые три, никто не знает.

Так и умер, практически – в одиночестве, все его близкие были далеко… Незадолго до его смерти я получила от него письмо: «*Ты удивительный человек и более чем друг. Спасибо тебе за уникальное отношение. Ты сделала для меня то, что не сделал ни один человек*».

Так разве не была мне послана судьбою счастливая любовь?

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

УНИВЕРСИТЕТ



Здание исторического факультета ЛГУ

Я поступила на исторический факультет в 1954 году. После получения диплома в 1959-м некоторое время работала в библиотеке университета, а затем меня приняли лаборанткой на кафедру истории средних веков – кафедру медиевистики (которую я окончила). Я ушла с кафедры в 1964 году в связи с рождением сына и поступила в аспирантуру.

Весь этот период я и называю «университетским». Он насыщен событиями, определившими мою дальнейшую жизнь: училась, писала пьесы, снимала балет, сама танцевала, любила, влюблялась, вышла замуж, развелась, снова вышла замуж, родила сына, снова развелась… встретила друзей, отношения с которыми сохранила на всю жизнь. И многое из того, что со мной происходило дальше, прямо или косвенно имело свое начало в те времена. Словом, в университете сложилась моя судьба.

Я выбрала исторический факультет, поскольку действительно интересовалась древней историей, древним свободолюбивым городом Новгородом и даже заняла первое место на каком-то общегородском школьном конкурсе за сочинение «Пишу тебе на берёсте…»

Поступала я в университет с приключениями. Экзаменационный балл у меня был «проходной» (две четверки из какого-то там числа отличных отметок), но меня не приняли. При этом принимали абитуриентов, сдавших экзамены на тройки, но пришедших из армии и даже иногородних. В приемной декана исторического факультета мне сказали, что мой дед – член-корреспондент, я могу себе позволить год прожить «безбедно», а у нас, дескать, есть студенты, которые без стипендии жить не могут. Резон был, конечно, надуманный, на факультете это тоже понимали, и в конце концов декан Б.М. Кочаков разрешил мне посещать лекции в качестве вольнослушательницы, а если я буду хорошо учиться, то в конце года обещал зачислить на второй курс.

Я вошла первого сентября 1954 года в большую аудиторию исторического факультета, куда собрали всех студентов первого курса, и сразу увидела девочку с двумя длинными толстыми косами, большим лбом и огромными глазами. Мы посмотрели друг на друга. И с этой минуты она стала моей ближайшей подругой и отношения с ней – важная часть моей жизни. Оказалось, что Таня Бернштам – тоже вольнослушательница, что нас таких на курсе около десяти человек, среди которых – сын священника (мы с ним к тому же были и не комсомольцы!). Таню на экзаменах просто сознательно «заваливали». Причина была не только в ее национальности (хотя ограничительный ценз на прием евреев существовал), но и в том, что отец Тани – Александр Натанович Бернштам, крупный ученый-этнограф – не так давно вернулся из лагерей.



Нина Аловерт с Таней Бернштам. 1956

Хорошо помню, что за сочинение по литературе Тане поставили двойку. Друг Александра Натановича, археолог Павел Иосифович Борисков-

ский, читавший лекции на историческом факультете, а в том году входивший в состав приемной комиссии, возмутился и потребовал, чтобы ему показали сочинение Бернштам. Выяснилось, что сочинение это экзаменаторы старательно «правили». Борисковский взял его и пошел к ректору Университета… Подлог был налицо, но поскольку двойку на пятерку менять показалось неэтичным, поставили «тройку». А тройка все равно делала общий балл «непроходным».

Впоследствии Татьяна Александровна Бернштам стала ученым с мировым именем, доктором исторических наук, профессором, автором научных книг, заведующей отделом восточных славян и народов Европейской части России в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого («Кунсткамера») Российской Академии наук. А тогда ей всячески старались закрыть доступ в Университет, и Таня оказалась в числе вольнослушателей. Так произошла наша встреча-судьба. Рассказать о Таниной жизни в последующие годы нет возможности: влюблённости тайные и явные, замужества, разводы, ребёнок, научная карьера, расставание навсегда, встреча, дружба на расстоянии, друзья, профессиональные увлечения (совершенно различные), словом, всё, что мы пережили вместе, не уложились бы в один рассказ.

(Несмотря на расстояние между странами после того, как в 1977 году я уехала в Америку, ни позднее, когда наши взгляды на многие важные жизненные вопросы разошлись, мы не потеряли нашу любовь и не изменили ей. Мы обе в достаточной степени были нетерпимы. Но никогда между мной и Таней не возникали не только ссоры, но даже дискуссии: ни по телефону, когда уже стало можно звонить из-за границы и не бояться за того, кому звонишь, ни когда, приезжая в Россию, я ехала к ней утром в Купчино или на Комендантский аэродром на завтрак. Мы обе старались – и очень успешно – не затрагивать спорные темы. Мы обе берегли нашу любовь.)

Закончился первый год обучения. Учились мы с Таней хорошо, по-моему, даже на одни пятерки. Но в конце года всем вольнослушателям предложили еще раз сдавать вступительные экзамены в Университет, сказав, что это чистая формальность. Сдали мы их с Таней приличнo, но с четверками, а некоторые и совсем посредственно: все-таки вступительные экзамены следовали непосредственно за экзаменационной сессией, а экзамены в мое время были очень тяжелыми. Нам всем отказали не только в поступлении на второй курс, но даже не разрешили дальше слушать лекции.

И тогда Кочаков дал нам совет: поехать в Москву к министру просвещения Александрову, который, как он сказал, «человек с сердцем». Мы собрали у всех вольнослушателей самодельные «зачетки» (специальные книжечки с оценками) и просто листочки с оценками и поехали с Таней в Москву…

В министерстве существовал день, когда все, кто не поступил в вузы, могли обжаловать решение приёмных комиссий. Боже, что делалось в то утро у входа в министерство! Какое количество абитуриентов съехалось в Москву из всех городов Советского Союза! Когда открылись двери, толпа ринулась внутрь, не соблюдая никакой очереди. Началась настоящая «ходынка». Я, помню, ухватилась за перила лестницы, чтобы не упасть и не быть затоптанной! Заявление с просьбой зачислить нас на второй курс вместе с изложением всех событий мы с Таней оставили в приемной министра.



Крытая галерея, опоясывающмя истфак ЛГУ

Каждый день мы звонили в министерство и нам отвечали, что решения по нашему делу еще нет. Так прошла неделя. Наконец, мы вновь отправились в приемную. Я заявила, что если нам сейчас же не выдадут решения по нашему делу, мы пойдем жаловаться дальше. «К Ворошилову!» – гордо объявила я. Почему к Ворошилову? Эта фамилия первой пришла мне на ум, вероятно, по ассоциации со стихотворением: «Климу Ворошилову письмо я написал, Клим Ворошилов



Нина Аловерт. 1955 год

– народный комиссар».

Думаю, в приемной очень веселились, слушая мою гневную речь, но сжалились и показали наше заявление с резолюцией, подписанной замминистра. В моей памяти сохранилась «фотография» этой резолюции: «Безобразие!!! Кто разрешил вольнослушательство? Сведения проверить, студентов зачислить на факультет, ректору университета вынести строгий выговор, декана факультета уволить!»

Нам велели возвращаться в Ленинград, бумагу обещали прислать почтой ректору. Тогда мы обратили внимание только на слова: зачислить… Мы вышли на улицу и зарыдали… В результате все так и произошло. Всех нас приняли на второй курс, а Кочакова уволили. Но когда я пришла к нему просить извинения, он ответил: «А мне все равно». По-видимому, он хотел уйти с поста декана, а его не отпускали. Недаром именно он и посоветовал нам поехать в Москву…

Новым деканом впоследствии был назначен профессор кафедры истории СССР В.В. Мавродин. На одном из студенческих вечеров истфака его помянули в песне на мотив известной советской «Всё выше, и выше, и выше стремим мы полёт наших птиц»:

Нам деканат милей родного дома.
Мы все чуть свет стремимся на истфак
Нам все углы истории знакомы.
И объясним в науке каждый факт.
Всё выше, и выше, и выше
Мавродин истфак наш ведёт.
Историю мы перепишем,
Науку мы двинем вперёд.

К сожалению, шуточные стихи сегодня весьма злободневны…

Первые два года специализации на факультете не было, мы все учились вместе, слушали общие лекции и ходили на одни и те же занятия. Еще во время первого года обучения в нашем здании открыли новый факультет – философский. Это казалось тогда знаком некоторых перемен послесталинского периода, раньше изучать труды философов не полагалось, только труды марксистов-ленинистов, а для этого не нужен был специальный факультет.

Помню чудную историю, которую рассказывал мне знакомый: пришел он в Казанский собор, а там одна из выпускниц исторического факультета ведет экскурсию и излагает библейские легенды. Мой знакомый, человек весьма эрудированный, послушал, послушал – и спросил: «А вы сами Библию читали?» «Нет, – гордо ответила экскурсовод. Я знакома с Библией по первоисточникам!» Когда мне пришлось читать учебники по философии для сдачи кандидатского минимума, там тоже излагали теорию Гегеля по «Философским тетрадям» Ленина…

К нам на исторический приходили агитировать студентов переходить на новый факультет, несколько мальчиков так и поступили. Может быть, студентов на философском факультете учили серьезно, но у нас в это не верили и к «перебежчикам» относились с легким презрением, считая, что они променяли настоящее образование на карьеру… Помню, в одной из аудиторий я прочитала стихотворение, вырезанное анонимным автором на столе: «Ты ушел на философский, я остался тут. Я всегда был парень ловкий, ты всегда был туп. Туп-туп, тра-ля-ля, глуп, глуп, тра-ля-ля!»

Конечно, я пришла в университет в период относительного политического потепления. Но волна государственного антисемитизма, взявшая разгон в 1953 году, докатилась и до историков: в 1956 году отца Тани, крупного ученого А.Н. Бернштама (уже отсидевшего) объявили «буржуазным на-

ционалистом» и «космополитом» (одна из газет даже статью под таким названием поместила), в издательстве набор его научной книги рассыпали, а его самого собирались выгнать из Университета, где он читал лекции на Восточном факультете. И тут возмутились студенты! И отстояли обожаемого лектора: Бернштам остался работать. Думаю, что до 1956 года такой номер студентам бы не прошел…

С некоторым удивлением я вспоминаю, как в конце того же 1956 года студенты старших курсов устроили факультетский вечер, главной темой которого стала безработица. На пригласительном билете (или на самодельной афише, не помню) нарисовали картинку: здание школы с заколоченными окнами и дверьми, на дороге, ведущей к школе, стоит студент с чемоданом в руке и надпись:

Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман тернистый путь блестит.
«Нет местов, уйдите ради Бога», –
Мне директор школы говорит.

Это было по тем временам очень смело: безработицы в стране победившего социализма быть не могло!

В концерте принимали участие и мы, студенты младших курсов. Таня, например, пела, а я танцевала на столе в купальнике. На шею я повязала платочек с надписью «мир» на разных языках: я привезла его из Москвы вместе с первой в моей жизни длинной юбкой до полу. В тот год летом в Москве проходил Всемирный фестиваль молодежи и студентов, и наш танцевальный ансамбль Выборгского дворца культуры в нем участвовал как дополнительный кордебалет для исполнения характерных танцев при коллективе Кировского театра. Мы очень гордились этим обстоятельством. (Реакция на мою длинную юбку, когда я шла в ней по улице, была разная. Особенно негодовали пожилые женщины, они кричали мне вслед «хулиганка»! Почему? Потому что не такая, как все. Когда появилась мода на очень короткие юбки, вслед кричали: «проститука».)

После вечера, естественно, разразился скандал, состоялось заседание обкома, где студентов ругали за тему вечера и «пошлые танцы на столе». Впрочем, меня лично не упрекали и никто, по-моему, не пострадал. А некоторые молодые преподаватели и аспиранты стали поглядывать на нас с интересом…

Естественно, в университете мы не только учились: любовь занимала важное место в нашей жизни. Правда, мои сверстницы резко отличались от современных девушек и даже теперешних школьниц старших классов. Мы были, как нас называли, послевоенные дети с несколько замедленным сексуальным развитием.

Мы росли в стране, где любовь стыдливо называли дружбой. В нас подавляли естественное женское стремление нравиться. Нам внушали, что девушка должна быть скромно одетой, что означало: бесцветно и непривлекательно! О том, чтобы школьницы красились или делали маникюр, не могло быть и речи, в последнем классе школы однажды всех учениц, которые пришли в капроновых чулках, послали домой переодеваться. Мы, правда, пошли не домой, а в кино…

Но и без ссылок на советское ханжество, я думаю, нас воспитывали – большей частью – как «тургеневских барышень»: о любви мы знали из поэзии и романов XIX века, произведения Мопассана многие читали в старших классах по секрету от родителей и искали в них прежде всего те конкретные сведения о любовных отношениях, которые от нас скрывали.

На первом же курсе все быстро встало на свои места: мы отрезали косы, выстригали челку (что многим представителям старшего поколения казалось почти непристойным поступком), делали перманентную завивку и заводили романы. Помню, как одна из моих однокурсниц говорила: «Я отдамся мужчине только при свечах… в комнате будут всюду стоять розы и мы будем пить шампанское». Все в ее жизни произошло по-другому, но таково было возвышенное представление о таинственном событии, которое мы называли литературным словом: отдамся…

На первом курсе начались повальные влюбленности и скоропалительные замужества. У меня, например, в день моего рождения в 1954 году возник роман с моим приятелем Арсеном Дегеном, который учился на втором курсе математического факультета университета.

Вообще-то удивительное место ленинградский университет. Как будто там стены хранят некий вольнолюбивый дух! Приходили на первый курс вчерашние солдатики, прошедшие военную служ-

бу, какие-то мальчики и девочки из далеких провинциальных городов… год, два – глядь, они уже читают неположенную литературу и даже организуют какие-то кружки…

Одна история кончилась плохо: группу студентов (одного – с кафедры медиевистики) все-таки посадили: они – преступники! – собирались по вечерам и вместе изучали труды мировых ученых-экономистов в подлинниках! В числе изучаемых книг были, по-моему, и работы Маркса и Энгельса, – но читали их не «по первоисточникам»! И самостоятельно!

Отсидели участники кружка несколько лет, я уже работала на кафедре, когда к нам пришел наш бывший студент. Думаю, что ребятам не разрешили вернуться на факультет, но наша кафедра «своего» приняла и обласкала. Не помню его имени, но вижу как на фотографии: альбинос с белыми ресницами и белыми бровями, почти слепой… Был он абсолютный «книжный червь», ничем, кроме науки, не интересовался. По-моему, он где-то устроился на работу, а кафедра дала ему возможность защитить диплом.

После XXI съезда начались настоящие студенческие волнения во всем университете. Рассказывали, что один студент договорился до того, что это не Сталин плох – плоха система государства… Не знаю, чем это все для него кончилось.

Специализация начиналась не то со второго, не то с третьего курса. Главной кафедрой на историческом факультете, естественно, была кафедра истории СССР. Несмотря на свой интерес к древней русской истории, я туда не пошла, потому что не хотела заниматься более поздней историей России, особенно советским периодом, которому там уделялось особое внимание.

Я выбрала кафедру истории средних веков, где, как и на другие кафедрах, не связанных с историей СССР – археологии, истории Греции и Рима, искусствоведения – студенты меньше были подвержены давлению идеологии

Я сосредоточилась на немецкой истории по двум причинам. Во-первых, мой любимый древний Новгород торговал в средние века с германскими городами – знаменитым Ганзейским союзом, так что я могла заниматься немецкой историей и косвенно – историей Новгорода. А главное – немецкий язык я худо-бедно знала.

Поскольку студентов на эту малоперспективную для будущей карьеры кафедру приходило каждый год немного, все преподаватели уделяли каждому максимум внимания. Здесь давали широкое образование, учили «мёртвые» языки, а мы с Таней дополнительно – древнегреческий, прививали навыки научной работы (что неоднократно пригодилось мне совсем в других областях моих интересов и занятий).

Руководительницей моих курсовых, а затем дипломной работы стала Валентина Владимировна Штокмар, читавшая лекции по истории средневековой Германии. Я не помню, были ли ее лекции интересными, но она была настоящим научным работником с глубокими знаниями и при этом добрейшим человеком с тонким чувством юмора. Для чтения старых немецких рукописей (они были нужны для работы) она учила меня старому немецкому языку («dudisch»). и я таким образом смогла познакомиться с рукописями XIV века,

Преподавателей было пятеро, среди них один партийный: византиновед Г.А. Курбатов. Он был парторгом факультета, а позднее, когда кафедру решили немного «прибрать к рукам», стал заведующим кафедрой. Но человек он был тихий, милый, и, по моим воспоминаниям, безобидный.

Когда я поступила на кафедру, заведующей еще была Александра Дмитриевна Люблинская, ученица создательницы кафедры Добиаш-Рождественской. Затем она ушла на пенсию, и ее сменил Матвей Александрович Гуковский, ученый, европейски образованный человек с широким кругозором, личность в высшей степени оригинальная. Он прошел сталинские лагеря, а его брат, Григорий Александрович Гуковский, блестяще читавший лекции на филологическом факультете, был расстрелян. Но в те удивительные 60-е Матвею Александровичу разрешили вернуться в университет.

Матвей Александрович обладал оригинальной наружностью: невысокого роста, вытянутый череп покрыт редкими волосами, выражение на лице всегда немного ироничное… Гуковский напоминал мне Крошку Порги из сказок Р. Киплинга, каким нарисовал его сам автор. Навсегда запомнила картинку: под крытой колоннадой, которой окружено здание исторического факультета, идет Матвей Александрович в расстегнутом черном пальто и волочит по плитам огромный черный портфель, всегда набитый своими и чужими работами.

При такой, казалось бы, невыигрышной внешности Гуковский обладал неотразимым для женского сердца очарованием: сочетанием ума и неиссякаемым жизнелюбием. Гуковский жен-

щин любил, и они отвечали ему взаимностью. Когда я познакомилась с Матвеем Александровичем, он был женат на красавице Асе, своей последней жене, с которой и прожил в любви до самой своей смерти. Черноглазая, черноволосая Ася своим обликом походила на итальянку. Она работала в Эрмитаже, мама ее была, кажется, не намного старше своего зятя.

Специализацией Матвея Александровича была история средневековой Италии, вернее – искусство Возрождения. Его лекции или занятия были такими увлекательными, что слушать их приходили студенты других кафедр. Гуковский знал быт Италии в таких подробностях, как будто, как мы тогда шутили, тайно сидел на обедах у Медичи.

Он страстно любил историю Италии и ее искусство, особенно Леонардо да Винчи. Имел на все свою непререкаемую точки зрения и доказывал, например (и даже, по-моему, написал книгу на эту тему), что Мона Лиза на самом деле – это «Флора» (картина находится в Эрмитаже), а знаменитый портрет нарисован Леонардо совсем с другой женщины… Он и от нас ждал на семинарах не студенческих, ученических докладов, а самостоятельных, творческих исследований. Увы, мы не всегда оправдывали его ожидания!



Матвей Александрович Гуковский. Нач. 1960-х

Кроме того, Матвей Александрович любил театр и обожал балет. Был дружен с Николаем Павловичем Акимовым, главным режиссером Театра Комедии. На почве любви к театру мы с ним и подружились.

Вскоре после окончания университета меня взяли на кафедру лаборанткой. Я вела канцелярскую работу, составляла расписание, занималась подготовкой всего необходимого к семинарам.

Как лаборантка я присутствовала на всех заседаниях кафедры. Матвей Александович допустил некоторую театрализацию собраний: после окончания научной части я накрывала стол – начиналось чаепитие. Я сделала корону из серебряной бумаги, и Гуковский ее торжественно надевал – становился королем нашего собрания преподавателей и аспирантов. На «короновании» мы допустили вольность: принесли вино. Я ушла с кафедры вместе с преподавателями, оставив аспирантов прибирать помещение.



Матвей Александрович «коронованный». Начало 1960-х

Кончилось это плохо: утром выяснилось, что один из аспирантов кидал остатками кислой капусты в окно вслед проходящим студентам, и те пожаловались в деканат. Я была виновата: я должна была уйти последней. Но Матвей Александрович взял мою вину перед деканатом на себя.

Вообще к нашим служебным «преступлениям» он относился снисходительно. Помню, работая на кафедре, я взяла из факультетской библиотеки какую-то книгу и потеряла. Заведующая библиотекой пришла к нам в кабинет, пожаловалась Гуковскому и сурово спросила: «Ну что мы будем делать с Ниной Николаевной?» И Матвей Александрович так же сурово ответил: «Повесим».

Чаепития продолжались, но вино больше не приносили, что не мешало веселым посиделкам после научных заседаний. Например, я помню, что одно из чаепитий было посвящено моему дню рождения, преподаватели написали мне массу шуточных стихов.

В те времена мне сшили шубу из искусственного голубого каракуля. Это была очередная моя выдумка, причуда… Я в ней, конечно, каждый день не ходила, но один раз на кафедре все-таки поя-

вилась. Так мне один из наших преподавателей и написал в поздравлении:

Ее в пальто голуборунном
Средь многочисленных светил
В своих мечтах увидел Бруно,
Когда он на костер всходил.

По инициативе Гуковского в те же годы, когда я работала на кафедре, у нас появился преподаватель-почасовик Лев Николаевич Гумилёв, сын Анны Ахматовой и Николая Гумилёва. Гуковский сидел с ним в тюрьме в одной камере (а также с выдающимся математиком Н.А. Козыревым) и считал своим долгом и делом чести открыть Гумилёву дорогу в науку. На кафедре к научным теориям Гумилёва относились скептически.

Мне Лев Николаевич не нравился. История его отношений с матерью, Анной Андреевной Ахматовой, была достаточно известна и обрастала ещё и легендами, говорили даже , что он, вернувшись из тюрьмы, не пожелал с ней общаться. Ахматова, естественно, страдала. Говорили, что Лев не простил матери ее стихотворения, посвященного Сталину. Но ведь она написала это стихотворение ради его спасения! На самом деле они общались, хотя отношения действительно были сложными. И на кафедре, и среди моего окружения Ахматову все жалели, а Гумилёва осуждали.

У Гумилёва был только один студент: Гелиан Прохоров, красавец с монгольскими чертами лица – студентки очень на него поглядывали… По-моему, он и пришел к нам на факультет ради Гумилёва: Геля его боготворил. Он работал у него на археологических раскопках. И восторженно рассказывал, как тот утром встает и говорит: «Нет, мы неправильно копали! У меня “видение” (или предчувствие) – копать надо в другом месте!» И все начинали работу с начала. Естественно, наши ученые относились к такому методу работы с большой иронией…

Я бывала в гостях у Прохоровых одновременно с Гумилёвым. Лев Николаевич открыто восхищался женой Гели, но не ее красотой, а тем, как она слушается мужа! И целую лекцию гостям прочел на тему «Жена да убоится мужа своего». Я, помню, страшно возмущалась. Но слава Богу, у меня хватало такта не показывать своего отношения к Гумилёву на кафедре. А по свойственной мне особенно в молодости нетерпимости могла и не скрывать, как не скрывала лаборантка кафедры истории искусствоведения Антонина. Она встречала Гумилёва хмуро, и он говорил: «На факультете есть Нина и Антинина»…

На кафедре твердо решили готовить меня к преподавательской работе в университете, так что я поступила в аспирантуру. Написала первую главу диссертации о городской жизни Любека (главного города Ганзейского союза) в XIV веке (слегка в стиле исторического романа), сдала кандидатский минимум (до сих пор вспоминаю эти экзамены с содроганием). Кафедра обсудила и одобрила начало моей работы. Но в 1966 году Акимов пригласил меня работать заведующей музеем театра Комедии, и я бросила науку. Преподаватели были недовольны, родные были в шоке, и только мама была на моей стороне. А меня, как всегда, вела судьба…

НИКОЛАЙ ИВАНОВ

Был у меня в университете приятель Коля Иванов, студент, а затем, когда я уже там работала, – аспирант кафедры искусствоведения. Он занимался русской церковной архитектурой XVIII века. Род свой Коля вел от декабриста Пущина. Внешность имел неказистую: полный, даже рыхлый, голова – «редькой», на лице прежде всего обращали на себя внимание пухлые щечки. Казался он нам тогда таким безобидным, мягкотелым потомком дворянского рода. Я его называла «сокофейником»: Коля, как и я, обожал кофе. Когда в столовую рядом с университетом привезли кофеварку, мы часто туда наведывались. Буфетчица от особой симпатии к вежливому, улыбчивому Коле варила ему «шестерной» кофе – то есть невероятной крепости.

Моему «сокофейнику» хронически не везло с девушками. Колины избранницы не отвечали ему взаимностью. Мои подружки в нашей внеуниверситетской компании, куда Коля входил, ему сочувствовали и помогали. Мальчики, напротив, относились слегка с презрением. Один из них на наших глазах отбил у Коли девушку, с которой он появился на вечеринке, и не чувствовал угрызений совести. Коля плакал, я помогала ему выяснять отношения… Девушка не стоила того, чтобы из-за нее плакали.

Одними из ближайших друзей Коли на историческом факультете стали молодой преподаватель русской истории, доцент Юрий Марголис и его жена Нина Серебрякова.

Коля начал заметно меняться в начале 60-х годов. Сначала он вдруг сделался ужасно религиозным. В то время это было очень заметно. Затем, гуляя однажды со мной вдоль Университета, он, как всегда, добродушно посмеиваясь, выдал совершенно неожиданную сентенцию: «Мне очень нравится Таня Бернштам, она такая приятная, такая умная, но я никогда не мог бы на ней жениться, потому что она – еврейка». Никогда раньше я за Колей антисемитских настроений не замечала, иначе он просто не вошел бы в нашу компанию. У нас в семье пренебрежение к любой нации считалось преступлением, и я с этим выросла…

С того дня я начала от Коли отдаляться.

В это же время в связи с рождением сына я ушла с работы в университете, поступила в аспирантуру, сидела дома и писала диссертацию.

Следующий знаменательный разговор с Колей произошел несколько лет спустя на Дворцовой площади. Я хорошо помню эту картинку: мы шли в сторону Дворцового моста, был прекрасный день, светило солнце. И вдруг Коля произнес ошеломившую меня тираду. Он, оказывается, состоит в организации, которая ставит своей целью свергнуть советскую власть, реставрировать монархию и церковь. Реставрация будет бескровная, организация собиралась действовать методом убеждения. И Коля пояснил: «К нам уже начинают прислушиваться в верхах, в нашей организации есть сотрудники КГБ и один член правительства».

Не надо быть Кассандрой, чтобы предсказать, что ждет эту организацию в недалеком будущем! А Коля безмятежно продолжал, как я теперь понимаю, меня вербовать, вернее, не меня, он метил в моего второго мужа, Дмитрия Фредерикса. Но это я осознала несколько позднее. «Мы читаем труды Бердяева и маоистскую литературу. Я принесу вам почитать…» (так и сказал, я не выдумываю задним числом!). «Ни в коем случае, – запротестовала я. – Коля, запомни: у меня муж работает в секретном учреждении, в физическом институте, связанном с космическими исследованиями. Не смей приносить нам запрещенную литературу!» Мы, конечно, запрещенную литературу читали, как и все в нашей компании, но я понимала, какую опасность представляет теперь собой Коля и все, что с ним связано. И слово в слово помню Колин ответ: «Мне стыдно тебя слушать. Ты просто трусишь. Пусть я умру на нарах, но честным человеком!»

Эту организацию, куда входили студенты университета, возглавляли аспирант восточного факультета: Игорь Огурцов и литературный критик Константин Вагин.

Прошло два года с того разговора на Дворцовой площади, и членов организации, естественно,



Ленинград. Дворцовая площадь. 1960-е годы

«взяли». Следствие длилось довольно долго. По записной книжке, изъятой у Коли во время обыска, на допрос в КГБ вызывали всех его знакомых мужчин. Женщин, кроме последней Колиной подружки, не трогали и вовсе не из джентльменских соображений: в уставе общества было два «замечательных» пункта: не принимать в организацию женщин и евреев.

О программе общества мы узнали от Колиного друга, Юры Марголиса. Еврей Марголис в организации не состоял, но находился в числе ближайших колиных друзей (так часто бывает у антисемитов: «все евреи плохие, один мой Янкель хороший»). Он и поведал нам кое-что об этом обществе, а также о своем последнем свидании с Ивановым: Марголиса вызвали в КГБ на очную ставку с ним.

Юра вошел в кабинет следователя и увидел Колю – розового, спокойного и добродушного. Первое, что сказал следователь Марголису: «Иванова руками не трогать!» «Видимо, кто-то пытался его бить на очной ставке», – комментировал свой рассказ Юра. Затем следователь произнес слова, от которых Марголис чуть не упал со стула: «Николай Иванович пригласили к себе священника, исповедовались и теперь хотят говорить нам только правду».

Я и до сих пор вспоминаю с содроганием эти слова… Представляете себе эту картинку: исповедь в стенах КГБ? Представляете себе этого священника? В каком он был чине?

Коля заложил таким образом нескольких друзей. Мы тогда гадали: что случилось? Непохоже было, чтобы эти сведения из него выбивали, выглядел он прекрасно. Может, купили за сигареты и кофе, без которых он не мог жить?

Итак, сидит Марголис у следователя в кабинете, а Коля, добродушно улыбаясь, говорит, что, дескать, да, Юрий Марголис – его близкий друг и он не хочет ему зла, но он, Коля, хранил у него маоистскую литературу и книги Бердяева… (Далась им эта маоистская литература!) Марголиса выгнали из университета с волчьим билетом «за утрату политической бдительности, выразившуюся в получении и хранении литературы антисоветского и ревизионистского содержания (книг Ричарда Пайпса и Милована Джиласа) и недоносительстве». В это время его жена только что родила и не работала… К счастью, кто-то помог Марголису устроиться на Ижорский завод, где он стал писать историю завода…

Суд, который проходил в здании суда на Фонтанке, был закрытым. Многие из нас пытались проникнуть в зал, но, естественно, безуспешно. К этому времени я разошлась со вторым мужем. Я умоляла его с Колей не встречаться, рассказывала ему о своих опасениях… Увы! У Коли были свои очередные сердечные неудачи, и мой муж продолжал с ним общаться: они жаловались друг другу на «нехороших женщин». Муж, правда, уехал от меня подальше под Москву во Фрязево. Но к моменту суда в 1968 году вернулся в Ленинград и работал в физическом центре какого-то завода.

В суд его вызвали в последний день следствия, поскольку в Колиной записной книжке он стоял по алфавиту последним. Об этом рассказала мне Антонина, лаборантка с кафедры искусствоведения (ее пустиди на суд, поскольку Коля Иванов учился на этой кафедре): «В последний день вызвали такого смешного свидетеля: Фредерикса (Антонина не знала, что он – мой бывший муж). Никому он, собственно, был не нужен, в организации он не состоял, да и вообще следствие уже заканчивалось. Его, как всех, спросили: “Давал ли вам Иванов читать запрещенную литературу?” Ему бы сказать: нет, не давал. А этот Фредерикс стал говорить: “Да, я читал Бердяева, но это такая гадость!” Тут за него и взялись…»

Я помертвела, слушая этот рассказ, – и не зря. Бедный Митя, действительно, чистой воды российский интеллигент, не сказавший ни слова лжи в своей жизни! Его выгнали с завода. Что ему потом пришлось пережить, это уже другая история…

Вернемся к Коле Иванову. Он получил пять лет лагерей. Огурцов – одиннадцать, Вагин – девять. Когда в 1977 году я жила во время нашего эмиграционного пути в Риме, Вагин находился в Италии и работал в русском отделе Ватиканской библиотеки (не знаю, как он туда попал). Огурцов продолжал отбывать свой срок, и правозащитники в России и Америке предали это дело гласности, старались ему помочь: здоровье Огурцова было в ужасном состоянии. Несмотря на хлопоты, он отсидел весь свой срок.

А вот о Коле мне еще не раз приходилось слышать. Находился он вместе с Андреем Синявским в мордовских лагерях, сведения о нем шли из лагеря самые положительные: вел себя хорошо, мужественно, словом, как и обещал: «на нарах, но честным человеком». Мы пожимали плечами… Выйдя на волю, Коля уехал в Псков и поселился при каком-то монастыре. С прежними знакомыми, естественно, постарался не пересекаться.

Последние сведения о Коле я получила совершенно неожиданно от Марии Васильевны Розановой в Париже в 1980 году. Я спросила её о Коле – она оживилась, подтвердила, что Коля вел себя в лагере достойно, и поведала мне о последней с ним встрече…

Андрей Донатович и Мария Васильевна уезжали из Москвы в эмиграцию. В ночь перед отъездом, как полагается, квартира была полна народу: приходили прощаться. Приехал и Коля… Мария Васильевна ходила по квартире, разговаривала с гостями. «И вдруг, – рассказывала Розанова, – я слышу, как Коля в соседней комнате ведет какие-то антисемитские разговоры. Я вызвала его в прихожую, взяла за шиворот, открыла входную дверь и дала ему коленкой под зад. Коля скатился с лестницы. На шум вышел Синявский, видит: на нижней площадке стоит Коля, кровавые сопли текут… ‘‘Меня… Мария Васильевна… с лестницы спустила!’’ – всхлипывает Коля. ‘‘Маша, что это такое?’’ – спрашивает меня Синявский. ‘‘Иди, иди, это не твое дело’’, – ответила я ему и втолкнула его назад в квартиру».

Больше я о Коле Иванове никаких сведений не имела. Все вопросы, связанные с этой личностью, остались для меня неразрешенными.

ЧАСТЬ II.
ЛЕНИНГРАДСКИЙ АЛЬБОМ

***

ГЛАВА ВОСЬМАЯ
ПЕРВОЕ МЕСТО ВО ВТОРОМ РЯДУ

Как человек активный, я не могла оставаться просто зрительницей. Я попробовала снимать в театре…

…Началось с того, что в последних классах школы я получила в подарок от мамы фотоаппарат (не думаю, чтобы у неё были какие-нибудь планы на будущее, она просто старалась развивать меня в разных направлениях) и я стала фотографировать друзей. Потом мне захотелось иметь фотографии любимых танцовщиков – не такие, какие продавались в киосках.

Снимать в театрах, конечно, запрещалось. Но мой знакомый, Лев Гительман, молодой преподаватель Театрального института (мы называли его «Лёва, который всё знает») научил меня: надо покупать билеты – первое и второе место во втором ряду партера (для меня и мамы). Сверху из директорской ложи тебя не видно, в оркестре справа – гремят ударные инструменты, и никто не слышит щелчков твоего фотоаппарата. Сам Гительман так снимал Галину Уланову, которую обожал. Все билетерши знали, что я снимаю, но никто на меня не «настучал».

Снимая спектакли, я чувствовала, что таким образом принимаю участие в театральной жизни… Позже Юрий Григорович, с которым я была хорошо знакома, разрешил мне снимать генеральные репетиции его первых балетов, а когда он стал художественным руководителем балета Большого театра, то всегда разрешал фотографировать во время спектаклей. Также Пётр Гусев и Олег Виноградов в Малом и Кировском театре всегда разрешали мне снимать. Танцовщики, с которыми я подружилась, тоже помогали, доставая удобные билеты для съёмки.

Но это было потом, а первые годы я смотрела Кировский балет и наблюдала за судьбами его премьеров в основном через объектив фотоаппарата с первого места во втором ряду партера.

На моих глазах протекала жизнь театра, зависящая от вкусов художественных руководителей и прихотей партийного руководства. Когда я стала ходить в театр в 1940-х годах, единственным разрешённым видом современного балета был так называемый драмбалет с детально разработанным содержанием, и даже стиль хореографии контролировался начальством. К началу 1950-х годов этот жанр зашёл в тупик, драмбалет превращался в пантомиму с танцами. Я стала свидетельницей того, как в начале 1950-х годов дерзкий авангардист прошлого Федор Лопухов стал художественным руководителем Кировского балета. Временное возвращение Лопухова в театр дало искусству балета полемические шедевры Леонида Якобсона и первые работы хореографов-новаторов Игоря Бельского и Юрия Григоровича, которым он предоставил возможность ставить спектакли. Якобсон показал, что язык танца может быть совершенно различным, а Бельский и Григорович возвращали танцу, создаваемому ими на основе классического, его законное место в балете: он вновь становился главным способом выражения мыслей и чувств.

Испугавшись такого разгула «модернизма», советские руководители искусства, свято верившие, что только классический балет и драмбалет имеют право на существование, отстранили Лопухова от должности. В 1960 году к власти пришел убежденный консерватор Константин Сергеев. Он и его жена, прима-балерина театра Наталья Дудинская стали абсолютными властителями балета Кировского театра. Прежде всего из театра выжили Бельского и Григоровича. Новые успешные балеты стали редкостью, началась эпоха упадка.

На фоне этих различных периодов на сцене Кировского театра танцевали талантливые (а некоторые – гениальные) артисты, которых я имела счастье снимать, а с некоторыми дружить или быть хорошо знакомой.

ГАЛИНА УЛАНОВА



Джульетта – Г. Уланова, Ромео – К. Сергеев.
«Ромео и Джульетта». 1961 год

Уланову на сцене мне удалось фотографировать один раз. В 1961 году Роберт Гербек, блистательный характерный танцовщик, танцевал свой последний спектакль. Он выступал в отрывках из разных балетов. Как лучший исполнитель Тибальда в «Ромео и Джульетте» Прокофьева/Лавровского он исполнял эту роль в прощальном спектакле, выбрав второй акт. Сцену венчания Джульетты и Ромео танцевали Уланова и Сергеев. Как удалось Гербеку пригласить Уланову и соединить ее с Сергеевым, не знаю. Очевидцы говорят, что когда-то эти танцовщики создали один из редчайших дуэтов на балетной сцене.

Я сидела в тот раз в центре зала в бельэтаже, снимки получились мелкие и не самого высокого качества. Просто чудом я вывезла эти негативы из России в ручной сумочке. Когда в 1987 году при нашей встрече с Улановой в Нью-Йорке я показала ей эти фотографии, Уланова долго и внимательно их рассматривала и сказала: «А у меня таких нет». Я подарила ей одну из них, вторую она мне подписала.

Галина Уланова была не просто великой балериной. С моей точки зрения, она была уникальным «голосом времени». Героини, которых она воплощала на сцене, обладали врожденным чувством собственного достоинства. Они гибли под натиском грубой силы или в результате предательства, их звали Мария, Джульетта, Жизель, но в каждой роли балерина оставалась верной своему предназначению: в самый страшный сталинский период она всем своим творчеством утверждала, что нравственность бессмертна. Смерть героинь в интуитивной интерпретации Улановой становилась единственным для того времени спасением этой нравственности, спасением человеческой души. Недаром английский критик Арнольд Л. Хаскел назвал её танец «триумфом человеческого духа». Уланова несла надежду, сама не отдавая себе отчета. В 1976 году я рассказала ей о своем наблюдении. Уланова удивилась: «Как интересно, я никогда об этом не думала».



Галина Уланова. 1976

В декабре 1945 года Борис Пастернак писал Улановой, увидев ее в роли Золушки:

«*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. Поклонение этой силе тысячелетиями было религией и опять ею станет... Мне та сила дорога в ее угрожающей противоположности той, тоже вековой, лживой и трусливой, низкопоклонной придворной стихии, которую я не люблю до сумасшествия… Старое сердце мое с Вами*».

Сколько раз я ни была на спектаклях Галины Улановой в Москве, я всегда видела Юрия Завадского. Он сидел у прохода во втором ряду, после окончания балета вставал – высокий седой красавец – и аплодировал, пока в зале уже не начинали гасить свет.

Последний раз я разговаривала с Улановой в ноябре 1997 года. Приехав в Москву, я позвонила ей. Мне хотелось поговорить с ней о её работе над образом Жизели. Сначала подошла какая-то женщина, спросила, кто звонит. Я уже и не надеялась, что нам удастся поговорить, но к моему удивлению, Галина Сергеевна подошла к телефону. Голос твёрдый, молодой, речь почти не интонированная. Меня она, естественно, не вспомнила, интервью дать отказалась. «Не хочу, зачем? – сказала она, – прочтите книги, там всё написано». «Я бы хотела, чтобы Вы сами рассказали о себе», – говорила я. Уланова разразилась тирадой: «Кому это надо? Современному поколению это не нужно. Я прихожу к ним на репетицию, молодые танцовщицы меня только спрашивают, как сделать то или иное движение. А движение – это азбука. Тело при помощи движения выражает душу. Если душа пуста, тело и танцует только азбуку. Мне повезло, я училась и работала в Ленинграде. Нас учили решать актёрские задачи. Когда я ушла со сцены, мне было пятьдесят лет, я работала с артистами, которые ценили то, что я могла им дать. Всем им я говорила о разных эпохах танца, учила, как работать над образом. А у нас теперь (подразумевался Большой театр) учат только форме. Сколько я прикладывала труда, когда работала над ролью… что за танец без внутреннего понимания роли!»

«А мы сделаем интервью для следующих поколений!» – пыталась я уговорить артистку. Она ответила очень темпераментно: «Ну, вот ещё! Буду я думать о следующем поколении!» Так мы препирались минут сорок. Время от времени Галина Сергеевна повторяла твёрдым голосом: «Нет, интервью я вам не дам», – и продолжала говорить. Она жаловалась, что в Москву её заставили переехать насильно, что она всегда оставалась ленинградкой и в Москве чувствует себя чужой.

Понимая, что интервью мне взять не удастся, я стала рассказывать о том, что Галина Сершеевна значила для моего поколения. «Это меня не трогает и ничего не меняет», – отвечала упрямая собеседница. «Я говорю не для того, чтобы вас “тронуть“, – отвечала я, – просто пользуюсь случаем, чтобы Вам высказать свою любовь».

И всё-таки в конце разговора Уланова задумалась о чём-то и сказала: «Вот если мне суждено прожить ещё два года, я сама напишу книгу, чтобы помочь танцовщикам работать. Тогда вы всё и узнаете». Но это ей было не суждено.

21 марта 1998 года в 11 часов утра Уланова скончалась от второго инсульта на 89-м году жизни. Когда-то советский писатель Алексей Толстой назвал ее «обыкновенной богиней». Оказывается, богини тоже смертны.



Татьяна Михайловна Вечеслова читает главы из своей книги. 1964

ТАТЬЯНА ВЕЧЕСЛОВА

Татьяна Михайловна Вечеслова, выдающаяся прима Кировского театра и моя любимая балерина ушла со сцены, когда я была ещё школьницей. Я попала на её прощальный вечер, когда кто-то из оперных певцов вышел на сцену и спел ей слегка переделанные куплеты Трике из «Евгения Онегина»:

«Какой прелестный был тот день,
Когда под театральный сень
Появилась бель Татиана…»

Не совсем точно воспроизвожу текст, давно это было… Я помню, что выступали балерины, танцевали отрывки из её ролей. Рабочие сцены преподнесли ей кусок пола, вырезанный из сцены.

У меня с этом вечером связан свой «дебют»: я написала к этому событию небольшую заметку о Вечесловой и отнесла в газету «Смена» (как я туда попала – не помню). И ее напечатали вместе с известной фотографией балерины в роли Эсмеральды (по-моему, фотограф – Лесков), указав, что я – ученица 9-го класса. И даже заплатили мне деньги, на которые я смогла купить тоненький браслет, который долго хранила на память о том событии. Я не снимала Вечеслову на сцене, но некоторые моменты из её спектаклей помню так, как будто прокручиваю киноленту…

Когда говорят о Вечесловой, то, справедливо прежде всего вспоминают её Эсмеральду, Зарему или Тао Хоа. Я же вспоминаю Джульетту. Я видела балерину в этой роли только однажды, но некоторые моменты помню до сих пор. А ситуация была интересная: в Ленинграде на сцене Кировского театра два вечера подряд шёл балет «Ромео и Джульетта»» С. Прокофьева. В одном Джульетту танцевала лучшая в мире исполнительница этой роли в балете Л. Лавровского – Галина Уланова, в другом – Татьяна Вечеслова, балерина огромного таланта, но чей актёрский темперамент был противоположен улановскому. Я не могу вспомнить весь спектакль с Вечесловой, но один момент помню так ясно, что, кажется, сама могла бы его повторить. В спальне Парис (его в обоих спектаклях танцевал Святослав Кузнецов) наклоняется к Джульетте, чтобы её поцеловать. Джульетта-Уланова, живущая душою где-то в другом мире, окружённая (защищённая) своей любовью к Ромео, поднимала руку, создавала преграду между собой и Парисом. И Парис-Кузнецов, не смея нарушить эту абсолютную отстранённость Джульетты, почти бесшумно выходил из спальни. Вечеслова же поднимала руку, защищая себя, это был гневный жест, жест ярости, глаза пылали… Парис-Кузнецов сначала медленно отходил, а потом стремительно выбегал, хлопнув дверью так, что дрожала декорация.

Такая и была её Джульетта во второй половине балета – страстная итальянка, сжигаемая любовью. Недаром Анна Ахматова, с которой Вечеслова дружила, написала на фотографии балерины:

Дымное исчадье полнолунья
Белый мрамор в сумраке аллей
Роковая девочка, плясунья,
Лучшая из всех камей.
От таких и погибали люди,
За такой Чингиз послал посла,
И такая на кровавом блюде
Голову Крестителя несла.

ИРИНА КОЛПАКОВА

Никакие «подводные камни» театральной жизни не влияли на судьбу выдающейся русской танцовщицы XX века Ирины Колпаковой: с начала 1950-х годов она занимала в труппе стабильное положение примы-балерины Кировского театра.



Ирина Колпакова.
«Симфония и танцы» 1966

Колпакова станцевала все ведущие партии в классических балетах. Венец ее актерских работ в классике – принцесса Аврора в «Спящей красавице», хрустальная статуэтка, сама нежность, изящество, чистота, благородство. Одним словом – Принцесса.

В то же время Колпакова стала создательницей главных партий в балетах всех «бунтарей» своего времени. Леонид Якобсон поставил на нее солистку в «менадах» («Спартак», 1956), и миниатюру «Снегурочка» (1959). Никто из последующих исполнительниц не смог даже приблизительно воссоздать то волшебство, ту покорную жалобу, которую «пела» ее тающая Снегурочка, создать иллюзию этого таяния.

Она стала первой исполнительницей в балетах «авангардистов» того времени Игоря Бельского («Берег надежды», 1959). и Юрия Григоровича («Каменный цветок», 1957 и «Легенда о любви», 1961). Когда Григорович уходил в Большой театр, он звал с собой Колпакову, но она отказалась – не решилась переходить в чужую труппу и не хотела покидать театр, который любила.

В балете «Сотворение мира» Н. Касаткиной и В. Василёва (1971) она танцевала партию Евы. Не скованный привычной классической формой танец позволил балерине свободно проявить свои актерские данные. В этом балете сложился дуэт Ирины Колпаковой и молодого Михаила Барыш-

никова. Позднее Барышников пригласил балерину участвовать в своём творческом вечере, они танцевали вместе в одноактном балете «Балетный дивертисмент», поставленном Георгием Алексидзе.

Незадолго до отъезда в эмиграцию я зашла во внутреннее кафе Кировского театра. Колпакова увидела меня и громко через всё кафе обратилась ко мне: «Я знаю, что ты уезжаешь. Передай Мише, что моё отношение к нему не изменилось». Я замерла. Колпакова страшно рисковала, передавая вслух в театральном кафе приветственные слова «изменнику Родины». Это был мужественный поступок для того времени. Даже положение ведущей балерины труппы могло не спасти её от репрессий. Но всё обошлось, а поступок – остался.

Продолжая танцевать, Колпакова начала репетировать с молодыми танцовщицами театра свои роли. В 1989 году при помощи нашего друга Валерия Головицера и по приглашению Михаила Барышникова, Колпакова начала работать репетитором в Американском балетном театре.

С ней любят работать профессиональные танцовщицы разных поколений и разных стран. И только в Мариинском театре в XXI веке у нее нет учениц. Но так сегодня сложилось…

СВЯТОСЛАВ КУЗНЕЦОВ

Я обратила на него внимание еще тогда, когда Кузнецов только начинал свой творческий путь: в «Ромео и Джульетте» Л. Лавровского / С. Прокофьева он танцевал Париса. Я не видела равного ему Париса на сцене ни одного театра в мире ни в какие времена: аристократизм и гордое одиночество его героя, а также красота почти непозволительная сделали эту работу артиста незабываемой. Позднее, став исполнителем Ромео, Кузнецов никогда больше не танцевал Париса… к моему большому сожалению.



Принц – С. Кузнецов.
«Лебединое озеро». 1956

Святослав Петрович Кузнецов был неординарным танцовщиком, хотя и с ограниченным репертуаром. Он был наделён от природы редким актерским талантом, не только глубоким, но и разносторонним, который проявлялся с особенной силой в трагических ролях. Среднего роста, с красивым разворотом плеч и узкими бедрами, пропорционально сложенный, он казался на сцене ожившей античной статуей. Кузнецов хорошо владел русской классической школой, но прыжок имел без баллона и элевации и для исполнения партий в классических балетах ему не хватало технической виртуозности, он был одним из последних танцовщиков так называемого драмбалета, где актерская выразительность была особенно важна.

Практически с первого года работы в Кировском балете он начал танцевать главные роли. Но в то время стареющий премьер Константин Сергеев танцевал все главные роли молодых героев на премьере, чтобы получить премию и статус «создателя роли», а затем навсегда исчезал из состава исполнителей. В следующих спектаклях в его ролях выходили другие артисты, которых критика называла «дублерами». По отношению к Кузнецову такое положение вещей являлось чистейшей несправедливостью: артист никогда и никого не дублировал, он оставался самобытным с самого начала работы в театре. В роли чернокожего Ленни в балете К. Сергеева «Тропою грома» танцовщик настолько пластически заострил и так темпераментно исполнял довольно вялую хореографию Сергеева (который ориентировался на свои возможности, а ему в ту пору было уже 48 лет), что сам хореограф не узнавал свою работу. «Это хорошо, – сказал растерянно Сергеев танцовщику после первого спектакля, – но я этого не ставил!»

Роль Яго в балете Вахтанга Чабукиани «Отелло» стала «звездным часом» Кузнецова в балетах хореодрамы. Пластическую походку Яго, которую хореограф заимствовал из грузинских танцев, танцовщик превратил в мягкую, «кошачью» поступь человека, который умышленно хочет оставаться в тени. Яго стал центром спектакля, с его появлением все приходило в движение. Кузнецов даже вне танца не ходил, а вихрем бесшумно носился по сцене: страстная душа героя не находила покоя.

Яго Кузнецова не был интриганом, он являлся Великим Честолюбцем, неудавшимся Наполеоном. Танцовщик сам придумал и сам делал свой грим: и лицу, и прическе Яго артист придавал сходство с портретами знаменитого полководца.

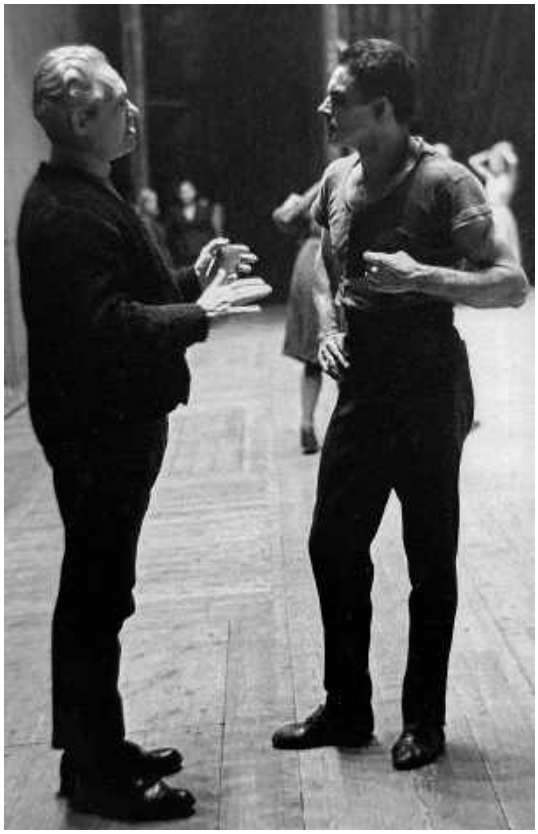
В том же балете позднее Кузнецов танцевал и партию Отелло – и – был настолько пластичен и красив, что в 1980-е годы афроамериканка Грета, ассистентка главного редактора журнала Dance Magazine, увидев на одной из моих выставок в Нью-Йорке фотографию Кузнецова-Отелло, выкрашенного в чёрный цвет (тогда ещё не волновались по поводу политической некорректности), попросила меня подарить ей такую: «Я буду всем показывать и говорить, что это мой бойфренд!»



Раймонда – И. Колпакова, Абдерахман – С. Кузнецов. «Раймонда». 1963

В классическом репертуаре Кузнецов имел большой успех в характерной роли восточного шейха Абдерахмана в балете «Раймонда» (музыка А. Глазунова, хореография М. Петипа в редакции К.Сергеева) – он танцевал не злодея, а одержимого страстью благородного принца. Собственная вариация Абдерахмана в исполнении Кузнецова походила на парение экзотической птицы: стелющийся мягкий бег (почти коленопреклонение), внезапные взлеты – всей вариации танцовщик придавал восточный акцент, соединяя порывы неистовой страсти со сдержанной изысканностью восточного вельможи.

Балеты Якобсона – это особая страница в творчестве Кузнецова, он был как будто создан танцевать его пластическую хореографию: Гармодия в «Спартаке», «Вечного идола» в «Хореографических миниатюрах»…



К. Сергеев и С. Кузнецов. 1961

В конце 60-х произошло роковое для него разъединение двух балетных эпох. Спектакли Юрия Григоровича с их модернизированной классической хореографией требовали и новых исполнителей. Усложненный танец стал единственным языком балетного спектакля. Молодые балетмейстеры искали идеальных исполнителей хореографии, иногда пренебрегая артистической одаренностью танцовщика.

Святослав Кузнецов с большим энтузиазмом относился к первым балетам Григоровича, поэтому, вероятно, ему было особенно горько видеть, как роль Ферхада в «Легенде о любви», к которой он идеально подходил по сути своего актерского таланта, танцуют другие исполнители, более молодые и сильные. Кузнецов был, по-видимому, так уязвлен, не получив этой роли, что даже отказался танцевать характерную роль Визиря, влюбленного в царицу Мехмене Бану. Но творческие мотивы пересилили личную обиду: в конце своей сценической карьеры Кузнецов станцевал Визиря, подчеркнув трагичность неразделенной любви…

В этой роли танцовщик вышел на сцену в последний раз в жизни. Никто в зрительном зале не знал, что на

утреннем спектакле «Легенды о любви» в июне 1971 года они видят актера в последний раз (Мехмене Бану танцевала Алла Осипенко). Гордый артист, отодвинутый на второй план молодыми звездами (о чем он, человек подлинного душевного благородства, никогда не говорил и молодых не поносил, как это часто делают стареющие премьеры). Святослав Петрович Кузнецов сам подал заявление об уходе ровно через двадцать лет после начала своей работы в театре, как полагалось по законам того времени, хотя многие артисты продолжали танцевать и дальше: он не хотел, как он мне говорил, чтобы Сергеев потом жаловался, что ему пришлось уговаривать Кузнецова покинуть сцену.

Святослав Кузнецов любил искусство и служил ему как мог. За время работы в театре он окончил искусствоведческий факультет Академии художеств, ставил танцы в драматических спектаклях, все это привело его в конечном счете на кафедру сценического движения Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, где он стал профессором, а затем деканом факультета драматического искусства и оставался им до конца своих дней.



А. Шелест, И. Чернышёв. «Вечный идол». 1959

ИГОРЬ ЧЕРНЫШЁВ

Сообщение по телефону на автоответчике оставил незнакомый женский голос: «Нина.… это говорит Ульяна, дочь Игоря Александровича… Чернышёва. Он умер. 30 ноября. Прощание в морге 4 декабря. Больница номер тридцать в Москве».

Игорь Чернышёв! Один из самых своеобразных танцовщиков Кировского театра, оригинальный хореограф 60-70-х годов...

Как выглядел семидесятилетний человек, умерший в Москве в больнице номер тридцать, я не знаю. Я никогда не видела Игоря Чернышёва постаревшим. Я помню его только молодым. Фигура несколько коренастая, движения стремительные, под большим выпуклым лбом всегда горящие глаза…

Игорь Чернышёв окончил Ленинградское хореографическое училище в 1956 году. Это был «звездный» мужской класс, который, в виде исключения, выпускал не педагог-мужчина, а Фея Балабина, в прошлом прима-балерина Кировского балета. Чернышёв уже на выпускном вечере произвел огромное впечатление на нас, зрителей, своей зрелой актерской работой: он замечательно выступил в роли Минского в балете «Станционный смотритель». Никто тогда не сомневался, что на балетную сцену пришел новый выдающийся танцовщик. Но он пришел в театр в то роковое для многих танцовщиков-мужчин время, когда в балетном мире России менялись вкусы и требования к мужскому танцу.

Через год после поступления молодого танцовщика в театр состоялась премьера «Каменного цветка» Юрия Григоровича. Чернышёв был высокопрофессиональным танцовщиком, и все-таки его исполнительский уровень не отвечал тем требованиям, которые предъявляли новые хореографы к мужскому танцу. Но в роли Данилы в «Каменном цветке» где он выступил в третьем составе, на мой взгляд, именно Игорь Чернышёв глубже других выразил идею и хореографа, и музыки Прокофьева.

Возможности артиста по-настоящему оценил «открыватель талантов» Леонид Якобсон – он использовал и пластические способности танцовщика, и его незаурядный актерский талант. Якобсон гениально создал, а Чернышёв гениально воплотил (почти на пределе пластических возможностей человеческого тела) образ Петрухи в балете «Двенадцать» по поэме А. Блока. Невероятная страстность, неистовость чувств, присущая всем героям Чернышёва, достигла кульминации в соло Петрухи, – этого «воя» по убитой им Катьке.

Игорь начал сам сочинять хореографию. Я видела его первый опыт – «Адажио» Альбинони, которое он поставил артистам труппы Елене Евтеевой и Вадиму Гуляеву – весьма чувственный любовный дуэт. Константин Сергеев, тогдашний художественный руководитель Кировского балета,

посмотрев его, сказал: «Это декаданс, он нам не нужен», – и к исполнению в театре не разрешил.

О Чернышёве-хореографе заговорили в 1968 году, когда он дебютировал на сцене Малого театра балетом «Антоний и Клеопатра», в котором заглавные роли станцевали не только премьеры Малого Валентина Муханова и Василий Островский, но и премьеры Кировского балета Алла Осипенко и Джон Марковский. Самобытный талант хореографа был очевиден.

В Кировском театре он поставил одноактный балет «Ромео и Юлия» на музыку Берлиоза. И снова: трансформация классического танца, откровенно-эротический дуэт Ромео (Вадим Гуляев) и Юлии (Наталья Макарова) не понравились руководству театра. Балет прошел на сцене один раз и только потому, что Ирине Колпаковой (она станцевала Юлию вместо Макаровой) удалось получить разрешение включить его в свой творческий вечер. (Партию Меркуцио исполнял начинающий танцовщик Михаил Барышников.)

В конце концов Игорь Чернышёв покинул театр. Он был художественным руководителем балетных трупп разных городов. Затем несколько лет возглавлял мимический ансамбль Большого театра.

Обидно, что талант Чернышёва-хореографа не получил должного развития, его интереснейшие искания в области современной хореографии шли не на сцене родного театра.



Юлия – Н. Макарова, Ромео – И. Надь.
«Ромео и Юлия» 1978

В Америке в 1978 году первая жена Игоря Елена Чернышёва возобновила любовный дуэт из «Ромео и Юлии» для Натальи Макаровой и Ивана Надя, который тогда собирался покидать сцену.

АЛЛА ОСИПЕНКО

Алла Осипенко – одна из самых ярких звезд Кировского балета, легенда этого театра, одна из самых трагических легенд.

Карьера Аллы Осипенко началась в радужном сиянии, все, казалось, предвещало счастливую судьбу. Ещё до окончания школы на неё обратили внимание известные хореографы: Вахтанг Чабукиани и Леонид Якобсон сочиняли для нее сольные номера. После окончания Хореографического училища Осипенко была принята в труппу Кировского театра и вскоре начала танцевать сольные партии.

Когда Осипенко в 1956-м году поехала на гастроли в Париж с балетной труппой Московского Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (её партнёром был Святослав Кузнецов), Парижская Академия танца присудила ей (впервые – советской балерине) премию Анны Павловой.

Тогда же в Париже Леонид Мясин, в прошлом – премьер и хореограф труппы Дягилева, пригласил ее выступать с труппой Ballet Russe de Monte Carlo. Осипенко наивно согласилась и даже начала репетировать с Сержем Головиным «Видение розы». Естественно, руководители поездки из КГБ запретили балерине даже думать о самостоятельной работе с западной труппой…

В Кировском театре оба начинающих хореографа – Бельский и Григорович – пригласили Осипенко на главные роли. Тело танцовщицы изумительной лепки, красота графических линий профильных поз, природный дар выражать чувства только в танце, умение выпевать каждую хореографическую фразу, идеально подходили к исполнению неоклассической хореографии, которую возрождали в России оба хореографа.

Работа с Григоровичем над балетом Прокофьева «Каменный цветок» была внеплановой, её репетировали вне рабочего расписания. В работе с огромным энтузиазмом принимали участие не только



Алла Осипенко в студии. 1963

молодые артисты, но и лучшие репетиторы театра, и известный театральный художник Сулико Вирсаладзе. На следующее утро после премьеры не только Григорович, но и молодые танцовщики проснулись знаменитыми… Алла Осипенко была и остается лучшей исполнительницей роли Хозяйки, как в Мариинском, так и в Большом театре. Никто не сумел лучше нее передать графику танца фантастической девы-ящерицы. Ни в чьем исполнении так совершенно не сочетался таинственный характер волшебного существа и земные страсти отвергнутой женщины.

Работа над ролью Хозяйки Медной Горы дала толчок творческим силам балерины. Она и к прежним ролям классического репертуара вернулась уже на новом уровне. Для Аллы Осипенко начался период творческого расцвета. Именно в этот период сложился особый, «осипенковский» стиль исполнения: душевные бури и трагические страсти своих героинь она сочетала с холодноватой, идеально-гармоничной манерой исполнения. Элегантность и красота танца делали ее настоящей петербургской балериной. В ее танце была та магия, которую нельзя описать словами, от которой захватывало сердце.

Осипенко была рождена, чтобы танцевать современную хореографию, она и классический балет танцевала так, как будто он был создан сегодня. Но Григорович и Бельский вынуждены были уйти из театра, их больше никогда не приглашали на постановки.

Наступившему трагическому застою в судьбе театра и в судьбе Аллы предшествовали и другие события. В 1961 году во время выступлений Кировского балета в Париже молодой танцовщик Рудольф Нуреев, с которым Осипенко танцевала и дружила, стал «невозвращенцем». После Парижа театр поехал на гастроли в Лондон, и перепуганные руководители труппы установили надзор за другими звездами: Аллой Осипенко и Аллой Сизовой. В гостинице Осипенко запирали на ключ, и даже завтрак приносили в номер, на репетиции и спектакли её сопровождал представитель КГБ, который и жил в соседнем с ней номере.

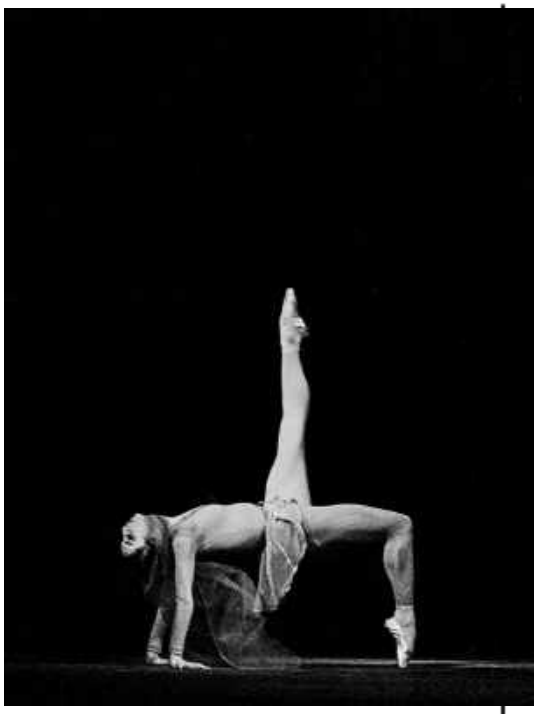
Несмотря на слежку, в Париже у Аллы начался роман с известным французским танцовщиком, премьером Гранд Опера Аттилио Лабисом. Когда труппа переехала в Лондон, Лабис последовал за ними и безуспешно пытался увидеться с Аллой. В день рождения балерины он, разобравшись в ситуации, прислал ей через портье корзину с цветами, а потом позвонил по телефону и стал спрашивать, как ей подошел подарок по размеру. «Большое спасибо, – отвечала Алла, – все прекрасно». «А по размеру подошло?» – не унимался влюбленный. Алла ничего не понимала, пока кто-то не передал ей по секрету, что в цветах спрятано золотое кольцо с бриллиантом. Алла перерыла землю в корзине, кольца не нашла и забарабанила в стенку соседнего номера. Примчался гэбист. «Вместе с цветами мне прислали подарок. Где он?» – спросила Алла. «А советские балерины не имеют права получать такие дорогие подарки от иностранцев», – ответил гэбист.

В такой ситуации отношения с Лабисом не могли продолжаться. Вернувшись в Россию, Осипенко вскоре вышла замуж за Геннадия Воропаева, красавца, молодого драматического артиста Театра Комедии. Их любовь была бурной, я помню, как Воропаев носил Осипенко по Невскому проспекту на руках. У них родился сын Ваня. Аттилио в гневе рвал Аллины локоны, которые хранил как память… Но и брак Аллы с Воропаевым оказался недолговечным.

По возвращении в Ленинград Осипенко вызвали на заочный суд над Рудольфом Нуреевым, которого тогда называли «изменником Родины». Осипенко храбро защищала Нуреева, и судья начал на нее кричать. «Не кричите на меня, – с достоинством отвечала Осипенко. – Во-первых, я – женщина, во-вторых, жду ребенка». Несмотря на то, что всякое инакомыслие в советской стране считалось преступлением, благородство натуры и чувство собственного достоинства не позволяли балерине идти на компромиссы.

Годом раньше Сергеева, в 1961 году, в театр пришел новый директор, Петр Рачинский, явив-

ший собой идеальный пример невежественного, злобного и мстительного советского партийца, абсолютно уверенного в непогрешимости своих суждений. Ему приписывали такое высказывание: «Зачем мне главный балетмейстер? Я и сам знаю, кого поставить танцевать маленьких лебедей». В 1962 году Осипенко за столом в ресторане ВТО повторила шутку Ольги Моисеевой о том, что балет «Медный всадник» назначили в «день водопроводчика», потому что в балете много воды. Конферансье А. Груздев, сидевший с нею за столом, тут же донес ее шутку директору. Рачинский вызвал Осипенко к себе в кабинет и гневно заявил: «Как Вы посмели посмеяться над моим распоряжением! Запомните, Вы работаете в моем театре, и Ваша жизнь в нем зависит от меня!» «Я работаю не у Вас, а в Мариинском театре», – ответила непокорная балерина и ушла из кабинета.



Мехмене Бану – А. Осипенко. «Легенда о любви». 1966

Интересная деталь: стукач сам признался Алле, что это он передал ее шутку директору: «Я – его друг, я должен был ему сказать. Но ты пойди к Рачинскому, извинись, и он тебя простит». Алла не стала приносить извинения (за что?!), и Рачинский начал мстить. Все это выглядит сегодня как театр абсурда, но такова была жизнь советского гражданина… Осипенко не повышали зарплату. Её не брали в заграничные поездки (на вопрос западных журналистов, почему не приехала Осипенко, Сергеев каждый раз отвечал: «Осипенко рожает»). А это означало, что в расцвете творчества её лишали международного признания.

Но и дома её имя на афише появлялось очень редко: она танцевала только заменяя какую-нибудь заболевшую балерину. По советским понятиям, ее перевели в ранг людей «второго сорта».

Поломать судьбу балерины стало возможным, но ее стремление к творчеству – нет. Она участвовала в работах начинающих ленинградских хореографов вне стен театра. Так, Осипенко станцевала «Сиринкс» в постановке Георгия Алексидзе, который сделал программу с «добровольцами» из Кировского балета для зала Филармонии (первая программа – 1966 год). Петр Гусев возобновил для нее и ее партнера Джона Марковского (премьера Кировского балета) дуэт из легендарной «Ледяной девы» Федора Лопухова для концертного исполнения. Каждый выход Аллы Осипенко на сцену был событием.

В 1968 году она станцевала одну из лучших своих ролей – Клеопатру в балетмейстерском дебюте Игоря Чернышёва «Антоний и Клеопатра» в Малом театре оперы и балета. Осипенко благородно уступила премьеру балерине театра Валентине Мухановой, а сама танцевала второй спектакль. Чувственную хореографию Чернышёва танцовщица облекла в изысканную форму своих изумительно красивых и строгих линий и создала образ огромной трагической силы.



Алла Осипенко. Лондон. 1989

Эта работа совпала с важнейшим событием в ее жизни: она вышла замуж за Джона Марковского, любовь к которому оказала влияние не только на творчество, но и на её дальнейшую судьбу. «Джон – самая большая и, может быть, единственная любовь моей жизни, – говорила мне Осипенко, – много случалось в нашей семейной жизни

сложностей, но мы были партнерами, мы были друзьями. Джон – удивительный партнер. Я шла на спектакли с Марковским как на любовное свидание. Какие бы у нас ни были трудные отношения дома, но на сцене у нас всегда происходило соприкосновение душ».

В 1970 году балерину вдруг взяли в поездку театра в Лондон. На этот раз труппу покинула её близкая подруга Наталья Макарова. Рачинский продолжал мстить по мелочам. В Лондоне Осипенко имела огромный успех в «Лебедином озере» как у зрителей, так и у критиков. На следующий же день её заставили выйти в «Жизели» в свите герцога. «Я закрывала лицо шляпой, – рассказывала мне Алла, – но в зрительном зале меня все равно узнали и прислали мне мой портрет с надписью: «Катастрофа Кировского балета: Осипенко выходит в дамах». (Рачинский позднее был уволен из театра, но не за безобразия, которые он творил, а за какие-то валютные противозаконные операции.)

В 1971 году балерина, устав от постоянной борьбы за свое достоинство, ушла из театра. К этому времени театр уже лишился Нуреева, Долгушина, Макаровой – труппа теряла одного лучшего танцовщика за другим. Последнее выступление Осипенко в балете «Каменный цветок» снимало Ленинградское телевидение. Сначала предполагалось, что спектакль будет с публикой, но в последний момент Рачинский запретил пускать зрителей, в зале сидели только те, кто смог прорваться. Марковский тоже ушел из театра из солидарности с женой…

В 1973 году Михаил Барышников организовал свой творческий вечер. Он пригласил Осипенко танцевать роль Красавицы в балете Май Мурдмаа «Блудный сын». Это было еще одно блестящее выступление актрисы. Бельский, который в то время был художественным руководителем труппы и во всем поддерживал Барышникова, предлагал ей вернуться в театр, но Марковского он приглашал только танцовщиком кордебалета. На это Осипенко и Марковский не согласились и ушли работать в труппу Леонида Якобсона. Труппа была бедная, и балерина получала маленькую зарплату. Но Якобсон, который как никто другой из хореографов чувствовал индивидуальность артиста, создал для Осипенко ряд концертных номеров.

В 1977 году талантливый молодой хореограф Борис Эйфман получил возможность создать свой театр и пригласил Осипенко и Марковского. На концерте в день открытия они танцевали дуэт Эйфмана на музыку группы Pink Floyd «Двухголосие». Этот дуэт хореограф поставил для них и о них, об их любви-судьбе, о трудных, неровных отношениях

В 1981 году Осипенко разошлась с Марковским и вскоре бросила сцену. Этот развод казался ей тогда концом жизни.

В 1988 году, когда в России началась «перестройка», Рудольф Нуреев позвал Аллу Осипенко преподавать в Гранд Опера, затем она стала работать в балетных школах Италии. В 1989-м Макарова пригласила Осипенко в гости в Лондон на премьеру своей редакции «Баядерки», где и мы с ней снова встретились.

В зале Ковент Гардена я с радостью наблюдала, как к ней подходили зрители и спрашивали: «Скажите, неужели Вы – Алла Осипенко?!»

Её помнили и приглашали преподавателем и репетитором в разные школы и труппы в России и на Западе. Я навещала её, когда она работала в школе и театре в Хартфорде. (Мне заказал статью о методах ее преподавания американский журнал.) Но она тосковала в одиночестве.

Как-то мы шли после репетиции к ней домой. И, поглядев вокруг себя, Алла сказала: «Завтра я опять выйду из дома, пересеку эту лужайку, и поеду в школу давать урок. Потом вернусь домой, пересеку эту лужайку и войду в дом, где живу… И так каждый день! Какая это тоска! А я чувствую в себе силы…» И привела мне цитату кого-то из французских писателей: «Трагедия не в том, что мы стареем, а в том, что мы остаемся молодыми».

В конце концов Алла вернулась в Россию, которую всегда считала своим домом и по которой тосковала. Она работала в частных школах и труппах, играла драматические роли (в том числе в фильмах Александра Сокурова).

Её старинный друг Женя Зубков, живущий в Америке, каждый год летает к ней на день рождения. Но я после 2000 года с нею больше не встречалась.

ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ

Мне нравится думать, что мы с Юрием Григоровичем пришли в Кировский театр почти одновременно, хотя и по разные стороны рампы. Для Григоровича сезон 1946/47 года стал первым по-

сле окончания Хореографического училища, именно в сезон 1946/47 года я стала постоянной зрительницей балета в этом театре.

Первым современным балетом, который я видела в 1947 году и навсегда запомнила, была «Весенняя сказка» Федора Лопухова, будущего ментора и друга Григоровича. Могло ли мне прийти в голову, что в последнем массовом танце на музыку романса Петра Чайковского «День ли царит, тишина ли ночная…» я вижу среди прочих танцовщиков кордебалета будущего великого хореографа?



Юрий Григорович. 1976

С Григоровичем я познакомилась (а затем подружилась) через друга нашей семьи, Юрия Иосифовича Слонимского, известного балетного критика и историка балета. Он помогал советами начинающему хореографу и верил в его талант. А после премьеры «Каменного цветка», когда внутри малахитовой шкатулки, придуманной Сулико Вирсаладзе, мастер Данила (Александр Грибов) застучал молотком по камню, когда таинственная женщина-ящерка (Алла Осипенко) скользнула вниз со скалы и обвилась вокруг Данилы, когда пустился в пляс, а затем стал погружаться в землю наказанный Хозяйкой Медной горы Северьян (Анатолий Гридин), я была настолько потрясена увиденным, что прониклась благоговейной любовью к хореографу на всю жизнь.

Когда Григорович переехал в Москву, я ездила на его премьеры. Позднее, когда я уже жила в Америке, а Григорович стал привозить Большой театр на гастроли, мы с ним разговаривали о событиях прошлого.

В семье Григорович был не первым танцовщиком: его дядя Георгий Розай был одноклассником Вацлава Нижинского и в школе считался его соперником. Два года Розай с огромным успехом танцевал в «Русских сезонах» Дягилева, Семья Розай – выходцы из Италии, они были из поколения в поколение цирковыми артистами и из поколения в поколение отличались огромным прыжком, который унаследовал и Григорович.

Принятый в балетную труппу Театра имени Кирова, Юрий Григорович с первого же сезона начал танцевать не только в кордебалете, но и сольные характерные и гротесковые партии. Сочинять танцы Григорович начал в школе, затем он поставил два балета для группы самодеятельного детского театра.



Федор Васильевич Лопухов. 1964

Узнав, что в театр прислали клавир Сергея Прокофьева к балету «Каменный цветок», Григорович обратился в дирекцию с просьбой разрешить ему поставить балет. То обстоятельство, что в Москве только что провалилась постановка маститого хореографа Леонида Лавровского и музыка считалась «небалетной», молодого хореографа не смущало. Лопухов разрешил ему начинать работу.

Константин Сергеев, который был в то время танцовщиком и хореографом труппы, был в отъезде. Узнав о планах Григоровича, он сейчас же ещё из поездки передал, что хочет ставить «Каменный цветок». Лопухов попросил обоих претендентов представить свои заявки. Когда оказалось, что у Сергеева нет никаких идей, как ставить балет, Федор Васильевич предложил Григоровичу сделать спектакль как внеплановую работу, т.е. в свободное от репетиций время. «Работайте с молодежью, они в ваших руках будут как глина», – посоветовал Лопухов Григоровичу. И Григорович начал ставить свой балет с молодыми танцовщиками, которые уже успели проявить себя на сцене: Аллой Осипенко, Ириной Колпаковой, Эммой Минчёнок,



Хозяйка Медной горы – А. Осипенко, Данила – Ю. Соловьёв. «Каменный цветок». 1966

Анатолием Гридиным, Александром Грибовым, Александром Сапоговым, Ириной Генслер и др. В работу активно включилась в качестве репетитора Татьяна Вечеслова. Григорович начинал ставить отдельные сцены еще даже не в залах театра, а у себя на квартире. Однажды он показал Лопухову дуэт Катерины и Данилы в исполнении Ирины Колпаковой и Владлена Семёнова. Лопухов сказал: «Если Вы собираетесь и дальше так ставить, я одобряю». «Это была для меня самая большая похвала!» – говорил мне Юрий Николаевич позднее.

Когда уже начались оркестровые репетиции, артисты приходили с утра в зал и сидели, вслушивались в музыку. Такого до них никто в театре не делал. С самого начала над спектаклем работал театральный художник Сулико (Симон Багратович) Вирсаладзе, один из последователей художников Серебряного века. Человек высокой культуры, талантливый художник, он остался верным другом и единомышленником Григоровича до конца дней. В какой-то момент работы, когда были поставлены некоторые сцены с Северьяном-Гридиным и Хозяйкой Медной горы-Осипенко, решили показать отрепетированную часть балета труппе в репетиционном зале. Когда артисты закончили показ, в зале наступила абсолютная тишина. Как говорил мне Григорович: «Мы не знали, это провал или успех?» И вдруг обрушился шквал аплодисментов. Артисты вскочили с мест, со стены чуть не рухнуло зеркало – так началось признание Григоровича.

После премьеры и он сам, и все участники проснулись знаменитыми. Но успех «Каменного цветка» и следующего балета «Легенда о любви» (1961) на музыку А. Маликова не упрочили положение Григоровича в театре. «Легенда о любви» создавалась уже как плановая работа, но, как вспоминает Гридин, «работа шла в тяжелых условиях. Юру уже выживали из театра». Только что назначенный директором Петр Рачинский предложил хореографу в следующем сезоне ограничиться переделкой танцев в операх. Тогда Григорович принял предложение Большого театра поставить в Москве новую редакцию «Спящей красавицы» Петипа, а затем возглавил балет этого театра и руководил им более 30 лет (1964-1995).

Над всеми балетами хореограф по-прежнему работал с Вирсаладзе. Лопухов приезжал на премьеры, пока ему позволяло здоровье. Однажды я сидела рядом с Фёдором Васильевичем в пустом зале на прогоне «Лебединого озера». После окончания Лопухов сказал, ни к кому не обращаясь: «Как мне жаль, что это не моя постановка».

Как и в Мариинском театре, Григорович опирался в Москве на молодежь: молодые танцовщики острее чувствуют современную технику и легко идут на эксперименты. На его балетах выросли Владимир Васильев, Наталья Бессмертнова, Екатерина Максимова, Михаил Лавровский и другие замечательные танцовщики.



«Легенда о любви». 1961

Юрий Григорович – единственный русский хореограф, который в середине прошлого века поднял в балете тему человека и космоса, переплетающуюся с темой человека и власти. В балете «Спартак», в котором постоянно видят только восстание рабов, на самом деле показан человек, противопоставивший себя гигантской и бездушной государственной ма-



Мехмене Бану – И. Зубковская, Ферхад – А. Грибов. «Легенда о любви». 1961

шине. «Спартак» Григоровича – это балетный эпос об одиноком герое в борьбе с государством. Тема эта была абсолютно необычна для советского общества, где личность всегда была принижена и, возможно к счастью, не была понята властями. Исторический сюжет в балетах Григоровича – только фон, на котором разворачивается и нравственная борьба героя с самим собой. Так, Спартак должен выбрать между жизнью с любимой, но в рабстве до конца дней или борьбой против «империи зла». Гибель героя предрешена, но он не может поступить иначе. Спартак вопрошает космос (знаменитый монолог с красным плащом на пустой сцене), и не найдя ответа, делает выбор и погибает. Поскольку жизнь в рабстве для личности та же смерть, он лишь выбирает из двух дорог, ведущих к смерти, – достойную.

Балеты Григоровича (как и многие балеты советского периода) странным образом противостояли официозному оптимизму. Ещё в первых спектаклях Григоровича сохранялась чёткая эстетическая пропорция между светом и мраком. Невозможность человеческого счастья и неизбежность разлук ещё существовали в гармонии с возвышенными характерами героев («Каменный цветок», «Легенда о любви», «Щелкунчик», редакция «Лебединого озера»). Тоска и ужас – главный эмоциональный стержень последнего авторского балета Григоровича «Ромео и Джульетта» (1979). Здесь концентрация зла доведена до предела. В космическом мраке гибнут с равной неизбежностью как ликующее зло, так и невинные души.



Визирь – Д. Корнеев. «Легенда о любви». 1993

Но есть в его балетах три символа надежды: герой, способный на свободный выбор; злодей, способный испытывать нравственные муки и понимать красоту; и образ идеальной женщины, вечный символ самопожертвования и красоты. А в целом – какой тревожный, неустроенный мир, полный драматических коллизий и нравственных ловушек, создал в своих балетах и в редакциях классических балетов Юрий Григорович! И всё это – в советское время, вопреки показному оптимизму, в самом официозном театре страны. Балетный феномен! Сам Григорович, как и ранее Уланова, отнёсся к моему толкованию его творчества с недоумением. «Нина, я не космический Юрий, я просто Юрий», – сказал он мне.

Но сам художник не обязан понимать, в чём его миссия.

ГЛААВА ДЕВЯТАЯ

В ТЕАТРЕ КОМЕДИИ У АКИМОВА

В Ленинграде в 1950-60 гг. было два наиболее значительных драматических театра: Театр Комедии режиссёра Н.П. Акимова и Большой драматической театр Г.А. Товстоногова. Каждый из режиссёров не признавал творческой метод другого, и по джентельменскому соглашению Акимов и Товстоногов на спектакли друг к другу не ходили. Но в начале сентября 1968 года Товстоногов, придя утром на репетицию, обратился к актёрам со словами: «Встаньте. Умер Николай Павлович Акимов. Почтим его память молчанием. Смерть Акимова – это потеря для всей культурной жизни Ленинграда» (пишу со слов актёров БДТ).

Действительно со смертью Акимова закончился целый период культурной жизни не только Ленинграда, но и всего советского театра.

Я познакомилась с Акимовым, когда мне было немногим больше двадцати. Я написала пьесу – сказку «На восток от солнца – на запад от луны» и принесла её на встречу с Николаем Павловичем Акимовым в Доме учёных. Театр Комедии был любимым театром ленинградской интеллигенции, а сам Акимов слыл умнейшим и остроумнейшим человеком, так что неудивительно, что зал Дома учёных был набит так, что сесть негде. Я всё время стояла и торчала у него на глазах, потом подошла к нему и спросила: «Можно я дам вам почитать свою пьесу?». Молодая была, казалось, всё так просто.

Через неделю он позвонил мне и сказал: «Эту пьесу мы ставить не будем, но будем срочно писать новую». В результате мы заключили договор на мою вторую пьесу «Золотые яблоки», а потом и на третью «На грешной земле», которая Акимову нравилась больше. За эти две пьесы я и аванс получила и даже состав исполнителей знала: и какие актеры должны были во второй пьесе играть! Бениаминов, Трофимов, один другого лучше.

Но завлит Мария Александровна Шувалова, партийная дама, испугавшись, понесла пьесу в обком, пьесу запретили. Это случилось в тот самый момент, когда Хрущев объявил, что темы отцов и детей не существует в Советской стране, а пьеса была как раз на эту тему. Акимов два года сражался за неё, упорно водил меня с собой на все официальные мероприятия, демонстративно подчёркивая, какая я хорошая, – но безуспешно.

Последнюю пьесу «Королевские идиллии» я написала, используя обожаемые мною легенды о Короле Артуре и следуя за Теннисоном по некоторым сюжетным ходам. Акимов сказал: «Это лучшая твоя пьеса, но я её не буду даже пытаться ставить». Пьеса была о том, что нельзя требовать от людей идеальной жизни. (Это я так думала. А Миша Козаков, которому я давала читать пьесу, сказал: «Я даже предлагать своему театру не буду ещё одну пьесу на тему ‘‘советская власть – говно’’».)

Больше я пьес не писала. Перед самой своей смертью Акимов предложил мне вернуться к первой пьесе, с которой я к нему пришла: «На восток от солнца, на запад от луны». Акимов предлагал мне после возвращения из Москвы прочитать пьесу на труппе. Но из этой поездки он не вернулся.

Словом, моя судьба драматурга не сложилась. Зато именно в театре Комедии я начала снимать актёров драматических театров.

На спектаклях я сидела рядом с Акимовым на приставных стульях, которые стояли сразу за дверьми центрального



Н. Акимов и Г. Воропаев. 1963



Нина Аловерт. Фото Н.П. Акимова. 1958

входа в зал. Стулья были слегка закрыты от зрителей занавесом. Акимову я не мешала. Зрители тогда ещё не научились протестовать.

Я приносила ему фотографии. Некоторые из них Акимов отбирал для программок к спектаклю. Фамилию мою не печатали (тогда это было не принято), но я была счастлива. В театре был официальный фотограф Громов, но он делал в павильоне рекламные фотографии. Посмотрев на мои снимки, Акимов стал посылать Громова снимать спектакли «вживую» (к большому неудовольствию фотографа). Громов должен был снимать все спектакли подряд, а я снимала, что хотела.

Сам Акимов тоже увлекался фотографией, но главным образом снимал портреты, иногда экспериментируя с освещением. Я часто проявляла ему плёнки, а иногда и печатала фотографии. К моему огромному огорчению, я почти не снимала его самого. Ни в жизни, ни на репетициях. Мне казалось, что я успею снять Акимова когда-нибудь завтра. По молодости, я жила с ощущением всеобщего бессмертия. Всё казалось: успею…

В 1965 году Акимов добился для меня штатного места заведующей музеем Театра Комедии, и я навсегда бросила науку и полностью посвятила себя театру.

А через три года он умер.

Сегодня имя Акимова как-то ушло в тень, а ведь его Театр Комедии, которым он руководил с 1935 года, был не только наиболее оригинальным и самобытным, но, может быть, единственным «диссидентским» театром сталинской эпохи. Неслучайно в 1949 году Акимова изгнали оттуда, обвинив в космополитизме и формализме, и вернули только в самом начале «оттепели» 1956 года. Неслучайно и то, что и в дальнейшем, чем талантливее и увлекательнее были его спектакли, тем больше вызывали они раздражение советских руководителей искусством.

Акимов окончил Открытую студию в Петербурге, учился у Яковлева, Шухаева и Добужинского и вынес оттуда идеи русского авангарда начала века – и в частности. мирискусников. Он несомненно был «западником», хорошо знал и любил западную культуру. В самые страшные времена он ставил комедии западных драматургов Эжена Лабиша, Лопе де Вега, Педро Кальдерона, Джона Пристли… Из русской классики он выбирал сатирическую пьесы Сухово-Кобылина «Дело», «Свадьба Кречинского» (один из самых блестящих акимовских спектаклей) «Пёстрые рассказы» по рассказам Чехова.

Яркая театральность режиссуры Акимова, склонность к условности, гиперболе, отсутствие унылого жизнеподобия не укладывалась в рамки «единственно верной» в те времена системы Станиславского. Акимов не любил Станиславского и иронизировал насчёт его системы. Думаю, что скорее он был последователем Михаила Чехова, но и то «с натяжкой». Акимов был абсолютно индивидуален и ни на кого не похож, что и вменялось ему в вину советской властью.

Но главной чертой «диссидентства» акимовских спектаклей была твёрдая моральная позиция режиссёра: никогда в его спектаклях добро не называли злом, а зло добром.

Театр Акимова ещё и потому так любили в Ленинграде и Москве, что он был, вероятно, единственный, где не шли просоветские пьесы. Чтобы их не ставить, Акимов создал при театре «объединение молодых драматургов» и составлял современный репертуар театра из их пьес.

С одним из авторов, Дмитрием Борисовичем Угрюмовым («Кресло №16», «Чемодан с наклейками», «Звонок в пустую квартиру») Акимова связывала долгая дружба. Отношения их иногда носили забавный характер. Угрюмов жил в Москве, писал долго. Подходило время сдачи пьесы, а пьесы не было.



Сцена из спектакля «Дракон». 1962

Николай Павлович вызывал Угрюмова в Ленинград, селил в гостинице, и каждый день велись переговоры «на высшем уровне», я зачастую была посредницей. «Скажите ему, – шипел мне в трубку Акимов, – что, если он завтра не сдаст второй акт готовым, он не Угрюмов, а «Лжедмитрий». «Ниночка, – стонал Угрюмов, – скажите обожаемому мэтру, что у меня от его угроз предынфарктное состояние».

Кроме Угрюмова в объединение при театре входили драматурги (тогда – начинающие), которые писали вместе: Б. Рацер и В. Константинов, Д. Аль и Л. Раков, М. Крайндель и М. Смирнова, а также В. Левидова, Л. Лиходеев, А. Тверской, В. Рыжов и я.

Но главным современным драматургом, с которым Акимов работал много лет, был Евгений Шварц.

Для каждого спектакля Акимов придумывал невероятную декорацию – конструкцию на сцене, которая позволяла выявить самую суть происходящего. И в этом придуманном им пространстве разыгрывалось преувеличенно театральное, гротескное действие.

В «Драконе» Шварца бой Ланцелота с Драконом происходит в небе, а горожане наблюдают за ним на площади. Сначала они не верят в происходящее, но по мере того, как Ланцелот отрубает Дракону головы, толпа оживляется и становится всё гуще. Пространство заполнялось буквально всеми артистами, которые только могли выйти на сцену. Когда падала третья голова, горожане начинали танцевать нечто, напоминающее Карманьолу – ну просто французская революция! Они выкрикивали дерзкие реплики в адрес убитого Дракона. И тут сын бургомистра Генрих командует: «Молчать! За распространение слухов отрубаем голову без права замены этой казни штрафом». Вся массовка одновременно глубоко приседала – и не выпрямляясь, потихоньку на согнутых ногах уходила со сцены. Ничего более страшного я в своей жизни не видала.



Бургомистр – П. Суханов. «Дракон». 1962

Сцена погружалась в мрак, в котором виднелись отрубленные головы Дракона которые одна за другой умирали,

говоря герою: «Я оставляю тебе прожженные души, дырявые души, мертвые души…» Евгений Шварц был гениальным провидцем.

«Дракона» Акимов ставил дважды. В 1944 году её сняли потому, что в Драконе увидели намёк на Сталина, в 1963 – потому, что в Бургомистре, сменившем Дракона, увидели намёк на Хрущёва. Но в принципе, я думаю, во все времена власть не устраивала проповедь человечности. Ланселот говорил со сцены зрителям в зале: «Не бойтесь. Жалейте друг друга. Жалейте – и вы будете счастливы! Честное слово, это правда, самая чистая правда, какая есть на земле». Слова о жалости (читай – милосердии) так давно исчезли из понятий советской официальной морали, что, думаю, пугали начальство не меньше политических ассоциаций.



Тень – Л. Милиндер. «Тень». 1961

Когда шло последнее представление «Дракона», сведения о запрещении спектакля уже широко распространились по городу. В кассу перед началом спектакля выстроилась длинная очередь, и какой-то морской офицер кричал через головы кассиру: «Это правда, что сегодня идёт последний спектакль? Дайте мне хоть какой-нибудь билет, я специально прилетел из Мурманска!» После окончания спектакля публика и актёры стали вызывать на сцену Акимова. Акимов ушёл к себе в кабинет и наотрез отказался выходить: для него прощание со спектаклем было как похороны любимого человека.

Мне кажется, запрещения «Дракона» Акимов не пережил до конца дней. Когда году в 1967-м я принесла ему пересмотреть мои фотографии спектакля, он буквально отшатнулся: «Не могу даже смотреть на них».

«Тень» Евгения Шварца Акимов ставил дважды, я присутствовала при втором рождении спектакля в 1960 году с лучшими актерами театра того времени: Воропаевым, Милиндером, Корневой, Ульяновой, Бениаминовым, Карповой, Савостьяновым, Сухановым…

Акимов создал на сцене абсурдный мир сказочного королевства со всеми пороками человеческого общества. Посреди сцены возвышался ехидный парафраз монументов во славу правителей: фигура всадника на лошади вознесена на столп типа Александринского. Место, естественно, ограничено, и лошадь с трудом удерживается на пятачке в странной позе со сведенными в одну точку ногами.

В роли Тени блистал ведущий актёр театра Лев Милиндер Он был из тех актёров, которых трудно представить себе в другом театре и другом репертуаре. Высокий, красивый, бесконечно обаятельный – он был «акимовский» актёр.

Желая подчеркнуть эфемерную суть Тени, Акимов поставил ряд почти акробатических трюков, несовместимых с пластикой человека. В последнем акте Тень Ученого оставалась в тронном зале одна. Зацепившись за стоявший на возвышении трон ногами, Милиндер-Тень откидывался спиной-назад и, лежа вниз головой на ступенях, ведущих к трону, начинал свой монолог. В полупритушенном сценическом свете фигура артиста, лежащего вниз головой на ступеньках трона, производила впечатление подлинной тени, отделившейся от человека. Зал замирал. Милиндер произносил монолог о том, как он, Тень, сделал карьеру в обществе людей. Артист говорил низким, красивым

голосом, делая паузы между фразами, что еще усиливало ощущение нереальности происходящего. С последними словами, усиливая звук и ускоряя темп речи: «И вот теперь я сижу на троне, а он (*Учёный – Н.А.*) лежит у моих ног!» Милиндер ловко поднимался всем телом и садился на трон. Впечатление было потрясающее. Эта сцена была у Милиндера кульминацией роли.

На протяжении всего спектакля Милиндер в роли Тени менял интонации и даже тембр голоса, мгновенно переходя от едва заметной иронии к людям, которыми манипулировал, к приступам бешенства, когда осознавал себя двойником Ученого. В тот момент, когда он думал, что игра закончена, он победил и может быть самим собой, в речи Тени-Милиндера исчезали все прежние «человеческие» интонации, и казалось, что из полумрака говорило недоброе, зловещее существо. Но ликование было преждевременным: в следующей сцене, когда за сценой отрубают голову Ученому, у Тени тоже отпадает голова, потому что он только Тень.



Юлия-Джули – И. Ульянова. «Тень». 1961

Акимов придумал для этого момента блестящий трюк (он вообще был настоящим мастером театральных фокусов). Тень-Милиндер в этот момент сидел на троне. В нужный момент актёр запрокидывал голову и слегка приподнимал мантию, которая сидела на каркасе, – и персонаж оказывался без головы. А бутафорскую голову актёр выбрасывал из-под мантии на сцену. Впечатление было полное – никто не успевал заметить момент трюка.

Милиндер в роли Тени не имел дублеров. Но однажды произошла вынужденная замена: артист перенес операцию и некоторое время боялся выходить на сцену в роли, где ему надо было исполнять сложные трюки. Акимов на хотел отменять спектакль и уговаривал Милиндера выступить, обещая исключить прыжок с балкона. Лёва не соглашался, и Акимов ввел на эту роль другого артиста. Я сидела рядом с Акимовым и Милиндером, и, естественно, снимала другого исполнителя (это был хороший актёр, но Тень была «не его роль», хотя он и мечтал её сыграть). Акимов был страшно недоволен заменой, время от времени он поворачивался к Милиндеру и говорил: «Вам не стыдно смотреть?» На что Лёва отвечал: «Если Вам, Николай Павлович, не жалко своего спектакля, то мне не стыдно…» В том составе «Тень» прошла один раз.



Ученый – Г. Воропаев, Аннунциата – В. Карпова, Доктор – А. Савостьянов. «Тень». 1961

Конечно, я видела и снимала другие замечательные спектакли Акимова: «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Дон Жуан»-Байрона… И какие актёры играли в театре: Елена Юнгер, Ирина Зарубина, Елизавета Уварова… выдающийся комедийный актер Александр Бениаминов, Сергей Филиппов, Павел Суханов, Владимир Усков, Павел Панков… И среди молодого поколения несомненно были актёры, имена которых должны остаться в истории русских театров: красавец Геннадий Воропаев, Нелли Корнева, Вера Карпова, Лев Лемке…

Настоящей комедийной актрисой большого таланта была Инна Ульянова, известная больше по фильмам. Её уход в Театр на Таганке многие считали ошибкой, это был совершенно «не её театр». Акимов как раз собирался ставить «Двенадцатую ночь» Шекспира. Какую Марию мы потеряли!

Я помню, как на генеральную репетицию какого-то спектакля с Воропаевым в главной роли пришла молодая, но уже известная Алиса Фрейндлих. Акимов подошёл к ней в антракте: «Когда у нас появился Воропаев, какая актриса пришла к нам на спектакль! Может быть, Вы и работать к нам перейдёте?» Алиса что-то прошептала в ответ.

Умные собеседники записывали за Акимовым его остроумные и чёткие формулировки, я же не могу вспомнить дословно ни одного, за исключением: «безвыходное положение – это то положение, простой и ясный выход из которого нас не устраивает». Да и то помню потому, что это было напечатано в одном из томов его наследия.

Мы много и о многом с ним говорили, но это были не специальные беседы, просто шла жизнь. Акимов был человек пронзительного ума, что и составило особое обаяние его личности. Он видел все под очень каким-то неожиданным углом зрения. Возражать было довольно трудно, поскольку его взгляд был очень убедителен. Причём он говорил со мной, не делая скидки на возраст. Понимаешь – понимаешь, не понимаешь – твои проблемы.

…Акимов был дружен с поэтом и переводчиком М.Л. Лозинским. Ценил его перевод «Гамлета» выше перевода Пастернака. Рассказывал очаровательно-старомодную историю: едут Акимов и Юнгер (актриса Театра Комедии, жена Акимова) в поезде в одном купе с Лозинским из Ленинграда в Москву. В купе врывается их знакомый и спрашивает: «У вас нет лишнего стакана?» Юнгер подает ему свой пустой стакан и говорит: «Но я из него пила». «Ничего, – отвечает знакомый, – я его вымою». Берет стакан и убегает «Мерзавец! – кричит ему вслед Лозинский. – После дамы стакан не моют!»

С Воропаевым связана забавная история, которую он мне и рассказывал. Приходит как-то Воропаев в кабинет к Акимову. А в кабинете гость, невысокий блондин. Увидел Акимов Воропаева, и глаза у него зажглись. Воропаев даже попятился к двери, почувствовав недоброе. «Позвольте Вам представить, – обратился Акимов к гостю, – это наш красавец – актёр, главный герой-любовник, заслуженный артист…» И пошёл, и пошёл перечислять все официальные титулы и достоинства Воропаева. «А это, – сказал Акимов, указывая на гостя, – Александр Исаевич Солженицын». Воропаев говорил, что готов был провалиться сквозь землю, но на Акимова не обиделся: понимал, что Акимов не над ним посмеялся. Как человек, тонко чувствовавший фальшь, Акимов посмеялся над разницей между настоящим значением человека и официальными титулами.

Как было принято в ту эпоху, изгнание Акимова из театра в 1949 году сопровождалось бурными собраниями с коллективными проклятиями в адрес провинившегося. На них особенно громко Акимова обличала завлит Мария Шувалова. Вернувшись в театр на волне хрущёвской оттепели в 1956 году, Акимов оставил Шувалову заведовать литературной частью. На мой вопрос, почему он это сделал, Акимов ответил: «А мне приятно видеть, как она теперь должна меня всюду хвалить. Шувалова – это дракон, у которого взяли напрокат ядовитые зубы и забыли вернуть».



Н. Акимов и М. Шувалова. 1968

Шувалова (как и Иосиф Ханзель, и другие актёры-«обличители») действительно до конца работы в театре говорила об Акимове с восторженным придыханием. Однажды Шувалова в припадке партийного восторга (искреннего или нет, другое дело) спросила его, как это он, самый прогрессивный и передовой,

гениальный режиссер – не член партии? «Что Вы, Мария Александровна, – ответил Акимов, – Что люди скажут? Одной ногой в гробу, другой в партии…»

Своё неуважение к ней Акимов выражал на совершенно особый лад. Будучи человеком старого воспитания, Николай Павлович целовал женщинам руку при встрече. И всегда предупреждал знакомых дам: «Извините, но в присутствии Шуваловой рук не целую, чтобы не целовать ей».

Николай Павлович Акимов и его театр во многом формировали моё отношение к театру, а дружба с Николаем Павловичем – и к жизни. Работу в этом театре, можно описать, как «праздник, который всегда с тобой».

Никогда не слышала, чтобы Акимов рассказывал о своих родителях. Так и должно было быть: он родился «нигде». Акимов напоминал мне пришельца с другой планеты, настолько он был не похож, на мой взгляд, на обычного землянина. Инопланетянин! Конечно, это художественное преувеличение. Но в действительности, Николай Павлович обращал на себя внимание прежде всего тем, что чем-то неуловимо не походил на людей. Невысокого роста, худой, с крупной головой и крупными чертами лица, большими глазами несколько странной формы и посаженными заметно неодинаково. Красивые руки.

Не помню, чтобы Акимов повышал голос, когда сердился. В минуты гнева или раздражения он только менялся в лице: глаза становились прозрачными и «стекленели». Театр замирал от ужаса.

Он был настоящим петербургским интеллигентом в самом старом, высоком значении этого слова. Это был человек исключительной морали, после мамы это был второй человек в моей жизни, который никогда не позволял себе никаких уступок, приспособленчества ни для своего удобства, ни для чьего-то. О нём говорили, что он – жесток, но это утверждение – большое преувеличение. Личных счётов с людьми он не сводил.

Отношение к женщинам вообще – особая часть творческой биографии Акимова, именно творческой. Я только замечу, что относился Акимов к женщинам с особым (т.е. нормальным) уважением. Мужское хамство, как мне кажется, основано у мужчин на комплексе своей неполноценности. Акимов этим комплексом не страдал, поэтому возмущался комедией «Укрощение строптивой», никогда её не ставил и даже уверял меня, что пьеса написана не Шекспиром, – «Великий Шекспир не мог так унижать женщину!»

А ещё Акимов обожал всякие технические новшества, которые поражали его воображение. На его столе всегда лежали какие-то новые машинки для скрепки бумаги, зажимки, открывалки... Помню, одно время кто-то (предположительно – дама) звонил по телефону и вешал трубку. Акимов сердился: «Лучше бы пришла и накакала перед дверью, чем так пошло пользоваться достижением цивилизации».

…В период «оттепели» выпустили группу ленинградских деятелей искусств в Америку, в том числе Акимова и



Оливия – В. Карпова,
Виола – Н. Корнева.
«Двенадцатая ночь». 1964



Мальволио – А. Беньяминов
«Двенадцатая ночь». 1964



Расплюев – Л. Лемке
«Свадьба Кречинского». 1965



Варравин – П. Панков. «Дело». 1963

Товстоногова. Акимов вернулся в совершенном восторге от Америки, от её неханжеских обычаев и нравов. А также сообщал всем знакомым, восхищаясь просторами Америки: «Это американцы должны петь “Широка страна моя родная”». В таком же духе выступал он и перед театральной общественностью во Дворце искусств. Рассказывал, например, как в ресторане, где они ужинали после спектакля, за соседним столиком целовались негр и белая девушка. «Мы всё ждали, когда его начнут линчевать, не дождались и ушли спать». Естественно, в намечавшуюся следом заграничную поездку (приглашение на Эдинбургский фестиваль), Акимова уже не пустили.

Это было огромным везением – не только быть знакомой, но и дружить с людьми старой формации – такими, как Акимов и Гуковский. К этой же формации принадлежала моя мама и ее друзья – например, замечательный литературовед Виктор Андроникович Мануйлов. То были люди, для всех для нас другие, а я сама не принадлежу к той формации. Мне просто повезло, что они занимались мною…

В Театре Комедии был замечательный обычай: раз в году устраивался ночной капустник, на котором поздравляли юбиляров, проработавших в театре от пяти до …дцати лет. Каждые пять лет считались юбилеем. Текст поздравлений писала команда местных остроумцев во главе с актёрами Львом Милиндером, Лёней Леонидовым и Валерием Никитенко. Затем их исполняла «бригада» актёров. Поздравления пелись на мелодии известных арий, романсов и популярных советских песен. При переполненном зале (актёры, родственники, друзья) юбиляр выходил на сцену как на эшафот: никто не знал, как посмеются над ним поздравители. На эти капустники рвался «весь город»: тексты не литовались, т.е. исполнялись без разрешения Главлита, так как считались внутренним мероприятием театра.

А на капустниках пелись тексты, не всегда безобидные с точки зрения цензуры. Так, Акимов хотел поставить пьесу Александра Володина «Назначение», которая уже репетировалась в «Современнике». В Москве спектакль пошёл, а Акимову ленинградское начальство его запретило. На очередном капустнике Акимову-юбиляру спели:

«…“Назначенье” ты поставить решил.
На прогон “Назначенья” кой-кого пригласил.
Кой-кому, оказалось, кой-чего не дано…
Это было недавно, это было давно».



Н. Акимов на репетиции. 1963

Прошлись в своё время и по запрещению спектакля «Дракон». На капустнике немедленно спели:

«Почему наш “Дракон”
вдруг попал под закон?
Почему, расскажите вы мне?
Потому что у нас
нет драконов сейчас
в нашей юной прекрасной стране».

Николай Павлович создал серию уникальных театральных плакатов, которые были сами по себе произведениями искусства, бросавшимися в глаза на афишных тумбах города своей «инаковостью» на скучном фоне тогдашних обычно сугубо текстовых афиш, и привлекали внимание к спектаклям.

Акимов также известен, как портретист. Сам он рассматривал это занятие как форму отдыха,

которой активно занимался во время отпуска, поскольку просто «ничегонеделанья» не понимал. Перед тем как рисовать портреты, Николай Павлович часто фотографировал свои модели (я проявляла ему плёнки и печатала фотографии).

Николай Павлович сделал много моих фотопортретов, а в 1961 году он нарисовал мой портрет пастелью, подарил мне его и сказал: «Вот теперь я знаю, как вас написать маслом!» Я спросила у Акимова с удивлением (по глупости): «А откуда у меня на щеках румянец? Я ведь бледная». На что Акимов ответил: надо видеть.

Но портрет маслом так и не написал, я чем-то не подходила ему для модели. Мне удалось всеми правдами и неправдами вывезти свой портрет в Америку. Он радует меня, как память об Акимове, на стене моей американской квартиры.

А вот одну из моих подруг, москвичку Эллу Селькину, пианистку, аккомпаниатора сразу решил рисовать, как только увидел. Он писал мне из Уфы, где был с театром на гастролях:

«В Москву я отсюда летал на 3 дня по делам и из глубокого к Вам доверия и уважения звонил Эллочке (*я была уверена, что ее внешность заинтересует Акимова-портретиста. – Н.А.*) И она была у меня. Я поил её чаем и был любезным хозяином. Мне она понравилась. Хотя и держала себя так, как будто вошла с горящей свечкой в пороховой склад. В испуге была большом, но к концу визита несколько оправилась. Рисовать её необходимо».

Разбирая недавно архив, я наткнулась на письмо Акимова из больницы под Москвой. Я его там навестила, а потом написала из Ленинграда письмо в стихах. Вот его ответ, в котором опять упоминается моя подруга Элла Селькина

Мне, конечно, очень трудно отвечать презренной прозой
на изысканное Ваше стихотворное посланье,
друг мой Нина Аловерт!
(Что за черт! У нежной девы и мужское окончанье:
на конце какой-то ферт!)
Ах! Спасибо Вам за книгу и спасибо за поэму,
за письмо опять спасибо,
ну, а некоторые темы в нем достойны обсужденья,
но в условьях тэт а тэт.
Потому что в переписке самой нежной, самой близкой
не хватает нам общенья
и на каждое движенье, приглашенье, предложенье
– слишком долго ждать ответ!

И спасибо Вам за Эллу!
Это лихо! Это смело!
Как с коварством сочеталась
здесь святая простота!
Это все равно, что другу
подарила бы подруга
где-то там за горизонтом
проплывавшего кита!
Не сужу Вас, впрочем, строго
и готовлю уж острогу (?!)
чтобы кинуть по мишени,
не надеясь и попасть.
Молодые поколенья, наблюдая это рвенье,
шляпу снимут без сомненья,
увидав такую страсть.
Ну, пора кончать, пока
не наделал я помарок.
Хоть и без черновика –
устает моя рука.

Что мне Вам прислать в подарок?
Все. Целую. Остается
подписать теперь конверт:
Милой Нине А.
Рукой дрожащей начертал
с усильем свой инициал

22 марта 62



Элла Селькина.
Фото Н.П. Акимова. 1961

И всё таки я оказалась причастна к репертуару Театра Комедии: я написала инсценировку сказок Андерсена «Волшебные истории Оле-Лукойе». Идея создания спектакля принадлежала Льву Лемке. Лемке был выдающимся комедийным актёром. Мой рабочий кабинет находился в комнате с окном, которое выходило на Невский проспект, но было закрыто со стороны улицы щитком с названием театра. В музей постоянно приходили поболтать актёры, компаниями и в одиночку. С некоторыми я была очень дружна, в том числе – с Лёвой Лемке. Иногда Лёва приходил ко мне домой с Инной Ульяновой, и они разыгрывали сценки из жизни театра (к восторгу моих гостей).

Помню, как Лемке и Лев Милиндер пришли ко мне в гости, а мои друзья начали на них за что-то нападать. Не помню, в чём была суть упреков. Но отчётливо помню сцену: Милиндер стоит во весь рост посреди комнаты и отвечает на нападки. А Лемке «прячется» у него за спиной, вздыхает, переминается с ноги на ногу… и ни звука. Тогда Милиндер восклицает: «Пощадите! Я же один. Видите, у меня за спиной – немой!» Спектакли, которые разыгрывают актёры вне сцены, иногда не менее талантливы, чем на сцене.

Однажды в 1968 году Лемке пришёл в музей и изложил мне свою идею поставить спектакль по сказкам Андерсена. Лёва уже выбрал сказки, во всяком случае, некоторые, и рассказывал мне свой режиссёрский замысел, а некоторые сцены и разыгрывал, в тесном пространстве музея. Я была в восторге от его замысла. Но надо было прежде всего поговорить с Николаем Павловичем. Я убедила Лемке идти к Акимову и буквально насильно затащила Лёву к нему в кабинет. Лёва, конечно, всю ситуацию ещё и разыгрывал. О, я прекрасно помню всю эту сцену, как я привела его в кабинет к Акимову, и как он прятался у меня за спиной, пока я говорила.

Акимов выслушал меня благосклонно и разрешение готовить спектакль – дал. «Но нам надо написать инсценировку», – пролепетал Лемке, выйдя из-за моей спины (это всё – импровизированный спектакль!). «А вот Нина и напишет», – с каким-то воодушевлением сообщил Николай Павлович. Так Акимов дал мне возможность после всех перипетий с моими пьесами увидеть одну из них на сцене театра.

Мы вернулись в мой кабинет. Не знаю, был ли Лемке доволен решением Акимова и как он вообще представлял себе инсценировку, но так распорядился Николай Павлович, и мы начали работать. Конечно, мы совещались по поводу каждой сказки. А я писала…

Лемке был одержим своей постановкой. У него в спектакле были заняты прекрасные актёры театра – Алексей Севастьянов («Новое платье короля»), очаровательная молодая актриса Олечка Антонова, Сергей Коковкин, Елизавета Уварова, Константин Злобин, Майя Тупикова, Валерий Никитенко.

Борис Улитин был просто идеальным Оле Лукойе, не могу себе представить никого другого в этой роли. К моему большому сожалению, от съёмок этого спектакля осталось всего пять кадров.

Лев Лемке так был увлечён своим спектаклем, что придумал и себе роль – дирижёра, который выходил перед началом спектакля и дирижировал музыкальным вступлением… «белый парик, рукава в кружевах» – всё так и было. Счастливый, сияющий, он оглядывался на зал. Это был его, его спектакль! Его и только его! Даже моё участие в нём его раздражало, хотя наши имена стояли вместе: сценическая композиция Н.Н. Аловерт, Л.И. Лемке.



Оле-Лукойе – Б. Улитин.
«Волшебные истории Оле-Лукойе».
1969

Спектакль был почти готов, когда умер Акимов, так что выпускали премьеру уже без него. Это был утренник для детей. Успех был огромный, не преувеличиваю. Не помню, сколько десятилетий «Волшебные истории…» не сходили со сцены. Когда в 1977 году я уезжала в эмиграцию, моё имя, естественно, с афиши сняли и название спектакля чуть изменили. Лемке остался единственным создателем спектакля. Когда я впервые вернулась в Ленинград из Америки в 1987 году, то спектакль на сцене театра ещё шёл.

В тот день, когда стало известно о смерти Акимова, в Ленинграде из театра было вынесено сто эскизов, которые через некоторое время оказались в частной продаже. Я видела эскиз второго акта «Дракона» в доме хорошего знакомого, который и рассказал мне эту историю, не называя имён.

Мы с Еленой Владимировной Юнгер пытались определить, какие эскизы хранил Акимов в театре. Но из моего рабочего стола в музее пропали эти списки. При этом записей в книге дежурной, кто ночью брал ключ от моего кабинета, тоже не оказалось. Мы догадывались, кто это сделал, но доказать не могли.

Моя жизнь в театре после смерти Акимова не сложилась из-за интриг, которые неизбежны в любом театре, когда уходит его создатель.

В последние годы своей жизни Акимов взял в театр режиссёра-стажёра Наума Лифшица. А к 1968 году предоставил возможность другому режиссёру, Ефиму Лифсону, поставить в театре спектакль «Под крышами Парижа» (инсценировку рассказов Франсуазы Саган). Главную роль играла Елена Владимировна Юнгер, одна из ведущих актрис театра, жена Акимова. Спектакль выпускали, когда Акимов лежал в московской больнице с инфарктом.

После премьеры в кабинете директора Исаака Закса состоялось обсуждение спектакля. Лифшиц в своей речи ругал не только спектакль, но и Юнгер, и декорации Акимова. В присутствии Николая Павловича он бы себе этого никогда не позволил. Наум явно решил, что Акимов не вернётся в театр, и уже видел себя главным режиссёром Театра Комедии.

Я стенографировала это обсуждение, вернее, записывала, потому что стенографировать не умела. Не знаю, кто тут же позвонил Николаю Павловичу и рассказал ему об этом инциденте, но Акимов потребовал прислать меня в Москву со «стенограммой» обсуждения. Я дала Лифшицу запись его речи на подпись. Но Наум, вероятно, уже пришёл в себя и сам испугался своего выступления. Он начал кричать, что ничего подобного он не говорил и что я хочу поссорить его с Акимовым (а я ещё смягчила его речь в своей записи).

Акимов поправился, вернулся в театр, но отношения с Лифшицом, конечно, были испорчены. Когда Лифшиц через несколько лет попытался встать во главе театра, собрание артистов дружно отвергло его кандидатуру. Труппа состояла тогда ещё из акимовских артистов, и Лифшица не простили.

В первые дни после смерти Акимова зашёл в мой кабинет артист Иосиф Ханзель. Он был одним из тех, кто выступал против Акимова, когда его клеймили за «формализм» и изгоняли из театра. Но, вернувшись в театр, Акимов Ханзеля не уволил, а даже занимал иногда в своих постановках. Так вот, входит Ханзель весь в чёрном в моей кабинет и, тряся седой головой, говорит, обводя взглядом стены:

«Какой мы теперь Вам музей здесь устроим!» Я аж подскочила на стуле. «Мне и этот хорош!» – воскликнула я с возмущением. Ханзель посмотрел на меня задумчиво, а потом сказал скорбно (ах, актёры!): «Напрасно Вы так! Я скорблю о смерти Николая Павловича не меньше вашего!»

Через некоторое время мне звонят из бухгалтерии и говорят, что приходила инспекционная комиссия, и она решила: одно место в музее надо сократить. А нас двое: я и мать-одиночка Наташа Дедок, которая к этому времени была сотрудницей музея. Я тоже была к этому времени «мать-одиночка», но никогда своей беспомощности не ощущала. Поэтому я гордо отказалась от своего места в пользу Наташи. Некоторое время спустя иду я по улице Ракова, а навстречу мне – финансовый инспектор района, с дочерью которого я была хорошо знакома. «Кстати, – говорит фининспектор во время разговора, – почему ты ушла из Театра Комедии?» «Но Вы же прислали нам комиссию, которая сократила одно место», – отвечаю ему я. «Я, – говорит изумлённый фининспектор, – никакой комиссии в театр не отправлял».

Но мне уже было всё равно. Театром в это время временно управляла комиссия, состоявшая из ведущих артистов с директором во главе. Закс не хотел меня увольнять, но ему, видимо, не удалось настоять на своём, тем более что я уходила по собственному желанию. Но он подыскал мне место – Дворец искусств, куда я и перешла работать.

У меня, естественно, были друзья в театре. С Мариной Мальцевой, Львом Милиндером, Львом Лемке, Сергеем Коковкиным я сохраняла дружеские отношения и уйдя из театра.

Театр, как человек, переживает период возмужания, расцвета и постепенного «старения». Ко второй половине 60-х годов Театр Комедии начал не то, чтобы переживать полосу упадка, но както понемногу тускнеть. В искусстве театра появились новые веяния, эстетические идеи и идеалы. Словом, явление «театр Акимова» завершалось. В этой ситуации у времени нашёлся только один выход: смерть Акимова.

В конце августа 1968 года театр уехал в Москву на гастроли. Лето было нестерпимо жаркое. В последний раз я видела Акимова накануне отъезда в Москву, провожала его домой из театра. Николай Павлович расстроенно говорил о чешских событиях и вообще чувствовал себя плохо, у него ни с того ни с сего поднялась температура. Но в Москву он всё же поехал. В Москве его театр любили. Шестого сентября Акимов и директор театра Закс приехали перед спектаклем к Угрюмову. Там Акимову стало плохо с сердцем, но приехавшие врачи из «кремлёвки» ничего не обнаружили, дали какое-то лекарство. А начинался инфаркт. После лекарства Акимову стало лучше, и он поехал в театр. В тот вечер шёл его любимый спектакль «Тень» Шварца. Принимали прекрасно. После спектакля на сцену вышел студент МГУ и поклонился Акимову до земли.

Утром в гостинице к Акимову в комнату не могли достучаться, взломали дверь. Он лежал мёртвым в постели, и в руках у него был номер «Иностранной литературы», открытый на сороковой странице: французский роман Сименона.

Когда-то Акимов говорил мне: «Когда я умру, я буду летать в коляске, запряжённой лебедями, и смотреть на тебя. Если ты будешь обо мне плохо говорить, я в тебя сверху плюну». Надеюсь, что своими воспоминаниями я не навлеку на себя столь страшной кары.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ

Из Театра Комедии я перешла работать во Дворец работников искусств благодаря бывшей жене одного из моих дядей, Вере Дмитриевне Толстой, которая сохранила хорошие отношения с моей мамой. Толстая была директором Дворца, который тогда сосуществовал вместе с ленинградским отделением Всероссийского театрального общества на Невском проспекте, 86 (теперь он называется Дом актера Союза театральных деятелей).

Как называлась моя должность, не помню. Что-то вроде референта. Я занималась организацией концертов, встреч ленинградских актеров с московскими, когда они приезжали на гастроли, и другими вечерами и театральными конференциями. То есть я должна была этим заниматься. Но я совершенно не была готова к административной работе – я её просто не понимала. Меня не увольняли, я думаю, только из-за Веры Дмитриевны, и когда через два года я ушла сама, вздохнули с облегчением.

Им со мной не повезло, но для меня лично работа во Дворце стала большой удачей: я познакомилась с актёрами драматических театров Москвы и Ленинграда. (У балетных, в основном, нет времени ходить на такие вечера.) Я много там снимала, так что вспоминаю это время с удовольствием.

За два года я умудрилась ещё раз выйти замуж, родить дочку, уйти с работы и затем разойтись с мужем. И оказалась матерью-одиночкой с двумя детьми и без работы.

ТЕАТР ИМЕНИ КОМИССАРЖЕВСКОЙ



Царь Фёдор – В. Особик.
«Царь Фёдор Иоаннович». 1972

В те годы мой друг Виктор Новиков был завлитом театра им. В.Ф. Комиссаржевской (а позднее стал художественным руководителем театра и оставался им до самой смерти 28 января 2024 года). Он пригласил меня в театр штатным фотографом.

Я отнекивалась: «Витя, я никогда не работала в театре фотографом». Он ответил возмущённо: «Ты что, четыре премьеры в год снять не сможешь?» И я пошла. И благословляю Новикова, который изменил мою судьбу.

Я застала расцвет театра, при мне выходили блестящие спектакли Рубена Агамирзяна: «Забыть Герострата!», «Царь Фёдор Иоаннович», «Иосиф Швейк против Франца-Иосифа». К этому времени у меня появился новый фотоаппарат с роскошным телевиком, и я стала снимать крупные планы актёров во время спектакля. Как говорил обо мне Акимов: «Нина ходит в театр, как в девятнадцатом веке: на актёров». Это, конечно, было не совсем так. Но как фотографа меня действительно интересовали прежде всего актёры на сцене. И каких изумительных мне посчастливилось снимать в театре имени Комиссаржевской! Например, Станислава Ландграфа или Владимира Особика, совершенно недооцененных…



Бретшнейдер – В. Особик, Швейк – Ю. Овсянко.
«Иосиф Швейк против Франца-Иосифа». 1973

Работа Особика в «Царе Фёдоре» – это событие в ленинградском театральном мире – имела настоящий и безусловный

успех – у зрителей, у критики. Особик в силу своей одухотворённости был на сцене чем-то сродни сверстнику Михаилу Барышникову. Недаром в своем последнем русском интервью Барышников сказал, что самый его любимый артист – Владимир Особик.

Но на этом всё и кончилось.

На актера такого редкого трагического дара надо было ставить спектакли, а ему после такого успеха давали случайные роли, иногда совершенно не соответствующие его актерским данным. Конечно, были и удачи – например, созданный им гротескный образ Бретшнейдера в спектакле «Иосиф Швейк против Франца-Иосифа». Но ни одной главной роли он больше не получил. Почему? Режиссёр не захотел делить успех своего спектакля с успехом артиста? Увы, это – театр, сложнейший психологический организм. Здесь дважды два не всегда четыре.

Друзья Владимира советовали ему уйти в другой театр, например, в Москву к Анатолию Эфросу. Особик не решился. Он любил свой театр, любил работать с Агамирзяном... Как многие советские люди, страдал некоторым инфантилизмом: боялся перемен, ждал, что кто-то за него все устроит…



Клементина – Н. Орлова.
«Забыть Герострата». 1972

Последний раз я виделась с Володей и его женой, актрисой Леной Рахленко (самым его верным другом), в 1987 году, когда впервые после десятилетнего отсутствия вернулась в Ленинград. К этому времени Особик всё-таки ушел из театра и работал в каком-то новом для меня Театре сатиры на Васильевском острове. Снимался на телестудии. Он был болезненно худ, но по-прежнему горели огромные глаза, и нервные движения красивых рук дополняли слова. Так сложилось, что в следующие приезды в Россию я Володю больше не видела. Он умер в 1997 году.



Герострат – С.Ландграф.
«Забыть Герострата». 1972

…Летом 1977 года, в ночь перед моим отъездом в эмиграцию, Володя пришел ко мне после спектакля попрощаться. Голубую рюмку из толстого стекла, из которой он пил в ту ночь, я увезла в Америку.

В театре имени Комиссаржевской я проработала недолго. Но и там у меня появились близкие друзья: Виктор Новиков, актёры Станислав Ландграф, Наталия Орлова, Владислав Дружинин, Тамара Абросимова, Иван Краско, Владимир Особик и Елена Рахленко. С Ирой Рудковской (секретаршей) я до сих пор переписываюсь.

Но мне надоели трения с директором Георгием Сащенко, который меня просто не любил. На каждую премьеру он демонстративно вызывал своего друга, фотографа из Москвы, и мы оба снимали новый спектакль. Но по инициативе Новикова в подземном переходе под Невским, в районе улицы Бродского в качестве рекламы театра вывесили мои фотографии большого размера. Это была, можно сказать, моя первая персональная выставка. Сащенко долго разглядывал фотографии и сказал задумчиво: «Да, такого здесь ещё не было», – но своего отношения ко мне не изменил.

ТЕАТР ИМЕНИ ЛЕНСОВЕТА

Осенью 1973 года меня пригласили в Театр имени Ленсовета снять спектакль «Дульсинея Тобосская». Заглавную роль там играла Алиса Фрейндлих, ее достойными партнерами были Анатолий



Игорь Петрович Владимиров. 1975

Равикович и молодой Михаил Боярский, да и все остальные играли замечательно – спектакль Игоря Владимирова по пьесе Александра Володина был просто превосходный. Сижу в зрительном зале, снимаю. Дверь отворяется и позади меня усаживается Владимиров. В антракте я к нему поворачиваюсь, но он смотрит на меня хмуро, и чуть ли не во весь голос спрашивает у кого-то из работников театра: «А это кто такая?» – «Так это же и есть Аловерт, Вы же её пригласили». – отвечают ему.

На самом деле мы уже были знакомы. Незадолго до описываемого момента мы вместе «гуляли» на каком-то банкете во Дворце искусств. Выпито было, по-видимому, довольно много. Я-то, во всяком случае, хотя бы помню, как мы с Игорем Петровичем притулились к стене в коридоре, и он, держа меня за руку, рассказывал какие-то смешные истории. Историй не помню, хотя помню – что смешные. Владимиров не помнил ни самого факта нашего разговора, ни меня.

Позднее я перешла в Театр имени Ленсовета на постоянную работу. В то время это был один из лучших ленинградских театров, публика его любила, очередь за билетами иногда выстраивалась с ночи. Это была прекрасная страница моей жизни: мой третий «дом родной». Я получила возможность снимать Алису Фрейндлих, обожаемую мной актрису, Анатолия Равиковича и других, – труппа была богата талантливыми артистами, и я их любила. В этом театре работал тогда ещё молодой Алексей Петренко, один из самых выдающихся артистов, которых я видела в своей жизни. Настоящий природный гений, он был хорош во всём. Я имела счастье видеть и снимать Петренко в роли Свидригайлова.



Корнель – В. Доронин,
Пётр – В. Матвеев.
«Мать» К. Чапека. 1976

Перед премьерами я снимала генеральные репетиции, сидя по центру зала. А затем начиналось самое интересное: во время спектаклей я фотографировала уже из разных мест, но больше всего любила стоять в кулисах. Моя «пушка»-«Зенит» с огромным объективом позволяла снимать лица актёров в таком приближении, что каждая самая потаённая эмоция проступала на фотографии. Какое это было наслаждение!

К 1974-му году, когда я стала официальным фотографом, Владимиров взял в театр актёрский курс, который он вёл в Театральном институте. Таким образом при Театре имени Ленсовета образовался «Молодёжный театр». Для них на третьем этаже построили Малую сцену – и одновременно на первом этаже, в комнатке без окна мне оборудовали лабораторию, которую мы называли «Под красным фонарём» (печатать фотографии можно было только при красном свете), поставили цинковые ванны, провели воду, правда, только холодную, руки страшно мерзли во время работы. Горячую воду в мою бытность провести в лабораторию так и не успели. Увеличитель я принесла из дома свой. С фотобумагой для больших фотографий были проблемы во всех театрах: покупали рулоны на Ленфильме, где им продавали бумагу с истекшим сроком хранения. Чтобы получить чёрный фон, чего только я ни придумывала! Хоть ложись всем телом на изображение и зажигай

свет, чтобы его «засветить»! Но всё равно я была счастлива.

Я проявляла плёнки, отбирала кадры, которые мне казались удачными, и печатала. Затем приносила их Игорю Петровичу, который в свою очередь отбирал те, которые нравились ему. Я печатала фотографии большого размера, ими завешивали стены фойе рядом с дверью в кабинет Владимирова в 5-6 рядов, до самого потолка. Игорь Петрович считал, что зрители, разглядывая их, могут скорее заинтересоваться репертуаром театра. На здании тоже вывешивались большие фотографии, но только те, которые относились к вечернему спектаклю. Мои фотографии висели на здании театра и после моего отъезда, пока спектакль не сходил со сцены.



Катарина – А. Фрейндлих.
«Укрощение строптивой». 1974

Я постоянно печатала по вечерам, в лаборатории меня навещали артисты, у которых был перерыв в репетициях, или даже в антракте во время спектакля. Так во время «Дульсинеи Тобосской», где молодые были заняты в массовках и не всегда присутствовали на сцене, прибегали иногда и Сергей Мигицко, и Валерий Доронин, и запах грима наполнял лабораторию… Валерий бросался в большое кресло, которое стояло посреди помещения, я проявляла в ванне фотографии, и мы болтали. Радио внутренней трансляции было включено, и внезапно раздавался крик встревоженного помрежа: «Доронин! На сцену! Доронин! На сцену!» И Валерий пулей вылетал из лаборатории.

В книге отзывов на моей выставке в Петербурге в 2003 году, где мне удалось выставить несколько фотографий актёров ленинградского периода, Фрейндлих написала: «…ты останавливаешь мгновения самые-самые и так любя…» Когда-то подобные слова сказал мне Сергей Юрский. Сравнивая лестным для меня образом мои фотографии с работами другого фотографа, он спросил: «Почему? Такой же фотоаппарат, так же щёлкает затвор… Тот же актёр… Почему такая разница?» – «Это всё любовь», – ответила я.

Большое счастье для меня снимать актёра, которого люблю. Тогда между актёром и мной как будто протягиваются незримые нити, я стараюсь уловить и передать высший момент актёрского напряжения, откровения. Мистика!? А любовь – не мистика?

И с актерами, и с другими работниками театров я всегда была в хороших отношениях. В Ленсовета я дружила и с секретаршей Владимирова, Милой Нисиновой, и с администратором театра Раей Проскуряковой, и с актёрами молодёжной труппы. Да и с самим Игорем Петровичем была в дружеских отношениях. Не могу сказать, что я дружила с Фрейндлих, но наши отношения были тёплые.

С Таней Жаковской, театроведом, в то время работавшей завлитом театра, сохранила дружбу и по сей день. Со своим мужем, скульптором-механиком Эдуардом Берсудским, они создали Кинематический театр «Шарманка» – уникальный механический балет с маленькими деревянными актёрами. Сейчас Таня с мужем живут в Шотландии, где этот театр работает до сих пор в городе Глазго, и мы с ней почти каждый день разговариваем по скайпу.

Моё прощание с Театром имени Ленсовета было болезненным. Прежде чем подавать документы в ОВИР, я сказала об этом Владимирову и предложила, что сначала уйду из театра. Игорь Петрович расстраивался, Мила бегала покупать нитроглицерин. Владимиров говорил: как же так? Ты моя единомышленница! Не отпускал из театра и заверял, что я буду работать у него до дня отъезда. Сначала он так и держался, подчёркнуто дружески, даже рассказывал, как вечером того же дня, когда я впервые пошла в ОВИР, к нему на спектакль пришли два «куратора» из КГБ. После спектакля сидели у него в кабинете, пили коньяк. Игорю Петровичу хотелось скорее уйти домой, поэтому он напрямую спросил: «У меня один человек собирается в Израиль…» – «Мы знаем, – ответили ему, – это Аловерт». – «Должен ли я её отговаривать?» – поинтересовался Игорь Петрович. – «Ни в

коем случае, весь её путь вёл её к этому». Тогда мы оба посмеялись над этим разговором. Затем на Владимирова стали явно оказывать давление, он стал нервничать, я это поняла и, напечатав фотографии к гастролям театра по стране, уволилась.



Свидригайлов – А. Петренко.
«Преступление и наказание». 1975

Директор театра был просто в обморочном состоянии: он только что поступил на работу и приказ о его назначении ещё не был подписан. Он звонил в КГБ, спрашивая, не нужно ли меня уволить? Ему ответили: «Нет. А не то они только до Вены доедут и начинают жаловаться, что мы их притесняем». Директору страшно хотелось сделать мне какой-нибудь «втык», но и это ему не разрешили.

Актёры театра относились ко мне подчёркнуто хорошо. Уходя из театра, я устроила отвальную «Под красным фонарём». В тот вечер в театре был какой-то официальный банкет, но я на него не пошла, а желавшие попрощаться со мной набились в лабораторию. Кто из них был «стукач», не знаю. Но на следующее утро в кабинет директора, где сидел и парторг театра, начали вызывать провожавших… Режиссёра Фиму Лифсона, который тогда что-то ставил в театре, директор патетически вопрошал: «Вы, еврей, пошли на проводы человека, который уезжает в Израиль (все эмигрировали по израильской визе)! Вы что, в Польшу с театром не хотите поехать?» На мою верную подругу Милу, директор и парторг просто кричали. Мила в слезах пошла к Владимирову, и Владимиров, ценивший её преданность театру, накричал на директора. Директор перед Милой извинился. А Рая, главный администратор театра, которая, по-моему, не боялась никого и ничего на свете, строптиво возразила: «При чем здесь Израиль!? У Нины ещё нет разрешения на выезд. Мы провожали человека, который уволился, с которым мы несколько лет вместе работали. «Скажите ей, – ответил директор, – чтобы она в театр больше не приходила». Рая тут же мне позвонила, передала весь разговор и добавила: «Нина, приходи на спектакли в любой момент, я тебе сделаю билет». Но я больше на спектаклях не появлялась, чтобы никого не ставить в неудобное положение. Со своими друзьями из театра я виделась вне его стен, с Раей – в администраторской.



Порфирий Петрович – Е. Каменецкий.
«Преступление и наказание». 1975

Игоря Владимирова я перед уходом не видела, но к Алисе Фрейндлих пришла в гримуборную после её спектакля попрощаться. Подарила ей фотографии… Алиса при всех меня обнимала и говорила: «Я надеюсь, что ты на нас не в обиде, не обижайся на Игоря Петровича, его запугали». За что мне было обижаться на Игоря Петровича? А когда я стала приезжать в Ленинград (Петербург), мы встречались с ним, как старые друзья. На одном из маленьких альбомов, изданных театром в те годы, где на обложке была опубликована моя фотография, Игорь Петрович написал: «Нине на добрую память с различными многочисленными чувствами». В моей памяти при упоминании имени Владимирова возникает картина, которую я не раз наблюдала: утро, тёмное зрительское фойе, слегка поблескивают колонны. Из дверей кабинета появляется высокий, красивый, седой человек и медленно на длинных, как будто не гнущихся ногах идёт в буфет, выпивает пятьдесят граммов коньяку и отправляется на репетицию.

АНАТОЛИЙ ЭФРОС



Анатолий Васильевич Эфрос – мой самый любимый московский режиссер драматического театра.

С первого вечера, когда я впервые увидела «Ромео и Джульетту» Шекспира, я влюбилась в его театр. Каждый спектакль – другой мир, отдельный, замкнутый, словом, другая планета. Причём волшебная планета. Не буду продолжать – любовь не всегда можно объяснить.

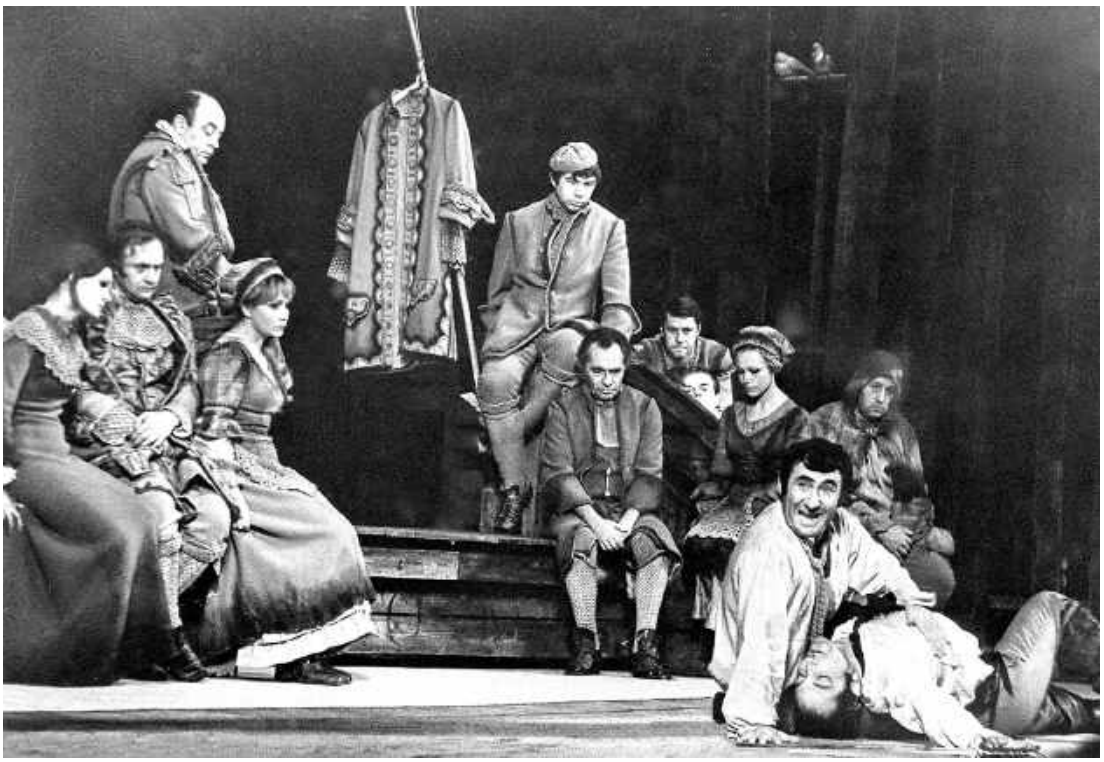
Как я познакомилась с Эфросом, не помню, но он относился ко мне хорошо, всегда разрешал снимать спектакли на гастролях театра в Ленинграде или когда я приезжала в Москву. Плёнки я частично оставила театру, некоторые увезла с собой.

Я очень любила актёров его театра: Ольгу Яковлеву, Льва Дурова, Николая Волкова.

Перед самым отъездом в 1977 году я была в Москве и попала на костюмную репетицию «Месяца в деревне». Во время первого акта двое ведущих актеров заспорили, репетиция остановилась. Анатолий Васильевич постоял, подождал… увидев, что спор переходит в скандал, вышел из зала.

Я смотрела в открытую дверь – Эфрос ходил взад-вперед по коридору, пока спор не утих сам собой, тогда вернулся в зал. Актерам не сказал ни звука.

Репетиция продолжалась.



Сцена из спектакля «Дон Жуан». 1970

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

НУРЕЕВ, ДОЛГУШИН, МАКАРОВА

С 1960 года, когда Константин Сергеев стал худруком Кировского балета, в театре начался период упадка. Самые чуткие артисты один за другим стали покидать труппу. В 1961 году список «потерь» открыли Рудольф Нуреев и Никита Долгушин.

РУДОЛЬФ НУРЕЕВ



Голубая птица – Р. Нуреев. «Спящая красавица». 1960

Нуреев пришёл в Хореографическое училище из самодеятельности уже подростком, но Александр Пушкин, танцовщик театра и педагог школы, обнаружил у него огромный талант и взял в свой класс. Через три года Нуреев был принят в труппу Кировского балета, где сразу начал танцевать главные роли.

Те, кто видел, как Нуреев репетирует Ферхада в балете «Легенда о любви», говорят, что это должно было быть событием. Юрий Григорович рассказывал мне об одной из репетиций в 1960 году.

Когда он начал работать над «Легендой о любви», Пушкин предложил ему обратить внимание на Нуреева:

«Я стоял в балетном классе у палки, и Пушкин стоял в балетном классе у палки. Я делал батман – и Пушкин делал батман. Как-то в классе Саша сказал мне, что у него есть ученик очень способный. Я посмотрел на Нуреева и подумал: это – Ферхад. Татарчонок, тоненький, очаровательный. Но с характером у него было плохо».

Григорович готовил Нуреева в первый состав исполнителя роли. Однажды они с художником Сулико Вирсаладзе смотрели репетицию уже поставленного адажио. Танцевали молодые Эмма Минчёнок и Рудольф Нуреев. В полукруглые окна репетиционного зала на улице Зодчего Росси лился холодный свет зимнего петербургского утра. Тем, кто никогда не был в Петербурге, трудно объяснить, что петербургское «освещение» сродни театральному, оно подчеркивает почти мистическую красоту этого города. Так вот, в этом свете зимнего петербургского утра два юных артиста танцевали настолько фантастически, что Григорович, как он говорит, не понимал, может такое быть на самом деле или нет. После окончания адажио Вирсаладзе сказал: «Я не могу поверить, что мы это видели».

Увы, мы, зрители, не увидели этот дуэт. В результате внутритеатральных интриг, которые плелись руководством, чтобы помешать хореографу, расписание Нуреева было составлено так, чтобы часы его репетиций разных балетов совпадали. Скандал разразился, когда генеральная репетиция «Легенды» совпала с репетицией «Лауренсии», которую Нуреев готовил с женой Григоровича Аллой Шелест. Когда пришло время идти на репетицию «Лауренсии», Нуреев встал и ушёл, хотя генеральная еще не закончилась. Григорович вспылил и снял танцовщика с роли. Нуреев, по свидетельству друзей, был огорчен, что его отстранили от «его» роли, но простая мысль пойти и извиниться не приходила ему в голову.

Нуреев не терял надежды станцевать Ферхада и даже во время парижских гастролей 1961 года, из которых он не вернулся в Россию, купил материал, из которого хотел заказать себе костюм. Много позднее, уже будучи мировой звездой, Нуреев встретил Марину Шамшеву, репетитора Мариинского театра, которая работала на Западе по договору. «Передайте Сергееву, – сказал ей Нуреев, – что я жалею только о том, что не станцевал ‘‘Легенду о любви’’». А я жалею о том, что не снимала ту волшебную репетицию в мистическом петербургском освещении! От выступлений танцовщика в России мне удалось сохранить только один негатив: Нуреев в роли «Голубой птицы».

НИКИТА ДОЛГУШИН



Офелия – Л. Климова, Гамлет – Н. Долгушин.
«Размышления». 1969

…Шел выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища 1958 года. В программе вечера стоял необычный балет: «Листиана» (или «Поэт и муза») в постановке Касьяна Голейзовского. Великий хореограф начала XX века, чье творчество было запрещено, а потому исчезло для нас навсегда, почему-то получил разрешение поставить спектакль для училища. Главную роль Поэта танцевал ученик предвыпускного класса Никита Долгушин. О Долгушине уже знали, и его ослепительное будущее казалось естественным.

Девочка, ученица предвыпускного класса, Муза Поэта, вышла, на сцену, замерла в арабеске, тревожно глянув в зал, и исчезла, как видение. Два ведущих ленинградских балетных критика, Вера Красовская и Галина Кремшевская, сидевшие рядом, одновременно схватили друг друга за руки: «Кто это?!» Так многие из нас впервые открыли для себя Наташу Макарову.

С самого начала судьба выделила Долгушина и поманила «невозможным»: работа с Голейзовским, разговоры с ним открыли ученику академической школы иные горизонты в искусстве балета. Голейзовский, в свою очередь, пленился учеником, который, по его словам, кроме владения школой классического танца, «тонко чувствовал все новое».

Сама внешность Долгушина была оригинальной: худощавый, с худым лицом, впалыми щеками высоким лбом и глазами, которые, казалось, смотрят сквозь тебя, он напоминал то ли рыцаря крестовых походов, то ли образ с картины Эль Греко.

На выпускном спектакле он танцевал адажио из балета «Жизель» с Макаровой, лучшей партнершей, которую предоставила ему судьба. Они были не только партнёрами, но и единомышленниками, вместе искали более современного прочтения партий классического репертуара. Даже на выпускном спектакле они позволили себе небольшие эксперименты, чуть заметные перемены акцентов канонического исполнения этого адажио, вопреки запрету учителей.

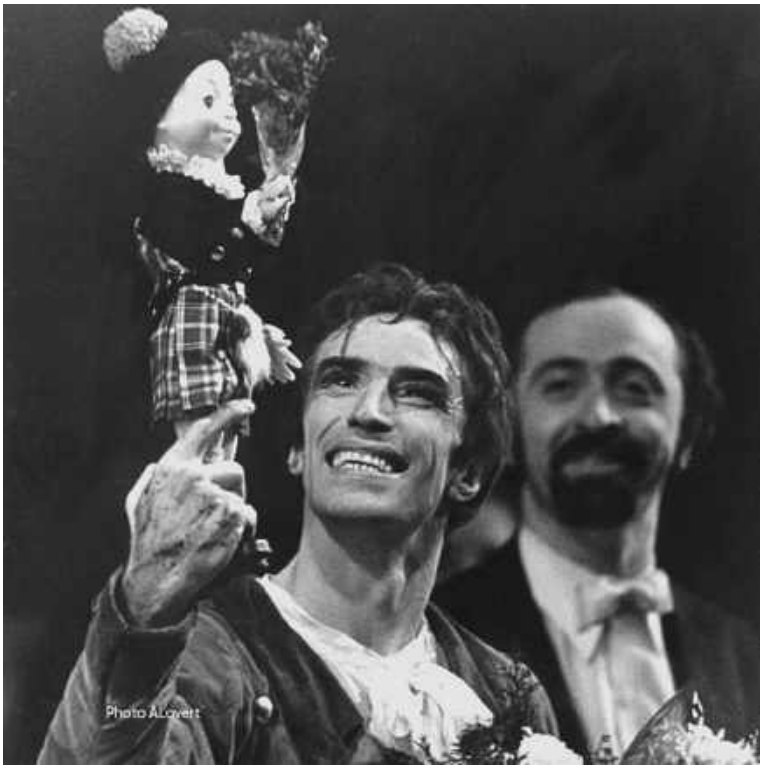
Уже тогда, выходя на сцену, они создавали вокруг себя некую ауру (других слов подобрать не могу). В первый же сезон работы в театре они станцевали весь балет «Жизель».

Долгушин окончательно перевел социальный конфликт балета в нравственный. В первом акте его герой был аристократичен и корректен, не более. Казалось, в отличие от Жизели он скорее придумал себе влюбленность, чем был увлечен на самом деле. Но смерть Жизели пронзила его сердце, Альберт Долгушина понял, что, обманывая девушку, обманывал самого себя. Во втором акте он приходил ночью на могилу, потрясенный открывшейся ему любовью, в которую он не верил, страданием, которого он никогда до этого не испытывал. Совершенно неожиданным образом разрешал Долгушин драму сердца Альберта. После расставания с Жизелью танцовщик шел из глубины сцены прямо на зрителя, раскрывая постепенно руки, как будто раскрывая нам свою душу. Лицо его становилось одухотворенным: страдания превращали Альберта в поэта. И весь балет вдруг осознавался как поэма Альберта, написанная во искупление вины перед загубленной им девушкой.

Казалось, это партнёрство – брак, заключённый на небесах.

Но тут-то и начались неприятности… У Никиты Долгушина возникла совершенно особая проблема. Константин Сергеев, бывший премьер театра, считавшийся эталоном для исполнителей всех лирико-романтических партий, к этому времени ушел со сцены. Ушел, но амбиций не утратил. Успех Долгушина в роли, которую Сергеев считал «своей», не прошёл молодому танцовщику

даром. Театральная легенда рассказывает, будто после спектакля «Жизели» балерина Фея Балабина, первая жена Сергеева, прибежала в гримуборную Долгушина в слезах и, обнимая его, говорила: «Ты напомнил мне молодого Сергеева!» Эта фраза будто бы и решила судьбу танцовщика: на сцене не могло быть второго Сергеева. Сказала Балабина эту фразу или не сказала, но и артисты, и критики заговорили об успехе Никиты Долгушина в роли Альберта, о новом романтическом дуэте с Натальей Макаровой. Сергеев успеха Долгушину не простил.



Н. Долгушин и П. Бубельников после премьеры балета «Сильфида». 1975

Прежде всего, их «разлучили» с Макаровой: на сцене мог быть только один подлинный дуэт, Дудинской и Сергеева. Восторгов относительно рождения нового дуэта всесильная пара не пережила. Дуэт расторгли. Сергеев стал внушать Долгушину, что его партии не танцевальные, а актерские, и назначал его исполнителем пантомимных ролей. Это было несправедливо, это было губительно для начинающего артиста, причем танцовщика самого высокого уровня, которому надо было танцевать и развиваться. Как вспоминает Долгушин, когда он просил Сергеева дать ему роль роль Ферхада в «Легенде о любви», тот смеялся ему в лицо: «Никогда!» (судьба посмеялась над самим Сергеевым, но об этом позднее).

Молодой танцовщик принял более чем смелое решение: в 1961 году артист уехал не на Запад, а на Восток, в Новосибирск.

Я хорошо помню то время. Театр уезжал в Париж и Лондон, в ту самую поездку, откуда не вернулся Нуреев. Долгушина в поездку не взяли. Тогда это было как бы знаком «второсортности» актера и человека. Долгушин в то время женился на женщине на много лет его старше. Саша была аккомпаниатором в училище. Тогда это событие многих шокировало, но брак этот сохранился на всю жизнь.

Мы сидели в квартире Саши и Никиты и без конца обсуждали ситуацию. Решиться по своей воле покинуть театр, куда стремится попасть любой выпускник училища, было нелегко.

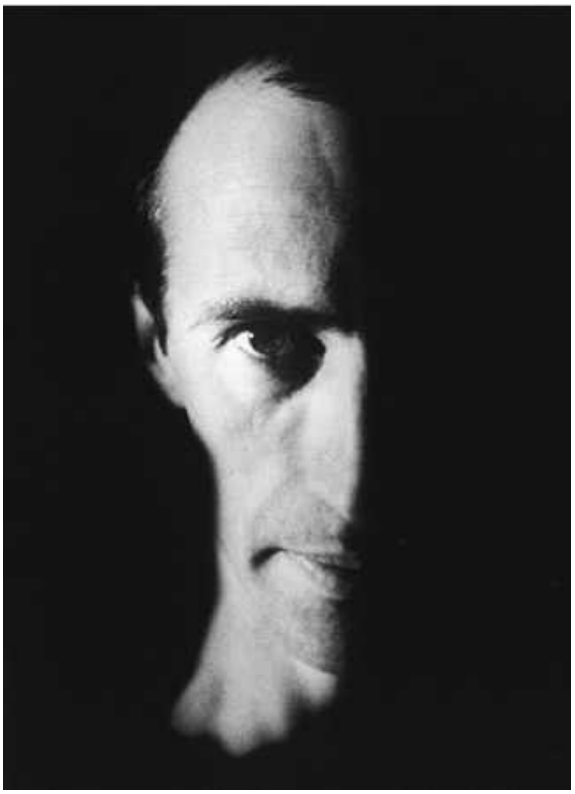
К решению уйти из театра Никиту подтолкнул Федор Лопухов, который охотно и много общался с артистами в своей квартире, расположенной в здании школы. Лопухов понимал, что для Никиты главное в жизни – творчество. «Вы чего хотите от жизни? Машину и шубу для жены? – говорил он Никите. – Здесь все это получите через два года. Только, на мой взгляд, вы типичный «self-made man». Сами себя будете делать… Поэтому советую ехать в Новосибирск. Там холодно… С традициями плоховато… Но там сейчас Юра Григорович… Советую…»

И мы, друзья Долгушина, советовали, болея за него душой, и я провожала их вместе с нашим другом Сашей Минцем на вокзал, и плакала, прощаясь.

Конечно, это была большая смелость – бросить лучший в стране театр. Но Долгушин не только избранник судьбы, он и её творец. Он пришел в новосибирский театр, когда в нем работали самые передовые и творческие деятели балета того времени: Григорович и Бельский, а во главе театра стоял Петр Гусев, в прошлом – ведущий танцовщик, друг и единомышленник Лопухова.

В первый же сезон Долгушин станцевал Ферхада в «Легенде о любви» Григоровича и Юношу в «Ленинградской симфонии» Бельского, затем пошли роли классического репертуара.

В это время в новосибирском театре работал соученик Долгушина по училищу Олег Виноградов. Танцевать он вскоре бросил и по инициативе того же Гусева начал ставить танцы. Первый же балет Виноградова «Золушка» Сергея Прокофьева с Долгушиным в роли Принца прогремел на всю



Ромео – Н. Долгушин.
«Ромео и Джульетта». 1976

страну. Балетные критики Ленинграда и Москвы поехали в Новосибирск на спектакли и вернулись назад полные восторга в адрес хореографа и танцовщика. Как сказал тогда критик Арсен Деген о Долгушине, «такой Принц не каждой Золушке приснится».

И все-таки то был Новосибирск, город, далекий от центров российского балета, и мастера ппостепенно покинули этот театр, возвращаясь в Москву и Ленинград. Уехал и Долгушин, которого Игорь Моисеев пригласил в Москву, в только что открытый хореографический концертный ансамбль «Молодой балет». Но Долгушин был артистом большого масштаба, он должен был выступать в больших спектаклях.

В 1968 году, потанцевав два года концертный репертуар, Долгушин в расцвете сил и мастерства, уже известным танцовщиком попробовал вернуться в Кировский театр. Наталья Макарова сотворила невозможное: добилась разрешения станцевать с Долгушиным два спектакля: «Жизель» и «Лебединое озеро». И снова мы видели этот дуэт, божественный венец балетного искусства.

Как говорил мне сам Долгушин, многие артисты труппы просто встали на дыбы, когда услышали о его возвращении, особенно танцовщики-мужчины. «Мы и сейчас редко и в очередь танцуем «Лебединое озеро», – говорил на худсовете Юрий Соловьев, – а если придет еще один премьер, то мы вообще будем выступать раз в месяц». Сергеев Долгушина в труппу не взял, сказал, что Долгушин приобрел провинциальные манеры (это была абсолютная неправда). Один из лучших танцовщиков русского балета XX века буквально оказался «на улице».

И тут его пригласил Игорь Бельский, который стал к этому времени художественным руководителем балетной труппы Малого театра оперы и балета. В Малом театре не было свободной ставки танцовщика, и Бельский поначалу оформил Никиту на должность водопроводчика. Никита и квартиру получил только благодаря этой «должности»: рабочему квартиру дали, артисту могли и не дать. Сюрреалистические пьесы Беккета ничто по сравнению с сюрреализмом советской действительности!

Макарова в отчаянии от отсутствия перспектив в Кировском театре приходила на спектакли Долгушина, они строили планы, как начать совместную работу с каким-нибудь интересным балетмейстером, но мечты не осуществились. В 1970 году Наталья Макарова не вернулась из поездки в Лондон.

И все-таки Долгушин еще танцевал на сцене театра им. С.М. Кирова, и не один раз. В 1970 году Константин Сергеев поставил балет «Гамлет» и назначил на заглавную роль молодого премьера труппы Михаила Барышникова. Барышников отказался танцевать, сказав, что он не может изображать «быть или не быть», стоя полчаса в позе аттитюд. И тогда Сергеев пригласил Долгушина – и тот согласился. Не могу сказать, что меня радовал этот компромисс. Но сердце Долгушина дрогнуло от возможности танцевать на сцене, которую он продолжал любить, поскольку сердце любит вопреки логике. Никита рассказывал мне, что он впервые в жизни откровенно торговался: я станцую два «Гамлета», а за это – еще пять «Легенд о любви» (точного соотношения не помню). И Сергеев соглашался! Конечно, Долгушин силой своего таланта спасал на время мертворожденное дитя Сергеева, потому что зритель ходил «на Долгушина», что бы он ни танцевал. И мы получили возможность неоднократно видеть его в роли Ферхада. Я считаю, что это был лучший исполнитель этой роли как в Ленинграде, так и в Москве, среди тех, кого я видела, поскольку он один танцевал то, что было заложено в спектакль хореографом: он танцевал подлинного художника, одержимого творчеством, с его трагической и прекрасной судьбой.

В то же время Долгушин продолжал активную творческую жизнь в Малом театре. Затем Бельский ушел работать в театр им. С.М. Кирова (Долгушина ему взять с собой, по-видимому, не позво-



Одетта – Н. Макарова, Принц – Н. Долгушин.
«Лебединое озеро». 1968

лили), в Малом появился Олег Виноградов.

И снова альянс хореографа и танцовщика привлек внимание всех любителей балета: так, в репертуаре Никиты появился Колен в остроумной балетной комедии «Тщетная предосторожность», трагическая роль князя Игоря в оригинальном балете «Ярославна». Виноградов, молодой азартный хореограф, набирающий силы, – и Долгушин, мастер в расцвете сил! Как мы, зрители, любили их спектакли! Какой это был праздник искусства!

В 1976 году Никита станцевал последний балет Виноградова, поставленный для Малого театра – «Ромео и Джульетту» С. Прокофьева. Перед самым моим отъездом в эмиграцию я успела еще увидеть танцовщика и в роли Джеймса в старом классическом балете А. Бурнонвиля «Сильфида». Хотела было написать: «незабываемое впечатление» – и подумала: а какое выступление Долгушина можно забыть? Да я все их могу воссоздать в своем воображении.

В 1977 году Олега Виноградова заставили бросить любимую им труппу и взять на себя руководство балетом Кировского театра. К этому времени отношения Виноградова с Долгушиным стали прохладными (это – театр!), и Виноградов не взял Никиту с собой. Долгушин уже поставил несколько балетов и казался тогда самой подходящей кандидатурой на место Виноградова. Но во главе Малого театра поставили другого бывшего танцовщика этого театра, Николая Боярчикова.

В последние годы перед тем, как уйти со сцены, Долгушин станцевал еще многие работы классических и современных хореографов. К сожалению, я в этот период его не видела.



Н. Долгушин и Д. Вишнёва на репетиции «Жизели». 2007

Выйдя на пенсию как танцовщик, Никита покинул Малый театр. С 1983 года он несколько лет занимал должность руководителя балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории (получил звание профессора), той самой кафедры, которую когда-то основал Федор Лопухов, во главе которой после него долгое время стоял Пётр Гусев. Долгушин преобразовал учебный балетный коллектив при консерватории в самостоятельный театр. Он восстановил там некоторые миниатюры Якобсона, которые выпали из репертуара Кировского театра, сам еще несколько лет выступал вместе со своими артистами. Долгушин не только ставил в этом театре свои балеты, но и создал свои редакции классиче-

ского наследия, стараясь приблизить их к первоначальным авторским спектаклям.

И все это, как и в работе над ролями, скрупулезно, дотошно выверяя, исследуя, добиваясь совершенного стилевого исполнения. И никогда не делал из этого событий на весь мир, как это принято теперь.

Мы встречались с Никитой, когда я приезжала в Петербург из Америки, а однажды и он привёз концертную группу на гастроли в Нью-Йорк. И всегда говорили так же открыто и откровенно, как будто и не расставались на долгие годы.

А в 2007 году мне выпало счастье увидеть, как Долгушин репетирует. Он вернулся в Малый – теперь Михайловский, репетитором, а затем и председателем художественного совета театра, и стал возобновлять балет «Жизель» в последней редакции Петипа. Никита изучал «Жизель», как он говорил, пятьдесят лет и знал об этом балете всё. Я предложила записать интервью с ним по поводу «Жизели». Но приезд в Петербург – это всегда движение: друзья – театры, театры – друзья… Я не записала интервью. Как теперь жалею! Но побывала на нескольких репетициях, которые проводил Никита. На репетицию приходили Наталья Макарова, которая в то время была в Петербурге, и Алла Осипенко. Главные роли на премьере танцевали звёзды Мариинского театра – Игорь Колб и Диана Вишнёва. Колба на репетиции не было, он был занят в Мариинском театре, и Никита Долгушин проходил сам роль Альберта с Вишнёвой-Жизелью. Так мне сказочно повезло!

Долгушин умер в 2012 году, 73-х лет от роду. Думаю о нём с любовью и печалью: как бы сложилась его судьба, если бы в июне 1961 года он не покинул Кировский театр? Или если бы он уехал не на Восток, а на Запад? Как сложилась бы история балета Мариинского театра, если бы в нём танцевал Долгушин? Но таков уж был путь Никиты, выдающегося танцовщика XX века: творческая жизнь, полная труда, озарений и боли.

НАТАЛЬЯ МАКАРОВА

Мать и бабушка Наташи никогда не отдавали ее в балетную школу. Они мечтали об «интеллигентной» профессии для своей девочки, отец которой был архитектором. Но Наталья Макарова – избранница судьбы. У неё было идеально сложенное тело, да и сама она была создана для танца. Она не могла стать никем, кроме балерины, она родилась, чтобы нарушить «линию семейных предначертаний» (А. Грин).



Сиринкс – Н. Макарова. «Сиринкс». 1966

Наташа занималась в спортивном кружке. Узнав случайно о существовании балетной школы, пошла ее искать. На дверях одного из домов на улице Зодчего Росси увидела объявление о приеме в Хореографическое училище. Поднялась на второй этаж. На одной из дверей прочла: «Медпункт». Удивилась: зачем? Но вошла в комнату. Ее осмотрел врач, вызвал директора школы. Шелков поставил девочку «в позиции», повертел податливые легкие ноги, записал фамилию, домашний телефон. Наташа специально назвала неверный номер: вся история казалась ей несерьезной.

Макарову приняли в школу без экзаменов, хотя ей было уже 13 лет (в балетную школу принимали обычно девятилетних), позвонили домой. Каким образом разыскали телефон – неизвестно. Сейчас, оглядываясь назад, Наташа говорит, что случай всегда играл в ее жизни решающую роль.

Но случай в жизни Макаровой – это только внешнее выражение предначертаний судьбы. Так с первых шагов еще в школе судьба свела ее с будущим партнером и другом Никитой Долгушиным.

Я не снимала их в то время, но моя память



Жизель – Н. Макарова. «Жизель». 1968

устроена так, что некоторые моменты я помню, как снимок или даже как видео. Так я отчётливо помню какие-то «отрывки» из того адажио, так меня поразили эти молоденькие танцовщики.

Но ее дуэту с Долгушиным не суждено было продолжиться.

Первые годы работы в театре им. Кирова, куда ее взяли после окончания школы, не принесли Макаровой большого счастья. Она была «трудным ребенком» в артистической семье. То выйдет в роли Джульетты, завитая в мелкие колечки, как современная девчонка. То кокетничает и жеманится в роли скромной поселянки – Жизели. Она искала себя, не хотела повторять пройденный кем-то путь. Балеррина бунтовала против рутины, как бунтовала ее Джульетта против мира взрослых. Темой многих ее ролей в то время была смесь беззащитности и дерзкого бунта. Но педагоги театра стремились ввести в традиционные, академические рамки эту своевольную и не очень еще технически крепкую танцовщицу.

В 1965 году ее послали на балетный конкурс в Варну, где она получила золотую медаль. Занималась с ней в Варне сама великая Галина Уланова. Макарова проработала в Кировском балете одиннадцать лет. За это время она постепенно осваивала роль за ролью в классическом репертуаре. В «Спящей красавице», например, она сначала танцевала принцессу Флорину, а затем уже Аврору. И это было лучшее исполнение Флорины, которое я видела в своей жизни.

Она хотела танцевать не только классическую, но и современную хореографию, но из всех современных хореографов только Леонид Якобсон оценил талант начинающей девочки. Макарова станцевала несколько концертных номеров Якобсона, но ее главная удача – это Зоя Березкина в «Клопе» (1962) и Девица-Краса в «Стране чудес» (1966).

Позднее на Западе Серж Лифарь, последний выдающийся танцовщик, выпестованный Сергеем Дягилевым, сравнивал тело танцовщицы со скрипкой Страдивари. Якобсон первым оценил эту уникальную особенность начинающей балерины. Пластическую сцену самоубийства Зои нельзя забыть. Пронзительной болью отзывалась она в сердце зрителя.

В 1969 году премьер театра Игорь Чернышёв, одержимый хореографическими идеями, задумал и сочинил одноактный балет «Ромео и Юлия» на музыку Г. Берлиоза как экспериментальную работу для молодых актеров. Партию Юлии он создавал для Натальи Макаровой. Это была роль для ее умения сочетать невинность и чувственность, для ее изумительных линий… Но Константин Сергеев, посмотрев репетицию, не разрешил включить балет в репертуар театра. Так складывался внутренний фон будущего как будто спонтанного решения Макаровой остаться на Западе (где она много позже все-таки станцевала дуэт из этого балета).



Жизель – Н. Макарова,
Альберт – Н. Долгушин. «Жизель». 1968

Публика Макарову любила, к ней со вниманием относились критики, но и хвалебные статьи содержали некоторое «но». Бале-



Асият – Н. Макарова.
«Горянка». 1968

рина и сама знала, что недостаточно крепка технически. Так, о знаменитых 32 фуэте, которые делает исполнительница Одиллии в «Лебедином озере» на балу, танцовщица думала с ужасом перед каждым спектаклем. Не давались ей эти фуэте: и ноги были слишком «мягкие», и сказывалось недостаточно длительное образование.

На последнем спектакле «Лебединого озера», который Макарова танцевала в Ленинграде в мае 1970 года, я помню, как Наташа начала крутить эти злосчастные фуэте, сбилась, соскочила с пуантов. Опытная балерина заменила бы фуэте турами и сделала бы вид, что так и нужно. Макарова постояла, повернулась и… ушла со сцены.

В 1970 году во время гастролей театра в Лондоне Макарова уехала в гости к своим новым английским друзьям и не вернулась в гостиницу. О последнем вечере мне рассказывали артисты.

Наташа ехала с другими танцовщиками в такси, но вышла из машины первой, поскольку не была занята в вечернем спектакле. Ее друг, Михаил Барышников, пошутил: «Смотри, не вздумай сбежать!» Макарова засмеялась: «А если бы я решила, ты бы пошел со мной?» – «С тобой? Хоть на край света». – «Так пошли сейчас?» – «Нет, пожалуйста, после спектакля!»

Барышникову этот разговор казался тогда забавной шуткой. Он действительно последовал ее примеру, но через четыре года. Но что они знали об этом в 1970 году!

В труппе ее поступок вызвал шок: никто в то время в театре не принимал ее настолько всерьез, чтобы понять, почему она это сделала. Ждали, что может остаться на Западе Барышников, Осипенко, Сизова. Но Макарова? «Наша Наташка?!» – как говорили за кулисами работники труппы.

Семью Макаровой – ее мать, отчима, брата, друзей и поклонников начали вызывать в КГБ, угрожать и запугивать. Наташа получала письма, где ее называли «изменницей родины», звали одуматься и вернуться. Брата, в конце концов, выгнали с работы без права поступления на другую. Но к тому времени Наташа уже нашла способ, как помогать семье материально. Казалось, ей не суждено было вновь увидеть свою мать.

И я, и другие поклонники балерины, горевали, думали, мы большее её не увидим…

Но на то она и Макарова, чтобы иметь удивительную, непредсказуемую, почти волшебную судьбу…

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

МОЛОДОЙ БАРЫШНИКОВ



М. Барышников. Вариации из балета «Дон-Кихот».
Выпускной спектакль. 1967

В 1967 году мой друг Саша Минц попросил, чтобы я пришла на выпускной спектакль Вагановского хореографического училища, который шёл на сцене Кировского театра, и сняла его приятеля, который танцевал в первом акте. Я, конечно, сняла. Во втором отделении в программе концерта стояло Па-де-де из балета «Дон-Кихот», мужскую партию исполняли неизвестный мне выпускник Михаил Барышников и Элеонора Куватова. Странно, но фамилия Миши была мне неизвестна (обычно учеников, на которых нужно обратить внимание, я знала). Мне было неинтересно снимать этот «затанцованный» дуэт, да ещё в исполнении учеников, я положила фотоаппарат на колени и приготовилась скучать.

…Он не выбежал на сцену, даже не вылетел. Он – вырвался, как будто им выстрелили из рогатки. И дело было не только в его потрясающей для ученика чистоте исполнения, не только в огромном прыжке, не только в музыкальности и бросающейся в глаза феноменальной координации движений. Он танцевал весело и увлеченно, как будто предчувствовал наше восхищение им. Будто он и родился для того, чтобы поразить нас своим талантом. Он не был похож на ученика школы, он был законченным артистом, и мне казалось, что эту вариацию из «Дон-Кихота» я вижу впервые. Он не исполнял движение, он сам и был движение, танец. Он ликовал, он был юн и счастлив, как будто знал, что завоюет весь мир. Поражённая, я схватила фотоаппарат и начала снимать.

Так у меня появились фотографии Барышникова на выпускном вечере, которых ни у кого больше нет.

Хорошо помню первую встречу с Мишей около моего дома на Петроградской стороне. Я возвращалась домой, и навстречу мне шла знакомая, которая работала на телевидении, а рядом с ней – весёлый, улыбающийся, совсем молодой человек, почти мальчик. Мы остановились поговорить. Я уже знала, что этот мальчик – Миша Барышников, которого я видела на выпускном вечере и который меня так поразил. Так что первое воспоминание так и осталось – картинкой: сероглазый мальчик с копной пшеничных волос и невысокая молодая женщина, говорившая почти басом. В руках моя знакомая держала пакет свежесмолотого кофе. Аромат кофе всегда сопровождает в моих воспоминаниях эту картинку.

После окончания школы Барышников был принят в Кировский театр и получил комнату на пер-



вом этаже в коммунальной квартире на соседней со мной Колпинской улице. Так мы и стали встречаться по-соседски, а потом и подружились. Нередко, возвращаясь домой из театра, Миша смотрел в наши окна (я тогда была замужем) и, если видел свет, заходил на ужин – пельмени всегда лежали в морозильнике (на случай гостей). Естественно, я ходила почти на все его выступления и по возможности снимала.

Барышников дебютировал на сцене театра в балете «Дон-Кихот», в течение сезонов 1971 и 1972 годов блистательно станцевал Адама в «Сотворении мира» хореографов Н. Касаткиной и В. Василёва, Альберта в «Жизели», поразив зрителей неожиданностью актерской интерпретации. Зимой 1971-го он также сыграл роль драматическую – Матадора в телеспектакле Сергея Юрского по «Фиесте» Хемингуэя. Стало совершенно ясно, что перед нами уникальное явление.

Зимой 1972 года Михаилу Барышникову предложили сняться на Ленинградской студии телевидения в Адажио из «Жизели». Он пригласил в партнёрши Наталью Бессмертнову, прима-балерину Большого театра. По тем временам это была дерзость с его стороны – самому выбирать себе партнёршу, да ещё из другого театра.

В то утро съёмки, придя на студию, я увидела Мишу сидящим на подоконнике. «Я ушёл из театра», – сказал он мне вместо приветствия. Оказывается, утром этого дня Барышников пришёл к директору театра П.И. Рачинскому просить разрешения репетировать с Бессмертновой в театре. Директор не только отказал, но и добавил: «Я запрещаю тебе сниматься с Бессмертновой. У нас достаточно своих балерин в театре. Что же, они – хуже?» Партиец Рачинский, в прошлом – пожарник, личность властная и амбициозная, управлял театром как своей вотчиной. Ему в голову не могло прийти, что танцовщик, пусть к тому времени уже и знаменитый, посмеет его ослушаться. Но Миша был другой человек. Когда дело касалось его творческой жизни, он отстаивал свою позицию, не боясь вступать в конфликт с начальством. Барышников написал заявление об уходе из театра, оставил его в дирекции и уехал репетировать с Бессмертновой на студию телевидения.

Эта история мгновенно разлетелась по всему театру. В середине дня на студии стали появляться артисты, занятые в других съёмках. Реакция была парадоксальной – многие осудили Мишу. Запуганные, привыкшие к повиновению люди, не могли простить Барышникову, что он посмел… Новость разлетелась по городу, и на репетицию стали стекаться друзья Миши, балетные критики, сотрудники ТВ. Дальнейшие события развивались быстро: заявление Барышникова об уходе аннулировали. Балетная молва сейчас же создала легенду: Рачинский поехал с заявлением Барышникова в высшие партийные инстанции, где ему сказали, что он может подписать это заявление, но пусть рядом положит и своё – тоже об уходе из театра, и оно тоже будет подписано.

Рано утром следующего дня (согласно той же легенде) за Мишей приехали на чёрной «Волге» два секретаря директора, буквально вытащили его из постели и



Н. Бессмертнова и М. Барышников. «Жизель». Репетиция. 1972



Жизель – Н. Бессмертнова.
Альберт – М. Барышников. «Жизель». 1972

повезли в театр. Рачинский стоял на пороге театра с распростёртыми объятиями и говорил укоризненно, но ласково: «Что же ты, Миша! Я ведь люблю тебя, как родного сына!»

Конечно, это легенда, но Рачинский действительно не мог уволить танцовщика, без которого заграничные импресарио могли не пригласить театр на гастроли. Но как бы ни разворачивались события на самом деле, всё это было потом.

А в тот незабываемый день в атмосфере нервозности, зависти и восхищения Жизель – Бессмертновой и Альберт – Барышникова казались существами из иного мира, а их дуэт виделся нам символом вечной любви и красоты, не подвластной времени и злобе дня.

Говорят, плёнку, на которую был снят дуэт, «смыли», как только стало известно, что Барышников остался на Западе. У меня же сохранились мои фотографии.

В этом же году Барышников станцевал балет «Жизель» целиком (его партнершей в дебютном спектакле была Алла Сизова). Позже на Западе он танцевал этот балет в Американском балетном театре. Я думаю, роль Альберта была самой интересной в его классическом репертуаре. Но тогда, в 1972 году он станцевал ее впервые, поразив нас неожиданной интерпретацией образа.

Он отверг традиционную трактовку характера: от простого увлечения к осознанию чувства через трагедию. Барышников-Альберт выбежал на сцену, смеясь и волнуясь, и это были волнения и радости любви. Он был трогательно молод, почти мальчик, он был влюблен и потрясен открывшимся ему чувством. Тем страшнее было столкновение идиллии с реальной жизнью.

В Ленинграде в то время по существующей традиции роль Батильды, невесты Альберта, исполняла красивая танцовщица не первой молодости. Во время работы над балетом Барышников говорил мне: «Это неверно, что Батильда у нас всегда старше Альберта. Представляешь себе: Альберт оборачивается, а перед ним – девочка. Такая же, как Жизель».

Его Альберт не обманывал ни одну, ни другую. Полюбив Жизель подлинной любовью, он просто забывал о существовании остального мира и нарушал уже существовавшие душевные обязательства перед другой. Свидание с Жизель-виллисой во втором акте нужно было ему, чтобы увидеть её… наяву или в бреду. Он не просил прощения, потому что никто не мог простить его, раз он сам себя не прощал.

Так решал Барышников нравственную проблему ответственности за зло: человек сам несёт ответственность за всё дурное, сделанное им умышленно или случайно, за все чужие страдания. Только его собственная совесть судит его, и нет че-



Альберт. «Жизель». 1972

ловеку оправдания перед этим судьей.

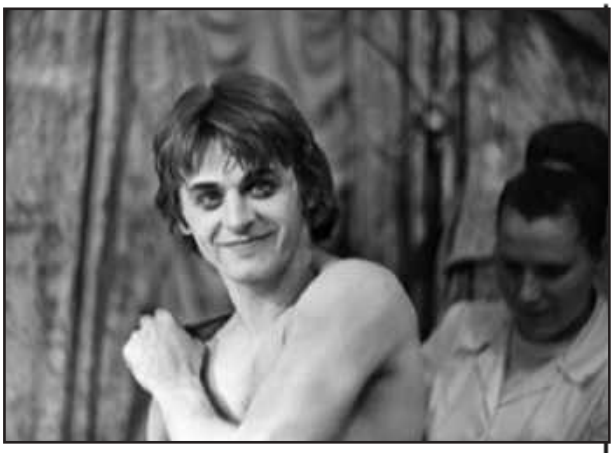
В конце балета (который каждый танцовщик делает по-своему) Барышников с белыми лилиями в руках отходил от могилы Жизели, постепенно роняя цветы. В глубине сцены он опускался на колени, затем приникал к полу, и эта белая дорога из цветов соединяла его с ней, скрывшейся в могиле.

Эту концовку балета танцовщик повторял, танцуя «Жизель» в Америке, и многие исполнители роли переняли этот вариант Барышникова. Так артист ввёл ее в финал балета на мировой сцене (как и некоторые другие детали исполнения).

Миша был очень общителен и первые годы – весел. Я не знала всех его компаний, но у него были друзья из Кировского театра, из научной среды и из драматических театров. Все друзья, которых я знала, его обожали и на сцене, и в жизни. Он казался нам воплощением света и свободы. Юрий Иосифович Слонимский, известный балетный критик, либреттист и историк балета, хотел написать для Миши либретто «Звёздный мальчик» по рассказу Оскар Уайльда, но не успел.

Когда Миша остался в Америке, его оплакивали не только близкие друзья, но и поклонники, никогда не встречавшие его в жизни. Все, кого я знаю, понимали правоту его поступка. Недаром его называли «Моцартом», и о нём говорили нам слова Окуджавы:

«Моцарт на старенькой скрипке играет,
Моцарт играет, а скрипка поёт.
Моцарт отечества не выбирает,
просто играет всю жизнь напролёт».



В гримерке. 1971



Адам. «Сотворение мира. 1971

И действительно – для Миши главное в жизни было (и осталось, я думаю) его творчество, возможность делать то, что он хочет, свобода в выборе пути.

Я просматриваю список балетов, которые Михаил Барышников танцевал в России. За семь лет работы в театре он станцевал 15-16 партий, включая па-де-де и па-де-труа. Из этих спектаклей только «Дон Кихот», «Сотворение мира» и «Жизель» составляли его постоянный репертуар. И танцевал он в очередь с другими премьерами труппы. И так из года в год. Из месяца в месяц. На Западе за один сезон можно сделать 4-6 новых работ. Интересных современных балетов не было – и перспектив не было.

А Миша был в расцвете сил. Его танцевальные, его творческие возможности казались безграничными. Он мечтал о новой работе, постоянной новой работе.

В начале 1970-х, не помню в какой последовательности, в театральной жизни Ленинграда произошли два крупных события: в разное время на гастроли приехали две западные труппы: труппа Джорджа Баланчина и Марсельский балет Ролана Пети. Приезд каждого зарубежного театра был в то время великой радостью для всех артистов и любителей балета: наконец-то мы могли увидеть, что происходит в мировом балете. Миша, естественно, смотрел все программы Баланчина и Джерома Роббинса и, естественно, мечтал танцевать работы этих хореографов. Но это в то время было нереально для советского танцовщика.

Уже в 1978 году, в Париже я услышала от Ролана Пети, что когда он увидел Барышникова на занятиях в классе, он сразу понял, что перед ним – гений. Пети загорелся идеей поставить балет для русского танцовщика на русскую тему, готов был работать бесплатно. Но в Министерстве культуры ему отказали.



Эта совместная работа осуществилась спустя шесть лет, уже в 1978 году, в Париже: Ролан Пети поставил балет на музыку П.И. Чайковского к опере «Пиковая дама» на тему повести А.С. Пушкина для танцовщика Американского балетного театра Барышникова.

В эти последние годы в России у Миши появилось много новых друзей среди актеров драматических театров, среди писателей и ученых. Его любили за ум и образованность, за талант, за очевидную человеческую незаурядность. (Конечно, среди них были и осведомители… уже двое танцовщиков остались на Западе, за Мишей наблюдали…)

В начале 1970-х бесперспективность творческой жизни в театре была очевидной, вновь менялась к худшему и атмосфера в стране, усилились политические гонения. В 1972 году правительство выслало за рубеж после долгих измывательств Иосифа Бродского (глубоко почитаемого Мишей поэта и в будущем – одного из ближайших друзей).

М. Мурдмаа и М. Барышников на репетиции. «Дафнис и Хлоя». 1973



Маленький Принц (так звали его многие друзья) становился всё мрачнее. Не сразу, не на всё время. Он всё-таки был еще очень молод.

Во всех интеллигентных компаниях обсуждали проблемы эмиграции, политические проблемы, положение на Западе. Один мой друг грустно острил: «Запад отличается от Союза тем, что на Западе всё можно, кроме того, что нельзя, а в Союзе всё нельзя, кроме того, что можно». Впрочем, про Запад мы тогда имели смутное представление: то ли там «рай земной», то ли все-таки в советской пропаганде об «ужасах капитализма» есть доля правды? Но мы твёрдо знали: где-то там на этом «гнилом Западе» писал стихи и был признан поэт Иосиф Бродский, блистательно развивалась карьера Натальи Макаровой и Рудольфа Нуреева. Они танцевали во многих театрах мира, для них ставили лучшие западные хореографы.

К 1973-му году в Кировском театре были затруднения с новым репертуаром, и Мише разрешили сделать собственный творческий вечер. Барышников не стал идти по традиционному пути и танцевать отрывки из «Баядерки» или «Лебединого озера». Он лично пригласил современных хореографов Май Мурдмаа из Таллина и Георгия Алексидзе, который тогда работал в Ленинграде, и они поставили ему одноактные балеты (два – Мурдмаа, один – Алексидзе).

Все три балета, такие разные, мне очень нравились. В «Дафнисе и Хлое» позы Дафниса вызывали ассоциации с изображением Пана в живописи (например, у Врубеля). В сольной прыжковой вариации Барышников не прыгал – летал. Кроме того, весь первый дуэт Дафниса и Хлои был построен хореографом из лёгких, красивых прыжков и мимолетных соприкосновений героев в поддержках. Такой дуэт должен был вызывать в воображении зрителя скорее погоню Пана за Сиринкс, чем любовный дуэт Дафниса и Хлои. Красивая, тонкая, длинноногая, слегка холодноватая Хлоя Т. Кольцовой была и в самом деле больше похожа на нимфу, чем на пастушку. Такое и осталось у меня впечатление от этого балета: лирическое действие, нежные, целомудренные игры взрослых детей, игры, перехо-



Дафнис. «Дафнис и Хлоя». 1974

дящие в любовный шепот. Таким был Миша в этом эстетском балете: молодой полубог-полуюноша, поэт, слагающий песни своей ветреной подруге, своей ускользающей музе.

Во втором отделении вечера шел «Балетный дивертисмент» на музыку Моцарта. Георгию Алексидзе удавались такие бессюжетные балеты, где каждая музыкальная фраза была претворена в хореографию. Это была настоящая неоклассика, при этом хореограф стилизовал ее под старину. Партнёрша Барышникова Ирина Колпакова танцевала свою партию безупречно. Она не в первый раз выступала в балетах Алексидзе и была в них очень артистична. Центром «Дивертисмента» была мужская вариация, поставленная специально для Барышникова, и он танцевал ее блестяще и всегда вызывал бурю аплодисментов. В каждом движении, позе, прыжке Миша сохранял стиль старомодной изысканности вместе с чуть заметной иронией по поводу этой изысканности.

Хореографическая версия «Блудного сына» Прокофьева, созданная Май Мурдмаа, не имеет ничего общего с известным балетом Баланчина. Мурдмаа воспользовалась старым сценарием Б. Кохно, в остальном – это совершенно самостоятельное произведение. Смысл своей работы и хореограф, и танцовщик видели в современном осмыслении библейской притчи, в обобщении образов.

Сын уходил из домашнего мира – мира надоевшей любви и опеки – не потому, что его привлекали соблазны мира. Он рвался из сплетенных рук матери, сестёр и отца, как рвутся, вероятно, во всех странах мира все дети, достигшие совершеннолетия. За стенами дома начиналась взрослая и свободная жизнь, полная заманчивых тайн (тут нельзя не вспомнить инфернальную и одновременно эротичную Красавицу Аллы Осипенко – это была одна из лучших её работ),

Столкнувшись с обманом и предательством, сын возвращается домой. В заключительной сцене пятно света, в котором стоят Мать, Отец, сестры и Сын, постепенно сужалось, и тьма обступала всю группу плотнее и плотнее. Но теперь родные не держали Сына за руки, как в начале балета. Теперь они как будто укрывались за его спиной, а он стоял, раскинув руки, закрывая свою семью от наступающей тьмы. Он не был больше тем нежным и доверчивым, который бежал из дома. Но и столкновение с миром не сломило его, он понял, что незнание Зла не спасает от Зла. Сын вер-



Красавица – А. Осипенко, Сын – М. Барышников. «Блудный сын». 1974

нулся мужчиной, защитником беззащитных. Он напряженно всматривался в ту страшную тьму, которая все сгущалась, все наступала, оставляя нам, как последний кадр фильма – лицо Сына.

Михаил Барышников был таким же «голосом времени», как в свое время Галина Уланова. Он вселял надежду, что и в условиях бездуховного мира современной России существует понятие душевной чистоты. Что возможна не только личная гибель во имя спасения своей души, как утверждала когда-то всем своим творчеством Уланова, но возможно и противостояние нравственному злу во имя защиты других людей. Барышников был одним из тех избранных временем, о которых писал Питер Брук: «Если он внутренне свободен, если душа его открыта и настроена на нужную волну, невидимое овладевает им и становится доступным всем». А та особая любовь, которую питали зрители к Барышникову, и была бессознательной благодарностью артисту за открытый нам идеал современного героя.

В 1974 году Миша уезжал с труппой артистов балета Москвы и Ленинграда в Канаду и Южную Америку – из Москвы в начале июня, а из Ленинграда – в начале мая. Накануне вечером Миша заехал за мной на машине, и мы вместе с ним, Славой Сантананеевым и Аллой Бор (ближайшие друзья Миши) поехали в гости к Тане Румянцевой. К той самой маленькой женщине с низким голосом, той, из ранней мишиной юности, которую я встретила впервые на углу Большого проспекта рядом со своим домом. Тогда Таня держала пакет свежемолотого кофе в руках, а рядом стоял веселый серо-



Сын – М. Барышников. «Блудный сын». 1974

глазый мальчик с копной пшеничных волос.

Теперь этот мальчик с усталым лицом, обтянутыми кожей скулами, и мы втроем – все в каком-то подавленном состоянии приехали к ней, чтобы посидеть перед отъездом Барышникова в турне. Нет, я ничего не предчувствовала! Я не думала, что мы провожаем Мишу в последний раз. Мы всегда собирались вместе, большей или меньшей компанией, когда Миша уезжал за границу. Я помню хорошо, как мы провожали его в Испанию в 1972 году. Миша был очень весел, много смеялся, вышел, провожая гостей, на лестницу и еще что-то кричал нам вслед, пока мы спускались вниз.

Мы сидели за столом и молчали. Возможно, у каждого в тот вечер были свои причины для плохого настроения, возможно, нам передалось мишино душевное состояние. За всех говорила Таня, стараясь разрядить обстановку. Миша нарочито громко что-то говорил. Посидели, разъехались по домам. Таня Кольцова рассказывала мне, что Миша звонил ей в общежитие перед отъездом в Москву, говорил с ней долго-долго.

Потом Миша улетел на Запад. Как оказалось – навсегда.



Педро Ромеро. «Фиеста». 1971

В судьбе Барышникова не последнюю роль сыграл Саша Минц, который к этому времени уже эмигрировал и работал в Американском балетном театре (АБТ). Когда в 1974 году Барышников приехал с гастрольной группой в Канаду, Саша прилетел в Торонто, не только чтобы увидеть дорогого друга. У Саши было задание: в Нью-Йорке ему поручили передать Барышникову приглашение остаться на Западе.

Саша рассказывал мне об этом довольно сбивчиво, я и не допытывалась, кто конкретно поручил ему эту миссию. Во всяком случае, Наташа Макарова, ближайшая подруга и Минца, и Барышникова, которая также работала в это время в АБТ и была уже международной звездой, просила передать Мише, что Лючия Чейс (директор АБТ), готова принять его в труппу и что она, Макарова, будет танцевать с ним первые спектакли.

Миша, несмотря на бдительный надзор, ничего не боялся и ходил в гости к канадским друзьям Минца. Барышников сделал свой выбор, он был подготовлен к этому решению всей обстановкой в Кировском театре того времени, консерватизмом, косностью, отсутствием перспектив на интересную работу (хотя именно в ту поездку, по моим понятиям, не собирался оставаться). Саша позвонил в Нью-Йорк… 29 июня 1974 года Барышников попросил в Канаде политического убежища. Затем Барышников уехал в Нью-Йорк. И уже 29 июля состоялся его триумфальный дебют на сцене «Метрополитен-опера», где они с Наташей Макаровой танцевали «Жизель».

Мы узнали о происшедшем почти сразу.

Понедельник первого июля был у меня распланирован до минуты. Никакие ЧП в мои планы на входили. Но в 8 утра позвонил Арсен Деген, мой верный друг, и сказал: «Ты только не пугайся, но сию минуту “нехороший голос” сообщил, что Миша Барышников пропал (“нехороший голос”, он же “голос из песков”, он же Голос Америки из Вашингтона)». И жизнь остановила течение своё.

Сообщение меня перепугало, простое соображение, что Миша сам остался на Западе, почему-то не сразу пришло в голову. Я сделала два или три звонка, и все знакомые, с которыми я говорила в то утро, тоже впадали в состояние шока. В те времена такое бегство из «империи зла» означало вечную разлуку с друзьями. Миша стал нашей первой потерей, первым, кто выпал из нашего круга, друг, к которому все были бесконечно и глубоко привязаны. Потом, конечно, мы радовались его успехам и мировой славе, в которой не сомневались. Но тогда первой реакцией у многих была боль и смутное предчувствие грядущих перемен в своей судьбе.

А уже в 11 часов позвонил незнакомый мужчина, попросил Нину Николаевну (т.е. меня) и про-



На репетиции.
Н. Аловерт и М. Барышников. 1973

никновенным голосом сообщил, что звонят из КГБ (ни фамилии, ни чина, которые он назвал, я не запомнила от волнения).

– Нина Николаевна, – говорил проникновенный голос (значит, всё-таки остался, а не пропал, думала я тем временем), – не могли бы Вы к нам сейчас приехать? – Нет. – Почему? – У меня много работы.

Не надо думать, что ответы мои носили героический характер. Ни обдумывать, ни пугаться, ни храбриться времени не было, я просто была в шоке. Проникновенный голос однако настаивал. Пришлось ехать в Большой, очень большой дом.

В кабинете со мной разговаривал человек в штатском. Первый вопрос был: «Скажите, кто позвонил Вам сегодня утром и сообщил, что Барышников пропал? А кому позвонили вы?» И – главное: «Вы знали, что Барышников решил остаться за границей?» – «Нет», – ответила я чистую правду. Я действительно не знала, и была совершенно убеждена, что хотя Барышников думал о таком варианте своей судьбы, но в то время оставаться не собирался. Перед самым отъездом он обдумывал переход в Большой театр (по приглашению Григоровича), занял деньги у знакомых на покупку новой машины, прислал открытку одному из своих друзей с поручениями… никогда бы Миша не стал никого компрометировать!

– Ну хорошо, тогда напишите ему сейчас письмо.

– Куда? На деревню дедушке?

– Нет, в советское посольство.

Я начала злиться, и природная, здоровая ненависть к учреждению, в котором я находилась, помогали мне в этом бестолковом разговоре держаться прямой линии. Я категорически отказывалась писать письмо.

– Что я, по-вашему, должна написать?

– Напишите, чтобы он вернулся.

Ну, и ну!

– Куда же я его буду звать? В Воркуту?

– Почему в Воркуту?

– А куда? В театр имени Кирова?

Даже «штатский» засмеялся. Всё-таки разговор наш походил бы скорее на водевильный, чем на драматический диалог, если бы не место действия.

Я отказалась писать письмо.

– Скажите, как Вы думаете, кто из мишиных друзей мог уговаривать его остаться на Западе? У него такие друзья: Жванецкий, Юрский…

Это уже был серьезный вопрос. Я слышала, что КГБ и впрямь верит в существование организации, которая толкает лучших людей на путь «измены родине» (особенно среди интеллигенции, нонконформистов из артистической и писательской среды, в которой у Миши было много знакомых). Они и представить себе не могли, что ищут самих себя!

Три или четыре дня подряд вызывали мишиных друзей в КГБ. Всем задавали приблизительно одни те же вопросы. И отвечали на них приблизительно одинаково, хотя многие писали Мише письмо… Потом вызовы прекратились, всё улеглось… Под бдительным оком остались только те, кто упорно и открыто отказывался Мишу забыть.

В течение двух-трех дней мой телефон был напрямую подключен к КГБ. На следующий день после моего визита в Большой дом, пришла меня навестить моя подруга Таня Бернштам и попросила узнать по телефону, который час. Я сняла телефонную трубку, набрала номер автоматической справочной, но услышала только гробовое молчание. А было известно, что в случае подключения

к КГБ автоматическая справочная не работает. «Нет, – сказала я подруге, – не будет тебе сегодня времени». «Вот сволочи, – сказала Таня, – из-за них и скорую помощь не вызвать, если нужно». Я продолжаю разговаривать, а трубку не вешаю, держу в руках. «Раз уж нельзя по телефону время узнать, – говорю, – хоть бы сами вместо станции отвечали, который час». И хихикающий мужской голос отозвался: «Двенадцать часов две минуты».

КГБ старался нивелировать скандал, распускались слухи, что Барышников просто получил разрешение «потанцевать» года два за границей во славу русского искусства, а затем вернётся, обязательно вернётся, чуть ли не договор уже с ним подписали. Ко мне приходили разные мишины знакомые и говорили, что Миша страдает и раскаивается в своем поступке, что он буквально живёт на ступеньках советского посольства в Вашингтоне и просит пустить его назад в Россию, уже даже оформляет визу на въезд. «Вздор, – отвечала я. – Точно знаю, он сейчас на гастролях в Австралии». Так «засвечивались» стукачи, которые окружали Мишу.

Придя в себя, я решила Мишу разыскать. Я послала телеграмму Саше Минцу, у которого была больна мама: «Беспокоюсь здоровьем мамы». Прошла неделя. Мне позвонил один из сашиных друзей и сказал: «Где ты ходишь? Мне звонил Саша и жаловался, что он не может тебе дозвониться: телефон молчит, тебя нет дома». Это был обыкновенный приём КГБ. Поскольку в Союзе не было автоматической связи с Америкой, то международные разговоры шли через телефонистку. А телефонистки имели список, кому такие телефонные разговоры разрешены, а кому – нет. Если телефонный разговор не был разрешён, отвечали: телефон не отвечает.

Узнав, что Саша мою первую телеграмму получил, я немедленно дала вторую: «Сижу дома жду звонка». К дому я действительно «приросла». Прошло несколько дней. Телефон зазвонил в четыре часа утра. Тогда мне показалось, что звонок был необычно резкий и пронзительный. «32-88-17? Вас вызывает Нью-Йорк!» Сейчас трудно объяснить, что значили для нас эти звонки из-за границы. Нет в действительности никакого Нью-Йорка… это литературное понятие, его выдумал О'Генри…

Я довольно долго ходила, прижимая трубку к уху, и слушала голоса иных цивилизаций, переговаривались на незнакомых языках телефонистки… В молчании своей квартиры, сквозь скрежет и шелест мирового эфира я старалась уловить первые звуки сашиного голоса. Но дыхание иного мира вдруг прекратилось, телефонистка сказала: «Говорите!» – и в наступившей тишине я услышала сашин голос так явственно и близко, как будто он говорил из соседней комнаты. «У тебя всё в порядке?» – осторожно спросил Саша. «Ты видишь Мишу?» – в свою очередь спросила я. «Да, конечно». У меня была одна задача – передать Мише, что мы его не предали и любим по-прежнему. «Передай Мише, – сказала я Саше нарочито громко и раздельно, – что он был и остаётся одним из самых благородных, замечательных и достойных людей на свете». «Подожди», – сказал как-то неуверенно Саша и исчез из трубки. Некоторое время трубка молчала. Почему-то мне не приходило в голову, что Миша находится в этой же комнате. Поэтому когда я услышала тихий, сдавленный от волнения мишин голос, я совершенно растерялась и закричала: «Мишенька, только не вешай трубку!» Почему я решила, что Миша должен повесить трубку? Кто знает, какую чушь мы говорим в минуты душевных волнений!

С тех пор прошло много лет. Я прожила другую, еще одну жизнь. И все равно я с тем же чувством, которое не передать словами, вспоминаю этот миг, когда я услышала в трубке сдавленный мишин голос… Я не знала тогда, что Саша и Миша говорят из квартиры Нины Бритто, аргентинки, говорившей по-русски, не могла предугадать, что весёлая, живая, черноглазая Нина станет моей первой американской подругой и что через четыре года я услышу от неё подробности этого разговора «с другой стороны». Я не знала, что ещё через несколько лет Нина откроет скорбный список моих друзей, покинувших этот мир.

СОБАКА БАРЫШНИКОВА

У Миши в Ленинграде остался чудесный пёс Фома – огромный белый королевский пудель. Когда Миша уезжал в поездки, Фома жил у его друзей – Аллы и Валентины Васильевны Бор, они были Мише в Ленинграде как родные. После 1974 года Фома так и остался у них жить до самой смерти. Первые года два пудель скучал, ждал Мишу, бегал к двери на каждый звонок и лаял. Потом забыл. Сердобольная Валентина Васильевна всячески его баловала, позволяла клянчить за столом и кормила на ночь бубликами, приговаривая: «Сиротинушка ты моя!» В 1975 году Алла повела его на выставку собак. В паспорте у Фомы стояла фамилия владельца – Барышников. Никто не знал, как отнесутся к этой ситуации на выставке. Но главный судья, присуждая Фоме золотую медаль, сказал: «Мы собаку Барышникова не обидим!»



1971



1974

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

СЕРГЕЙ ЮРСКИЙ В ЛЕНИНГРАДЕ

В 1962 году тётя Мила, сводная мамина сестра, взяла меня с собой в Большой драматический театр на спектакль «Горе от ума». Так я впервые увидела Сергея Юрского в роли Чацкого. Я шла на спектакль с предубеждением, потому что слышала разговоры, что это – «не Грибоедов, а Юрский – не Чацкий».

…Этот Чацкий шел, завороженно глядя перед собой, навстречу движению сценического круга через анфиладу дверей, на ходу сбрасывая на руки не поспевавшему за ним слуге шубу, шапку, шарф – и бросался в ноги Софье. Уткнувшись лицом в ее колени, он произносил первую реплику глухим, срывающимся от страсти голосом: «Чуть свет – уж на ногах, и я у ваших ног…»

Я привожу цитату, потому что знаю «Горе от ума» почти наизусть. На самом деле я этих слов в спектакле не помню. От первой же интонации, с которой Чацкий обратился к Софье, и до середины спектакля у меня провал в памяти: первое впечатление было подобно эмоциональному шоку. И с тех пор я – неизменная, восторженная зрительница Юрского-актёра, Юрского-чтеца и Юрского-режиссёра. И до сих пор звук его голоса и интонации поражают меня так, как будто я слышу их впервые. Моя зрительская любовь к Юрскому-актёру – это любовь с первого взгляда. Вернее – с первого звука.

Я познакомилась с Сергеем Юрским в самом конце 60-х годов, когда после смерти Акимова перешла работать из Театра Комедии референтом во Дворец работников искусств. В этом Дворце, своего рода актёрском клубе, кроме различных вечеров, конференций, встреч с театрами своими и гастролирующими, играли капустники. Были они довольно острыми и злободневными, по-моему, не литовались, то есть не проходили цензуру. Писал и ставил их на злобу театральной жизни и не только режиссёр Александр Белинский, играли в них лучшие артисты театров Ленинграда, в том числе Юрский. Работая во Дворце, я пользовалась

«Избранник судьбы». 1970



Наполеон – С. Юрский, Дама – Н. Тенякова, Джузеппе – М. Данилов, Подпоручик – И. Окрепилов



Подпоручик – И. Окрепилов, Наполеон – С. Юрский, Джузеппе – М. Данилов



Дама – Н. Тенякова, Наполеон – С. Юрский.

уникальной возможностью их снимать.

…Шла ночная репетиция очередного капустника, в котором был занят Юрский. Было очень поздно, и я решила уехать домой. Спускаясь по нарядной лестнице Дворца, я поглядела вверх и увидела на верхней площадке Юрского и Белинского. Оба глядели мне вслед. «Кто это?» – спросил Юрский. Белинский оживлённо начал что-то говорить. «Ах, как жаль, – думала я, зная остроумное злоязычие Белинского, – ах, как жаль, представляю себе, что он там обо мне говорит…» Но что бы ни говорил Белинский в ту ночь, это не помешало мне со временем подружиться с семьёй Сергея Юрского и Натальи Теняковой.



С. Юрский на съёмках «Фиесты». 1971

Благодаря тому, что я работала во Дворце искусств, в 1970 году я смогла снять показанный на его сцене спектакль Сергея Юрского по одноактной пьесе Бернарда Шоу «Избранник судьбы». Это был законченный шедевр Юрского-режиссёра и всего актёрского ансамбля: Юрского – Наполеона, Натальи Теняковой – обольстительной шпионки и, конечно, великолепных Михаила Данилова и Игоря Окрепилова. Прекрасное воспоминание прошлого, настоящее театральное наслаждение!

Я не знала тогда, что у этого замечательного спектакля довольно печальная предыстория. Юрский готовил его для малой сцены БДТ. Но Товстоногов не принял спектакль, так же, как за два года до этого не принял режиссёрский дебют Юрского – «Фиесту» по роману Хемингуэя «И восходит солнце…», несмотря на то, что сам был инициатором этой работы. Как рассказывал мне позднее Сергей, после прогона «Фиесты», Георгий Александрович встал и ушёл, не сказав даже «спасибо» артистам. Я думаю, что такое поведение Товстоногова объясняется тем, что спектакль ему понравился, но он был ревнив. Театр был создан им, это было его детище… артисты были у него в полном подчинении… а тут ЕГО артист ставит в ЕГО театре удачный спектакль, да ещё в чуждой ему стилистике…



В. Стржельчик, С. Юрский, В. Рецептер на репетиции «Фиесты». 1971

«Избранника судьбы» Товстоногов тоже не принял, сказав, что ему не нужны в театре мюзиклы (на сцене находились музыканты, и действующие лица пели зонги). Тогда Юрский и решил показать его во Дворце.

Замысел «Фиесты» он тоже не оставил… Через несколько месяцев после «Избранника судьбы» Барышников привёл меня к Юрскому на репетицию телевизионного варианта «Фиесты». Сергей встретил меня радостно, как хорошую знакомую, чем очень смутил (я и так его стеснялась!). С разрешения Юрского я снимала его работу над «Фиестой» – и репетиции, и сами съёмки.

В нём были заняты ведущие актёры БДТ, весь цвет: Наталья Тенякова, Владислав Стржельчик, Михаил Волков, Владимир Рецептер, Григорий Гай и другие. Михаила Барышникова Юрский пригласил на роль матадора Педро Ромеро (идея принадлежала Наташе Теняковой). Матадору, «звезде корриды» мог соответствовать только танцовщик-звезда – их профессии в целом похожи.

Подлинной вершиной этой роли была сцена «одевания» Матадора перед Фиестой и его выход на арену. Внешне спокойный, собранный, шёл Барышников, одетый как на праздник или смерть,

прекрасный мальчик, великий артист перед лицом своей исключительной судьбы. Выходил, останавливался, глядя прямо на нас с экрана, снимал шляпу, как бы приветствуя зрителей величественным жестом принца, ставшего королём. Вероятно, этот «звёздный час» Ромеро, эти прекрасные кадры и предчувствовал режиссёр, приглашая Барышникова на роль. Следуя за автором романа, Юрский взял два эпиграфа для своего спектакля: фразу Гертруды Стайн о потерянном поколении и строки из Екклесиаста: «Идёт ветер к югу и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своём, и возвращается ветер на круги своя». Стремясь сделать зримой цитату, Юрский начал спектакль с движения всех актёров по кругу в пустом пространстве сцены… Какую бы маску ни надели на себя впоследствии в общении друг с другом герои, именно здесь, в начале, они были предоставлены самим себе и сами с собой не лицемерили. В одном из последних разговоров с Сергеем о БДТ я сказала что-то насчёт того, что преступлением Товстоногова было не поддержать его в период, когда начались гонения. «Преступлением было запретить спектакль «Фиеста»», – ответил Юрский. Но пока я «переваривала» сказанное, разговор перешёл на другую тему.



М. Волков и С. Юрский на репетиции «Фиесты». 1971

Через несколько лет Товстоногов предложил Юрскому поставить другой спектакль. Это было своего рода извинение: «Забудем о “Фиесте”…» Юрский выбрал «Мольера» по пьесе М. Булгакова «Кабала святош». Когда я снимала его в этом спектакле, мне хотелось «поймать», оставить на снимке состояние редкой душевной открытости и чистоты, и в то же время,– актёрства его Мольера…

После сцены, в которой Король лишает Мольера своего покровительства, Мольер-Юрский с таким неподдельным изумлением в голосе спрашивал: «За что?» Так позднее, устав от преследований властей, Юрский, по совету Товстоногова, пошёл в КГБ спрашивать: «Что вы ко мне имеете?» – «Мы к вам НИЧЕГО не имеем, Сергей Юрьевич» – ответил ему чиновник КГБ, пристально глядя ему в глаза. – МЫ к Вам НИЧЕГО не имеем». Я постаралась как-то передать интонацию, с которой Серёжа рассказывал мне об этом разговоре. Такого чистого сердцем, чистого – до наивности – преданного только искусству Мольера и играл Юрский. Через много лет он вернулся к этой теме в образе Шагала («Полёты с ангелом. Шагал»).

Интересно посмотреть на список новых ролей в репертуаре Юрского в эти годы: последняя большая роль в спектакле Товстоногова – Осип в «Ревизоре» в 1972 году. В 1974 году Сергей получил роль Чернявого в «Энергичных людях» Василия Шукшина. Весь спектакль актер сидел почти спиной к залу и говорил несколько фраз. Только в издевательство можно было дать ему такую роль. Но спектакль и без этого был плохим, а пьеса – фальшивая: «чего изволите», на модную тему спекулянтов.



Педро Ромеро – М. Барышников, Джейк – М. Волков, Брет – Н. Тенякова. «Фиеста». 1971

После премьеры я сидела на диване у Серёжи в гримуборной и наблюдала такую картину: приходили актёры, поздравляли с преувеличенным восторгом. Серёжа говорил: «Все приходят, поздравляют, одна Нина молчит». Позднее Юрский рассказывал

мне, что ходил по театру и заглядывал актёрам в глаза: «Плохой спектакль?» – «Замечательный! Гениальный!» – отвечали ему. Я удивилась: «Зачем ты это говорил!?» – «Но ведь мы же семья!»

Товстоногову, конечно, передали. Больше он в своих спектаклях Юрского не занимал.

«За что?» – изумлялся Мольер гневу Короля.

К моему огорчению, я не могла снимать Юрского в Большом драматическом театре (БДТ) – за исключением тех спектаклей, где он сам был режиссером. Сейчас, насколько мне известно, в архиве театра почти нет фотографий Юрского, а те, которые есть – главным образом студийные, постановочные.



Арманда Бежар – Н. Тенякова. «Мольер». 1973

Ранней весной 1974 года известный польский актёр Даниэль Ольбрыхский приехал с Театром Народовы в Ленинград на гастроли. Юрский меня с ним познакомил. В какой-то вечер, когда Ольбрыхский оказался не занят в спектакле, нам удалось отвязаться от явного стукача, ходившего за нами по театру, и мы с Даниэлем, Сергеем и двумя моими друзьями – Серёжей Сорокиным и Ирой Рудковской сбежали из театра ко мне, на Петроградскую сторону, ужинать. Даниэль увидел у меня на стене большую фотографию Владимира Особика в роли царя Фёдора и спросил: «А где этот актёр снимается? Почему я его не знаю?» Затем увидел портрет Михаила Барышникова в «Фиесте» и сказал: «А почему бы тебе не сделать выставку фотографий во Дворце искусств?» Юрский подхватил идею и, кажется, взял на себя переговоры с дирекцией.



Лагранж – М. Данилов, Мольер – С. Юрский. «Мольер». 1973

Ольбрыхский уехал, а я стала готовиться к открытию выставки, которую назначили на конец мая. В ней приняли участие ещё два театральных фотографа. Я собиралась показывать как балетные, так и театральные фотографии, портрет Барышникова в «Фиесте» должен был открывать экспозицию. Выставку отложили, она состоялась в начале 1975 года. За это время Барышников остался на Западе, так что не только этой, но никакой другой его фотографии уже нельзя было выставлять… Но фотографии Юрского, естественно, занимали важное место в мой экспозиции, и я также выставила один из портретов Ольбрыхского-Гамлета.

Юрский уже тогда понимал значение театральной фотографии. Позже в статье о нашей выставке «Театр и фотография», опубликованной в журнале «Театр» №4, 1975, он писал:

«*Многие нити связывают два искусства – театр и фотографию... Я не знаю, как зовут музу фотографии, но она несомненно существует… Фотография – самостоятельное искусство. Оно не только служит театру, в какой-то мере и театр служит ему... Необычность обстановки,*



Гамлет – Даниэль Ольбрыхский. 1974

сопоставление игры и жизни, сами люди театра – все это богатый источник объективного материала для композиций художественной фотографии…»

Я благодарна была ему за понимание моих стремлений как фотографа:

«Ей свойственна влюбленность в актера, стремление близко-близко заглянуть ему в глаза в момент наивысшего напряжения. Через ее фотографии мы больше всего узнаем о самом сокровенном, что есть в театре, – о перевоплощении, об удивительном совмещении актерской игры и подлинности переживания изображаемого актером персонажа…»

Открытые гонения на Юрского начались с 70-х годов. Но собственно этот период можно начать и с 1968 года, когда Юрский с вместе с театроведом Григорием Хайченко и одновременно со вдовой Михаила Булгакова Еленой Сергеевной оказался в Чехословакии и стал свидетелем вторжения советских танков. Вернулся потрясенный… Мать по телефону предупредила, что за ним охотятся журналисты, и его друг Шимон Маркиш спрятал его на время в Дубне у друзей-физиков, они понимали, чем могут грозить артисту правдивые интервью (а других он дать не мог). Думаю, нежелание лгать о событиях в Чехословакии и послужило на самом деле началом опалы.

Юрского ненавидел партийный хозяин города – Романов. За что? Можно перечислить, конечно: еврейская внешность, дружба с попавшим в опалу филологом и историком Ефимом Эткиндом, чтение книг Александра Солженицына… за то, что даже необъявленный на печатной афише концерт артиста собирает переполненный зал, – и всё студенты, да проклятая фрондирующая интеллигенция. В Ленинграде Юрский пользовался всеобщей любовью. Можно было сказать – «Серёжа», и все вокруг знали, о ком идёт речь.

Романов и другие советские деятели должны были ненавидеть Юрского за необычность актёрского существования, за смелость, за открытую и откровенную независимость. Словом, за то, что не такой, как все. А это в той стране вызывало подозрение в нелояльности.

В апреле 1974 году его привезли на допрос в КГБ в связи с делом вокруг появившегося в самиздате трёхтомника Бродского. Юрский к этому никакого отношения не имел, но, наверно, сыграло роль то, что на одном из своих вечеров он прочёл «на бис» стихотворение Иосифа Бродского. Он не назвал автора, но зал мгновенно узнал произведение и бурно приветствовал смелого чтеца. Этот акт – чтение стихов запрещённого поэта, наверно, даже не был актом протеста: это был поступок порядочного человека. Какому Романову это могло понравиться?

В результате этого дела Ефима Эткинда и Владимира Марамзина (издателя самиздатовских сборников стихов поэта) выжали в эмиграцию.

В июне того же 1974 года Барышников остался на Западе. Его друзей и знакомых вызывали в КГБ. Меня следователь спрашивал: «Барышников дружил с Юрским и Жванецким. Как вы думаете, не могли они его уговаривать остаться на Западе?» Жванецкий и Юрский были у КГБ на подозрении.

Последний раз я фотографировала Сергея Юрского на телестудии незадолго до того, как на его появление там был наложен запрет.



С. Юрский на выставке Н. Аловерт. 1975



С. Юрский, М. Данилов, Г. Богачев. «Младенцы в джунглях». 1975

Он снимал телефильм по рассказу О'Генри «Младенцы в джунглях». То ли я путалась под ногами со своим аппаратом, то ли Юрский не первый раз пытался определить, не гожусь ли я сама для съёмки, словом, он посмотрел-посмотрел на меня и решил занять в фильме. В самом начале я сижу за столиком в нью-йоркском кафе и закуриваю сигарету. Когда фильм был уже готов к показу, обнаружили, что я закуриваю её с другого конца. Так и осталось! Я ведь не курила, мне было всё равно, какой конец зажечь!

В 1975 году на работу Юрского везде, кроме театра, был наложен запрет. Его имя вычеркивали из текстов рецензий, радио- и телепередач, его перестали снимать на Мосфильме и Ленфильме, у него отобрали пропуск на студию телевидения… Сергея «вырезали» из уже отснятых телевизионных передач, как будто «отрезали от жизни», как он сам говорил.

В телевизионных передачах было запрещено упоминать его имя. Чтобы проиллюстрировать, до какой мелочности доходил этот запрет, приведу рассказ Надежды Виноградовой (в то время – Козловой). Как корреспондент новостей культуры на ТВ, она снимала репортаж о нашей выставке во Дворце искусств – ведь это была первая выставка театральной фотографии в Ленинграде. Она не могла произносить имя Юрского, но именно на его фотографии в роли Мольера телевизионный режиссёр дал титр: «Репортаж Надежды Козловой». «Сразу после выпуска в кабинете главного редактора зазвонила «вертушка» – спецтелефон, соединенный со Смольным». Надя ждала, что её уволят, но директор поступил мягче, Козлова была переведена на полгода в администраторы без права делать репортаж. Юрский, узнав об этом, рвался пойти в Смольный и высказать им всё, что он думает об этом решении. Его с трудом удержали. Если бы он пошёл в Смольный, Козлову выгнали бы с работы.



Нина Аловерт на съемках фильма «Младенцы в джунглях». 1975

Таковы были реалии жизни в Советском Союзе… Старались вмешаться и в отношения Наташи и Сергея. «Моей жене не то, чтобы предлагали отречься от меня, ни в коем разе. Но разными способами старались её от меня отделить», – рассказывал Юрский в одном из интервью. В ответ на это Тенякова сменила в паспорте свою фамилию на «Юрская».

А вот Товстоногов не заступился. Думаю, дело тут было не только в страхе повредить театру, который у Романова тоже был на плохом счету. Но успешный режиссёр в его театре, вокруг которого собираются артисты…

И всё таки в 1976 году он дал Юрскому возможность выпустить ещё один спектакль на малой сцене БДТ: «Фантазии Фарятьева» по пьесе Аллы Соколовой. Какой это был тонкий, интеллигентный спектакль! Как там играла Наталья Тенякова! А сам Юрский! А Зинаида Шарко, Светлана Крючкова!

Но «Фантазии» вышли с большим трудом. Товстоногов не понимал образного языка Юрского-режиссёра – ему не хватало стола под абажуром, его ставила в тупик одна из самых сильных метафор спектакля – отчаянный бег Фарятьева по кругу. На худсовете, угадывая недовольство главного

режиссёра, артисты ругали спектакль. «Серёжа, что ты нам показал? Это готовый спектакль?» – насмешливо спрашивал Стржельчик. Узнав, что Юрский и Тенякова решили уйти из театра, Товстоногов спектакль разрешил, и он пошёл без всяких изменений.

После спектакля на банкете Алла Соколова вслух выразила сожаление, что спектакль поставил не Товстоногов.

Не помню, почему Наташа и Сергей сделали потом какой-то ещё один частный банкет, на который пригласили меня, уже отъезжающую. Это была смелость в то время, ведь я была «изменницей родины». Никто не пришёл кроме меня и Окрепилова. Сейчас я думаю, не надо было мне приходить.

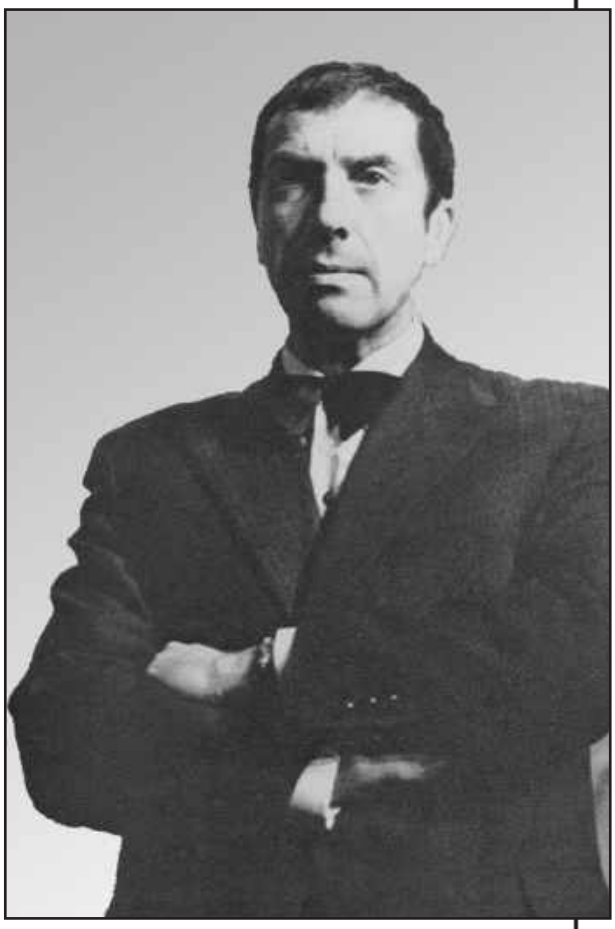
Но в этой казалось бы безвыходной ситуации у Юрского существовала параллельная творческая жизнь: он создавал свои чтецкие вечера. Стиль исполнения каждого автора, голосовые модуляции, манера поведения на сцене и игра с воображаемым (или реальным) предметом – всё это создавало впечатление скорее спектакля, чем чтецкого вечера. Это был его Чтецкий театр, репертуар которого он выбирал сам, а репертуар этот простирался от Пушкина до Пастернака и Жванецкого.

Актёр владел разными жанрами. И поразительно создавал и характеры, и настроение, и атмосферу иногда только модуляциями голоса. Так, читая блистательно главу «Нехорошая квартира» из романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», был и котом, нацепившим гриб на вилку, и Воландом. Зал смеялся. Глава подходила к концу. Волшебной силой Воланда директор варьете Стёпа Лиходеев переброшен из Москвы в Ялту на берег Чёрного моря. И вдруг прозаический рассказ прерывается. Актёр меняет не только интонацию, меняется даже тембр голоса. Последняя фраза звучит почти, как конец стихотворной элегии: «Стёпа тихо вздохнул, повалился на бок, головою стукнулся о нагретый камень мола». Зал затих. Оказалось, что не заслужил проходимец Степа этой страшной кары, это наказание выше его сил, и он уходит от нас, то ли теряя сознание, то ли в окончательное небытие. Такое впечатление создавалось артистом только изменением интонации, только голосом, звучащим как будто из другого пространства.

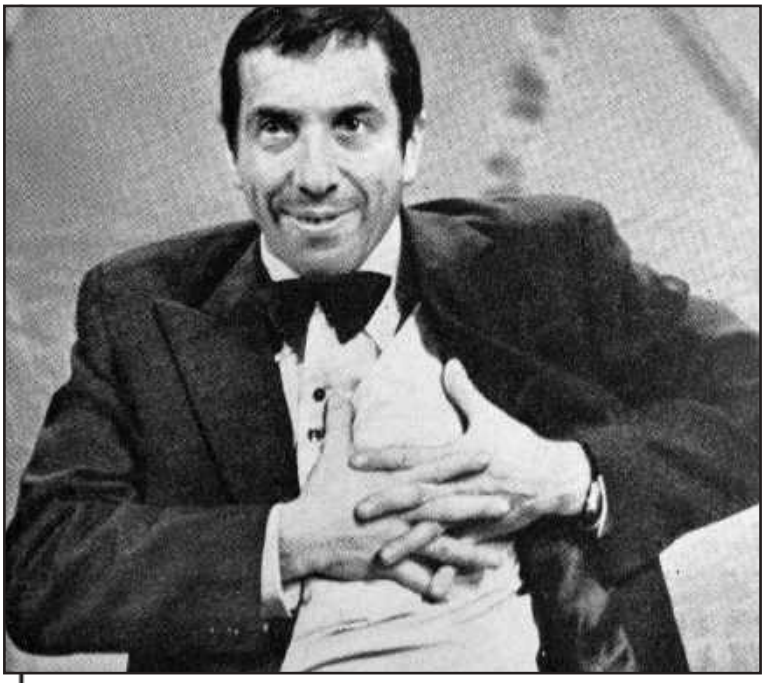
Такое же изменение пространства помню во время чтения Юрским «Домика в Коломне» Пушкина. Читал он в элегантном палевом энгельгартовском зале – Малом зале филармонии. На сцене стоял рояль. Только что актёр оживлённо рассказывал весёлую историю о мнимой служанке, и вдруг – остановка. Вдова с дочерью по воскресеньям ходили к Покрову. Юрский подходил к роялю, становился почти спиной к зрительному залу. – «Туда я помню ездила всегда Графиня…» Юрский нажимал на клавишу. Звук. Пауза. – («звали как,



С. Юрский читает «Евгения Онегина»



С. Юрский читает главу «Нехорошая квартира» из романа «Мастер и Маргарита». 1970-е



С. Юрский читает рассказ М. Зощенко «Кража»

не помню, право») Звук. Пауза. И зритель понимает: неправда, помню. И не могу забыть…

Режиссёрская мизансцена с роялем и актёрский голос, лишённый всякой интонации, нарочито безразличный – воссоздают грустное воспоминание о тайной влюблённости. И такая печаль! Такая печаль, которая передаётся зрителям – как это получается? Это уже нематериальная часть актёрской профессии. И вновь актёр продолжает весёлым голосом рассказчика, стряхнув воспоминание: «Блаженнее стократ её была, / Читатель, новая знакомка ваша…»

Но наиболее памятно мне исполнение Юрским стихотворения Бориса Пастернака «Снег идёт», которое я слышала не один раз и в разные годы. Конечно, каждый следующий спектакль отличается от предыдущего. Актёр не повторяет себя полностью. Всегда оставалось «распевание» текста и подчёркивание внутреннего ритма стихотворения, которое вызывает зрительное и физическое ощущение медленно идущего снега – крупные хлопья в безветренную чёрную ночь падают из небесной бездны… и вся космическая картина неба, сходящего на землю. Но принципиально новый смысл окончания этого стихотворения в разные времена кажется мне неслучайным.

Помню, как в предотъездное время 1977 года я шла с сыном на концерт Юрского и думала – последний раз в моей жизни. В Ленинграде у Финляндского вокзала в большом Концертном зале Юрский читал «Снег идёт». И тот же распев, и та же космическая картина мироздания… И когда он на последней фразе, закинув голову, выкрикнул, выдохнул сдавленным голосом: «Перекрёстка поворот!» – всё стало таким понятным: этот напевный голос, эта речевая иллюзия тихой ночи – шаманство, или как теперь бы сказали – медитация оракула, в конце которой он вдруг видит будущее: «перекрёстка поворот!» И тёмная ночь оборачивается «древним хаосом».

В 2017 году, ровно через сорок лет, Юрский последний раз выступал в Нью-Йорке в Карнеги-Холл с чтецким вечером и читал среди прочего «Снег идёт». Последнюю фразу «Перекрёстка поворот» сказал твёрдо, интонационно поставил точку. Нет больше перекрёстков. Тупик. Великие творцы – свидетели настоящего и прорицатели будущего.

На том же вечере в Ленинграде Юрский читал и другое стихотворение Пастернака, «Метель», уже совсем впрямую обращённое ко мне и таким же как я, к нему самому, ко всем, кто оказался на перекрёстке. Читал, выражая душевное смятение человека того времени. И так же, как страшно, как о перекрёстке, вещал в своём космическом прозрении: «Я тоже какой-то… я сбился с дороги…» И, раскинув руки: «Не тот это город, и полночь не та».

После концерта он написал мне цитату из «Метели» на афише: «Послушай, в посаде, куда ни одна / Нога не ступала, одни душегубы, / Твой вестник…» В тот вечер Юрский «предсказывал» или выражал драматическое предчувствие поворота не только общей, но – прежде всего – своей судьбы. У него самого тогда был тяжёлый, даже – страшный период жизни. В театре его положение было трагичным. В июле 1977 года я уезжала в эмиграцию в Америку, Юрский с семьёй – в эмиграцию московскую, как он называл этот переезд.

…Когда Юрский готовил роль Осипа в «Ревизоре», ему подарили котёнка. Естественно, кот получил имя Осип. Это был суровый, неулыбчивый кот, загадочный, как пришелец с Марса. Во время работы над фильмом «Фиеста» в дом к Юрским часто приходил Миша Барышников. Кот сидел рядом с Мишей и изучающе его разглядывал, а затем однажды прошёлся по коридору, с гордым достоинством выворачивая пушистые лапы наружу (по первой позиции), как в классическом балете. С тех пор в виде большого благоволения к гостям Осип показывал «как ходит Барышников».

Удостоилась этой чести и я. Незадолго до отъезда мы с Серёжей и Наташей сидели за столом у них на кухне, разговаривали. Настроение было сумрачное. Осип подошёл, сел рядом с моим стулом и уставился на меня своими марсианскими глазами. «Осторожно, – сказала мне Наташа, – он может порвать колготки». Но Осип сидел неподвижно, а затем вскочил на батарею и прошёлся по ней, выворачивая лапы: сделал мне подарок на прощанье.



Кот Осип

(Позже я сделала фотографию Осипа, но это был уже 1987 год, когда я впервые приехала в Россию, сначала в Ленинград, затем в Москву.)

Прощания тогда были трагическими: никто не верил, что когда-нибудь вновь увидим друг друга. В последние для меня предотъездные дни Юрский уезжал в Среднюю Азию на съёмки фильма. Он позвонил мне по телефону (у меня тогда – прослушиваемому), и мы договорились, что я приду провожать его на вокзал. Не успела я войти на перрон, как прибежал запыхавшийся человек, которого я смутно помнила в лицо, радостно окликнул меня по имени и стал рассказывать какую-то путаную историю, что ему надо что-то Юрскому передать, стал вытаскивать из кармана мятую телеграмму. Когда пришёл Сережа, этот человек от нас отстал, но маячил где-то недалеко. Серёжа рассказывал мне об их с Наташей планах переезда в Москву. Так мы и прощались навсегда у вагона «Красной стрелы», под взглядами проводницы, влюблённо смотревшей на знаменитого артиста, и наблюдением стукача.

Через год после моего отъезда Юрский и Тенякова переехали в Москву. Нелёгкую историю их «эмиграции» я знаю со слов самого Сергея.

Олег Ефремов пригласил их с Наташей во МХАТ, но в последний момент, когда они уже приехали в Москву и остановились в гостинице, министр культуры Демичев вызвал к себе Ефремова и наложил запрет на это приглашение. По словам Ефремова, министр объяснил это тем, что ленинградский обком считает Юрского чуть ли не главой антисоветской оппозиции Ленинграда. «Но мы же знаем, что это не так!» – возмутился Олег Николаевич. «Мы знаем, что это не так, – согласился Демичев, – но ленинградский обком так считает».

Попытка Марка Захарова взять артистов в труппу театра Ленинского комсомола упёрлась в такой же запрет сверху. Как я поняла, Юрский сделал попытку вернуться в БДТ, но Товстоногов ему сказал: «Я буду рад, Серёжа, твоему возвращению в театр как актёра. Но запомни: ставить я тебе никогда не дам». Такой вариант для Юрского был неприемлем.

По инициативе Ростислава Плятта директор Театра им. Моссовета Лев Фёдорович Лосев всё же пригласил Юрского поставить спектакль к юбилею артиста. Понадобилось ещё два года совместных усилий Ростислава Плятта и Фаины Раневской, которые вышли на уровень большого начальства, чтобы Юрского и Тенякову разрешили принять в штат театра и прописать в Москве.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

ДРУЗЬЯ И КОМПАНИИ



Татьяна Бернштам



Евгения Кузнецова



Арсен Деген



Лизавета Гафурова

Друзья занимали особое место в моей жизни. Запертые как в клетке в своей стране, отгороженные от мира, мы вкладывали массу душевных сил, ума, таланта, знаний, сердечной доброты в дружеское общение. В те времена такие отношения были единственной верой, единственным способом противостоять власти. Власть стремилась всех разъединить, чтобы легче было управлять, стремилась посеять недоверие друг к другу, а люди противопоставили ей свою любовь и объединения в дружеские компании.

…Давно, когда я еще была студенткой университета, в Ленинград приехал и выступал во Дворце искусств Булат Окуджава, песни которого особенно любили в наших компаниях… После окончания концерта Татьяна Михайловна Вечеслова пригласила нас в гости. Окуджава согласился петь. Я предлагала ему «репертуар»: «Виноградная косточка», «Моцарт на старенькой скрипке играет…», «Давайте восклицать…» и многие другие…

«Мне очень нравится Ваш выбор», – говорил он мне, пока я не назвала «Всю ночь кричали петухи». «Вот не ожидал от вас», – возмутился Булат. Я пыталась ему объяснить, что эта песня была как бы вызовом всем фальшивым песням о любви советской эстрады. «Как гладят, глядя в потолок, чужих и нелюбимых…» Разве советский человек мог себе такое позволить – гладить нелюбимых? Окуджава со мной не согласился. Но тут эмоциональная Татьяна Михайловна начала Окуджаве подпевать, а потом вдруг вспомнила о русских романсах… Окуджава вежливо опустил гитару и больше не пел…

Булат Окуджава – самый близкий мне из всех русских бардов. Я люблю и Высоцкого, и Галича. Но они писали и пели про современную им жизнь, про их время. И это замечательно. Но Окуджава… не знаю, как определить. Он о вечном. Он о том благородстве, чувствах, понятиях, которые к нам пришли из прошлого.

Тот самый «пушкинский век», который, по мнению Сергея Юрского, закончился к XXI веку.

«ВАСЕНЬКА»

Одну из компаний моей молодости в самом начале 60-х годов я всегда вспоминаю с большим удовольствием. В неё входили молодые люди самых разных профессий: студент-медик, его жена балерина, инженер, физик, чемпион по стоклеточным шашкам и другие. Мы собирались, устраивали свои праздники, вроде костюмированного «бала оборванцев», где водку пили из чайника… На Новый год писали друг другу стихи, зажигали на ёлке свечи, развешивали по квартире, в которой встречали Новый год, смешные надписи. Так гуляли всю ночь. Встречались не только по праздникам, собирались, чтобы слушать пластинки с записями классической музыки. Когда появились магнитофонные записи – целые вечера посвя-

щались бардам, когда стали появляться записи из-за границы – Эдит Пиаф, Ив Монтану, Луи Армстронгу… словом, с появлением магнитофонов «неподцензурное» искусство стремительно распространилось. (Компании распадались, возникали новые, но некоторые друзья оставались ими на всех следующих этапах жизни: с Лизой Гафуровой и Милой Агеевой, которая теперь живёт в Германии, мы до сих пор говорим по скайпу с прежней откровенностью. С Женей Кузнецовой и Таней Бернштам мы оставались близкими друзьями до их смерти; несмотря на многие расхождения во взглядах, любовь оказалась сильнее.)



Виктор Щебетковский

В этой компании я познакомилась с Виктором Щебетковским, ставшим моим другом «на всю оставшуюся жизнь». Виктор был химиком, работал в Радиевом институте имени В.Г. Хлопина на Петроградской стороне. В 1960-е радиоактивные вещества они брали руками в резиновых перчатках, отходы сливали в раковины… а старшие сотрудники и профессора над ними смеялись: «Белоручки! Мы, когда работали в лаборатории, голыми руками брали реактивы!» Эти профессора, имевшие награды, хорошие зарплаты, квартиры, дачи и машины, не доживали до 50 лет… Воздух Петроградской стороны считался в городе самым заражённым. Рассказывали, как приехали японские учёные-ядерщики, и их повели в этот институт. У японцев с собой были счётчики Гейгера, которые показали такую повышенную радиоактивность воздуха, что японцы моментально покинули город. А Витя и другие работники дышали этим воздухом каждый день.

Между нами никогда не возникало никаких романтических отношений, это была чистая, ничем не замутнённая дружба. Ходили вместе в филармонию и театры, обменивались книгами, он был поверенным в моих сердечных делах. Витя водил меня в первые открывшиеся в Ленинграде пивные бары, мы фрондировали: например, расхаживали по Невскому в обнимку и т.д.

Расставаться с ним было тяжело. Переписываться со мной он не мог, поскольку работал в «закрытом» институте. Те мои друзья, которые писали мне в Штаты, называли его для конспирации Васенькой.

Друг мой бесценный Васенька!

ИННА УЛЬЯНОВА

Компании были самые разные. В 1960-е годы ко мне в гости часто приходила актриса Театра Комедии Инна Ульянова со своими партнёрами по театру и концертным выступлениям, также и моими друзьями: Львом Лемке и Львом Милиндером. В этих случаях в мою восьмиметровую комнату набивались все друзья, которые могли и не могли в неё вместится: Мила Агеева, Витя Щебетковский, Толя Шкляревич… всех не перечислишь. И начинались выдуманные и невыдуманные, но театрализованные истории из актёрской жизни.

Инна славилась как замечательная сказительница. Помню, как блистательно изображала она коллег-актеров, Николая Павловича Акимова, позднее, уже после ее переезда в Москву – Юрия Петровича Любимова, который в изнеможении слушает ее выступление на худсовете: «Инна Ивановна, пожалуйста, остановитесь, здесь не цирк». – «Я хороших собеседников коллекционирую», – говорила Инна. Я возражала: «Какие у тебя могут быть собеседники? Только восторженные слушатели».

Из ленинградских рассказов Инны я помню одну новеллу про то, как ухаживал за ней немолодой и женатый работник театра, вернее не ухаживал, а недвусмысленно «склонял к адюльтеру». «Я



Владимир Особик



Сергей Юрский



Михаил Барышников



Виктор Новиков

очень дорого стою», – отвечала ему Инна серьёзно. И назвала сумму, не помню какую, но по тем временам явно несусветную. Была уверена, что настойчивый претендент догадается, что она его разыгрывает. Но поклонник схватился за голову: «Инна! Не заставляй меня красть больше, чем я краду!» Надо было слышать, как серьезно рассказывала эту новеллу Ульянова! Слушатели рыдали от смеха. Было ли это правдой или чистой импровизацией – не все ли равно?

К сожалению, я почти не помню большинства историй, рассказанных Инной на наших «посиделках» тех лет. Всегда с завистью читаю опубликованные мемуары и думаю: как люди запоминают чужую речь? Я помню мизансцены, интонации, краски, лица, душевные состояния окружавших меня людей. При имени Ульяновой я моментально получаю в моём воображении фильм: как Инна смеётся, её жесты, походку, манеру поправлять роскошные волосы, не говоря уже о том, что я могу восстановить её интонации в ролях, которые я видела. Но рассказанные ею истории не помню. Как это обидно! Как беспечно и расточительно я жила! Я не думала, что люди, которые вошли в мою жизнь, когда-нибудь станут «объектами воспоминаний».

«ПРИЕХАЛ ТРАМВАЙ»

Но всё-таки некоторые воспоминания, хотя и обрывочные, остались у меня от тех ленинградских компаний! В начале 70-х поздно вечером после спектакля заваливались в мой дом Юрский, Тенякова, Жванецкий, Карцев, Ильченко, Демьяненко… Называлось: «приехал трамвай». Помню только отдельные случаи, остальное память погрузила во мрак… В гостях у меня чаще всего при этом были Арсен с Лизаветой, Таня Отюгова…

В один из таких вечеров Ира Рудковская приехала помогать мне накрыть на стол и привезла банку замаринованных ею помидор. А Миша Барышников, который пришел раньше других гостей, ходил по квартире в обнимку с этой банкой и никак не хотел с ней расстаться. Жванецкий читал нам иногда свои новые рассказы, так сказать «опробовал» их на слушателях. Так он впервые в жизни читал «Собрание на ликёро-водочном заводе». Гости от смеха сползали со стульев под стол…

В январе 1974 года мы с Жванецким были на дне рождения у Барышникова, компания была немногочисленная, своих друзей из театра Барышников собирал на другой день. Жванецкий сделал Барышникову «царский» подарок – свой новый рассказ. Этот рассказ, который он и прочитал всем гостям, начинался так (пишу по памяти): «Звучит лёгкая, очень лёгкая румынская лёгкая музыка. По дороге бежит человек с верёвкой на шее. На работе на него накричали. Дома на него страшно накричали. Он бежит и пробует пальцем верёвку…»

От этого вечера ни одной фотографии не сохранилось. Но есть другая: на ней заснято застолье, несколько позднее, весной того же 1974 года, во Дворце искусств на Невском проспекте. Что мы праздновали, не помню. По левую руку от Жванецкого сидит Кира, которую мы тогда в нашей ленин-

градской компании называли его женой. Миша читает свои рассказы. «А, вот это мне нравится!» – восклицает он нараспев – этот момент виден на фотографии… К сожалению, остальная съёмка не сохранилась.

А дальше произошло вот что: где-то уже часов в одиннадцать вечера прибежал весёленький Барышников в сопровождении милой барышни, одетой в длинное светлое платье типа «татьянки» (так называли модные тогда платья, перетянутые под грудью, какие носили в пушкинские времена). Барышников поговорил со Жванецким, но оставаться с нами за столом не мог, он уезжал в Москву, впереди у него было выступление в Большом театре, а затем поездка в составе гастрольной группы танцовщиков – в Канаду, откуда он больше к нам не вернулся.

Жванецкому эту дружбу припомнили…

Он рассказывал мне, что вскоре после того, как Барышников остался на Западе, его пригласили выступать на закрытом вечере в Доме культуры имени Дзержинского (принадлежавшем КГБ). За ним приехала черная «Волга». По дороге Жванецкий спрашивает своего сопровождающего:

– Что же мне читать этой аудитории?

– А вы почитайте те рассказы, которые вы своим друзьям на кухне читаете, – отвечает гебист.

– Я почитаю… и что будет? Вы меня даже в Болгарию в отпуск поехать не пустили.

– А вы напишите письмо Барышникову, посоветуйте ему вернуться, а затем подайте заявление на заграничную поездку, – ответил сопровождающий.



Михаил Жванецкий и Кира Брайнина

Естественно, писать письмо Жванецкий не стал…

СОРОКАЛЕТИЕ

В течение жизни многие близкие мне люди, переходили из одной моей компании в другую, так что свои 40 лет я праздновала два дня: гости за столом не помещались, к тому же некоторые желали праздновать два дня подряд (на второй день на так называемые «чёрствые именины» пришёл Игорь Петрович Владимиров и был очень недоволен, увидев такую толпу гостей, он рассчитывал провести время в небольшой, тихой компании).

Подружка, поэт Таня Калинина написала к тому моему дню стихи, которые спела на мотив популярной тогда песни из телевизионного фильма «На всю оставшуюся жизнь»:

Когда к тебе сорокалетья
Придёт нежданная пора,
Вокруг тебя сплошные дети,
Враги, долги et cetera
Места, куда зовут служить,
Где есть для трезвости причины,
А также некие мужчины
И вся оставшаяся жизнь.

Красиво пить, красиво падать
Уже не стоит наугад,
А там, где вдруг откажет память,
Поможет фотоаппарат.
Среди ничтожества и лжи
Спасут неведомые дали,
Где тот, кого мы потеряли
На всю оставшуюся жизнь.



Вадим Жук



Татьяна Жаковская



Людмила Агеева



Ирина Рудковская

Как напророчила! Через два года и я уехала в те дали. Прощальный вечер перед моим отъездом для всех друзей, которые хотели и могли придти, устроили у себя в квартире мои друзья Вадик Жук (теперь известный поэт) и Оля Саваренская (театральный художник). Вадик писал в то время песню о всех своих друзьях, отъезжающих в эмиграцию. Горжусь тем, что и мне нашлось место в той песне:

Не купишь журнала с её вдохновенными снимками,
И глаз не прищурит, и в дом свой не позовёт.
Неужто, друзья, мы навеки прощаемся с Нинкою?
Ах, Бог не допустит, и это не произойдёт.

ОТСТУПЛЕНИЕ В БУДУЩЕЕ

Уезжая в эмиграцию, я оставляла дорогих мне друзей, которые всегда занимали огромное место в моей жизни. Я страдала и тосковала по ним в Америке 10 лет, пока не смогла полететь в Россию и увидеть их.

Но увидеть получилось не всех…

Приехав в первый раз в Ленинград, я разрывалась на части между всеми друзьями и театрами. Как человек деликатный, Витя Щебетковский терпеливо ждал, когда я освобожусь. В конце концов мы договорились встретиться, как только я прилечу в следующий раз. В следующий приезд я пошла уже на кладбище, где он был похоронен. Ему было немногим больше 50 лет. Но ведь мы договорились о встрече…

В 2002 году я летела в Москву. Все началось в аэропорту Кеннеди. Объявили посадку в самолет. Я прошла к своему ряду и просто замерла на месте. Около моего ряда стоит бортпроводник, совершенно непохожий на обычных крупных молодых бортпроводников Аэрофлота, крупных и неулыбчивых: небольшого роста, худой, глаза внимательные… стоит передо мной Витя Щебетковский, «друг мой бесценный Васенька», каким я видела его последний раз 24 года тому назад. То есть, конечно, стоит передо мной не покойный «Васенька», но его двойник в форме бортпроводника Аэрофлота. Стоит и улыбается, как будто ждет меня. Помог мне положить сумку с фотоаппаратом на полку и устроиться на своем месте. Все расселись. Пристегнули ремни. И вдруг объявляют: пожалуйста, покиньте салон и заберите свои вещи с собой, самолет будет проверять специальная охрана. Как оказалось, молодая женщина нашла в самолете что-то, что ее встревожило, и заявила об опасности. Пришлось вызывать команду для проверки. Самолёт оказался в полном порядке

Когда мы вернулись в салон, рядом с моим местом меня опять ожидал двойник бесценного «Васеньки». Он опять помог мне положить сумку с фотоаппаратом на полку и устроиться на своем месте. Перед посадкой самолета в московском аэропорту, последний раз наливая мне кофе, он сказал: «Мне кажется, как будто я давно Вас знаю». И сразу ушел. Выходя из самолета, я его не увидела среди провожавшей нас команды.

В 2003 году я ездила в Санкт-Петербург по делам своей фотовыставки, которая должна была открыться в апреле к 300-летнему юбилею города. Мне повезло – в город с концертом приехал Михаил Жванецкий.

Я давно его не слышала, почти все вещи, которые он читал, были для меня новыми. Я была счастлива: гений Жванецкого не поблёк. Конечно, пересказать его тексты нельзя, я только приведу две фразы из его текстов (цитирую по памяти): «Конечно, жить стало лучше, свет в конце туннеля виден, но туннель, сука, не кончается». Зал зааплодировал. «Кобзон пел не на бис, а назло»…

Принимали Жванецкого прекрасно. После окончания выступления он сказал: «Ах, люблю выступать в Ленинграде (так и сказал: в Ленинграде), нигде нет такой публики, как здесь! Как слово чувствуют!»

После концерта я пришла к Жванецкому в гримуборную с компанией, которую привела на концерт. Знакомлю Мишу с женой своего пасынка. Лена – женщина красивая, Жванецкий смотрит на неё с интересом. Говорю: «Это жена сына первой жены моего второго мужа». Жванецкий удивляется: «Как, у тебя были мужья?» – «Миша, – говорю, – опомнись!» – «Ну, не знаю, не знаю, ты всегда ходила с фотоаппаратом!» – отшучивается он.

—

Это был 2006 год. В моей квартире в Джерси-Сити раздался телефонный звонок: мне предложили дать интервью Владимиру Познеру, который находится сейчас в Америке и снимает о ней фильм. Я согласилась. В назначенный час в дверь позвонили. Я открыла дверь и застыла, не в силах сказать «Здравствуйте»: передо мной стоял молодой Милиндер.

Это был Иван Ургант, внук Лёвы Милиндера и актрисы Нины Ургант. От волнения я не могла ответить связно ни на один вопрос. Иван обещал, что проследит, чтобы моё интервью убрали. На прощанье я подарила ему свою фотографию Милиндера в роли Жана в спектакле «Под крышами Парижа», где он молод и красив. Иван обрадовался: «Вот! Я подарю фотографию бабушке и скажу: Вспомни, кого ты любила!»



Лев Милиндер



Татьяна Отюгова



Ольга Саваренская



Людмила Нисимова

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

МУЖЬЯ И ДЕТИ

«У тебя были мужья?
Не знаю, не знаю,
ты всегда с фотоаппаратом ходила»
(Из разговоров с Михаилом Жванецким)

Влюбляться я начала лет в 6-7. Это случилось в эвакуации, в Йошкар-Оле, я была у кого-то из детей на дне рождения. Мне кажется, я и сейчас помню смутно этого мальчика, который был немного старше меня. Почему-то осталось в памяти, что он был украинцем. Высокий брюнет. Почему-то мамы не было на том детском празднике, придя домой я ей долго рассказывала, как он за мной ухаживал, а потом вздохнула и призналась, что я всё это выдумала. «Зачем же ты это выдумала?» – удивилась мама. «Мне так хотелось, чтобы это так было», – ответила я. Вот странно: не помню многих важных разговоров, которые хорошо было бы и запомнить. А эту сцену с мамой помню дословно. И даже помню комнату, в которой мы вели этот разговор.

Вся моя довольно сложная и разнообразная личная жизнь проходила на фоне двух чувств, поделивших ее на две части. Когда одно чувство погасло, через некоторое время вспыхнуло другое. Это были две – не могу сказать «неразделенные» любви, хотя оба героя на моих глазах и расходились, и наново женились (не на мне!). И бурных романов как таковых в обоих случаях почти и не было. Но взаимное притяжение и душевная связь с обоими прошли через всю жизнь. Я не была инициатором недолгих романов с этими главными героями моей жизни. Романы вспыхивали время от времени, но я не стремилась никого и никогда увести из семьи – такая идея у меня даже не возникала. Я любила их детей, а с одним из них дружила до последнего времени. И это были два самых подлинных, самых глубоких чувства, которые я испытала в своей жизни. Эти не совсем неразделённые, но не имевшие развития отношения происходили как бы в другом измерении.

На этом фоне проходила моя реальная земная жизнь, полная противоречий. Я выросла без отца и никогда от этого не страдала. Мама воспитывала меня как самостоятельную личность. Я совершенно не собиралась выходить замуж, однако сделала это трижды. Я влюблялась в красивых мужчин, а еще чаще – в талантливых. Талант для меня всегда был невероятно притягателен. Безумствовала и делала глупости, о которых сегодня хотела бы забыть. И я очень хотела иметь детей. У меня их двое от разных мужей. К сожалению, поскольку я работала в театре, а театр съедает человека полностью, то ими больше занималась моя мама, поскольку она работала дома. Она очень много дала моим детям.

Но я всегда их очень любила.

У меня было трое мужей, с которыми я жила в гражданском браке, как теперь говорят. Четвёртый муж был законным, но брак – фиктивным.

АРСЕН БОРИСОВИЧ ДЕГЕН (1935-2021)

С первым мужем я встретилась, когда мне было 16 лет, в драмкружке Дома учёных.

Мы с Арсеном Дегеном были одних лет. Он был высоким стройным мальчиком, слегка грассировал и увлекался математикой. В кружке было несколько мальчиков и девочек в основном из семей научных сотрудников разных институтов, преподавателей вузов. Вёл драмкружок Владимир Иванович Гаврилов, артист театра Ленсовета. Он упорно давал мне роли героинь, а я всегда мечтала играть остро-характерные роли. То есть, в спектакле «Золушка» я играла Фею, а мечтала о роли Мачехи.

С Арсеном мы играли вместе в трех спектаклях. Один был по какой-то советской пьесе советской пьесе о революционерах – «Юность отцов», где Арсен играл профессора, чья дочь, которую играла я, влюблялась в революционера и уходила с ним из дома. Революционера убивали, и я должна была с криком: «Борис! Борис!» бросаться на его «труп». Боже, какие это были муки! Ну, не могла я сыграть эту сцену, хоть плачь! Зато я с восторгом играла с Арсеном в «Кошкином доме». Я – Кошку, Арсен – Кота-дворника. Я помню, как после того, как кошкин дом сгорел, Арсен говорил, сильно грассируя: «Какой я дворрник, я нынче беспризорник». И в последний «сезон», когда мы



Арсен Деген и Елена Тудоровская в квартире на Биржевой

уже были в десятом классе, мы с ним сыграли в «Юбилее» Чехова, он – Шипучина, я – его жену. Вот это был восторг! Я получила тогда массу удовольствия, играя эту роль. Но на этом наши артистические карьеры закончились. Арсен и не мечтал о сцене, а я, хоть и мечтала, поддалась на уговоры мамы окончить сначала Университет. Всё к лучшему, я думаю.

Мы с Арсеном подружились сразу. Своих друзей я приводила домой, всю жизнь я старалась их всех перезнакомить.

После последнего школьного дня Арсен зашёл за мной в школу, и мы пошли в «лягушатницу» – знаменитое в то время Кафе-мороженое на Невском, где стены и диваны были зеленого цвета. И, как говорила моя мама, выпили, как взрослые, по бокалу шампанского, и съели, как дети, по полкило мороженого.

Мы оба поступили в Университет, Арсен – на математический факультет, я с некоторыми приключениями (я об этом писала) – на исторический. Я уже пристрастила Арсена к балету, мы вместе ходили в Филармонию.

Наше решение пожениться было скорее ещё одним увлекательным приключением, нашу дружескую близость мы приняли за любовь. Замужество! Как интересно! Мы не расписывались, я была в то время склонна к бунту и говорила, что мне штамп в паспорте не нужен. Друзья Арсена поражались: «Где ты нашёл такую тёщу, которая разрешила дочери жить с тобой, не записавшись?»

Что мы знали о замужестве? Ничего. Мы принадлежали к послевоенному поколению. Тогда понятия были куда более старомодными. Моя мама, например, несмотря на все свои прогрессивные взгляды, любовные дела со мной обсуждала только на уровне душевных переживаний и ничего мне не объяснила, когда я собралась замуж. Подруги еще замуж не выходили и в интимные связи с мальчиками еще не вступали. В нашей компании я была одной из первых. Милейшая моя свекровь Лидия Алексеевна тем более не могла нас ни к чему подготовить. Так совершенно необразованными во всех семейных проблемах мы и начали жить вместе.

Разошлись через девять месяцев. Слава Богу, не успели завести ребёнка. Почему мы разошлись? Мы оба по молодости были категоричны в своих суждениях и постоянно ссорились по любым мелочам. Если уж быть совершенно откровенной, я ведь любила на самом деле совсем другого человека. Но мне тогда и в голову не приходило, что он может проявить ко мне хоть какой-нибудь интерес. Это было совершенно разные сферы в моей жизни. И вдруг на каком-то из месяцев нашей семейной жизни с Арсеном я узнаю, что любимый человек разошёлся с женой… Конечно, всё происходило гораздо более смутно и сумбурно, чем выглядит на бумаге.



Нина Аловерт с Арсеном Дегеном. 1955

Года два мы с Арсеном почти не общались, но однажды он позвонил и сказал, что женился. И мы возобновили наши дружеские отношения, которые не прерывались до самой его смерти, в которую я до сих пор не могу поверить. «Мой первый друг, мой друг бесценный»! (А.С. Пушкин)

Свою вторую жену Арсен увёл у одного знакомого из нашей компании. Поэтому я говорила об этом знакомом: «Первый муж второй жены моего первого мужа». Это очень развеселило Николая Павловича Акимова, когда я эту тираду ему произнесла. «Как, как? Повтори!» – просил он.

Я дружила со всеми жёнами Арсена. С последней, Лизаветой Гафуровой, мы до сих пор разговариваем по скайпу. С Лизаветой («сливочной девушкой», как мы её называли) Арсен прожил больше 40 лет. Это был один из немногих действительно счастливых браков, которые я знаю.

Когда Деген окончил университет, мой дед А.И. Тудоровский взял его на работу в вычислительный отдел Оптического института: тогда впервые институт получил счётную машину, которую, по-моему, звали «Урал», она занимала отдельную комнату. В Оптическом институте Арсен работал успешно. Втроём с другими сотрудниками за одну из работ они получили Государственную премию.

Параллельно Арсен продолжал увлекаться театром, музыкой и балетом. Постоянно ходил в Малый зал филармонии и даже писал отзывы о концертах в стенную филармоническую газету. Мы вместе увидели первые работы Бориса Эйфмана, которые он ставил для Хореографического училища, и оставались долгие годы поклонниками его спектаклей. Уже после моего отъезда, когда Эйфман возглавил свою труппу, Арсен стал писать рецензии на его балетные спектакли, которые публиковались в «Смене», насколько я помню. Многие из них вошли вместе с моими в сборник «Борис Эйфман. Вчера, сегодня…»

Арсен много общался с Юрием Иосифовичем Слонимским, известным балетным критиком, историком и либреттистом и, по-моему, через него мы познакомились и с хореографом Олегом Виноградовым. Когда я уезжала в 1977 году, Виноградов, которого заставили стать художественным руководителем Кировского балета, обсуждал с Арсеном Дегеном условия своего перехода из Малого театра оперы и балета на эту должность. И в дальнейшем долгие годы Арсен поддерживал с ним дружеские и деловые отношения.

В 1990-е годы мы с Арсеном выпустили вместе небольшую книгу «Наши любимые балеты» о классических балетах – с его текстом и моими фотографиями. Вот такие неожиданные результаты принесло наше недолгое замужество, долгая дружба и общие интересы.



А в последние годы он вместе с соавтором И.В. Ступниковым издал две книги по истории балета: справочник «Ленинградский балет» («Советский композитор») в 1988 году, который дополнили и переиздали как «Петербургский балет 1903-2003» («Балтийские сезоны»); и «Балет. 120 либретто» («Композитор», Санкт Петербург). Название последней не вполне соответствует содержанию этого своего рода справочника, бесценного труда по истории создания многих балетов XX века.

Кроме того, Арсен писал небольшие забавные рассказы, а один сюжет на балетную тему он подарил своей сослуживице, моей близкой подруге Миле Агеевой. Мила написала повесть, которую перевели и напечатали в Италии.

Такой разносторонне одаренной личностью был мой первый муж Арсен Деген.

ДМИТРИЙ ВСЕВОЛОДОВИЧ ФРЕДЕРИКС (1928-2006)

Я встретилась с ним в Большом зале филармонии в 1963 году. Мы сидели с подругой Милой Аге-

Дмитрий Фредерикс с Игорем. 1965

евой на красных диванах, которые окружают зал и на которых сидят купившие входной билет. Кто-то подвёл к нам Митю.

…Мое сообщение, что я выхожу замуж за Митю Фредерикса, привело мою семью на Биржевой линии в восторг. Отец Мити, Всеволод Константинович Фредерикс, был другом еще моих дедушки и бабушки. Всемирно известный физик, открывший среди прочего свойства жидких металлов и занимавшийся теорией относительности, Всеволод Константинович работал в Оптическом институте, где работал мой дед, преподавал в Политехническом институте и Университете на физмате.

Мама была его студенткой и, как все студентки, была в него немного влюблена. Всеволод Константинович был высоким, красивым, голубоглазым брюнетом. Волосы, по свидетельству мамы, всегда были разделены идеальным пробором. В.К. Фредерикс держался с достоинством, у него были прекрасные манеры, и его называли «echte baron». Он и на самом деле был бароном, по линии двоюродного брата, министра Двора.

Мама писала ему стихи. К сожалению, я их забыла, а мама не записала. Помню только окончание того стихотворения, где она называет его «бароном фон Гринвальдусом»:

Студентки приходят, студентки уходят…
Барон фон Гринвальдус
Все с тем же пробором
Читает студенткам,
На них не глядит.

Мать Мити, Мария Дмитриевна Шостакович, была родной сестрой великого композитора. Полная, бело-розовая, приветливая, она была моделью Кустодиева. Она мне страшно нравилась внешне (я видела ее задолго до знакомства). Однажды она спасла меня в критической ситуации. Я была подростком. Мы ехали с мамой в автобусе по Невскому проспекту поздним вечером. Мария Дмитриевна сидела через проход. Я так ею залюбовалась, что отвернулась от окна. Автобус остановился на перекрёстке, и какой-то хулиган с улицы разбил окно, возле которого я сидела. Осколки засыпали пальто, а могли бы – лицо...

В 1936 году, когда пошла «чистка» преподавателей Университета и учёных, Фредерикса арестовали на глазах у Мити, которому было 8 лет. Марию Дмитриевну, как жену врага народа, отправили в ссылку, а Митю взяла к себе бабушка, Софья Васильевна Шостакович.

В это время за Марией Дмитриевной ухаживал другой физик, Чернышёв. Мария Дмитриевна развелась с Фредериксом (за что уцелевшие в советских погромах физики перестали с ней здороваться при встрече), вышла замуж за Чернышёва, и он сумел вернуть ее в Ленинград.

Во время войны академик Курчатов добился разрешения отозвать нескольких учёных из лагерей и дать им возможность работать в «шарашке», закрытом военном институте, где работали заключённые-специалисты. Курчатову удалось таким образом спасти несколько человек. По одним сведеньям, Фредерикс умер еще в ссылке, по другим – по дороге в «шарашку».

Когда я познакомилась с Марией Дмитриевной, она жила в квартире на улице Софьи Перовской (Малой Конюшенной). Чернышёв давно умер, а она в жизни пользовалась только фамилией Шостакович. Она была хорошей музыкантшей, преподавала музыку, в том числе – в Хореографическом училище.

В семье на Биржевой я слышала рассказы о Фредериксе и Марии Дмитриевне. Со всеми этими сведениями о семье Мити я и вышла за него замуж почти сразу после знакомства в Филармонии. В это время я была «свободна», мои запутанные отношения с любимым человеком прервались.

Митя был физиком и работал в закрытом институте, который был связан с космическими исследованиями. Он был обаятельным, образованным человеком, интеллигентом в самом полном значении этого слова. Все знакомые, включая маму, тётей, дядей, дедушку, моего профессора Матвея Александровича Гуковского (я в то время работала на кафедре медиевистики лаборантом и писала диссертацию) и моих подруг были за меня рады, все Митю полюбили. Он переехал к нам на Биржевую линию, я через год родила желанного ребёнка – сына Игоря. Идиллия.

Незадолго до рождения Игоря умер мой дед. Квартира была ведомственная, мы не знали, не будут ли нас выселять. Мария Дмитриевна через какие-то свои знакомства помогла нам вне очереди

купить трёхкомнатную кооперативную квартиру в первом доме, построенном на Тихорецком проспекте, за Политехническим институтом, то есть, как тогда говорили, «на полпути к Москве». Мы с Митей, моей мамой и Игорем и переехали на Тихорецкий проспект. Это был первый дом, построенный в начале будущего проспекта. За нами и до леса, видневшегося вдалеке, простирался пустырь. Такое «выселение из Ленинграда» я переживала трагически, приезжала в центр города, смотрела вокруг и плакала. Но зато у нас была своя квартира.

Брак с Митей, как я уже говорила, был гражданский. Почему мы не расписались? Митя, который был старше меня, уже был однажды женат и давно разошёлся. От этого брака у него был сын Ванечка, которого мы с мамой любили. Он часто приходил к нам и иногда даже жил у нас по неделе. Его мать и Митя периодически собирались оформить развод. А пока собирались – мы с Митей тоже разошлись.

Когда мы стали расходиться, все переполошились. Даже Дмитрий Дмитриевич Шостакович звонил из Москвы сестре и выговаривал ей: «Маша, это ты, наверно, виновата. У них, наверно, денег нет. Так я дам!» Матвей Александрович Гуковский, с которым мы с Митей продолжали дружить и после того, как я ушла из Университета, почти перестал со мной разговаривать. Я в свою очередь обиделась на него и долго не шла ни на какие примирения… Меня уговаривали тёти… все, кроме мамы, которая была огорчена, но почти всегда была на моей стороне.

Моя главная ошибка была в том, что я вышла замуж скоропалительно, не присмотревшись, не разобравшись… Митя переживал наш разрыв трагически… Я чувствую свою вину перед Митей и никогда о ней не забываю. Вообще свои неблаговидные поступки, сделанные в течение жизни, я помню, иногда ими терзаюсь и говорю вслух: «Нет, нет! Уходи» И машу рукой в пространство. Кто – уходи? Куда – уходи?



Игорь Аловерт в спектакле «Кориолан».

Итак, мы снова остались с мамой, а теперь и с Игорем. Как говорил Арсен, у нас сложилась современная вертикальная семья: бабушка, мама и ребёнок. Игорь позднее говорил так: «У нас вместо папы – бабушка». Квартиру я потом обменяла, и мы переехали на Петроградскую сторону, откуда уже и уехали в эмиграцию.

С Ванечкой до самой его смерти у нас с Игорем были прекрасные отношения. Мы с Игорем любим и его вторую жену Лену. Приезжая в Петербург из Америки, я последние годы останавливалась в квартире, где Лена и Ваня жили с его матерью, Маикой Фоминой (ее отец был в свое время главным архитектором города, у них была роскошная квартира на Марсовом поле). Мы были с Маикой в дружеских отношениях. Когда я входила в дом, Маика, кричала: «Ваня, мачеха приехала!» Она подарила мне две серебряные ложки с монограммой из наследства Фредериксов, которые я и храню.

Игорь в детстве неожиданно оказался вовлеченным в театральную жизнь. Было ему лет 5, наверно, когда во Дворце искусств (ВТО) выступал театр из Дагестана. Играли «Кориолана», и нужен был маленький мальчик. «Сосватали» Игоря. На сцене герой произносит большой монолог, прощаясь с сыном. Игорь внимательно слушал, а когда Кориолан замолк, улыбнулся ему и погладил по плечу. Рядом со мной в кулисах стояли двое кинорежиссёров (фамилию не помню). «Ваш сын будет иметь на этой сцене не один творческий вечер», – сказали они мне. Мы с ними встречались еще после спектакля. Режиссёры предложили Игорю задачу: вокруг тебя поле, сорви нам цветок. Игорь, огляделся, подумал и спросил: красный или синий? Они пригласили Игоря на какую-то роль в фильме (подробностей не помню), но он заболел. А вот на другую пробу на роль мы ездили в Москву. Ардрей Тарковский снимал «Зеркало», искали исполнителя на роль мальчика с птицей. В Ленинград приехали жена Тарковского и оператор. В это время я работала в Театре имени Комиссаржевской, куда они пришли к завлиту Виктору Новикову. Виктор порекомендовал Игоря. Оператору Игорь понравился. Нас привезли в Москву в отдельном купе мягкого вагона. Поместили в гостинице, на машине доста-

вили на Мосфильм. Привели в кабинет Тарковского. Режиссер сидел, положив ноги на стол, вокруг стояли члены съемочной группы в подобострастных позах. Тарковский с Игорем поговорил, после чего нас покатали по Москве на чёрной волге и отправили в Ленинград в мягком купе. Игоря на роль не утвердили, да оно и естественно: подбирали мальчика совсем другого типа. Но сын был от поездки в восторге. Я, впрочем, тоже. Игорь все-таки снялся в фильме Ильи Авербаха (кажется, «Звезда пленительного счастья»), где он гулял в Летнем саду. И сыграл мальчика на сцене Театра им. Ленсовета. Но на этом его артистическая биография закончилась.



Игорь Аловерт. Нью-Йорк. 1979

В американской школе проявились незаурядные математические способности Игоря – явное наследие Фредериксов и Тудоровских. Окончив университет, он стал успешным программистом. Гены Шостаковичей тоже проявились, но не так сильно, несмотря на то, что первые два года в эмиграции мы ходили в Метрополитен-опера и слушали оперы, я покупала билеты на галёрку. Ещё в Ленинграде я начала учить Игоря музыке, у нас в доме было пианино, но в Америке он променял его на гитару. Одно время даже играл в профессиональной группе и сам сочинял музыку, в том числе песни. Группа распалась, но Игорь продолжает каждый день играть дома.

В жизни мой сын – мой самый верный друг. Я люблю его прелестную жену Фанизу родом из южноамериканского государства Гайана. Так что я могу считать мой второй брак счастливым.

Митя женился, у него родилась дочь, кроме того он воспитывал сына жены. По желанию новой супруги, с Игорем он почти не встречался. В один из приездов в Ленинград мы с познакомились с их уже взрослыми детьми. Игорь поддерживает отношения с сестрой, которая живет со своим мужем и детьми в Германии.

ЛЕОНИД ИСААКОВИЧ БУДНИЦКИЙ (1942-1998)

Мы познакомились, когда я ушла из Театра Комедии в 1968 году и поступила на должность референта во Дворец искусств. Как я уже говорила, в этой административной работе я совершенно не была готова. Всю её делал на самом деле мой коллега Лёня, Леонид Исаакович Будницкий, за которого в результате я вышла замуж.



Нина Аловерт и Леонид Будницкий. 1970

В родословной моего мужа была история совершенно в духе рассказов Шолом-Алейхема. Дед Лёни был раввином в Киеве. Когда началась Гражданская война, любимая дочь сбежала из дома с молодым красно-

армейцем. Красноармейца вскоре убили, и дочь вернулась к отцу с ребёнком, и раввин их принял. Отец Лёни тоже рано ушёл из дома, женился на сибирячке и поселился в Челябинске.

После школы Лёня служил в армии, а затем не вернулся домой, а поехал в Ленинград и поступил на театроведческий факультет Ленинградского театрального института. По окончании попал на работу во Дворец искусств. Тут я с ним и встретилась.

И с ним мы не вступили в законный брак. Там была какая-то проблема с жилплощадью, у Лёни была комната в коммунальной квартире, ее почему-то можно было сохранить только приведя туда жену, и он должен был заключить фиктивный брак с девушкой, которая там и стала жить. Что-то несусветное! Какие-то фокусы советской бюрократии.

Отношения начали портиться, когда я забеременела. Сначала мы оба радовались, но когда срок подошёл к четвёртому месяцу, Лёня вдруг стал уговаривать меня избавиться от ребёнка. Я не согласилась, и Лёня ушёл из дома. На нервной почве у меня началось предвыкидышное состояние. Я слегла (я в то время уже ушла из Дворца и не работала, да и Лёня перешёл на работу сначала на ТВ, затем завлитом Малого театра оперы и балета, кажется, так). Это случилось летом, мама увезла Игоря на дачу. Словом, я лежала дома одна.



Маша Аловерт. 1974

И вот тут произошла одна из мистических историй моей жизни. Ко мне прилетел голубь. Трудно сказать точно, скорее всего, это был лесной голубь, не совсем похожий на тех, которых мы знаем, но всё-таки голубь. Глаза у него как-то странно косили, он хромал, одно крыло было явно «потрёпано». Он влетел в кухонное окно и жил у меня недели две. Питались мы с ним котлетами, которые я готовила впрок и не всегда разогревала. Через две недели я почувствовала себя совсем хорошо. Голубь улетел, а тут и Лёня вернулся. Спустя какое-то время я снова почувствовала недомогание, и голубь вернулся! Прожил всего несколько дней, я почувствовала, что со мной всё в порядке, голубь улетел и больше не возвращался.

Благополучно появившаяся на свет, Маша в детстве отождествляла себя с птичкой, называла себя «Птичка Клю-клю». Но отношения у нас с Лёней так и не наладились, да и мне показалось, что он стал хуже относиться к Игорю, чего я допустить не могла, и мы в конце концов разошлись, хотя некоторое время периодически встречались даже тогда, когда Лёня решил снова жениться. В ночь накануне свадьбы он приходил ко мне прощаться. Не так всё было просто.



Маша в 1980 году

Его новая жена, пианистка Кировского (Мариинского) театра, запретила Лёне видеться с Машей. У меня, конечно, есть свои соображения, почему Лёня согласился, но факт остаётся фактом. Разрешение на выезд дочери он дал. Незадолго до нашего отъезда Лёня попросил о встрече с Машей. В квартиру, где мы с ним жили, приходить отказался. Пошли в ресторан ВТО. Маша его не узнала.

Когда я стала приезжать в Петербург, всегда Лёне звонила и иногда виделась с ним. За это время он успел дважды жениться и завести троих детей: последняя жена Марина родила двойню, мальчика и девочку, Сашу и Дашу.

В один из приездов я пошла навестить его предыдущую жену Светлану. Пришла ее мать и принесла какую-то жуткую

бормотуху. Мы со Светланой из вежливости слегка пригубили. «Женщины, что же вы не пьёте?» – возмутилась её мать. Больше я Светлану не видела.

А с Мариной и её детьми у меня сложились прекрасные отношения. С Мариной они, к сожалению, прекратились из-за противоположного отношения к войне России с Украиной, которое она старалась мне навязать. Но в том далеком прошлом, в один из своих приездов в Петербург, я поехала навестить Марину и Лёню, тогда их детям было около года. Я привезла бутылку джина из «Берёзки» (для тех, кто уже не помнит: существовал такой магазин в начале Невского, где продавали товары на валюту, а у советских граждан тогда валюты быть не могло).

Тоника я не нашла.

«Вы там на Западе хотите хороший продукт испортить!» – возмутился Лёня и вместе с пришедшим в гости приятелем они начали пить неразбавленный джин стаканами… До такси меня провожала Марина…

Пока они пили джин, я знакомилась с малышами, единокровными братом и сестрой Маши. С братом – Сашей – у нас возникла любовь с первого взгляда; он сидел у меня на коленях и преданно глядя на меня круглыми глазками, отвинчивал маленькими пальчиками какую-то висюльку от моего браслета. И отвинтил! Сейчас этот малыш – капитан торгового флота, высокий красавец, с которым иногда мы переписываемся по фейсбуку. Он даже навещал меня в моём американском доме, когда судно, на котором он прибыл, пришвартовалось неподалёку.

Когда наступили «лихие девяностые» и продукты исчезли (иногда вместе с зарплатами), а детей надо было кормить, Лёня бросил интеллигентную работу и стал директором продуктового магазина. Как это у него получилось, не знаю, но у него были продукты!! Овощи, фрукты и даже мясо. Помню, как я приехала в Петербург под Новый год, мы целой компанией навестили Лёню в его магазине. Лёня предупредил: приезжайте пораньше, не то я за мясника не отвечаю. И хотя мы приехали в 10 утра, мясник уже был «хорош». Как он рубил мясо, на бумаге не описать, можно только показать.

А потом в магазинах всё появилось, лёнин бизнес пошёл ко дну. Как и почему, я не могу объяснить. Лёня должен был бы, наверно, бросить и эту работу, но он решил сражаться. И занял деньги у «нехороших» людей. Тогда не он один так поступал. Отдать деньги в срок не смог, и будущее ничего не обещало. Вероятно, ему пригрозили расправой с детьми. Возможно, после того, как его избили в подвале его магазина, он решил, что второго такого избиения не перенесёт. Не знаю. Во всяком случае, Лёня уехал на машине в лес, провёл выхлопные газы в машину и закрыл окна. Я в это время была в Петербурге, но узнала о его смерти только вернувшись домой.

В Америке Маша была гораздо больше чем Игорь, вовлечена в мои балетные интересы. Когда она захотела пойти в балетную школу, я согласилась. Конечно, это естественно, когда в доме постоянно говорят о балете, на стенах висят мои балетные фотографии, а приехавший в Америку Григорович, которого мы навестили в гостинице, спрашивает: «Маша, когда ты придешь работать ко мне в театр?» Маша училась сначала в школе Джоффри, затем по своему желанию перешла в школу Марты Грэм. Но я не препятствовала ей и когда она решила бросить балетную школу совсем.

Маша перебрала много разных занятий. Играла в профессиональной группе на гитаре и пела. После школы ездила по Америке, слушая в разных университетах лекции, которые её интересовали. Сконструировала какой-то био-дизель и учила фермеров, как перерабатывать сельскохозяйственные продукты в топливо. Теперь занимается какими-то изысканиями, связанными с солнечной энергией. Деньги зарабатывает ремонтируя дома с группой своих друзей. Мой авантюризм и готовность к передвижению ей явно передались.

ЛЕВ ЯКОВЛЕВИЧ ВАЙНШТЕЙН (1941-1990)

И вот, наконец, я вышла замуж официально. Расписывались в загсе при свидетелях, которые следили за этой процедурой – кто сохраняя суровое выражение на лице, кто – с весёлой ухмылкой. Что это фиктивный брак, я думаю, они понимали или догадывались, я заранее почти никому не говорила правды.

Всё началось в 1975 году. Я шла по Марсову полю. Навстречу мне шёл мой старинный знакомый актёр Лёва Вайнштейн. Поскольку в то время еврейская эмиграция набирала обороты, можно сказать, текла рекой, то я совершенно легкомысленно спросила Лёву так, пошутила: «А что ты здесь делаешь? Почему не уезжаешь?» – «У меня компании нет». – «Так я составлю». – «Поехали». –



Нина Аловерт с Львом Вайнштейном в ЗАГСе. 1975

«Но у меня большое окружение: мама, двое детей…» – «Ну и что же?» И мы решили заключить фиктивный брак. Дело в том, что в наборе девяти разных кровей, которыми снабдили меня предки, есть греки, есть татары, украинцы, грузины и т.д., но нет еврейской крови. А выезд тогда шёл только по еврейской линии: по фиктивному вызову из Израиля. В международном соглашении после окончания Второй мировой войны был пункт, который никогда, естественно, в Советском Союзе до этого времени не выполнялся: о воссоединении еврейских семей, разбросанных войной в разные части света. А в 70-х годах вдруг появилась такая возможность…

Лёва Вайнштейн – москвич, закончил ГИТИС, я видела его в фильмах – в «Хронике пикирующего бомбардировщика», где он играл маленького еврейского мальчика со скрипкой, и в «Республике ШКИД», где он был белобрысым беспризорником Янкелем.

Иногда Лёва появлялся в Ленинграде, у нас было много общих друзей. Уже в Америке, прочитав «Актёрскую книгу», подаренную мне Мишей Козаковым, я узнала, что Лёва ставил спектакль в «Современнике», который правда, не вышел на сцену не по Лёвиной вине. Козаков отозвался о постановке весьма положительно.

Дальше я от своего слова не отступила, и события начали развиваться вполне серьёзно. Это в моей жизни был не единственный случай, когда я следовала какому-то «зову судьбы», не знаю, как иначе назвать. Лично я ничего не думала в тот момент, когда произносила слова: «я составлю тебе компанию», я следовала решению судьбы.

А дальше всё покатилось, как разматывающийся клубок.

Мы официально расписались. И даже свадьбу сыграли где-то в начале января 1976 года. Помню, Лёва Милиндер пришел в костюме Деда Мороза, которого он изображал в этот день на каком-то детском празднике. Думаю, что большинство гостей понимали подлинную причину нашего замужества. Но вслух не обсуждали.



Свидетели на церемонии бракосочетания: Татьяна Жаковская, Людмила Шикурина, Татьяна Румянцева, Виктор Новиков

Вадим Жук, теперь – известный поэт и мой дорогой друг с тех времён – писал тогда песню на мотив Окуджавы, где каждая строфа была посвящена уезжающему другу. Мне лестно отметить, что и мне была посвящена строфа.

Затем надо было узаконить

Игоря. Когда Игорь родился в 1964 году, еще существовало положение о «незаконных детях», то есть в его метрике вместо имени отца стоял прочерк. Лёва даже не усыновил Игоря, он «признал своё отцовство». Девушка, выдававшая нам эту бумагу, сказала Лёве сурово: «Теперь не будете бегать!»

С Машей была другая история: в год её рождения в 1971-м отца уже вписывали в метрику, даже если брак был незарегистрированный. Для этого нужно только было привести двух свидетелей. Одним был Миша Барышников, другого не помню. Мы с Лёней Будницким весело явились в ЗАГС, шумели, шутили. Барышня, оформлявшая этот документ, сказала нам на прощанье: «Желаю вам всегда быть такими весёлыми!»

Но теперь для выезда мне нужно было разрешение Лёни на отъезд Маши, я очень боялась, что он откажет… но, слава Богу, всё обошлось.

Мой законный муж работал в то время режиссёром в драматическом театре города Иваново. Вызов из Израиля мы получили очень быстро и даже не по почте, его принесли мне прямо домой. Но Лёва отказался немедленно оформлять выезд, заявив мне, что должен поставить в Иваново какой-то спектакль по американской пьесе, это поможет ему на Бродвее… Иллюзии! Иллюзии! Конечно, мы ничего не знали о той жизни, которая нам предстояла… Мы еще на год застряли в России. Барышников помогал нам из Америки.

Отношения с Лёвой начали портиться. К нашему отъезду мы уже ссорились по разным поводам. Фиктивность нашего брака нередко ставила нас в ложное положение. Скорее всего, я была во многом не права, но решив что-то, я всегда жила по принципу «что делаешь, делай скорее». Я сердилась на Лёву за задержку.

Прилетев в Вену, мы поссорились всерьёз. Он хотел почему-то продолжать видимость нашего брака, а я отказалась. Может быть, ему было одиноко в новой жизни, а я об этом не думала. В Нью-Йорке, куда мы тоже прибыли вместе, мы с Лёвой окончательно расстались. Миша Барышников удивленно спрашивал: «А с этим мужем ты почему поссорилась?» – «Моим мужьям со мной не везёт», – ответила я. И была права.

Лёва кем только не работал в Нью-Йорке, пока не уехал в Вашингтон. Естественно, в американские театры он не пробился, это в другой стране не так просто. В Вашингтоне Лёва устроился корреспондентом и диктором на радио «Голос Америки». И даже организовал русский театр.

Я увиделась ещё раз с Лёвой в 1989 году, когда на гастроли в Нью-Йорк приехал Сергей Юрский, с которым Лёва был дружен со времён «Республики ШКИД». Он выглядел уже не очень здоровым, жаловался на козни в радиоредакции. На самом деле Лёва был уже очень болен. У него развивалась мания преследования. В марте 1990 года он умер.

—

Я благодарна судьбе за все чувства, которые мне было суждено пережить, а страдаю только из-за идиотских поступков или слов, которые сама совершила или сказала. Иногда память подсовывает мне такие неприятные картинки прошлого во время бессонницы. Что поделаешь. К кому побегу оправдываться? Жизнь пишется набело.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

ПЕРЕЕЗД ЧЕРЕЗ СТИКС



Нина Аловерт с Игорем и Машей. Ленинград. 1977

Я уехала из советской страны в июле 1977 года с мамой и двумя детьми, зная, что мы уезжаем навсегда, оставляя всех, кто был нам близок, друзей и родных, и понимая, что никогда в жизни их больше не увидим, что у нас не будет даже возможности писать друзьям без опасения привлечь к ним внимание органов.

Эмиграция в то время была как переправа через реку мёртвых Стикс. Мы начинали нашу новую жизнь, не понимая: мы умерли, а все наши друзья оставшиеся на берегу живы? Или мы живы на другом берегу реки, а оставшиеся умерли?

Я не любила советскую власть. Не любила совершенно осознанно. Я не хотела учить детей врать, что непременно пришлось бы делать в их школьные годы. Я сама не хотела жить в той стране. Не могла видеть, как травят моего друга Сергея Юрского, а я ничем не могу помочь, как объявили «изменником Родины» моего друга Мишу Барышникова и сказали, что мы его никогда не увидим… и т.д. В этот момент, по-видимому, все отдельные причины слились в уверенность, что надо воспользоваться шансом, который подкинула мне судьба, и уехать.



Нина Аловерт. Фото П. Боярова. 1977

Авантюризм, заложенный в моём характере, тоже сыграл роль. Что я буду делать и на что буду жить, интересовало только КГБ. Моего друга Витю Новикова пригласили поговорить в райком, но в комнате, куда он вошёл, сидел один из сотрудников вышеуказанного заведения. Среди разных вопросов, которые ему задавали, был «на что Аловерт собирается жить в Америке?»

На вопрос моей подруги Нади Козловой (теперь Виноградовой), редактора ТВ, не страшно ли мне, я отвечала: «Страшно. Но хочу за одну жизнь прожить две».

Жизнь вокруг перестала существовать с того момента, когда мама дала свое согласие на отъезд. Без нее я бы не поехала.


ВИЗА М
№ 056151
член семьи
АЛОВЕРТ
Нина Николаевна
21.09.1935 жен.
сын Аловерт Игорь Львович,
дочь Аловерт Мария Леонидовна,
постоянное жительство
Израиль
15 июля
Москва
03. июня 77.
ОВИР ГУВД Ленсовет
Ленинград

Я оставляла любимого человека, отношения с которым все равно никуда не вели, потому что у него была жена и двое детей. Личные сложности суждены мне всё той же судьбой. Если за мной ухаживает мужчина неженатый или не обремененный богатым прошлым, я просто не знаю, что с ним делать, объясняю я любопытствующим.

Выехали мы довольно просто, процесс оформления документов трудностей не представлял, был даже один смешной случай. Когда мы оформляли бумаги, копировальных машин не было,

копии делали машинистки в специальных учреждениях. Так вот перепечатывает мне машинистка трудовую книжку, я смотрю: Театр Ленсовета, в графе «адрес» стоит прочерк. Я спросила: «Почему?» «Чтобы враги не знали адреса вашей работы», – ответила машинистка. От удивления я просто не нашлась что сказать. Клянусь, я не выдумываю! Но теперь настали другие времена. Знайте, враги, открываю государственную тайну! Театр имени Ленсовета находится на Владимирском проспекте вблизи Владимирской площади.



Маша прощается с Фомой. 1977

Была в нашем деле небольшая, но серьёзная сложность: я была прописана в Ленинграде, а муж – в Москве, поэтому наши дела шли через разные ОВИРы. В какой-то момент мне дали разрешение на выезд, а Лёве – нет. И тогда моё задержали тоже.

Поскольку наши ОВИРЫ находились в разных городах, правая рука не знала, что делает левая, мне посоветовали ехать в Москву, к начальнице ОВИРа Кошелевой, которая ведала разрешениями. И подсказали: только иди сама, она мужчин не очень любит. Я пришла, говорю, вы знаете, такая дикая ситуация, и вот мне дали разрешение на выезд, а ему нет, а что если я сейчас к нему пропишусь или он ко мне? Она так на меня посмотрела немигающим взглядом и сказала: «Ну, если это вам удастся». Словом, дала твёрдый ответ: не удастся.

Тогда я пошла на Главпочтамт и заказала разговор с Нью-Йорком. Позвонила одному из своих бывших ленинградских друзей. И специально на этот прослушиваемый телефон нажаловалась на ОВИР. Мой приятель подхватил игру: «Я позвоню в Вашингтон, у меня там друзья…»

Когда утром я вернулась домой, мне в 9 утра позвонили из ОВИРа и сказали, что муж получил разрешение на выезд и чтобы я приезжала за своим. Я сообщила тем, кто был дома. Примчалась Таня Отюгова, моя близкая подруга, которая тогда работала в газете «Смена», и Лев Милиндер, На улице стояла в то лето жара. Водка, которую привёз Лёва, была тёплая… заедали какими-то пирожками, которые они тоже привезли с собой… Когда надо было ехать в ОВИР, я пожевала кофейные зёрна, чтобы не дышать водкой на служащих.

Улетали мы в Вену из Москвы, поэтому наше путешествие началось с переезда из Ленинграда в столицу. Последнюю ночь перед отъездом Маша ночевала у Отюговой. Сначала на вокзал приехала «декабристка» Мила Нисимова, хотя и Игорь Петрович, и мама уговаривали её этого не делать. А директор пригрозил увольнением за проводы «изменницы Родины». Игорь Петрович был в шоке, он не мог поверить, что женщины могут быть друзьями… Мила приехала, попрощалась и уехала.

Затем Таня привезла Машу, одетую во все новое. Затем в последнюю минуту примчался Серёжа Сорокин, привёз какую-то детскую книжку и апельсин. Остальные на вокзал не пришли: мы ведь расставались навсегда, и последнее прощание было бы слишком тяжелым.

Багажа с собой у нас было немного. Главная ценность – девять ящиков книг – следовали за нами морем. Я очень обязана Лёве, который занимался упаковкой книг и давал взятки таможне (чего я никогда бы не сумела сделать), чтобы не очень придирались: нельзя было вывозить книги, изданные до 1954 года, а также надписанные дарителем. Благодаря этим взяткам наши книги смотрели невнимательно. Я пополняла и продолжаю пополнять в Америке эту домашнюю библиотеку.

Наши личные вещи не представляли никакой ценности. Во время таможенного досмотра мне с мамой и детьми разрешили пройти через турникет и сесть в ожидании, пока в присутствии Лёвы просматривали чемоданы. Таможенники иногда поглядывали в нашу сторону, открывая чемодан: не забеспокоилась ли я? Но мы открыли коробку с зефиром и ели конфеты… напряжение перешло за предельную черту, всё уже происходило, как во сне.

Искали обычно драгоценности, а у меня – негативы: по тогдашним законам негативы фотографа считались «собственностью народа» и их не разрешено было вывозить. Я могла взять с собой несколько семейных фотографий, а театральные даже не пыталась. Но они-то этого не знали.

Перед отъездом я продала часть негативов в музеи Ленинграда и Москвы, что-то оставила друзьям. Позднее я сумела вывезти некоторые из них через финское и французское посольства: в том числе негативы съемок Барышникова, Макаровой, Осипенко, балетов Григоровича, – но часть балетного архива пропала при пересылке. Некоторые фотографии остались у моих друзей, позднее мне их отсканировали и прислали.

В Театре имени Ленсовета все мои негативы сохранила Вера Матвеева, заведующая музеем театра. Архивом Театра Комедии сейчас занимается Светлана Григорян, она мне прислала сканы. Архив Театра имени В.Ф. Комиссаржевской сгорел, но остались многие фотографии – их сохранил Виктор Новиков.

Я очень благодарна всем людям, усилиями которых мой ленинградский архив до некоторой степени восстановлен. Но на это ушло много лет.

В самолете эмигрантов было совсем немного: мы и супруги Ивановы, которые, несмотря на русскую фамилию, были евреями и летели в Израиль. В аэропорту Вены их сразу отделили от нас и увезли под охраной (боялись террористов).

С нами летела на соревнования какая-то русская футбольная команда. Один из футболистов все время полёта играл с пятилетней Машей и сказал на прощанье: «Маша, неужели я тебя никогда больше не увижу?»

В Вене в аэропорту мы довольно долго ждали пока нас найдут встречающие и разглядывали «заграницу». Больше всего меня поразили стерильная чистота помещения и уборщики в белых комбинезонах….

Затем нас, как и всех, отвезли в гостиницу «Zum Turken». Но Бетина, владелица гостиницы, сразу определила наметанным глазом, что взять с нас нечего, и отправила нас в другую гостиницу, попроще. Поместили всех в одну большую комнату. Утром Лёва сбегал в магазин напротив и принёс первое чудо заграничной жизни: йогурты с ягодами.

А потом начались настоящие чудеса. Распахнулась дверь, и в комнату стремительно вошла высокая молодая женщина элегантно одетая, надушенная и спросила по-русски с мягким акцентом: «Вы – Нина Аловерт? Я пришла помочь вам связаться с Барышниковым».

Венка Ева Хирш сыграла большую роль в нашей начинающейся иммигрантской жизни – моя мама называла ее Феей. Дочь владельца сети венских аптек, Ева была богата и образована. По настоянию родителей она окончила медицинский институт в Вене, и по собственному желанию – филологический факультет. Она прекрасно говорила по-русски (два года училась в московском университете) и по-английски, а также знала мертвые языки. Ева увлекалась теорией переселения душ и утверждала, что в прошлом рождении была французским солдатом армии Наполеона и замерзла в снегах России.



Ева Хирш

На следующий день она действительно разыскала Мишу, который в это время был на гастролях в Англии. Миша прислал нам в Вену деньги с общим знакомым. Этот знакомый нашел нас в предпоследний день перед отъездом. В это время в Вене находился мой ленинградский приятель, который был женат на француженке, поэтому летал из Ленинграда в Париж и обратно. В тот момент он летел в Ленинград через Вену и согласился взять подарки. Мы кинулись с Евой по магазинам. Главные подарки подружкам я купила в шикарном подарочном магазине посреди Вены. Забавно, что когда через несколько лет я прилетела в Вену, и мы зашли в тот магазин, продавщица меня вспомнила!

Ева навещала нас, когда мы несколько месяцев жили в Италии. Затем она приехала в Нью-Йорк, думая устроиться на работу в издательство. Но судьба в Америке у нее как-то не сложилась, а наши отношения на тот момент сильно испортились.

Ева – натура целеустремленная и властная, она искренне хотела помочь мне устроить мою жизнь, но делала это слишком настойчиво. А я не люблю, когда на меня давят. В конце концов Ева вернулась в Вену и написала мне: «Нина, начнем все с начала». Мы продолжали с ней переписываться, я летала раза два в Вену, она летала в Ленинград и познакомилась с моими друзьями…

Ева вышла замуж, они с мужем купили дом в Бадене (туда из Вены идёт трамвай). Я их там навещала. Мы ездили в Венскую оперу смотреть балетный спектакль с Владимиром Малаховым. Переписка постепенно заглохла, иногда, очень-очень редко мы поздравляем друг друга с Рождеством. Но я буду всегда помнить ее в ту первую встречу в Вене, когда молодая, элегантная, она пришла к нам, растерянным эмигрантам и сказала: «Я пришла помочь вам связаться с Барышниковым». Я буду всегда благодарна ей за ее участие в нашей начинающейся новой жизни.

Мы с Лёвой пошли к американскому представителю мистеру Рагойскому, который прикреплял вновь приехавших к фондам, которые помогали беженцам из СССР в Австрии, Италии и Америке. Рагойский начал читать наш список: Елена Александровна Тудоровская… Нина Николаевна Аловерт… Брак фиктивный?» Я тогда еще прилично помнила немецкий язык, на котором могла даже говорить. «Фиктивный». Рагойский встал и пожал мне руку. «Спасибо, – сказал он, – а то мне все лгут».

Я всегда буду вспоминать его с благодарностью! Он разделил наши бумаги так, что ни в моем деле, ни в лёвином не осталось следа о браке, что очень помогло нам при получении американского гражданства. В результате нас с большим неудовольствием взял к себе Толстовский фонд (фотограф… старая мама… двое маленьких детей… как трудно будет их «выпихнуть» из Фонда в Америке.). Лёву принял ХИАС (Общество помощи еврейским иммигрантам)

Рагойский предлагал нам остаться и ждать разрешения лететь в Америку в Вене, поскольку у меня были маленькие дети. Но Миша советовал ехать обычным путем беженцев из России: Вена – Рим – Америка.

…Мы ехали на поезде сквозь Альпы и не могли оторваться от окон – эти гигантские белые склоны, достигавшие неба, были одним из самых красивых «пейзажей», которые я видела за свою жизнь.

Рим я, к всеобщему изумлению, не полюбила. То есть, конечно, здания, скульптура, фонтаны, Колизей… Ватикан! Мы жили на улице Трастевере и ходили гулять с детьми к дому, где когда-то жил Данте. Но я ехала в Америку, Рим мне казался досадной задержкой.

С одной ленинградской знакомой, с которой мы встретились в Риме, мы съездили в Венецию и Флоренцию. Флоренция оказалась «моим местом на земле». Я поняла это, когда вышла на площадь Синьории и увидела статую Микеланджело, стоящую просто так, то есть не в музее, а на площади… а музей Уффици, а кабан, на котором летал андерсеновский мальчик… Я дважды ездила во Флоренцию, второй раз – с сыном. Я должна была приобщить его к этому миру.



Маша и Игорь в Риме. 1977



Нина Аловерт с Александром Сумеркиным. Рим. 1977

В Риме у меня завязались дружеские отношения с бывшим москвичом Сашей Сумеркиным – прелестным человеком, с которым мы дружили и в Америке. Он тоже ждал разрешения из Америки и показывал мне Рим.

Наконец 17 ноября 1977 года мы вылетели в Нью-Йорк. Пройдя через паспортный контроль, я увидела помещение, которое показалось мне огромным и пустым, а за ним открывалась «чёрная дыра», как вход в преисподнюю, из которой с лязгом и грохотом выезжали машины. На краю этой адской бездны стояли три неподвижных фигуры: трое моих друзей, которые в разное время уехали из Ленинграда. В первый момент мне показалось, что они стоят так далеко, как будто я смотрю на них в перевернутый бинокль. Я побежала, и пространство понеслось мне навстречу.

Затем мы ехали в машине из аэропорта. Маму и детей усадили в лимузин, где к восторгу моего сына можно было смотреть телевизор. По дороге разразилась гроза, но вскоре стихла. Мы ехали вдоль Гудзона. На другой стороне реки вставал как бы омытый дождем город причудливых очертаний, город внеземной цивилизации, сияющий электрическими огнями. «Это – Манхэттен», -- сказал Миша.

С той минуты я люблю всем сердцем этот сказочный, марсианский город, как будто не людьми построенный. Смешение стилей и разнообразие зданий, соседствующих друг с другом, излучают мощный поток энергии. Это волшебное место, которое наполняет меня радостью.

Мы отвезли маму с детьми в гостиницу, а я поехала на Парк Авеню, где жил тогда Барышников. Этот первый вечер я запомнила в отрывках, в каких-то отдельных картинках. Дома у Миши нас ждала компания его русских или русскоговорящих друзей. Миша показал мне только что снятый фильм-балет «Щелкунчик» в его постановке – с ним и Гелси Киркланд в главный ролях. Мы говорили об этом фильме ещё когда я жила в Ленинграде. Я сидела с Мишей на полу (так мне запомнилось), смотрела и плакала – это было чудо, исполнение мечты, сказка, в которую трудно было поверить: я сидела рядом с Мишей в Нью-Йорке и смотрела фильм, в котором трагический и величественный Саша Минц выступал в роли Дроссельмейера, и Миша, божественный Миша, парящий в сполохах сценических огней, танцевал Принца! «Запомни, ты теперь наши глаза», – говорили мне мишины друзья, когда я уезжала. Я думала о них и плакала. «Ну, что ты плачешь, старушка, – говорил Миша, смеясь, – не так уж это и плохо».

Утром один из приятелей Барышникова повёз нас с мамой и детьми завтракать. Когда мы вышли из такси, приятель сказал: «Это Бродвей». И это тоже была сказка… После завтрака в китайском ресторане нам принесли печенье, скрученное наподобие спирали. В каждом лежала бумажка с предсказанием будущего (такая традиция в китайских ресторанах). Приятель перевёл: «Если будешь очень стараться, всего достигнешь».

Так началась моя жизнь в Америке.

Вскоре я увидела Мишу и на сцене. Поднялись вверх люстры МЕТ, похожие на сверкающих ежей, открылся красный занавес с золотыми кистями, и я увидела Барышникова. Он стоял неподвижно весь в белом, а за ним стоял одетый в белое кордебалет. Миша стоял как король впереди своего белоснежного войска, а напротив него застыла белая королева – Гелси Киркланд во главе своих белоснежных фрейлин. Начинался балет Джорджа Баланчина «Тема с вариациями»…

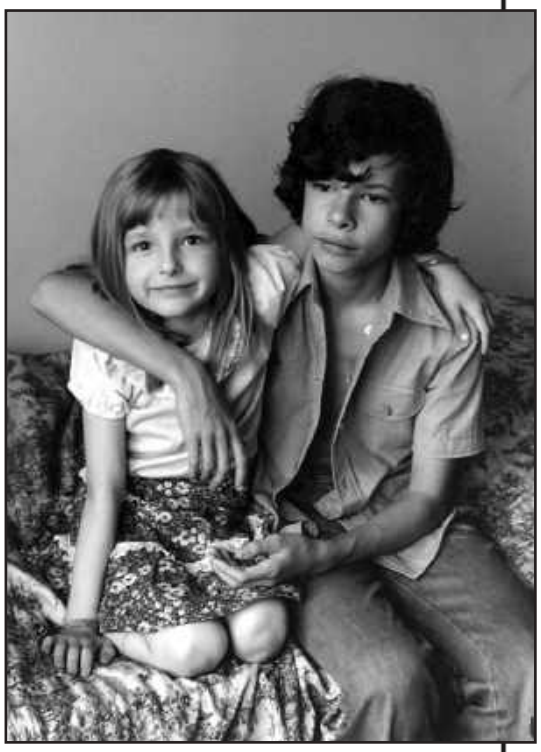
ЧАСТЬ III.
НЬЮ-ЙОРКСКИЙ АЛЬБОМ

***

Глава семнадцатая
ПЕРВЫЙ ГОД В АМЕРИКЕ

«Третью волну» эмигрантов из Советского Союза в Америке поддерживали с первого шага. Поскольку у нас был статус политических беженцев, нам ещё в аэропорту выдали документ, дающий право на работу. Мы посещали бесплатные курсы английского языка, нам оказывали социальную помощь, родители получали пенсию.

Парадоксально, но, единственные, кто относился к нам недоброжелательно, были представители первой волны эмиграции. Я с ними столкнулась и поняла, что не нужно идеализировать «беженцев от революции» – князей, дворян, аристократию. Я приехала в Нью-Йорк через Толстовский фонд. Работники американского отделения этого фонда вели себя отвратительно по отношению к новым эмигрантам, они нас открыто презирали, считали всех нас коммунистами и «гэбистами». Некоторые из них были явными антисемитами.



Маша и Игорь в Америке. 1977

Такими, конечно, были не все «старые» эмигранты, например, замечательная пара – супруги Зеленские из Украины помогали новым эмигрантам. Да и первую профессиональную работу я получила в старейшей русскоязычной газете Америки, её главный редактор Андрей Седых (первая эмиграция) вообще к нам благоволил и принимал на работу, и печатал в своей газете.

Благодаря помощи Миши Барышникова, Америка сразу открывалась нам с лучшей стороны. Пока не нашли квартиру, мы жили в гостинице, не дешёвой, как все эмигранты, а в прекрасном районе на 86-й улице между Мэдисон и Пятой авеню и ходили с детьми гулять в Центральный парк, всему удивлялись и всем восхищались. Словом это был наш «голубой и розовый» период жизни в Америке. Нужно сказать, что Барышников помогал и другим соотечественникам в разных ситуациях.

Мне очень помогла освоиться с повседневной жизнью Америки Нина Бритто, прелестная аргентинка. Он закончила балетную школу и недолго танцевала в труппе Баланчина, но с балетом пришлось распроститься из-за профессиональной травмы. В Аргентине она жила в одном доме с семьёй русских иммигрантов, поэтому говорила по-русски и дружила с русскими танцовщиками. Это от нее Саша Минц и Миша Барышников звонили мне в Ленинград. Нина рассказывала мне о балетном мире Америки, познакомила с бытом, научила, например, как опускать жетон в метро, заполнять чеки и т.д. К моему глубокому горю, Ниночка умерла через несколько лет после моего приезда.

«ПЕРЕПОДГОТОВКА»

Американцы относились к нам, как правило, доброжелательно и помогали не только на государственном уровне.

Вскоре после нашего приезда в Нью-Йорк Фонд Форда открыл бесплатные курсы для фотографов из восточных стран. Нас учили печатать чёрно-белые фотографии через фильтры, чего мы не знали в Союзе (там бумага в моё время имела номера: 2,3,4 и т.д., а в Америке нумеровали фильтры, которые вставляли в увеличитель). Учили печатать цветные фотографии, а также обычному англий-



Татьяна Ретивов. 1979

скому языку и, отдельно, «техническому» – фотографической терминологии. Всё было для нас внове.

Однажды к нам на курсы пришла группа фотографов-эмигрантов из Союза, в основном – бывшие работники ТАСС. С каким презрением поначалу они к нам относились! Увидев фотографии, которые мы печатали, они открыто насмехались над нами: «Куда мы попали? – говорили они вслух друг другу. – Это любители или профессионалы?» А потом они пошли в мини-лаборатории печатать. Когда они вынесли на свет свои отпечатки, смеялись мы…

Одной из преподавательниц на курсах была фотограф Татьяна Ретивов, дочь эмигрантов первой волны. Она говорила по-русски, интересовалась русскими эмигрантами, с некоторыми подружилась. У неё в квартире устраивались вечера: встречи с писателями, поэтами. В галерее, находившейся в её доме, Таня организовала первую групповую выставку фотографов из России нашей волны *Russians on Photography*. Пригласила меня участвовать вместе с ней в выставке на открытом воздухе – на берегу Гудзона. Позднее отношения как-то прекратились, но я всегда вспоминаю Таню Ретивов с благодарностью и любовью.

После окончания курсов всем студентам постарались найти работу. Женщины почти все устроились, мужчины, как мне сказали на курсах, ждали, когда им найдут что-нибудь попрестижнее. Я пошла работать в фотолабораторию.

Недавно Таня Жаковская переслала мне старые письма, которые я писала ей в Россию, где описывала наш тогдашний быт:

Первую неделю я разбирала фотографии выпускников школ, раскладывала их в разные папочки и получала от этого большое удовольствие, как это ни смешно звучит. Я увидела очень много молодых лиц; мне это было интересно с познавательной точки зрения. И фамилии у них у всех, я тебе скажу, – литературные, такие, какие дают всякие зарубежные писатели своим зарубежным героям.

А с завтрашнего дня начинается для меня более профессиональная, но и более нервная жизнь. Последние два дня учили меня печатать цветные фотографии на машине. Завтра сажусь вплотную работать. Машинка презанятная. Бумага заряжается внутрь двух, как бы увеличителей, соединенных между собой вверху, так что, собственно говоря, печатаю на свету. А бумага там себе наверху сама собой мотается. Внизу передо мной пульт управления, где ставлю выдержку, размеры фотографий и их количество, а также – указанный на конверте негатива цвета «маджженту» и «йелоу» (короче: красный и желтый). Затем нажимаю педаль, – а негатив – как когда, иногда кладу, иногда забываю положить в каретку на то место, где у нормального увеличителя место для бумаги. Учили меня на машине, которой уже 20 лет, и она имеет свой характер: иногда работает, иногда – я педаль нажимаю а она подмигивает мне красным глазам – и ни с места. Не хочет. Я ей тогда говорю: «Найс машин! Найс!» А без этого дело дальше не идет. А иногда возьмет и произвольно изменит «задание» – вместо четырех фотографий заданного размера возьмет и сделает две. И останавливается, очень довольная собой. Так что за ней нужен глаз да глаз. Ну, с богом! Авось. Денег зато сразу немножко прибавят.

Капиталист тоже попался невредный. Кончаем мы работу в пять часов, так что уже без четверти пять он начинает звонить в звонки. Дескать, не задерживайтесь, менеджер тоже человек и тоже домой хочет. Первые два дня я добросовестно вставала со своего места в пять часов, потом подошел ко мне очень черный очень профсоюзный работник – Фрэнк – и объяснил мне: «Тейк ит изи, Нина!» Т.е.: «Спокойнее, мамаша! На работе надрываться не надо. В пять часов ты уже должна по лестнице вниз бежать». Что я теперь и делаю.

Мы жили на мою зарплату и мамину пенсию вполне прилично. Но через несколько месяцев мама сказала: «Зачем было ехать в Америку, если ты собираешься глупостями заниматься?» Мама была у меня уникальная. Мне с ней очень повезло. «Мы там ели макароны, мы здесь будем есть макароны, в чём дело? Тебе надо делать книгу», – сказала она. Это была одна из причин моего приезда сюда – я понимала, что весь колоссальный материал по Барышникову должен быть реализован, я считала, что он – абсолютный гений, о котором я должна написать книгу или хотя бы издать фотографии, потому что ни у кого, кроме меня, такого материала не было… И я понимала, что нигде, кроме как на Западе, этого сделать не смогу.

И я бросила лабораторию и ушла на положение «свободного художника».

«НОВОЕ РУССКОЕ СЛОВО» И DANCE MAGAZINE



Андрей Седых, главный редактор газеты «Новое Русское Слово». 1980-е

Возможно, оттого, что я поехала на Запад ничего о нем не зная, просто, как прыгнув со скалы, то я, наверно, сделала ряд правильных шагов: от чистого незнания.

Я начала с того, что пришла «с улицы» в редакцию русской газеты «Новое Русское Слово». Простой путь оказался самым коротким и правильным. Я сразу попала в кабинет Андрея Седых, главного редактора и владельца газеты, бывшего секретаря писателя Ивана Бунина, который когда-то работал в Париже в газете Милюкова, но с началом Второй мировой войны уехал в Америку. (Настоящее его имя было Яков Моисеевич Цвибек.)

Накануне в типографии газеты, в подвале здания случился пожар. Седых был уверен, что это поджог, устроенный КГБ. «Если вы снимите обгоревшие станки, будете сотрудничать с газетой», – пообещал он. Как театральный фотограф с большим стажем (при каком только свете на сцене мне ни приходилось снимать!), я сфотографировала чёрные, обгоревшие станки на фоне чёрных обгоревших стен при свете лампочки, свисавшей с потолка. Все получилось, фотографию даже напечатали в газете, и я ему говорю: «В Чикаго будет балетный фестиваль. Я бы хотела поехать и написать об этом». Седых без особого восторга согласился, потому что до этого сам писал про балет. Так получилось, что моя первая статья, которую я здесь написала для русской прессы, была о фестивале, где танцевали Барышников и Макарова.


НОВОЕ РУССКОЕ СЛОВО — Russian Daily — NOVOYE RUSSKOYE SLOVO

ВОСКРЕСЕНЬЕ, 25 ИЮНЯ 1978 ГОДА

БАРЫШНИКОВ И МАКАРОВА НА ФЕСТИВАЛЕ В ЧИКАГО

…В девятом классе я написала свою первую статью на юбилей обожаемой мной балерины Татьяны Михайловны Вечесловой. Она уходила со сцены. Это была великая балерина, незаслуженно слегка приниженная соперницами. И газета «Смена» эту статью напечатала. А когда умирающий драмбалет выдал очередное чудовище – «Родные

поля», я написала вторую статью, язвительную и разгромную. Редактор был доволен, но напечатать не смог. После чего я пришла к выводу, что это дело бессмысленное.

А здесь я нагло решила, что могу писать, раз нет ограничений…

Когда я уезжала из Ленинграда, друзья говорили мне: «Помни, что ты теперь наши глаза». И я начала писать свои статьи, как «словесные фотографии» для тех, кто не может увидеть…

Позднее Седых, смеясь, вспоминал, как я пришла к нему в кабинет. Он уже привык к ухоженным дамам, которые утро начинают в парикмахерской. А тут «явилась такая растрёпанная, в зелёном сарафане» (было жаркое нью-йоркское лето, сарафан перед отъездом купила в Гостином дворе)!

Что бы там про него ни рассказывали, а Седых принадлежал к ушедшему миру больших личностей. Он был очень интересный человек. Я любила с ним разговаривать и слушать его рассказы о прошлом.

В это же время я начала снимать в Нью-Йорке балетные спектакли, а также знаменитых и не знаменитых представителей моей эмиграции. Я считала, что раз держу в руках фотоаппарат, то должна оставить память об этом важном периоде истории для гипотетического нормального будущего…

Когда в 1980 году Довлатов предложил мне сотрудничать с «Новым Американцем», и я опубликовалась в первом же номере, Седых сказал: «Дорогая Ниночка, я очень хорошо к вам отношусь, но печататься у меня вы больше не будете». Он был по-своему прав.

Через полтора года я ушла из «Нового Американца» и вернулась в «Новое Русское Слово». Яков Моисеевич с легкостью принял меня обратно и за «измену» не укорял…

Как только появилась возможность, я купила самый дешевый увеличитель и напечатала на кухне те негативы с изображением Барышникова, Макаровой и других, которые мне удалось вывезти разными нелегальными путями, и пошла с ними прямо в известнейший американский балетный журнал Dance Magazine. В редакции встретили меня с восторгом, особенно, главный редактор Билл Комо. Я показала им фотографии молодого Барышникова и Макаровой. О других наших солистах они мало знали, потому что это был период «железного занавеса», и они не знали, что происходит в русском балете, который не ездил в Америку с 1974 года. Как могла, с минимумом английских слов, я рассказала редакторам об Осипенко, Долгушине… С тех пор я стала с ними работать как фотограф (позднее и как автор). Снимки отдавала за гроши. Но я была тогда никто, а имя в Америке значит очень много. Когда вышла моя книга о Барышникове, мой статус, как и гонорары, изменились. И я на много лет стала одним из американских балетных фотографов русского происхождения.

ПОДРАБОТКИ

Конечно, заработков «свободного художника» на жизнь не хватало, и я постоянно подрабатывала. Я дежурила в галереях, прибирала квартиры, словом, работала для денег где угодно, только не на постоянной работе – чтобы иметь время на то, что считала своим делом. Однажды знакомая американка устроила меня работать на несколько дней в неделю в кафе в здании, где располагалось много разных офисов.

Этот эпизод я тоже описала в письме к Тане Жаковской:

В какую-то минуту жизни трудную я решила, что пойду работать в ресторан. Как же! Я ведь – Жанна д'Арк! Я ведь ничего не боюсь! Ну, словом, сбежала я через три дня, не взяв расчета. Скажу вам правду – все люди одной профессии похожи друг на друга на всем земном шаре… Менеджер ресторана пытался прижимать меня во всех углах, где встречал, кассирша из ресторана – такая же ленивая и глупая корова, как официантки во Дворце искусств, ревновала… а кроме того, – 9 часов на ногах… а кроме того, – униформа. Когда я пришла наниматься на работу в дирекцию в синем платье в цветы (может, ты помнишь, из платков крепдешиновых) «главный» так и сел на стул: «Леди, вы и столы вытирать будете?» – спросил он. Хорошо, пошла я на любимую 42-ю стрит, где вечная «распродажа», и купила себе индусскую белую кофточку с кружевами и белые брюки. Так другой директор не поленился, спустился сверху, из своего кабинета, посмотрел, посмеялся и говорит: «Нет. Надо купить униформу!»

Этого я не выдержала. Униформу на себя я надеть не могу. И я постыдно сбежала.

Впрочем, в тот же день, я узнала, что менеджер моих фотографических курсов, которые я как раз окончила, нашел мне работу. Менеджер – молодая женщина – ужасно переживала, что я пошла в ресторан на работу. Она и наша преподавательница (моя большая подруга в этой новой жизни) меня очень любят. Ну, я ничего плохого, в конце концов, в своем кратковременном опыте не вижу: на себе проверила, что это такое.

Начальник спрашивал мою знакомую: а почему она не пришла за чеком? Но мне и в голову не приходило, что за три дня работы можно получить чек!

Одно время я работала в галерее RR, которую открыл в Сохо Яков Рыклин, дежурила несколько дней в неделю, английский ещё совсем не знала. Звонит американка и произносит длинный монолог с интонационным вопросом в конце. Не понимая ни одного слова, я храбро ответила: I don't know [*Я не знаю*).

– You don't know – what? [*Не знаете – что?*] – удивилась американка.

Из того же письма:

Английский язык, конечно, до сих пор – преграда во многих начинаниях. Я лучше понимаю, чем говорю, но все это на первобытном уровне: несколько месяцев – это еще очень мало, на самом деле, для разговора на чужом языке. А дети – болтают. Впрочем, в Нью-Йорке этим никого не удивишь. Говорят, что коренных американцев здесь нет, одни эмигранты всех мастей. Среди русских ходит, как анекдот, рассказ одной моей знакомой о ее свекрови. Свекровь жаловалась, что ей скучно, что она ничего не понимает, кругом чужая речь… Моя знакомая спросила: «А Вы не знали, что здесь говорят на чужом языке?» Свекровь возмущённо ответила: «Конечно знала, что здесь говорят на чужом языке, но ведь не до такой же степени!»

А вот в кафе «Оливковое дерево» в Гринвич-Виллидж, где два вечера в неделю я рассаживала посетителей, было интересно работать, я увидела молодежь Нью-Йорка вблизи.

ВАН ВАГЕНЕН АВЕНЮ

Когда мы приехали в Америку, Миша снял нам на первое время квартиру в Квинсе, но я быстро поняла, что сама не смогу ее оплачивать, и переехала в «социальное» жильё в Джерси-Сити, где предлагали! Сразу! Без всякого ожидания! Квартиру в только что отремонтированном доме «по восьмой программе» (по этой программе жильцы платят четверть квартплаты, а остальную сумму владельцам домов доплачивает государство).

Джерси-Сити – это вообще не Нью-Йорк, хотя их связывает метро. Это скучный, серенький город в штате Нью-Джерси, через который проходят волны эмигрантов со всего мира. (Недавно, правда, отстроили вполне приличные кварталы.) В конце 1970-х там поселилось много семей из Советского Союза. Естественно, все друг друга знали, потому что поначалу вся новая жизнь была в диковинку, а «свои» казались, иногда обманчиво, близкими и понятными.

1978/08/27

А у нас на сегодняшний день вот что: мы переехали из города Нью-Йорка в город Джерси-Сити, который соединяется с Н.-Й. метро – 15 минут езды. И метро это дешевле нью-йоркского, и налоги меньше, так что бедным странникам здесь и жить. Да и квартиры здесь мы получили в государственном доме, где основную сумму платит государство, а мы платим в зависимости от зарплаты. Поскольку детей разного пола в одной комнате держать не разрешается, а больших квартир в этом доме нет, дали нам две двухбедрумные квартиры, что означает две трехкомнатные квартиры на одной площадке стенка в стенку. Квартиры здесь считаются по «спальням» – у нас две «двуспальные», а что в каждой квартире еще по большой комнате для приема гостей, общих обедов и т.д. – «ливингрум» – так это в счет не идет. Я живу с Игорем, а Маша – с мамой, т.к. она нуждается в присмотре, естественно, а Игорь у нас совсем самостоятельный: ездит сам, один, из нашего предместья в тот район Нью-Йорка, где мы

жили, через весь Нью-Йорк, – и хоть бы что! В гости ездит к приятелю. Мы получили с книгами (книги, наконец, получили!) учебники по физике и химии, так он их сам читал, сопоставлял с английскими… словом, ребенок растет. Видишь, как интересно! Маша гоняет по… двору? Это еще не двор. Между нашим домом и домами напротив – широкий участок земли, на котором, пока что, кроме глины ничего нет, но будет садик. Слева уже поставили «песочницу», так что все потихоньку налаживается.

Нас поселили в тупике под громким названием Ван Вагенен авеню. До ремонта здесь жили, в основном, пуэрториканцы, на время ремонта их выселили, и городские власти обещали, что они вернутся на прежнее место. Но обещания не выполнили – вместо этого в дом вселили довольно много семей беженцев из СССР. В результате нашу жизнь мы начали с «уличных боёв».

Молодые пуэрториканцы спровоцировали драку с «нашими» мужчинами. В ход пошли даже палки. Кричали на разных языках «бойцы», визжали сбежавшиеся поглядеть на драку женщины. Когда сестра одного из «наших» кинулась на помощь брату, то какой-то «латинос» ударил её по руке. Позднее, он подошёл к ней на улице и извинился: «Зачем ты полезла в драку? Я бы тебя не ударил!» (По моим дальнейшим наблюдениям, в пуэрториканских семьях в доме женщина – глава семьи, во всяком случае, пользуется некоторым уважением. Но тогда всё нам было внове и непонятно.)

Скандал разрастался… В наш дом приехали корреспондент и фотограф из газеты «Нью-Йорк Таймс», заинтересованные «расовым конфликтом». У нас, не говоривших на английском языке, попытались брать интервью. В итоге власти приняли соломоново решение: инсценировали процесс против одного из «русских» (который кончился, естественно, оправданием подсудимого), а под шумок посадили нескольких окрестных бандитов. Словом, всем сестрам раздали по серьгам, порядок навели.

Но наши эмигранты, те, кто, к этому времени, устроились на работу и могли снять квартиру в лучшем месте, начали стремительно покидать Джерси-Сити. Одна семья даже вызвала полицейских, которые охраняли их переезд, – вся округа сбежалась смотреть на это диковинное зрелище.

Разъехались друзья, соседи. Из всех русских соседей на Ван Вагенен, в конце концов, в нашем доме остались только я и моя соседка Женя Тыкоцкая (тоже бывшая ленинградка). Я так и не смогла привыкнуть к этому городу за все 45 лет, проведенные тут. Только в моей квартире было всё, как мне хотелось, включая библиотеку и огромный архив, фотографии любимых артистов на стенах…

В 2023 году я переехала к сыну в Морристаун, в том же штате Нью-Джерси. Мебель я бросила на старой квартире, но книги, архив и фотографии переехали со мной.

«ПОСТАВИТЬ СТУЛ ФОТОГРАФУ!»

Однажды я спросила своего приятеля, который уже несколько лет жил в Америке и работал с крупными американскими журналами: «Вот если я снимаю балет…» Я хотела спросить, какую пленку мне надо купить. А он мне говорит:

– Ты – не снимаешь!

– Но, предположим, я снимаю балет…

– Ты не снимаешь, – засмеялся мой приятель.

И я про себя подумала: «Ты не снимаешь, а я – буду!»



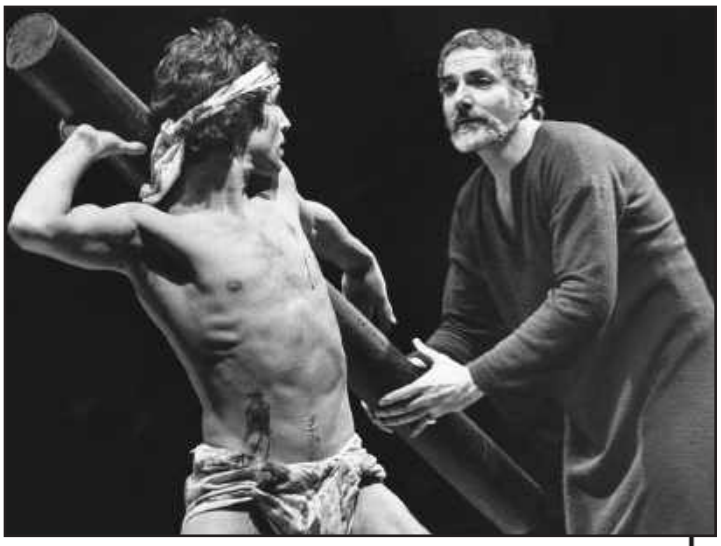
А. Сербан и Н. Шарымова. 1978

Меня познакомили с известной женщиной-фотографом, которая фотографировала Барышникова и других звёзд балета, у неё была своя лаборатория, где под её началом работали ещё два или три фотографа. Ей явно не хотелось меня брать к себе. «Вы должны понимать, – сказала она мне, – что всё, что вы снимите, пойдёт в печать под моей фамилией». К счастью, на этом наши переговоры закончились. Я пошла своим путём.

Осенью 1978 году мы с Наташей Шарымовой, журналистом, кинокритиком, фотографом (также эмигранткой из Ленинграда и в то время – моей близкой подругой), пошли смотреть спектакль молодого талантливого режиссёра ро-

дом из Румынии – Андрея Сербана (Andrei Șerban, пишется также Шербан или Щербан).

Он поставил «Мастера и Маргариту» Булгакова в знаменитом театре La Mama на off-off-Broadway. Этим театром руководила Эллен Стюарт – пожилая, очень эффектная чернокожая дама с волосами, крашеными в сиреневый цвет. Она открыла театр в 1961 году для постановок пьес своего сводного брата, поскольку пьесы были отвергнуты другими театрами (такова официальная версия; мне Эллен говорила, что она открыла театр для своего возлюбленного – актера, которого не брали в театры из-за черного цвета кожи). В подвале на скамейках помещалось 99 человек. Из этого вышел знаменитый на весь мир театр, который до сих пор предоставляет свою сцену режиссёрам-новаторам.





Сцены из спектакля «Мастер и Маргарита». 1978

Эллен встретила нас очень доброжелательно. Она когда-то ездила с театром на гастроли в СССР и рассказывала мне, как она познакомилась с Акимовым, путая его с Завадским. Но я не протестовала.

Я попросила разрешения снимать. Сербан тут же велел принести мне стул, но прибежал администратор и сказал, что профсоюз возражает. Сербан ответил непререкаемым тоном: «А я сказал – поставить стул фотографу!» Так я сняла несколько его спектаклей…

Наташа Шарымова написала рецензию на «Мастера и Маргариту» в «Новое Русское Слово», я дала свои фотографии. Позднее Карл Проффер (издательство «Ардис») использовал их вместе с моими ленинградскими снимками спектакля Сергея Юрского «Мольер» в альбоме, посвящённом Булгакову.

Сербан приглашал меня приходить на его репетиции, но я, в тот момент, работала и эту возможность не смогла использовать. Позднее я снимала выдающийся спектакль Сербана «Фрагменты греческой трилогии».

Спектакль состоял из трёх актов, в каждом из которых разыгрывался сюжет одной из греческих трагедий: «Медеи», «Троянских женщин» Еврипида и «Электры» Софокла. Спектакль шёл на смеси разных языков, включая древнегреческий. Действие проходило в трёх разных залах, мы переходили из одного в другой под руководством кого-то из актёров. Особенно интересным был второй акт – «Троянские женщины» – где мы, зрители, стояли, представляя собой толпу на площади Трои, захваченной греками. Сцены разыгрывались прямо между нами: выла Андромаха, рыдала, пророчествуя, Кассандра, женщины медленно совершали погребальный обряд над телом ребенка.



Медея. «Фрагменты греческой трилогии». 1978

Весь спектакль был построен на продуманном чередовании эмоциональных ритмов. Вот выводят красивую, несколько наглую от страха, молодую женщину. Это – Елена,

история которой подана не по Гомеру. Её, принесшую Трое несчастье, сажают в повозку и носят над головами зрителей. Троянские женщины кричат ей оскорбления, лишают ее роскошных рыжих волос, срывают тунику, мажут тело грязью. Перепуганная, наголо обритая девчонка мечется как зверь в клетке, отбивается от женщин, от человека-медведя, который насилует ее в клетке (эта сцена была поставлена как пластический танец-модерн). А на балконе над нами «хор»: актёры в чёрных хитонах – потрясали настоящими факелами и кричали «Gloria! Gloria!»



Сцена из спектакля «Фрагменты греческой трилогии».

В целом же, Сербан сохранил медлительность действия греческих трагедий. Действие каждой части «Трилогии» тянется нарочито неторопливо, контрастируя с эмоциональным накалом отдельных сцен. Так, «Троянские женщины» внезапно заканчиваются интонацией – тихой печальной песней пленниц на корабле. Песни родины – их единственная связь с прежней жизнью, прямо по В.А. Жуковскому («Торжество победителей»):

И с победной песнью дикой
Их сливался тихий стон
О тебе, святой, великий,
Невозвратный Илион.

Спектакль имел грандиозный успех, Сербана дважды приглашали его возобновлять: в 1987 году и в 2019-м.

Примерно в это же время Барышников разрешил мне снимать его репетицию концертного номера *Santa fe Saga*. В результате ко мне вернулась уверенность: я поняла, что процесс съёмки по обе стороны океана тот же, и твёрдо решила, что буду снимать балет.



М. Барышников. Santa fe Saga. 1978

Глава восемнадцатая
НА ПРЕМЬЕРУ В ПАРИЖ ЧЕРЕЗ ЛОНДОН

Когда я приехала в Нью-Йорк, Миша был премьером Американского балетного театра, но это не мешало ему танцевать с другими труппами. В сентябре 1978 года я узнала, что Ролан Пети ставит для Барышникова балет «Пиковая дама» на музыку из оперы П.И. Чайковского с марсельской труппой, и что премьера будет в Париже.

Миша будет танцевать Германна! И я решила лететь в Париж.

Знакомые были в шоке: я жила в Америке около года, только что начала работать на постоянной работе. У меня был еще только один документ: белая карточка беженки, дававшая мне право на работу. Умные люди отговаривали: пока не получишь «грин карт», никуда не уезжай из Америки, можешь отодвинуть этим срок получения гражданства. Но я имела обо всем очень смутное представление (к счастью), и я знала только одно: я должна увидеть Мишу в роли Германна.

Тогда существовали очень дешевые рейсы в Лондон: сто долларов в одну сторону. Затем – паром через Ла-Манш и поезд в Париж. Я сомневалась, делать ли такой крюк через Англию или искать дешевый билет на прямой рейс во Францию. Но мама возмутилась: «Как?! Ты можешь увидеть Лондон, где жил Диккенс, и ты не используешь эту возможность?!» И я полетела на премьеру «Пиковой дамы» в Париже через Лондон.



Германн – М. Барышников. «Пиковая дама». 1978

Михаил Барышников и Ролан Пети познакомились в 1974 году, когда Марсельский театр, созданный Пети, гастролировал в Ленинграде. Михаил Барышников ходил смотреть все представления гастролёров. За время гастролей Барышников и Пети познакомились и подружились. Так получилось, что в те дни у Барышникова не было спектаклей, и он пригласил хореографа посетить утренний класс в театре.

Как Пети говорил мне позднее, в Париже, увидев Барышникова во время урока, он сразу понял, что перед ним – гений. Пети мечтал создать балет на русскую тему для этого, как он говорил, «феноменального танцовщика». Ему пришла идея обратиться к повести А.С. Пушкина. Хореограф предложил советскому правительству, поставить этот балет для Михаила Барышникова и труппы Кировского театра. Он был готов работать бесплатно, но ему отказали.

В интервью московскому журналу «Большой журнал Большого театра» в 2003 году, Пети вспоминает: когда марсельская труппа уезжала из Ленинграда, Барышников пришёл на вокзал провожать его и Зизи Жанмер. «Стоя на заснеженном перроне, он с грустью смотрел на нас. Из окна своего купе я сделал ему знак пальцем: два круга в воздухе. Он оглянулся. Никого. И тогда он исполнил два тура в воздухе с приземлением на колени, выбросив руку вперед. Поезд отошёл».

Новый балет Пети открывал XVI-й Международный фестиваль балета. Но первое представление «Пиковой дамы» было куплено знаменитым законодателем мод Валентино: он создал новые духи, дал им свое имя, и праздновал их рождение. Вход в театр был только в вечерних туалетах. К счастью, Лизавета, четвертая жена моего первого мужа, перед отъездом из России, сшила мне длинное платье из серебристо-серых крепдешиновых платков, которое я и взяла с собой в Париж. На премьеру приехала моя первая западная подруга, венка Ева Хирш.

Мы приехали с ней к театру на Елисейских полях. К дверям вели красные дорожки, суетились операторы с камерами на плечах и фотографы. Мы вошли в вестибюль, и я попятилась назад: по стенам ослепительно освещенного вестибюля свисали цветы, а от входных дверей до дверей зала

стояли, образуя коридор, молодые люди в черном. Как только очередная пара входила в вестибюль, каждый «гарсон» делал шаг вперед. Стоявший справа говорил: «Мерси, мадам» и протягивал даме флакон духов «Валентино», а стоявший слева, говорил: «Мерси, месье» и протягивал ему такой же флакон, предназначенный для мужчин. Я приросла к полу.

– Что мне делать? – сказала я Еве. – У меня нет таких денег, чтобы купить духи!

– Так ведь это подарок! – удивилась моему непониманию Ева.

На этот спектакль Миша не мог сделать нам никаких других билетов, кроме входных. Мы с Евой стояли в боковой ложе балкона и разглядывали зал. Оголенные плечи, смокинги, экзотические туалеты, бархатные пиджаки, страусовые перья, ожерелья… Какая-то азиатка с лицом, выкрашенным кирпичного цвета краской, в первом ряду… многие мужчины почтительно «подходили к ручке» этой краснолицей дамы… Мне казалось, что я участвую в съемках фильма. В центральной ложе балкона сидел сам Валентино со своими друзьями, рядом – принцесса Грейс с дочерями. Миша после спектакля пришел в ложу к принцессам, с которыми был в дружеских отношениях.

На следующий вечер состоялась официальная премьера балета. Не было красных дорожек, никто не дарил изумительных духов, пахнувших лесом, публика была одета более демократично. Мы с Евой сидели во втором ряду партера.

Но Барышников был тот же! Я не зря рисковала своим социальным положением! Я счастлива, что видела Мишу в одном из самых незабываемых для меня спектаклей. Вернувшись домой, я написала «словесную иллюстрацию» для друзей, которые никогда не увидят Барышникова-Германна, и опубликовала статью в «Новом Русском Слове»:

Ролан Пети не создавал хореографическую иллюстрацию к литературному тексту, а, как крупный художник, стремился выразить в балете свое виденье повести.

Образ Германна он создавал для Барышникова, опираясь на его творческую индивидуальность и в содружестве с актером.

Германн Барышникова – человек молодой и обаятельный. В основу образа легла, по-видимому, фраза Пушкина: «Он имел сильные страсти и огненное воображение». Но страсть Германна-Барышникова в балете не к деньгам, это страсть к самой игре, вернее, к возможности беспроигрышной игры, которая возвысила бы его над другими людьми: страсть к сотворению чуда, к тайне трех карт… Пети использовал феноменальные танцевальные способности Барышникова, чтобы со свойственной этому балетмейстеру осмысленной изобретательностью сочинить особый сложный хореографический язык. Трудно себе представить, чтобы эту роль мог исполнить любой другой артист.

На тёмную сцену, на которую сверху падают два или три пучка света, выходит Германн-Барышников. Закутавшись в пелерину, опустив голову, в глубочайшем тяжелом раздумье, вступает он в световой круг, осторожно, наощупь, выбирая дорогу. Застыл на секунду, приподнявшись на полупальцах, и вот уже мечется по ночному Петербургу, одержимый своей страстью. И вдруг от внезапного полета-метанья переходит на тяжелый бег по кругу… сдерживает себя человек… усмиряет мятущуюся душу… еще может усмирить. Останавливается и снова начинает свой торжественно-трагический ход по сцене прямо на зрителя, бесшумно вступая в свет уличных фонарей.



Следующая за этим сцена игры в карты показалась мне шабашом, где банкомет со страшным, набеленным лицом совершает какой-то мрачный ритуал вместе с механическими куклами-игроками. В стороне неподвижно сидит Графиня. За её креслом так же неподвижно стоит Лиза. Бродит своими кругами ада по этому шабашу единственный живой человек – Германн.

Первое объяснение Германна с Графиней происходит в балете на балу, до роковой встречи в спальне. Среди гостей, погруженных в полутьму, Германн и Графиня, выделенные светом, ведут между собой странный диалог: на бурный хореографической монолог Германна неподвижность Графини является ответом. Сцена поставлена на музыку арии Елецкого. Для тех, кто знает оперу, это сочетание доставляет дополнительный интерес: «Хотел бы я быть Вашим другом… о, милая, доверьтесь мне!» Монолог Барышникова не только страстно-умоляющий, но носит даже слегка сексуальную окраску. Германн не просто просит открыть тайну, он готов выкупить ее самым дорогим, чем он владеет: самим собой, своей молодостью, дружбой, любовью… Графиня отказывает ему.

И тут происходит первый душевный срыв Германна, замечательно выраженный в резком изменении самой пластики образа. Красивый и даже поэтический рисунок сменяется хаосом искажённых движений классического танца. Мечется из стороны в сторону как бы распластанная в плоскости фигура (танцовщик развернут прямо на публику в плиэ по второй позиции), мечутся по воздуху руки… И опять сдерживает себя Германн, выходит вперед, к самой раме, и застывает на секунду, приподнявшись и раскинув руки с опущенными кистями. То ли распятый на кресте своей губительной страсти, то ли птица с перебитыми крыльями.

Сцена в спальне Графини начинается с изумительного монолога Германна на музыку скрипичного вступления к этой картине. Все высочайшие прыжки и виртуозные пируэты исполняются танцовщиком с такой кажущейся легкостью, что создается полное впечатление бесшумного проникновения Германна в дом. А в то же время, так нечеловечески напряжена бедная больная душа… В сцене объяснения с Графиней в спальне, Барышников совершает одно из чудес своих танцевальных возможностей, присущих только ему. Как бы в порыве отчаянья он, вдруг, перелетает по диагонали сцены в прыжке, вытянувшись в одну линию, как пловец, прыгающий в воду. И падает плашмя на пол у ее ног.

(Тот же немыслимый полет-прыжок повторяет он в сцене в казарме, когда его воображению является Графиня. Но пока он летит через сцену, Графиня исчезает, и Германн падает в пустой световой круг).



Овладев тайной Графини, Барышников-Германн начинает медленно приближаться к столу, за которым уже идет карточная игра. Трагический конец Германна-Барышникова неизбежен хотя бы только в силу этого душевного исступления. И парижские зрители, не читавшие Пушкина и воспринимавшие всё происходящее на сцене, как роман Агаты Кристи, просто всплескивали руками и ахали вслух. Включаясь в механический ритуал игорного дома, Германн начинает эту страшную игру, где ставкой являются не деньги, а вся его жизнь. Первый раз вынув карту, он идет с нею на пу-

блику, боясь посмотреть, боясь сам увидеть свою карту, и вдруг внезапно поднимает вытянутую вверх руку ладонью вперед – открывает карту. Убедившись в реальности чуда, вторую карту открывает после длинной паузы, заранее наслаждаясь своей победой, открывает, стоя лицом к игрокам, чтобы видеть их изумление. Так происходит внезапное и краткое возвышение Германна над людьми, о котором он мечтал. Третью карту он берет со стола, держась за сердце.

Смерть для этого Германна, мне представляется, была бы неизбежным окончанием любого, даже благополучного исхода игры. Но Германн, проигрывая, сходит с ума, как полагается по повести… Бедный Германн, лишившись своей мучительной страсти, как дитя, сидит на полу и играет в воображаемые карты. Переворачивает их одну за другой в поисках одной, единственной, той, что выигрывает.

Что это? Наступившая, наконец, свобода от мук? Но может ли быть для Германна сумасшествие избавлением?

С моей точки зрения, это была одна из его творческих вершин, но Миша не возвращался к этому балету, не перенёс его в Америку. По-видимому, сам танцовщик не считал эту роль важной для себя. Пети говорил мне в Нью-Йорке, когда приехал репетировать «Кармен»: «Почему Миша не хочет перенести этот балет в АБТ?» По-моему, Пети дал станцевать «Пиковую даму» кому-то из французских танцовщиков, но балет был поставлен на Барышникова, и никто не смог его заменить.

Из письма Татьяне Жаковской в Россию:

19/10/1978

Ты будешь очень смеяться, когда узнаешь, что я сейчас делаю, когда тебе пишу: я переплываю Ла-Манш. Не вплавь, конечно, а на чем-то среднем между паромом и прогулочным пароходом большого размера.

Прошлый раз, отплывая из Англии исключительно во Францию, в волнении чувств говорила патетически (сама себе): «Я берег покидал туманный Альбиона». Отсюда плыву уже спокойнее (в смысле классических произведений), но зато сердце моё истекает кровью, потому что оставляю я Париж, которого оставить не могу. Объяснить я этого не могу никакими человеческими словами…

Если говорить честно, то в Париж из Лондона я приехала с неприязнью в душе к Парижу. Лондон, который казался мне всегда абсолютно литературным городом и на самом деле в реальной жизни не существующим, произвёл на меня такое впечатление,



что в Париж я ехать не хотела. Первый день в Париже просидела дома, звонила по телефонам (к людям, которых никогда раньше не знала) и болтала с хозяйкой дома. На второй день утром я «вышла в город», а вечером я уже рыдала на всех перекрёстках и говорила, что никогда отсюда не уеду.

Я встретилась с утра с одной знакомой, мы выехали посредством метро в центр, и пошли по широченному бульвару куда-то вниз, и приятельница сказала мне: кстати, это – Елисейские поля… А потом был парк Тюильри, похожий на Летний сад, только в три раза больше, а потом мы уткнулись прямо в огромное каре Лувра, а потом пошли вдоль Сены по опавшим листьям… ну что я могу написать об этом?!

Как я жила? Спроси сначала, на что я поехала! Не знаю. По дороге меня все кормили и поили (во Франции, наконец, оказались нормальные люди, пьющие вино даже в обеденный перерыв)… Словом, «тучки небесные, вечные странники» или всё то же, любимое, тютчевское «…он гостем стал благих богов».

По музеям я ходила мало, я города пережить не могла, я Парижем не надышалась, не насмотрелась (ого, какая молния!), не находилась.

Венера Милосская не произвела на меня того впечатления, как на открытках. Прости великодушно. Но там, рядом с Лувром, есть павильон, в котором два зала расписаны Моне… Да и не в этом дело.

Там так неожиданно гаснет день на Пляс де ля Конкорд, всё погружается в сумерки, а сквозь строй фонарей видны (через много улиц) сидящие на чём-то какие-то драконы (?) И на каждом доме – решётки на балконах, необыкновенные… И не спрашивай меня про Нотр-Дам… И не в этом дело. А в Латинских кварталах, где я бродила вечером с одним знакомым, ходит по улицам маленький цирк: обезьяна, какое-то животное, вроде козы, и лама с длинной шеей и цветком на голове… И греки раскрывают окна и двери своих «забегаловок» прямо на улицу, потому что в Париже ради меня было тепло, и все Латинские кварталы пахнут мясом и луком. Но совсем не в этом дело!

А Эйфелева башня – дурацкая, похожая на сувенир для иностранцев… Но сад вокруг неё!

Всё равно я не могу ничего объяснить! В Гранд-Опера я не была, но вокруг бродила.

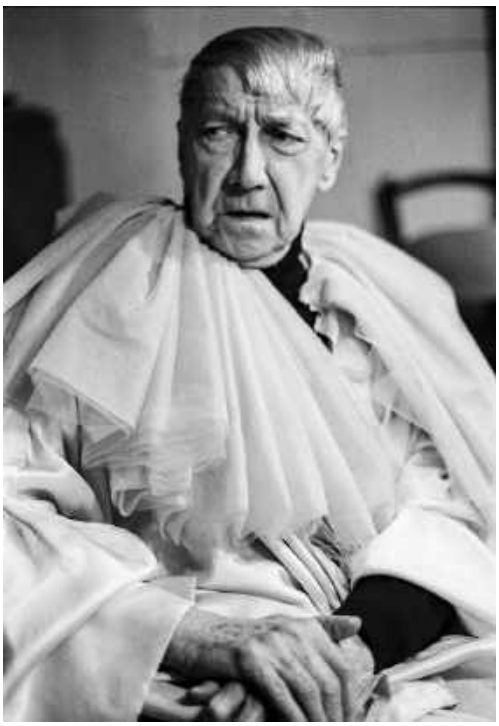
Все фоторекламы в городе (и в Лондоне) сделаны из фотографий, снятых во время действия. Зерно никого не смущает.

В Лондоне мне всё время казалось, что я участвую в большом историческом спектакле, особенно когда увидела королевскую стражу на конях. На Трафальгарской площади стоит на высочайшей колонне Нельсон, очень одинокий, ему одному во всём Лондоне виден океан. От площади идёт широкая улица вниз, к Вестминстерскому аббатству, а по ней едут разные маршалы разных времён (мне лень было читать на постаментах, кто-кто). Там ещё был по дороге Парламент, но я не зашла, пусть без меня разбираются в своих проблемах… Но вот когда я увидела Вестминстерское аббатство, я встала и заплакала. И только тогда сдвинулась с места, когда вдруг увидела, что передо мной стоят два полисмена (я встала посреди дороги, естественно) и не решаются прервать моих слёз, но и дорогу от меня хотели бы освободить. Очень мило улыбнулись мне и даже дорогу внутрь, в само аббатство показали, но я не пошла. Я его и снаружи до сих пор «не пережила».

Вот мой краткий отчёт. Остальное время сидела на балетном фестивале, работала, смотрела, записывала, словом, как всегда, – но в театре Champs-Élysées.

…Позднее я ещё не один раз летала и в Лондон, и в Париж. Но первые впечатления, конечно, были самыми острыми…

Глава девятнадцатая
ОТГОЛОСКИ ПРОШЛОГО



Эдуард Кэйтон. 1981

В самом начале моей жизни в Америке я попала в совершенно неожиданный дом, который оказался замкнутым театральным миром, в домашний театр, корни которого уходили в далёкое прошлое.

Главой, магом-волшебником дома был Эдуард Кэйтон (Edward Caton), но родившийся в России в 1900 году. Отец Кэйтона служил при царском дворе смотрителем конюшен: Фёдор Шаляпин, друг семьи, уговорил отдать сына Эдуарда учиться балету. Как иностранный подданный, Кэйтон не мог поступить в театральное училище, и он брал частные уроки у русских педагогов, в том числе – у Агриппины Вагановой. После революции семья Кэйтонов уехала из России. Эдуард начал свою творческую жизнь в частной труппе Анны Павловой и был её партнёром. Танцевал во Франции и Америке в труппе Михаила Мордкина, в Американском театре балета, затем был хореографом и репетитором в различных театрах. В частности, поставил балет для знаменитой Александры Даниловой и её партнёра Фредерика Франклина.

Эдуард Кэйтон обитал в здании бывшей фабрики в Сохо недалеко от Голландского тоннеля. На второй этаж, где он жил, большой грузовой лифт поднимали вручную. Но это уже совершенно естественно: на чём ещё можно было с шумных нью-йоркских улиц вознестись в эту театральную страну вне места и времени? Огромные лофты были разделены на несколько квартир самими жильцами. Это было небольшое мужское общество, состоявшее из танцовщиков и артистов драмы. Кэйтон был его центром.

Главная комната была поделена на спальню и «сценическое» пространство. В спальне, рядом с кроватью Эдуарда, был создан своего рода «иконостас» из фотографий Анны Павловой. В «сценическом» пространстве он, вместе с двумя артистами, показывали полутанцевальные-полупантомимные представления. Сам Кэйтон уже давно не танцевал, ему было под восемьдесят, но сидел он на этих представлениях в театральном одеянии, как на моей фотографии: белый балахон и белый гофрированный воротник – такой престарелый Арлекин или Пьеро, – сидел в кресле и, жестикулируя, сопровождал спектакль, создавая атмосферу. Главным актёром был приёмный сын Кэйтона Жиль Фонтейн, французский танцовщик, которому, думаю, было уже сильно за сорок. Он жил, по-моему, на антресолях, обожал Кэйтона и ухаживал за ним. Помню, что в представлении участвовала какая-то девушка, ученица Эдуарда и жители этого «дворца».



Е. Вольф, Э. Кэйтон, Ж. Фонтэйн. 1981

Иногда Кэйтон и сам разыгрывал пантомимы, он был мистическим персонажем своих спектаклей. Окна завешивались,

на стене висел большой чёрный занавес, украшенный множеством разноцветных осколков и обломков, найденных, я думаю, на разных свалках Нью-Йорка. Занавес выглядел очень театральным. Мама, по моим рассказам, назвала этот лофт «дворцом Шехерезады».



А. Данилова. Нью-Йорк. 1988

Кэйтон и его артисты не только выступали у себя дома, но и участвовали в нью-йоркском фестивале экспериментальных театров «Под открытым небом». Я водила на эти спектакли всех заинтересованных новых русских знакомых, в том числе и свою дочку, и её педагога из балетной школы Джоффри, где училась Маша. (Как когда-то меня дразнил мой первый муж: если мне понравился спектакль, все мои знакомые сию же минуту должны побежать его смотреть и сию же минуту восхититься!)

Всё это немного напоминала мне один дом в Ленинграде, куда я попала в конце 1950-х. Там бывшая танцовщица эстрады и её муж, в то время – уже не танцовщик, а только актер на пантомимные роли в Малом оперном театре, – обучали танцу по системе, близкой к школе Марты Грэм, и устраивали у себя в доме похожие спектакли. Только тогда я сама в них участвовала! Наши педагоги внушали нам, что вагановская система обучения устарела, и собирались показать наш экзерсис в хореографическом училище. Я представила себе эту картинку – я показываю экзерсис танцовщикам Кировского балета… На том моё обучение новой системе танца тут же закончилось, я перестала посещать эти домашние уроки. Но позднее мне эти знания очень пригодились…

Кэйтон говорил по-русски и русских привечал. В его «дворце Шехерезады» я познакомилась с русской балериной Александрой Дионисиевной Даниловой, балериной с мировым именем, которая работала с Дягилевым и была одной из жён Баланчина. Все обитатели лофта издали наблюдали за разговором двух богов прошлого! (Тем более, что они ничего не понимали, боги говорили по-русски.) После визита Даниловой, в котором я участвовала, Эдуард подарил мне мужское кольцо – явно театральное, но с настоящим камнем.

Когда в 1981 году Эдуард Кэйтон скончался, Жиль, верный приёмный сын и танцовщик, не смог пережить этого горя и вскоре последовал за обожаемым учителем и другом. Дворец Шехерезады перестал существовать.

Я никогда не сомневалась, что Нью-Йорк – это бесконечная вселенная, никем до конца не изученная.

Глава двадцатая
ТРЕТЬЯ ЭМИГРАЦИЯ

В первые годы эмиграции, пока все приезжие как-то определялись, мы очень часто собирались вместе, встречались, ходили друг к другу на выставки, на литературные чтения, которые проходили на частных квартирах. Выставлялись на стол бутыли жуткого вина за три доллара (теперь с ужасом вспоминаю, как мы все его пили и остались живы). Была эйфория – мы вырвались, мы сейчас всего добьемся! Потом мы стали разъединяться, разбились по компаниям, каждый стал искать свой путь, начались свои удачи и неудачи, разочарования и, наоборот, победы…

Кроме балета я снимала людей, которые меня окружали. Я не портретист. Но я считала, что раз я держу в руках фотоаппарат, то должна снимать своих соотечественников, чтобы сохранить для будущего память об этом уникальном явлении – третьей волне российской эмиграции в Америке.

ИОСИФ БРОДСКИЙ



1979 год

С Бродским я была знакома ещё с ленинградских времён, но очень поверхностно. Всегда любила его поэзию, но встречалась с ним очень редко. Приехав в Нью-Йорк, я встретилась с ним в театре на концерте, где танцевал Барышников и рассказала ему, как Сергей Юрский прочитал на одном из своих чтецких вечеров в Ленинграде его стихотворение. Юрский читал стихотворение «на бис», автора не назвал, но при первых же словах, произнесённых актёром, зал разразился аплодисментами – так хорошо знали поэзию Бродского слушатели. «Я знаю, – ответил Бродский, – но зачем он так рисковал!»

Первый раз я снимала его в 1979 году в картинной галерее Якова Рыклина RR. Бродский тогда впервые выступал перед русскими эмигрантами. На вечер пришёл и недавно приехавший в Америку Сергей Довлатов.

Следующая встреча поэта Иосифа Бродского с русской аудиторией, которую я снимала, произошла 3 марта 1984 года в помещении галереи Эдуарда Нахамкина на Бродвее и была приурочена к 20-летию со дня суда над поэтом в Ленинграде. Организаторами вечера были друзья Бродского с незапамятных ленинградских времён – Роман Каплан и Наташа Шарымова. Я не только снимала этот вечер, но и писала о нем для одной из русских газет в Нью-Йорке. Привожу выдержку из той статьи, оставляя её как словесную фотографию из далёкого прошлого.

«*Это было совершенно необыкновенное событие в нашей американской жизни. Петербургский поэт Иосиф Бродский выступал в Нью-Йорке. Пятьсот эмигрантов из России, пришедшие слушать своего поэта в изгнании, с трудом вместились в зал. Стульев, естественно, не хватило, скамеек – тоже. Люди стояли вдоль стен, сидели на подоконниках, на маленькой эстраде, где стоял поэт, между эстрадой и стеной, на полу, казалось, что они сидели даже на проводах, тянувшихся от магнитофонов к эстраде.*

Пришли поэты, художники, журналисты, писатели, фотографы, артисты, издатели, режиссеры, ученые, музыканты, преподаватели, пришли прославившиеся и неизвестные, «состоявшиеся» в эмиграции и не нашедшие своего места, пришли те интеллигентные люди из России, для которых русская культура составляет необходимую часть их духовной жизни в Америке. Явление в этой среде неожиданное – пришла масса молодежи, попавшей в Америку детьми. Той самой молодежи, о которой мы всегда думаем, что английский язык ей стал ближе русского.

Неистребимо влечение русских людей к поэзии. Как неистребимо само появление поэтов при любой власти и любом режиме. Особенно – в единственном моем городе, как его ни называй, – то

ли Петербург, то ли Ленинград. Из воздуха, что ли, там родятся поэты, у гранитной ограды вдоль Невы, на мостах, «повисших над водами», на прямых линиях Васильевского Острова, в казематах Петропавловской крепости, или при посадке в самолет, улетающий в Вену?

Бродский читал стихи из самых разных циклов и сборников, опубликованных в Америке, написанные и здесь, и в Ленинграде. В начале вечера переводчик Геннадий Шмаков сказал, что в поэзии Бродского слышны шумы времени и что поэзия эта есть оправдание нашей жизни здесь и сумма наших жизненных опытов. «Я, скорее, отразил состав преступления», – отшутился Бродский. Возможно, так и есть: настоящий поэт должен выразить и опыт, и преступления, и философские искания своего поколения.

На одной из стен зала была устроена небольшая фотовыставка Льва Полякова, посвященная Бродскому: поэт на принудительных работах после суда, на аэродроме перед насильственной высылкой из России, друзья Бродского, пришедшие в его пустую квартиру после проводов – как те поминки по человеку «который убыл» (Бродский), портреты ленинградских друзей Бродского, портрет Ахматовой. На другой стене – фотографии Леонида Лубяницкого: портрет Бродского в Америке.



1984

...Слушая Бродского в галерее Нахамкина, я почувствовала, какие перемены произошли с ним за последние годы. Мне показалось, что он изменился даже внешне: лицо стало спокойное.

Я помню выступление Бродского перед русской аудиторией четыре года назад. Тогда он показался мне напряженным, нервным, вопросы слушателей его раздражали, фотографы мешали читать.

Третьего марта в галерее Эдуарда Нахамкина Бродский читал стихи больше двух часов. Это очень много и для поэта, и для аудитории: нелегко два с половиной часа воспринимать на слух стихи, сложные и по форме, и по философскому наполнению. Но в этот вечер необыкновенный контакт возник между поэтом и его слушателями. Тот истинный контакт, та «магическая связь», ради которой и встречаются поэт и читатель.

По-видимому, Бродский тоже чувствовал доверие к собравшимся, потому что сказал на прощанье слова – почти интимные: думаю, сказал интуитивно, поддавшись атмосфере вечера: «Каждый человек, когда долго делает что-то, начинает чувствовать себя увереннее; я же – наоборот. Чем дольше я пишу, тем больше сомневаюсь».

Когда я напечатала фотографии, обнаружила интересную деталь – кое-кто из знакомых поэта, сидевших вокруг трибуны, за которой стоял Бродский, просто испепелял меня взглядом, демонстрируя, насколько он возмущён моей бестактностью. А Бродский, чему-то улыбаясь, не обращал никакого внимания на щелчки моего аппарата и упоенно читал свои стихи внимающему залу.

Через год я снимала Бродского в Сити Холле, где ему вручали звание почётного гражданина Нью-Йорка. Каждый год представителю какой-нибудь нации, населяющей этот космополитичный город, вручают такой диплом, в данном случае – за вклад в американскую культуру. После этого торжества все отправились в любимый Бродским китайский ресторан.

Я подсела к его столу и сняла Иосифа за разговором с Григорием Поляком, издателем. Первый номер своего журнала «Часть речи» Поляк целиком посвятил поэту. Иосиф оказался идеальным объектом для съёмки: не смотрел на меня, когда я снимала, и не раздражался.

Я встречалась с Бродским ещё в одном доме, в гостях. Никогда не чувствовала в его поведении и общении с людьми ни высокомерия, ни заносчивости.

АЛЕКСАНДР СУМЕРКИН



А. Сумеркин и М. Темкина. 1984

Еву Хирш, которая так помогла нам в Вене, прислал к нам Саша Сумеркин, с которым я познакомилась незадолго до отъезда из России (Ева подружилась с Сашей в свою бытность в России по студенческому обмену). Саша эмигрировал в апреле, я с семьей – в июле. Когда мы приехали в Вену, он уже уехал в Рим (там, в наше время, «беженцы» из Союза ожидали разрешения на въезд в Америку).

После довольно тяжелого переезда из Вены через Альпы, мы очутились в Риме, и на перроне нас встречал улыбающийся Саша. Я подчеркиваю, что не была с ним близко знакома в России, но он пришел помочь двум растерянным женщинам с маленькими детьми, впервые оказавшимся на Западе. Мы вместе гуляли по Риму, он знакомил нас с новой жизнью, учил меня итальянскому языку.

Сумеркин окончил Московский университет, музыкальную школу-пятилетку, занимался переводами, работал синхронным переводчиком на просмотрах иностранных фильмов. Критик, переводчик, редактор, тонкий знаток поэзии и музыки, он был русским интеллигентом в самом подлинном значении этого слова. Это понятие включает в себя, конечно, и образованность, но главным образом – душевное благородство и душевную чуткость, терпимость, умение уважать чужое мнение, чужой способ существования. Именно этими качествами Саша Сумеркин был наделен в абсолютной степени. Человек беспредельной доброты, он при этом был тверд в своих принципах и точке зрения, но отстаивал их, не обижая собеседника.

Позже, когда Ева приехала на два года по работе в Америку, и мои отношения с ней разладились, именно Саша снял кажущуюся серьезность конфликта и оставался верным другом и Еве, и мне.

В Америке мы виделись не так уж часто, хотя любовь моя к нему не становилась меньше. Все казалось, что вот сейчас закончу это дело, потом другое, вот вернусь из поездки и пойду, навещу Сашу. Но начинались новые дела и маячила новая поездка…

В Нью-Йорке Саша несколько лет возглавлял издательство «Руссика» (1979-1993), где составил и подготовил к изданию семь томов поэзии Марины Цветаевой (вышли в 1980 году с предисловием Иосифа Бродского) и двухтомник её прозы.

Театрал и меломан, Сумеркин был тонким знатоком и любителем музыки, за несколько недель до смерти ездил на симфонические концерты и в оперу. Страстный коллекционер, он гордился тем, что сумел собрать все имеющиеся в мире записи концертов Святослава Рихтера, которого он ставил выше других пианистов.

Квартира Сумеркина в восточной части Гринвич-Виллиджа, где он жил, была заставлена от пола до потолка книгами, музыкальными записями, папками с рукописями. Приезжающие из России писатели и поэты непременно приходили в его дом, этот остров подлинной русской культуры в Нью-Йорке.

С начала 1990-х годов Сумеркин – литературный секретарь Иосифа Бродского и переводчик его эссеистики, а затем и англоязычной поэзии на русский язык, редактор последней прижизненно подготовленной книги Бродского «Пейзаж с наводнением». В 1994-м Иосиф Бродский написал стихотворение к дню рождения Сумеркина. После смерти Бродского он стал редактором изданий стихов поэта.

Это был светлый человек.

Он умер 63-х лет от роду.

РОМАН КАПЛАН

Я познакомилась с Ромой в кабинете Николая Павловича Акимова в 50-е годы. Выпускник филологического факультета Ленинградского университета, он был разносторонне образованным человеком. Свободно владел английским языком, английскую и американскую литературу знал так же хорошо, как и русскую. В 60-х годах Роман учился в аспирантуре у другого моего учителя – профессора Матвея Александровича Гуковского. Позднее, окончив Академию художеств, получил второй диплом – искусствоведа.

Роман принадлежал к тем молодым людям, которых в России называли «штатники»: Соединённые Штаты Америки были для них обетованной землёй демократии и современной культуры. Они почитали Хемингуэя, слушали джазовую музыку, радиостанцию «Голос Америки», покупали журнал «Америка», который им неизменно оставляла продавщица одного привокзального киоска. Каплан был хорошо знаком с коллекционерами книг и картин, имел широкий круг знакомых, не боялся встречаться с американцами, благо, говорил на английском языке, и высказывался довольно откровенно о советской власти… всё это и привело его, в конце концов, к столкновению с властями.

Как писал Сергей Довлатов (книга «Ремесло»): «Советская власть – обидчивая дама. Худо тому, кто её оскорбляет». Роману пришлось срочно скрыться из Ленинграда, уехать в экспедицию на далёкий север, подальше от всевидящего КГБ.



С. Юрский и Р. Каплан. Ресторан «Русский самовар». 1989

После экспедиции Каплан не решился вернуться в Ленинград, переехал в Москву в 1963 году, окончил аспирантуру Института иностранных языков, там же преподавал. Занимался переводами фильмов. Друзьями Каплана были тогда Иосиф Бродский, Анатолий Найман, Евгений Рейн; художники Михаил Шемякин, Олег Целков, известный в ленинградских богемных кругах поэт-песенник Алексей Хвостенко, все те творческие молодые люди, которых не признавала, не печатала, не выставляла советская власть. Словом, создатели «неофициального искусства», той, так называемой, «второй культурной действительности, – как писал тот же Довлатов, – которая через несколько лет превратится в единственную реальность».

Каплан приехал в Америку в 1976 году. Познакомился с Эдуардом Нахамкиным, который к тому времени открыл художественную галерею на роскошной Мэдисон-авеню. Однажды Каплан и Нахамкин шли по улице и встретили Беллу Ахмадулину и Бориса Мессерера, московских друзей Каплана, представителей той самой «единственно реальной» русской культуры. Увидев, какие у Каплана друзья, Нахамкин немедленно пригласил Романа работать в галерею. Так Роман Каплан стал директором галереи Нахамкина. Привёл туда своих друзей – художников.

На открытия выставок собиралась вся русскоязычная эмиграция, интересовавшаяся культурой. Среди них были и старые друзья Ромы. Вечером, после закрытия галереи, друзья не расходились по



Роман Каплан. 1997

домам, а отправлялись к нему в гости. Однажды жена Каплана, красавица Лариса, не выдержала и сказала: «Если тебе так хочется принимать гостей, открой ресторан. Пусть они туда к тебе приходят!» Так напротив галереи Нахамкина появился первый ресторан, открытый Капланом, – «Калинка». Со временем из галереи он ушёл, «Калинка» перестала существовать… Но идея иметь свой ресторан – осталась. В 1986 году Роман пришёл в «Русский самовар» и стал одним из многочисленных партнёров, в руках которых был этот ресторан. Постепенно партнёры отпали один за другим. В результате он остался единственным владельцем.

Это был очень необычный ресторан. Роман устраивал в «Русском самоваре» встречи с музыкантами и поэтами, вечера памяти и праздники в честь знаменитых представителей русской культуры. Вскоре «Самовар» стал международным культурным центром, связавшим две части русского общества по разные стороны океана и американцев. Если приезжали из России поэты, художники, певцы или другие представители культурной или общественной жизни, то они шли в «Русский самовар». Андрей Битов, Анатолий Найман, Михаил Жванецкий, Михаил Козаков, Юрий Темирканов, Сергей Юрский, Алиса Фрейндлих… Или, к примеру, решил Эрнст Неизвестный со своей очаровательной женой Аней поболтать с друзьями – назначает им встречу в тех же гостеприимных стенах.

Несколько вечеров в неделю в «Самоваре» играл и пел Александр Избицер, тонкий, интеллигентный музыкант. Он окончил ленинградскую Консерваторию и выступал в Нью-Йорке с сольными концертами. Его репертуар был достаточно разнообразен: классическая музыка, лёгкая музыка, песни Вертинского, Окуджавы, салонные романсы… в зависимости от настроения посетителей. Выступал известный композитор Александр Журбин, и его поклонники в этот вечер тоже приходили в ресторан.



Александр Избицер. «Русский самовар». 2018

Русские певцы, выступавшие в «Метрополитен-опера», приходили после окончания спектакля в «Русский Самовар», иногда и пели. Те, кто бывал, например, на ночных «посиделках» в петербургском ресторане при Дворце работников искусств на Невском проспекте, знают, как после окончания спектакля, актёры выступают перед своими собратьями по театру. Владимир Огновенко, например, устроил настоящий вечер русских романсов и арий. Больше всех были потрясены американцы: певцы, на выступления которых в «МЕТ» не достать билетов, поют в ресторане! После спектаклей приходили и актеры бродвейских шоу. Однажды, при мне, зашел поужинать известный афроамериканский актер Кис Дэвид, услышал, как Избицер запел «Очи черные», отобрал микрофон и исполнил романс на русском языке. Когда не знал слов, пел «да-да-да-да...». И закончив петь, сказал с чувством: «Это не ваша песня, это наша песня…» Дэвид полюбил этот своеобразный клуб актёров и до сих заходит в «Самовар».

Среди посетителей было немало знаменитых на весь мир деятелей культуры, причём не только американских, но и зарубежных: Барбара Стрейзанд, Лайза Миннелли, Мишель Легран, Марсель Марсо, Милош Форман, Жерар Депардьё, Николь Кидман, Курт Воннегут…

Роман открывал ресторан, а создал клуб, творческий Дом, где каждому должно быть место, неизвестному посетителю и великому поэту. Тот, кто приходил хоть один раз, возвращался вновь и вновь, потому что там пересекались наши разъединенные миры.

В судьбе этого клуба-ресторана приняли участие друзья Каплана. Прежде всего, Иосиф Бродский, друг Романа с давних ещё ленинградских времён. В 1987 году, когда у Каплана возникли финансовые трудности, он обратился за помощью к Бродскому. Поэт, только что получивший Нобелевскую премию, не только помог Каплану и стал совладельцем ресторана, но и привел с собой Михаила Барышникова, который тоже стал совладельцем «Русского Самовара» и, к тому же, подарил заведению белый рояль.

Эрудит, эстет, книжник, «свой» в широком кругу самых разных людей, Каплан был обречён на эту миссию своей судьбой. Рома завёл большую тетрадь, и приходившие знаменитости в ней не

просто расписывались, но поэты рисовали смешные картинки, а художники писали стихи. Вскоре понадобилась вторая тетрадь, и третья… получался многотомник. И тут случился пожар. К счастью, не все тетради сгорели. Уцелели, например, строчки Бродского:

Зима. Что делать нам в Нью-Йорке?
Он холоднее, чем луна.
Возьмём себе чуть-чуть икорки
и водочки на ароматной корке…
Согреемся у Каплана.

30 декабря 1995

Нет уже Бродского.

Нет многих дорогих друзей, с которыми встречались, а затем поминали их в «Русском самоваре».

Нет Сергея Довлатова.

Нет премьера балета Мариинского театра Святослава Кузнецова, с которым так много связано у нас с Романом в прошлой жизни. Приехав из России в Нью-Йорк, он пришёл к Роме в «Русский самовар»!

Нет нашего дорогого друга, танцовщика Александра Минца, который последний вечер своей жизни провёл с друзьями в «Русском самоваре».

Но все они оставили в нем часть своей любви, а поэтому до сих пор там и живы.

Евгений Рейн, прилетев из Москвы на похороны Бродского, написал в книгу стихотворение, которое заканчивается четверостишием:

Потому что ночами пируют здесь милые тени,
Только дверь запирают, как вступают они во владенье
Этой бывшей земли безутешной, безрадостной пьянки,
Где бренчит пианист до рассвета «Прощанье славянки».

1996

(*марш «Прощанье славянки» любил Бродский*).

Роман Каплан долгие годы продолжал отмечать день рождения Бродского, как делал это при его жизни. После смерти Бродского его вдова Мария и секретарша Анна создали Фонд Brodsky Memorial Fellowship Found (Мария – его председатель, Анна – заместитель). Каплан тоже решил помочь Фонду и стал устраивать вечера в память любимого друга. Нынешняя владелица ресторана Влада фон Шатс продолжает эту традицию, организуя вечера памяти Бродского и в день его рождения, и в день его смерти.



У дверей «Русского самовара».
Р. Каплан, М. Крайзлер, Н. Аловерт. 2020

За год до смерти Ромы мы последний раз встречали с ним мой день рождения, он пригласил меня в «Самовар». Встречали вдвоём на улице, во время пандемии нельзя было сидеть в помещениях ресторанов. Был тёплый сентябрьский вечер. Мы сидели за отдельным столиком у дверей ресторана, он был покрыт русским платком, на столе стоял самовар. Пили знаменитую фирменную клюквенную водку, «клюковку». Прохожие приходили в восторг, останавливались, заговаривали, просили разрешения нас сфотографировать. За несколько дней до смерти Роман предложил встретиться, я не очень хорошо себя чувствовала, отложили на неделю…

ЭРНСТ НЕИЗВЕСТНЫЙ



Эрнст Неизвестный. 1981

Эрнст Неизвестный для меня это не имя и фамилия, а обозначение явления. Фотография сделана в 1980 году в студии скульптора. Меня поразило: стоит человек среди гигантских своих скульптур и не только не теряется, и даже не на равных с ними, а как властелин этого царства. Я несколько лет была с ним дружна. Мы много разговаривали, я фотографировала его в разных ситуациях, встречах, среди скульптур и на фоне картин. И вдруг… И вдруг в России началась перестройка, я стала гораздо больше вовлечена в жизнь балета, началась другая глава моей жизни. И как-то незаметно моя дружба с Эрнстом прекратилась. Как-то я встретилась с ним и его милой женой Аней в ресторане, где он сказал мне, улыбаясь своей странной улыбкой: «Не забывайте старых друзей!» «Конечно!» – радостно ответила я. И… не позвонила. Почему? Этому нет объяснения. До сих пор не могу себе этого простить: потерять такого друга! Добровольно. Без всяких на то причин.

Мне было трудно поверить, что Эрнст Неизвестный умер. Я не видела его последние годы, для меня он – всегда такой, каким он был, когда мы дружили в 80-е. Я воспринимала его, как космическое явление.

ВАСИЛИЙ АКСЁНОВ



А. Гладилин, Н. Аловерт, В. Аксёнов. 1980

Василий Аксёнов прилетел с семьёй в Америку в 1980 году. Вся редакция «Нового Американца» во главе с Сергеем Довлатовым встречала его в аэропорту.

В начале 1980-х Аксенов жил в Калифорнии, у него был контракт с одним из университетов на чтение лекций. В компании друзей, устроивших вечеринку в честь Аксёнова, очень нервничали – боялись, что я нарушу веселье, попытавшись взять у него интервью. Хозяйка дома буквально ходила за нами по пятам, когда мы вместе перемещались по квартире или выходили на балкон, чтобы пресечь мои воображаемые поползновения использовать домашнюю вечеринку для деловых разговоров. Но мне и в голову это не приходило ни тогда, ни на следующий день, когда мы гуляли с ним и Гладилиным по берегу океана. Я и фотографировала Аксёнова только тогда, когда мы пришли к нему домой.

Дом был временным, мебель самая примитивная. На собранных железных полках стояли книги, английские и русские, – первейшая часть интерьера любого жилища российского интеллигента, в какое бы место ни забросила его судьба. Стол с пишущей машинкой – рабочее место писателя.

И висели на стенах и стояли на полках фотографии всех дорогих ему людей из прежней жизни. Фотография с родителями… с Беллой Ахмадулиной… в компании московских друзей…

Именно эти фотографии, книги и машинка на столе – это был его дом, обустроенный как отдельный мир, связующий прошлое и настоящее.

КОНСТАНТИН КУЗЬМИНСКИЙ



Константин Кузьминский. 1985

Константин Кузьминский (ККК, как он себя называл) – фигура сложная и неоднозначная, но, несомненно, заметная.

Я познакомилась с ним ещё в Ленинграде в 1974 году. Сколько я его помню – эпатаж всегда был стилем его поведения. В Ленинграде он ходил с тростью и в цилиндре. Устраивал у себя в квартире выставки молодых художников-нонконформистов. На одну из таких выставок я пришла с друзьями. Народу было много, но стукачей, кажется, больше, чем обычных посетителей: они стояли и сверлили глазами каждого из нас. Когда мы пришли, Костя возлежал на софе в черных кожаных брюках и в черной рубашке, расстёгнутой почти до пояса, но, к всеобщему изумлению, встал нас поприветствовать.

Я много слышала о нём, знала, что был он из плеяды молодых поэтов, которые окружали Ахматову. По-моему, она его особо не отличала, возможно, поэтому Кузьминский, при любом удобном случае, вспоминал о ней в язвительном тоне. Однажды, уже в Нью-Йорке, где мы с ним несколько лет дружили, мне надоело выслушивать колкости в адрес Анны Андреевны, и я попробовала его остановить: «Ну что ты привязался к Ахматовой?» Костя ответил без всякого пафоса, совершенно обыденно и искренне: «Старухе все равно, а у меня такой образ!»

В Нью-Йорке мы возобновили знакомство. Дальше события развивались так: Владимир Некрасов, тоже известный в Ленинграде художник-нонконформист, купил два дома в Бруклине – в одном он жил сам, а другой сдавал, в том числе и художникам. Кузьминский с женой поселились там на первом этаже. Это было длинное помещение, перегороженное занавеской, за которой жили они с двумя борзыми, а в остальной части была его галерея, под названием «Подвал». Там же он работал и печатал самодельные книги поэтов-нонконформистов.

Первая выставка, на которой я побывала в «Подвале» в 1985 году, называлась «Натюрморт первый». Картины дали художники самого разного направления и степени известности, начиная от Олега Целкова и Михаила Шемякина, но все работы были высокого уровня. После «Натюрморта первого» шла выставка «Натюрморт второй», потом был «Ленинградский абстракт». И все они были очень интересны.

На выставки у Кузьминского собирались самые разные люди, в том числе и из предыдущих эмиграций. Например, Вячеслав Завалишин, критик, знаток живописи. Он с большим интересом относился к третьей волне и ходил на все выставки, писал об этом для газеты «Новое Русское Слово», причем очень умно, квалифицированно, профессионально, с интересом и любовью к художникам.

В этой же квартире, по-моему, Кузьминский и закончил свой абсолютно титанический труд, который останется в истории русской культуры. Он собрал и издал девятитомную «Антологию русской новейшей поэзии у Голубой лагуны». Это наиболее обширное, систематизированное по регионам, и поэтическим группам собрание поэзии самиздата 1950-1980-х гг., снабженное комментариями составителя. Кузьминский помнил массу стихов наизусть, у него была потрясающая память.

Стихи ему часто присылали на кассетах. Я помню, как я была у него в гостях, народу было довольно много, но мы общались между собой, а Костя сидел, запершись в туалете, и слушал эти магнитофонные записи. Это были неизданные русские и украинские поэты-нонконформисты, в нее входила большая харьковская подборка. По его просьбе я написала ему о Н.П. Акимове, дала какие-то фотографии для печати в первом томе.

Потом Некрасов этот дом продал, и художники разъехались. Костя с Эммой переехали в другой подвал, на этот раз на Брайтон-Бич. Там они жили, действительно, в подвале, где по потолку проходили трубы отопления. Там уже выставок не было, но Костя продолжал заниматься поэтами. Ходил по улицам в костюме «батьки Махно» в папахе и с патронташем на груди. Поначалу Брайтон-Бич вздрагивал, но потом к нему привыкли. Костя как выбрал себе такой стиль жизни, образ этакого чудака, так и поддерживал его всю жизнь.

Потом он купил домик в Делавэре и там жил до смерти. Там я его уже не навещала.

О себе он говорил так: «Я последний нонконформист русской эмиграции».

ВЕРА СЕМЁНОВА

Вера Семенова, исполнительница поэзии серебряного века и салонных романсов… Одна из самых оригинальных артистических личностей третьей волны эмиграции из России 70-80-х годов. Вера, приехавшая из Москвы, пела в маленьких компаниях. Наталья Шарымова услышала такой «домашний» вечер Семёновой у художников Красновских и устроила ей настоящий публичный концерт в лофте у Татьяны Ретивов.



Вера Семёнова. 1980-е

Вера, немного томная, с глазами «в пол-лица», сказала вступительное слово: она будет петь романсы на стихи гениального русского поэта (так и сказала – гениального) Игоря Северянина, которые сама положила на музыку.

И запела нежным голосом, аккомпанируя себе на гитаре, глядя поверх наших голов: «Ты пришла в шоколадной шаплетке, подняла золотую вуаль…», «Сегодня я плакал, хотелось сирени…», «Для утонченной женщины ночь всегда новобрачная…» Ко всей ирреальности нашего быта в те годы, Вера прибавила ирреальность своего репертуара: за окнами Нью-Йорк, река Гудзон… на стульях сидят скромно одетые выходцы из России… да и сама певица еще не придумала себе того изысканного туалета под «ретро», в котором выступала впоследствии… Какая «шаплетка»? Где катит эта «сребродонная коляска»? На столе стоит огромная бутыль дешевого калифорнийского вина. Какие «ананасы в шампанском»?

Вера исполняла не только «поэзы» Северянина, но и салонные романсы Анастасии Вяльцевой: «Зачем любить, зачем страдать? Не лучше ли веселью предаваться?» Семёнова на самом деле «вышла» из той эпохи, она была внучатой племянницей другой знаменитой исполнительницы салонных романсов и петербургской опереточной дивы, Н.И. Тамары, в ее роду были цыгане.

Всё это она рассказала мне позднее. Тогда многие из нас, слушателей первого концерта Семёновой, ничего о ней не знали, но полюбили ее сразу и навсегда. К сожалению, через несколько лет Вере Семёновой наскучило исполнение стихов и романсов, и она уехала в Лос-Анджелес поближе к Голливуду. На что надеялась Вера? Что с ней стало? Не знаю. Но в тот вечер, в доме на берегу Гудзона, она казалась нам райской птицей, залетевшей из прошлого века.

Каждый имел возможность выбрать свою дорогу – это и была та свобода, за которой мы ехали. Конечно, почти всем приходилось начинать с нуля, годами довольствоваться скромным заработком, но писатели и художники получили возможность работать без цензурных ограничений. Америка дала им эту возможность, в результпте чего образовался целый и сохранила целый пласт русскоязычной культуры в изгнании.



Игорь Ефимов. 1980-е

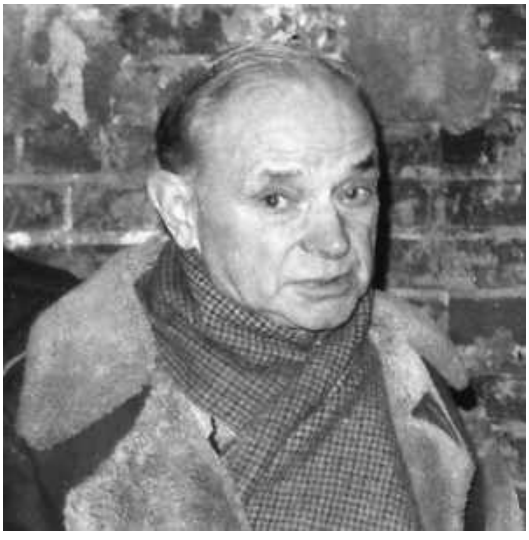
Эммигранты из Советского Союза открывали газеты, журналы, издательства. Например, писатель Игорь Ефимов вначале работал в Мичигане в Анн-Арбор (Ann Arbor), в издательстве «Ардис», которое основал славист Карл Проффер, а затем открыл своё – «Эрмитаж», Григорий Поляк создал издательство «Серебряный век». В опровержение распространенной точки зрения, что в эмиграции писателями не становятся, в Америке начали писательскую деятельность и Алек-



И. Тюльпанов и Зоя Лымарь-Красновская у портрета Зои работы Тюльпанова. 1981



Эдуард Старосельский. Нью-Йорк. 2016



Борис Лёскин. 1989

сандр Генис, и Пётр Вайль, и Соломон Волков.

Виталий Комар и Александр Меламид начали сотрудничать с галереей в Сохо еще до отъезда из России.

Эмигрант из Риги, Эдуард Нахамкин, открыл свою галерею уже через год после того, как приехал в Нью-Йорк. Он работал с несколькими художниками, в том числе с Шемякиным, Целковым, Тюльпановым – платил им какие-то вполне приличные деньги, а они должны были ему предоставить сколько-то своих работ в год.

Олег Целков позднее говорил мне о Нахамкине с благодарностью, тот помог художнику в первые годы эмиграции. С Игорем Тюльпановым я была знакома ещё в Ленинграде. Он был одним из последних (как и Целков) и любимых учеников Н.П. Акимова, который считал его исключительно талантливым художником. В Нью-Йорке Тюльпанов увлёкся фотографией, стараясь приблизить снимки к живописи. Но Игоря не устраивала зависимость от Нахамкина, взгляды которого на искусство художник не разделял. Тюльпанов прекратил деловые отношения с ним, уехал из Нью-Йорка и до сих пор продолжает работать с разными галереями, продавая картины в частные коллекции.

Яков Рыклин открыл картинную галерею RR (я там одно время работала).

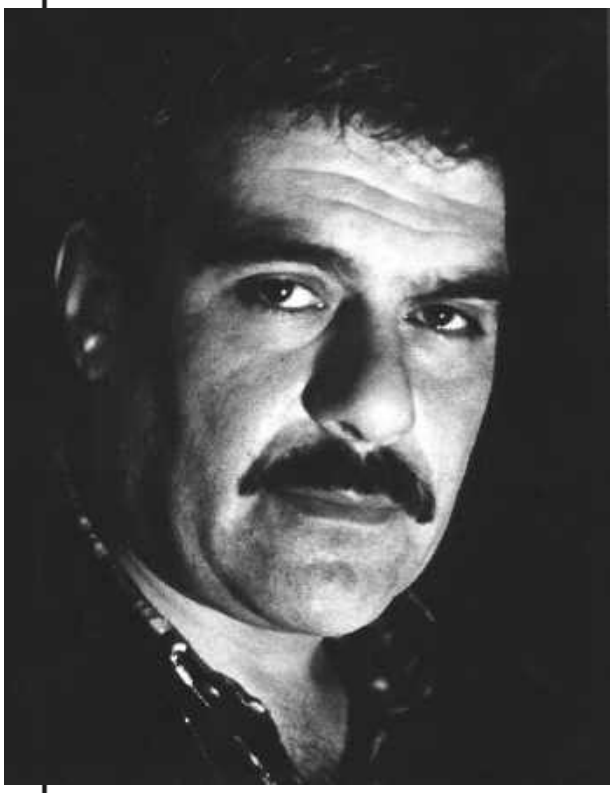
Пожалуй, актёрам труднее всего в эмиграции, они всё равно говорят с акцентом, как бы ни выучили язык. Тем не менее Борис Лёскин, бывший актёр БДТ, преподавал в американской театральной школе и снялся в нескольких голливудских фильмах. Снимался и замечательный комедийный актёр Александр Бениаминов, которого я знала по театру Акимова.

Выпускник ленинградского театрального института Эдуард Старосельский, поставил несколько спектаклей в Нью-Йорке, причём один из них – в знаменитом театре «Ла Мама». Затем Старосельский открыл в Манхеттене киностудию Bravo, снял несколько документальных и игровых фильмов (в том числе документальный фильм обо мне, за что я ему, конечно, очень благодарна).

Уроженец Черновцов режиссер Лев Шехтман создал американский драматический театр *Theater in Action* с постоянной труппой и помещением, просуществовавший десять лет. В труппу вошёл и один эмигрант из СССР – артист Алик Махциер. Шехтман снимался в фильмах, преподавал в американских театральных школах. Сегодня он – соучредитель и режиссёр Театра Русских Актеров (ТРАКТ) в Нью-Йорке.

Реализовались главным образом те, кто хотел и смог адаптироваться, понять другую систему работы в другой стране и взять из неё всё самое лучшее.

Глава двадцать первая
СЕРГЕЙ ДОВЛАТОВ И «НОВЫЙ АМЕРИКАНЕЦ»



В апреле 1979 года мы собрались в лофте у Татьяны Ретивов на встречу с редакцией и авторами парижского журнала «Эхо», который создали Владимир Марамзин и Алексей Хвостенко. Среди них были художник Олег Целков и тихий, скромный на вид юноша, Эдуард Лимонов, читавший рассказ, в котором повторялась фраза: «Красивые девушки со мной не е...».

На этом же вечере выступал и недавно приехавший Сергей Довлатов. Мы не были знакомы, но я о нем слышала ещё в Ленинграде. Он читал свои записные книжки, ставшие потом книгой «Соло на ундервуде». Читал с какой-то неуловимо агрессивной интонацией, вероятно, волновался и заранее готовился к отпору.

И там я его первый раз сняла. Я тогда фотографировала всех, кто выступал. После окончания «официальной части» я подошла к Сергею и сфотографировала его ещё раз. Довлатов (так он мне рассказывал позднее) раздраженно обратился к своей знакомой: «А это еще кто?!» «Не обращай внимания! Это такая бедная, нищая, ну пусть себе снимает», – ответила та (хотя в то время мы были ещё все в одинаковом материальном положении). Потом я поняла, что Довлатов мог и выдумать этот эпизод, он любил дразнить и эпатировать собеседника и наблюдать за реакцией. Это тоже могла быть, своего рода, литературная зарисовка, которая осталась только в устном изложении.

Меня поразило его лицо – красивое, с крупными чертами. Снимать такое лицо всегда интересно. Портрет на черном фоне, который я сделала в тот день, я предпочитаю всем остальным своим фотографиям Довлатова.

Этот снимок висит у меня на стене над компьютером, среди фотографий других моих друзей разных периодов жизни: Николая Павловича Акимова, Святослава Кузнецова, Александра Минца, Сергея Юрского, Зои Лымарь-Красновской. Фотографию Серёжи при печати я явно плохо промыла, тёмные детали стали коричневыми. Но я не меняю этот отпечаток на другой. Он с этой фотографии смотрит мне прямо в глаза, и я с ним «разговариваю». Куда же я дену собеседника!

…Осенью 2015 года, выступая в библиотеке во Владивостоке, я показывала фотографии и рассказывала истории, с ними связанные. Фотографии проецировали на экран, я посмотрела на этот портрет на черном фоне сбоку и встретилась взглядом с глазами Сергея. «Вот и сейчас, – говорила я, – он на меня смотрит». И несколько человек из зала ответили: «Да, он на Вас смотрит».

Но сам Довлатов к этому портрету был равнодушен.

Я снимала Сергея Довлатова на протяжении многих лет. Собственно, и эти воспоминания – это не законченный портрет писателя, а словесные фотографии или отдельные сюжеты из прошлого. Вот одна из ранних фотографий: Серёжа и моя дочь Маша. Снимок сделан в моей квартире в Джерси-Сити в 1979 году. На кухне не было окон, и она служила мне фотолабораторией, поскольку мама жила в квартире за стенкой и готовила на всю семью. Приходили ко мне тогда и фотографы, у которых тоже не было места, где печатать свои работы. Проход занавешивали черной занавеской (двери не было), а сопровождавшие или просто те, кто забрел в это время «на огонёк», выпивали, закусывали или беседовали в гостиной, из которой был вход в кухню-лабораторию. Однажды явилась городская комиссия, проверявшая, как владельцы домов содержат квартиры. Открыли холодильник и на несколько минут потеряли дар речи: в холодильнике хранился отключённый за неуплату телефон и коробки с фотобумагой.

Я хорошо помню, как я сняла эту фотографию: в кухне (справа от меня) печатает свои фотографии моя подруга Наташа Шарымова. Сергей приехал в Джерси-Сити навестить сестру, которая жила

с мужем на той же улице, что и мы, зашёл в гости и нарисовал моей дочке картинку: цветок на бумажной салфетке и написал:

Наша маленькая дочка
Вроде этого цветочка.
Захочу и уколю
Даже тех, кого люблю.

Маша смотрит на Сергея довольно робко: такой большой дядя… Но есть у этой фотографии ещё одна забавная деталь. На самом деле – это довлатовский плагиат из «самого себя». Стишок был написан его дочке Кате, когда та была еще маленькой. Но я тогда этого не знала. Меня спрашивают: «А салфетка сохранилась?» Нет, конечно. Довлатов был еще не знаменитость, а просто знакомый. Но я вообще никаких сувениров не хранила. И не храню. Остались только дивные, смешные надписи на книгах и фотографии.



С. Довлатов и Маша Аловерт. 1979

Следующей страницей жизни Довлатова, моей, да и истории нашей эмиграции, стала газета «Новый американец».

В начале 1980-го года мы гуляли где-то в нью-йоркском районе Гринвич-Виллидж, и Сергей сказал мне, что собирается организовать газету: «Я тебя приглашаю и клянусь тебе, что ты будешь там работать до конца её дней». Потом я ему часто вспоминала эту фразу.

В 1970-е в Нью-Йорке выходила одна ежедневная газета «Новое Русское Слово», да и то в скромном объеме. «И тут появились мы, усатые разбойники…» – пишет Довлатов. В период создания газеты усатых и безусых «разбойников» было четверо: журналист Борис Меттер (ему принадлежала идея, на него была зарегистрирована корпорация «Новый американец»), Евгений Рубин, Сергей Довлатов, Алексей Орлов. Рубин был главным редактором (хотя, формально, некоторое время им числился Меттер), но вскоре ушел из газеты, и ее возглавил Довлатов.

Подготовительные работы велись в крошечном помещении на Таймс-сквер. Затем редакция газеты переехала на Юнион-сквер, где прошел самый революционный и победный период ее существования. Появились новые сотрудники, официально обозначенные в газете так: Петр Вайль, Александр Генис – секретариат, Наташа Шарымова и Александр Батчан – кино, Александр Гальперин (Лев Штерн) – политика, Алексей Орлов – спорт, Григорий Рыскин – религия и образование, Любовь Федорова – заведующая редакцией. Газету набирала Елена Довлатова. Естественно, и секретариат, и зав. редакцией были авторами.



Редакция газеты «Новый американец»: Б. Меттер, А. Орлов, С. Довлатов, Л. Фёдорова, Е. Довлатова. 1980

Я писала туда, даже считалась какое-то время завотделом культуры, но, на самом деле, продолжала быть свободным художником и не ходила каждый день в редакцию, как на работу. Писала я, главным образом, о балете, который никого в редакции не интересовал. Вайль и Генис только вздыхали: «Нина, опять про балет». Кроме того, я фотографировала нужные газете сюжеты, снимала сотрудников и авторов.

В газете к моим занятиям фотографией тогда никто все-



В редакции журнала «Новый американец». 1980



С. Довлатов и Б. Меттер. 1980



П. Вайль, В. Длуги и А. Генис в редакции. 1981

рьёз не относился. Когда в 1984 вышла в американском издательстве моя книга о Барышникове, когда меня начали печатать американские журналы, Довлатов сказал моей подруге удивлённо: «Ну, думали, снимает там что-то…»

«Новый американец» был феноменом русской эмиграции, никогда больше не повторившимся. Этот еженедельник был совершенно не похож на советские газеты, да и на другие русскоязычные издания в Америке. В нём высказывались разные, порой противоречившие друг другу точки зрения, говорили на самые разные темы, которые волновали нас. Например, большая дискуссия о Солженицыне соседствовала с откровенным весёлым эпатажем. Некоторые упрекали газету в недостаточной серьёзности: «Газета должна нас направлять! Она должна нас призывать!» В ответ Довлатов написал редакторскую колонку о тараканах.

Пока главным редактором был Серёжа, газета придерживалась литературного направления, она была еще одним произведением Довлатова. Он создавал ее в какой-то творческой эйфории.

Все новые эмигранты художественных и литературных профессий спешили объявиться в редакции, так же, как и гости из других стран. Эмигрировали из СССР Василий Аксёнов, Владимир Войнович – редакция в полном составе встречала их в аэропорту: издание ощущало себя частью передовой русской культуры.

Утром, в день продажи, когда открывался киоск, все, кто любил газету и кто её ненавидел, бежали ее покупать.

Когда в феврале 1981 года «Новый американец» праздновал первую годовщину своего существования, ресторан «Сокол» с трудом вместил человек 900, которые приехали из разных городов Америки. Эрнст Неизвестный прислал в подарок картину.

Но в редакции было много своих сложностей. Были финансовые проблемы, потому что никто не умел ими заниматься. Все хотели заниматься творчеством, а как содержать газету, было непонятно. В какой-то момент Меттер предложил отказаться от зарплаты – и все согласились: мы, динозавры той эпохи, готовы были работать бесплатно, мы любили свою газету, и это было главным. Мы зарабатывали деньги в других местах.

К тому же, мы все были советскими

людьми – не умели разговаривать друг с другом, имея противоположные точки зрения, не умели быть терпимыми. И я была не лучше других. Потом я, хоть и не очень успешно, но всё-таки многому научилась именно у американцев.

Я не пишу историю газеты, поэтому сразу перехожу к концу.

Вместе с финансовыми трудностями обострялись и личные отношения. Мне нагрубил Борис Меттер, Сергей Довлатов меня не поддержал, я на всех обиделась и ушла из газеты. Затем Меттер поссорился и с Довлатовым. Серёжа даже пытался создать другую газету, но об этом я знаю только по рассказам.

В марте 1982 года из-за финансовых проблем Меттер продал «Новый американец» богатому американцу Дескалу, который обещал не вмешиваться в дела газеты, но тут же нарушил это обещание. В результате Сережа Довлатов ушёл из газеты, с ним ушла Наташа Шарымова. Александр Батчан уволился еще раньше, тоже из-за конфликта с новым владельцем. Вайль и Генис сначала собирались уйти вместе с Довлатовым, но потом передумали и остались. У них были на это свои резоны, но Сережа этот их поступок долго переживал.

Сам уход из газеты был для него болезненным, он говорил мне, что работа в «Новом американце» была самым счастливым временем в его жизни. С уходом Довлатова газета потеряла свой прежний блеск, а затем окончательно закрылась.

Но к этому времени рассказы Довлатова начали печатать в «Нью-Йоркере», он написал новую книгу, словом, жизнь как-то начала развиваться в другом направлении. Он становился известным писателем.

Позднее Довлатов написал книгу «Ремесло», вторая часть которой – «Невидимая газета» – это художественно пересказанная история «Нового американца». Газета была фактом наших биографий и эмиграции тех лет. Книга Довлатова окончательно сделала ее фактом русской культуры.

Из всех тех, кто работал тогда в редакции, у меня сохранились дружеские отношения с Катей и Леной Довлатовыми, Ирой и Сашей Генисами и Наташей Шарымовой.



С. Довлатов, мэр Нью-Йорка Э. Коч, Б. Меттер на приёме в Сити-Холл. 1981



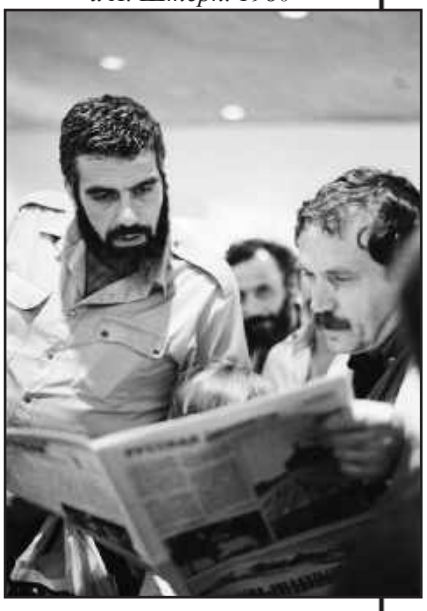
Г. Поляк, Э. Неизвестный и А. Штерн. 1980

Как всякий талантливый человек, в жизни Сергей Довлатов был противоречивым. Разговаривать с ним, конечно, было очень интересно, собеседник он был блестящий. Он был ранимым, и поэтому точно знал, как обидеть… В то же время он умел просить прощения. Однажды мы поссорились и месяц не разговаривали (сейчас, через столько лет, уже и не помню, почему). А за это время вышла его книга «Компромисс». И в газете было опубликовано сообщение, что можно прислать чек и купить. Я и послала чек. Довлатов его, конечно, не принял, а я получила в подарок книгу с надписью:

Пусть соткан я из многих гнусных черт,
Но разве столь похож я на ханыгу,
Чтобы подруге Нине Аловерт
Продать за деньги собственную книгу?

После такой надписи разве можно на человека обижаться? Да и я чек послала не без задней мысли и не без некоторой доли лукавства.

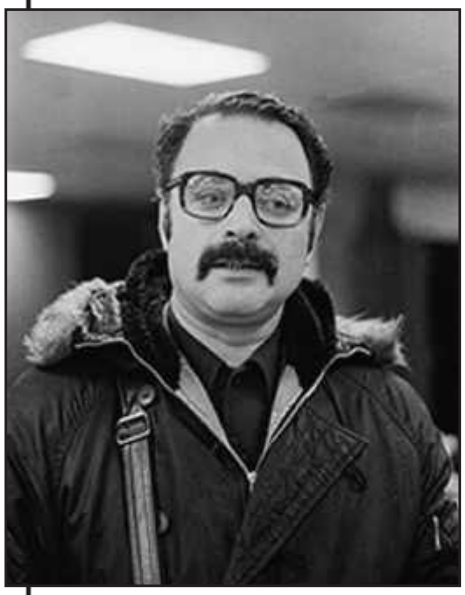
Ему было непросто жить. Есть люди, которые занимаются мучи-



С. Довлатов и В. Аксенов. 1980



Елена Довлатова. 1981



Григорий Рыскин. 1981



Нина Аловерт.
Фото М. Сермана. 1981

тельством самого себя, и он, мне кажется, был из таких… Помню, как-то, года два подряд, приставал ко всем с вопросом – счастья нет, нет счастья – почему? Вот почему ты смеешься и радуешься? Счастья же нет? Он сам себе задавал этот вопрос и, видимо, не мог ответить… Хотя жизнь его в Америке как раз сложилась счастливо. Потому что печататься, получить признание и стать знаменитым – о каком еще счастье может писатель мечтать?

Я снимала Сергея в рабочей обстановке в редакции газеты «Новый американец», у него дома, на улице, но это не были специальные съемки с поставленным светом. Какой был свет в доме, в редакции, на улице, при том и снимала. Иногда Довлатов знал, что я его снимаю, иногда – особенно, во время работы в редакции – ни он и никто другой просто не обращали на меня внимания: каждый был занят своим делом.

Из моих фотографий Серёжа отметил две. Одну, где он сидит в редакции за пишущей машинкой, 1980 год. Эта фотография висела у него дома над столом до самой его смерти. И вторую, одну из последних, тоже чёрно-белую, 1987 года, которую я сняла во время его выступления в Бруклине перед русской аудиторией, где он с микрофоном. Вот она ему нравилась больше других. Этот снимок он вложил в конверт, который передал Андрею Арьеву, своему другу, одному из главных редакторов журнала «Звезда» и подписал: «Эту фотографию можно воспроизвести на обложках моих произведений, если таковые воспоследуют».

Последний раз я снимала Довлатова специально перед своей первой поездкой в Ленинград в 1987 году. Книги его в России еще не издавали, но то, что вышло к этому времени в Америке, было уже хорошо известно, ходило по рукам и пользовалось большим успехом. Поэтому я убеждала Серёжу мне позировать: «Если я не привезу твои последние фотографии в Ленинград, меня в дома пускать не будут!» Довлатов не очень сопротивлялся. Так я получила свои единственные цветные фотографии Довлатова на углу Бродвея и 56-й улицы.

Серёжа в России был уже знаменит, в каждом доме, где я бывала, его цитировали. По возвращении я рассказала ему об этом. Он ответил: «Я знаю. Поздно». Я не спросила, почему. Но думаю, так хотелось в молодости быть читаемым и признанным, так долго он этого добивался…

Смерть Довлатова была совершенно неожиданной.

Как все теперь знают, он умер по дороге в больницу, в машине скорой помощи.

В то последнее утро Сергей звонил Вайлю и Генису (или одному из них), прощался. Это известно. Не знаю, звонил ли он кому-то ещё, но точно знаю, что он звонил также и моей подруге Зое (у меня не работал телефон) и спрашивал: «Где Нина?» Я много лет мучилась этим несостоявшимся последним разговором…

Довлатов писал, что после смерти начинается история. Нет, после смерти начинается мифология. Сергей Довлатов оброс легендами, воспоминаниями родных и друзей, достоверными и не очень, доброжелательными и не очень, он постепенно превратился в монумент. Сделано несколько телепередач, поставлены спектакли и сняты фильмы по произведениям писателя, о его жизни и судьбе. И чем больше написано и снято, тем дальше от нас уходит живой Довлатов, которого мы знали. Причин этому много. Время идет, память работает цензором нашего прошлого. Наши собственные взгляды на прошлое тоже меняются. И авторы воспоминаний предлагают свои сегодняшние взгляды на жизнь, творчество и личность. Мне сейчас кажется, что человек

в нашей памяти отделился от себя за это время. Время его как-то «обтесало», и конкретные воспоминания уже не вяжутся с тем, кто умер так давно.

И я всё чаще спрашиваю себя: «А знала ли я Довлатова?» Грустно сознавать, что с мёртвыми нельзя вести дискуссии, а, самое главное (и страшное), что нельзя ничего объяснить о прошлом. Или сказать что-то иначе…

Временами мне кажется, что с этой фотографии над столом он смотрит на меня с укоризной. Дескать, что же ты… но я отвечаю: «Монумент меня устраивает. Тогда и со смертью живого человека можно примириться…»



Александр Штерн, Сергей Довлатов и Курт Воннегут в доме Воннегута в Нью-Йорке. 1981

Но любое искусство – немного мистика. В искусстве фотографа тоже достаточно загадочных моментов. У нескольких фотографов есть прекрасные портреты Сергея. И на всех – он разный, как будто мы снимали разных Довлатовых. Неудивительно, ведь фотография иногда – не только портрет человека, но и отражение личности фотографа, его отношения к герою.

…Летом 2011 года, по приглашению Андрея Арьева и Якова Гордина, главных редакторов петербургского литературного журнала «Звезда», я готовила выставку фотографий Сергея Довлатова: это было моё участие в конференции, посвящённой писателю. Я часами сидела за столом, буквально заваленном кипами снимков разных размеров, отбирала материал. Затем, часами сидела у компьютера, увеличивая сканированный снимок, вглядывалась в лицо на портрете: не пропустила ли каких-нибудь огрехов, которые надо исправить в фотошопе?

В один из таких дней, ко мне пришёл водопроводчик – чинить кран. Он возился на кухне за моей спиной, а я разбирала фотографии на столе. Вдруг зазвонил телефон, но не домашний, а мобильный, хотя звук был незнаком, поэтому я сначала и не отреагировала. «Это не мой телефон звенит, это ваш», – сказал водопроводчик. Я никогда не помню, куда положила свой мобильный телефон. Звук шёл из-под фотографий на столе, я наскоро порылась в снимках, но мобильник так и не нашла. Кому надо, ещё раз позвонит, подумала я. Вечером того же дня я разговаривала уже по домашнему телефону со своей подругой Зоей. Опять на столе зазвонил мобильный. «Ответь, – сказала подруга. – Спроси, кто, я подожду». Но я не хотела прерывать разговор, подумала: «Потом посмотрю, кто звонил». Вспомнила уже потом и стала искать свой мобильник. Убрала со стола все фотографии, а мобильник нашла в сумке, в другом конце комнаты. Телефон был отключен. Но откуда же доносился звонок!? Разумного, нормального, реалистического объяснения этому факту у меня нет.

В. Войнович, С. Довлатов. 1981



В 2016 году писатель и историк Лев Лурье организовал в Петербурге первый «День Д», посвящённый памяти Сергея Довлатова. На него, кроме бывших ленинградских друзей Сергея, пригласили из Америки его вдову и дочь, а также некоторых его друзей из разных стран. В том числе – двух фотографов из Америки: меня и Марка Сермана, в Петербурге открылись две выставки наших фотографий Довлатова.

На улице Рубинштейна у ворот во двор, в котором жили Довлатовы, поставили памятник: Сергей



Сергей Довлатов с дочкой Катей. 1981.

стоит во весь рост в дверном проёме. Автор памятника – скульптор Вячеслав Бухаев. Рядом с писателем был задуман столик с пишущей машинкой, который, как и дверной проём, ко «Дню Д», ко дню открытия памятника ещё не были готовы. Когда закончилась торжественная часть, я заглянула за памятник… Среди букетов, я нашла рассказ, отпечатанный на 6 машинописных страницах и положенный к ногам писателя, и открытку. Текст меня потряс: «Сергей, люблю Вас всем сердцем. Уверена, что, если бы Вы дожили до этого дня, мы непременно были бы вместе». Дальше – адрес, почтовый и электронный, профессия… Интересно, сколько лет было барышне, написавшей открытку с обратным адресом покойному писателю?

Счастливая судьба привела Довлатова в Америку. Да, смерть была ранней и нелепой, но судьба так решила, оставив нам небольшое, но мощное литературное наследие и несколько загадочный и противоречивый образ самого писателя.



Глава двадцать вторая
РУССКИЕ В ПАРИЖЕ



В Париж я вновь полетела в 1980 году. Ролан Пети снимал фильм-балет «Кармен», где главную роль танцевала Зизи Жанмер, первая исполнительница этой роли (и его жена). На роль Хозе он пригласил Михаила Барышникова.

Получив разрешение присутствовать на съёмках, я наскребла деньги на поездку – как, не помню. Жила у прелестной пожилой дамы из рода Оболенских, с которой познакомилась в Ленинграде, куда она приезжала к родственникам.

Также я решила встретиться с русскими эмигрантами в Париже и взять у них интервью для «Нового американца». Довлатов мое решение одобрил и снабдил телефонами. «Русские французы» активно сотрудничали с нашей газетой. И хотя парижская литературная эмиграция раскололась на два лагеря – окружению Владимира Максимова противостояло окружение Андрея Синявского, – но газета печатала писателей и с той, и с другой стороны.

Готовя эту книгу воспоминаний, я стала искать статью о той поездке. И не нашла! Я написала Ивану Толстому в Прагу, у него есть полный комплект газеты за все годы её существования. Я не помнила ни номера, ни месяца публикации, морочила Ивану голову разными предположениями… но однажды Иван позвонил и торжествующе сообщил: «Откройте почту!» Как я ему благодарна!

Статья написана, конечно, в духе того времени и отражает до какой-то степени настроения 1980 года в русской среде парижан и мое восприятие жизни. Я решила оставить текст, как он есть, каким он был опубликован в 1980 году.

***

«Это еще не рай, но уже Елисейские поля».
Владимир Марамзин

Над Елисейскими полями, как известно, витают души умерших, смотрят на нас и радуются. Я тоже хочу после смерти вечно летать над Елисейскими полями, а еще лучше – над Пляс де ла Конкорд. Там, в предвечерних сумерках, если смотреть вдаль, между величественно сидящими статуями, открывается такая бесконечность, в которой фонари перемешиваются с каменными фигурами на столбах, что можно часами сидеть на стуле у барьера, отделяющего парк Тюильри от площади. На такую вечность и я согласна.

***

Когда в Нью-Йорке я брала билет на самолет, я спросила Барышникова, когда закончатся съемки. «Числа 4-5 мая, – ответил он, – не позже, потому что у меня такие срочные дела в Нью-Йорке, что, только в случае смерти, я не буду в Америке 6-го мая…»

Но парижское телевидение работает наподобие родного ленинградского: полдня не могут починить какой-то механизм. Не поставлен вовремя свет. Кого-то нет на месте… а что? Деньги-то государственные… Словом, Миша жив остался, но в Нью-Йорк прилетел на день позже; я же билет поменять не могла, поэтому убийство Кармен не видела и не снимала. Но обстановка на студии – приятная, доброжелательная.

* * *

В Париже третья эмиграция – маленькая, но почти вся состоит из имен, которые благодаря их книгам и журналам, необычным судьбам, уже при жизни окружены легендами. Знакомые объяснили мне заранее, кто меня примет, а кто нет, кто примет, но будет при этом неприятен… кто и что будет говорить о себе и о соседях… Сразу должна сказать, что все эти незнакомые мне лично люди не только были интересны и приятны в общении, но и терпеливо соглашались позировать мне и моему аппарату (в отличие от многих нью-йоркских знакомых, которые каждый кадр сопровождают шумом, скандалом и пререканиями, а потом спрашивают: где моя фотография?). Поэтому я сложила о них свои легенды. Париж располагает к любви не только к гранитным мостовым, но и к людям.

***

У Максимова на столе в помещении «Континента» стоит игрушечный носорог. Я читаю его грустные, философские стихи, наскоро, в редакции, и думаю, что, если бы он их публиковал, мы знали бы что-то еще, что-то совсем другое об авторе «Носорогов». Владимир Максимов незадолго до этого написал памфлет «Носороги» против либералов и демократов, используя образы пьесы Эжена Ионеско.

Максимов все время подчёркивал, что во Франции он живёт вынужденно, говорил мне: «Свой журнал я издаю в основном для русских». Он даже французский язык не учил. Помню, как позднее, приехав в Америку и выступая на конференции, он начал с фразы, которая всех поразила: «Я на басурманских языках не говорю».

***

Володю Марамзина я немного знала по Ленинграду, да и здесь уже имела с ним дело. Звоню. Он радостно соглашается и встретиться, и позировать, и дать интервью.

Спрашиваю: когда? Голос у Марамзина сразу становится скучным. «Я целый день работаю, приходите, когда хотите, мне все равно всегда неудобно». Но я все-таки прихожу. Володя похож на флибустьера, но в элегантном костюме. Мы сейчас же схватываемся по поводу разных литературных и политических имен и направлений в русской эмиграции (о чем ещё говорят русские? о политике и литературе). Лицо у Марамзина белеет от гнева, волосы на его аккуратной бороде начинают шевелиться, наподобие змей на голове Медузы Горгоны. Я рада, что нас разделяет стол.

Но все закончилось мирно, Марамзин дал мне интервью и свозил к Вандомской колонне в какой-то бар пить «кир-руайаль». Этот восхитительный напиток из шампанского и черносмородинового сока я никогда раньше не пила. По-моему, мы злоупотребили, как Володя довёз меня до дома, не помню.

***

Совсем другое дело – Вадим Делоне. Мы тоже спорим, сидя в маленьком французском кафе. Вадим, забывая, что возражает мне, ссорится с каким-то своим оппонентом и даже стучит кулаком по столу, но я только кофейные чашки придерживаю, чтобы на пол не упали:

– Имеет право человек думать по-своему? Не так, как ты?

– Имеет.

– А напечатать свои соображения он имеет право?

– Имеет. – Так в чем же дело?

Делоне, со всем его «революционным» прошлым, – ребенок. Он рассказывает мне, как его посадили, как угрожали жене психушкой, если он вмешается в очередной судебный процесс, о своей встрече с Апдайком, – и все это повествует как увлекательную одиссею. Даже делает паузы, чтобы дать мне возможность прочувствовать услышанное. Я гляжу на этого красивого молодого человека и думаю: почему именно он? Из известной профессорской семьи… Из мира – как бы благополучного и обеспеченного…



В. Марамзин с женой и сыном, В. Делоне и фотограф из Польши. 1980

***

Две параллельные прямые пересекаются в пространстве… В доме у Эткиндов висят на стене мои снимки. Оказывается, у нас с Катей, дочерью Ефима Григорьевича, остался в России один и тот же любимый человек… и вот, в незнакомом мне доме, в Бретони, я вдруг вижу свои фотографии, напечатанные на плохой ленинградской бумаге и надписанные мною много тысяч лет назад, на обороте, небрежно и, почему-то, красным карандашом… и с этой минуты я отношусь к Кате как к сестре.

Катя объясняла мне это так: «У нас в доме два мира, два кумира: папа любит Солженицына, а я – Юрского».



Ефим Эткинд со своим псом Пафнутием. 1980

Я совершенно была согласна с Эткиндом, когда он сказал мне, что любит французскую историю и французский язык больше, чем французы: «люблю в этой стране то, что французы хотят забыть, например, – мне жаль разрушаемого ими Парижа. Это связано, в частности, с тем, что мы переживаем эпоху намеренного пренебрежения к истории. Франция и другие «старые» нации испытывают тяжесть от исторических традиций и многовековой культуры, им хочется начать все с нуля; французы часто завидуют американцам, их не обремененности историей. Мы, русские, воспитаны в тоске по культуре и истории; мы пережили так много разрушений – и в том числе разрушений нашей памяти, что нам больно видеть, как другие, ничем к этому внешне не понуждаемые, разрушают свое прошлое».

– Предположим, – спрашиваю я его, – предположим, в гипотетическом будущем, вдруг, в совершенно исключительно-фантастическом случае…

– Нет, – говорит он. – В гипотетическом будущем я бы никогда здесь не остался. Я люблю Францию, но моя жизнь – там. Там мои читатели, мой язык, мои ученики.

– Знаете, чем я отличаюсь от Максимова? – спросила Наталья Горбаневская. – Представьте себе совершенно отвлеченное гипотетическое будущее – мы можем вернуться. Максимов уедет с первым поездом, а я останусь здесь навсегда. Я нашла здесь свою историческую родину. Я влюблена в Париж. Это мой город, как моя одежка. В гипотетическом будущем я бы ездила в Россию, но в гости, а жить бы осталась здесь.



Наталья Горбаневская. 1980

***

Горбаневская отличалась от Максимова и взглядами на эмигрантскую литературу. Я обоим задавала вопрос: «Считаете ли Вы, что русская литература может развиваться в эмиграции, или это ведёт в тупик?»

Максимов ответил категорически: «В тупик. Литература может развиваться только в атмосфере своей социальной среды и своего языка. Конечно, если связи с метрополией не оборвутся, писательские силы в эмиграции будут постоянно обновляться, но я считаю, что положение наших писателей за рубежом – трагично.

Писатель – воришка. Он берет от всех, сам того иногда не замечая. В России я не имел записных книжек, а здесь мне нечего записывать. Я живу, как в стереокино, где участвуешь в происходящем, но ни с чем не соприкасаешься. Все, что меня окружает, только рядом со мной. Мир вокруг идёт через меня, но я живу, как в говорящей пустыне».

Наталья Горбаневская считает, что дело с пишущей русской эмиграцией обстоит совсем не так плохо.

«Я уверена, что русская литература может развиваться и на Западе. Я считаю, что «Ковчег для незваных» – книга самого Максимова – лучшее тому доказательство. Максимов написал эту книгу здесь и ничего не утратил ни из языка, ни из восприятия России. Другое дело – трагические переживания эмигранта, но и этот трагизм – тоже составная часть литературы. С поэзией – ещё проще. Естественно – прежде всего – о Бродском.

На примере себя самой могу сказать: есть что-то очень полезное в отрыве от языковой среды и чтении на иностранном языке. Я чувствую, что от узнавания чужого языка у меня в стихах пошло обогащение моего лексикона, оборотов речи».

Ефим Эткинд подходит к моему вопросу о путях развития русской литературы совсем с другой стороны.

«Не надо делить литературу на литературу метрополии и эмиграционную. Одни писатели живут здесь, другие – там, но существует единая русская литература. Тургенев много лет жил за границей, писал много и неплохо, и не назывался эмиграционным писателем. Когда ездишь по Европе, наталкиваешься в Вене, Флоренции на дома с мемориальной надписью: здесь жил Достоевский, написал то-то и то-то».

* * *

Близость Москвы чувствуется здесь очень сильно… Москва находится где-то совсем рядом с Парижем… на улицах – красочные щиты, реклама Олимпиады… кто-то постоянно ездит в Москву по делам своих фирм. Париж полон рассказов о Москве, неважно – плохих или хороших. Даже – анекдотов, вроде: «Пока вы отсиживались в окопах Сталинграда, мы кровь проливали на Малой земле». Никакому Салтыкову-Щедрину, никаким фантастам, самым мрачным, не пришло бы в голову то, что выдумывает «на каждый день» советская власть…

«Нет, – отвечают французские приверженцы Москвы. – У нас всё будет по-другому».

В какой-то из дней по телевизору показывали кинохронику о Москве. Русский комментатор отвечал на вопросы о Сахарове: «Что – Сахаров? Он поехал в Горький. Вы же ездите из Парижа в Лимож!» А через два дня – маленький, двухминутный ролик, снятый в Горьком и переданный во Францию: Сахаров. Сахаров идет по улице, Сахаров пишет у себя дома обращение к Советскому правительству по поводу Афганистана… Я сама не видела, была на съемках балета «Кармен» на телестудии, но Максимов говорил, что на него даже эти две минуты произвели огромное впечатление: «Сахаров – человек на все времена. В его положении, полузадушенный, он спокойно пишет протест правительству… Все мы из одного теста – он из другого. Он – совесть человечества».

***

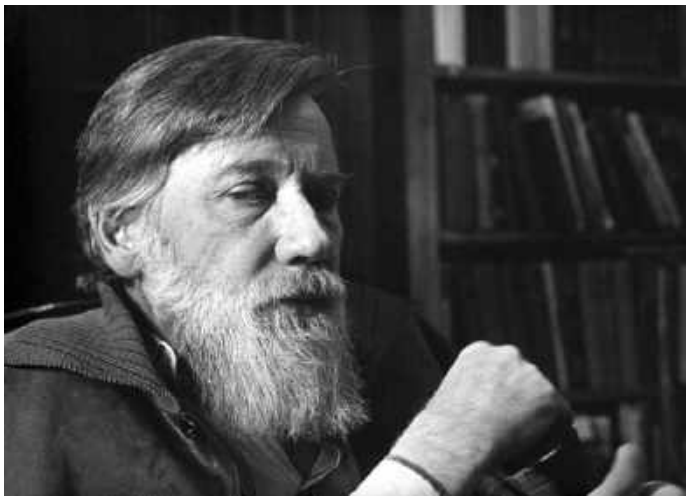
Наталия Горбаневская, про которую мне заранее сказали, что она меня не примет, оказалась приветливой и общительной. Квартира ее – как голубятня, идешь вверх по деревянной винтовой лестнице… книги стоят на полках, лежат поверх всех остальных предметов в комнате… Вчера – выступала на собрании феминисток: «Женщины против тоталитаризма» (а мужчины – за?) Позавчера она ездила в одну из французских провинций, читала лекцию о французской молодежи (на французском языке), последователям Ганди и Толстого – о жизни в Советском Союзе, о своем опыте борьбы с властью, о том, кто где сидит, о других новостях веселой советской жизни.

Горбаневская считает, что в провинции интерес к подлинной советской жизни глубже, чем в Париже.

Я видела этих молодых и слегка уже подросших девочек и мальчиков; целая компания таких представителей ненасильственного сопротивления нормам окружающей жизни приезжала в дом, где я жила в Париже. Они милы, непосредственны и улыбчивы. Презирают буржуазную роскошь. Живут в сельских местностях, целой общиной. Если они заняты, их дети живут в том доме, где есть кто-то из взрослых. У них чужой машиной можно пользоваться как своей – в пределах общины, разумеется. Разговор шел о провале попытки американцев освободить своих заложников. «Боже мой! – воскликнула хозяйка дома. – Погибло девять человек!» – «Ну и что? Всего девять!» – ответил один из последователей Ганди и засмеялся. Все смешалось в доме Облонских!

***

Синявские живут в волшебном месте, называемом Фонтаном Роз. В садовом водоеме плавает одинокая золотая рыбка и – как утверждает Мария Васильевна – даже размножилась. За домом цветет



Андрей Синявский. 1980

магнолия, вишня; из соседнего сада свешивается сирень. Мария Васильевна Розанова и Андрей Донатович Синявский, которых я снимаю в саду, напоминают людей, давно ушедшего поколения, чеховских героев… Дом полон книг… этому я завидовала во всех домах русской эмиграции в Париже. Где бы я ни жила, никакой дом не станет для меня своим, пока я не восстановлю утраченную библиотеку…

Мария Васильевна мне очень понравилась, люблю таких женщин, в которых личность бросается в глаза. Мария Васильевна даже водила меня в подвальное помещение, где стоял печатный станок: Синявские издавали журнал «Синтаксис». И темпераментно и задорно повествовала о своей войне с Владимиром Максимовым. Говорила о Некрасове с любовью, «но зачем он дружит с Максимовым!» Когда я договаривалась по телефону о встрече, мне пришлось звонить дважды, чтобы назначенную встречу перенести. «Ладно, – весело отозвалась Розанова, – приходите завтра». «Мария Васильевна, Вы – ангел!» «Вот! И скажите это всем, кто говорит, что я – ведьма! Я, может быть, и ведьма, но на пенсии».

***

Максимов сказал, что любит Олега Целкова, но этот художник его подавляет, «с ним в комнате труднее, его в интерьер не повесишь». А я была в квартире, сплошь завешанной картинами Целкова, и было это замечательно интересно, так как хозяином квартиры был сам художник. В гостеприимном доме Целковых его картины как бы теряют свою подавляющую силу и становятся приветливым, проникаясь, по-видимому, духом самих хозяев.

Жена художника, Антонина, вынесла холодец, пирожки, – словом, стол был накрыт мгновенно. Поили чистым спиртом из аптеки. Аптекарь, по рассказам Целкова, с тревогой спрашивал: «Месье Целков, ваши русские покупают так много спирта. Надеюсь, они его не пьют?» Спирт был, действительно, чистым, голова после него не болела.

На стенах висели картины художника. Я разглядывала их с почтительным уважением: в квартире эти весёлые монстры производили другое впечатление, чем в музее. Они выглядели почти живыми участниками нашего застолья.

Я сняла Олега на фоне одной из картин. В следующий раз, по приезде в Париж, подарила фотографию Олегу и горжусь тем, что она ему понравилась.

Она была опубликована в «Новом американце», а рядом напечатан комментарий Целкова: «В моей работе есть что-то фатальное. Я совершенно убежден, что такие рожи рисовать не надо».

***

К Некрасову я попала в самый последний вечер моего пребывания в Париже, между съёмкой на телевидении и визитом к только что прибывшему в эмиграцию известному актеру Льву Круглому. Как меня и предупреждали, я влюбилась в Некрасова с первого взгляда. И от этого, и от усталости, и от краткости встречи я сняла его совсем не так, как



Мария Розанова в типографии в подвале дома в Фонтене-о-Роз. 1980

телось бы. Вообще, снимать на ходу очень трудно. Тут еще мало одной любви, надо еще и найти какую-то точку в общении.

Однако именно с Виктором Некрасовым мы нашли общего любимого писателя, причем совершенно неожиданно: Кнута Гамсуна. Некрасов рассказывал, что во время войны произошёл с ним случай совершенно мистический. Освободили украинскую деревню, зашли в избу, наполненную людьми, запахом пота… портянок… и на окошке лежала книжечка в аккуратненьком переплете, застегнутом на застежку: Кнут Гамсун. Книга ждала его среди войны, убийства, крови. К концу войны он потерял ее в госпитале.

«Впрочем, – говорит он, – на старости лет мои вкусы стали традиционными: я полюбил Толстого и Чехова и перечитываю их в грустные минуты». – «А из авангарда? – Нет, я веду арьергардные бои».

***

Странное место – аэродром. Это всегда – другая, совсем отдельная страна. Когда я прилетела в Париж, таможенник спросил меня: откуда вы? (я нечетко написала свой город). Я растерялась. Откуда я, в самом деле? Из Америки? Из России? Из Нью-Джерси? На аэродроме все относительно.

———

В следующий раз я оказалась в Париже в конце 1982 года. Только что умер Брежнев, и Алексей Хвостенко, которого я встретила в офисе Марамзина, весело позировал мне со свежей эмигрантской газетой в руках. Он подарил мне свой альбом «Прощание со степью», который записал в предыдущем году в Англии. До «перестройки» оставалось всего 5 лет, но мы об этом не знали.



Алексей Хвостенко. 1982

Глава двадцать третья
ЗОЯ



Зоя Лымарь-Красновская. 1979

Моей главной подругой в Америке в течение почти сорока лет была Зоя Лымарь-Красновская, художница из Ленинграда, участница многих нелегальных выставок в Союзе. Эмигрировала в 1977 году. У нее были проблемы с выездом. Она и её муж, Алексей Красновский, оба, по паспорту, были русские, а уехать в эмиграцию в 70-е годы можно было только по еврейской визе.

Не желая прибегать ни к каким уловкам, супруги Красновские решили добиться отъезда через американское посольство в Москве. Леша шел впереди и нес на руках дочь. Пока милиция у дверей посольства старалась схватить его и отнимала дочь, Зоя с криком «Помогите!» прорвалась внутрь. Заполнила анкеты, необходимые для вызова из Америки. После этого похода пришел вызов от «прямой родственницы» из Америки – Татьяны Шауфус. Никто не знал, кто она такая, сколько ей лет, а о том, что Шауфус – председатель Толстовского фонда, даже не догадывались. После двухлетней борьбы за выезд, Зоя написала в Хельсинский комитет, она апеллировала к праву каждого гражданина Союза покинуть страну на основании Всеобщей Декларации прав человека. «Мне все равно, в какую страну вы меня отправите, к какой нации припишете. Мне жаль бесцельно прожитых лет у себя на Родине».

«Что вы такое пишете? – говорил ей потом, сладко улыбаясь, Воротынцев в ОВИРе. – Мы бы рады вас выпустить, но не можем, не можем отпустить вас в капиталистическую страну, в неизвестность, с двумя детьми, пока не будем уверены, что у вас там действительно родственники. Докажите ваше родство с Татьяной Шауфус...»

В те годы требовалось разрешение от родителей на выезд. Мать Зои бумагу с разрешением не давала. Зоя пришла в ОВИР, объяснила ситуацию. Мать вызвали, она пришла и принесла целую



Нина Аловерт на персональной выставке Зои Лымарь-Красновской. Нью-Йорк. 1980



Зоя и Алексей Красновские и Александр Глейзер готовят выставку. Джерси-Сити. 1980

тетрадь – донос на свою дочь и на ее мужа. Зою вызвали следом, предложили прочитать. Зоя ответила: «Я отказываюсь читать донос. Мне неинтересно мнение моей мамы обо мне». – «И мне тоже», – вдруг сказала секретарша и двумя пальцами брезгливо отложила тетрадку в сторону...

В день рождения дочери явилась на дом «ведущая» из ОВИРа. «Приходите, – говорит, – завтра». – «Нет, с нас хватит, никуда больше не пойдем». – «Приходите, вам дали разрешение на выезд». Что же… «люди как люди. И милосердие иногда стучится в их сердца», – как сказал Воланд.

Принял их в ОВИРе все тот же улыбающийся Воротынцев… «В Америку мы вас не пустим. Поедете в Израиль». – «Но ведь мы не евреи?» – «Неважно». – «У нас вызов из Америки». – «Неважно». – «Но мы не поедем в Израиль». – «И это неважно. Доедете до Вены, там разберетесь». Но сюрприз был преподнесен в конце: «В связи с тем, что вам отказано в выезде в США и ваш вызов переоформлен, с вас еще 300 рублей!» А у Красновских уже все продано, спят на полу… Кликнули клич друзьям. Приходили прощаться люди… на столе стояла кастрюля, в нее кидали деньги.



Марина Зеленская, Алексей Красновский, Зоя Лымарь-Красновская, Юрий Зеленский, Саша и Тима. 1980

В Москве перед отъездом Красновские ходили проконсультироваться к врачу Липавскому, которого им и мне рекомендовали, как диссидента, который помогал уезжающим. Я пообщалась с ним раньше Зои. Но не стала пользоваться его помощью, что-то меня в его поведении насторожило. А Зое он посоветовал найти в Ленинграде «еврейскую» активистку Нину Аловерт и с ней переговорить. Дал Зое мой номер телефона, но она до меня не дозвонилась. Так наше знакомство в Ленинграде не состоялось, а могло бы! Липавский оказался то ли провокатором, то ли «стукачом». Это выяснилось довольно быстро, но на наших судьбах не отразилось. Познакомились мы с Зоей уже в Америке, наша дружба началась с первого дня и закончилась с последним днем её жизни…

…Когда наши друзья и приятели стали разъезжаться из Джерси-Сити, они дали мне адрес моих соотечественников Красновских, бывших ленинградцев, которые только что нашли квартиру в Астории (район Нью-Йорка), и порекомендовали обратиться к ним за советом. Мы с сыном поехали по этому адресу. Дверь открыла молодая красивая женщина в белой кофте с украинской вышивкой. Гладко зачёсанные чёрные волосы, тонкая талия. За её спиной в комнате я увидела висевшее на стене зеркало в старинной оправе. Посреди комнаты стоял стол, покрытый белой скатертью, на столе – бутылка красного вина.

Мы не переехали в Асторию, но квартира Зои и Алексея Красновских стала на долгие годы моим домом в Нью-Йорке. Мы прошли вместе с Зоей как сквозь счастливые, так и сквозь трагические периоды жизни. Кроме того, в квартире Красновских мы устроили мою первую выставку фотографий иммигрантов 70-х годов.

Зоя – яркая, талантливая личность со своеобразным взглядом на мир и не менее своеобразной

биографией. Окончила Ленинградское хореографическое училище имени А.Я. Вагановой, но из-за профессиональной травмы почти не танцевала. Училась в Театральном институте на курсе И.П. Владимирова, работала в реставрационных мастерских Эрмитажа и в Павловском дворце, ей предлагали сниматься в кино и даже принимали в Вахтанговский театр без диплома об окончании театрального института, но по разным причинам все эти начинания сорвались… И тогда Зоя начала рисовать. Ни к какому направлению себя не причисляла. Просто рисовала, как дышится.



Зоя. 1985

На Западе судьба художницы, казалось, начинала складываться. Несмотря на то, что ни одной картины вывезти из Союза не смогла, она в Вене начала интенсивно рисовать и смогла принять участие в групповой выставке, где её картины были проданы.

Первая персональная выставка Зои состоялась в Украинском центре в Нью-Йорке, где она выставила картины, связанные с Украиной. Зоя родилась и выросла в Ленинграде; но её отец – из «раскулаченных» запорожских крестьян.

Когда ее, девочкой, привезли к тётке на лето, она сразу почувствовала связь с этим миром. Жила в хате с расписной печкой и погребом, где водилась нечистая сила. Говорили, если в этом погребе провести ночь, станешь музыкантом. Дед Кузьма пробовал, залез туда на ночь. Утром вышел, ничего рассказывать не стал. Музыкантом был непревзойденным, на всех инструментах играл. Так утверждали в семье.

Зоя сразу проявила себя как тонкий, романтичный художник. Картина художника – для зрителя всегда узор иного мира, иной души. Мне трудно подобрать к этому миру словесную канву, рассказать чужим – чужими словами.

Я помню портрет молодой женщины в украинском наряде – автопортрет с петухом на переднем плане. На голове женщины – высокий венок из однотонных красных цветов, сплетенный в несколько рядов. Огненная корона. Цветы вообще заполняют все картины Зои Лымарь. Они разнообразны, красочны, нарядны, тяжелы, беззаботны, словом – пунктир узора. И ещё – летит ведьма над украинским селом, хатки на лугу – как цветы на траве. А рядом белесые, некрасивые растения – головки чеснока, цветы-оберег, защита от колдовства.



Зоя и Георгий Костаки в квартире Красновских. 1980

Практически все эти картины были раскуплены. Оставшиеся висели в полутемной квартире Зои и Лёши в Астории, привлекая красотой и гармонией. Блистающий мир души среди бедной эмигрантской обстановки.

У Зои были ещё две персональные выставки, она также участвовала в групповых выставках у Глезера и у Кузьминского, и во многих других. Картины продавались. К ней приходил знаменитый коллекционер Георгий Костаки и выбрал для своей коллекции одну из её работ.

Зоина карьера художницы мог-



1985 год

ла сложиться в Америке намного успешнее. К сожалению, её творческий расцвет совпал с тем временем, когда началось повальное увлечение инсталляцией, живопись как-то отошла на второй план. К тому же, у Зои не было агента, а сама она строить свою карьеру не умела.

Она сохранила подлинный интерес к балету, мы вместе ходили на спектакли, а потом в кафе или, вернувшись домой, по телефону обсуждали увиденное.

Именно Зоя оформила мой первый альбом «Балет Мариинского театра. Вчера, сегодня, XXI век…» Издал этот альбом в 1997 году Александр Сергеевич Запесоцкий, ректор Санкт-Петербургского гуманитарного института профсоюзов. Это тонкий альбом в мягкой обложке, но я благодарна Запесоцкому, он стал моим первым русским издателем. Зоя, здесь, в Америке, создала макет, который я привезла в Петербург, в издательство института. Макеты тогда ещё не делали в компьютере, это был бумажный аналог. Я и позднее, при издании некоторых других моих альбомов, показывала Зое компьютерные проекты, подготовленные издательствами, и советовалась. Она обладала прекрасным художественным вкусом и чутьём.

Однажды в Москве Зоя оказалась в доме, куда пришёл в гости режиссёр Сергей Параджанов в сопровождении молчаливого красавца – грузинского князя. В первый же момент знакомства, взглянув на Зою своими бархатными глазами, Параджанов воскликнул: «Тамара! Это моя Тамара!» В то время он обдумывал постановку фильма «Демон» по поэме М.Ю. Лермонтова. Параджанов усадил Зою рядом с собой и рассказывал ей, как он видит свой будущий фильм: «По небу летит Демон, а вы, княжна Тамара, сидите на облаке...» – «Но у Лермонтова Тамара не сидит на облаке!» – простодушно удивилась Зоя. – «А я и не читал поэму Лермонтова!» – возразил Параджанов.

При прощании Параджанов поцеловал Зое руку, обещал позвонить и назначить деловую встречу. Но через несколько дней его арестовали. Он написал ей из тюрьмы письмо. Больше Зоя Параджанова не встречала.

Я люблю эту историю, потому что уверена – отблеск параджановского карнавала, в котором Зое посчастливилось однажды участвовать, каким-то образом осветил её дальнейшее творчество. А первая Зоина фотография, которую я сняла, – это та Зоя, в которой Параджанов увидел свою Тамару…

В конце 2022 года Зоя заболела ковидом. Иммунитет был ослаблен пандемией, необходимостью провести больше двух лет буквально взаперти, она очень тяжело переживала войну в Украине. Последний раз я говорила с ней дня за три до её предполагаемого возвращения домой из реабилитационного центра. Попросила её: «Пожалуйста, не кури много…» Зоя только засмеялась: «У меня даже мыслей о курении нет, нет никакого желания… я жить хочу».

Зоя умерла 2 марта 2023 года в два часа ночи. Похоронена на православном кладбище в Ново-Дивеево. Ей было 72 года.



2016 год

Глава двадцать четвертая
«МЫ ЗДЕСЬ ДАНЫ НИКЕМ И НИКОМУ»

Любая эмигрантская среда невелика и замкнута на себе, и, при этом, состоит из самых неожиданных людей. Как позже выяснилось, к нам даже профессиональных стукачей не поленились внедрить. Мне пришлось столкнуться и с предательством, и с интригами, да и окружающая нас жизнь, основанная на совершенно других правилах игры, порождала сложные ситуации. Конечно, с годами мы адаптировались, нашли свою среду, вошли, до некоторой степени, в американскую жизнь. Но вот что я писала в конце 1980 года:

«…много смешного в нашей теперешней жизни, она совсем не та, что представляется издалека во всех плохих и хороших аспектах… Мы часто конфликтуем, потому что все – как голенькие на всеобщем обозрении. Нельзя спрятаться ни за прежние связи, ни за любовь друзей, всё выдаёт, что ты есть. И никто уже не любит нас такими, какие мы есть, со всеми нашими недостатками, как старые друзья.

Но интересно.

Я даже написала "Нью-йоркский романс" – отчасти на эту тему:

Не говорите мне о нем, затем,
что всем концам не суждены начала,
а жизнь качает лодкой у причала.
Забита пристань. Перевозчик нем.

Мы здесь одни, в дали высокозвёздной,
мы здесь даны никем и никому.
Молчат пророки. Судьбы неизвестны.
Не говорите обо мне ему».

Так я думала и чувствовала в тот момент: «мы здесь даны никем и никому». Но, по природе, я человек оптимистический и с любопытством отношусь к жизни. Так что я никогда не падала духом и продолжала осваивать новую жизнь, отчасти рассматривая её, как увлекательное приключение.

Но некоторые не захотели адаптироваться, а некоторым и не надо было уезжать – эмиграция совсем не для всех. Уезжать можно только ничего не ожидая и будучи готовым начать жизнь не просто заново – а с нуля. И главное – понимать, зачем уезжаешь.

Вообще, предсказать, как у кого сложится, было совершенно невозможно. Я знаю семью, где муж моей подруги, программист, через месяц получил работу на 1000 долларов в неделю и семью, и где интеллигентная дама, доцент, некоторое время кроила что-то в пошивочной мастерской.

Все начинали по-разному. Но хватало и психологических проблем. Особенно трудно было тем, кто хотел, как писал Довлатов, «чтобы в Америке было, как в России, только лучше». Эмиграция включает в себя необходимость приспособиться к совершенно другому миру, к людям с другим менталитетом, другим правилам поведения…

Вскоре после приезда в Штаты мой сосед по дому, которому удалось устроиться работать на бензоколонку раньше, чем он выучил базовый английский, пришёл возмущённый:

– Американцы все дураки!

– Саша, на каком языке ты это понял?

– Ну, как же! Кончилась работа, все тут же разъехались по домам. А сообразить на троих?

Смешно, но и в более серьёзных вопросах часто мы рассуждали по такому же принципу. Сколько людей, столько и различных способов адаптации: более или менее болезненных.

РИММА МЕЛИК

Я встречалась в эмиграции (особенно в первые годы) не только с представителями культуры, но и с деловыми людьми из экономической (по определению Довлатова) части «новых американцев».

Многие тогда приехали, чтобы открыть свой бизнес, что в Союзе считалось почти преступлением.

С семьей Риммы Мелик, приехавшей из Армении, мы близко познакомились, потому, что жили тогда на одной улице. и потому, что сыновья у нас с Риммой были одногодками. Мелик привезла из России хорошую библиотеку, особенно для подростков… словом, мы были добрыми соседями. Кроме того, мы обе не боялись браться за любую черную работу. Только я один раз в неделю ходила убирать офисы или квартиры, а Римма – 7 раз в неделю. Сажать деревья на нашей улице? – Римма. Убирать отремонтированные дома? – Римма.

Ее муж, Павел, работал на стройке и таскал камни: семья собирала деньги на открытие бизнеса. Дома Римма варила гостям замечательный крепкий кофе и, когда тот был выпит, гадала на кофейной гуще. «Во-первых, – говорила мне Римма, – ожидают тебя перемены, связанные с буквой “М”. Человек стоит перед тобой на коленях – видишь? Во-вторых, предстоит тебе скорая дорога, наверно, переезд».

Я прожила на Ван Вагенен авеню больше сорока лет, а Римма с семьей вскоре переехала в Бруклин: Римма открыла едва ли не первый на Брайтон-Бич ресторан «Кавказ» с русско-армянской кухней.



Римма Мелик. 1980

Поначалу у каждого из владельцев ресторана было много занятий. Павел, например, был и хозяином, и главным механиком, и шашлык жарил. Перечислить роли хозяйки я не берусь, кроме того, кто-то из посетителей ресторана постоянно хотел с ней пообщаться. «Римма, когда в гости придешь?» – спрашивали из-за соседнего столика. «Если после двух часов ночи принимаете, тогда приду, – отвечала Римма, – другого времени нет».

«Тяжелый у нас бизнес, – говорил Павел, – но зато нет надо мной хозяина. Никто мне не скажет: почему позже пришел? Почему раньше ушел? Такое это счастье, когда над тобой никого нет».

В то время открытие частного бизнеса было революцией в сознании бывшего советского человека. Презираемый в Союзе «хозяйчик» превратился в хозяина, т.е. в нормального, работающего, уважаемого члена общества. Люди, приехавшие из антимира, постепенно становились на ноги.

В характере Риммы удивительным образом сочетались деловые качества с какой-то бесшабашностью и обаянием. Она была настоящая «хозяйка таверны», почти в театральном понимании этой роли. Знала, как разговаривать с гостями самых разных сословий и национальностей. Могла быть жесткой, острой на язык, могла быть веселой, шутить с гостями и танцевать, спеша от столика к кухне.

Кого только ни встретила я в ее ресторане! Особенно меня поразил цыганской табор, в самом прямом смысле этого слова. Я пришла к Римме в гости, когда ресторан был закрыт для посетителей: цыгане (кажется, родом из Польши) что-то справляли. И хотя это был оседлый табор, нравы у них были, как «в кибитке кочевой». Мужчины и женщины сидели за разными столами, причем, пока мужчины не начали есть, женщины на имели права притронуться к еде. За столом с мужчинами сидела только одна пожилая цыганка, «прародительница бандитов» (цитирую Бабеля по памяти). Она зорко следила за порядком в таборе.

Столы, как принято говорить в изящной литературе, ломились от блюд. «И все это останется, – говорила мне Римма, – не съедят они всего. Но все должно стоять на столе, как доказательство их богатства. За все заплачено». Напомнило мне это хорошо знакомую картинку из русской жизни: книжные шкафы забиты томами подписных изданий. Неважно, что никто в доме ни один том не раскроет, но хозяева демонстрируют гостям свою интеллигентность. Не так уж мы отличаемся от других народов, как нам мечтается…

АЛЕКСАНДР ГЛЕЗЕР

Эмиграционные волны выносили на американский континент очень разнообразную публику.

«Господа, как вам не стыдно?! Я борюсь с тоталитаризмом, а вы мне про долги напоминаете!»

Этой фразой из «Записных книжек» Сергей Довлатов ввел имя Глезера в литературу. Она почти дословно была произнесена в моём присутствии и даже обращена была непосредственно ко мне. Но сначала я расскажу о самом Александре Глезере и о нашем знакомстве.

Александр Глезер, инженер по образованию, был дружен в Москве с современными художниками-нонконформистами. Был одним из организаторов «Бульдозерной выставки» в 1975 году, после чего его выставили из страны. Каким-то образом он умудрился вывезти во Францию некоторое количество картин и основал в 1976 году в Монжероне под Парижем «Музей современного русского искусства в изгнании». Затем переехал в Америку. В Америке Глезер обосновался в Джерси-Сити, где американец Артур Абба Гольберг создал комитет помощи эмигрантам из СССР. При его поддержке в 1980 году Глезер открыл и в Джерси-Сити «Музей современного русского искусства». В этот период я с ним и познакомилась.

К этому времени из России эмигрировали многие художники. Глезер, которого все знали, обратился к ним с предложением подарить свои картины Музею и, таким образом, создать первую экспозицию. Художники отнеслись к предложению с энтузиазмом. Особенно те, кто еще не начал работать с американскими галереями. Принесенные в дар работы заполнили два этажа.

Я снимала по заказу Глезера подготовку экспозиции и открытие музея в 1980 году. Снимала по заказу, значит, за какие-то деньги (очень символические, но всё-таки). Позднее, когда Глезер стал организовывать персональные выставки художников, он приглашал меня снимать вернисажи. За одну из этих съёмок он мне и не заплатил, сославшись на то, что на моих фотографиях в залах слишком мало посетителей.

Я находилась в редакции «Нового американца», когда Глезер пришел туда по какому-то делу. Я сразу ему и напомнила о неуплаченном долге. Вот на это он мне и ответил, что он борется с тоталитаризмом, а я ему про какие-то долги напоминаю. И тут из-за стола начал подниматься Довлатов. Он даже не поднимался, он вырастал. И пока он увеличивался в размерах, Глезер становился как-то меньше и меньше, и, наконец, не дожидаясь, когда Сергей из-за стола выйдет, скатился с лестницы и исчез.

Но чек прислал.

А дальше произошла совершенно фантастическая история. Пока Глезер организовывал в Музее персональные выставки художников, первоначальная экспозиция находилась в запасниках, то есть, где-то в специальном помещении. Не помню уже, в какой момент, но художники обнаружили, что их картины, бесплатно подаренные Музею, исчезли. Говорят, что первым это выяснил Шемякин, который в доме у знакомых увидел свою картину, которую те купили у Глезера за какие-то гроши (как говорят, именно низкая цена и оскорбила художника). Так или не так открылась истина, но слухи поползли, и мои друзья-художники Зоя и Алексей Красновские поехали в Музей и не смогли найти свои работы. Дело заключалось в том, что Глезер втихомолку продавал подаренные картины. Как говорили, действительно, сравнительно дёшево, поскольку деньги ему были нужны не для личного обогащения, а чтобы водить в рестораны очередную даму сердца или друзей после открытия очередной выставки. «Красиво жить не запретишь».

В результате этой истории с продажей музейных картин, Глезер исчез из Америки на много лет.

Музей просуществовал с 1980 по 1991 год, затем закрылся, затем открылся вновь, существует и сегодня, но уже под другим директоратом.

ИРИНА ДОН-УМАНСКАЯ

Её мало кто знал – а те, кто знали, постепенно уходят из жизни. Ирочка не встречается в моих воспоминаниях. Но она была таким близким мне человеком, что я должна о ней рассказать.

Её девичья фамилия была Дон, и она вела свою родословную от уцелевших донских казаков, которых недоистребила советская власть. Своё происхождения она и в Америке ещё долго, по привычке, скрывала. Родилась в Крыму. Адвокат по образованию, почти не работала: рано вышла замуж за военного и моталась с ним по стране, пока они с двумя детьми не осели в Ленинграде.

Уманская по мужу, она выехала в Америку, оставив мужа-еврея в Ленинграде. Он ехать не захотел, хотя его разжаловали (не помню, до какого чина) из-за отъезда жены и детей в эмиграцию. Но двое детей уехали, Ирочка поехала с ними. Приехали мы в Америку одновременно, жили в соседних домах в Джерси-Сити, здесь и познакомились. Первое время здесь селилось много еврейских семей из СССР. Одна из соседок говорила: «Ирочка, подумайте, что мне сказали: будто Вы – не еврейка. Выдумают тоже! Такая хорошая женщина и не еврейка!» Но Ира была казачка!



Ирина Дон-Уманская. 1980-е

Ира замечала всё смешное в поведении людей и с настоящим артистическим талантом об этом рассказывала. Это были потрясающие юмористические новеллы, с которыми она могла бы выступать на эстраде.

Она не могла жить без книг. Читала всё, что можно было прочесть, не одолела только книгу по гистологии, которую издал её сосед по дому. Смотрела кассеты только с русскими фильмами, старыми и новыми и была буквально влюблена в артиста Александра Домогарова. Говорила по-английски плохо и с жутким акцентом, но её все понимали (потому что хотели понять). Однажды даже выступала свидетельницей в суде.

Была правдива до патологии. Ни умолчать, ни сказать неправду, для улучшения своего эмигрантского положения, просто не могла. Одевалась ярко, броско, красила волосы, брови, щёки, губы. Длинноногая блондинка, она обращала на себя внимание. Однажды к ней пришёл водопроводчик, пленился и стал назначать свидание. Ира ему объяснила, что она – замужняя дама. Где муж? В России. Водопроводчик даже растерялся: при чём здесь муж в России? Решил, что она его не поняла, и начал на пальцах объяснять, что он ей предлагает…



Сергей Довлатов и Ирина Дон-Уманская. 1986

В Ленинграде Ирочка была заядлой театралкой (даже в эвакуации жила рядом с помещением, где играл ленинградский Театр Комедии, и Акимов всегда пускал ее на спектакли бесплатно). Осталась такой и в Америке. Любила балет, а в балете – Мишу Барышникова. Я водила Иру с собой на прогоны балетных спектаклей под видом своего фото-ассистента. Она сидела рядом со мной и держала второй фотоаппарат. Ходила на открытия выставок, встречи с писателями. Была в дружеских отношениях с семьёй Довлатовых.

Будучи старше меня лет на десять, относилась ко мне немного как к дочери. Помогала мне, когда я не могла забрать Машу из школы. Вообще помогала по дому. После мамы, Ира была единственной, кто поощрял и поддерживала мои поступки, странные для других, в том числе, поездку в Париж и Лондон, которую я совершила, не имея денег и не получив ещё гражданства, потом – мои поездки в Ленинград-Петербург, когда это стало возможным. Когда ей перевалило за девяносто, память Ирочки начала слабеть. Она умирала в больнице. Когда навещавшие её спрашивали: а где Нина? Отвечала уверенно: «В России».

Умерла Ирочка в апреле, в пасхальные дни, 94-х лет от роду. Её дочь мне не позвонила и не сказала об этом.

Когда я сама позвонила спросить, как мама, она ответила нежным голосом: «А мама умерла». На мой возмущённый вопрос, почему она мне не позвонила, та ответила, что не хотела омрачать праздничные дни… Ирочка была искренне и глубоко верующим человеком, но дети не пригласили к ней в больницу священника и не отпели в церкви. Её кремировали, пепел сын увёз в Южную Каролину, где он живёт. Так ни я, ни Зоя, которая тоже дружила с Ирочкой, с ней не попрощались. Но она всегда жива в моём воображении, в моей памяти о прожитой в Америке жизни. Всегда любима.

«ВОЗВРАЩЕНЦЫ»

Случилась это в самом начале «перестройки», примерно в 1990-м году. На нашей улице Ван Вагенен в Джерси-Сити жила семья эмигрантов из Черновцов: Эмма, её мать, её муж и двое их сыновей (один учился в старших классах, а младший – в классе шестом). Эмма прекрасно устроилась, работала в банке. Директор банка Артура Гольберга. Муж Эммы работал на почте.

У них уже были американские паспорта, но вот не приживались в чужой стране, и всё – тосковали по родине. Ходили в советское посольство, куда приходили и другие эмигранты, не прижившиеся в Америке. В посольстве относилось к ним доброжелательно, устраивали советские праздники, включая 8 Марта, и т.д.

Наконец, семья решила вернуться в СССР. Посольство пошло им навстречу за какую-то большую сумму денег. Им обещали, что сразу дадут квартиру в Черновцах, откуда они уехали. Знакомые отговаривали, но ничего не помогало.

Накануне отъезда я пошла с ними прощаться. Пришёл и Артур, и снова убеждал их отказаться от этой затеи. К младшему сыну, который, по-моему, чувствовал себя в Америке лучше всех, пришла одноклассница, хорошенькая пуэрториканка. Они сидели друг против друга, переглядывались и пересмеивались, девочка томно опускала глазки. Артур продолжал приводить доводы против отъезда, но всё было бесполезно.

Эмма распродала и раздарила всю мебель. Я выбрала большой ковёр. Не помню, почему, но я считала, что он очень пригодится Косте Кузьминскому. Пообнимались, пожелали счастливого полёта и расстались.

Прошло два дня. Мне позвонил приятель, который был дружен с Артуром, и говорит: «Сядь пожалуйста. Села? Сообщаю: они возвращаются в Америку». Я, естественно, онемела.

…Всё началось ещё в самолёте. Старшего мальчика начало тошнить. Эмма попросила стюардессу принести лимон. «Обойдётесь», – ответила стюардесса. В московском аэропорту их ожидали какие-то советские чиновники, толпа представителей прессы и телевидения. «Возвращенцам» предложили перед телевизионной камерой бросить на землю американские паспорта и растоптать. Эмме это не понравилось, и она отказалась. Тогда их отвезли в гостиницу и оставили там без денег, поскольку обменять доллары на рубли они не успели. Эмма успела спросить, как дела с квартирой в Черновцах. «Какая квартира? – услышала она в ответ. – Встанете на очередь, как все». – «А где же мы будем жить?» – «Снимите гостиницу».

В какой-то момент к ним в гостиницу явились родственники из Черновцов, которые поджидали их в Москве. Быстро забрав все подарки, они исчезли, но, по-видимому, всё-таки оставили какие-то деньги. Эмма пришла в ужас и протрезвела. Каким-то чудом она смогла дозвониться до Артура. Артур начал звонить американскому послу в Москве. Но дело было не то в субботу, не то в воскресенье, и посол на даче удил рыбу. Артур был настойчив, посла нашли. Посол моментально приехал в Москву, пришёл к несчастным «возвращенцам» в гостиницу, привёз еду. На следующий день семья вылетела в Америку.

В Нью-Йорке «возвращенцев» также встречала толпа газетчиков. Привезли их в Джерси-Сити, в их прежнюю квартиру, которую ещё никому не отдали. Квартира, естественно, была пустая. Я отдала им ковёр, на нём ночью спала мать Эммы. Артур взял Эмму в банк на ту же работу. Семья вскоре переехала в другой район, и мне больше не приходилась с ними встречаться. Слышала, что старший мальчик, очень способный к математике, сделал успешную карьеру.

Глава двадцать пятая
МАКАРОВА НА ЗАПАДЕ

Когда в 1970 году Наталья Макарова приняла решение остаться на Западе во время гастролей Мариинского театра в Англии, она ожидала, что ее пригласят танцевать в Королевском балете. Но балерины лондонской труппы заявили директору: если он пригласит Макарову – они все уйдут из театра.

Ее пригласили в Американский балетный театр. Макарова перелетела океан, нашла в Америке свой новый дом, здесь началось ее восхождение к вершинам мировой славы. На спектакли этой балерины приходили королевы и принцессы разных стран мира, великие актеры театра и кино.

На Западе великий дар Натальи Макаровой раскрылся полностью, она окрепла профессионально, станцевала все классические партии и все ведущие роли в современных балетах величайших хореографов XX века: Ролана Пети, Сержа Лифаря, Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса, Мориса Бежара, Джона Ноймайера, Фредерика Аштона, Кеннета Макмиллана…

Когда балерина уже заканчивала свою карьеру, влюбленный в ее творчество Ролан Пети говорил мне: «Пусть только Наташа согласится участвовать в моей новой работе, я ей поставлю такую хореографию, которую она может танцевать. Пусть только согласится!»

Летом 1974 года Наталья Макарова танцевала в Лондоне с труппой Королевского балета как приглашенная балерина. 30 июня ей позвонил Барышников и сообщил, что попросил политического убежища в Канаде.



Никия – Н. Макарова. «Баядерка». 1980

На следующий день она улетала в Нью-Йорк. Макарова позвонила директору Американского балетного театра Лючии Чэйс и описала ей ситуацию. Договорилась, что станцует с Барышниковым несколько спектаклей вместе с труппой АБТ. В конце июля они впервые выступили в Нью-Йорке в балете «Жизель». Успех был феноменальный, занавес поднимали после конца спектакля 28 раз, об этом нам сообщил «Голос Америки». И мы, их ленинградские поклонники, были так горды за них, наших любимых танцовщиков!

Я еще застала совместные выступления этой «звездной» пары, когда прилетела в Нью-Йорк в 1977 году. Они станцевали вместе много спектаклей, я видела «Жизель», «Спящую красавицу» (последний акт), «Кармен» Ролана Пети в АБТ. Это были незабываемые спектакли!

В 1976 году Джером Роббинс поставил им концертный номер «Другие танцы» на музыку Фредерика Шопена. Я увидела этот шедевр хореографа и исполнителей два года спустя, на балетном фестивале в Чикаго – и не знала, кому из танцовщиков отдать предпочтение. Роббинс создал для Макаровой хореографию, где одна фраза перетекала в другую без единой точки. Великая балерина танцевала, словно волшебная дева – Ундина из поэмы В.А. Жуковского, играющая с волнами, женщина-дитя. Барышников был элегантен, мужественен, склонен к иронии. Их дуэт был совершенен. Моя первая статья о балете, опубликованная в Америке в «Новом русском слове», была об этом фестивале. Я написала об их дуэте так, как понимала тогда это чудо.

«Дуэт Макаровой и Барышникова – редкое в балете счастливое творческое сочетание, потому что много есть партнеров, прекрасно подходящих друг другу в танце, но это не всегда



Нимфа – Н. Макарова, Фавн – М. Барышников. «Послеполуденный отдых фавна». 1978

дуэт. Встреча этих двух артистов на сцене – неизменное чудо. В «Других танцах», поставленных Роббинсом специально для Макаровой и Барышникова, таким чудом кажется первый дуэт. В исполнении этих необыкновенных артистов первый лирический диалог в балете мне кажется зримым соприкосновением душ. Это поэма о высокодуховной любви, любви разделенной, полной внутреннего достоинства. Весь дуэт звучит как тайное, глубоко интимное в духовном смысле общение. Монологи Барышникова мужественно-лирические, слегка шутливые. Монологи Макаровой поставлены с абсолютным пониманием ее индивидуальности. «Льющаяся» пластика, отсутствие законченности и определенности, балерина – вся в недосказанности чувств…»

Позднее, когда Макарова и Барышников вновь станцевали этот балет в Нью-Йорке, Клайв Барнс писал о них в газете «Нью-Йорк Пост»: «Выступление танцовщиков – это сгусток времени, кристаллизовавшийся в пространстве… Макарова и Барышников – эти благословенные дети ленинградского театра, еще раз танцевали дуэт, поставленный для них восемь лет назад… Макарова сохранила со времен премьеры и гибкость в танце, и страстность в передаче музыки. Возмужавший Барышников, с присущей ему мужской грацией, был прекрасным партнером. Этот дуэт двух звезд вызвал в нас чувство тревоги: когда мы увидим еще раз что-либо подобное на сцене?» Какие бы замечательные танцовщики не исполняли впоследствии этот номер, с ними, даже приблизительно, сравниться не мог никто.

В Америке Макарова вышла замуж за преуспевающего бизнесмена Эдварда Каркара. Барышников, который был шафером на свадьбе, прислал мне с оказией фотографию с венчания: он держит венец над головой Макаровой, которая вместе с женихом стоит перед алтарем. «От ленинградских профсоюзов были мы с Сашей», – писал Миша. (Саша Минц – друг Макаровой со школьной скамьи, к этому времени работал в АБТ).

В Америке Макарова встретила не только мужа, но и близкую подругу, однофамилицу, Дину Макарову. Блестящий балетный фотограф, Дина сохранила для истории весь творческий путь Наташи на Западе.

Каждый спектакль Макарова танцевала как будто впервые. Каждый образ, созданный ею, нес в себе загадку, волновал и притягивал. До конца своей сценической карьеры она сохранила способность быть своенравной современной девчонкой и Мадонной Рафаэля одновременно. Она могла быть целомудренной в самой смелой любовной сцене и сексуально-обольстительной в самом абстрактном, бессюжетном балете.



Кармен – Н. Макарова, Хозе – М. Барышников. «Кармен». 1981

И все-таки, когда я спросила: «Какой момент в твоей жизни самый счастливый?», Наташа отве-

тила без колебаний: «Рождение Андрюши». Она родила сына в 37 лет, но после родов вернулась на сцену очень быстро и в блестящей форме.

Вскоре после рождения Андрюши Макарова смотрела спектакль в «Метрополитен-опера», рядом с ней сидела Жаклин Онассис. Наташа рассказала, что собирается крестить ребенка в православной церкви. Жаклин так обрадовалась, так бурно переживала грядущее событие, что Макаровой ничего не оставалось, как предложить ей стать крестной матерью (хотя на это место Наташа уже выбрала другого человека!). Так крестной матерью Андрея стала Жаклин Онассис, а отцом – король Греции Константин.

В начале 80-х годов на Бродвее возобновили старый мюзикл Баланчина «На пуантах» (музыка Ричарда Роджерса, текст – Джорджа Эббота). Главная героиня мюзикла, Вера – русская балерина-эмигрантка, которая выступает в американских шоу. Баланчин согласился возобновить спектакль с тем условием, что Веру будет танцевать и играть Наталья Макарова.

Та согласилась не без внутренних колебаний, поскольку никогда раньше не выступала в драматической роли (а разговорных сцен в спектакле было больше, чем танцевальных). Баланчин хотел сам приготовить с Макаровой эту роль, но тяжело заболел, и болезнь оказалась смертельной. Танцевальные сцены репетировал Питер Мартинс (в то время – премьер труппы Баланчина). Игровые сцены с Натальей разучивал сам драматург – Джордж Эббот. После репетиций Макарова ехала в больницу навещать Баланчина, который так и не увидел ее в своем спектакле.

Прежде чем показать шоу на Бродвее, в Нью-Йорке, его обкатывали в других городах. Мюзикл шел с огромным успехом, до выступления в Нью-Йорке оставалось три месяца. Но 17 декабря 1982 года на спектакле в Вашингтоне произошёл несчастный случай, едва не стоивший Макаровой жизни: во время второго действия на нее с колосников обрушилась балка с декорациями...

Наташа была ранена, весь парик пропитался кровью. Спектакль остановили, опустили занавес. Открыли заднюю дверь театра, чтобы карета скорой помощи могла въехать прямо на сцену. Рентген показал, что сломаны правое плечо и ключица. На голове была глубокая рана. Если бы стальная балка упала на сантиметр ниже, Наташи бы не было в живых.

Пока Наташа лежала в больнице, ей писали друзья и поклонники со всего мира, включая прези-



Альбертина – Н. Макарова. «Пруст, или Перебои сердца». 1981

дента Америки. Врачи говорили, что на выздоровление уйдет полгода. Но Наталья решила по-своему, и через три месяца вышла на сцену в нью-йоркской премьере. Она имела огромный успех в этой драматически-танцевальной роли, была признана на Бродвее лучшей актрисой мюзикла, в 1983 году, получила премию «Тони» и премию Лоуренса Оливье в Лондоне.

Еще Наталья Макарова создала ряд редакций классических балетов, записала диск с русскими сказками, которые сама читала на русском языке, играла в драматических спектаклях, о ней сняли фильмы. Как-то раз на мой вопрос: «Как ты считаешь, удачно ли сложилась твоя жизнь?» Макарова ответила: «Удачно. А могло бы быть иначе, но, я думаю, Бог меня любит».

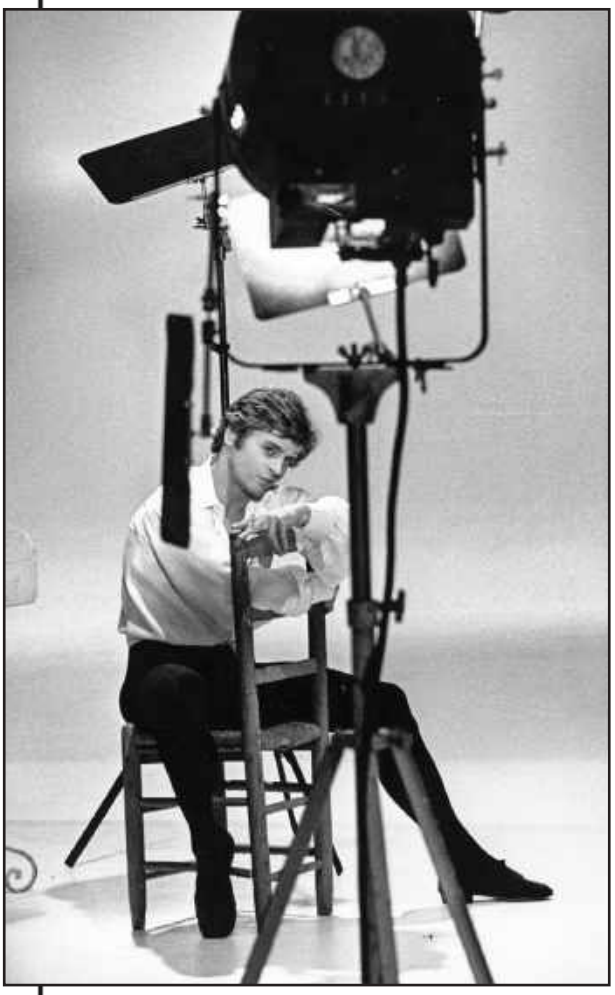
Она полностью реализовала свой дар, счастливая избранница судьбы, великая балерина XX века, «первая леди мирового балета».



Нью-Йорк. 1982

Глава двадцать шестая

БАРЫШНИКОВ, БАЛАНЧИН, РОББИНС



М. Барышников на съёмках фильма-балета «Кармен». 1980

Первые три сезона после приезда в Америку Миша работал в Американском балетном театре (АБТ) – крупнейшем в стране. Должна признаться, когда в феврале 1978 года Миша позвонил и сказал тожественно и взволновано: «Я перехожу работать к Баланчину», – я не проявила никакого восторга по поводу его решения. «Ты слышишь? – повторил Миша раздраженно, – я буду работать у Баланчина!!!» «Слышу, – ответила я, – но что ты будешь в этом театре танцевать?»

Барышников говорил, что одной из причин, по которым он покинул Россию, было желание поработать с двумя великими хореографами – Джорджем Баланчиным и Джеромом Роббинсом. Но балеты Баланчина созданы главным образом для балерины. Танцовщик занимает в них скромное место партнёра. Для Мишиного дара этого было явно недостаточно. Кроме того, танцовщики Баланчина не выступали в других театрах. То есть, снова получалось резкое сокращение творческих возможностей. «Пусть я поступаю неправильно, – сказал Миша, – но я имею право на свои ошибки».

Судя по тому небольшому эссе-воспоминанию, которое Барышников написал для выставки, посвященной памяти Баланчина в Москве в 2003 году, хореограф не только пригласил Барышникова поступить в его труппу, но и сам принял за него решение. Миша волновался перед встречей с Баланчиным, думал, что они будут обсуждать возможность его перехода из АБТ к нему в Нью-йоркский городской балет. Придя раньше времени к дому, где жил Баланчин, Миша долго ходил по улицам, «попивая двойной эспрессо из бумажного стаканчика и куря одну сигарету за другой». В ходе разговора, обсуждая способ глаженья мужских рубашек, Баланчин вдруг спросил Мишу, хочет ли он обсудить условия контракта. «Да нет», – с изумлением ответил Миша, понимая, что Баланчин уже принял его в труппу.

Итак, Барышников оставил АБТ, где имел большой классический и современный репертуар, относительную свободу поездок с частными гастролями. В труппе В труппе Нью-Йоркскиого городского балета он стал «штатным» солистом театра, и вряд ли у него могли быть свои творческие планы вне театра во время сезона.

Тезис «я имею право на ошибки», конечно, неоспоримый. Я понимаю Мишу. Желания артиста и зрителя не должны всегда совпадать. Но для меня до сих пор остаётся открытым вопрос: зачем Баланчин, собственно, даже не пригласил, а «перевёл» Барышникова из АБТ в свой театр? Уж он-то должен был понимать, что кроме трёх-четырёх одноактных балетов Мише танцевать в его репертуаре нечего? Что гений танцовщика выше роли кавалера при балерине, как это обычно бывало в бессюжетных балетах Баланчина?

Когда Миша пришел в его театр, жизнь семидесятипятилетнего Мастера – творческая и физическая – подходила к концу. Хореограф был уже немолод и недостаточно здоров: он не мог сочинять новые балеты. Возможно, если бы они начали работать раньше, Баланчин создал бы спектакли специально для Барышникова. Теперь же он дал Мише танцевать то, что нашел для него подходящим из ранее созданного. В репертуаре театра были спектакли, которые Баланчин ставил в ранний период своего творчества, еще для «Русского балета» Сергея Дягилева, и где были большие роли для мужчин-танцовщиков: «Блудный сын» Сергея Прокофьева и «Аполлон» Игоря Стравинского.





М. Барышников на репетиции балета «Аполлон». 1978

Барышников танцевал в театре Баланчина многое, но эти две работы кажутся мне наиболее значительными в западной карьере артиста. Не только танцовщик нашел «свои» балеты, но и хореограф нашел гениального исполнителя Аполлона и Блудного сына.

«Блудный сын» был как будто создан для молодого Барышникова, его исполнительских возможностей и темперамента, а в «Аполлоне» Барышников сумел станцевать не просто бога, но бога-творца, поэтому артист был так прекрасен в этой роли. Все существование Аполлона-Барышникова на сцене – это состояние художника в разные моменты творчества: от вдохновенных замыслов и раздумий до неистовых всплесков творческой фантазии, горения и моментов безграничной усталости.

На фестивале в Чикаго я видела Мишу в балете Джерома Роббинса «Послеполуденный отдых фавна» с Натальей Макаровой. Действие происходит в репетиционной комнате с зеркалом, которое предполагается там, где находится зрительный зал. Герои балета – классические танцовщики, странно-чувственная атмосфера в сочинении Роббинса создает второй план, дающий возможность различному актерскому толкованию образов.

Начинается балет со сна Фавна на полу репетиционной комнаты – актер отдыхает между репетициями. Томление его перед выходом нимфы-танцовщицы может быть похоже и на «разминку» артиста перед началом репетиции.

Макарова появлялась в репетиционной комнате в таком внутреннем напряжении и тревоге, что становилось ясно – нет, это не случайное свидание! Какая тайна скрыта за этой намеренной встречей? Какой запрет лежит на этой любви? Формально весь номер построен как репетиция: оба партнера все время смотрят в зеркало – артисты проверяют правильность движений и поз. Но в исполнении Барышникова и Макаровой ни на секунду не прерывается напряженное внутреннее общение между героями. Им трудно удержаться на уровне внешнего отчуждения. Когда Фавн целует Нимфу, балерина поворачивается к зеркалу, проверяя правильность позы. Но через секунду, потрясенная, она закрывает рукой место поцелуя. Затем, боясь взглянуть на Фавна, Нимфа-Макарова уходит, поднимая в прощальном жесте руку… прощаясь с Фавном? Со своим зеркальным изображением? А Фавн-Барышников, не двигаясь, обреченно смотрит ей вслед.

Джером Роббинс создал для Барышникова новый балет: Opus 19/The Dreamer, где Барышников предстал в образе романтического поэта.

Барышников проработал у Баланчина всего пятнадцать месяцев. По прошествии многих лет и я начала видеть удачные результаты этого эксперимента. Не говоря уж о том, что артист осуществил свою мечту и работал с Баланчиным и Роббинсом – а так ли уж часто в жизни сбывается мечта? – эти пятнадцать месяцев стали для Барышникова еще одной школой, которая пригодилась ему в дальнейшей работе.

Оба хореографа работали с Барышниковым над новыми для него партиями, Миша наблюдал, как Баланчин руководит своим театром. Поэтому, когда в 1979 году Барышникову предложили взять на себя руководство АБТ, он понимал характер этой работы.

Барышников посоветовался с Баланчиным. Тот сказал: если Миша отчетливо понимает, что именно хочет делать в театре, то должен использовать такой шанс. И добавил: «Если не получится, значит не получится. Ты всегда можешь вернуться назад, это твой дом».

Барышников вернулся в АБТ в качестве художественного руководителя и танцовщика.

Совместная работа Михаила Барышникова с Роланом Пети, которая началась в 1978 году с балета «Пиковая дама», продолжилась через два года, когда Пети пригласил его на роль Хозе в телефильме по своему балету «Кармен» на музыку Бизе. Пети впервые поставил этот балет в 1949 году для труппы Марсельского балета и тогда ещё совсем юной Зизи Жанмер. В 1980 Жанмер уходила со сцены, и эти съёмки, которые происходили на студии телевидения в Париже, были её последним выступлением в роли.



З. Жанмер, М. Барышников и Р. Пети на съемках фильма-балета «Кармен». 1980

«L'amour, l'amour, l'amour, poeme», – поет хор Хабанеру из «Кармен»… Странный, зловещий хор, девушки одеты в платья, напоминающие не то балетные пачки, не то наряд Коломбины, встрепанные волосы, нарочито резкие и даже вульгарные манеры… И на фоне этого тулуз-лотрековского кабачка, Хозе – Михаил Барышников, весь в черно-белом, блистательно исполняет свою вариацию, напоминающую корриду: выпад вперед – изогнутые руки напоминают рога быка, выпрямился – прекрасный испанец. Бык – тореро, бык – тореро… стилизация Испании, образ корриды – как символ вечно бессмысленного убийства.



На мой взгляд, Жанмер не имеет возраста. Она идёт по студии, Пети восхищённо смотрит ей вслед и говорит мне: «Какие у Зизи ножки! Как у пятнадцатилетней девочки!» И он прав.

Её Кармен – парижанка. Никаких страстей, никаких «огненных» танцев. Это лукавая женщина, погруженная только в себя и занятая только собой. Она не любит, – скорее, позволяет себя любить. Даже сладострастие ее направлено как-то абстрактно – вообще на мужчин, потому что таково ее назначение в жизни – пленять. Эскамильо – просто следующий. И на фоне слегка буффонадного кордебалета, иронически поданного балетмейстером, и Тореадора-Эскамильо, один Хозе-Барышников – чело-

век, живущий сердцем, а потому – как бы в другом измерении.

Став руководителем АБТ, Миша договорился с Пети о постановке «Кармен» для американской труппы. Кармен танцевала блистательная Наталья Макарова. Было интересно сравнивать эти два спектакля, двух таких разных Кармен. Я писала об этом статью для журнала Dance Magazine и для «Нового американца». Жанмер и Макарова были настолько различны между собой, что и образ Хозе приобретал у Барышникова различные оттенки во французском и американском спектакле.

Зизи с ее загадочной полуулыбкой, бледным лицом и короткой стрижкой «под мальчика», казалось, влекла Хозе-Барышникова именно этой нестандартностью и загадочностью облика. Прелестная Кармен Макаровой, кудрявая блондинка с идеальной фигурой, с несколько резковатыми, почти девчоночьими, движениями, злюка и насмешница (какой она предстает в начале), поражала его в самое сердце с первой встречи. Барышников-Хозе идет за Кармен-Жанмер, желая понять, что его так в ней поразило. За Кармен-Макаровой он следует по воле Рока, которому не может противостоять.



Хозе – М.Барышников, Кармен – З. Жанмер. Съёмки фильма-балета «Кармен». 1980

Сцена свиданья Кармен и Хозе начинается с небольшого соло Кармен. Зизи, пленительно-женственная и, в то же время, загадочно-инфернальная, танцует, почти не обращаясь к нему. Именно это противоречие влечет и возбуждает чувство Хозе-Барышникова. Кармен Макаровой танцует только для Хозе. Чувственная, увлекающаяся, уверенная в своей неотразимости, она соблазняет и дразнит, эта вариация – начало любовной игры. Чувственному обольщению этой Кармен нельзя противостоять, но Хозе Барышникова, прежде всего, обольщается сердцем. Для нее это свидание – сиюминутная встреча, для него – судьба.



В последней сцене Кармен Макаровой вдруг обнаруживает и подлинный темперамент, и подлинную страсть: с такой же силой, с какой Хозе хочет заставить ее любить себя, с такой же страстью Кармен-Макарова защищает свое право не любить. Убийство не является разрешением этого поединка.

Макарова-Кармен после удара кинжалом умирала мгновенно. Не возмущаясь, не страдая, вдруг оставляла его в полном одиночестве. Даже мертвая она не принадлежала Хозе. И стремление Барышникова-Хозе удержать – даже не оживить, а именно удержать вновь и вновь ускользающее тело – это и был сплошной крик души человека, навсегда оставшегося одиноким. По логике и накалу чувств в американском спектакле Хозе,

убив Кармен, должен и сам умереть: «…А голос пел: ценою жизни ты мне заплатишь за любовь».

Никто не ожидал, что Барышников вновь будет танцевать с баланчинской труппой. Но в один из майских дней 1992 года, когда балетный сезон в Линкольн-центре был уже в разгаре и проходил без особых сюрпризов, в газете «Нью-Йорк таймс» появилось объявление: Барышников выступит в нескольких спектаклях труппы New York City Ballet (с указанием дат). После такого анонса билеты на спектакли раскупили в считанные часы.



Кармен – Н. Макарова, Хозе – М. Барышников. «Кармен». 1981

Тем, кто видел Барышникова на сцене из года в год, показалось, что артист вышел на новый уровень мастерства – как человек, проживший большую творческую жизнь и ничего не потерявший из её богатств. С точки зрения балетного профессионализма, выступление Барышникова было безукоризненным. К этому времени, он уже два года танцевал только балеты модернистов. Несмотря на то, что хореография Баланчина не изобилует техническими трудностями, всех волновал вопрос, как будет 44-летний танцовщик с ними справляться? Но первое же выступление рассеяло все опасения. Клайв Барнс писал в рецензии в «Нью-Йорк пост» (июль 1992 года), что это выступление стало чудом и останется в истории творческой жизни Барышникова.

Казавшийся абстрактным, балет Duo concertante оказался не просто эмоционален, но еще и откровенно печален. Я воспринимала его как очень «личный» балет Баланчина, в котором он воскресил историю Пигмалиона и Галатеи. Зрелый мастер старается «оживить» бесчувственную девушку – возможно, свою ученицу, балерину. Но она ничего не может ему предложить, кроме холодноватого кокетства. В финале, в луче света остается только девушка, а герой (Барышников) поднимает ее тонкую руку, распрямляет кисть и приникает к ней в мучительной любовной тоске.

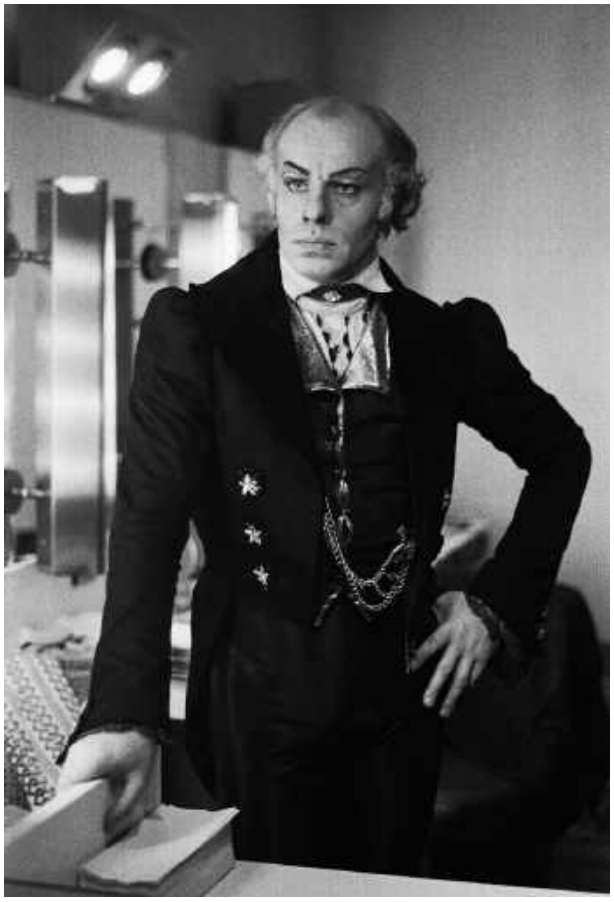
На этом представлении побывали артисты Мариинского театра, гастролировавшего в Америке, – те, кто никогда не видел Барышникова на сцене. И все, к кому я обращалась с просьбой поделиться впечатлениями, отвечали: «О чем говорить? Он – гений». На одном из спектаклей присутствовал гостивший тогда в Америке Арсен Деген, Он увидел Барышникова впервые за восемнадцать лет. Арсен тоже был потрясен. «Естественно, я не ожидал увидеть молодого Адама (“Сотворение мира”), который в немыслимом полете пересекал сцену, – сказал Деген в интервью, газете “Новое русское слово”, – но сейчас он не только меня не разочаровал, он показался мне тем же великим Барышниковым, но на новом этапе. Конечно, я не увидел юного бога танца, но мудрого и зрелого Мастера (в булгаковском смысле слова)».

Барышников возглавлял АБТ в течение 10 лет – с 1979 по 1989 год, расширяя его репертуар за счет спектаклей европейских хореографов, новых редакций классических балетов, а также американских хореографов-модернистов. Предоставив модернистам возможность работать с профессиональными танцовщиками высокого класса, он раскрыл перед ними иные творческие горизонты.

Сам он станцевал все, что могла предоставить ему мировая сцена в рамках классического и современного балета. Создал галерею романтических, сатирических, поэтических и трагических образов, расширил рамки мужского танца, привлек в балетный театр зрителей, а в балетные классы – учеников, которые хотели танцевать, «как Барышников».

Глава двадцать седьмая
АЛЕКСАНДР МИНЦ

Саша Минц был моим дорогим и незабвенным другом на протяжении многих лет – и в Ленинграде, и в Америке. Как я познакомилась с ним - не помню. Но уже в конце 1950-х, когда он учился в хореографическом училище, я беспокоилась о его судьбе. Он заканчивал школу как характерный танцовщик, но его почему-то не взяли в Кировский балет, хотя уже на выпуске он выделялся благородством исполнения. Его дарование отметил маститый критик и историк балета Юрий Слонимский. Минц уехал на два года работать в Петрозаводск.



А. Минц в костюме Дроссельмейера. «Щелкунчик». 1978

Я навещала Сашу, ездила смотреть его в спектаклях. Вряд ли я увижу ещё когда-нибудь такого трогательно-влюблённого Ганса в «Жизели», каким был Минц. Он был моложе Жизели и Альберта, и это придавало иную окраску происходящему на сцене. Казалось, что нежное сердце Ганса разбивалось после смерти Жизели... И во всех ролях, которые танцевал Саша, он сразу выделялся на сцене среди прочих исполнителей: пластичный, музыкальный, выразительный...

Через два года Минца все-таки взяли в театр имени Кирова. Он исполнял испанские танцы, второстепенные мимические роли, его занимали в своих работах начинающие хореографы. Но талант Саши в России в полную меру не раскрылся. Возможно, если бы он попал в новую труппу Леонида Якобсона... Впрочем, что гадать. В заграничные поездки Минца не брали, что, по понятиям того времени, делало его танцовщиком и гражданином второго сорта. Саша болезненно реагировал на эту несправедливость.

Выглядел он настоящим петербуржцем: высокий, длинноногий, элегантный, держался как настоящий денди, хотя в российский период своей жизни был беден, и фрак надевал только на сцене. Помимо всего прочего или, в первую очередь, он был человеком чести, свято чтившим дружеские связи.

Александр Минц был другом Натальи Макаровой, Михаила Барышникова, Аллы Осипенко, Никиты Долгушина, а также людей искусства, не связанных с балетом. Все, кто встречался с ним, попадал под обаяние его неординарной личности

Саша был одним из первых в нашей компании, кто уехал в эмиграцию. Уезжал он в 1972 году, естественно, вместе с мамой. Когда они начали оформлять документы, тут-то и выяснились фантастические подробности Сашиной родословной.

Сначала – немного о Сашиной семье. Мама Саши, Эмма (урожденная Эстер Глускина), была дочерью ленинградского раввина Менделя Глускина. У Эммы было три сестры, но я знала только двоих, живших в Ленинграде. Обе – Лия и Гита – были докторами наук, преподавали древние языки и историю. По книге Гиты Глускиной в Университете изучали историю Древней Греции и Рима. Лия была замужем за Иосифом Амусиным, учёным-гебраистом, первым в России исследователем рукописей Мертвого моря. Я довольно хорошо знала всю семью Глускиных, но мы с мамой чаще всего общались именно с ним. Я водила Амусина и маму на генеральные репетиции для публики в Театр Комедии, он давал мне читать Томаса Манна на немецком языке, но я не осилила.

Когда я познакомилась с семьёй Саши, они с мамой жили на улице Герцена в коммунальной квартире в одной комнате с Гитой, её мужем и сыном.

И Саша, и его друзья, и я, в том числе, знали, что Эмма разошлась со своим мужем Исааком Минцем и что бывший муж живёт со своей новой семьёй где-то в Казахстане. Саша никогда не видел своего отца и решил перед отъездом всё-таки с ним познакомиться. «А он вовсе тебе и не отец», – заявила ему невозмутимо Эмма Менделевна, примеряя перед зеркалом серёжки. И рассказала ошеломлённому сыну поистине фантастическую историю. Эту историю появления на свет Саши Эмма Менделевна рассказывала позднее и мне, так что передаю с её слов.

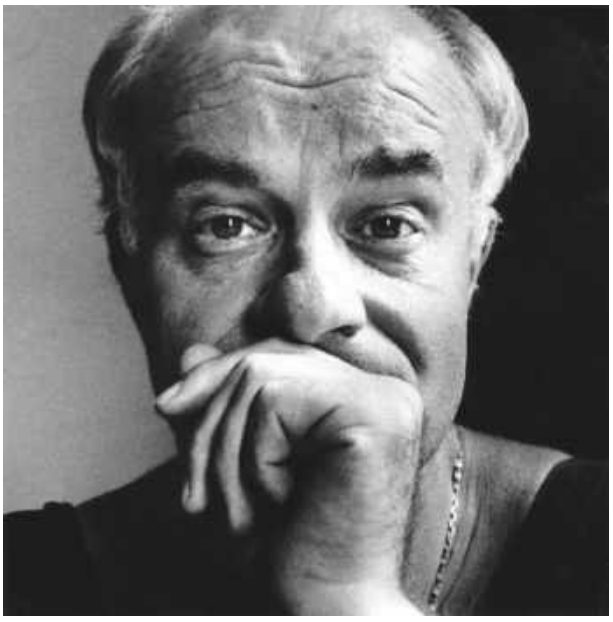
В коммунальной квартире, где Минцы жили в конце 1930-х, их соседом был сотрудник НКВД, который начал откровенно к Эмме приставать. Встретив сопротивление, он её посадил. Её отправили в ссылку в Соликамск, где опять посадили в тюрьму. Эмма сидела в большой камере, под которой находилась комната для допросов: сутками оттуда доносились крики избиваемых.

Однажды ночью все проснулись от какого-то шума. В зарешеченное окно увидели, что двор полон «воронков», куда запихивают арестантов-мужчин. Вскоре выяснилось, в чем было дело. Заключенные-уголовники «проиграли» Эмму в карты и собирались убить. Но у Эммы был поклонник, «вор в законе», русский человек Иван Афанасьев (позже родственники передали мне, что фамилия его была Иванов, но так называла его Эмма Менделевна, так и я буду его называть.). Он выдал уголовников начальству, и тех развезли по другим тюрьмам. Как говорила Эмма Менделевна, где-то в тюрьме она встретилась со своим спасителем и так пылко его благодарила, что на свет появился Саша.

Саша родился в Соликамске в 1941 году с размягчённым позвоночником (можно себе представить, что ела в тюрьме будущая мать). Мужественная Эмма укладывала спать новорождённого ребёнка на солому, чтобы спинка окрепла. Глядя на прямую спину взрослого Саши, трудно было себе всё это представить. Вскоре Эмму благополучно выпустили из тюрьмы, она вернулась в Ленинград. Муж не принял её с ребёнком, но разрешил дать свою фамилию, и она сначала поселилась у своей сестры Лии. Иосиф Амусин Сашу очень любил (своих детей у них с Лией не было) и воспитывал его вместо отца.

Я спрашивала Эмму Менделевну, что же стало с Иваном Афанасьевым? Она ответила, что несколько лет спустя получила от него письмо, где Афанасьев ей писал, что он на свободе и любит её по-прежнему, но у него одна дорога в жизни: назад в тюрьму, поэтому он не может связать свою судьбу с Эммой.

Саша унаследовал от мужа Эммы отчество и фамилию, а от Афанасьева российский мягкий нос, который, с моей легкой руки, и сам Саша называл: валеночек.



Александр Минц. Нью-Йорк. 1980

В эмиграции Саша с мамой сначала жили в Италии, Саша преподавал в балетной труппе Миланской оперы, затем уехал в Америку. Был доволен жизнью, но скучал по друзьям в России. Постоянно звонил мне из Италии: «Как там Маленький Принц?» «Маленьким Принцем» друзья называли Мишу Барышникова, так он и шёл у нас под этим «кодовым» именем для конспирации. Ох, уж эти конспирации того времени! Мы мудрим, говоря о самых простых вещах, гэбист, который нас слушает, давно уже знает, о чём и о ком речь идёт, а заокеанский друг ещё долго будет ломать голову, пытаясь понять, что ты хотела ему сказать.

Уже в Нью-Йорке Саша рассказал мне подробности событий в Торонто, связанных с побегом Барышникова, в которых он принимал непосредственное участие. После прощального спектакля русских танцовщиков в Канаде Барышников вышел на улицу и стал раздавать автографы поклонникам, которые ждали его у актёрского входа. Подписав уже большое количество программок, Барышников сказал: «Извините, мне надо уйти на несколько минут, я вернусь». И побежал, а поклонники побежали за ним. Всё это выглядело комично, и Миша начал смеяться. Пришлось ему остановиться и дать ещё несколько автографов. Затем он побежал через площадь туда, где, за углом дома, его ждала чёрная машина, в которой находились Саша и официаль-

ные лица. За ним бросился кто-то из стукачей.

Как рассказывал мне Саша, Барышников бежал так быстро (а это был страшный момент, ведь могли и догнать), что обогнал машину. Она поехала за ним следом… Мишу привезли за город на ферму, где они все вместе провели без сна первую ночь…

Барышников и Минц несколько лет вместе работали в АБТ. Ещё живя в России, я услышала, что Барышников поставил балет «Щелкунчик» на музыку П.И. Чайковского, а Саша Минц танцует Дроссельмейера. Когда Барышников позвонил мне из Америки, я сказала ему: «Миша, мы все, Сашины друзья, очень тебе благодарны за то, что ты дал ему роль в своём спектакле». «Что ты, – ответил Барышников, – это я благодарен Саше, он своим участием создал успех моему балету».



Ганс – А. Минц. «Жизель». 1966



Тибальд – И. Чернышёв, друзья Тибальда – А. Минц, Ю. Мальцев. «Ромео и Джульетта». 1970

В первый же свой вечер в Америке, я увидела фильм-балет, созданный Мишей. Барышников – один из очень немногих хореографов, который поставил не безмятежную детскую сказку, а балет об утраченных грёзах. Идиллическая любовь Клары и Принца заканчивается трагически. (Имя героине Клара ошибочно дал Петипа: у Гофмана героиню зовут Мари, а Клара – имя её куклы.)

В конце Барышников сочинил трио: Клара, Принц и Дроссельмейер. Дроссельмейер пытается увести Клару, оторвать её от Принца. Причины, как и все истинные чувства Дроссельмейера-Минца, оставались недосказанными. Мы ощущали только душевную боль Дроссельмейера и настойчивость, с которой он стремился разрушить иллюзию, им же созданную. Что это было? Ревность? Жалость к девочке, чьё испытание любовью зашло слишком далеко? Металась в отчаянии Клара, пробегая мимо Щелкунчика, которого уже не могла увидеть в умиравшем царстве кукол, бросалась с детской надеждой к умному, всесильному взрослому: «Верни мне его!» «Нет, это только сон», – как будто отвечал Дроссельмейер, разводя руками, и отходил печальный и одинокий, бессильный во всей своей мудрости и любви.

Конечно, действие было поставлено Барышниковым, но Минц наполнил образ Дроссельмейера особым смыслом. Всё, что он делал, каждое его движение, танцевальное или пантомимное, каждый душевный нюанс производили впечатление мгновенной импровизации, рождения образа на наших глазах. Балет снят на видео вполне удачно, и его можно посмотреть в сети.

В конце 70-х годов Наталья Макарова попросила его помочь ей восстановить балет «Баядерка», который шёл в Мариинском театре, для Американского балетного театра (АБТ). Макарова создавала свою версию балета на основе редакции М. Петипа, В. Пономарева, В. Чабукиани. Минц к этому времени получил приглашение сняться в фильме о преступном мире Чикаго тридцатых годов, в роли одного из знаменитых главарей. Саша отказался: съёмки совпадали с периодом постановки «Баядерки». Он очень хотел сниматься, но ведь Наташа, с которой он учился в Ленинградском балетном училище и которую он боготворил всю жизнь, его попросила!

Он сыграл в спектакле главную пантомимную роль: Брамина. Минц был очень талантливым артистом. Когда он уже ушёл из АБТ, я точно могла определить, кто из исполнителей его ролей видел



Брамин – А. Минц. «Баядерка». 1980

Минца на сцене (и копировал), а кто нет.

Потом Минц уходил из АБТ и возвращался. Он сделал ещё несколько значительных актёрских работ. Одна среди них стоит особняком: в 1983 году Минц снялся в фильме-балете «Одержимый» (The Possessed). В основе сюжета – классическая еврейская пьеса Семёна Ан-ского «Диббук». Поставила балет и сняла фильм по заказу американского ТВ Перл Лэнг. Известная американская танцовщица-модернистка, в прошлом – солистка Театра Марты Грэм, она же танцевала главную роль.

Пьеса написана по мотивам старинного хасидского предания, мистической драме о двух влюблённых, Лие и Ханане. Отец Лии Сендер насильно выдаёт свою дочь замуж за сына богатых родителей. Ханан умирает от разрыва сердца. Но и после смерти Ханана его дух – диббук – продолжает преследовать девушку своею любовью. Бедная Лия только в смерти находит избавление и от постылого жениха, и от влюблённого духа.

Минц танцевал роль Сендера. Я не видела фильм, его снимали не один год: постоянно не хватало денег. Но я присутствовала на некоторых съёмках и могу сказать, что Минц в балете был самой значительной фигурой по пластике, выразительности, драматизму созданного образа, артист естественно сочетал иронию и трагическое начало. Его работа была отмечена в рецензии на фильм ведущего американского балетного критика Анны Кисельгофф.

Саша снялся ещё в нескольких фильмах, связанных с балетным миром.

Минц много ездил, преподавал в разных театрах и разных школах мира. Я бывала на его уроках. Всегда подтянутый, корректный, он сочетал твёрдые требования с шуткой и любовью ко всем в классе, танцовщики смотрели на него с обожанием.

Саша был из тех взрослых детей в нашем суровом мире, которые умеют только любить. Всю жизнь, сколько я его помню, стремился чем-то радовать своих друзей, не считаясь со своими финансовыми возможностями. Собираясь в Ленинград, навестить своих родственников, он купил мне билет, чтобы я его сопровождала. Перед поездкой ходил по магазинам, покупал подарки в сопровождении Зои Лымарь-Красновской, с которой учился ещё в балетной школе. И время от времени порывался купить что-нибудь и ей. «Зинаида, – говорил он, называя её таким именем, – Зинаида! Посмотри на эти фиолетовые сапожки (стоившие долларов 800)! Сейчас я тебе их куплю». И Зое требовалось много усилий, чтобы отговорить его от этой безумной и ненужной траты. У Саши не хватало денег, все покупалось в кредит, на карту, но покрыть долг не всегда получалось… Я шутила, говоря, что он должен всем банкам мира! Но, думаю, была не так уж далека от истины.



А. Минц в гриме Брамина. 1980

В последние годы Минц вернулся к преподаванию в Италии.

В 1992 году ему должны были сделать операцию на сердце – заменить клапан. Перед операцией он приехал в Нью-Йорк, который очень любил. По стечению обстоятельств мы с ним так и не увиделись: у меня гостили петербургские друзья, Минц в последний день перед отъездом был очень занят и не пришёл на место назначенной встречи. Последний вечер он провёл с друзьями в «Русском самоваре». Выглядел молодо, был красив, весел… Танцевал, даже немного пил.

Дальнейшее известно со слов итальянского танцовщика, который сопровождал его в поездке. Услышав, что Саша вернулся домой, Энрико зашёл к нему в комнату: Саша ходил по комнате, прижимая руки к сердцу. «Болит, – сказал он, – но ничего, ничего». Когда Энрико опять заглянул к нему, Саша стоял на коленях на полу, изо рта хлестала кровь – разорвалась аорта.

На прощании в мемориальном зале были Макарова и Барышников. На кладбище поехали немногие. Хоронили мы Сашу на еврейском кладбище в Нью-Йорке, недалеко от могилы Эммы Менделевны. На похороны приехали неизвестные мне родственники из Австралии…



Сендер – А. Минц. Фильм-балет «Диббук» («Одержимый»). 1983

Когда гроб опустили в землю, мы с Зоей первыми бросили цветы на крышку, к возмущению австралийских родственников: они, по еврейскому обычаю, должны были кинуть землю первыми. Надеюсь, что Бог нас простил, Саша был мне в Америке как родной брат, одним из ближайших друзей, незабвенный мой Саша Минц – золотое сердце.

Глава двадцать восьмая
КНИГА О БАРЫШНИКОВЕ



На первой персональной вытавке Н. Аловерт в Нью-Йорке:
З. Лымарь-Красновская, Н. Аловерт, Е. Хирш, М. Вилдферер. 1981

В 1980 году наша эмигрантская активистка Лариса Шенкер устроила мне первую выставку на частной квартире двух американцев, которые хотели открыть картинную галерею.

На выставку пришло довольно много народу и среди них – мой хороший знакомый из американской среды, молодой кубинец Винсенте Гарсиа Маркес. Он был сыном последнего кубинского посла в Париже до прихода к власти Кастро. Он закончил Сорбонну и интересовался Дягилевым и судьбой его танцовщиков, которые уехали в Южную Америку, и, в то время, работал над книгой о них. Посмотрев мои работы, Винсенте предложил показать фотографии Барышникова одной влиятельной даме, которую это могло заинтересовать.

Пармения Мигель-Экстром – уже немолодая, но активная Дама (именно с большой буквы), высокая, худая, с прекрасной осанкой, – судя по фотографиям, в молодости была очень красива. Она интересовалась балетом Дягилева, собрала огромную коллекцию фотографий танцовщиков его труппы и организовала Фонд Стравинского-Дягилева. Её муж владел художественной галереей в престижном районе Нью-Йорка, а их двухэтажный особняк находился на 85-й улице, в районе Первой авеню.

По просьбе Пармении, я принесла ей туда несколько фотографий Барышникова. Она посмотрела и спросила: «Вы можете мне их оставить?» На следующий день Пармения позвонила: «Вы можете прийти ко мне в 2 часа дня на кофе?» Я пришла, и она познакомила меня с очень милым американцем средних лет.



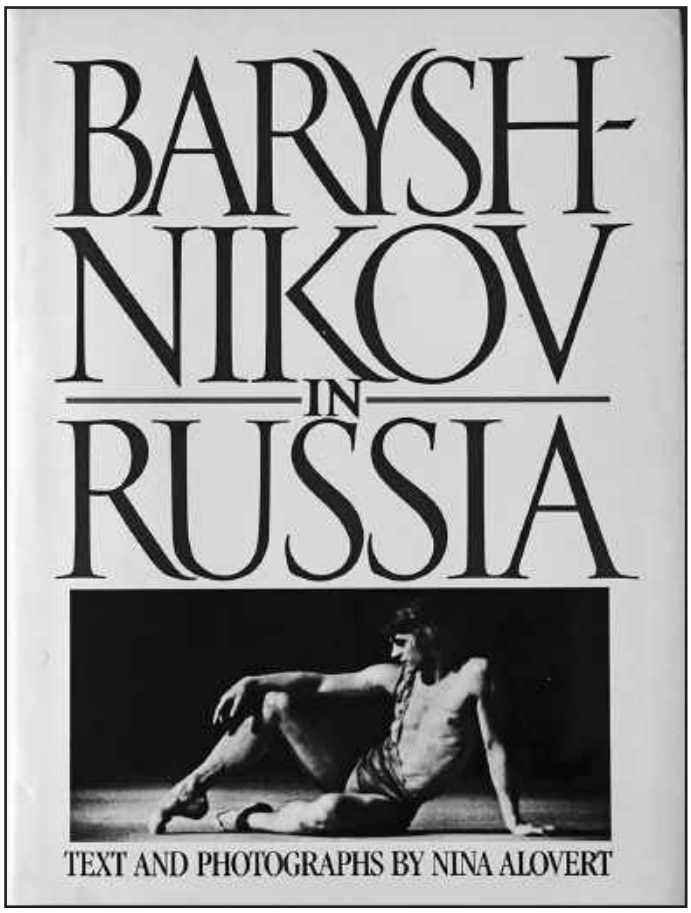
Ирина Хантун, Нина Аловерт, Пармения Мигель-Экстром на выставке, посвященной выходу книги. 1985

Мистер Хаттер оказался главным редактором крупнейшего нью-йоркского издательства Holt, Reinhart and Winston. Он тоже посмотрел фотографии и спросил: «А что вы хотите с этим делать?» Я нерешительно предложила: «Может быть, альбом?» Пармения тут же вмешалась: «Что значит, альбом? Надо книгу делать!» Мистер Хаттер согласился: «Замечательная идея. Вы можете написать главу и показать мне?» Хозяйка ответила за меня: «Конечно, конечно. Я ей дам переводчицу». Переводчицей оказалась Ирина Хантун, милая барышня-американка, изучавшая русский язык в Хантер-колледже (мы с ней потом несколько лет дружили).



Елена Бачко и Борис Кац. 2011

Я написала главу об участии Барышникова в телевизионном фильме Сергея Юрского «Фиеста» в роли Матадора. Ирина ее перевела, и мы отослали ее Хаттеру.



Месяца два прошло, от него не было ни слуху ни духу, и вдруг он позвонил под Новый год, как Дед Мороз: «Нина, поздравляю! Мы будем издавать книгу! Договор… гонорар…»

Но я уже его не слышала… Какой гонорар?!? Будет Книга!

Мне выдали аванс – пять тысяч долларов. Моя подруга Зоя пошла вместе со мной получать этот чек. Потом мы решили отпраздновать это событие и зашли в какой-то бар. Но мы были обе такие бедные в то время! С трудом наскребли деньги на два бокала вина. На следующий бокал денег уже не было. Тогда Зоя показала бармену чек и попросила налить нам в кредит, пообещав принести деньги завтра. Но бармен угостил нас бесплатно, приговаривая: «Чек от такого издательства!»

Я сообщила Мише, что получила предложение издать книгу. Он просмотрел и отобрал фотографии, прочитал текст. По тексту сделал двадцать два замечания. Из них девятнадцать я выполнила, а с тремя не согласилась. Теперь Миша говорит, что в книге много неверного. Конечно, наша память может хранить разные воспоминания об одних и тех же событиях. Но тогда все они были свежими. К сожалению, текст замечаний я не сохранила…

После того, как Миша отобрал фотографии, я вместе с увеличителем переехала в дом к своим друзьям – Лене Бачко и Боре Кацу, – другой город штата Нью-Джерси. Они устроили мне в подвале фотолабораторию, и я жила у них некоторое время, пока всё не напечатала.

С издательством работалось прекрасно! Это было счастливое время. Мы дружно работали с переводчицей, я ввела тогда Ирину в свою русскоязычную компанию. Мистер Хаттер был настоящим американцем, как я себе их когда-то представляла: доброжелательным, спокойным, приветливым, радостным.

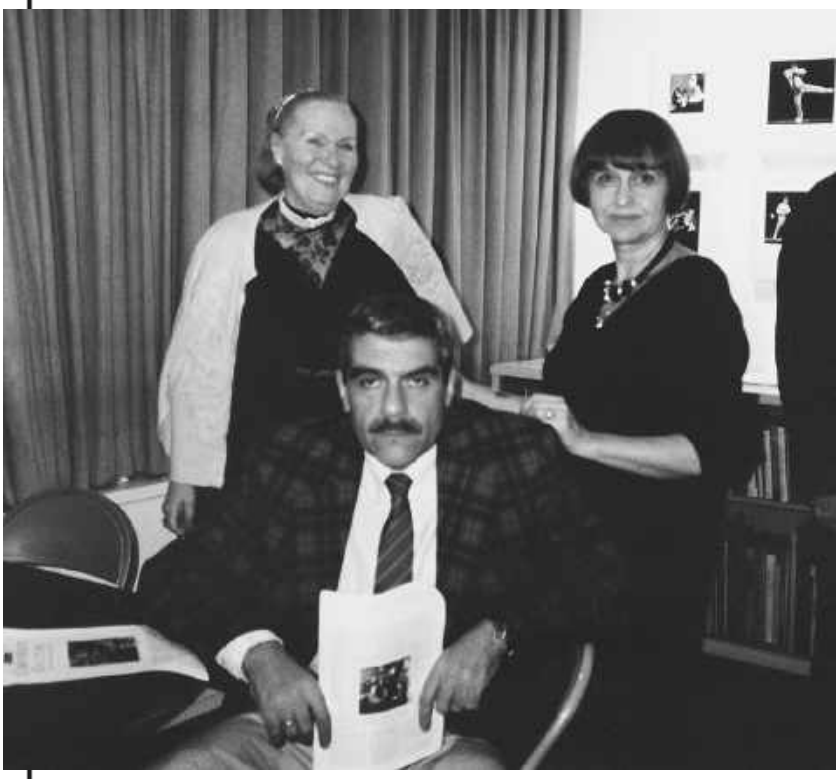


Нина Аловерт.
Фото Л. Лубяницкого. 1984

Книга была опубликована к моему дню рождения – 21 сен-

тября 1984 года. Я вышла из редакции, обнимая сигнальный экземпляр и заливаясь слезами.

Пармения устроила праздник по поводу выхода книги, организовав мою выставку фотографий Барышникова в одной из галерей Манхэттена Gotham Book Mart на Сорок седьмой улице. Собралось много народу, включая американских балетных критиков (все отзывы на книгу была положительными). Миши Барышникова, по-моему, не было в Нью-Йорке. Пармения обеспечила наше торжество вином, а я заказала у Риммы, владелицы ресторана «Кавказ» в Бруклине, пирожки и водку. Я стыдливо задвинула бутылку с водкой за бутылки с вином, чтобы не шокировать хозяйку. Мне казалось, что предлагать ей водку просто неприлично. Как бы не так! Смотрю – Римма разлила водку по пластмассовым стаканчикам, и они с Парменией лихо её пьют, закусывая пирожками!



И. Дон-Уманская, С. Довлатов и Н. Аловерт на выставке в честь выхода книги. Фото Н. Шарымовой. 1985

Книга была переведена на немецкий язык. Но издательство закрылось, мистер Хаттер ушёл работать в другое, агента у меня не было. Я встречалась с Хаттером по поводу моих новых проектов, но он вскоре умер.

В доме Мигель-Экстром я познакомилась с американским балетным критиком Джоан Акочеллой и с Ириной Нижинской, дочерью Брониславы Нижинской. Мы с Ириной всегда встречались, когда она приезжала в Нью-Йорк из Калифорнии, где жила.

Когда я приехала в Америку, многие годы главными критиками считались Анна Киссельгоф (The New-York Times) и Клайв Барнс (New-York Post, Dance Magazine) – люди образованные, с широким кругозором. Джоан Акочелла (впоследствии – критик журнала The New-Yorker) принадлежала к поколению молодых американских балетных критиков. Джоан выделяла среди всего балетного мира спектакли Баланчина и американских модернистов. Писала о Вацлаве Нижинском, но современный русский балет не любила. Уже много позднее Джоан говорила мне, что из русских танцовщиков она любит только Барышникова и Вишнёву. Она даже сопровождала Мишу в его первую поездку с концертом в Ригу (по-моему, она писала книгу о нём, но не успела закончить). Несколько первых лет мы часто встречались, и несмотря на большую разницу во взглядах на искусство балета, относились друг к другу с искренней симпатией, но в последние годы её жизни виделись только на спектаклях. К моей книге о Мише она отнеслась с доброжелательным интересом и даже цитировала отрывки в своих работах. Именно благодаря Джоан я начала учиться терпимости и уважению к другой точке зрения.

Через несколько лет Пармения тяжело заболела, и в этот период мы уже не виделись. О том, что она умерла, ее муж мне не сообщил, я узнала об этом много позднее. Я буду помнить ее до конца моих дней.

Конечно, выход книги упрочил мою профессиональную репутацию. Я завязала отношения со всеми театральными агентствами Нью-Йорка, то есть получила доступ к театральным съёмкам и бесплатным билетам на спектакли, о которых писала для русской прессы. Изменилось и моё положение в Dance Magazine – я стала их постоянным внештатным фотографом.

Из Европы приезжали театры самого разного направления и привозили интереснейшие спектакли. Словом, я видела балет и снимала балетные спектакли, писала о них – о чем я не могла бы даже мечтать, если бы не уехала на Запад.

Я вела жизнь свободного художника и никогда больше на службу в учреждения не возвращалась. Балетные журналы платили не слишком хорошо, а поездки и фотографическая работа требовали денег, материальных проблем у меня было выше головы, в какой-то момент я даже не смогла

расплатиться по счетам и была вынуждена объявить себя банкротом. Но я все-таки построила и прожила свою жизнь, как хотела, занималась любимой работой, судьба посылала мне встречу и дружбу с интереснейшими людьми.

Я также печаталась в журнале *The Point*, в интеллектуальном журнале *Ballet Review* (увы, его уже не существует), изредка сотрудничала с европейскими журналами (позднее я писала и для них статьи о русском балете). Особых амбиций по поводу статей у меня не было, но, со временем, я стала намного серьезней относиться к тому, что пишу…

…Мои отношения с Мишей постепенно разладились. Когда я приехала в Америку, Миша жил там уже три года. Я ещё не понимала, что период адаптации всех нас делает немного другими, и нас долго еще будут разделять эти три года жизни в другой стране. Вероятно, от этого непонимания, я совершала неправильные поступки. Кроме того, вокруг Миши образовалось плотное кольцо из новых друзей, в основном – русских, и эти русские не хотели никого подпускать к нему. Это была совершенно неожиданная для меня ситуация, которую я раньше и представить себе не могла. В России мы его любили не за имя и славу. Вокруг меня плелись интриги… Ни я, ни Миша, к интригам не склонны. Поэтому, я думаю, ни он, ни я не понимали, где ложь, а где правда. Особенно, когда друзья, которым он доверял, произносили небрежно: «Нина сказала…» А Нина ничего подобного не говорила и даже не подозревала о таких разговорах….

Мне бы поговорить с ним сразу, когда я поняла, что происходит. Но я этого не сделала, потому что очень не люблю выяснять отношения и надеялась, что Миша сам во всём разберётся. Так непонятным мне образом наши прежние дружеские отношения закончились. От некоторых американских друзей Миши я позднее услышала подтверждение моих догадок. Один из них, Ховард Гилман, даже написал мне письмо, которое начиналось словами «Мы с N знали, что вокруг вас происходит…» В результате мы не общались в Америке около 30 лет. Миша пережил много разного. Я тоже. Теперь уже всё отошло в прошлое, хотя жаль. Но в мае 2022 года на репетиции спектакля The Orchard/«Вишневый сад», где он играл две роли: Фирса и Чехова, мы встретились и обнялись.

Барышников сыграл в моей жизни огромную и очень важную роль. Его отъезд во многом подтолкнул меня к эмиграции, а это был самый правильный поступок, который я совершила в своей жизни. Миша помог мне не только с отъездом, но и в первые годы жизни в Америке, в частности – с обучением детей в хороших школах. Мама, очень его любившая, говорила о нём до последнего дня своей жизни, умирая в больнице: «Мишенька… Мишенька…» А я навсегда осталась верной поклонницей его гения и всегда думаю о нём только с бесконечной благодарностью.

Глава двадцать девятая
МАМА В ЭМИГРАЦИИ

Приехав в 1977 году в Америку, мама не только никогда не кичилась своим прошлым политической ссыльной, но, как-то, даже стеснялась о нём говорить: она считала, что её судьба – обыкновенная для её поколения, и что она не пережила тех ужасов, которые выпали на долю политзаключенных позже. В эмиграции мама была одним из самых счастливых людей. Она не только радовалась, что мы вырвались из Советской страны, но и с огромным интересом и любопытством относилась к новой жизни, занималась внуками и поддерживала меня во всех моих безумных начинаниях.

В Америке мама переписала заново обе свои книги: «Русская народная волшебная сказка» и «Поэтика лирических стихотворений А.С. Пушкина». Из России писали коллеги: «Елена Александровна! Где же книжка о «Волшебной сказке»?! Она нужна нам, как воздух!» Но дети были маленькие, денег на издание всегда не хватало. Обе книги мне удалось издать только после маминой смерти. Я рада, что «Русская народная волшебная сказка» пользуется в России большим спросом и разошлась по библиотекам страны. Лев Лосев, поэт, преподававший русскую литературу в Дортмундском колледже, пользовался, по его словам, маминой книгой о поэтике лирических стихотворений Пушкина.



Е.А. Тудоровская с внуками Игорем и Машей Аловерт. 1980-е годы

В начале мама пыталась связаться с местными фольклористами, однажды мы даже поехали с ней на конференцию по русской сказке, которая проходила в Нью-Йорке. Молодая, самоуверенная преподавательница Мичиганского университета, американка, говорившая по-русски, сообщила нам, что сказку придумали матери для воспитания детей. После окончания лекции мама подошла, представилась этой преподавательнице и спросила, а как же, в таком случае, быть с волшебной сказкой, которая не укладывается в эту теорию? Дама, высокомерно глядя поверх маминой головы (какие-то-там советские ещё имеют другое мнение) заявила, что да, студенты задают ей такой вопрос, но она подумает и подгонит этот вид сказки под свою теорию. Больше мы на такие семинары не ходили.

В Америке мама начала писать литературные рецензии (О «Мастере и Маргарите» Булгакова, о повестях Довлатова, о стихах Бродского), печаталась в русскоязычных журналах и газетах в США и Европе, а как фольклорист – в венском фольклорном альманахе. Единственное письмо Довлатова, которое я храню, адресовано маме в 1986 году:

«*Дорогая Елена Александровна! Хочу ещё раз поблагодарить Вас за добрые слова обо мне («Панорама», 265), и существенно здесь даже не Ваше лестное мнение о моих рассказах, а Ваше отношение к писателям вообще, и ещё в большей степени – Ваше отношение к нашим одураченным, глухим, многострадальным читателям. Вы, почти единственная в эмиграции, берясь за перо, руководствуетесь не желанием продемонстрировать свой талант, а готовностью что-то объяснить писателю, и, что еще важнее – читателю. Поэтому Ваши статьи, сдержанные, доказательные и скромные, так выделяются на фоне тотального балагурства, кривляния и пошлости. Я уж, кажется, говорил, что если у пишущего отсутствует чувство юмора, то это беда, но если отсутствует нечто обратное, то есть – чувство драмы, то это – ещё страшнее. Вот это преобладающее чувство драмы и выделяет Ваши статьи. Кстати, и юмора в них достаточно. Короче, спасибо, и будьте здоровы. Привет подружке некоего Шверубовича! Ваш Сергей Довлатов*».

(Я к тому времени опубликовала несколько рассказов о художнике Шверубовиче, Довлатову они нравились, и он побуждал меня продолжать писать рассказы дальше.)

В 1986 году кто-то порекомендовал моей маме издать книги в виде фотокопий машинописного текста (компьютера у нас ещё не было). Она с энтузиазмом взялась за чистовую перепечатку книги о Пушкине. На папке, куда складывала готовые листки, написала: «Дорогу осилит идущий». Но эту дорогу она не осилила. Работа над книгой и ускорила мамину смерть. У мамы были больные ноги, она страдала тромбофлебитом. По-видимому, от непосильного напряжения, от длительного сидения за машинкой, тромб оторвался и закупорил сердечный сосуд, мама начала задыхаться. Её увезли в больницу и положили в особое отделение. Как только прикрепили все необходимые приборы и баллон с кислородом, мама заявила мне: «Принеси мне тетрадь и ручку. Не буду же я лежать здесь без дела!» Работа для мамы была смыслом её жизни и радостью. Больше всего на свете она боялась старческого склероза. Когда случались спазмы мозговых сосудов, она решала математические задачи. Мама уверяла, что бороться со спазмом можно только загружая мозг работой.



В больнице мама провела десять дней. За это время отредактировала свою статью о повести Катаева для журнала «Грани», переработала статью о стихах Ахматовой, обращенных к Блоку, и делала наброски к книге о гражданских мотивах в русской лирике. Эта работа остались незаконченной. 4 июля утром мама умерла одна, без меня, мне позвонили из больницы, когда она уже перестала дышать...

После ее смерти я получила из России письмо от Арсена Дегена, моего первого мужа, – одного из самых близких моих друзей. Он писал:



«*Надо ли говорить, с какой болью я узнал о смерти Елены Александровны… Обычно дети, вырастая, с годами должны делать все больше усилий, чтобы сохранить хоть какую-то общность интересов с матерью, а мать (сознательно или нет) «останавливается», пытаясь олицетворять вечное и родовое. Но не у вас… Ведь когда я познакомился с вами (1951 год!), Елене Александровне было лет меньше, чем нам теперь. И ведь у неё была творческая жизнь (тоже не меньше, чем у нас теперь). И всё же твои интересы, твои надежды, твои «заскоки» (прости) были для неё не обсуждаемым законом. Тогда меня это поражало, а теперь… Всем нам долго не хватает своих мам после их смерти (а что делать с чувством вечной вины перед ними), но тебе, думаю, это будет труднее всех*».

Маму я постоянно вижу во сне, и, не вдаваясь в мистические объяснения, верю, что она и после смерти не может нас оставить и старается помочь. Если бы я вовремя сумела расшифровать некоторые сны, я, может быть, не сделала бы некоторых ошибок. И в жизни моих, теперь уже взрослых, детей, её смерть осталась невосполнимой утратой.

Мамины книги я издала позже. Особенно востребованной оказалась «Русская волшебная сказка», тираж которой издательница Елена Алексеева («Балтийские сезоны») даже допечатывала.

Мама была первым редактором всех моих статей. Сама абсолютно грамотная, она сердилась за опечатки и ошибки. «Почему ты не можешь запомнить, как пишется это слово? – возмущалась она. – Что ты будешь делать, когда я умру?» – «Я умру вместе с тобой», – отвечала я совершенно искренно.

Мама умерла в 1986 году. Похоронили мы её на тихом кладбище монастыря Ново-Дивеево. В тот момент, когда гроб опустили в могилу, я поняла, что ни мамы, ни прежней жизни больше не будет.

Но жизнь продолжалась.

Через месяц или два после маминой смерти «железный занавес», отделявший Россию от всего мира, стал неожиданно подниматься. Начался новый и довольно бурный период и моей эмигрантской жизни…

ЧАСТЬ IV.
СОЕДИНЯЯ БЕРЕГА

***

Глава тридцатая
«ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС» ПОДНИМАЕТСЯ

«WOLF TRAP» И ПРЕМИЯ «ЭММИ»

Уезжая из Советского Союза в 1977 году, я прощалась с русским балетом, как и с друзьями, навсегда, не предполагая вновь увидеть спектакли любимого театра. И вдруг, летом 1986 года, то есть, почти десять лет спустя после моего отъезда из Союза, Кировский балет «выпустили» в Америку.

PBS – канал американского телевидения, собирался снять «Лебединое озеро» прямо во время представления на сцене. Узнав об этом, я тут же позвонила в американское пресс-агентство, которое работало с театром. К 1986 году я уже постоянно писала о балете и снимала спектакли для русских и американских газет и журналов Нью-Йорка, у меня вышла книга в крупном издательстве, и меня в пресс-службах знали. Я попросила дать мне билет «для прессы». «Нина, извини, не могу, – сказал мне директор агентства. – Мы подписали контракт с представителями театра, где сказано, что никто из русских эмигрантов у нас билеты не получит».

Я возмущалась везде, куда только ни приходила – как в русских, так и в американских редакциях. В результате мне позвонили из «Нью-Йорк пост» и попросили дать интервью на тему русского балета и ситуации, связанной с их приездом. Я отказалась: мне не хотелось позорить театр, да и чем я могла бы помочь? Разве это их вина? Я приехала из той страны и знала о подневольном положении граждан…

Но, в итоге, я получила куда более заманчивое предложение. Мне позвонила редактор PBS и



Одетта – О. Ченчикова, Принц – К. Заклинский. «Лебединое озеро». 1986

пригласила стать официальным фотографом фильма. «Пусть эти советские НАМ попробуют что-нибудь запретить!» – сказала она. Конечно, я с радостью согласилась.



Никия – А. Асылмуратова .«Баядерка». 1986

Мне разрешили взять с собой пятнадцатилетнюю дочь Машу. Я всё ещё плохо разбиралась в американской жизни. Работника киногруппы, который выписывал мне деньги на билет, на поезд и на оплату гостиницы, я уверяла: мы можем поехать самым дешёвым поездом! Он посмотрел на меня с недоумением: «Поезжай, каким хочешь! Мне всё равно». Хотя что для PBS были лишние сто долларов на билет! Но я этого тогда не понимала, а он не понимал меня.

Мы приехали в Вашингтон и пришли на репетицию в Wolf Trap – в переводе «Волчья западня» – театр, расположенный в парке, – несколько рядов находятся под навесом, а основная часть зрителей сидит под открытым небом.

Труппа прибыла в сопровождении большого количества «искусствоведов в штатском» (так тогда называли гэбистов, охраняющих артистов за границей). Никто из тех артистов, с кем я была знакома до отъезда, не смел со мной даже поздороваться. Неожиданным исключением стала лишь Ирина Колпакова, которая сама подошла ко мне перед началом спектакля.

Переводчица-американка принесла мне после репетиции кучу записок: «Нина, наша гостиница такая-то, я в номере таком-то, позвони! Надеюсь, ты еще ничего не забыла!..»; «Нина, не знаю, как тут у вас, но, пожалуйста, на всякий случай, не говори по телефону лишнего…»; «Нина не обижайся на нас, что мы не здороваемся!» Обижаться! Я страдала, наблюдая в какое унизительное положение были поставлены танцовщики!

После спектакля многие американцы – поклонники русского балета – пытались проникнуть за кулисы. Тщетно! Американский охранник не пустил их. «И не думайте, – сказал он, – этих советских артистов охраняют, как заключенных в тюрьме. Из дверей – в автобус, из автобуса – в дверь…» Между автобусами (причем окна были с затемненными стеклами), в которых артистов везли после спектакля в гостиницу, и артистическим входом выстраивался «коридор» из «искусствоведов в штатском». Артисты шли в автобус, а охранники только руками помахивали: дескать, проходите, проходите, нечего по сторонам смотреть. Разве что только по головам не считали.



И. Чистякова, А. Лунёв, Ж. Аюпова. «Лебединое озеро». 1986

Американцы, конечно, всему этому изумлялись. Как-то днем я стояла с редактором PBS у артистического входа в театр. Был очень теплый солнечный день. Репетиторы – все бывшие премьеры театра, «звёзды» своего времени – сидели на траве неподалеку, отдыхали. Кто-то, увидев меня, начал улыбаться, кто-то подмигнул – и сразу отвернулся… а над ними, расставив ноги, стоял человек и бессмысленно улыбался в пространство с добродушием сытого крокодила. Мне подумалось, что автомат в его руках выглядел бы вполне уместно. «Они тебя знают? И не могут с тобой поздороваться? – спрашивала

потрясённая редактор. – Теперь я поняла, что такое советская власть, лучше, чем из всех статей и рассказов!»

Естественно, мой старый знакомый Олег Виноградов, головой отвечавший за труппу, также разговаривал со мной только по телефону из гостиницы. После того, как «Лебединое озеро» сняли (с Ольгой Ченчиковой и Константином Заклинским в главных ролях) и съёмочная группа уехала, театр показал еще концертную программу. Виноградов достал нам с дочерью билеты на спектакли, но чтобы получить их из его рук, мы должны были встретиться в парке, где располагался театр. Виноградов шёл по дорожке, небрежно помахивая билетами – как будто оказался там случайно, а нам с Машей в вечерних туалетах пришлось проползти под какой-то загородкой прямо по земле…

С фотосъёмкой мне повезло: я всё сняла удачно и в цвете, и черно-белые. Но, по договору, я должна была отдать PBS все слайды и плёнки, у меня забрали даже всю съёмку второго состава, которая в фильме была не нужна. К сожалению, я оставила себе только несколько слайдов. Попросила: нельзя ли мне получить копии лучших кадров? Конечно, ответили мне, и прислали несколько чёрно-белых отпечатков. Настаивать я не решилась.

Официально концерт я уже не снимала, сделала только несколько кадров для себя. В их числе – дебют молоденькой Алтынай Асылмуратовой, которая впервые танцевала Никию в «Царстве теней» из «Баядерки» (впоследствии она стала одной из лучших исполнительниц этой роли на сцене Мариинского театра).

Фильм, снятый PBS, был отмечен «Эмми». Премию получила вся съёмочная группа, включая меня, фотографа – мне даже прислали личный сертификат. «Эмми» – престижная награда, но тогда я этого не понимала, покивала головой, положила сертификат куда-то в ящик и надолго забыла. Лет через десять о ней вспомнила даже не я, а моя подруга Зоя. И я стала вписывать награду в своё резюме.

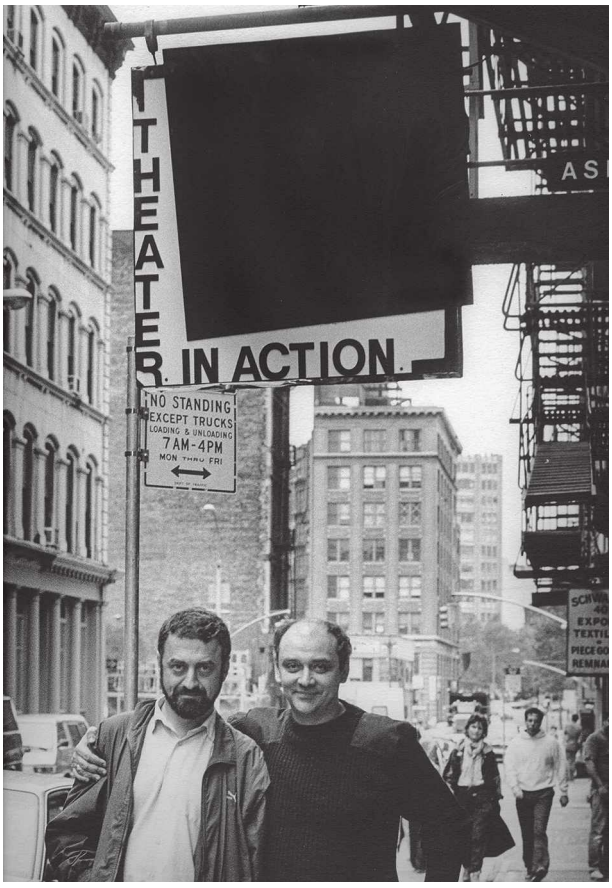
ШЕХТМАН И ГОРИН

В 1986 году Лев Шехтман, режиссер Theater in Action, который он основал в 1980 году в нью-йоркском Сохо, прочитал в журнале «Театр» пьесу Григория Горина «Дом, который построил Свифт» и загорелся идеей её поставить. Его американский агент обратилась в журнал «Театр» с вопросом: нет ли английского перевода пьесы и нельзя ли получить ее для постановки? Из Москвы незамедлительно, одна за другой, пришли пять телеграмм: есть несколько переводов пьесы! Пожалуйста, ставьте!

Прислали перевод, а с ним и драматурга (в составе писательской делегации). Горин прилетел в Нью-Йорк, пришёл в театр и растерялся. Позвонил в русское посольство. «Понимаете, режиссёр здесь, – мялся Горин, – ну, из наших, эмигрант». «Ну и чёрт с ним», – ответили из посольства.

В театре Шехтмана я и познакомилась и подружилась с Григорием Гориным. Его еще раз вызвали из Москвы на премьеру. Он летел в Нью-Йорк вместе с Шеварднадзе, Даниловым (американским журналистом, отпущенным на свободу) и съемочной группой программы «Время». Работники телевидения говорили Горину: «Мы придем снимать премьеру!» Горин объяснил им, что режиссёр – эмигрант. «Ну и что, – ликовали телевизионщики, – у нас сейчас другие времена, нам все можно!»

Но на спектаклях телевизионщики не появились. После премьеры журналист из престижного журнала Vanity Fair брал интервью у драматурга и постановщика. Горин попросил не очень подчеркивать то обстоятельство, что Шехтман – эмигрант из России.



Григорий Горин и Лев Шехтман. Нью-Йорк.1986

«Хорошо», – ответил журналист. Материал напечатан не был: нельзя указывать американскому журналисту, о чем ему писать, о чем не писать…

А спектакль получился прекрасным. Даже посмотрев позднее фильм Марка Захарова, снятый по этой (считаю, самой замечательной) пьесе Григория Горина, я нашла, что многие человеческие и политические аспекты пьесы Лев Шехтман в своем американском театре выявил тоньше.

Фотография была сделана в дни премьеры на улице, под вывеской с названием театра. Шехтман и Горин оставались в самых тесных дружеских отношениях с 1986 года до смерти Гриши в 2000 году.

Я виделась с ним и в Москве, когда приезжала в Россию. Запомнила почему-то эпизод: мы сидим за столом, пьём кофе, На столе стоит ваза с зефиром. Я не обращаю на неё внимания. И вдруг Гриша говорит: «Что же ты не ешь зефир? Я за ним утром в очереди стоял в магазине!» И так искренне волновался… А из разговоров точнее всего запомнила рассказ о похоронах Андрея Миронова. Гриша говорил, что ехал с похорон в одной машине с православным священником и спросил его, почему же Бог забрал такого хорошего человека совсем ещё молодым? «Бог забирает лучших», – ответил тот. – Потому что дальше начнётся такая ужасная жизнь…» (Передаю по памяти).

А я оставалась верным зрителем Theater in Action до 1990 года, пока из-за возникших экономических проблем труппа не прекратила свое существование…

ПРЕДЛОЖЕНИЕ «НЕВОЗВРАЩЕНЦАМ»

Политическая ситуация продолжала развиваться. Следующее событие вообще не укладывалось в сознании…



Юрий Григорович на пресс-конференции приглашает «невозвращенцев» в Россию. Нью-Йорк. Январь 1987

В январе 1987 года Юрий Григорович, главный балетмейстер Большого театра, прилетел в Нью-Йорк и выступая на пресс-конференции в Линкольн-центре, сделал сенсационное сообщение: он приглашает Михаила Барышникова и Наталью Макарову станцевать несколько спектаклей в Москве, а также выступить в концерте на московской конференции, в которой будут принимать участие сотни учёных и деятелей искусства из многих стран.

Я присутствовала на этой встрече от газеты «Новое Русское Слово», но, в отличие от американцев, не взволновалась, а просто не поверила. Ну, прилетел человек из Москвы, девять часов лёту, устал… ляпнул Бог знает что! После конференции я подошла к нему, чтобы проверить своё впечатление. «Разве я мальчик, чтобы в Нью-Йорке делать необдуманные заявления? – возмутился Григорович. – Я действительно пригласил их танцевать в Москву».

В Москву? Врагов народа?

Я решила проверить его слова и позвонила Макаровой. Её ответ я записала и опубликовала в «Новом Русском Слове»:

В воскресенье, 18 января, Григорович, прилетев из Москвы в Нью-Йорк, позвонил ей в Лондон: «Наташа, я хочу, чтобы ты станцевала несколько спектаклей в Москве, например, в феврале. Когда тебя устраивает? 14 февраля? 15? 16?»

Её первая реакция была аналогична моей: ну, прилетел человек из Москвы, девять часов перелёта, устал, не выспался… Но Григорович – не частное лицо, он заверил Наташу, что уполномочен с нею встретиться. Макарова села в скоростной самолет «Конкорд», который летал тогда между Лондоном и Нью-Йорком, в тот же вечер она и Барышников встретились с Григоровичем за ужином. Он снова повторил своё предложение обоим «невозвращенцам».

– На этот раз ты поверила? – спросила я Макарову.

– Сначала – нет, – ответила она, – слишком у Юрия Николаевича все получается просто и быстро. Но теперь начинаю верить.

Естественно, что балерина была в смятении.

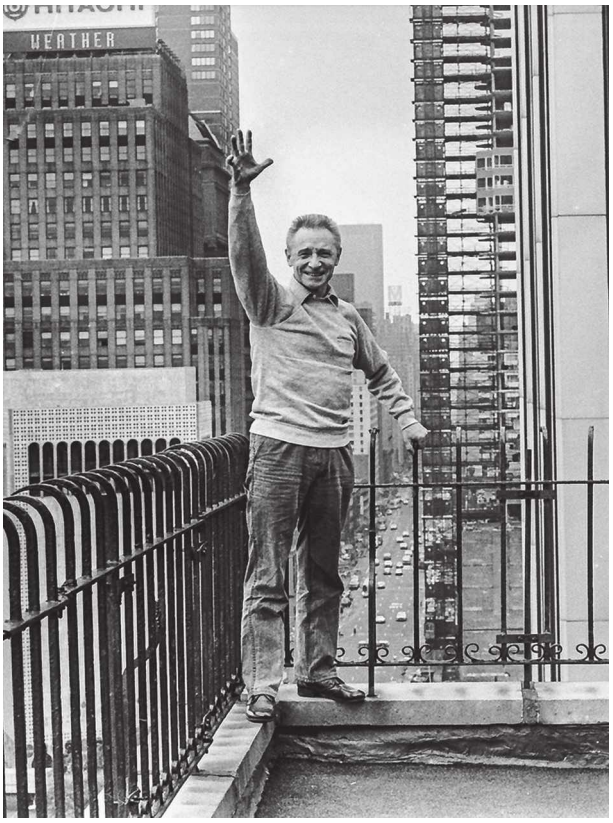
– С одной стороны, – это прекрасно, что устанавливаются какие-то нормальные отношения, – сказала она. – С другой, ведь мы же артисты, а не пешки: дескать, чуть приоткрыли дверь – и мы готовы сию минуту ехать. Пусть сначала вообще разрешат всем, кто хочет, поехать в Союз. Но я ведь фигура не политическая, я далека от политики. И знаешь, я не могу отказаться от этого предложения. У меня там мать. Я не видела её 17 лет… Можешь себе представить, что это такое? У моего брата родились дети. Сначала я не верила, а теперь думаю: может быть, и, правда, поедем?

Наташа металась от одной темы к другой.

– Но почему я должна ехать в Москву? – продолжала она. – Я там и была-то всего два раза в жизни. Я – настоящая петербурженка, коренная. Я хочу поехать в Ленинград. Я ещё не готова принять решение, мой муж – в восторге от того, что приоткрылась дверь, но сын Андрюша – против. Когда я звонила мужу в Сан-Франциско, Андрюша вырвал у него трубку и закричал: «Мама, не езди в Москву. Они тебя посадят в тюрьму. Мама, не езди, пожалуйста!»

– Ну, я не думаю, что могут быть какие-нибудь неприятности, если ты поедешь… – говорила я.

– Нет, конечно, ты ведь знаешь, с нас сняли судимость… – успокаивала Наташа.



Юрий Григорович. Нью-Йорк.1987

– Как это?

– Это же было в газетах, надо читать газеты. Когда мы оставались на Западе, всех нас, «невозвращенцев», приговаривали заочно к тюрьме. А теперь с нас официально сняли судимость. Словом, не знаю, поедем ли мы танцевать, но, может быть, хотя бы в русскую энциклопедию о балете нас теперь вернут.

Миша Барышников выслушал приглашение настороженно, лететь в Москву отказался. Но выдвинул встречное предложение. Он сообщил, что согласен выступить в России, если СССР пригласит на гастроли Американский балетный театр (АБТ), художественным руководителем которого он является. Из этих переговоров о гастролях ничего не вышло.



Олег Виноградов. 1986

В конце концов, ни Макарова, ни Барышников в Союз не полетели. Но сам факт приглашения говорил уже о многом.

В 1988 году Олег Виноградов (в прошлом – соученик Макаровой в Хореографическом училище) добился разрешения пригласить Наталью Макарову танцевать вместе с труппой Кировского балета в Лондоне. В том же году, благодаря его же настойчивости, Наташа прилетела в Ленинград, увиделась с мамой, танцевала на сцене Мариинского театра… Затем в Мариинке выступил и другой «невозвращенец» – Рудольф Нуреев.

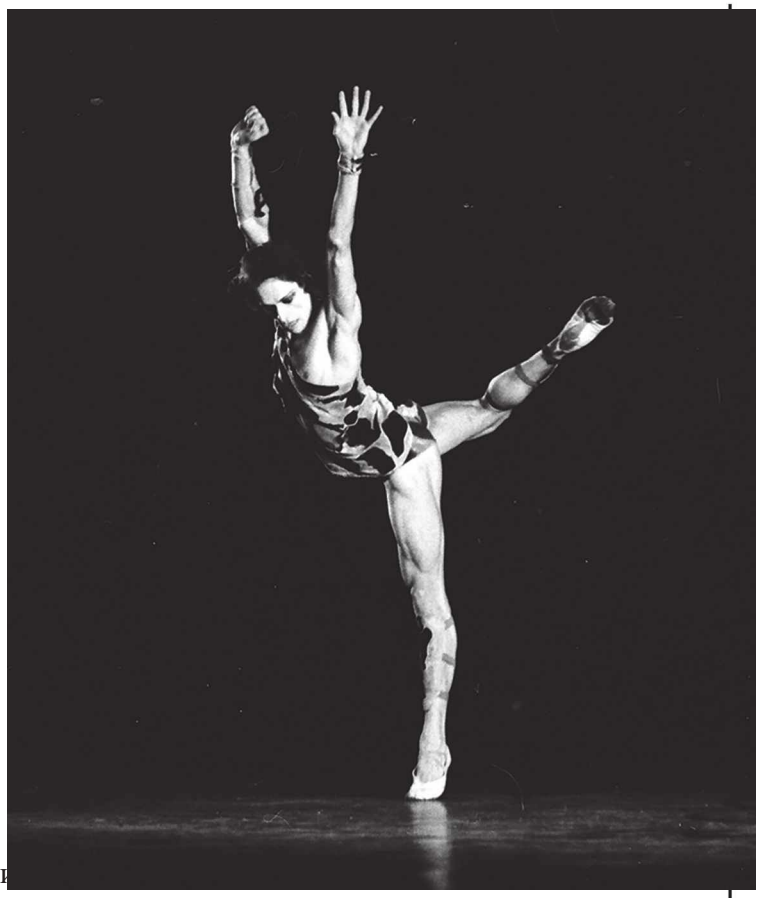
Барышников так и не поехал в Россию никогда.

ГЛАССБОРО

В конце мая 1987 года 45 танцовщиков из Ленинградского театра имени Кирова под руководством главного балетмейстера Олега Виноградова вдруг «завернули»



В. Иванова. Вариация из балета «Пахита». 1987



Тариэл – Ф. Рузиматов. «Витязь в тигровой шкуре». 1987

Объявились они в неизвестном мне до тех пор городе Глассборо, где проходил фестиваль искусств, и там выступали два дня. Но ситуация была уже совсем другая, чем в 1986-м.

Я приехала вместе с другими американскими фотографами на генеральную репетицию первой программы. Мы стояли в полутемном зале, ожидая начала репетиции, когда на сцену вышел Олег Виноградов. Он посмотрел в зал, увидел меня и громко воскликнул: «Нина! Как хорошо, что ты здесь!»

Я уже не встречалась с ним где-то в парке, тайно, а, с его разрешения, свободно ходила за кулисы и на репетиции. Правда, «сопровождающие лица» не спускали с меня глаз. Одна из моих ленинградских подруг просила прислать ей какое-то лекарство и передать с танцовщицей Леной Забалканской. Я принесла лекарство в театр и пришла в гримуборную, где переодевались Лена и Ира Чистякова. Как только я ушла, к ним ворвалась одна из дам «в штатском», с криком: «Что вам принесла Аловерт?» – «Наркотики», – невозмутимо ответила Лена.

Целая группа молодых танцовщиков не побоялись общения с эмигранткой, они стали моими друзьями на много лет: Лена Забалканская и Ира Чистякова, Юля Махалина, Саша Лунёв, Андрей Босов, Наташа Павлова, Дима Корнеев и Ира Иванова, Юра Фатеев (тогда – скромный солист, с 2008 по 2024 исполнял обязаности заведующего балетной труппой Мариинского театра), Геннадий Селютский, репетитор (в прошлом – премьер Кировского балета) и другие.

В дальнейшем, во время гастролей танцовщики уже не боялись общаться и с той группой американских поклонников, которые приходили со мной на спектакли, а затем приглашали артистов ужинать в ресторан. Правда, однажды, после такого ужина, Виноградов сделал мне замечание: я должна ставить его в известность, кто пошёл и куда. Дескать, ты забыла, из какой страны мы приехали, не думай, что наши порядки так кардинально изменились… Но потом и это правило отпало…

МОНРО

Тогда же в 1987 году американский фотограф Монро Варшоу – до тех пор мало кому известный – пригласил меня поехать с ним на его машине в Глассборо. По моей просьбе Виноградов, а затем и Григорович, разрешили не только мне, но и ему приходить за кулисы и снимать танцовщиков. И вот



Н. Бессмертнова позирует в костюме из «Шопенианы». Вашингтон. 1987

с тех пор – с небольшим перерывом в июне – мы и ездили вместе – сначала следом за ленинградским балетом, а затем – за балетом Большого театра.

Монро Варшоу принадлежит к очень богатой нью-йоркской семье, его отец в те годы владел магазинами свадебных принадлежностей. Монро привёз в Глассборо подарок театру – большую коробку, полную белых перчаток разного размера и фасона, которые нужны для характерных танцев (например, польских). Помню, он решил передать подарок через приму театра Ирину Колпакову. Во время репетиций мы пришли за кулисы, поднялись на какую-то лестницу, сели на ступеньки и стали показывать ей подарки. За нами следом вихрем примчалась гэбистка, сопровождавшая труппу. Увидев эту коробку перчаток, она буквально разинула рот и застыла от изумления.



Ирина Нижинская и Юрий Григорович. 1987

Тем же летом, на длительные гастроли в Америку, впервые после бегства Годунова и Козловых, приехал Большой театр, и я подружилась с Андрисом Лиепой, Ниной Ананиашвили, Аллой Михальченко, Аллой Хананиашвили, Валерием Артюшкиным и другими молодыми танцовщиками. Балет Большого театра, как и Кировского, пользовался у зрителей огромным успехом, который возрастал от спектакля к спектаклю.

Некоторые американские поклонники также ездили за русским балетом в другие города. На спектакли Большого театра в Вашингтон приехал из Нью-Йорка главный редактор известного американского балетного журнала Dance Magazine.

Критики яростно спорили: слишком непривычным был для Америки русский балет. А в Лос-Анжелесе тогдашний местный критик считал признаком высшей мудрости и профессионализма всех «уничтожать». Говорят, именно из-за него Баланчин никогда и не привозил свою труппу на гастроли в Калифорнию. После балета «Ромео и Джульетта» на сцене появилась Элизабет Тейлор и обратилась к собравшимся со словами: «Я пришла извиниться перед вами за наших критиков. Не слушайте их. Вы – самая лучшая балетная труппа в мире!»

Но все приключения однажды заканчиваются… И вот мы с Машей возвращаемся домой в красном джипе Монро. Рядом с шофёром сидит Лесли Бейлей, известная всему балетному миру Америки могущественная директор пресс-службы театра Баланчина, и поливает слезами свой молочный коктейль – оплакивает расставание с балетом Большого театра. Она тоже путешествовала с нами следом за московскими танцовщиками, присутствовала на съёмках, пудрила носы, промокала мокрые от пота лица и кормила ужином этих измученных съёмками людей. Она полюбила русских артистов всем сердцем. Монро возвращается известным фотографом: за это время при помощи Лесли, своего агента, он напечатал фотографии русского балета во всех газетах и журналах Америки, где только публиковались рецензии. Мы въехали на красном джипе в Джерси-Сити – я не узнавала улиц: куда свернуть? Потом я позвонила ближайшим друзьям, услышала их радостные голоса и подумала, что за десять лет в Америке прошла целая жизнь, что в этой новой жизни у меня есть друзья, долгая разлука с которыми уже чувствительна для них и для меня.

А «железный занавес» продолжал подниматься.



Л. Семеняка, А. Фадеечев. «Раймонда».1987

ПЕРВОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ В РОССИЮ

Монро так влюбился в русский балет, что, в конце концов, решил поехать в Советский Союз снимать русских танцовщиков. Он купил американский справочник главных русских фраз, и старательно учил: «Пожалуйста, опрыскайте мой номер от паразитов». Он пригласил меня составить ему компанию в качестве переводчика и помощницы в этом путешествии. Он и оплачивал поездку. «Перестройка» уже началась, но никто ещё из моих знакомых эмигрантов не летал в Россию. Я согласилась, не раздумывая. Это было безумие: эмигрантка, вчерашний враг народа… назад в пасть ко льву… Но увидеть друзей… соблазн был велик. И вера в судьбу… Но главное – увидеть друзей, с которыми прощалась навсегда. Отказаться я не могла.

Я получила разрешение Григоровича и Виноградова на съёмки для себя и для Монро, и мы вылетели в Ленинград через Финляндию. Вышли в ленинградском аэропорту. Перед нами вытянулся ряд пропускных пунктов с таможенниками. Двери за ними были закрыты. И вдруг кто-то прошел, и на минуту двери в зал аэропорта распахнулись. И я увидела группу своих друзей. И среди них успела разглядеть одного, заросшего бородой. Бородатый радостно махал мне обеими руками. Я испугалась: не узнаю! Не узнаю! Кого же я забыла!? Все оказалось просто: десять лет назад ещё совсем мой юный друг бороды не носил. Затем из толпы выбежал Серёжа Сорокин. Он добежал до таможни и бросил мне через головы огромный букет белых хризантем.

Я разрывалась между театром, съёмками и друзьями. Я не гуляла по Ленинграду в первый приезд. Город я могла в любой момент вспомнить во всех деталях. А с друзьями… мне так нужно было это живое общение, так его не хватало долгих десять лет. Ничто не могло его заменить, никакие воспоминания. Это было чудо. К сожалению, я не со всеми успела повидаться. Всё-таки я прилетела не для свиданий, а снимать балет. Монро привёз с собой не только роскошную фотоаппаратуру, но даже задники, на фоне которых собирался снимать. И в Кировском театре, и в Большом ему разрешили устроить такую студию на верхних сценах. Мне такое не очень нравилось, я не люблю студийную сьёмку артистов, они никогда не будут в том настроении, в каком они выходят на сцену. Но другого шанса не было. Я пристраивалась к Монро, и это мне тоже не нравилось: мы фотографировали практически одно и то же. Но выбора не было. В Кировском театре мы снимали артистов в позах и костюмах из балета Олега Виноградова «Витязь в тигровой шкуре»: Алтынай Асылмуратову, Эльдара Алиева, Фаруха Рузиматова, Татьяну Арискину и других. И сам спектакль.

Затем мы переехали в Москву и снимали молодых танцовщиков в разных ролях, а Майю Плисецкую в «Анне Карениной» даже во время спектакля.

И я успела побывать в доме дорогих мне Сергея Юрского и Наташи Теняковой.



Майя Плисецкая. «Анна Каренина». 1987



Н. Макарова, К. Заклинский. «Лебединое озеро». 1988

МАКАРОВА ТАНЦУЕТ С КИРОВСКИМ БАЛЕТОМ

Ситуация в России продолжала меняться. В 1988 году Олегу Виноградову, в прошлом – однокласснику Макаровой по хореографическому училищу, удалось добиться от властей невозможного: пригласить балерину Наталью Макарову принять участие в гастролях балетной труппы в Лондоне.

Я прилетела в Лондон посмотреть выступления русского балета и оказалась очевидцем этой исторической встречи. Утром 2 августа Макарова пришла на обычные утренние занятия ленинградской труппы и встала к палке между балеринами театра Галиной Мезенцевой и Ириной Колпаковой. Занятия шли на сцене одного из лондонских театров, где выступал русский балет. О ее приходе в труппе знали немногие, на утренние занятия пришли далеко не все артисты (некоторые предпочитают заниматься перед вечерним спектаклем). Зато пресса была осведомлена прекрасно: вокруг артистов, которые делали экзерсис, стояли телевизионные операторы с камерами и фотографы с фотоаппаратами.

Макарова волновалась, как девочка, впервые пришедшая на урок. В то утро класс вел Геннадий Селюцкий, в прошлом – премьер балета, с которым Наташа когда-то выступала на сцене Кировского театра. Селюцкий, как и полагается педагогу, ходил по сцене и мимоходом поправлял балерине то локоть, то спину. Словом, со стороны все выглядело как обычно…

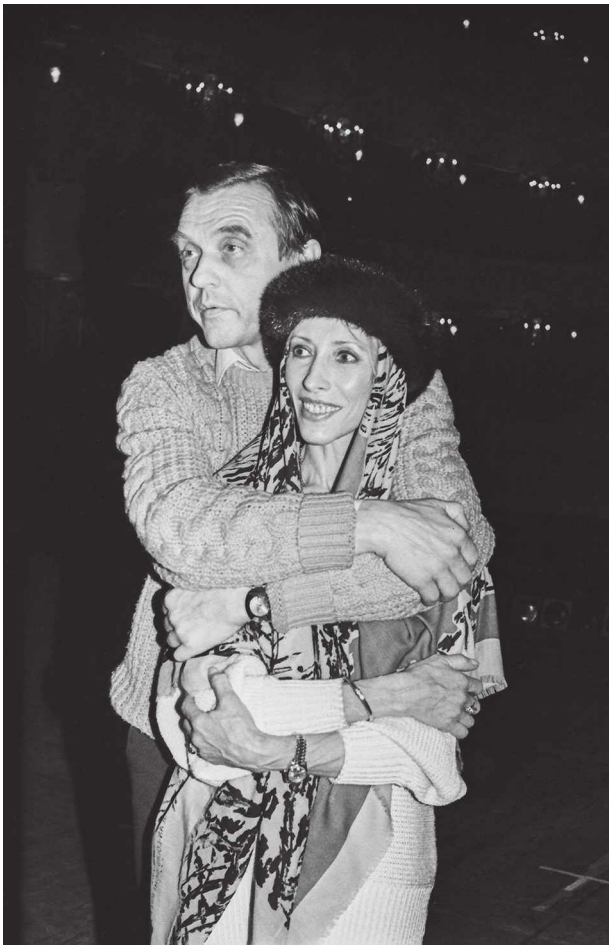
После урока на Макарову набросились корреспонденты английских печатных изданий и журналисты из России. Увидев меня в кулисах, Наталья буквально кинулась ко мне со словами: «Ты была



Н. Макарова в Лондоне после спектакля «Лебединое озеро». 1988

права: круг замкнулся». Когда-то я писала в статье о ней, что на Западе «круг замкнулся»: она танцует, а я снимаю, как это было и в Ленинграде. Теперь эти слова приобрели новый смысл для нас обеих.

6 августа беспрецедентное событие состоялось (разрешение было получено буквально за пять минут до начала спектакля). В переполненном зале погас свет, кулисы были забиты артистами и работниками труппы, Наталья Макарова вышла на сцену в окружении белых лебедей – кордебалета Кировского театра. Элегантный красавец Заклинский бережно и нежно прикасался к своей необычной партнерше, другие лебеди придирчиво оглядывали «королеву». А та билась и трепетала в руках Принца, складывая на груди руки-крылья, – нервная, тревожная птица, взволнованная, трепещущая балерина.



Н. Макарова и О. Виноградов. 1989

«Я ничего не видела, когда вышла на сцену, – говорила мне Наташа позднее, – я просто ничего вокруг себя не видела от волнения».

Взволнованы были и многие артисты труппы. Молодая балерина Жанна Аюпова говорила в гримуборной после спектакля: «Думала ли я, что когда-нибудь увижу Макарову на сцене? Какая она необыкновенная! Как у нее все осмысленно! Мы смысл каждого движения давно потеряли».

Английская публика, которая щедро награждала аплодисментами всех русских танцовщиков, выделила Макарову особенно бурными овациями. Сидевшие в зале понимали всю необычность, почти неправдоподобность происходившего.

После спектакля все, кто пришел поздравить балерину, расписались на подаренной ей белой футболке с надписью KIROV BALLET.

В эти дни Макарова дала множество интервью. Корреспонденты газет, телевидения, радио задавали довольно однообразные вопросы, на которые она отвечала – не скажу, по-разному, но с разными интонациями и смысловыми оттенками. Центральным вопросом каждого интервью было: «Если бы вы сейчас вернулись на 18 лет назад, остались ли бы вы на Западе?»

Тот же вопрос повторил советский корреспондент из «Московских новостей». Я присутствовала при этом интервью. В любезном тоне молодого человека с круглым гладким лицом балерина почувствовала что-то, то ли неуловимо насмешливое, то ли неуловимо иезуитское, и ответила сдержанно: «Вы не можете задавать мне такой вопрос. Моя жизнь изменилась за 18 лет, у меня появилась семья, сын, у меня совсем другая жизнь теперь!» Молодой человек продолжал: « Что вы думаете о судьбе личности, живущей вне родины?» – «Смотря по тому, какая это личность», – ответила Наташа. На вопрос, как ей жилось эти годы: «Не могу пожаловаться. Конечно, темпы жизни здесь оказались другие, я не знала языка, это была другая жизнь, было сначала очень сложно, но так и должно быть. С другой стороны, хоть я и приехала без языка, но зато владела школой русского балета. Все, что я сделала на Западе, я бы не сделала без этой школы… я хотела бы привезти в Ленинград сына и показать его бабушке…»

И Наташа волновалась и плакала, волновались и корреспонденты, и плакали друзья Наташи, молча слушавшие интервью…

В начале 1989 года Виноградов добился приглашения Макаровой в Россию. Она увидела свою семью, танцевала творческий вечер на сцене Кировского театра. Dance Magazine заказал мне статью об этих событиях, так что я полетела в Ленинград и стала их свидетельницей.

Глава тридцать перввя
СЕРГЕЙ ЮРСКИЙ В МОСКВЕ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ И НЬЮ-ЙОРКЕ



Сергей Юрский. 1987

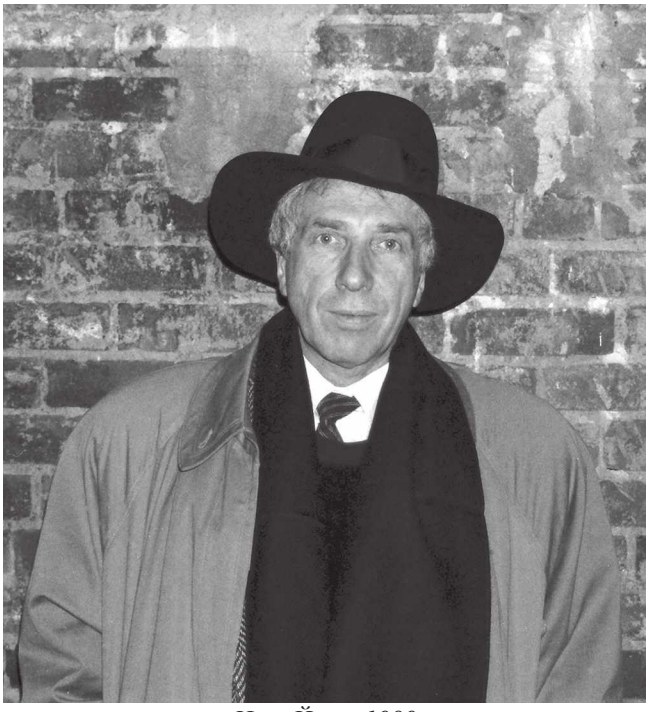
В 1987 году, в свой первый приезд в Россию, я опять оказалась в гостях у Серёжи и Наташи на кухне уже в их московской квартире, но, в моей памяти, повторявшей ту ленинградскую, в которой я десять лет назад прощалась с ними навсегда. Понять, осмыслить, пережить это было трудно. Это было свершившееся чудо. Почти невероятная встреча. Мы, естественно, выпили… Позднее Серёжа мне говорил, что он смотрел на свою квартиру «моими» глазами и думал, что надо сделать ремонт или вообще ее поменять. Я же не помню самой квартиры. Что там было? В безвоздушном пространстве стол и хозяева, которых я не думала когда-нибудь еще увидеть. И школьница Даша. И кот Осип.

Мы все меняемся со временем, я не буду философствовать на тему, как изменился артист через годы сначала унизительного исключения из театральной жизни Ленинграда, отлучения от своей публики и своего театра, а затем – вынужденной эмиграции в Москву, в другую театральную атмосферу. Его очень долго не снимали в кино и не допускали в телевизионные передачи. И в Москве он прошёл через оскорбительные препятствия прежде, чем был принят в театр имени Моссовета (во МХАТ Ефремов так и не смог его принять, взял только Наташу Тенякову). По моим наблюдениям, он так и не вписался в театральный мир Москвы, и начал создавать свой. Как и раньше, он, словно одинокий волк Акела, ушел в свой поиск.

В 1989 году Юрский приехал в Нью-Йорк на первые американские гастроли, и с этих пор я ближе познакомилась с его творческой жизнью того времени. Он приехал с чтецкой программой. К гастролям газета «Новое русское слово» опубликовала его статью. Привожу отрывок:

«*Программы мои, как всегда, будут смесью классики и современности, стихов и прозы, драмы и комедии. Это мой принцип. Я не сторонник чистоты жанра. Концерт должен быть чередованием. Если на сцене много актеров, то можно играть одного автора, а если актер один целый вечер, то пусть будет много авторов – очень разных. Пусть чередуются лирика и смех. Я предположил, а потом многолетним опытом проверил, что Пушкин может сосуществовать в одном концерте с Зощенко (кстати, одним из самых глубоких знатоков Пушкина). В один вечер программа новелл может включать в себя Чехова, Бунина и Шукшина, и Горина, и Жванецкого, и совсем молодых.*

Гоголь шел у меня в одной программе с Бабелем. Мандельштам, Пастернак и Бродский завершали концерт, где исполнялись современные авторы Городинский и Евг. Попов. От такого соседства на произведения ложатся новые эффекты – грубоватая современность облагораживается, классика приближается и становится осязаемой. И оказывается (не пугайтесь!), Булгаков и Шукшин вовсе не противостоят друг другу. Всё это наша жизнь, ее суета, мелочность, ее печаль и ее высота в секунды просветлений. Вот – я хочу выразить интонацию и жест нашей российской жизни. Это моя цель».



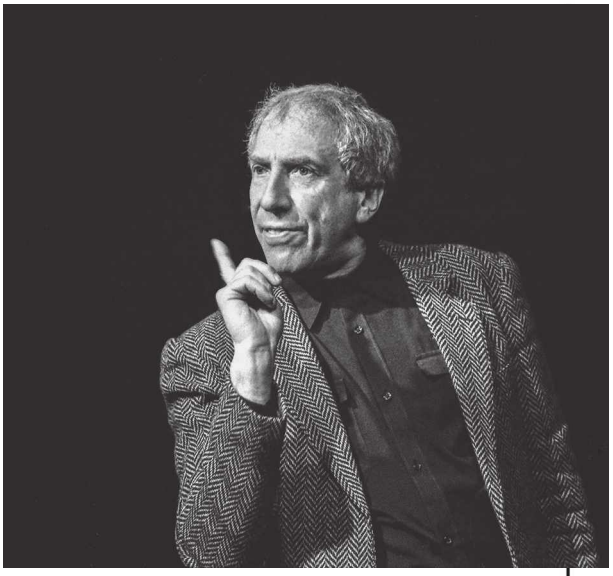
Нью-Йорк. 1989

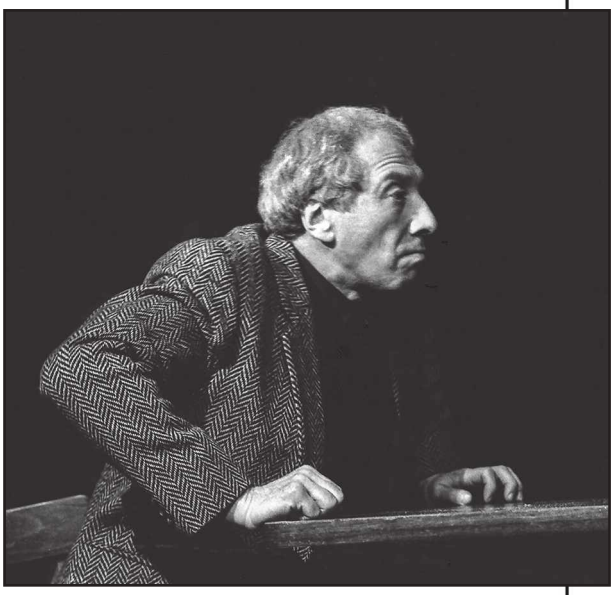
Во время этих гастролей происходили всякие мелкие события, о которых стоит рассказать, потому что они отвечают некоторому идеалистическому стремлению Сергея Юрского видеть в артистах членов единой театральной семьи.

Так, в Америке, он подружился с эмигрантом, режиссёром Львом Шехтманом. Лев окончил в Ленинграде Театральный институт и сумел открыть в Нью-Йорке драматический театр с американскими актёрами (исключение составлял бывший ленинградец Алик Махциер), играли они на английском языке. Серёжа заключил с Шехтманом договор о сотрудничестве и дал на сцене его Theater in Action бесплатный концерт в пользу труппы. Надо понимать: артист приехал зарабатывать деньги, в то время в России 100 долларов – это огромные деньги, и он дает бесплатный концерт для собратьев по профессии. На моих фотографиях того времени Сергей снят в шляпе, которую ему подарила жена его друга, в прошлом – актёра БДТ Бориса Лёскина (в то время уже эмигранта). Серёжа, вернувшись в Москву, как говорят очевидцы, очень этой шляпой хвастался: она ему шла!

За несколько лет до этого он познакомился со знаменитой актрисой Ванессой Редгрейв. Рассказывал о ней, говорил, что из-за своей жажды справедливости Ванесса помогает деньгами и террористам, не понимая, что они собой представляют. В это время она играла в Театре на 52-й улице Лейду в пьесе Тенесси Уильямса «Орфей спускается в ад». Ванесса пригласила Юрского на спектакль и обещала оставить два билета. Юрский пригласил меня. Когда мы обратились перед спектаклем в кассу за билетами, оказалось, что они платные и каждый стоит сто долларов. Я в душе возмутилась, но Сергей всего лишь удивился, не более. Я, конечно, сейчас же заявила: «Ты иди в театр, а я не пойду». Но Юрский и слушать меня не стал: «Я тебя пригласил, мы пойдем вместе» – и купил билеты. Я переживала, что он тратит деньги, которые приехал зарабатывать, но сделать ничего не могла. От меня он их не принял бы. Серёжа был воспитан в понятиях XIX века.

Редгрейв была великолепна. Я до сих пор ярко помню отдельные сцены из спектакля. Так, в конце, когда муж стреляет в Лейду, у неё, по-видимому, случался выкидыш. Она смотрела на кровь, текущую по ногам (не помню была краска или я «увидела» эту кровь, благодаря игре актрисы), затем обращалась к публике с какой-то удивлённо-детской интонацией: «Ой!» И опять смотрела на ноги – и опять к публике «Ой!» И падала мёртвой.







Концерт в Theatre in Action / Нью-Йорк. 1989

После конца спектакля мы пошли за кулисы. В гримуборной, кроме Ванессы, находилась её секретарша, затем пришёл высокий улыбающийся человек, и они заговорили о делах. Меня поразило, что ни в лице, ни в голосе актрисы не осталось ничего от сыгранного спектакля. Это была приветливая, улыбающаяся деловая женщина. Мы вместе вышли из театра, но она опять задержалась и предложила нам пойти в ресторан «Русский самовар» по соседству, куда обещала вскоре прийти сама.

Нас встретил хозяин ресторана Роман Каплан, мы беседовали с ним, пока накрывали стол, и ждали Ванессу. Она пришла в сопровождении той же секретарши и какого-то низенького брюнета.

Заказав еду, попросила у Сергея извинения, сказала, что сейчас быстро закончит деловые разговоры и к нам присоединится. Сначала мы терпеливо ждали, а затем начали разговаривать друг с другом. Редгрейв так до конца ужина и вела свои переговоры. Затем опять извинилась перед нами – и мы разошлись.



С Ванессой Редгрейв
в ресторане «Русский самовар». 1989

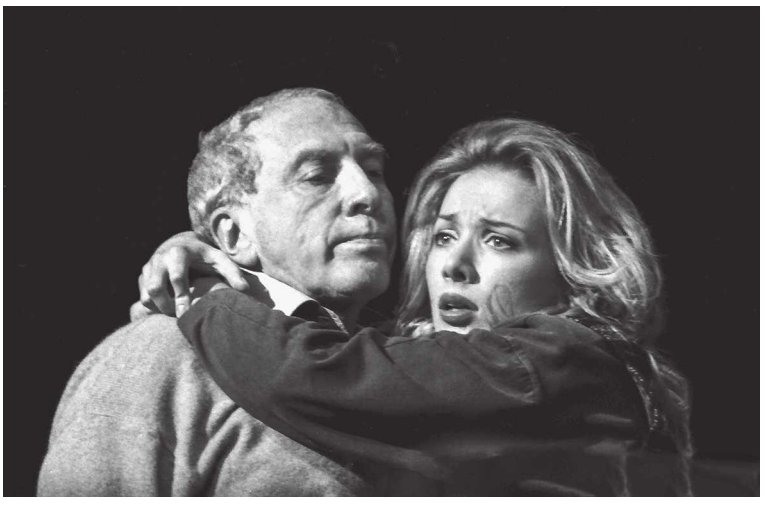
Сергей Юрский ещё приезжал с концертами в Нью-Йорк, а я несколько раз летала в Москву и Петербург, чтобы встретиться с дорогими друзьями. Иногда даже звонила заранее Сереже, чтобы узнать, есть ли у него в это время спектакли, чтобы не ошибиться в датах и обязательно быть на выступлениях.

В своей московской жизни Юрский остался самим собой, не вписываясь в общую картину современного искусства, следуя своим представлениям о русском театре. В репертуаре театра имени Моссовета он был занят мало – играл, практически, только в тех спектаклях, которые сам поставил. Параллельно, на разных площадках создавал свой театр, который называл «АРТелью АРТистов». Его по-прежнему вела мечта и вера в некое театральное братство, «артель единомышленников».

Божий дар Юрского-артиста и Юрского-режиссёра предопределил глубокий диапазон ролей и внутреннюю жизнь его постановок между нашим будничным слоем жизни и той бездной, где «хаос шевелится». Выбор пьес был широк. От «Стульев» Ионеско до… «Игроков-XXI». Юрский перенёс действие пьесы Гоголя в наши дни. Он собрал актёров разных театров и создал спектакль в абсолютно чуждой ему реалистически-натуралистический манере. Кстати сказать, заменив Евгения Евстигнеева в роли Глова, сам играл эту роль в совершенно другом стиле, даже двигался как-то нарочито театрализовано. Спектакль показался мне поверхностным. Я была в шоке, думала, что не поняла. Не знала, что говорить… Но Серёжа решил за меня, что я – единомышленница. И я получила на программке под напечатанным манифестом «АРТели» незаслуженную надпись: «Нина! Только ты и Данилов отличат манифест от хвастовства, это мечта, а не свершение. Целую». Единого стиля я не уловила, актёры играли каждый в своей манере.

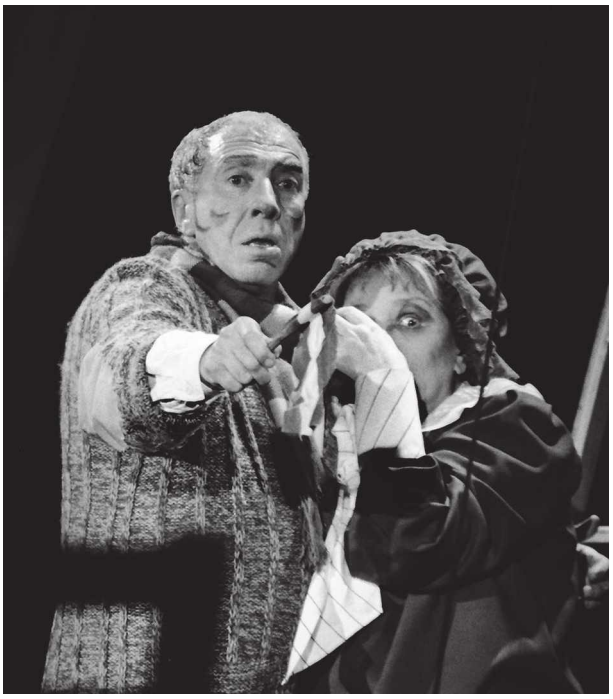
Но когда Юрский играл спектакли с Натальей Теняковой – вот это были спектакли единомышленников. Пожалуй, моим самым любимым останется спектакль «Стулья» по абсурдистской пьесе Эжена Ионеско. Я видела и снимала его дважды. И не удовлетворена съёмкой. В спектакле так много





Анна Эгерман – Д. Юрская. Хенрик Фоглер – С. Юрский,
«После репетиции». 1997

Хенрик Фоглер – С. Юрский, Рахель – Н. Тенякова.
«После репетиции». 1997



Левье – С. Юрский, Лавье – Н. Тенякова. «Стулья». 1995

смысла было в интонациях… Это был предсмертный диалог одиноких стариков, их прощальная игра в жизнь, в несуществующую действительность. Два чудака… я не смогла найти адекватное фотографическое воплощение. Всего несколько кадров.

Роль Хенрика Фоглера в спектакле МХАТа «После репетиции» по сценарию Ингмара Бергмана (режиссёр-постановщик – В.В. Долгачёв) досталась Сергею Юрскому почти случайно – Олег Ефремов включил эту пьесу в репертуар для себя, но, к тому времени, был уже нездоров. Партнёршами Юрского стали Наталья Тенякова и Дарья Юрская (к тому времени они обе были уже актрисами этого театра). И это тоже был спектакль единомышленников. Сам Фоглер мало двигался, Юрский «держал паузу» (думал на глазах у зрителя), чему придавал и в чтецких вечерах, и в спектаклях большое значение. Он играл человека, который «пережил и многое, и многих», и научился отстранению от жизни. Сказать, что Тенякова блистательно играла Ракель, – значит ничего не сказать, её надо было видеть, слышать монолог, который актриса произносила на краю рампы. Я видела этот спектакль в Москве, в помещении старого МХАТа, сидела в первом ряду, так близко к сцене, что могла объективом фотоаппарата дотронуться до актрисы. Поэтому я не посмела снимать Тенякову во время её монолога. До сих пор огорчаюсь. Дарья Юрская – Анна Эгерман, красивая, нежная, но, по молодости, гораздо более жёсткая и категоричная… В спектакле два плана – реальный и возникающий в воспоминаниях, оба были сыграны и Юрским, и Теняковой, как реальные, что усиливало впечатление.

В 2005 году я выбрала даты для поездки в Москву с таким расчётом, чтобы обязательно увидеть спектакль «Вечерний звон. Ужин у товарища Сталина», который шёл на сцене театра «Школа современной пьесы». Думаю, что не только я, но и многие русские моего поколения ещё не были готовы рассматривать Сталина в лучах театральных прожекторов. Но Юрский сам выбрал эту пьесу Иона Друцэ, сам поставил спектакль и сам сыграл главную роль. Можно было соглашаться или не соглашаться с выбором пьесы и темы, но Юрский сделал это, естественно, не случайно: главный герой – фигура слишком одиозная. А точка зрения Сергея Юрского, в любом случае, представляла интерес. Словом, спектакль интриговал меня чрезвычайно. Я специально не читала рецензий, чтобы не иметь заранее никакого понятия о том, что увижу.

Двойник – С. Юрский, Надежда Блаженная –Т. Фасюра. «Вечерний звон. Ужин у товарища Сталина».2005



Сюжет пьесы построен вокруг хористки Большого театра Надежды Блаженной, которую Сталин отметил, когда был на какой-то опере, и велел пригласить, чтобы она пела ему во время ужина в загородном доме. Занавес открывается, перед зрителем – унылая комната. На стене висит карта России и Европы. Накрыт ужин. На сцене двое охранников – молодой и средних лет – названные в программке Помощниками. Они ждут приезда Сталина. Он входит. Даже не входит, а как-то возникает

из тёмного угла комнаты, как нечистая сила.

В зале наступила такая тишина, которую я никак иначе, как «жуткая», не назову. Я крамольно нарушила её щелчком фотоаппарата, и мне показалось, что зрители сразу облегченно зашевелились. Тем более, что в первом акте на сцену выходил Двойник без усов и трубки. Двойник должен подготовить певичку к встрече.

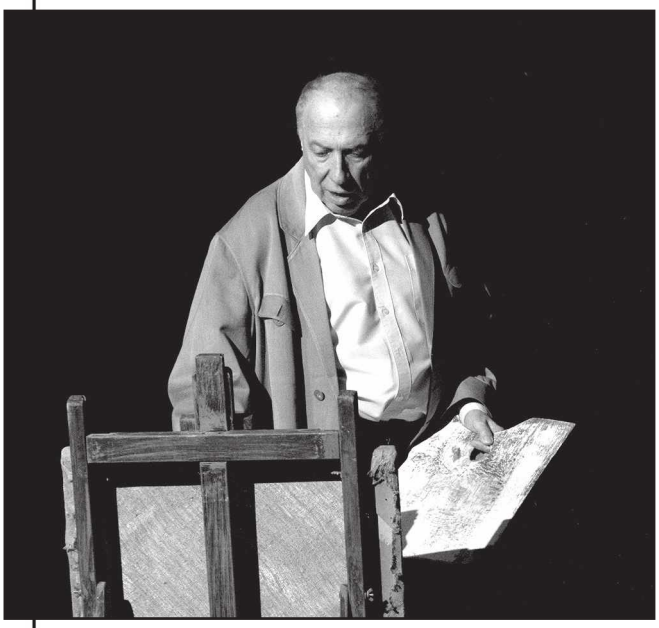


Сталин – С. Юрский. «Вечерний звон. Ужин у товарища Сталина». 2005

Сцена Двойника и Блаженной занимала почти весь первый акт. Девица глядела на мнимого Сталина восторженно, только что не влюблённо. Действие разворачивалось неторопливо, напряжение, вызванное появлением Вождя, немного спадало. Сталин (Двойник) менее страшен, чем наше о нём представление. Он даже не лишён чувства юмора, которое, правда, проявляется в издевательстве над людьми. Так, он предлагает старшему Помощнику позвонить покойной матери Вождя на тот свет и спрашивает, что она сказала. И Помощник звонит, а затем докладывает ответ...

Двойник предлагал Блаженной спеть. Он слегка посмеивался над её страхом и восторгом, слегка издевался над ней. Но голос у молодой певицы, на нервной почве, то и дело пропадал, от страха она пела не то, что от неё ждут…

Во втором акте Сталин появлялся точно таким, как на портретах. Кажется, Юрский добивался очень большого сходства с портретом не только путём накладок и грима: мягкие (в первом акте) черты лица теперь виделись как бы прямыми линиями, на лице и шее обозначились резкие, глубокие складки. Этот Сталин иной: мрачный, угрюмый и грубый. Напряжённая тишина зрительного зала почти не нарушалась на протяжении всего второго акта. Когда наивная Надежда Блаженная объясняет Сталину, что знает о существовании двойника, он отправляет её домой. Эта сцена – одна из вершин гениальных интонаций артиста Юрского. Посреди какого-то монолога он вдруг говорил абсолютно обыденным голосом без всякого выражения, как бы между прочим: «Пошла вон, потаскуха». От ужаса не только героиня пьесы, я сама замерла, потому что эта разница между интонаци-





«Полёты с ангелом. Шагал». 2013



А. Гарнова, С. Юрский.
«Полёты с ангелом. Шагал». 2013

ей и смыслом была чудовищна.

Я вышла из театра с абсолютным сумбуром впечатлений в голове и в сердце: я не хочу знать, что творилось в душе у Сталина. «Чудище обло, озорно, стозевно и лаяй» (Радищев). И всё. Надо было многое преодолеть в себе, чтобы смотреть на эти усы и трубку.

Я смотрела на актера напряжённо, боясь пропустить малейший нюанс. Переходы интонаций, мгновенный взгляд, паузы, голосовые модуляции – всё совершалось на таком уровне актёрской игры, выше которого уже, кажется, и быть не может. Я даже подумала тогда, может быть, весь этот непонятный спектакль задумал, скорее, Юрский-актёр, чем Юрский-режиссёр, увидев, какие возможности для него содержит эта роль. Вероятно, артисты цирка так разрабатывают новый аттракцион с ещё более опасными трюками, чем раньше: в этом соблазн их профессии.

У меня есть одно объяснение существованию этого спектакля: артист Юрский! Я увидела блистательную игру. Кто-то, возможно, скажет: Юрский – великий артист, это известно, и его актёрский дар перевоплощения – не новость. Естественно. Но есть роли и в его репертуаре, сыгранные гениально... и ещё гениальнее. Эта роль – как раз из таких. По прошествии многих лет и многих разговоров с Сергеем, я думаю, что пьеса Друцэ была выбрана им в связи с размышлениями о сталинизме. Не только смерть несёт людям Сталин, но ужас, порождающий рабов. Сегодня спектакль был бы вновь актуален.

Последний спектакль, который Сергей Юрский поставил на высоте «Стульев», «Мольера», «После репетиции» – это «Полёты с ангелом. Шагал» – о художнике и времени. Я имела счастье видеть его и снимать. Действо было больше похоже на волшебный фонарь. Режиссёр поворачивал его – и высвечивался эпизод за эпизодом из жизни Марка Шагала. Юрский говорил, что его спектакль – «это фантазия, а не биография, это последние минуты старого человека». Вернее было бы сказать, что на основе пьесы Зиновия Сагалова Юрский создал свой театр, где каждый актёр играл нескольких ролей. Сам Юрский был и Шагалом, и его педагогом Юделем Пэном, и безвестным фотографом, и Луначарским...

Только Наталья Тенякова играла одну роль – Мать Шагала. Так и должно быть, у матери нет перевоплощений. А блистательная игра Наташи делала Мать не менее значительным персонажем, чем сам художник. Центром спектакля становилась сцена, где Марк Шагал и Мать сидят друг напротив друга за столом и ведут неторопливый разговор (интонации совершенно обыденные). Мать заинтересованно спрашивает (цитирую по памяти): «Где ты похоронен, сынок? А на каком языке надпись на твоей могиле? На святом? Или на русском?» Марк отвечает почти раздраженно: «Да нет

же, я похоронен в Париже, и надпись на могиле – на французском языке». Эта абсурдистская сцена, сыгранная совершенно реалистически, производила ошеломляющее впечатление. Меня поразило также внезапное возвращение режиссёра в образе Шагала к образу Мольера: художник и власть.

Молодая комсомолка отчитывает художника за рисунок зелёной лошади. Он сидит и, без возмущения или протеста, внимательно слушает, искренне стараясь понять, о чём она говорит. Так слушал Мольер разгневанного Короля: какая-то наивность, вызванная чистотой собственного внутреннего мира художника, которая делает невозможным для него не только сотрудничать с властью, но даже понимать её. «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»…

Спектакль заканчивался тем, что Шагал поднимался по лестнице наверх, увлекая за собой Беллу. Он поднимался всё увереннее и увереннее… В своё бессмертие? В Царствие Небесное? Так Старик уводил в «Стульях» свою жену вверх по лестнице, в иной мир.

Я снимала многие спектакли с Юрским, на которые могла попасть. Кроме одного. Этот случай так и остался для меня загадкой. Во время одного из моих приездов в Москву Юрский и Тенякова играли спектакль «Нули» по пьесе Павла Когоута. Звоню.

– Можно прийти на спектакль?

– Можно.

– А можно прийти вдвоём?

– Можно

– А можно снимать?

– Ты хочешь снимать меня в туалете?

– Почему в туалете?!

– Потому что действие спектакля происходит в туалете.

Я теряюсь и не знаю, что сказать. «Не стоит!» – говорит Сережа. Я послушно прихожу в театр без фотоаппарата. Администратор выдает мне два билета в первом ряду с разрешением на съёмку?!

Говорю Юрскому после спектакля:

– Жаль, что я не снимала!

– Но ведь я тебе специально оставил два билета в первом ряду, предупредил администратора, что, хотя, я сказал тебе, что снимать не надо, но если ты придешь с фотоаппаратом, то пусть разрешит…

– Серёжа, – говорю я, – как бы я могла… Если ты сказал: «не надо…» Ты же знаешь, что всю жизнь я смотрю на тебя коленопреклоненно! – Прекрати! – говорит он раздраженно. Дескать, что за вздор!

Ах, если бы!..

Мне выпала уникальная возможность дважды попасть на съёмки фильмов с Юрским. В 2008 году Андрей Хржановский снимал фильм «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину», где Юрский играл отца Иосифа Бродского, отца своего любимого поэта. Я смогла сфотографировать одну из сцен: возвращение отца с фронта. Мать играла замечательная актриса Алиса Фрейндлих. Я не могла поверить, что мне выпала такая удача: снимать двух любимых артистов вместе!



Мария Моисеевна Вольперт – А. Фрейдлих, Александр Иванович Бродский – С. Юрский. Съемки фильма «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину». 2005

От этой съёмки осталось странное ощущение нереальности происходящего. Я познакомилась с Иосифом Бродским в Америке. В Ленинграде это было шапочное знакомство, и я, естественно, никогда не была у него дома. И вдруг я прихожу в дом к Бродскому, когда его уже нет в живых. Смотрю на актеров, которые играют его родителей, которых я вообще никогда не видела. Но я знаю этих актеров! Я сни-

мала их «в те невозвратные дни», их лица для меня и сейчас – молодые. Но тут они играют пожилых людей… Словом, смешались все времена, а затем и изображения на пленке стали исчезать – в лаборатории плохо проявили. О цвете я уже не говорю, но умирает изображение…



Я была и на съёмке одного из эпизодов телевизионного сериала «Москва и москвичи» по роману Гиляровского. Я встретилась с Юрским накануне, привезла фотографии, которые делала в течение многих лет, и мы пошли вместе обедать в маленький итальянский ресторанчик «у храма», как сказал Сережа. Ресторанчик приютился на задворках пышного и безвкусного, на мой взгляд, Храма Христа Спасителя. Напротив – Музей им. А.С. Пушкина, рядом ремонтировали старинный особнячок. «Это будет персональный музей Ильи Глазунова», – сообщил Юрский не без иронии в голосе.

Серёжа встретил меня в страшном нервном раздражении. «Я утром прочел сценарий телевизионного фильма, в котором мне предложили роль. За неё предлагали одну тысячу долларов, а если бы я поторговался, то и больше. Но я отказался. Накричал на редакторшу: я такого омерзительного текста никогда не читал! Редакторша извиняющимся голосом меня уговаривала, говорила, что режиссёр постарается придать всему пристойный вид. Но я на неё кричал! Потом просил у Бога прощения за то, что читал этот текст! Видишь, как мы теперь живём!»

Я уж не стала ему напоминать, что в советское время самым достойным артистам приходилось играть в непристойных советских пьесах, которым режиссёры пытались придать достойный вид. Сегодняшний день России только продолжает день вчерашний и порождён историей этой же страны... Но Сережа был в таком возбуждении, что я не стала возражать. Но пока смотрел фотографии, лицо его просветлело, он как-то оттаял и даже изобразил мне на прощание балетный арабеск на фоне чугунной решётки.

На следующий день я попала на съёмки главы «Клубы и игорные дома» (не ручаюсь за точность названия) и была единственным фотографом. Сергей Юрский выступал в привычной для него роли: сам был режиссёром передачи, сам читал текст. Словом, это было похоже на концертное выступление, но в различных интерьерах.

Казино «Голден Палас» находится рядом с Белорусским вокзалом. Я ждала у входа, когда телевизионная машина привезёт Юрского и операторов и разглядывая людей, толкущихся вокруг здания, думала, сколько явных и тайных охранников и наблюдателей я могу насчитать. Войдя в казино, мы прошли через магнитные ворота, как в аэропорту, мою сумку с фотоаппаратом внимательно осмотрели, а вот операторов досматривали в стороне чуть ли не до исподнего… Что поделаешь! Бизнес, в котором крутятся бешеные деньги и… злой конкурент точит свой кинжал...



На съемках фильма «Москва и москвичи» по роману В. Гиляровского. Казино «Голден Палас». 2001

Снимался Юрский на втором этаже, в комнате, куда не всех пускают: когда тут идёт игра, то на большие деньги. Зал не слишком большой, на стенах – картины каких-то русских художников XIX века, как утверждала крупье – подлинные. Зелёные игорные столы. Когда я садилась за какой-нибудь из них в ожидании начала съёмки или просто двигала стул, сопровождав-

ший нас охранник, буквально, не спускал с меня глаз. Чего он боялся?

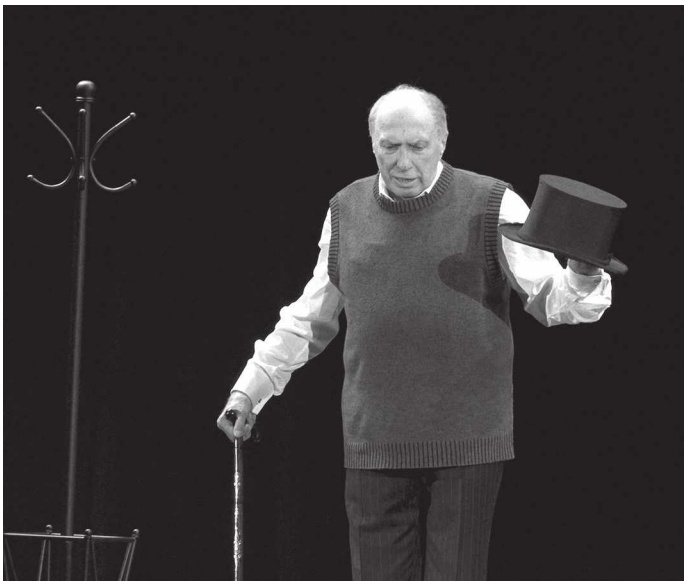
Крупье, которую к нам прислали, блондинке Диане, было 22 года. Это была высокая, длинноногая красотка славянского типа. Крупье набирают из молодых людей, обучают их четыре месяца на курсах, но года через два увольняют. Считается, что к этому времени они настолько осваивают профессию, что могут начать воровать. Так мне рассказывали москвичи. Девушка была настолько хороша, что Сергей даже снялся с нею в нескольких кадрах за карточным столом.

Сначала он читал текст об игральных автоматах. В соответствии с текстом он запустил в действующий автомат сторублевую бумажку. Автомат заглотил деньги и перестал работать. Пришлось вызвать мастера. Пришла другая красотка, что-то покрутила и подёргала, и автомат заработал. Но получить свои деньги назад Юрский, оказывается, не мог. «Зато Вы что-то выиграли», – радостно сообщила очаровательная мастер по автоматам. Выигрыш равнялся, по-моему, двадцати рублям (меньше доллара).

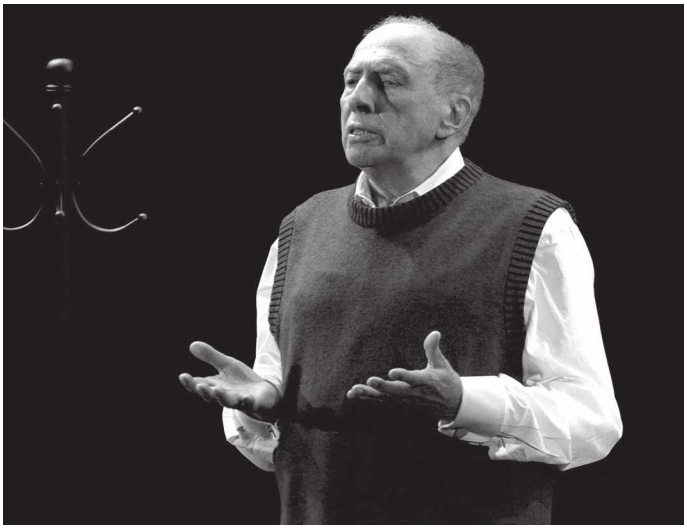
«Какие деньги! – закричал Сережа. – Гуляем, ребята, всех угощаю!» Но мастер-красавица юмора не поняла. «Ну что Вы, – ответила она, – для вас здесь всё бесплатно». И нам предложили кофе и чай.

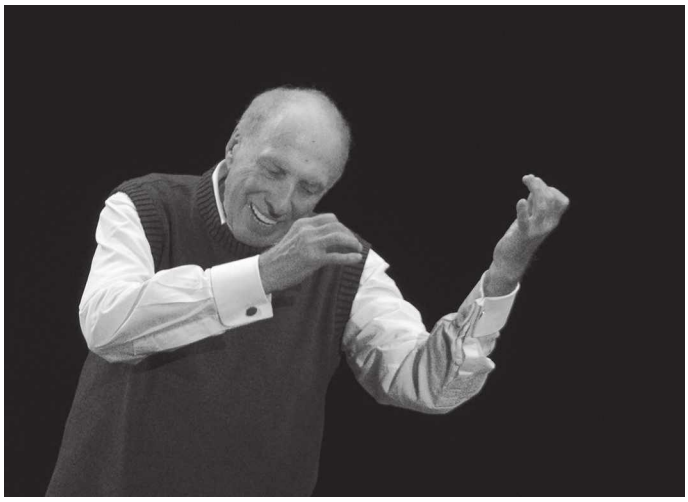
Затем мы ездили ещё к Музею Рериха, который расположен сбоку от Музея Пушкина, здание было построено в то же время, что и Английский клуб, о котором шла речь у Гиляровского. У дверей здания стоят статуи Рериха и Блаватской. Юрский безмолвно походил по дорожкам на фоне архитектуры, и вся группа во главе с ним отправилась в студию монтировать съёмку.

В тот день я сделала несколько фотографий Сергея – и на одной, где он стоит у стены и смотрит вдаль, он, как мне кажется, напоминает Мейерхольда. По сравнению с 1990-ми годами, его отношение к этому режиссеру изменилось. Тогда, в один из моих приездов в Москву, Сергей взял меня с собой на «Мосфильм» к какому-то начальнику. Юрский предлагал ему проект фильма о Всеволоде Мейерхольде, который он хотел поставить и сыграть в нем главную роль. Действие начиналось в последний день жизни Мейерхольда перед арестом.



А. Пушкин. «Евгений Онегин». 2014





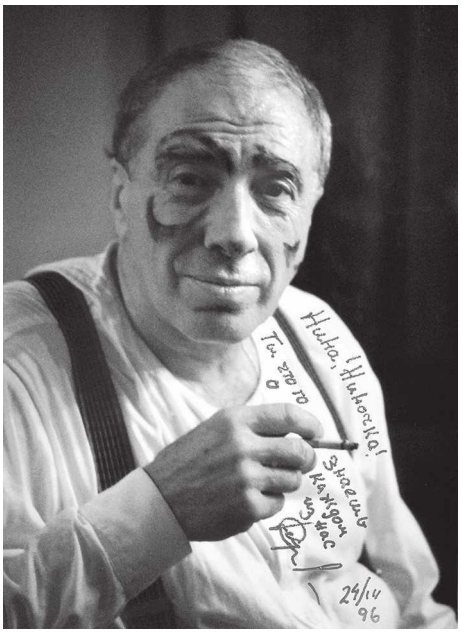
Р. Бёрнс. «Весёлые нищие». 2014

...Утро, в коммунальной квартире мужчина встаёт, умывается, бреется, завтракает и едет на работу – обычное утро обычного человека. Но работает он в КГБ, и у него на этот день задание: следить за режиссёром Мейерхольдом. А тот с женой едет за город. Они гуляют в роще. И гэбист с удивлением смотрит, как немолодой Мейерхольд становится на колени перед женой и целует ей руки.

Сотрудник «Мосфильма» имел слегка ошалелый вид, слушал Юрского и переводил взгляд с него на меня, совершенно не понимая, кто я такая и зачем я здесь, но проявил заинтересованность. Когда в 1999 году Сергей приехал в Нью-Йорк, чтобы принять участие в концерте, посвящённом

Пушкину, я встречала его в аэропорту. По дороге спросила: «А что с твоим проектом фильма о Мейерхольде?» – «Я теперь Мейерхольда ненавижу». – «Почему?!» – «Он губит наш театр. Теперь у нас можно ставить спектакли только под Мейерхольда, иначе ты не режиссёр».

Я видела многие спектакли, поставленные и сыгранные Юрским в «послеперестроечный» период. И хотя он не шёл в ногу, не приспосабливался к молодому зрителю, залы на всех спектаклях были полны. У меня есть такое личное наблюдение: уникальное явление искусства со сменой поколений устаревает не сразу. Хотя Сережа и сказал мне в тот приезд: «Пушкинский век кончился». В правоте его слов я убеждаюсь с каждым годом всё больше. Но Юрский оставался прежним, и публика его любила таким.



—

Сергей Юрский – главная театральная любовь моей жизни, он был и остаётся моим самым любимым актёром.

Мне лестно, что в некоторых своих книгах Юрский использует мои работы. Как-то я попросила его надписать мне тот снимок, который я сделала в Москве, в гримуборной, после спектакля «Стулья»: артист уже курит и улыбается, хотя еще не переоделся, грим не снял и не полностью отрешился от роли. Сергей написал на фотографии: «Нина, Ниночка! Ты что-то знаешь о каждом из нас!» Я горжусь этой надписью... Фотография висит у меня в гостиной так, что, откуда бы я ни шла мимо неё, Юрский на меня смотрит.

—

Сережа умер в 2019 году. А я до сих пор этого не поняла и не приняла. Ну, живу в другой стране… ну, не виделись давно…

После смерти Юрского Татьяна Жаковская, его давняя знакомая, (и моя близкая подруга), живущая теперь в Шотландии, собрала группу его почитателей – театроведов и филологов, живущих сейчас в разных странах: в России, Израиле, Швеции, Америке, – чтобы создать сайт его памяти. Я участвовала в работе этой группы (мы назвали её СЮРколлегией) и предоставила весь свой архив фотографий Юрского – они все вывешены на этом сайте:

http://sergeyyursky.memorial

В течение трех лет были собраны сотни публикаций, видео и аудиозаписей, записаны интервью с друзьями и ближайшими сотрудниками Сергея Юрского. Мы много раз встречались онлайн, обсуждали его работы и повороты судьбы. За эти три года я многое узнала и глубже поняла его творчество.Юрский был не просто актёром, чтецом, режиссёром, он – явление русской культуры нашего смутного и разнообразного времени, уникальное явление русского театра. Он – «избранник судьбы». Творчество его – лучшая часть русской духовной жизни, которая – также и благодаря ему – существовала и сохранилась.

Но о нём не написано ни одной книги, не издано ни одного альбома фотографий. Отчасти, конечно, это результат его творческой независимости – он настолько жил и работал сам по себе, так что ни один из театров, на сцене которых шли его спектакли, не чувствует себя обязанным сохранять память о нём.

И совсем невозможно поверить: на странице «Память» на сайте Большого драматического театра, среди портретов артистов, игравших в театре в разные годы, вообще нет портрета Юрского. Впрочем, там нет и портрета Смоктуновского. Не было таких актёров в труппе! Потому что ушли из театра, потому что «предали» его. Какой абсурд! Уму непостижимо!

Мне очень хотелось издать альбом о Сергее Юрском. Как я понимаю, некоторые его спектакли и чтецкие вечера никто, кроме меня, не снимал. И Сергею нравились мои фотографии, и я чувствовала себя в долгу перед театральной памятью. Часть моего фотоархива вошла в альбом «Портрет театральной эпохи» о ленинградских драматических театрах, который я опубликовала в 2018 году в петербургском издательстве «Балтийские сезоны».

Ко дню презентации в петербургском Доме актёра Сергей написал отзыв и продиктовал его по телефону Ларисе Новиковой, председателю петербургского отделения Союза театральных деяте-

лей. В нём интересны высказывания Юрского о драматическом искусстве сегодня. Вся пунктуация и орфография его:

«*Время, когда выходит книга фотографий и текстов Нины Аловерт, то есть конец 10-х годов XXI века, это время умирания Драматического ТЕАТРА, как носителя СЛОВА, исчезновения АКТЁРСКОГО ИСКУССТВА, как перевоплощения и самовыражения через тексты АВТОРА. Это время, когда великое ИСКУССТВО ФОТОГРАФИИ окончательно мутирует в бессмысленную шелуху понятий: «Давайте сфоткаемся!» или, «Ой, можно селфи?»*

Тем ценнее появление этой книги сейчас, как память, как материальное доказательство, свидетельство того, что ещё совсем недавно не только существовало, но было важной частью духовной жизни нации.

Ищу ответа на вопрос: ПОЧЕМУ фотографии Аловерт гипнотизируют зрителя? Почему они лучше фотографий других авторов, запечатлевших эпоху высокой волны Театра? Может быть потому, что Нина Аловерт умела входить во внутреннюю музыку спектакля, роли, актёрского существования на сцене!? Через видоискатель она смотрела «ВНУТРЕННИМ ГЛАЗОМ» зрителя, полностью погружённого в действие, постигающего вторые и третьи смыслы драматического представления. И её нажатие кнопки фотоаппарата было утвердительным взмахом дирижёрской палочки для невидимого оркестра её вдохновенного восприятия.

Она умеет не только смотреть, но видеть! Не только наблюдать, но жить РИТМАМИ слова, речи, драмы. Для этого надо было не только владеть профессией, но ЛЮБИТЬ этот театр, конкретно ЭТИХ актёров. А Нина только так и работает. Никогда не снимает «всё подряд», не «строчит из пулемёта», дескать «потом погляжу, что-нибудь выберу».

Вот могут спросить: как это в альбоме театральной эпохи 60-х – 70-х нет первенствующей тогда фигуры – Товстоногова? Чьё-то указание? Интрига? Ошибка памяти? Да нет же! Это ВОЛЯ ХУДОЖНИКА. Она – не отражатель времени вообще, она творит СВОЙ спектакль. Её набор фотографий это ЕЮ избранная труппа. Она – НИНА АЛОВЕРТ, всегда бывшая независимой, идущая очень длинными путями по очень трудной дороге жизни имеет на это право! Она отражатель своего выбора, своей любви, своего оркестра на полотнах своих фотографий. Она – художник!

Дорогая моя НИНА! Сожалею, что не могу присутствовать на твоем празднике в Петербурге.

Поздравляю!!!

Всей душой люблю тебя!!! Благодарю Судьбу за всё, что нас связывает.

Восхищаюсь твоим талантом!

Сергей Юрский.

Москва, 6 ноября 2018 года».

К сожалению, я не сумела ответить ему при жизни на это письмо-прощание. Я не хотела верить, что он уходит, и не хотела прощаться.



После концерта. Нью-Йорк. 2017

Глава тридцать вторая
СМОТРЮ И СНИМАЮ МИРОВОЙ БАЛЕТ

Попав в Америку, я пересмотрела в театрах Нью-Йорка всё, что меня интересовало: оперы в «Метрополитен-опера», симфонические концерты в Карнеги-холл, мюзиклы (бродвейские шоу). В «Метрополитен» я два года слушала все оперы, которые были в репертуаре, покупая самые дешёвые билеты на последний ярус (иногда ходила с детьми), слышимость в зале везде прекрасная. Там пели лучшие певцы со всего света. Мюзиклов в России не было. Если они и появлялись, к ним относились, как к искусству второго сорта. (Когда Игорь Владимиров в театре имени Ленсовета ввёл в спектакли зонги, критики набросились на него со всех сторон). Билеты на бродвейские шоу очень дорогие, но, все-таки, я смогла посмотреть некоторые из них.

Но, конечно, мир танца интересовал меня в первую очередь. Границы балетного мира расширялись в течение всего XX века, и я смогла познакомиться с результатами этого расширения и наблюдать сам процесс.

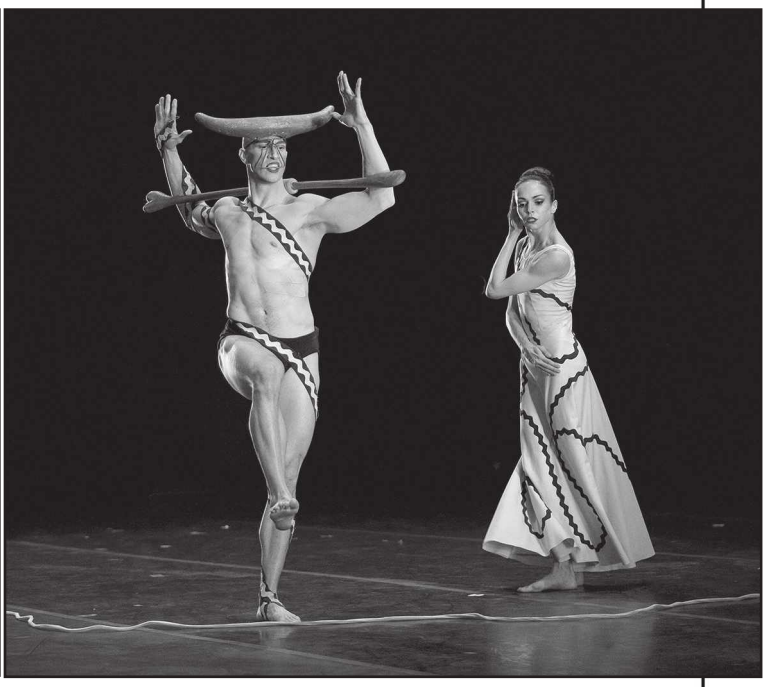
С репертуарным театром Американского балета (АБТ), творчеством Баланчина, Джерома Роббинса, Эльвина Эйли, я была немного знакома по гастролям их театров в Ленинграде. Но теперь я увидела балеты европейских хореографов, которые тогда в России еще не танцевали.

В Америке очень интересным для меня оказалось творчество талантливого американского хореографа Дональда Бёрда, создавшего оригинальный трагический балет «Гарлемский Щелкунчик» на музыку Петра Чайковского и Дюка Эллингтона. Я полюбила мужской комедийный балет «Балет Трокадеро де Монте Карло».

МАРТА ГРЭМ



«Клитемнестра». Марта Грэм. 2009



Ариадна – Д. Вишнёва, Минотавр – Б. Шульц. «Лабиринт». 2011

Но главным открытием, которое я сделала для себя в Америке, стал театр Марты Грэм. В России я представляла себе танец модерн в основном по рассказам о «босоножке» Айседоре Дункан.

Марта Грэм так выразила свое понимание искусства танца: «Танец – это полное совершенство. Это не знание чего-то, это знание всего. Это как музыка... Каждый танец – это диаграмма сердца».

Она считала, что движение должно быть средством самовыражения человеческой души, что танец – «инструмент самой жизни», язык души. Тело, по словам Грэм, хранит память о самых важных человеческих состояниях, именно в танце раскрывается суть человека. Мне, как театральному зрителю, такое понимание очень близко. Первую статью о театре Грэм я написала для «Нового русского слова» в 1985 году. Привожу отрывки из нее с «фотографии» балета «Юдифь» (музыка

Эд. Вареза, поставлено по библейской легенде).

«Балеты Марты Грэм всегда начинаются с паузы. Открывается занавес, и пока зритель привыкает к художественному образу спектакля, к пустой сцене, к деревянному остову будущего шатра и к неподвижной высокой женской фигуре, завернутой в черный плащ, начинается действие. Выбегают несколько девушек, тоже в черном. Они заполняют сцену, окружают высокую женщину, протягивают к ней с мольбой руки, стелются по полу у ее ног, умоляют, уговаривают Юдифь спасти свой народ, убить Олоферна. Юдифь идет к рампе, и во всем ее медленном движении, внезапных экспрессивных позах, внезапных же длительных остановках угадывается тайна. Как будто не видя женщин, мечущихся вокруг нее, она продолжает свой внутренний монолог».

Я до сих пор помню сцену соблазнения. Юдифь садится на странную конструкцию, созданную оформителем балета, знаменитым скульптором Нагучи, и начинает одеваться. Медленно, глядя на Олоферна, она надевает на себя какие-то детали одежды и украшения. И Олоферн буквально сходит с ума и танцует перед ней бешеный танец сексуального возбуждения.

«Впоследствии, уже победив недоверие Олоферна, Юдифь вовлекает его в длительный любовный поединок, но вдруг прерывает сексуальную игру и бросается к мечу, укрепленному над шатром. Она уже почти дотянулась… но вдруг заламывает руки, откидывается назад, почти прижимается к полу, отползает. Что мучит ее? Нежелание убивать? Страх? Тайное влечение к Олоферну? Так и остается непонятой загадочная душа этой женщины.

А потом, в конце балета, когда упадет покрывало с шатра, вновь наступит пауза. И зритель будет разглядывать тело Олоферна свисающее вниз головой с какого-то возвышения, мертвое тело, укутанное до подбородка алым плащом. И Юдифь будет долго неподвижно стоять, глядя перед собой, равнодушная к благодарностям и восхвалениям окруживших ее девушек, которые обрекли ее на убийство».

В тот же вечер на сцене шла прошлогодняя премьера – «Весна священная» на музыку И. Стравинского.



К. Дакин, Дж. Уайт. «Весна священная». 1985

«Грэм по-своему прочитала музыку русского композитора. Она задумала этот балет после своей поездки в юго-западную Америку, где познакомилась с обрядами сохранившихся индейских племен. Главный жрец – Шаман (ослепительный черный танцовщик, «нумидийский бог», Дж. Уайт-младший), бесстрастный вершитель обряда – жертвоприношения девушки богу весны, – только изредка спускается с возвышения, чтобы принять участие в церемонии. Соплеменники покорны его воле – ни намека на сопротивление (танец мужчин вообще построен как движение механизмов).

После окончания спектакля на сцену вышла невысокая женщина в серебряно-черном платье и черных перчатках, с гладкой прической пуританок XIX века, и весь зал встал, приветствуя Марту



Сатана – Маруцио Нарди, Ева – Мария Дашкина-Маддакс. «Embattled garden». 2011

Грэм, создательницу уникального современного балетного театра.

С самого начала Грэм была первой исполнительницей своих балетов. В каждом них особое место занимает женский образ: чаще всего это трагические героини библейских сюжетов, греческих и шекспировских трагедий.

«Балет Cave of the Heart / «Пещера сердца» на музыку Самуэля Барбера Марта Грэм создала в 1946 году по греческому мифу о Медее и Язоне. В нем участвуют четыре персонажа: Медея, Язон и Принцесса, его невеста. Еще одна танцовщица исполняет роль греческого Хора.

Декорации Исамы Нагучи, как обычно в балете Грэм, лаконичны: это несколько существенных для замысла конструкций на фоне рисованного (чаще – однотонного) задника. Когда открывается занавес, мы видим в глубине застывшую фигуру женщины-Хора. Справа, на фоне какого-то фантастического серебряного дерева с длинными ветвями-иглами, стоит Язон, сзади его обнимает Принцесса. Медея стоит позади всех, и видны только ее руки, которые обхватили Язона и Принцессу: Медея старается удержать Язона.



Лилит – Кэри Эльмор-Толич, Сатана – Маруцио Нарди. «Embattled garden». 2011

Балет – это не только движение, это и поза, застывшее мгновение. Грэм часто использовала в своих балетах неподвижные группы танцовщиков для усиления смысловой и эмоциональной выразительности: закончив хореографическую фразу, персонажи застывают, давая возможность действовать другому герою. Застыли танцовщики – остановилось само время. Эти скульптурные позы героев – не менее яркий театральный прием в постановках Грэм, чем сам танец.

Так, например, победный, монументальный Язон, глядящий куда-то поверх голов окружающих его людей, и маленькая девочка, приникшая к его ноге, – великолепно контрастируют с мечущейся по сцене, страдающей Медеей. Она подбегает к Язону в надежде оторвать от него Принцессу, а он отстраняет ее рукой, не поворачивая головы, не взглянув на бывшую возлюбленную. Как не вспомнить строчки из стихов Марины Цветаевой: «Отцеловал – колесовать: другую целовать, – ответствуют».

«Язон – самовлюбленный самец, постоянно демонстрирующий свои накачанные бицепсы. Даже в прыжке его тело сохраняет неподвижность: как будто подбросили вверх застывшую античную статую.

Женщина, олицетворяющая Хор, – высокая танцовщица в длинном платье, складки которого

танцуют вместе с ее телом. (Грэм любила одевать своих героинь в подобные платья).

В конце балета, пока беззвучно, «вопит» женщина-Хор, Медея поднимает экзотическое дерево, уносит его вглубь сцены, прикрепляет к возвышению и сама становится в середину этой странной конструкции, посреди вибрирующих серебряных веток, торжествующая и загадочная. Грэм называла это дерево «паучьей одеждой», в которую Медея облачается для волшебной трансформации: по идее хореографа, совершив преступление, Медея должна потерять облик земной женщины».

…Существует мнение, что фантазия творца со временем истончается. Но этого нельзя сказать о Марте Грэм. В последние годы она не только создала такой шедевр, как «Пещера сердца», но за год до смерти 95-летняя Грэм поставила Maple Leaf Rag / «Ковёр из кленовых листьев» на музыку Скота Джоплина (костюмы создал Кельвин Кляйн). В этом очаровательном балете она посмеялась над собой, собственным творчеством, отношениями артистов в труппе.

Марта Грэм создала школу, отличную от школы классического балета, из которой вышли многие известные американские хореографы-модернисты.

РОБЕРТ УИЛСОН

Марта Грэм умерла в 1991 году.

Чаще всего, после смерти творца, театр или умирает или видоизменяется. Наследники Грэм хранят ее репертуар и, в то же время приглашают хореографов для новых постановок. Иногда такие приглашения очень удачны, как в случае с Робертом Уилсоном.

Режиссер, художник, дизайнер, он знаменит своими сюрреалистическими постановками. Когда смотришь его режиссерские работы, все время возникает ощущение, что до сих пор никто так не ставил.

Приведу отрывки из статьи, о гастролях труппы в Нью-Йорке, которую я написала в 2011 году для газеты «Русский базар»:

«*Подлинным событием гастролей стало возобновление балетного спектакля Роберта Уилсона Snow on the Mesa / «Снег на Столовой горе» (1995).*



«Снег на Столовой горе». 2011

Давний друг Марты Грэм, он создал в честь неё спектакль, который в подзаголовке так и называется «Портрет Марты» (композиторы: Жорж Антей, Лу Харрисон, Колин МакПе). Уилсону принадлежит оформление и световое решение этого балетного представления, автор костюмов – Донна Каран.

Спектакль создан вокруг образа и творческих интересов Грэм. В данном случае, Роберт Уилсон выступил и как автор хореографии, в точности имитируя стиль Грэм. Сам постановщик назвал свои хореографические миниатюры медитациями на разные темы. Прежде всего, в спектакле отразились интересы Грэм к народным легендам. Начинается это балетное представление с потрясающей миниатюры «Жена волка». На сцене лежат три волчьих головы. Одна за другой появляются женщины в



«Снег на Столовой горе». 2011



развевающихся черных одеяниях, капюшоны скрывают их лица, только на фоне одноцветного задника вырисовываются кисти рук со скрюченными пальцами, похожие на лапу с когтями. Являются ли лежащие головы лишь символами волков? Или это – головы убитых животных, а перед нами их вдовы? Легенды о волках-оборотнях очень распространены у многих народов. Образ такого существа проходит и через другие «медитации»: в конце зловещей миниатюры «Черные камни» режиссер вдруг дает в световом круге «крупный план» одной из танцовщиц: из открытого рта вдруг вываливается черный язык, которым она облизывает губы – как животное? Как оборотень-вампир? В этой миниатюре, как и в первой, в музыке слышен вой волков.

Одной из лучших «медитаций» является индейский танец со змеей: заклинание змеи, шаманство в блестящем исполнении Кэри Эльмор-Талич. Сколько в этой танцовщице было темперамента, колдовской силы!

Миниатюра, посвященная секте «трясунов», основанной в Америке Энн Ли, вероятно, соответствует интересу Грэм к незаурядным женщинам, как в легендах, так и в жизни (вне зависимости от того, надела ли она отравленный венец на голову соперницы или основала секту). Конечно, это приблизительное объяснение, не все в этом спектакле лежит на поверхности (иногда даже возникает ощущение, что ребусов слишком много), в театре зритель и должен дополнять действие своим воображением.

В середине спектакля появляется и сама Марта Грэм – блистательная Кэтрин Крокетт. Эта танцовщица, на сегодняшний день, вероятно, идеальная исполнительница стиля, созданного Грэм, умеющая довести пластику тела до предельной выразительности, и незаурядная балетная актриса. Танцовщица сразу привлекает внимание: перед нами яркая личность.

Миниатюра «Комната, в которой слишком много всего» – это кульминация спектакля. Среди вещей, находящихся в комнате, – дневник героини, который танцовщица просматривает, вырывая и бросая на пол страницы, – так сама Грэм сожгла когда-то свои дневники и записи, не желая, чтобы потомки обсуждали ее жизнь. Затем героиня поднимает с пола бокал, и выпивает содержимое. В красном платье, двигаясь в красной полосе света, она кажется залитой кровью. Скорее всего, выпитый бокал содержал яд, героиня умирает, хотя, опять же, могут возникнуть и другие ассоциации. Когда-то Грэм много пила: оставив сцену, она не могла смириться с тем, что кто-то другой танцует её роли. Потом она прекратила пить и вернулась в труппу уже только хореографом.

В следующей «медитации» Крокетт опять появляется среди танцовщиков, но уже в черном.

И постепенно теряет способность танцевать, а вслед за ней «умирают» и другие артисты. Среди следующих сцен – «Ночь в пустыне», где дуэт идет в контрастном черно-белом свете под «вой» ветра. Ад? Путь в бездну?..

Последняя часть – Snow on the Mesa / «Снег на плоском холме». Танцуют все артисты, все в белом, на светлой сцене. Сверху идет снег. Чистилище? Пусть каждый додумывает для себя».

Я считаю, что этот спектакль абсолютно закономерно вошел в программу вечеров Марты Грэм. Не хореограф Уилсон оказался более точным и тонким последователем Марты Грэм.

Так случилось, что я стала свидетельницей нового явления в балетном мире: самые выдающиеся классические танцовщики танцевали балеты Грэм, то есть хореографию, основанную на совершенно другой школе танца. Барышников танцевал ее балеты не один раз, для меня наиболее интересным было его выступление в балете El Penitente / «Кающийся», поставленном в 1940 году на музыку Луиса Хорста.

Ведущий американский балетный критик Клайв Барнс написал в «Нью-Йорк пост» о Барышникове: «Репертуар Грэм, для которого Барышников, с его исключительной силой драматизма и необыкновенной пластикой тела классического танцовщика, больше подходит, чем любой другой исполнитель, может привести его к новым творческим открытиям, дать ему новое представление о танце».

Эти выступления привели к новым творческим открытиям в жизни театров танца модерн: в школах некоторых из них ввели преподавание классического танца.

Позднее Диана Вишнёва, так же, как и Михаил Барышников стремившаяся освоить все направления танцевального искусства, азартно осваивала эту технику и танцевала Errand into the Maze / «Лабиринт» на своём творческом вечере в Петербурге и в Нью-Йорке с труппой Марты Грэм. Но на русских зрителей, по-моему, балеты великой модернистки большого впечатления тогда не произвели. Юрий Николаевич Григорович вообще никакого балета кроме классического, как основы всей современной хореографии, не признаёт. Я пыталась с ним спорить по поводу Марты Грэм, но в ответ услышала: «Не спорь со старшими!» Мы оба рассмеялись и разговор о модернистах прекратили.

ПИНА БАУШ

Я видела несколько балетов Пины Бауш, знаменитой европейской модернистки, во время гастролей ее труппы в Америке. В 2012 году балет Парижской оперы привёз её спектакль на музыку К.-В. Глюка «Орфей и Эвридика» (премьера состоялась в 1975 году).

Этот сюжет пленил многих. У Глюка история имеет счастливый конец: боги все-таки разрешают Орфею вывезти Эвридику из преисподней (так было в одном из вариантов мифа). Пина Бауш вернула сюжету трагический конец: Орфей не только теряет возлюбленную, но и умирает сам.

Прежде всего, Бауш разделила каждую роль – Орфея, Эвридику и Эроса – олицетворение любви – на двух исполнителей: певцов и танцовщиков, соединив, таким образом, два вида театрального искусства: оперу и танец. Она так и назвала свою постановку: «танцевальная опера». Хореограф считала, что тело танцовщика может выразить музыку, ее эмоции и ее содержание не меньше, чем певцы.

Начинается опера очень эффектно: в дальнем левом углу на гигантском стуле сидит мертвая Эвридика в белом погребальном наряде. Вокруг застыли плакальщицы и плакальщики – танцовщики в черном, среди них Орфей (танцовщик и певица, исполняющая его партию) стоят у правой кулисы. Хор, одетый в длинные черные платья, помещён в оркестровую яму.

В центре, ближе к заднику – огромное поваленное дерево. Если дерево – символ жизни, то мертвое, выкорчеванное из земли – символ смерти. Поэтому оно указывает и дорогу в царство мертвых, куда Эрос уводит Орфея искать Эвридику.

Вся танцевальная часть спектакля поставлена в стиле модерн, хореография очень музыкальна, изобретательна, чувственна и красива, особенно «танец рук», которым Бауш придавала большое значение. Все танцуют босиком. В хореографии чувствуется влияние Марты Грэм. В конце спектакля Эвридика – танцовщица в алом длинном платье даже воспроизводит некоторые хорошо знакомые позы и движения из балетов Грэм. Возможно, это сделано сознательно, возможно – Пина Бауш хотела вызвать ассоциации с героинями греческих трагедий в балетах великой американки.

Вообще балетных метафор, символов в балете Пины Бауш много. Две следующие картины в преисподней – блестящая выдумка хореографа. В картине «Насилие» (первое место пребывания душ в Аиде) трое судей мертвых (или три головы Цербера, охраняющего вход) появляются в виде трех полуобнаженных танцовщиков, на которых надеты огромные фартуки, наподобие тех, что носят мясники. Бедные слепые души умерших, еще не до конца расставшиеся со своим земным существованием, движутся почти в сомнамбулическом танце. Судьи время от времени выхватывают из этого ансамбля какую-нибудь душу и переносят с места на место, как будто взвешивая ее грехи. Душу Эвридики, еще неподвижную и спелёнутую, они деловито несут, как статую, в кулисы. Спра-



Эвридика – М.-А. Жило. Орфей – С. Бюйо. «Орфей и Эвридика». 2012

ва там стоят те же гигантские стулья, как тот, на котором в первом акте сидела сама Эвридика – это сидение ее последнее – смертное – ложе на земле. Многие танцующие держат в руках нити, которые тянутся от этого освещенного сооружения. Постепенно они, одну за другой, бросают эти нити... так обрывается связь души с земным существованием.

Следующая картина – Мир. Это другая ступень подземного царства, Элизиум Теней. Под пленительную музыку Глюка танцуют девушки в розовом. К ним присоединяются мужчины. Общие танцы, в отличие от танцев в картине «Насилие», носят блаженно-идиллический характер. Они гармоничны и красивы. В ансамбле участвует Эвридика. Именно сюда Эрос приводит Орфея и ставит Эвридику за его спиной, соединив их руки. Герои начинают свое странствие.

Второе действие – путешествие Орфея и Эвридики на землю. Сцена представляет собой замкнутое пространство, серые однотонные плоскости (задник, боковые стены и потолок) образуют куб, открытый только одной стороной – к зрителям. На сцене нет ни единой декорационной детали. Так создается ощущение обреченности героев, безвыходности их судьбы.

На сцене четверо: двое танцовщиков и две певицы, исполнители ролей Орфея и Эвридики. Герои (танцовщики) мечутся по сцене, то продолжая это мучительное путешествие, то изливая свою скорбь в хореографических монологах, соответствующих ариям. Эвридика бросается к Орфею, обвивается вокруг него – он продолжает отворачиваться. Певицы или следуют за героями, или дубли-

руют переживания героев в скупых мизансценах.

Самая сильная сцена второго акта: Орфей не выдерживает, поворачивается к Эвридике, которая тут же бросается к нему. Влюбленные страстно обнимают друг друга... Секундная пауза – и мертвая Эвридика «отдавшая жизнь за единственный взгляд», повисает у него на руках.

Эвридика-певица падает плашмя на пол, и на нее – крестообразно – кладут танцовщицу – Эвридику. Над этими телами певица-Орфей исполняет знаменитую арию, и закончив, падает на неподвижные тела – Орфей умер.

Из задней левой кулисы появляются трое судей мертвых в своих страшных фартуках. Они деловито укладывают на пол тело танцовщика, которое своей неподвижностью теперь также напоминает статую. На сцену выходит кордебалет в черном, начинается танец-оплакивание.

Пина Бауш создала интереснейшее театральное воплощение оперы Глюка. Катрин Лефевр, художественный руководитель балета «Гранд-Опера» того времени, сказала в одном интервью, что постановка Бауш разделила историю парижского балета на два периода: «до» постановки и «после».

ТЕАТР РОБЕРТА ДЖОФФРИ



Роберт Джоффри. 1983

Один из самых оригинальных балетных театров, которые я увидела в Америке – театр Роберта Джоффри.

Создатель, художественный руководитель этой танцевальной компании, Роберт Джоффри и сам был хореографом, но главным делом его жизни было создание репертуара, состоящего из сокровищ балета XX века: от «Зелёного стола» Курта Йооса, балетов дягилевских хореографов Михаила Фокина («Петрушка») и Леонида Мясина («Парад») до авангардистских, для тех дней, работ Твайлы Тарб и Лауры Ден.

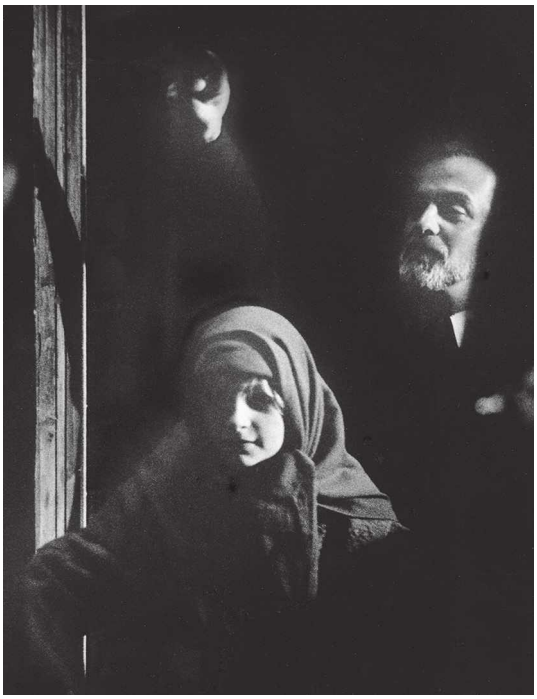
Джоффри включил в свой репертуар балеты ныне знаменитого, а тогда – начинающего хореографа Уильяма Форсайта (ученика его школы). Молодой постановщик тогда сознательно эпатировал публику. Например, его Square Deal / «Честная сделка» был создан сочетанием танца, движения, музыки, диалога и света. Речь персонажей, которая была записана на пленку, играла роль музыкального сопровождения и задавала ритм движениям. Огромный софит со сцены иногда бил светом в зал, прямо в зрительские ряды. На сцене происходило подобие вечеринки. Действующие лица, время от времени, обращались к публике. Среди персонажей выделялась Патриция Миллер (божественная танцовщица труппы) – длинноногая девочка с прической 20-х годов. Двигалась она как кукла-манекен. Вся – ветреность, насмешка и непостоянство. «Вам это нравится? Я это ненавижу. Вы это ненавидите? А мне нравится. Вы это поняли? А я поняла». Отдельные танцевальные фрагменты спектакля воспринимаются только как часть этого сценического коктейля. Что это было? Обычный бедлам театральных репетиций, или сумасшедшая вечеринка? «Безумное чаепитие» по Льюису Кэрроллу? Зрители реагировали по-разному: кто-то демонстративно выходил из зала посреди действия, другие – хохотали и аплодировали. Словом – театр абсурда. Но смешной и талантливый.

Джеральд Арпино, соучредитель труппы, ставил лирические дуэты…

К сожалению, я не могла фотографировать спектакли: по договору, подписанному со штатным фотографом, кроме него никто не имел права снимать в этом театре. И в моей просьбе о съёмке Роберт Джоффри, вежливо изобразив сожаление, отказал.

Но с театром у меня связаны и личные воспоминания…

В первой картине «Петрушки», возобновление которого в 1980-м году Джоффри посвятил па





Роберт Джоффри, Маша и Нина Аловерт
на репетиции «Петрушки». 1983

мяти Вацлава Нижинского, были заняты ученики его балетной школы, и среди них – моя дочь Маша. Мы, родители, сидели в зале на репетиции, я – рядом с хореографом у зеркала. «Что ты сидишь без дела? – вдруг обратился он ко мне, – сейчас я займу тебя в спектакле. Принесите мне метлу!» И поставил мне крохотный номер с метлой. Нет, я не должна была на ней летать! Я даже не должна была танцевать. Но я открывала балет: после того, как раздвигался занавес, я выходила на сцену с метлой и подметала «площадь» до появления первой пары танцовщиков. А потом уходила за лоток и «продавала бублики».

До премьеры всё шло хорошо. Но, стоя в кулисах на премьере, глядя, как раздвигается занавес, оставшись наедине с пустой сценой и чернотой зала, я думала, что у меня случится инфаркт от страха. «Старая дура, – говорила я себе, – зачем согласилась!» На сцене страх прошёл. Во всяком случае, теперь, я могу говорить небрежно: «Мне Джоффри поставил вариацию!» Кто-то даже снял нас с Машей после спектакля и подарил фотографию.

Одна из последних фотографий Роберта Джоффри перед смертью – моя. Он был уже очень



Юрий Григорович, Эстел Соммерс и Роберт Джоффри. 1988

болен в 1988 году, когда в Нью-Йорк приехал Григорович, с которым они были дружны. Джоффри даже летал в Москву смотреть новый балет в Большом театре. Мне позвонила моя хорошая знакомая, Эстел Соммерс, владелица балетных магазинов Capezio: «Нина, я веду Джоффри и Григоровича в ресторан, приходи, сними их». Позже она говорила, что эта фотография стояла у Роберта на столе. Возможно, и так, возможно, Эстел просто хотела сделать мне приятное. Фотография не очень хороша технически (в вестибюле было темно, а я волновалась), но мне она дорога.

Со смертью Джоффри труппа постепенно перестала существовать. То есть, существует театр, который носит имя Роберта Джоффри – Joffrey Ballet – но это уже совсем другой театр... Они растеряли и не возобновляют свой запас одноактных балетов. Огромная потеря для американского и мирового театра! А самого Роберта, умного, приветливого, обаятельного, с которым мне случалось разговаривать во время выступлений труппы в Нью-Йорке, всегда вспоминаю с восхищением и грустью.

МОРИС БЕЖАР. «КОЛЬЦО ВОКРУГ КОЛЬЦА»



Брунгильда – Д. Вишнёва. 2004

В 1990 году я, по счастливой случайности, оказалась в Париже, когда театр «Балет Бежара» в Лозанне приехал туда на гастроли с ошеломляющим театральным представлением «Кольцо вокруг кольца». Выдающийся европейский хореограф Морис Бежар поставил его на музыку Рихарда Вагнера к тетралогии «Кольцо Нибелунга» для своего театра в Лозанне.

«Кольцо вокруг кольца» – это синтез разных балетных форм, цирковых трюков и драматического театра, необычная форма спектакля, которой нет названия.

Бежар, в основном, следовал за сюжетным преломлением саги о Нибелунгах в опере, но, в то же время, спектакль насыщен деталями, которые хореограф взял из древних саг. Балет сопровождался текстом, который эмоционально читал Ведущий (Мишель Денар, в прошлом – превосходный танцовщик европейского балета)

Хореограф сумел сочинить на сцене мир, в котором могут жить только боги и герои. Он заставляет зрителя, с первых минут, верить, что перед ним не рампа, но некая черта, отделяющая его от мистического пространства, и почувствовать пафос разворачивающейся на наших глазах трагедии.

Представление начинается с появлением на сцене странника в плаще, шляпе, надвинутой на глаза – это сам Вотан, верховный бог германо-скандинавского Пантеона. Он держит в руках копье Гунгнир, не дающее промаха. Вотан открывает крышку рояля, стоящего на пустой сцене, оттуда вырывается огонь и лишает бога одного глаза (по одному из преданий, Вотан отдал глаз за овладение мудростью). В апофеозе спектакля возмужавший Зигфрид перерубает копье Вотана мечом, и за этим следуют гибель и его самого и «сумерки» богов.

Гигантов и дракона Фафнира, которого тоже убивает Зигфрид, изображают цирковые артисты на ходулях – фантастические мифологические существа резко отличаются ростом от остальных действующих лиц саги – даже от богов.

Королеву Кримхильду – красивую, молодую, – возят в инвалидном кресле: одна нога ее обута в дамскую туфельку на высоком каблуке, другая – в обычную балетную туфлю. Вы не задаетесь вопросом: почему? Вы чувствуете – эта женщина необычна и опасна. И действительно – ее сын, бастард Хаген, станет убийцей Зигфрида.

Эрда – совмещенный образ Прамате-ри Земли и вёльвы (пророчицы). Впервые она появляется из оркестровой ямы, будто выползая из бездны, вся в белом, во втором акте на ней огромная юбка-кринолин, расписанная под глобус. Эрда в балете – мать трех норн, которые живут в корнях Мирового древа и определяют судьбу людей при рождении. В спектакле норны так же появляются из черного провала оркестровой ямы. Они перебирают руками длинную веревку – плетут судьбу Зигфрида, опутывают ею, как кольцом, возмужавшего героя, а затем, такой же веревкой, обвивают новорожденного Хагена. Своими танцами норны создают ощущение предопределенности судьбы героев. Зигфрид может отобрать у них веревку, но изменить свою судьбу не может…

Полет валькирий – одно из самых сильных мест балета. Девы-воительницы, одетые в черное облегающее трико, в черных крылатых шлемах несутся в битву. Прыжки невысокие (имитация скачки на конях) и летящие сменяются поступью воительниц: шествуя на пальцах, танцовщицы выбрасывают поочередно ногу вперед резким батманом…

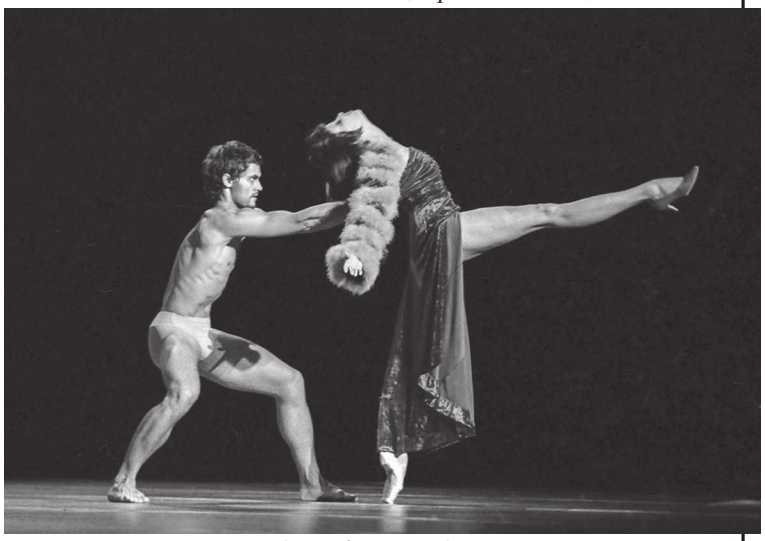
Воины, которых валькирии побуждают к сражению, а затем убивают, поднимают их на вытянутых руках, и черные девы парят высоко над сценой… и Зигмунд, как полагается герою, забыв обо всем, несется в битву навстречу смерти: в одной руке – меч, другой он прижимает к себе Зиглинду… и где-то на заднем плане Вотан и его жена Фрика, требующая смерти Зигмунда и Зиглинды (юные любовники – единоутробные брат и сестра, их любовь – преступна)…

Когда вакханалия над телом убитого Зигмунда замирает, Брунгильда нарушает повеление Вотана и уводит с поля боя Зиглинду, беременную Зигфридом. Следующая сцена наказания Брунгильды – может быть, самая гениальная выдумка Бежара.

На сцену выносят балетный станок,



Вотан – А. Шпилевский, Эрда – Б. Тиль,



Хаген – В. Дудек, Кримхильда – В. Натчев



Брунгильда – Д. Вишнёва, Хаген – В. Дудек, Зигфрид – М. Банзаф.

палку на подставке, держась за которую танцовщики во всех балетных школах и театрах мира делают упражнения во время ежедневных занятий. Брунгильда выходит в балетном хитоне – легком платье для занятий в классе, босиком, с гладко зачесанными назад волосами, и держит в руках танцевальные туфли. Из таинственной, смертоносной богини в черном комбинезоне она превращается в послушную ученицу балетной школы… Вотан гневно отшвыривает туфли в сторону и «ставит к палке» ослушницу, т.е. начинает учить ее, как маленькую девочку, балетному экзерсису. Постепенно сердце верховного бога смягчается, дуэт – почти любовный – завершает эту необычную сцену… а сзади уже идет Логи, таинственный персонаж в черном фраке и огненно-рыжем парике, и несет подсвечник с горящими свечами… В глубине сцены Вотан укладывает спящую волшебным сном Брунгильду на крышку закрытого рояля, а Логи окружает инструмент кольцом огня – теперь дева будет спать, пока ее не разбудит Зигфрид, которого приведет к спящей тот же Логи...



После спектакля «Кольцо вокруг кольца»

Невозможно пересказать весь образный строй четырехчасового спектакля. Закончу рассказ о нем описанием последней выдумки хореографа – решением темы гибели богов.

Декорация балета соответствует как будто трем различным темам: задняя часть сцены сначала представляет собой магическое зеркало, а во втором акте задник – кирпичная стена. Справа – черные кулисы, тот внеземной мир, из которого появляются боги и другие волшебные существа. Слева кулисы закрыты конструкцией, изображающей часть репетиционного зала балетного училища в Санкт-Петербурге на улице Зодчего Росси: прикреплены к стене палки для занятий, наверху – балкон, над ним – полукружья высоких окон петербургского ампира...



Во втором акте, постепенно теряя свою силу и место в действии, на балконе выстраиваются боги. Но одеты они теперь не в облегающие трико, как в первом действии, а в пышные одежды, в которых их рисуют художники. Когда Хаген убивает Зигфрида, балкон рушится, и боги соскальзывают вниз, на пол… Так хореограф решил сцену «Гибель богов».

Задняя кирпичная стена декорации дает трещину сверху донизу, и в образовавшийся проем Вотан уходит… в новый мир? В сюжет новой саги? Так завершается в балете круг вокруг истории кольца Нибелунга, приносящего не только богатство, но и смерть всякому, кто им владеет.

—

Одновременно с труппой Бежара на гастроли в Париж приехал балет Мариинского театра. Олег Виноградов договорился с Морисом Бежаром, и тот устроил

Морис Бежар. 2004

для российских танцовщиков сценическую репетицию спектакля. К сожалению, гениальный балетный эпос оказался совершенно непонятен большинству русской труппы: в антракте половина артистов просто сбежала из театра. Но Махалина и Лиепа бросились за кулисы просить у Бежара разрешения станцевать в его балете, Юля – Брунгильду, Андрис – Зигфрида. Бежар встретил их просьбы благосклонно. Этим артистам повезло: они пришли на сцену в период временной либерализации российского общества. Им не надо было бежать из страны, чтобы танцевать репертуар западных хореографов.

Андрису не удалось осуществить своё желание из-за профессиональной травмы. Но в 1992 году Виноградов договорился с дирекцией Немецкой оперы в Берлине, где шёл спектакль, и два премьера балета Мариинского театра приняли в нем участие: Юля Махалина в роли Брунгильды и Фрики, а Игорь Зеленский в роли Вотана и одного из богов древнего эпоса. Оба танцовщика успешно осваивали совершенно новую для них хореографию.

В 2004 Владимир Малахов, выдающийся танцовщик и директор Немецкой оперы, пригласил Бежара восстановить балет в Берлине. Сам Малахов танцевал партию бога огня Логи. В составе труппы было в то время несколько танцовщиков из России (Артём Шпилевский, Надя Садыкова, Полина Семионова, Алексей Дубинин). В премьерных спектаклях в ролях Брунгильды и Фрики выступила приглашенная балерина Мариинского театра Диана Вишнёва.

Глава тридцать третья
ДЖИНДЖЕР



Тоби Лейбовиц и Александр Лунёв в балетном магазине. 1987

История сделала поворот, а с ним поменялась и моя жизнь. После «перестройки» я много раз ездила фотографировать русский балет и в России, и во время гастролей в Европе. И продолжала, конечно, снимать и американский, и европейский, когда это было возможно.

Решающую роль в этом деле сыграло знакомство с компанией американских балетоманов.

Всё началось с магазина, который назывался Ballet Shop – Балетный магазин, и, в то время, находился на Бродвее рядом с Линкольн-центром в Нью-Йорке. Он принадлежал элегантному американцу Норманну Крайдеру. Там продавались книги о балете, балетные открытки и фотографии, аксессуары театральных костюмов.

С открытия до закрытия в нем сидел партнёр Норманна Тоби Лейбовиц. Назвать его продавцом я не могу. Это был хозяин салона. Тоби принимал гостей. Он обожал балет и знал всех танцовщиков, приезжавших в Нью-Йорк (а все они непременно заходили в Балетный магазин), был в курсе их личной и профессиональной жизни. У него была огромная коллекция записей балетных спектаклей со всего мира.

Сюда приходили чаще всего не для того, чтобы покупать, а чтобы пообщаться с Тоби, познакомиться с забежавшими знаменитостям, послушать сплетни и т.д. Одним словом, это был настоящий салон. Балетный клуб. Родом Тоби был из Румынии, русский язык знал, так что русские гастролеры тоже его навещали. В служебном помещении, за закрытой дверью, проходили секретные переговоры и даже тайные свидания.

Продавцом работал еще и Джо, в прошлом – танцовщик балета на льду, статный, разговорчивый, язвительный джентльмен.

К сожалению, Норманн, страстный игрок, однажды так проигрался в парижских казино, что магазин пришлось продать… Это была большая потеря для Линкольн-центра, изменилась окружавшая его атмосфера. На месте театрального салона появился заурядный магазинчик, где продавались балетные туфли, пачки и косметика для танцовщиков-любителей.

Я очень быстро подружилась с Тоби и давала ему для продажи свои балетные фотографии. Этот магазин и сам Тоби Лейбовиц сыграли большую роль в моём знакомстве с театральной жизнью Нью-Йорка. Именно в его магазине я познакомилась с группой американских любителей балета, с которыми судьба связала меня на долгие годы. В неё входили Адель из Нью-Йорка, Бесс из Вашингтона и Джим (единственный мужчина в компании) из Бостона. Инициатором всех совместных походов в театр была южанка Вирджиния (Джинджер) Мин-



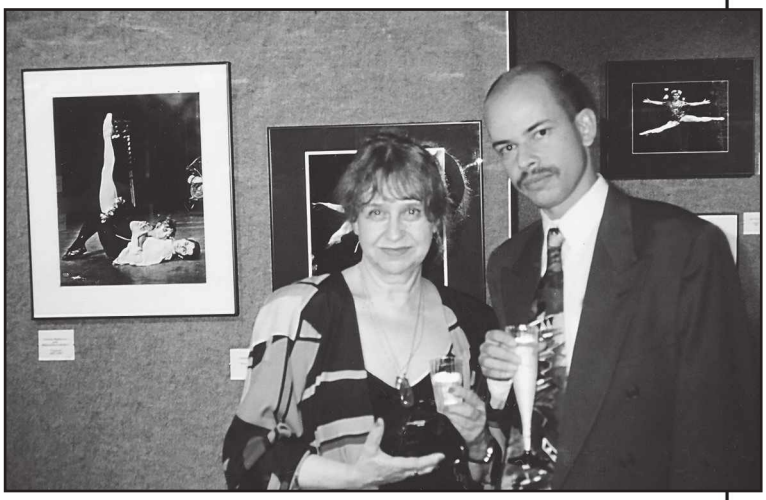
Вирджиния (Джинджер) Минджес. 1980-е

джес. В эту же компанию входила мать Джинджер и её подруга Джин. Вирджиния Минджес стала моей ближайшей американской подругой, и без неё моя творческая жизнь была бы намного беднее.

В 1987 году, когда впервые за много лет, сначала балет Большого, а потом и Мариинского театров гастролировал в Америке, вся эта группа собралась в Нью-Йорке. Они сделались страстными поклонниками русского балета: ходили на все спектакли и скупили все мои фотографии в магазине Тоби (включая, конечно, фотографии не менее обожаемых ими Барышникова и Макаровой).

В 1989 году Джинджер и её компания решили поехать в Париж, где гастролировал Мариинский балет, и пригласили меня в качестве переводчицы. Та же история повторилась во время гастролей балета в других городах США. Олег Виноградов разрешил Джинджер и всей компании приходить на репетиции, а я получила возможность снимать спектакли! Самый большой архив моих фотографий русского балета сохранился именно от тех лет.

Вокруг нас образовалась компания из танцовщиков. Мои дамы водили всех после спектакля в ресторан ужинать, или же артисты набивались в гостиничные комнаты моих американских друзей (что вызывало зависть руководителей поездки и приводило к конфликтам, которые ничего не меняли).



Нина и Игорь Аловерт на выставке в Линкольн-Центре. 1995

Я должна сказать несколько слов о семье Джинджер. Ее предки приплыли в Америку из Австро-Венгрии чуть ли не на первом парусник. Во всяком случае, минимум за двести лет до нашего знакомства. Предок был сапожником. А отец Джинджер уже крупным врачом-хирургом. Он был настолько богат, что построил для родного города больницу и спортивный стадион. Детей учил никогда не гордиться и не хвастаться богатством, и помнить, что некоторым людям на земле нечего есть. Когда я познакомилась с Джинджер, в живых оставались только её очаровательная, всегда улыбающаяся мать, и брат с сестрой (из пяти детей в семье осталось только трое). Позднее, я ездила в гости на юг, где жила семья Джинджер. Там я впервые столкнулась с расовой проблемой. У семьи был личный шофёр – Джордж, крупный, эффектный чернокожий мужчина с бритой головой, копия Юла Бриннера, но в другом цвете. Однажды, вся семья, включая меня, отправилась на машине во Флориду, где гастролировал балет Мариинского театра. По дороге мы останавливались в кафе, все вместе садились за стол. Пока не приехали во Флориду… В Орландо нас встретили родственники семьи Минджес, мы пошли в кафе, но Джордж ужинал в соседней комнате. Я удивилась и спросила: почему? «Наши родственники нас бы не поняли», – сухо ответила моя приятельница. Не знаю, что думал Джордж, по его виду ничего нельзя было сказать. Кажется, больше всех расстраивалась и чувствовала себя неловко я.

Вирджиния Минджес стала спонсором моей первой выставки балетных фотографий в 1994 году в Санкт-Петербурге, во Дворце Белосельских-Белозерских. Фотографии были отпечатаны в лучших лабораториях Нью-Йорка. Рамки мы везли с собой, только стекла вставляли в Петербурге.

На открытии танцевали артисты Мариинского театра, выступил известный пианист Павел Егоров (за него, уже после моего отъезда в 1977 году, вышла замуж моя подруга Таня Отюгова. До своей безвременной смерти Паша был моим близким другом). На выставку пришло много народу, в том числе – мои подружки с первых классов школы! Я потом с ними встречалась, приезжая в Петербург. Приходил мэр города Анатолий Собчак.

Это был разгар «перестройки» и взаимного интереса Востока и Запада друг к другу.

Главный редактор журнала Dance Magazine Ричард Филпс, приехал в Санкт-Петербург на мою выставку. Он был в Финляндии на каком-то балетном фестивале, заранее, ещё в Америке, сделал себе визу, сел в Хельсинки на поезд и приехал. Снял себе на одну ночь номер в гостинице «Европейская». Мне разрешили водить его на репетиции в Мариинский театр, и, естественно, я привела его и в компанию своих русских друзей. Вечером, на Марсовом поле, в квартире Вани Фредерикса и его жены Лены, мы устроили вечеринку. Говорили на русско-английском языке, все друг друга как-то

понимали. Все одинаково выпивали. Витя Новиков кричал Ричарду через стол по-русски: «Почему у Нины нет телефона??? (телефон был отключен за неуплату). Мы тебе такую бабу выдали, а ты ей телефон не можешь поставить?» Ричард ничего не понимал, но радостно смеялся со всеми.

Такое было время…

В 1995 году Джинджер стала спонсором моей выставки в Нью-Йорке в прекрасном выставочном зале на первом этаже здания МЕТ. Для фотографа очень важно увидеть свои работы хорошо напечатанными, да ещё на стене галереи: именно на выставке начинаешь понимать свои удачи и – что ещё важнее – неудачи.

Джинджер спонсировала не только мои выставки, но иногда и наши совместные поездки в Петербург и другие города мира, куда она летала, если там танцевали ее любимые артисты, прежде всего – Нина Ананиашвили и Андрис Лиепа, а также Юля Махалина, Алтынай Асылмуратова, Жанна Аюпова, Константин Заклинский, Игорь Зеленский, Фарух Рузиматов, Дмитрий Корнеев, а затем, конечно, Диана Вишнёва.

Так в 2002 году я отправилась с ней в Москву на юбилей Ананиашвили (Нина повредила ногу, и сама не танцевала, но в ее честь состоялся вечер в Большом театре). Конечно, мы поехали и в Санкт-Петербург. В Мариинском смотрели «Кармен» в блистательном исполнении Юлии Махалиной и Ильи Кузнецова, а также вечер балетов Баланчина, куда впервые был включен «Блудный сын».

Я познакомила Вирджинию с моими русскими друзьями, она подружилась и с Зоей Лымарь-Красновской, и мы часто проводили время вместе.

ДОРОЖНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ

Мы собирались провести в Петербурге 4 дня, но Джинджер узнала, что у нее дома, в Америке, тяжело заболела собака. Она поменяла билет на самолет, и мы срочно должны были вернуться в Москву. Я решила не задерживаться и вернуться вместе. И оказалась права: не знаю, как бы она справилась с тем веселым перелетом, который нам уготовили судьба и русский аэропорт.

Летели мы не из международного аэропорта, а из местного, где никто ни на каком иностранном языке не говорит. Самолет в США, на котором должна была улететь моя подруга, отправлялся из Москвы около 2 часов дня, поэтому мы взяли билеты на первый рейс «Аэрофлота», 6:50 утра. Накануне, в Москве началась метель, по телевизору показывали еле ползущие машины...Я не стала рассказывать об этом Джинджер, понадеялась на русский «авось». Здание аэропорта построено по западному образцу: выход на первом этаже, второй – для улетающих пассажиров. Но использована была эта конструкция на русский манер: двери наверху были заперты. И не только заперты, но и в самом начале подъема на второй этаж в землю врыли столбы, чтобы машины не могли въехать наверх, чтобы даже мысли такой у шофера не возникло. Внизу же, у первого этажа, стоял знак, запрещающий въезд. Моя законопослушная американская подруга сначала требовала от нашего шофера, чтобы он отвез нас наверх – ведь это въезд для отъезжающих! Затем не позволяла шоферу ехать к дверям нижнего этажа: там же стоит запрещающий знак!



Н. Аловерт, З. Лымарь-Красновская и Вирджиния (Джинджер) Минджес. 2015

Но мы нарушили все запреты и подъехали к первому этажу. Выгрузили чемоданы.

Ночь. Тьма кромешная. Вокруг обледенелые сугробы. Несколько мужичков топчутся у входа. Один подошел к нам: «А вы куда собрались?» – «В Москву». – «Какая Москва! Все рейсы отменены. Но мы можем вас на машине отвезти. Мы уже несколько машин отправили». – «У нас самолет в час дня». – «Успеем!» – «Сколько?» – «500 долларов». – «Ребятки, – говорю я, – да я лучше пешком пойду». – «Мне все равно, – говорит Джинджер, – я уже столько потратила на эту поездку, на эти перемены билетов, пусть будет еще 500 долларов».

Но я пошла внутрь и нашла справочную, где мне сказали, что самолет летит по расписанию. Спускаюсь вниз и говорю мужичкам: «Все самолеты летят!» «Вот и хорошо, – весело откликаются они, – так, может, вещи к самолету поднести?»

Прошли мы через таможню, регистрируем багаж. Не выспавшаяся, раздраженная женщина кричит мне: «Ну что вы стоите? Кладите, наконец, вещи на весы!» Положили на весы все, даже ручную кладь, только что сами сверху не сели. Перевес стоил 600, на этот раз, рублей. Тут ко мне из-за стойки наклоняется другая регистраторша и шепчет: «А если нам в руки дадите, то меньше!» Получив деньги, все засуетились и выписали нам «лучшие места», сразу за первым классом. Я очень сомневалась в удобстве этих мест: перед нами будет стенка, неудобно ногам. О, радость! Кому-то до нас стенка тоже мешала, и этот неизвестный проломил в ней довольно большую дыру, куда мы с удовольствием вытянули ноги. В самолёте!

Самолет ТУ какой-то считался очень надежным, но впечатление возникало, что летим в яичной скорлупе. Подлетаем к Москве. Под нами во мраке колышется неприятная плотная масса: снежные тучи. Начинается посадка. Самолет с гнусным воем погружается в эту шевелящуюся массу, припадая на одно крыло. Я с самого начала этого безумного путешествия сохраняю внешне олимпийское спокойствие, сказав себе: через это надо пройти, выхода нет. Но сзади, при очередном приплясывании нашего самолета, кто-то громко возмущается: «Каскадеры проклятые! Им скучно, развлекаются! Забыли, что у них в самолете люди сидят!»

Но долетели благополучно…

—

Существенную часть моего балетного архива составляют фотографии, которые я делала, летая с Джинджер в Россию и другие страны. Все, что она сделала для меня – бесценно, я не могу даже выразить степень моей благодарности.

Сегодня с грустью скажу, в живых из той компании американских балетоманов остались только двое: Джинджер и Джим.

Всё меняется. К сожалению, с годами мы постепенно устаём от жизни. Болеем… Наши встречи становятся всё реже. Пандемия вообще прервала все отношения на долгое время. Джинджер больше не приезжает с юга Америки в Нью-Йорк. Я тоже перестала летать к ней. Но прожитое и пережитое вместе – остаётся. Любовь никуда не исчезает.

Глава тридцать четвертая
ВОЗВРАЩЕНИЯ В ГОСТИ

Возвращаясь в Россию, я стремилась, прежде всего, увидеться с друзьями и старыми, и новыми, по которым потом скучала в Америке. Я останавливалась в разных домах, у своих прежних знакомых. Так много лет подряд – у Вани и Лены, в доме на углу канала Грибоедова и Марсова поля. И в первый же вечер по приезде, несмотря на утомительный перелёт, бежала в гости к Андрею и Ане Арьевым – они жили в «Писательском доме» на канале Грибоедова. На следующее утро приходила в гости Женя Кузнецова (моя близкая подруга со школьных времён) и первым делом спрашивала: «А когда опять?» – «Так я только что прилетела». – «А когда опять?»



С ленинградскими друзьями: сидят Е. Гафурова, И. Рудковская. Стоят – А. Деген, Н. Аловерт, Г. Тудоровская.

Возвращаясь из своих поездок в Россию, я писала «путевые заметки» в газету об удивительных приключениях и переменах в стране. Вот отрывки, которые я выбрала из них.

1993. НЬЮ–ЙОРК–МОСКВА–ПЕТЕРБУРГ

– Ну, ладно, мы в конце концов свой век прожили. Но детей жалко. Им даже встречаться негде. Они даже в кафе-мороженое пойти посидеть не могут. Мороженого нет.

– А тебе важнее советская власть с мороженым или, все-таки, чтобы не было советской власти?

– Не думай, что я не понимаю. Я понимаю, что мы переживаем очень важный исторический момент. Но я бы предпочла наблюдать это, живя в другой стране.

(Из разговоров в России.)



Андрей Арьев

За последние полгода – так сложилось – я была в России трижды, в промежутке еще слетала в Канаду. Такие частые «прыжки» из пространства в пространство, с одной планеты на другую (а именно так выглядит перелет из Америки в Россию и обратно), не так уж просты психологически. Теряешь ощущение реальности жизни вообще. На вопрос, где я живу, отвечаю: в самолете. Впечатление от поездки в Россию каждый раз чем-то существенно отличается. То нечего есть, то все есть, но нет денег. То все смотрят политические телевизионные передачи, то – только про западную жизнь. И только одно остается неизменным. Каждый раз, когда я прилетаю в Петербург и прихожу в единственный в мире палево-голубой зал Мариинского театра, первый вопрос, который задают мне, постаревшей, такие же постаревшие поклонники балета и билетерши: «Как там наш Мишенька Барышников поживает?»

Почти весь апрель я провела в Москве. Весь месяц (как и большую часть марта) мрачные серые облака почти лежали на крышах и из них шел снег с дождем. Казалось, что накануне Пасхи вдруг наступило Рождество. Деревья сияли снежным убранством. Вдруг, как по заказу, как раз на Пасху, вышло солнце, и два дня стояла дивная, почти теплая погода, затем снова пошел снег с дождем. Андрис Лиепа везет меня и другую свою знакомую домой после концерта на своем стареньком

«Москвиче». В темноте и пустоте улиц сворачиваем в переулок, нарушая правила. «А тут у нас как раз в кустах стоит рояль» – из обычной машины за углом выскакивает милиционер. Разговор его с нарушителем состоялся приблизительно в таких выражениях. «Вы нарушили правила уличного движения». – «Виноват, готов понести заслуженное наказание», – говорит Лиепа. – «Я вам серьезно говорю. Вы нарушили правила». – «И я серьезно отвечаю: виноват, готов понести заслуженное наказание». – «Платить штраф будете в кассу или мне?» – спрашивает милиционер. – «Вам», – отвечает Лиепа. Милиционер (заинтересованно): «Деньги есть?» – «Есть». – «И можете поделиться?» – «Могу». Заплатил Лиепа штраф, отвез знакомую домой, на том же перекрестке нас вдруг опять останавливает тот же милиционер. Андрис опускает окно: «А теперь в чём дело?». Милиционер: «Если ты такой богатый, почему на такой плохой машине ездишь?» Андрис: «А мне она нравится». И добавляет, обращаясь ко мне: «Четыре колеса едут? Едут. Зато ночью я не вскакиваю каждые полчаса и не смотрю в окно: украли или не украли».

Лиепа снимает фильм по балетам Михаила Фокина – «Петрушка», «Шехеразада» и «Жар-Птица». Снимает не как обычно, когда актеры без зрителей танцуют на сцене спектакль, а группа операторов из зала снимает его по кускам. Нет, Лиепа делает фильм в павильоне, где четыре стены, дополнительные статисты и различные эффекты. Он сумел найти деньги через «Дягилевъ Центръ». Съемки на студии «Мосфильм» назначены на час дня. Съемочная группа приезжает в 11 утра. Пока актеры в полном составе, в гриме и костюме, не вышли на площадку, никто даже не начинает ставить свет и настраивать аппаратуру. В 16 часов начинается съемка, в 19 – конец рабочего дня. На всем огромном пространстве «Мосфильма» снимаются только три фильма, из них один – американский американцами (в России снимать дешевле). Дежурные жалуются, что по павильонам бегают крысы. Помощник оператора уносит из сейфа пять бобин «кодаковской» пленки и клянется, что он их, во-первых, не брал, а, во-вторых, что он потом вернет другие.

Но посреди всей этой грязи, лени, разгильдяйства, отсутствия материалов и поголовного нежелания работать Андрису Лиепе удалось настоять на своей затее: ему построили павильоны такой сказочной красоты, что больно думать, что их разрушат.



Виктор и Лариса Новиковы



Иван Фредерикс и Евгения Кузнецова



Иван Фредерикс и Елена Липка.

1994. НЕРЕАЛЬНЫЙ ПЕТЕРУБРГ

Альберт Магалашвили, директор Санкт-Петербургского культурного центра «Дворец Белосельских-Белозерских», предложил сделать выставку моих фоторабот. Благодаря помощи Вирджинии Минджес, моего друга и спонсора, я привезла свои работы. Выставка открылась в разгар белых ночей в конце июня и продолжалась до середины июля. Было представлено 125 работ (в основном, черно-белых), посвященных балету, а также портреты «третьей эмиграции».



В Театре Комедии: Л. Лемке, В. Никитенко, М. Агеева с дочкой Машей. За ними Г. Воропаев, Л. Милиндер. 1991

Каждый год, прилетая в Петербург, я чувствую себя путешественником или человеком, который во сне попадает в знакомый, но фантастический город, где живут его дорогие друзья. Но я – гость, а каждый гость – центр карнавала, и мне трудно понять, как, при полном безденежье, люди вокруг едят, пьют, покупают садовые участки, чтобы завести огород. Натуральное хозяйство – повальное занятие горожан, интеллигентные дамы и господа выращивают огурцы, помидоры и кабачки, чтобы запастись на зиму соленьями.

Мафия, рэкет и просто бандитизм – страшный и мощный фактор городской жизни. Люди, по-прежнему, относятся к хаосу жизни по-разному, порой их позиции диаметрально противоположны. Но когда на Малой Садовой я встретила человека, который посреди бела дня во весь очень громкий голос материл и эту страну вообще... и это правительство… и этого мэра Собчака… – и не боялся, и даже… никто от него не шарахался, мне тогда показалось, что надежда есть…

Милые дамы, нищие сотрудники Театральной библиотеки, приходя на работу, оставляют эту жизнь за дверями. Жизнь в библиотеке течёт, как в суверенном государстве, где высшей радостью является приход каждого, кто ищет нужную книгу, где пьют чай с домашним печеньем, где почетным гостям любовно показывают редкие книги… и рассказывают, как годами хранили и спасали литературу, которую велено было изъять из библиотек…

Город Санкт-Петербург – нереальный город. Его построил Петр, но выдумали поэты и писатели. Недаром говорят, что тибетский лама не может отыскать его на своей карте, по которой он находит даже астральные тела.

1998. НИНА ДОРЛИАК

Нина Львовна Дорлиак была камерной певицей. Не оперной, которая поёт романсы, а настоящей камерной певицей. У нее было небольшое сопрано, но им она буквально завораживала слушателей.

Дорлиак аккомпанировал её муж – сам Святослав Рихтер. Неправда, не аккомпанировал. Их совместные выступления – это был дуэт, явление, которому, по-моему, нет аналогов в камерном исполнительстве XX века. Мы со сверстниками и друзьями студенческих лет ходили на все концерты Дорлиак и Рихтера, которые они обычно давали в ленинградском Малом зале Филармонии. Палевый зал энгельгартовского особняка, Дорлиак в длинном платье и с неизменной прической, с которой она изображена на всех портретах и фотографиях… Нина Львовна становилась к роялю, Святослав Теофилович, быстро глянув в зал, садился, они обменивались взглядами, и Рихтер склонялся к клавишам...

Дорлиак исполняла романсы Глинки, песни Мусоргского, Баха, Шумана, Шуберта, Прокофьева, Шостаковича, все, что было доступно её голосу и открыто её душе. Дуэт Нины Дорлиак и Святослава Рихтера приобщал нас к тому божественному огню великого искусства, который «просиял над целым мирозданьем», а теперь уходит в прошлое…

С Дорлиак и Рихтером я была кратко знакома благодаря Элле Селькиной, моей самой давней московской подруге, впоследствии – аккомпаниатору. Эллочка тогда была ученицей Генриха Густавовича Нейгауза, вхожа в дом Рихтера и, так же, как и все поклонники и друзья этой семьи, Нину Львовну обожала и боготворила. Но наше знакомство относилось к 50-60-м годам, поэтому я была удивлена и обрадована, когда, в начале февраля 1998 года, в Москве, я получила разрешение навестить Нину Львовну. Она меня помнила! Мне хотелось сделать с ней интервью о ней самой, а не о Рихтере. И Дорлиак согласилась. Она встретила нас с Эллочкой, вдова, одетая в черное (Рихтер умер 1 августа 1997 года), немного ссутулившаяся, и, в то же время, прежняя, с ясным взглядом, ничуть не утратившая своей «божественности». Интервью не получалось.

Нина Львовна ждала ученицу, аспирантку из Консерватории. Времени было немного и на вопросы она отвечала скупо.

Конечно, занималась музыкой с детства, но о пении не думала, пока её мать не обратила внимание на голос дочери… Я спросила Дорлиак, знает ли она, что о её знакомстве со Святославом Рихтером существует легенда: Рихтер, студент Консерватории встретил Нину Львовну на лестнице, когда шел на урок к ее матери, и они влюбились друг в друга с первого взгляда.

«Это было совсем не так», – ответила Нина Львовна. И рассказала: Святослав Теофилович был студентом младших курсов (между ними было несколько лет разницы). Однажды он остановил Дорлиак в перерыве между лекциями и сказал, что хотел бы с ней выступать. «Вы хотите сказать, что одно отделение будете играть Вы, а я буду петь в другом?» – спросила Дорлиак. «Нет, – ответил Рихтер, – я хочу Вам аккомпанировать».

Они стали заниматься в доме Дорлиак, и Рихтер начал за ней ухаживать. «И долго Вы сопротивлялись?» – спросила я. «О, нет, совсем недолго! Он был такой обаятельный, как можно было устоять», – ответила Нина Львовна и засмеялась молодо и весело. Я уверена, что эффектная строчка из стихотворения Николая Гумилева, что «мы меняем души, не тела», совершенно не соответствует истине. Нет, мы меняем тела, которые взрослеют и стареют, а души остаются молодыми.

Затем пришел занятный ученик, Эдуард Курмангалиев, контратенор (мужчина с очень высоким альтовым голосом, который поёт женские партии). Затем появилась пианистка, и все ушли в зал, где стоял рояль, заниматься, а мы с Эллочкой сидели в гостиной. На столе стоял столовый прибор Рихтера, готовый к приходу хозяина, и слушали, как проходит урок. После Эдуарда пришла аспирантка из Консерватории, я понимала, что на интервью уже нет времени. Дорлиак разрешила себя сфотографировать (я думаю, это была последняя фотография в ее жизни, я снимала её в марте 1998-го года, а мае того же года она умерла).

На прощание я, все-таки, рискнула обратиться к ней еще раз. «Простите мой вопрос, я задаю его не от бестактности, а потому что меня саму интересует проблема. Я потеряла многих друзей, они иногда приходят ко мне во сне, и это как свидание. А Вы видите Святослава Теофиловича во сне?» Нина Львовна отозвалась на удивление просто. «Нет, – ответила она, – я его не вижу во сне, и я всем говорю, что меня это очень удивляет». – «Вы – верующая?» «Да, – ответила Нина Львовна, – я верующая, мы оба со Святославом Теофиловичем крещены в православную веру». И тогда я, совершенно непроизвольно, спросила: «Вас утешает, что Вы с ним встретитесь вновь в ином мире?» И сразу почувствовала, что переступила черту. Моментально отстранившись от меня, она ответила коротко и резко: «Утешения нет». Я попыталась взять её за руку: «Извините, ради Бога!» Но рука была твердая и холодная. Нина Львовна отвернулась и ушла заниматься с аспиранткой в другую комнату. Мы с Эллочкой не стали дожидаться конца



Нина Львовна Дорлиак и Элла Селькина в квартире Дорлиак.

следующего урока и ушли.

Они прожили вместе долгую и нелегкую жизнь. Жизнь с гением не может быть легкой для женщины с собственным творческим миром и собственной, очень определенной, индивидуальностью. Тем более, оба обладали твердым характером, и решений менять не любили, как рассказала мне позднее близкая подруга Дорлиак. «Как же, в таком случае, они прожили вместе так долго?» – спросила я. «Они никогда не держали в душе зла друг на друга», – ответила она. Но, чтобы так прожить вместе целую жизнь, чтобы не исчерпать того, что связывало, не примириться с разлукой, не надеяться на утешение… О, нет!

Мы не меняем души.

Дорлиак умерла дома, и в последние секунды жизни повторяла имя мужа. Похоронены Дорлиак и Рихтер на одном кладбище вместе с Генрихом Нейгаузом, Михаилом Булгаковым и его женой, с которыми они были дружны: так покоятся они вместе, сонм богов русской культуры XX века.

2003. «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ЗЕРКАЛА»

В конце октября 2003 года Джинджер полетела в Москву на спектакль Большого театра с участием любимой балерины Нины Ананиашвили. Поскольку Джинджер – дама довольно крупная, она покупала себе два билета на самолет, чтобы не мешать соседу. В этот раз, на дополнительный билет она взяла с собой меня.

А я полетела, потому что в Москве издали подарочный альбом моих балетных фотографий, посвященный юбилею Санкт-Петербурга – «Петербургские зеркала». В него вошли фотографии с начала 50-х годов до весны 2003 года. Издателем и главным редактором проекта стала Валерия Иосифовна Уральская (владелица и главный редактор журнала «Балет»), название придумал редактор – балетный критик и историк Сергей Коробков. Над макетом работали художники Наталия и Александр Мохины.

История альбома началась несколько лет назад, когда Уральская познакомила меня в Москве с художниками Мохиными. Они говорили теплые слова о моих фотографиях и между прочим сказали: «Как бы нам хотелось поработать над вашим альбомом!» И я тогда подумала: как бы мне хотелось издать этот альбом! И как это несбыточно, тем более – в России! Но издание книги оказалось реальным именно в России.

В Америке издатели, с которыми я вела переговоры, отвечали, что интерес к балету в стране упал, и они не вернут затраченные деньги. В России конкретные разговоры об издании начались в довольно легкомысленной обстановке: на банкете после конкурса «Бенуа де ла Данс».



Мы с Уральской выпивали и закусывали в компании с Михаилом Швыдким, тогда – министром культуры России (я была знакома с ним с давних-предавних времен, когда он был еще, по-моему, студентом ленинградского Театрального института, а я работала референтом во Дворце искусств). Я пожаловалась ему, что у меня имеется такой уникальный фотоархив по истории ленинградского-петербургского балета, а вот умру, и все пропадет. «Ну что ты все жалуешься, – ответил мне Швыдкой, – напишите с Уральской заявку на издание альбома, а я рассмотрю».

Мы составили заявку, и я улетела домой в Штаты, нисколько не сомневаясь, что на том дело и закончилось: разговоры на банкете за рюмкой водки под роскошный жюльен в маленьких кастрюлечках – несерьезны. И очень удивилась, когда Министерство культуры и Министерство просвещения выделили часть денег, необходимых на издание.

И вот я в Москве, на презентации, сижу за столом. Передо мной плитка черного шоколада длиной в половину стола (ее изготовили специально для меня на фабрике «Победа»), а рядом лежат экземпляры альбома.

В книгу вошло двести сорок фотографий разного размера, как черно-белых, так и цветных, сделанных в Мариинском театре (театре им. С.М. Кирова), Малом театре оперы и балета, театре

Никиты Долгушина, Бориса Эйфмана, Валерия Михайловского, Константина Тачкина, и на спектаклях «Камерного балета» Андрея Кузнецова. Предисловия к альбому написали Михаил Швыдкой и Юрий Григорович.

В этот же вечер я получила еще один подарок – я увидела незабываемый спектакль: балет «Раймонда» Петипа-Глазунова в редакции Юрия Григоровича и в исполнении Нины Ананиашвили

В те же дни я слышала разные истории из жизни современной Москвы, жизни, которая мне была совершенно неизвестна и казалось даже неправдоподобной.

«У приятеля маленькая дачка под Москвой. С одной стороны – дом бывшего кэгэбешника, с другой – двухэтажный особняк «нового русского» за высоким забором. Дело дачное, все друг с другом общаются и вместе пьют водку. «Новый русский» сидит на даче под арестом, ждет суда за неуплату налогов. В один прекрасный день – шум! крик! со всех сторон через забор прыгают человек 50 омоновцев и с лазерными автоматами наперевес бегут к дому. Хозяин встречает их на крыльце: «Ребята, вы – чего? Зачем столько шума? Для чего вас так много? Зачем вы так вооружились? Для кого спектакль? Я здесь живу один, со мной только, видите, отец-калека в инвалидном кресле. Кого вы хотите пугать?»

Прошли в дом. Несколько омоновцев пошли рыться в каких-то бумагах, что-то искать. Остальные сидят внизу. Хозяин включил им телевизор, чтобы не скучали. Но передача оказалась серьезная. Ребята помаялись и начали играть с кошкой: водят по полу лазерным лучом от автомата, а кошка прыгает, ловит луч. Конечно, ничего не нашли и уехали.

«Новый русский» пришел с бутылкой водки к соседям и говорит: «И они думают, что я буду платить налоги, чтобы эти дармоеды играли лазерным лучом с кошкой?! Да никогда в жизни!»

…Гуляем с приятелями по ночной Москве, идём по направлению к Большому театру. Навстречу – чудо. Буквально ниоткуда, из тьмы какого-то переулка выезжает всадник в модной военной форме защитного цвета, конь под ним – в яблоках: сам серый, пятна – тоже серые, но более темного цвета. Конь, холеный красавец, важно выступает нам навстречу. И вдруг всадник придерживает его рядом со мной, наклоняется с седла и говорит: «Помогите, пожалуйста, на прокорм коню». От неожиданности я переспрашиваю, и снова слышу: «Помогите, пожалуйста, на прокорм коню». Мне становится страшно и стыдно, и я прошу прощения у коня: «Я не взяла с собой деньги». На всадника я даже не смотрю.

2003. БЕЛЫЕ НОЧИ

К приезду правительств разных стран мира на юбилей города приурочил свою выставку и главный международный выставочный центр Петербурга – «Ленэкспо». На огромной территории в Гавани в шести или семи павильонах расположились выставки самых различных произведений промышленности, искусства, местные и зарубежные подарки городу. Я тоже участвую. Официальным оформителем был мой знакомый – художник Андрей Красильщиков. Часть наших общих с Андреем друзей приехала на открытие и на церемонию вручения дипломов победителям. После небольшого официального банкета мы с Андреем отправились к нему в мастерскую. Здесь нас ожидали наши гости... Пока мы с Андреем и нашим другом, Известным Музыкантом, были на банкете, гости пили за наше здоровье в мастерской. Общество было небольшое, но изысканное, и к нашему приходу уже очень веселое.

Художник с женой, Поэт с гитарой, Музыкант и мы с Андреем продолжали праздник. Поэт говорил, что он на сегодняшний день – первый поэт России. Я училась с этим Первым Поэтом на историческом факультете Ленинградского университета, когда он собирался стать историком Советской страны. Он и два его брата были видными комсомольскими деятелями, один из них даже вызывал меня для разговора, когда я, первая на нашем факультете, надела брюки. «Как нас тогда обманывали!» – с болью в голосе говорил мне теперь Первый Поэт, и я смеялась, потому что... да мало ли что было в прошлом! Поэт порывался петь мне свои произведения, Художник уговаривал меня делать какую-то совместную выставку.

Что меня поразило потом, когда я вспоминала этот вечер, что все говорили друг другу о любви. И это не было обычное пьяное «ты меня уважаешь?» Говорили с огромной приязнью о творчестве друг друга, о счастливом везении, что все мы встретили друг друга в этом мире... Может быть, это белые ночи так влияют на сознание человека, может быть, люди подобрались доброжелательные... Я думала, что, впервые за много лет в компании художников, ощущаю это человеческое тепло, кото-

рое нельзя имитировать. Затем пошли смотреть картины Художника в его квартире, расположенной неподалеку. И тут Поэт влюбился в картину Художника, где маслом был нарисован кот в костюме испанского гранда. «Я ее куплю! Сколько она стоит?» – уговаривал он автора картины. Художник снял картину со стены и протянул Поэту: «Дарю». Жена Художника заплакала: эта картина считалась в доме неприкосновенной, Художник много лет подряд к ней возвращался, переписывал ее, это одна из его лучших работ... Но нет на свете выше радости, чем радость делать подарки. Художник пребывал в состоянии эйфории, и ничто не могло его остановить.

Мы вышли на Большой проспект Васильевского острова. Было давно за полночь, но город был освещен волшебным светом белой ночи: нет на небе ни луны, ни солнца, а город залит ровным светом из невидимого источника. Мы стали ловить машину. И тут из подъезда выскочил Художник и вынес огромное полотно: на красном фоне белая ракушка. Он сунул эту картину в руки Музыканту: «А эту я дарю тебе!» Музыкант попытался отказаться, Художник закричал: «Иначе я сейчас на твоих глазах изрежу ее на куски!» – и скрылся в подъезде.

Художник хотел в этот вечер осчастливить всех. Так я и вижу эту сцену: в ровном, неярком свете белой ночи на краю тротуара замер Первый Поэт с изображением кота в руках, рядом с ним изумленный Знаменитый Музыкант, в смокинге, крахмальной рубашке с бабочкой, еле удерживает в руках огромное красное полотно в раме…

Картину с котом через несколько дней удалось вернуть Художнику – есть вещи, которые нельзя ни дарить, ни продавать. Но на все попытки Музыканта вернуть подарок, который ему негде было повесить, Художник отвечал неизменным: «На твоих глазах изрежу на куски!» Есть подарки, которые нельзя возвращать.

А мне судьба послала редкую возможность дважды вступить в одну и ту же воду, еще раз пережить прелесть давно забытых петербургских компаний, пережить без грусти и сожаления, потому что прошлое нужно вспоминать с улыбкой или не нужно вспоминать совсем.

Ещё раз убедилась, что мистический город Санкт-Петербург – прекраснейшая в мире декорация для представлений театра абсурда.

2005. ВИСЕЛЬНИКИ ЗА РАБОТОЙ

В 2005 в Санкт-Петербурге готовились к празднованию юбилея города. В помещении Дворца Белосельских-Белозерских должна была состояться выставка моих фотографий. На этот раз главным спонсором стала моя дорогая американская подруга из русских эмигрантов Марина Иванова (Карвас). Мы посвятили эту выставку 300-летию Петербурга, в экспозицию вошли фотографии балета разных театров города с середины 50-х годов по 2003 год включительно, немногие фотографии актеров драматических театров, которые у меня сохранились, и портреты некоторых представителей творческой и научной интеллигенции в России и на Западе. Перед началом праздника по телевидению обещали, что петербургский карнавал будет почище венецианского.

Мы с Катей Довлатовой, которая оказалась в это время в Петербурге и ходила со мной дежурить на выставке, смотрели на костюмированное шествие по Невскому проспекту из окна дворца. Карнавалом назвать это было трудно: далеко не все были в маскарадных костюмах, вдоль тротуаров стояли милиционеры, двери домов были заперты, пока шли колонны представителей разных районов города, и все вместе, скорее, напоминало первомайский парад. В шествии участвовало 32 Петра Первого! От шуточного (Петром был одет карлик) до подобия шемякинского памятника Петру. Он, в итоге, и выиграл какой-то приз. Шествие длилось часа два. Вдруг мы увидели, как толпа, стоявшая вдоль тротуаров, зашевелилась. Люди резко поворачивались и уходили… и тут мимо окон поползли машины, замыкавшие карнавал, на них было написано: МВД.

Ну, не сюрреалистическая ли картинка? Жуткая организация в карнавальном шествии... А, впрочем, в истории этого города все играли видную роль, и Петр Первый, и КГБ…

Подготовка к выставке напоминала переход Суворова через Альпы. Так как Дворец – не профессиональный выставочный зал, а один из центров культуры Петербурга, все подготовительные работы я должна была сделать сама. Оформлением фотографий и развеской руководил милейший Андрей Красильщиков. Человек творческий и романтический, он, как и я, оказался не готов к сюрпризам российской действительности. При каждом новом препятствии Андрей говорил трагическим голосом: «Тогда я не знаю, что делать…»

Я тоже не знала. Нас неизменно выручал другой художник, 88-летний Виктор Николаевич.

«Почему нельзя? Все можно», – говорил он и спокойно принимался действовать.

Дня за три до открытия целая бригада друзей и помощников взялась за окончательное оформление работ. Одного артиста балета директор театра, где он работает, отпустил с репетиции на целых два дня. Марина Иванова прилетела с мужем из Нью-Йорка, специально, чтобы мне помочь. Спира, ее муж, американец греческого происхождения, с восторгом гулял по городу в полном одиночестве. Время от времени Марина оставляла стекла и фотографии и с криком: «Почему Спиридон не звонит?!» – начинала разыскивать мужа при помощи мобильного телефона, который постоянно не желал работать. А время стремительно убывало.

За день до открытия выяснилось, что вешать фотографии некому. Высота потолков в дворцовых залах – 10 метров. Те, кто вешал картины в нижних залах, где потолки 5 метров, не соглашались работать на такой высоте. «Тогда я не знаю, что делать», – говорил Андрей. «Ребята, я же – приезжая тетя, – взывала я ко всем знакомым. – Если вы не знаете, кто может повесить фотографии, то я – тем более».

Виктор Николаевич нашел мне телефон Центра выставочных залов Петербурга… Тех, кто занимается развеской, оказывается, называют «повесчики». Мне и писать-то такое слово трудно, а уж выговорить – язык не поворачивается. О, великий и могучий! Неужели русский человек может создать такое слово! Я пыталась придумать другое, но, кроме «висельников» ничего в голову не приходило. Висельниками они и оказались…

Начальник бригады говорил со мной весело, и по телефону все воспринималось вполне оптимистично. Главный сначала долго рассказывал мне, что он, по совместительству, еще и джазовый музыкант, объяснял, на каких инструментах играет и когда у него в этом месяце репетиции и концерты.

В конце концов обещал прислать двух очень толковых мастеров, которые знают, как работать на высоте – сколько там метров? 5? – Нет, 10. «Они умеют», – успокоил меня начальник.

Мои нервы сдали, и я заявила всей бригаде помощников, что с рабочими пусть разговаривают сами, а я беру накануне выставки выходной, иначе завтра буду похожа на Бабу-Ягу. Не тут-то было.

Утром позвонила Марина и сказала, что рабочие пришли, но отказались вешать фотографии: «Это высоко, нам сказали 5 метров, лестница неустойчивая…» И ушли «пить кофе», обещав «подумать». А завтра – открытие. И никакие уверения знакомых, что «выставка все равно откроется, что у нас так всегда», меня не успокаивали.

Я помчалась во Дворец. Директор предложил мне для работы двух своих администраторов, которые без всякого энтузиазма отнеслись к такой перспективе. И тут вернулись «висельники» и облагодетельствовали всех – согласились работать за дополнительную плату. Я оставила Марине деньги и ушла домой.

Что происходило во Дворце, знаю уже из рассказов очевидцев. «Висельники» каждые полчаса спускались с лестницы и выходили «покурить», как выяснилось – пить водку. Когда директор их обнаружил за этим занятием, разразился скандал. Я его хорошо понимаю: а если бы в пьяном виде они свалились с десяти метров на дворцовый паркет?

Когда я пришла на следующий день, фотографии аккуратно висели, мне оставалось только проверить, правильно ли наклеены подписи. И тут появились герои-развешиватели. Они встали передо мной, опустив очи долу, и забормотали с обидой в голосе: «Марина… она нас обсчитала на тысячу рублей…» – «Кто – Марина?!» Они скорбно покачали головами: да, дескать, Марина, вот так… Препираться не было времени, в зал уже входили первые посетители… Я отдала деньги, и они сгинули, как не были.

А дальше уже все шло своим чередом. Каталог, с такой любовью сделанный Андреем Красильщиковым, вовремя привезли из типографии, я дважды повторила один и тот же текст в телевизионную камеру, потому что первый раз он не записался. Людмила Нарусова, депутат Думы, открыла выставку, и я, наконец, увидела первый экземпляр своей книги «Владимир Малахов», издатель Ольга Пачикова (издательство «Алеаторика») привезла ее из Москвы, а Катя Довлатова выступала в моей роли, т.е. снимала всех вокруг, сообщая при этом, что фотоаппарат, скорее всего, не работает…

2005. АЛИСА

В эти дни Алиса Фрейндлих уезжала с театром на гастроли, я не надеялась, что она успеет прийти на выставку. Я привезла ей несколько фотографий, запаковала и оставила на входе. «Я Алису Бруновну не

пропущу, не беспокойтесь!» – уверял меня дежурный служитель.

Сижу в зале, с кем-то болтаю. Вдруг слышу: «Смотри, кто идет!» И я увидела Алису, одетую во что-то скромное, неброское. Мы ходили с ней по выставке. Увидев портрет Владимирова, она вздохнула неповторимым вздохом Алисы Фрейндлих и сказала: «Я вспоминаю его любовно. У нас были разные проблемы в отношениях, но я его любила». И она так грустно смотрела на фотографию, что я тут же сняла ее со стены и отдала Алисе. Потом мы спустились к выходу, я забрала пакет с фотографиями, и тоже отдала ей.

Вечером, когда я уходила из Дворца, служитель сказал мне: «А Фрейндлих так и не приходила за фотографиями!»

Когда Алиса ушла, я открыла книгу записей и прочитала: «Ниночка, моя дорогая! Лучшие мои фотографии – твои – спасибо тебе. Ты останавливаешь мгновения самые-самые, и так любя, так тонко избирая их. Храни тебя Бог! Твоя Алиса (Фрейндлих)»

2017. ПАВЕЛ ЕГОРОВ



Павел Егоров в Большом зале филармонии. 1990

Эта фотография сделана в 1990 году в Большом зале Филармонии, где после одиннадцати вечера для него зажгли люстры. И Павел играл Шумана мне, Тане и еще нескольким друзьям, пришедшим с нами. Нет, не Павел Егоров, сам молодой Шуман играл нам в пустом, залитом светом зале Филармонии.

«Чистый звук тугой струны небесной» (Рильке) – так я бы и сказала о его игре.

С Павлом я познакомилась уже после того, как стала приезжать из Америки в Россию. Он женился на моей ближайшей подруге Татьяне Отюговой, и, естественно, с первой встречи стал моим близким другом. Я приезжала в Петербург только по делам и ненадолго. Но какими бы короткими не были визиты, с Пашей и Таней я виделась обязательно. И хранила, и собирала в памяти наши встречи. И всегда увозила с собой диски с записями концертов, которые он мне дарил. Слушала дома, в тишине. И мне казалось, что музыка льется из космического пространства.



Павел Егоров дома. 1987

Павел с поразительным мужеством прожил последние месяцы жизни. Записал диски, разобрал архив. Активно общался в сети с друзьями. Когда я выставила фотографии того незабываемого вечера, когда он играл для меня в пустом зале Филармонии, написал мне: привези эти фотографии, когда приедешь, это для посмертных переизданий моих записей. А одну из них поставил на свою страницу.

В апреле 2017 года я приезжала в Россию по приглашениям из Москвы и Владивостока, и заехала в Петербург, потому что знала о Пашиной болезни. Он был в хорошем настроении и состоянии. Заехал за мной в гостиницу на машине, мы пили водку и весело разговаривали. И, хотя, к концу нашей встречи, начал уставать, все равно пошел провожать меня к такси. Я, как всегда, сидела за столом напротив Паши. У него было такое необыкновенное лицо! На нем лежали тени, углубляя каждую складку и морщину. Это были тени смерти, можете осудить меня за «литературщину», но это было так. Потом это впечатление исчезло. Я не посмела вынуть аппарат и сфотографировать его. Не могу этого объяснить. Но память запечатлела.

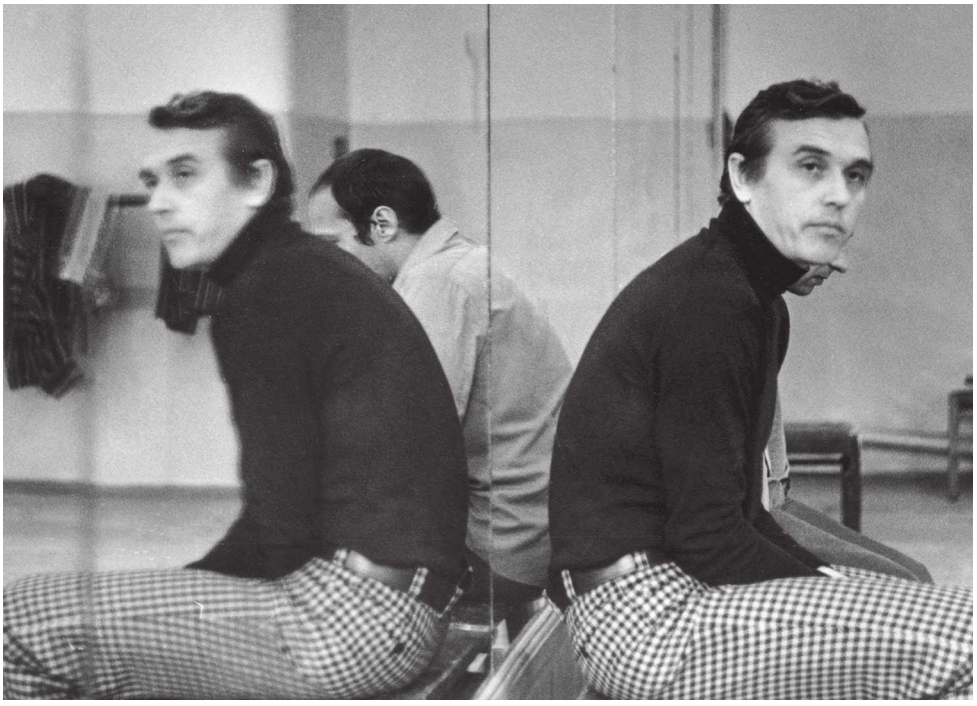
Глава тридцать пятая
ОЛЕГ ВИНОГРАДОВ

Судьба Олега Михайловича Виноградова (род. в 1937) складывалась на фоне всевозможных перемен от хрущёвской «оттепели» через брежневский «застой» к горбачевской «перестройке» и далее к разгулу мафиозных и бандитских группировок в 1990-е и новых возможностей в XXI веке.

По окончании Хореографического училища Виноградов уехал работать в Новосибирск, где балетной труппой руководил Пётр Гусев (в прошлом – премьер, участник первых балетов Ф.В. Лопухова), – образованный, умный, всегда с особым вниманием относившийся к молодым. «Встреча с Гусевым перевернула всю мою жизнь», – писал Олег Виноградов позднее. Под его руководством Виноградов поставил два первых балета – «Золушка» и «Ромео и Джульетта» Прокофьева. На премьеру в Новосибирск приехали главные критики Ленинграда и Москвы. Успех был оглушительным. Признание пришло к молодому хореографу сразу.

Я увидела эти балеты, когда труппа приехала на гастроли в Ленинград. В «Золушке» было много неожиданных хореографических и смысловых решений. Самой интересной поэтической находкой была сцена, где Фея дарила Золушке не хрустальные башмачки, а балетные пуанты и учила ее танцевать. Фея одаривала свою крестницу приобщением к искусству балета!

Принца танцевал уникальный Никита Долгушин. Погоню за Золушкой Виноградов поставил, как серию прыжков – «заносок» (от фр. entrechat – вертикальный прыжок с двух ног, во время кото-



Олег Виноградов. 1976

рого ноги несколько раз быстро скрещиваются). Несмотря на то, что Принц-Долгушин исполнял их, не сходя с места, создавалась иллюзия погони – бесконечного стремительного движения.

Но главное, Виноградов услышал в музыке Прокофьева трагическую тему Рока, которую хореографы обычно игнорируют, и первым воплотил её в своём балете. В сцене, когда Фея предупреждает Золушку, что в ровно в полночь она из принцессы опять превратится в замарашку, двенадцать танцовщиков, одетых в черное, образовывали круг и, когда часы начинали бить полночь, с каждым ударом страшного, рокового музыкального предупреждения один из них замертво падал на землю.

На балу у Принца, когда он и Золушка танцуют дуэт, в музыке вновь возникала тема времени. В тот момент, когда герои отклонялись друг от друга, между ними под бой и зловещий скрежет часового механизма проходила Фея – как маятник, как Рок, разъединяющий влюбленных.

Впоследствии, хореограф не раз возвращался и к другому балету – «Ромео и Джульетта». Он ставил его в Ленинградском Малом театре оперы и балета (как и в Новосибирске, главную роль



Сцена из спектакля «Золушка». 1994

танцевал Долгушин), и в Universal Ballet в Сеуле. Я видела этот балет в Малом театре. Особенно запомнилась первая встреча будущих юных влюбленных. Проникнув на бал в дом Капулетти, Ромео бежит вместе с друзьями по авансцене из одной кулисы в другую, а навстречу ему бежит Джульетта с подругами. Обе компании совершенно не обращают друг на друга внимания. И только юноша и девушка вдруг останавливаются и поворачиваются друг к другу: они услышали зов судьбы.

В результате успехов Олега Виноградова в Новосибирске Ю.Н. Григорович пригласил его поставить балет в Большом театре, затем Олег некоторое время работал штатным хореографом в Кировском театре, где и поставил балет «Горянка», в котором танцевали его бывшая одноклассница Наташа Макарова и недавний выпускник Училища Михаил Барышников. Тогда мы с ним и познакомились.

В 1973 году Виноградов был назначен руководителем балета Малого театра оперы и балета. Как он сам потом говорил, это был самый счастливый период его жизни и, добавлю, жизни балетной труппы, профессиональный уровень которой хореограф заметно повысил. В театре танцевал вернувшийся в Ленинград Никита Долгушин и много талантливой молодёжи. Олег работал, окруженный вниманием лучших балетных критиков города.

В 1975 году, по его приглашению, балетмейстер и педагог Датского Королевского балета Э.М. Розен, поставила на сцене Малого театра оперы и балета свою редакцию классического балета А. Бурнонвиля «Сильфида». Виноградов добился этого с большим трудом: в партийных кругах перенос балета из репертуара зарубежных театров считалось «преклонением перед Западом».

В Малом театре оперы и балета хореограф создал два шедевра: оригинальную постановку классического балета «Тщетная предосторожность» и балет «Ярославна» на музыку Тищенко (оба балета незаслуженно выпали из репертуара).

«Ярославну» он ставил в содружестве со знаменитым режиссером Юрием Любимовым. В основу легло «Слово о полку Игореве». В этом спектакле Виноградов нашел блестящее хореографическое решение: князь Игорь, его дружина, Ярославна – все танцевали на полупальцах. Татарское войско исполнял женский кордебалет на пуантах.

Последняя сцена балета навсегда осталась в памяти: из-за задника, на котором были изображены мятущиеся языки пламени, а поверх них – старославянский текст «Слова…», появлялся женский кордебалет, одетый в шкуры. Музыка замолкала. Ряд за рядом кордебалет двигался к рампе. Стук пуантов по деревянной сцене воспринимался как звук лошадиных копыт: татары двигались на Русь.

(Случилось так, что дата премьеры «Ярославны» пришлась на следующий день после того, как Михаил Барышников попросил политического убежища в Канаде. Мы еще не знали об этом, но имя Барышникова каким-то мистическим образом возникла на премьере. Кто-то пустил странный слух, что Барышников раньше времени вернулся с зарубежных гастролей и будет на спектакле. И зрители долго вертели головами, стараясь увидеть любимого танцовщика).

В 1977 году Олегу Виноградову предложили оставить Малый театр и стать художественным руководителем Кировского балета, который к этому времени оказался в творческом тупике. Олег сопротивлялся, но ему пригрозили: если откажется, его вообще лишат возможности работать в театрах. При содействии нашего общего друга Арсена Дегена Олег выработал условия, на которых соглашался работать в Театре имени Кирова. Я их не читала, но скандал вокруг организационных действий нового худрука доходил до меня и в Америке.

Прежде всего Виноградов занялся реорганизацией труппы. Долгие годы в театре работали пен-



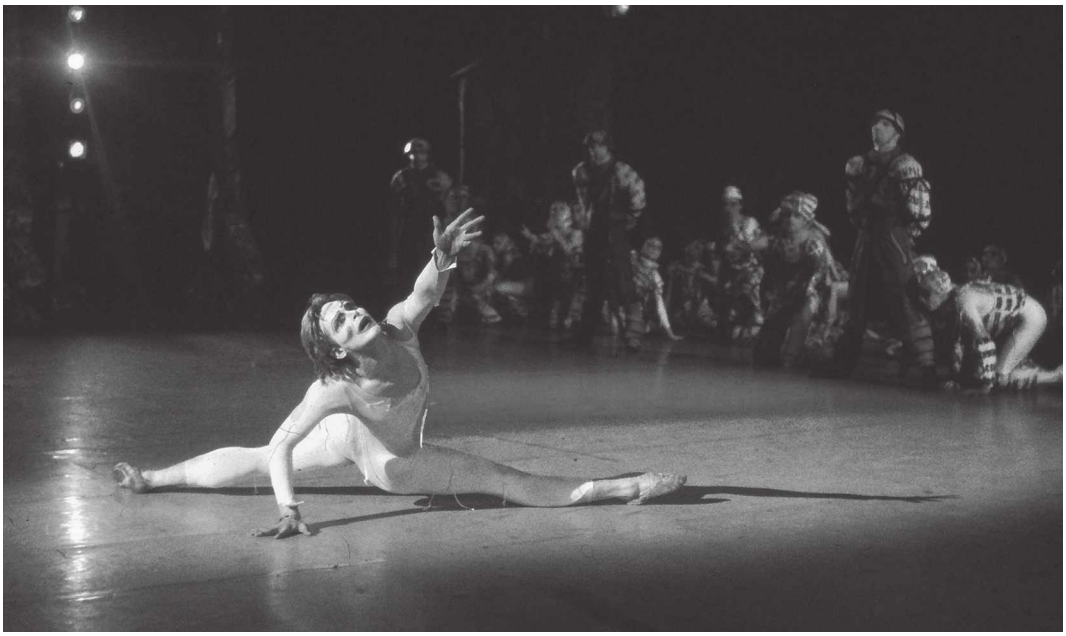
Колен – Н. Долгушин, Лиза – Г. Покрышкина. «Тщетная предосторожность». 1971

сионеры, которых не увольняли, почти все они были или коммунистами или составляли «идеологический оплот» театра. За три года он уволил 93 человека. Естественно, в вышестоящие инстанции полетели доносы, газеты печатали возмущённые статьи, подписанные даже теми танцовщиками, которые давно не работали в театре: многие с трудом принимают нововведения. Но Виноградова это не смущало.

Я вновь встретилась с Олегом в 1986 году, когда он привёз труппу в Вашингтон, и увидела расцвет Кировского балета, которому Виноградов в начале 90-х сумел вернуть название Мариинского. Кордебалет театра, по моему мнению, не имел себе равных в мировом балете. Параллельно Олег вырастил целую плеяду молодых талантливых танцовщиков, премьеров и солистов.

В последние годы фигура Виноградова, около двадцати лет стоявшего во главе балетной труппы в конце XX века, постепенно окружается молчанием и легендами, не всегда доброжелательными, а его заслуги приписывают следующим руководителям. Между тем, именно Олег Михайлович Виноградов сделал очень многое для развития театра в тот радикальный момент, когда открылись двери на Запад, и вернул ему международное признание.

Кировский театр стали чаще приглашать на зарубежные гастроли и платили больше, чем балету Большого театра, ансамблю Моисеева или «Берёзке». Гастрольные поездки балета Мариинского



Петрушка – Андрис Лиепа. «Петрушка». 1990

театра приносили государству огромные деньги – но артисты, выезжая на гастроли, получали сущие гроши, и при этом должны были тратить часть из них на подарки начальству. Чтобы свести концы с концами, на гастроли везли с собой консервы, кипятильники и электроплитки, на которых варили еду. Электроприборы включались одновременно, поэтому в гостиницах садилось напряжение и возникали скандалы (на «капустнике» в Театре Комедии пели после гастролей в Италии: «кипятильники включили – в Белом доме света нет»).

Виноградов добился, чтобы артистам платили приличную сумму и селили в хороших гостиницах, а также, чтобы импресарио перечислял определённую сумму в фонд, из которого Виноградов доплачивал деньги кордебалету или покрывал расходы на обновление декораций. Предметом особой гордости балетмейстера было то, что он добился включения в контракты бесплатного питания и бесплатного проезда на всех видах городского транспорта для всех участников гастролей.

Виноградов проявил себя не только талантливым менеджером, он оставался и талантливым хореографом. Он следил за сохранением классического репертуара труппы и продолжал интенсивную творческую деятельность. За годы работы в обоих ленинградских театрах он поставил около 15 балетов. Наибольшее впечатление на меня произвели «Витязь в тигровой шкуре» и «Петрушка». В «Витязе» я помню невероятной красоты эротические дуэты, выразительную пластику фантастического персонажа Царевича каджей (в незабываемом исполнении Сергея Вихарева), и сцену Нестан в плену у каджей. Пластическое преображение героини в бездушное существо (в прекрасном исполнении молоденькой Татьяной Арискиной) было изобретательно поставлено как нарушение гармонии и красоты движений. Для многих танцовщиков (для Фаруха Рузиматова, Эльдара Алиева) выступление в этом балете стало творческой удачей. За эту постановку хореограф в 1987 году был награждён в Чикаго призом «Золотая танцовщица Пикассо».

«Петрушка» Стравинского был совершенно оригинальным балетом, ничем не походившим на балет Михаила Фокина. Образ главного героя был навеян фигурой Андрея Сахарова: человека, который пытается открыть глаза людям и вернуть им свободу, убивает толпа, которую он хотел освободить…

Виноградов не только создавал свои спектакли, но и стремился расширить репертуар театра за счет западных балетов. Ещё в советское время он добился разрешения заключать договоры с зарубежными хореографами, в результате чего, в 1978 году на сцене театра появился балет Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери».

В самом начале перестройки Виноградову удалось заключить договор на постановку трёх балетов Баланчина – «Тема с вариациями», «Шотландская симфония»



Сванильда – Л. Лежнина, Франц – В. Баранов. «Коппелия». 1992



В антракте: А. Асылмуратова и О. Виноградов. 1987

и «Аполлон». В репертуаре появились балеты других иностранных хореографов, в том числе «В ночи» Джерома Роббинса, «Опавшие листья» Энтони Тюдора, концертные номера Бежара, балеты Михаила Фокина (по инициативе Андриса Лиепы). Балетмейстер одним из первых включился в процесс наведения мостов в области балета между Россией и Западом с русской стороны.

В театре возобновили постановки Григоровича. Олег также привлекал к работе молодых российских хореографов…

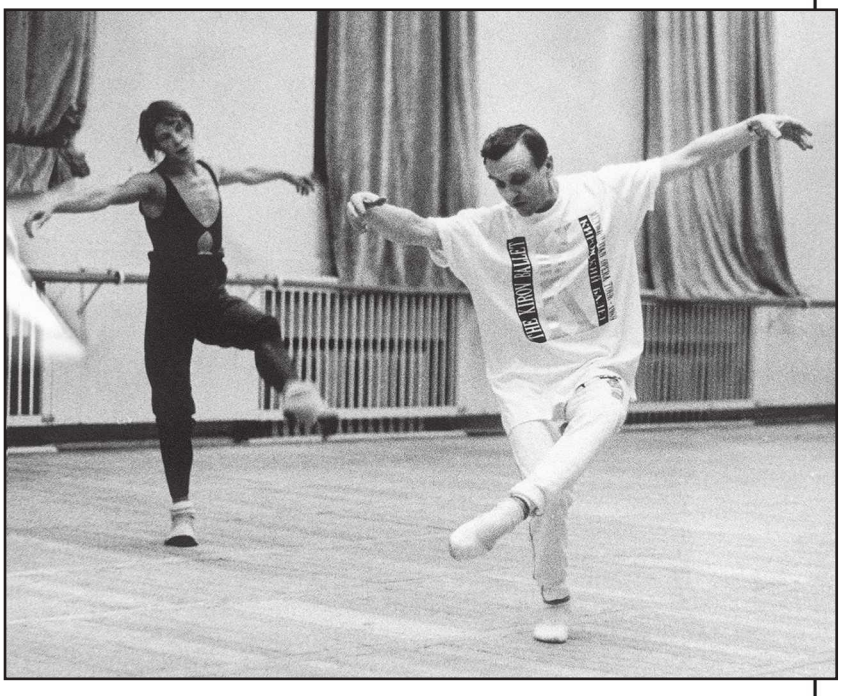
С момента прихода в труппу Олег сделал ставку на молодых танцовщиков и стал поручать им главные роли. При нем выросло поколение замечательных артистов балета: Алтынай Асылмуратова, Юлия Махалина, Жанна Аюпова, Эльдар Алиев, Александр Лунёв, Ольга Ченчикова, Фарух Рузиматов, Александр Курков, Евгений Нефф, Ирина Чистякова, характерные танцовщики Елена Баженова, Александр Колесников, Дмитрий Корнеев и многие другие. К нему перешел работать премьер Большого театра Андрис Лиепа, подлинный принц русского балета. Танцевали и премьеры предыдущих поколений, такие как Ирина Колпакова, Нинель Кургапкина, Галина Мезенцева, Любовь Кунакова, Елена Евтеева, Габриэла Комлева, Наталья Большакова Вадим Гуляев, Сергей Бережной, Константин Заклинский… В каждом балете существовало несколько составов исполнителей. А в конце своей работы в театре Виноградов выдвинул молоденьких танцовщиц: Ульяну Лопаткину, Диану Вишнёву и Светлану Захарову. Это был «золотой период» балета Мариинского театра.

—

И вдруг, в 1995 году, Олег Виноградов ушёл из театра.

Этому предшествовали события в жанре криминального детектива: на него был произведены «наезды» по всем правилам «лихих девяностых». Во время одного из бандитских нападений ему чуть не проломили голову. Был арестован директор театра Анатолий Мальков – якобы за то, что давал взятки канадскому импресарио Джону Криптону, чтобы тот возил балет Мариинского театра на гастроли… Я была в то время в Петербурге и видела сцену ареста в телевизионных новостях: кадры Малькова, сидящего за столом в своем кабинете, были смонтированы с толстыми пачками американских долларов. Абсурд этого обвинения был очевиден: это импресарио могли давать взятку руководству балета Мариинского театра за право вывозить знаменитую труппу на гастроли, а не наоборот. Но слухи и домыслы распустили по всему миру. Затем арестовали Виноградова, предъявив ему обвинение в нелегальном провозе денег из-за границы. Через три дня Виноградова отпустили, он вернулся в театр и продолжал работать.

А когда суд оправдал Малькова и Виноградова, и стало ясно, что обвинения были сфабрикованы, об этом скромно сообщили в небольшой заметке в одной из газет (мне прислали эту маленькую вырезку). Дескать, вся история – это столкновение КГБ и УВД, а невинные директор и хореограф попали в эти склоки, как кур в ощип. При этом никто публично не извинился перед главой балета Мариинского театра, дело замяли. А слух остался. «Клевета все потрясает и колеблет шар земной…» (строчки из русского перевода арии Мефистофеля из оперы «Фауст»).



О. Виноградов репетирует с С. Вихаревым балет «Петрушка». 1990

Между тем, Олега Виноградова продолжали выживать из театра. Несмотря на то, что ключи от кабинета были только у него, в лампу на его рабочем столе кто-то вставил ампулу со специальным газом, который вызвал у хореографа приступ, похожий на глубокий инфаркт. Виноградова спасли чудом. (Как говорил потом мне сам Олег, кто-то, по-видимому, продал преступникам устаревшую деталь, иначе

бы он не выжил. Это Россия!) Мы с Арсеном случайно оказались в театре в тот момент, когда Олег вернулся из больницы. Он увёл нас в пустой зал верхней сцены и шёпотом рассказал эту историю. Кто «заказал» покушение на Виноградова в 1995-м, кому понадобилось убрать его из театра, осталось неизвестным. Сам Олег объяснял это тем, что начался «передел рынка», и его решили отстранить от театра и денежного балетного фонда.

К этому времени относится и появление в Мариинском театре нового главного дирижёра – Валерия Гергиева. К его назначению на этот пост приложил усилия и Олег Михайлович… Предыдущий главный дирижёр, Юрий Темирканов, тоже рекомендовал Гергиева на эту должность, утверждая, что он «безобидный».

Как они заблуждались! Новый дирижер очень быстро показал своё истинное лицо. Балет он презирал и не скрывал этого. Балетные спектакли были для Гергиева только источником дохода, оперные таких денег театру не приносили. Я была свидетельницей такого случая: Гергиев вёл репетицию с оркестром в оркестровой яме. По расписанию наступало время сценической репетиции балета. Я, находясь в то время в Петербурге, пришла посмотреть на репетицию и стояла в кулисах. Олег быстрым шагом вышел на середину сцены и показал Гергиеву на часы, дескать, твоё время закончилось. «Ты не видишь, что я репетирую!» – гневно ответил Гергиев и продолжил работу. Не желая быть свидетельницей конфликта, я ушла.

Виноградов решил больше не рисковать своей жизнью и уехал в Америку. По приглашению президента США Дж.Буша-старшего, он в 1990 году основал и возглавил Кировскую балетную академию (Kirov's Academy of Ballet) в Вашингтоне, в специально построенном для школы здании. Параллельно он, в течение 20 лет, возглавлял балетный театр Юнивёрсал-балет (Universal Ballet) в Сеуле и вернулся работать в Петербург только в 2008 году.

Олег не отчаивался, не сводил ни с кем счеты. Написал воспоминания (на мой взгляд, бесценные) – «Исповедь балетмейстера», осмысливая свою жизнь, свои удачи и ошибки.



Нестан-Дариджан – Т. Арискина, Автандил – Э. Алиев. «Витязь в тигровой шкуре». 1987

Глава тридцать шестая
БОРИС ЭЙФМАН

ПРИ СВЕЧАХ

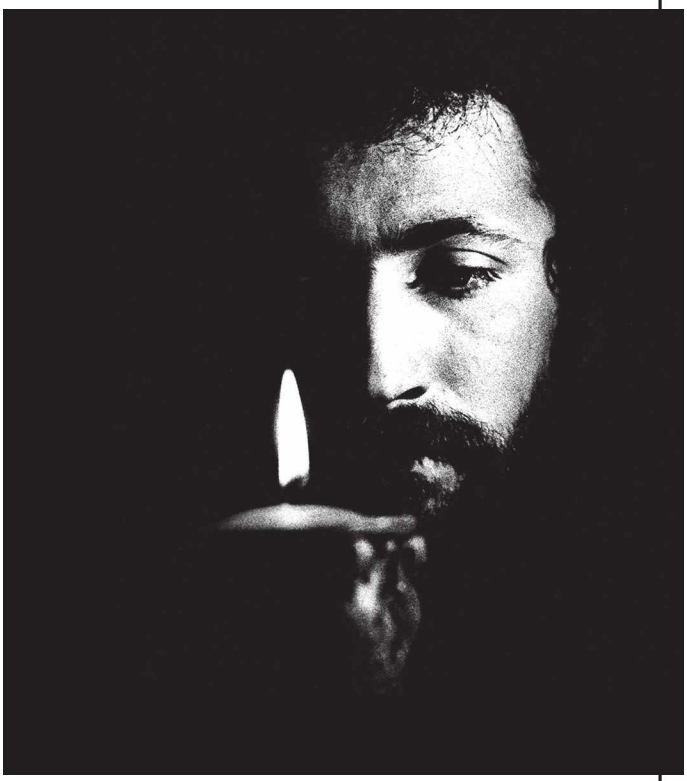
С Борисом Эйфманом, выпускником кафедры хореографии Ленинградской консерватории, мы познакомились в начале 1970-х, где-то на вечеринке. К этому времени я уже видела постановки, сделанные им для учеников Хореографического училища, и они меня очень заинтересовали. С этого интереса к первым работам хореографа и началась наша дружба.

В 1976 году, после того как я сдала документы в ОВИР, Боря устроил в своей комнате в общежитии вечер при свечах в мою честь. Далеко не всем сейчас понятно, каким гражданским мужеством обладал тогда Эйфман: еврей, не имеющий ещё определённого положения в своей профессии, делал приём для подруги, отъезжающей в эмиграцию, т.е. для «врага народа». Да ещё не дома, а в общежитии, и договаривались мы о вечеринке по моему телефону, который, конечно же, прослушивали. Какому нормальному человеку в нормальном мире можно объяснить, что этот поступок означал особую человеческую порядочность?

Боря был из тех моих друзей, с кем было больно расставаться навсегда (как мы тогда думали). Я снимала его в тот вечер на память. Одна из фотографий, портрет со свечой, вошла в коллекцию снимков, которые я даю для публикации в связи с личностью этого хореографа.

В том далёком 1976 году Борис Эйфман был назначен артистическим директором маленькой полупрофессиональной балетной труппы при Ленконцерте. Он принялся обновлять состав труппы, пригласил к себе балерину Кировского (Мариинского) театра Аллу Осипенко и её партнёра Джона Марковского, которые в то время ушли из знаменитой труппы.

В начале июля 1977 уже во всю шли репетиции номера «Двухголосье» на музыку группы «Пинк Флойд». Это была танцевальная драматическая новелла о нелёгких отношениях балерины и её мужа. Друзья Эйфмана ходили на репетиции, а я не могла. В начале июля я уезжала в эмиграцию, и мне было уже не до спектаклей, но сожаление, что я не увидела номер, который Эйфман поставил для Осипенко, осталось во мне навсегда. В сентябре 1977 года новая балетная компания Эйфмана показала свой первый спектакль.



Борис Эйфман. 1976

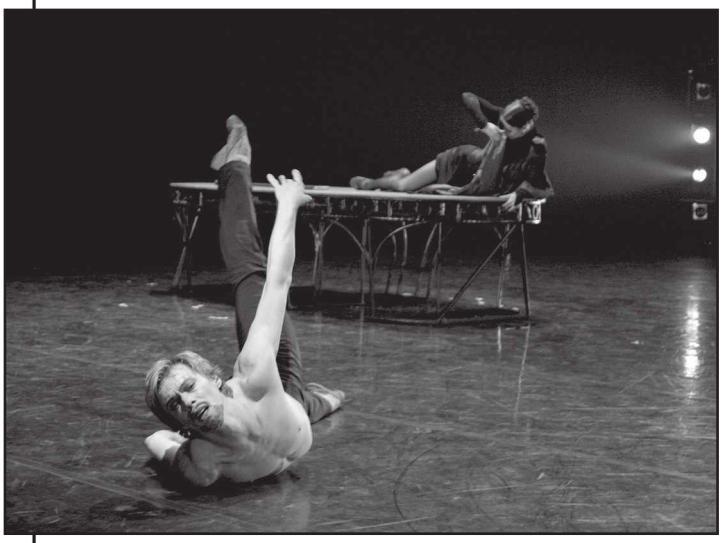
Первые программы своей труппы Боря создавал на материале рок-музыки и джаза. Хореограф соединял классический танец с движениями рок-н-ролла и акробатики, и это смешение различных пластических стилей легло в основу его дальнейшей работы. В те времена отход от академического балетного театра казался символом свободы – молодежь повалила в театр Бориса Эйфмана.

Но жизнь театра проходила в борьбе за существование: дотации от государства были мизерные, (заграничные поездки, которые «кормят» труппу, начались позднее), долго не было репетиционных помещений. Но главную сложность в работе создавала советская цензура: от Эйфмана ждали оптимистических спектаклей о счастливой советской молодежи, а он ставил балеты о жизни и смерти, о сложных любовных отношениях, о стремлении человека к свободе... цензоров пугала также и необычная хореография.

В 1979 году в Ленинград приезжал Энтони Остин, корреспондент газеты «Нью-Йорк таймс», он опубликовал статью, посвященную советской культуре, где упомянул театр Эйфмана и назвал хореографа «человеком, который посмел». «Это на Западе поиск своего пути – норма, в России – это печать отверженности»,– говорил мне позже Эйфман. Ему неоднократно намекали, что, как еврей,

он может уехать, но хореограф хотел работать в России. «Много сил ушло на бессмысленную борьбу с начальством, – говорит Эйфман, – нас неоднократно пытались закрыть. Мы отбивались как могли. Нам удалось победить, потому что режим слабел».

ТВОРЧЕСКИЙ РАСЦВЕТ



Чайковский – В. Малахов. «Чайковский». 2006

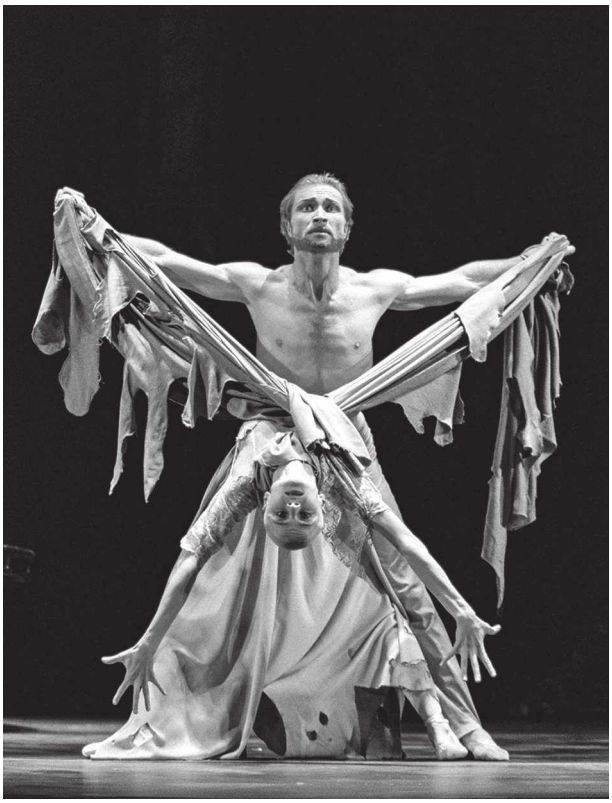
С наступлением «перестройки» наступил и расцвет творчества хореографа, свободного от давления «сверху». В 1987 году, после десятилетнего перерыва, я впервые приехала в Россию и увидела несколько спектаклей труппы Эйфмана, уже окрепшей, уже знаменитой в России, уже любимой

Главный герой (героиня) балетов Эйфмана часто – романтическая личность. Столкновения мечты и действительности для такой личности всегда трагичны, будь то Чайковский, Дон Кихот или великая Балерина, Мольер или Треплев. В любом случае, следует чисто романтическое разрешение конфликта: «жребии жизни святым побужденьям враждебны» (Бальмонт), – только смерть дарует покой, признание и бессмертие, только смерть прекрасна, только она разрешает все конфликты, успокаивает скорбные сердца, только в ней творец достигает идеала красоты и гармонии.

Герой в балетах Эйфмана всегда противопоставлен толпе, даже злодей, если злодеем руководит страсть. Толпа же всегда бесчувственна, а потому – бездуховна и агрессивна.

Балеты Бориса Эйфмана – это единый поток со страстными дуэтами-поединками, с развернутыми, усложненными ансамблями. В основе его хореографического языка лежит классический танец, но свободно интерпретированный – сплав самых разных пластических школ, включая классический танец, модерн, фольклорный, джазовый. Он также использует приемы драмы, кино, цирка.

Хореограф создаёт спектакли с полноценным сюжетом, завязкой, кульминацией и развязкой, не пользуясь пантомимой, весь балетный спектакль – это танец в чистом виде.



Чайковский – А. Галичанин, Жена – Е. Кузьмина. «Чайковский». 1993

В 1993 году Эйфман поставил философский, трагический балет «Чайковский» на музыку из произведений композитора: на первую часть «Пятой симфонии», третью часть «Струнной серенады», «Итальянское каприччио» и финал «Шестой симфонии». Композиция балета динамична, хореография насыщена смысловыми ассоциациями с известными эпизодами из балетов и опер на музыку Чайковского (возникает, например, аналогия с «двойником» в балете «Лебединое озеро»). И жизнь, и образ композитора стали для хореографа материалом для создания спектакля о судьбе творческой личности.

В спектакле четыре главных действующих лица: Чайковский, его Двойник, баронесса фон Мекк (фея Карабос, Пиковая Дама), жена Чайковского и молодой танцовщик – прекрасный Принц классических балетов. Балет состоит из картин-воспоминаний композитора перед смертью. Реалистические сцены тесно переплетены с миром творческой фантазии, а потому и главные герои (за исключением самого Чайковского и его жены) принимают на себя различные роли. Даже образ Двойника претерпева-

ет внутреннюю трансформацию: явившись в начале балета веселым и даже озорным, как сверстник героя из времён его молодости, он в последующих сценах играет роль и «зеркала души», и злого Ротбарта, и таинственного Дроссельмейера. Возможно, Двойник – это тайное знание героя о себе. Он побуждает Чайковского к творчеству, предостерегает от женитьбы, искушает любовью к молодому танцовщику. Но постепенно это «второе Я» композитора начинает жить самостоятельной жизнью. Именно он страдает, наблюдая за дуэтом молодого танцовщика и его партнёрши. Именно Двойник первым приходит в игорный дом, видит Пиковую даму и умоляет открыть ему тайну трех карт. Но она открывает тайну Чайковскому и тем обрекает его на гибель.

Как трагически прощается герой с Двойником – своим единственным другом! Но и смерть для каждого из них – различна. Двойник в сопровождении Принца (оба – в белых костюмах) и эскорта белых лебедей уходит со сцены в бессмертие, Чайковский умирает на руках своих родственников, одетых в траурные одежды. Они укладывают тело героя головой вниз на покатый стол и медленно закрывают его чёрным покрывалом, как будто гроб опускают в землю. Эйфман мастер на такие зрительные картины.

Хореограф работает над каждым балетом долго. Сначала слушает музыку в перерыве между репетициями или ночами у себя в офисе, где иногда живет неделями, чтобы не тратить время на дорогу домой. Затем обдумывает сюжет. На этом этапе встречается с разными людьми и со всеми обсуждает план спектакля. Бледный, смуглый, с печальными глазами еврейского пророка, он щиплет бороду и проникновенно смотрит в глаза собеседнику, советуясь о сюжете и деталях замысла. Когда балет поставлен, собеседник обычно не находит в нем ничего, о чем так серьезно советовался с ним хореограф, а что-то сделано и вопреки. Но этот процесс необходим Эйфману, в нём выкристаллизовывается замысел. Затем, перестав щипать бороду, хореограф устремляется в репетиционный зал. Конструкция спектакля четко продумана. Дальше начинается импровизационный период сочинения хореографии в зале, фантазия постановщика возбуждается от работы с артистами. Этот период работы – самый напряженный.



Жар-птица – Г. Комлева, Кащей – А. Иваненко.
«Жар-птица». 1975



Аглая – В. Морозова, Князь Мышкин – В. Михайловский.
«Идиот». 1993



Дон Кихот – Б. Смекалов, Медсестра – М. Абашова.
«Дон Кихот, или Фантазии безумца». 2007



Балерина – Е. Кузьмина. «Красная Жизель». 1997



Балерина – В. Арбузова, Чекист – Ю. Ананян. «Красная Жизель». 1997



Императрица – Е. Кузьмина, Фаворит – А. Галичанин. «Русский Гамлет». 2001

«Чем отличается талантливый хореограф от неталантливого? – размышляет Борис Эйфман. – Все используют одни и те же движения, почему один при этом проецирует свои эмоции в зал, а другой – нет? Балетмейстер должен быть как шаман, в этом его талант».

Свою труппу Эйфман собирал постепенно. «С самого начала надо было преодолевать сопротивление артистов, объяснять бывшим ученикам Хореографического училища, воспитанным на классике: то, что ты ставишь, – это не цинизм и не пошлость, а искусство. Иногда приходилось бороться за каждое движение, – вспоминал он. – Самое важное для меня – это театр для людей, как средство общения. Хореографу отпущена Богом большая привилегия: общение с многомиллионной аудиторией, не знающей языкового барьера…»

Театр, созданный Эйфманом, это театр открытых эмоций, где автор стремится создать пластическое выражение глубочайших человеческих переживаний. Творческий процесс сам по себе стоит автору огромного нервного напряжения. Хореограф говорит, что мир его балетов – это созданный им мир собственных катастроф: «Это моя собственная кардиограмма, ритм моего пульса: его взрывы, потрясения, кульминации, взлеты и падения». Творческий дар в равной степени питается болью и радостью. Видимо, избранничество – это не только великий дар, но и тяжелый крест. Счастье Эйфмана в том, что он может творить искусство из потрясений своей души.

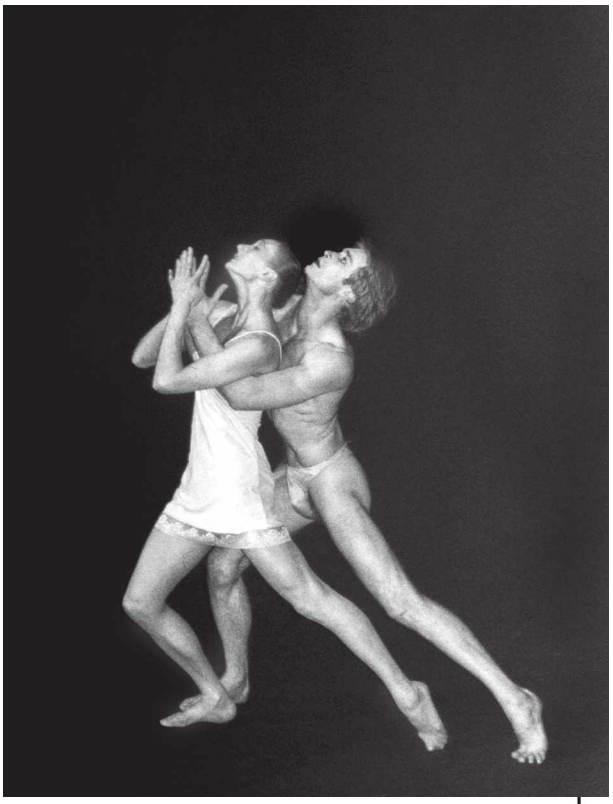
ПРИЗНАНИЕ

В период «перестройки» у театра Бориса Эйфмана появилась возможность выезжать – сначала они гастролировали в Европе, а 1998-м году компания «Ардани Артист» привезла театр в Америку.

Первые же спектакли Эйфмана в Сити Центре произвели огромное впечатление. Крупнейшие балетные критики того времени, покойный Клайв Барнс и Анна Киссельгоф, назвали его гением, суровый критик в Лос-Анжелесе, Льюис Сигал, – первым хореографом XXI века.

Театр Эйфмана получил статус постоянной труппы Сити Центра. Труппа приезжала каждые год или два года, именно в Нью-Йорке показывая очередную премьеру. В биогра-

фии Бориса Эйфмана есть и совершенно уникальное событие: в 2004 Питер Мартинс, в то время руководитель «Нью-Йоркского городского балета» пригласил его поставить спектакль для труппы, созданной Баланчиным, в честь 100-летнего юбилея хореографа. Эйфман поставил балет «Мусагет». Ассоциации с балетом «Аполлон Мусагет», с образом творца, восходящего к славе, переплетаются в спектакле с образом самого Баланчина. Вновь – творческая личность, истоки творчества, смерть, разрешающая все проблемы. Балет вызвал диаметрально противоположные отзывы критиков. Пристрастное отношение к спектаклю и есть первый признак счастливого безумия, которым движется вперед искусство.



Тереза – В. Морозова, Лоран – А. Галичанин. «Убийцы». 1994

По приглашению Владимира Малахова в 2006 году Эйфман поставил обновленную версию «Чайковского» для Государственной оперы на Унтер-ден-Линден. Главную роль танцевал сам Владимир Малахов, звезда мирового балета, директор объединенных балетных трупп Берлина. Я думаю, и в биографии хореографа, и в биографии танцовщика этот спектакль в Берлине и роль Чайковского останутся весьма заметными событиями. Такой успех, какой имел балет Эйфмана в Опере, редко выпадает на долю спектаклей. Зрители (те самые немцы, которых принято считать холодными, не склонными к экзальтации людьми) не просто вскакивали с мест после окончания представления: на сцену из зала несся сплошной вой (самое точное слово для определения того, как публика выражала свой восторг).



Великий инквизитор – А. Галичанин, Алёша – И. Марков. «Карамазовы». 1995

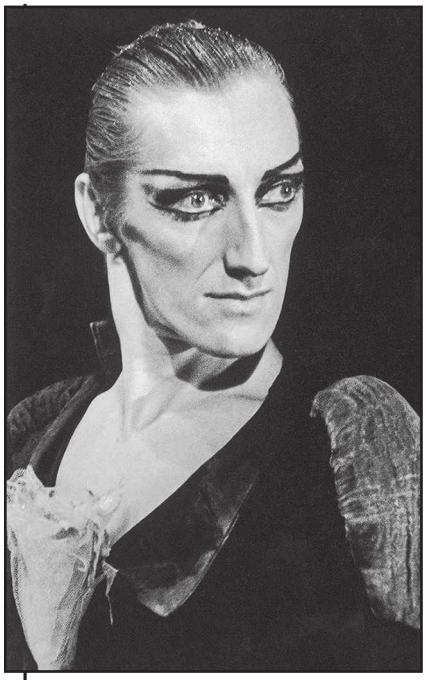
Незадолго перед пандемией 2019 года, которая прервала международную театральную жизнь, Борис Эйфман привёз в Америку новые редакции старых балетов. На мой взгляд, ему не надо было трогать свой шедевр «Красную Жизель», а вот вариант «Чайковского» под названием «Чайковский. PRO et CONTRA» оказался очень интересным, это совсем другой балет, нервный, с какой-то эротической энергетикой, которая идёт со сцены в зал.

Лучшие балеты Эйфмана – на уровне мировых шедевров, а некоторых танцовщиков его труппы ставлю не ниже прославленных звёзд мирового балета. Среди артистов, на которых ставились первые знаменитые балеты – Вера Арбузова, Елена Кузьмина, Игорь Марков, Альберт Галичанин…

ВАЛЕРИЙ МИХАЙЛОВСКИЙ

Пожалуй, самым оригинальным танцовщиком Бориса Эйфмана остаётся для меня Валерий Михайловский, который работал у него с 1977 по 1991 год. Эйфман поставил немало ролей и концертных номеров, ориентируясь на творческую индивидуальность Михайловского, на его широкий актерский диапазон.

Я не видела Михайловского в одной из лучших его ролей того периода – в роли Мышкина, но театральный Петербург долго был полон рассказами о том спектакле, о звездном составе его исполнителей. Настасью Филипповну танцевала Алла Осипенко. На роль Рогожина Эйфман пригласил



Воланд – В. Михайловский. «Мастер и Маргарита». 1987

премьера Большого театра Мариса Лиепу. На репетициях произошёл инцидент, о котором позднее рассказывал мне Михайловский. В конце балета, после того как Рогожин убивает Настасью Филипповну, хореограф поставил сцену, где Рогожин поднимает на руки обессилевшего князя. «Я должен Вас поднимать?! Нет, эту поддержку я делать не буду, давайте заменим хореографию», – заявил Лиепа. «Знаете что, – ответил Михайловский, – Вы у меня уже второй Рогожин. Потом придет третий и опять захочет что-то менять? Да я запутаюсь в ваших вариантах. Нет уж, давайте делать то, что хореограф поставил». И столичный танцовщик уступил. После премьеры Лиепа написал Михайловскому на программке к спектаклю: «Первому Мышкину от второго Рогожина». Это – театр, и амбиции в нем играют большую роль, но артисты в нем, самые великие, самые капризные, умеют поставить интересы своей работы выше своих амбиций.

Я впервые увидела Михайловского на сцене в роли Воланда в балете «Мастер и Маргарита» в 1988 году. Это была такая замечательная актерская работа, что когда Михайловский ушел из театра, Эйфман, по-моему, снял балет.

В тот вечер я сделала портрет Михайловского в роли Воланда. Лицо Валерия и само по себе оригинально: огромные глаза с удлиненным разрезом на очень худом лице, резко выступающие, красиво очерченные скулы… Подчеркнув необычную форму глаз гримом, «зализав» вьющиеся волосы, актер придал своему лицу еще большую значительность и необычность: князь тьмы… Я выставляла этот портрет и в 1994 году на своей выставке во Дворце Белосельских-Белозерских. Кто-то из посетителей сделал в книге отзывов возмущенную запись, дескать, какое ужасное лицо, посмотрите только на эти глаза! Это надо же так ненавидеть актера, чтобы создать такой портрет! Мы с Михайловским решили, что посетитель сделал нам прекрасный комплимент, он значил, что мы достигли нужного эффекта.

В 1992 году Михайловский ушел из театра Эйфмана, решив искать собственный путь в искусстве, и создал труппу «Мужской Балет Валерия Михайловского», где мужчины танцевали на пуантах.

В 2013 году, отпраздновав свой 60-летний юбилей, в результате экономических сложностей, он закрыл свой театр. Артист снова вернулся с труппу Бориса Эйфмана, но уже в качестве репетитора.



Борис Эйфман на репетиции. 2019

Глава тридцать седьмая
АНДРИС ЛИЕПА



А. Лиепа в костюме Альберта. «Жизель». 1987

В 1987 году балетная труппа Большого театра впервые после длительного отсутствия выступала в Нью-Йорке на сцене «Метрополитен-опера». Юрий Григорович привез в США замечательную плеяду молодых, тогда еще малоизвестных на Западе танцовщиков и танцовщиц.

Мне нужно было сделать ряд интервью с ними для радиостанции «Голос Америки», но «перестройка» только начиналась, и я не знала, кто из артистов не побоится разговаривать с эмигранткой, живущей в Америке, да еще для радиостанции, передачи которой совсем недавно в России глушились. С этим вопросом я и обратилась к Григоровичу. «Позвони Андрису Лиепе, он не испугается», – посоветовал Юрий Николаевич.

Я позвонила в гостиницу, где жили танцовщики, и Андрис с легкостью согласился со мной встретиться. Так началось наше знакомство. Ему было тогда двадцать пять лет.

Тогда же я пошла смотреть концертную программу, в которой он танцевал первый акт из «Ромео и Джульетты» Григоровича. Весь первый монолог Ромео, начиная с мягкого, томительно устремленного вверх арабеска, все ранверсе, кабриоли, перекидные жэтэ, Андрис исполнял на одном дыхании. Это был юный Ромео, еще не встретивший Джульетту, но уже полный элегической грусти в предчувствии любви.

В то же лето 1987 года в Америке, но уже в Вашингтоне, я видела его дебют в роли рыцаря Жана де Бриена в балете «Раймонда»

… Это был нормальный американский июль: стояла адская жара, температура круглые сутки держалась около 40 градусов по Цельсию. Утром можно было наблюдать, как артисты поодиночке и группами медленно тянутся из гостиницы под колоннаду Кеннеди-центра – к заветному артистическому входу в театр. За этой дверью начинался рай: там работал спасительный мощный кондиционер. Мне разрешили посмотреть балет из кулис, но под присмотром сопровождающего труппу работника КГБ. Сопровождающий «дядя Володя», как звали его в театре, вел себя вполне доброжелательно, но глаз с меня не спускал и во время спектакля сидел рядом. Пробегавшие мимо артисты, посмотрев в кулисы, обходили нас стороной.

И вот в этой сюрреалистической обстановке – Америка, африканская жара, агент КГБ – на сцену вышел прекрасный средневековый рыцарь. Я увидела Квентина Дорварда, сошедшего со страниц одноименного романа Вальтера Скотта. Ни разу в своей театральной практике я не видела равного ему исполнителя этой роли, а их дуэт с Раймондой – Ниной Ананиашвили в тот вечер – стал едва ли не самым поэтичным в их совместной сценической биографии.

Мне никогда больше не пришлось увидеть «Раймонду» с участием Андриса Лиепы, но я не жалею. В памяти каждого театрала есть спектакли, которые можно посмотреть только один раз и запомнить на всю жизнь.

На спектакли Большого театра в Вашингтон приехал Билл Комо – главный редактор журнала Dance Magazine. После окончания «Золотого века» он пригласил нас с Андрисом на ужин в ресторан (в те времена Андрис еще не знал английского языка, и я, как могла, служила им переводчицей). После ужина, по дороге в гостиницу, мы с Андрисом присели на каменную скамейку на мосту через автостраду. В сыром воздухе, в свете фонарей, город вокруг, казалось, возникал из светящегося тумана. И как причудливый узор Фаты Морганы в конце автострады виднелось здание, напоминавшее мне Институт культуры в Ленинграде, на одной из сторон Марсова поля. Мы как будто

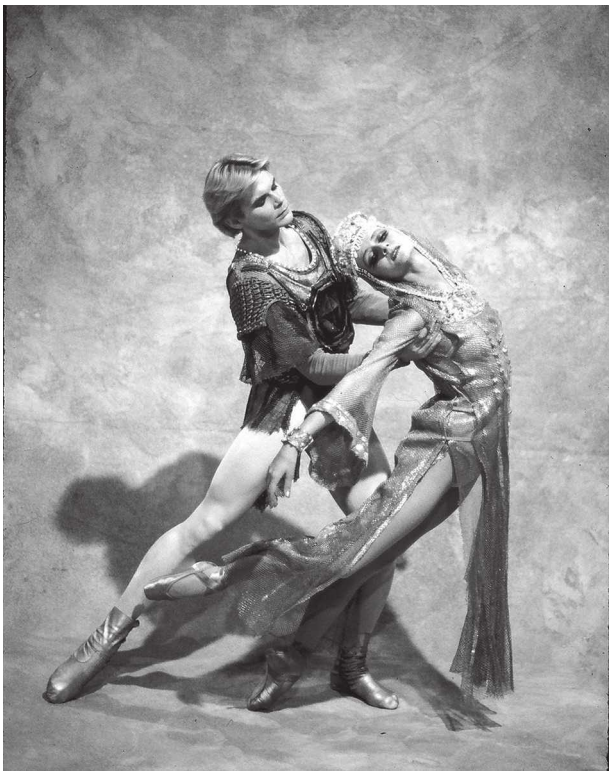
очутились в ирреальном пространстве в ирреальное время, между явью и сновидением: Вашингтон… Марсово поле… три часа ночи… и мы говорим о будущем танцовщика Андриса Лиепы. Такое время идеально подходит, чтобы ловить «далекие отголоски» и предвидеть будущее. И – среди прочего – я говорила Андрису, что его романтический стиль мне кажется ближе петербургской культуре, чем московской, и что надо бы ему поработать с балетом Кировского театра в Ленинграде.



Курбский – А. Лиепа. «Иван Грозный». 1987

К 1987 году, когда я его впервые увидела, Лиепа уже станцевал многие лирические и романтические партии в балетах Большого театра. В 1986-м Лиепа и его постоянная партнерша (бывшая одноклассница), очаровательная Нина Ананиашвили выиграли Гран-при на знаменитом американском конкурсе в Джексоне. Фотография танцовщиков, исполняющих современный номер «Настроение», появилась на обложке американского журнала Dance Magazine.

Пока Андрис работал в Большом театре, он и Нина являлись постоянными партнерами. Это была замечательная пара: черноокая «грузинская княжна» и золотоволосый «принц». Влюбленный в свою избранницу (Джульетту, Жизель, Одетту, Машу) благородный герой и нежная трепетная дева… они как будто были созданы, чтобы танцевать вместе романтические дуэты…



Анастасия – А. Михальченко, Курбский – А. Лиепа. «Иван Грозный». 1987

Своему успеху Андрис был обязан не только таланту, но и своему уникальному трудолюбию. Он мог часами один работать в репетиционном классе над техникой (позднее я видела, с каким фанатизмом Андрис работал так над каждой ролью, каждым движением).

В Большом Лиепа, в основном, танцевал роли, созданные на других актеров. Но он от природы обладал самостоятельным мышлением и вкусом к актерской интерпретации образов. Особенно удачно танцовщик выступил в роли Курбского в балете Григоровича «Иван Грозный». Трогательная юная беззащитность, поэтическая влюбленность в Анастасию делали Курбского Лиепы настоящим лирическим героем этой драмы.

Судьба Андриса, казалось, разворачивалась вполне стандартным для молодого премьера, образом, как вдруг в 1988 году, находясь вместе с другими танцовщиками Большого театра на фестивале в Бостоне, Лиепа увидел видеозапись балета Дж. Баланчина «Аполлон». Он влюбился в заглавную роль и тут же, в зале, начал репетировать вариацию. Мы даже сделали специальную фотосъемку: Андрис в известных позах из знаменитого балета. «Я станцую эту роль», – заявил он и ринулся осуществлять свой дерзкий проект.

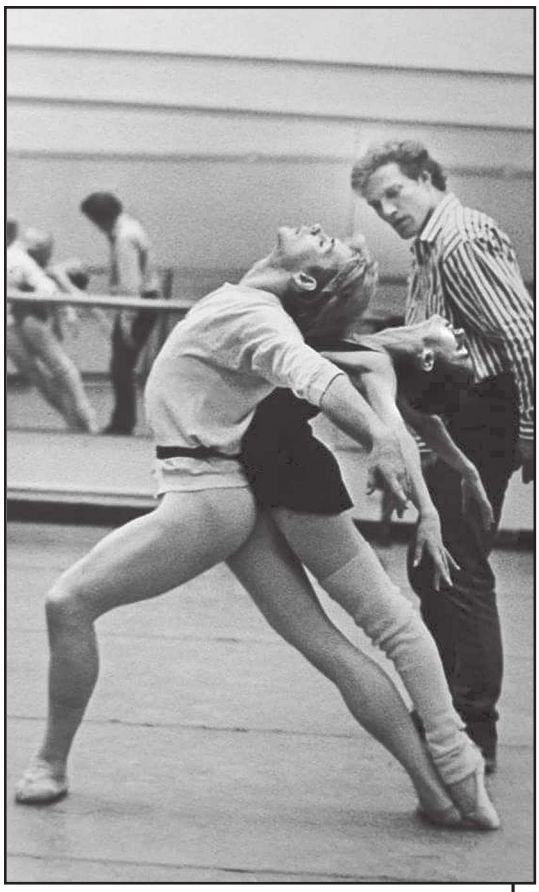
Ни у одного театра в России в то время не было в репертуаре баланчинских балетов. Андрису удалось убедить импресарио Большого театра Джейн Херман поговорить с Питером Мартинсом, художественным руководителем труппы Баланчина в Нью-Йорке. Лиепа убедил Григоровича в перспективности таких гастролей для будущего обоих театров – и в конце января 1988 года Нина Ана-

ниашвили и Андрис Лиепа вылетели в Нью-Йорк вдвоем и без обязательного сопровождающего.

На следующий день после того, как солисты из Москвы приземлились в аэропорту Кеннеди, они появились в Линкольн-центре – в здании, где репетировала и выступала баланчинская труппа. Здесь артистам вручили видеозаписи спектаклей, в которых им вскоре предстояло выступать: «Вариации на тему «Раймонды» Глазунова и знаменитый балет «Симфония до мажор» на музыку Бизе, известный в России под названием «Хрустальный дворец». Правда, Ананиашвили и Лиепа предполагали станцевать совсем другое: «Аполлона» Стравинского/Баланчина и «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси/Джерома Роббинса. Но эти балеты в репертуаре театра в то время отсутствовали, поэтому предстояло осваивать то, что предлагали. А на завтра в расписании уже значилась репетиция.

Меня призвали на помощь как переводчицу и в качестве вознаграждения нарушили правила театра и разрешили снимать репетиции.

…Им было не просто трудно, а неимоверно сложно. Прежде всего – на занятиях в утреннем классе. В основе балетов Баланчина лежит классический танец, но, в то же время, стиль хореографа существенно отличается от стиля классического балета, поэтому и подготовка разная. При занятиях в классе в нью-йоркском балете у танцовщиков часто работают другие мышцы, чем в классах русской школы. Нина Ананиашвили первое время даже ночью не могла найти удобного положения для ног, чувствовала сквозь сон – ноют…



Аполлон – А. Лиепа, Терпсихора – Н. Ананиашвили. Репетиция под руководством П. Мартинса. «Аполлон». 1988

За десять дней нужно было выучить два, пусть и одноактных, но совершенно новых балета. Правда, «Раймонду» Петипа в редакции Григоровича солисты танцевали на сцене Большого театра – но на привычный музыкальный текст Баланчин создал совсем другую хореографию, и тела танцовщиков с трудом адаптировались к ней. Лиепа в своей вариации постарался кое-что изменить (так поступают многие артисты мира со своими сольными танцами). Однако в целом ему предстояло в минимальные сроки вжиться в природу новых и оригинальных движений.

В театре гостей окружили вниманием и любовью. Каждый старался помочь им освоиться с незнакомым хореографическим материалом. Репетиторы успокаивали: «Не волнуйтесь, этот фрагмент и нашим танцовщикам, окончившим баланчинскую школу, покоряется не сразу, никто и не ждет, что вы сможете станцевать в стиле наших артистов. К примеру, Питер Мартинс, пришедший к нам из Датского Королевского балета, потратил три года на то, чтобы усвоить манеру и стиль этого танца…»



А. Асылмуратова, А. Лиепа на репетиции «Жизели». 1991

Но вот десять дней миновали. На оркестровую репетицию времени не хватило. Костюм Андриса был готов за полчаса до выхода на сцену. Нина надела пачку из московской «Раймонды». А занавес, как всегда, поднялся в положенный час…

Первое адажио прошло не совсем глад-



А. Лиепа, Н. Ананиашвили. «Жизель». 1987

ко – страшное волнение, охватившее обоих артистов на сцене, мешало сосредоточиться, постоянные перемены рук во время обводок затрудняли сохранение баланса. Но во время сольных вариаций волнение понемногу улеглось.

Первое выступление было своего рода генеральной репетицией. Зато на втором спектакле они исполнили «Раймонду» блестяще. Ведущий критик газеты «Нью-Йорк таймс» Анна Киссельгоф написала восторженный отзыв на их дебют. Растроганный Мартинс после окончания спектакля подошел к Нине и Андрису и сказал, что на заключительном гала-концерте они будут танцевать адажио и вариации из «Аполлона»…

Вот тогда-то и начались действительно безумные дни… Репетиции накладывались на репетиции: предстояло ещё ввестись в «Симфонию до мажор», один из сложнейших балетов Баланчина, и, одновременно, в «Аполлон» – осуществить мечту, которая привела их за океан.

В «Симфонии» Ананиашвили танцевала вторую часть, Андрис – третью (Аллегро). На этот раз выступление было не просто блестящим, оно стало их триумфом.

С первой же минуты, когда Нина появилась на сцене и «поплыла» вдоль линии застывшего кордебалета, стало ясно – вышла необыкновенная танцовщица. Она была нежной Авророй, грустной девушкой-птицей из «Лебединого озера»… Доверчиво склоняя голову на плечо возлюбленного, оставалась тем не менее недоступной, таинственной в ореоле поэтического одиночества.

А в третьей части из-за кулис вылетел Андрис Лиепа в черном костюме и стремительным жете понесся по сцене, охватывая все оставленное ему кордебалетом пространство – черный Принц с развевающимися золотыми волосами, Гамлет, танцующий с артистами заезжей труппы… Зал восхищенно загудел.

Наконец, танцовщики могли вплотную приступить к репетициям «Аполлона». Мартинс начал показывать порядок движений в переполненном репетиционном классе. Собрались артисты труппы – всем хотелось посмотреть, как один из лучших исполнителей Аполлона в прошлом будет объяснять русскому танцовщику то, чему его учил сам Джордж Баланчин. Начав репетицию спокойно, Питер постепенно увлекся, сбросил пиджак, и показ превратился в своеобразный спектакль: два артиста, совершенно разных по характеру сценического дарования, исполняли в полную силу вариацию Аполлона. Это было великолепное зрелище!



А. Лиепа, Ю. Махалина. «Жизель». 1992

Аполлон Лиепы был благородным и сдержанным в предчувствии своего высокого предназначения, Терпсихора Ананиашвили – очаровательна. Балерина покорила всех своей музыкальностью. И хотя работа над «Аполлоном» еще не выглядела законченной, выступление русских танцовщиков получило признание самых строгих американских критиков. «После Питера Мартинса Лиепа больше других подходит к роли Аполлона, – писал Клайв Барнс в газете «Нью-Йорк пост». – После

того как у артиста появится соответствующий опыт, это будет Аполлон, достойный взойти на Парнас».

«Мне незачем вам говорить, как вы замечательно танцуете, вы это знаете без меня, – сказала Анна Киссельгоф, критик из «Нью-Йорк таймс», Нине и Андрису после спектакля, – но осознаете ли вы тот исторический факт, что являетесь первыми советскими танцовщиками, выступившими в Америке в балетах вашего соотечественника, прославившегося на нашей земле?».

Но Андрис круто развернул свою судьбу не для того, чтобы ограничиться одними кратковременными гастролями. Находясь в Америке, он переговорил с Михаилом Барышниковым, получил приглашение выступать с Американским балетным театром, которым Барышников тогда руководил, затем позвонил в Москву, добился разрешения министра культуры и директора театра и, оставаясь артистом Большого театра, подписал годовой контракт с АБТ.

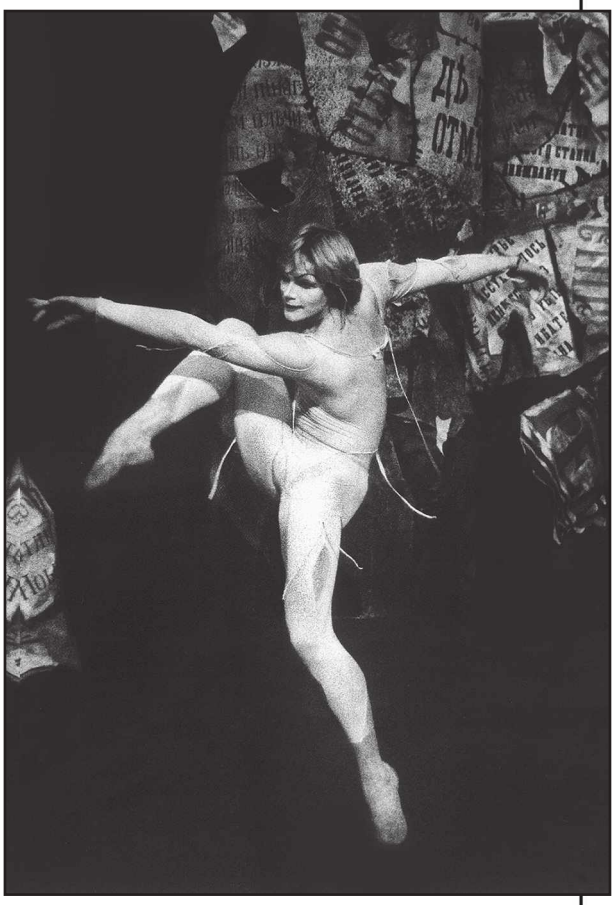
Лиепа оказался первопроходцем: в те времена только танцовщики, покинувшие страну навсегда, могли самостоятельно заключать контракты с иностранными театрами.

Барышников в то время собирался ставить в АБТ свою редакцию «Лебединого озера» и пригласил Лиепу на главную роль. Готовил её с ним сам. Андрис успел станцевать в АБТ несколько разных балетов. Наиболее удачным мне казалось его выступление в роли Ромео («Ромео и Джульетта» Прокофьева/МакМиллана).

И вдруг… В канун 1990 года Барышников ушел с поста художественного руководителя труппы, а директор Джейн Херман начала увольнять русских из театра. Мне кажется, что Лиепа растерялся и предоставил событиям развиваться без него.

И тут судьба подала Андрису знак: Олег Виноградов, художественный руководитель Кировского балета, пригласил Лиепу принять участие в фестивале, посвященном Вацлаву Нижинскому. Андрис вернулся в Россию, но не в Большой – он принял предложение Виноградова работать в Кировском театре. (Жаркая летняя ночь в Америке… танцовщик Большого театра на вашингтонском мосту над автострадой… ленинградский пейзаж, выступающий из влажного ночного тумана… разговоры о ленинградском балете…!) Во время этого последнего, недолгого, но очень важного периода в своей исполнительской судьбе Андрис Лиепа начал восхождение к вершинам мастерства, как Аполлон в любимом им балете Баланчина – на Парнас.

В Мариинский театр Лиепа пришел уже как опытный артист, прошедший школу Большого балета, испытания хореографией Баланчина и работой в совсем иной театральной системе. Как показало время, танцовщик ничего не упустил из профессиональных уроков, и, как Одиссей из стихотворения Осипа Мандельштама, «возвратился, пространством и временем полный».



«Петрушка». 1990

В 1989 году Олег Виноградов приступил к работе над новым балетом – он сочинял самостоятельный, сугубо современный спектакль «Петрушка» на музыку Игоря Стравинского, в корне отличный от легендарной постановки Михаила Фокина. Хореограф отказался от старого либретто: Петрушка остался ярмарочным персонажем, но не был пассивной жертвой фокинского балета. Виноградов поставил притчу о герое-просветителе и толпе. И убивают Петрушку не правители-монстры, убивает его сам народ…

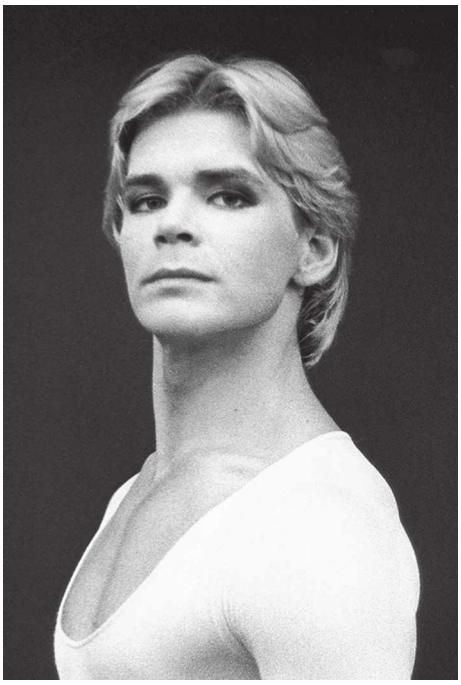
Когда Андрис пришел в театр, репетиции уже шли полным ходом. Лиепа включился в работу с таким творческим пылом и проявил так много актерской изобретательности, что может быть назван не только исполнителем, но и соавтором роли. Оказалось, что современная пластика так же близка танцовщику, как и классический танец. Виноградов сочинил для Лиепы целый каскад прыжков, пластических и акробатических трюков, при помощи которых артист творил образ Петрушки – лицедея, героя, страдальца. Лиепа прекрасно использовал

свою природную мягкость мышц и пластичность. Недаром в труппе его назвали «гуттаперчевый Андрис». Шутовство не мешало Петрушке оставаться обаятельным, в трагических сценах танцовщик был так же искренен, как в гротесковых. В этой работе над ролью Андрис показал, как широки границы его пластической выразительности, его актерского таланта и актерской фантазии.

В Мариинском театре Лиепа станцевал весь лирико-романтический классический репертуар: принца Зигфрида в «Лебедином озере», Дезире – в «Спящей красавице», Альберта в «Жизели»… Он выступал с разными балеринами театра, но главной его партнершей стала молоденькая Юлия Махалина.

Лиепа использовал все возможности для выступлений с разными труппами и в различных театральных жанрах. Он танцевал классические балеты в Европе, ездил к великому Морису Бежару в Лозань, выступил в Москве в роли Макбета в балете, поставленном Владимиром Васильевым, и явился первым исполнителем Принца на премьере «Золушки» того же хореографа.

В 1991 году он снялся в драматической роли в фильме режиссера Виктора Кравченко «Короткое дыхание любви» вместе с известным польским актером Даниэлем Ольбрыхским, позднее сыграл роль Есенина в японском спектакле.



Борис – А. Лиепа. «Золотой век». 1988

В 1992 году Лиепа вновь выступал в Вашингтоне, но теперь на гастролях Мариинского театра. На роль Жизели вводили Махалину. В зале сидели только работники театра, но балет шел в декорациях и костюмах. Махалина рассказывала мне, что весь первый акт Лиепа на сцене к ней придирался, сопровождая их любовные дуэты ироническими замечаниями. Но ко второму акту Андрис посерьезнел, казалось, он начал «чувствовать» партнершу, их адажио стало таким романтичным, таким печальным, как запоздалое объяснение в любви перед разлукой. Лиепа начал свою сольную вариацию, и на первом же прыжке упал и закричал от боли…

Спектакль остановили. Я помню, как прижав к себе фотоаппарат, села на пол между рядами (почему – не знаю, от ужаса). Олег Виноградов и репетитор Геннадий Селюцкий бросились на сцену. Андрису сделали обезболивающий укол и повезли к врачу.

Джим, американский друг Андриса, снимал репетицию на видеопленку. Когда врач посмотрел эту запись, он вначале боялся до Андриса дотронуться: судя по видеозаписи, казалось, что у танцовщика в ноге порвано все, что только могло разорваться. Оказалось, что всего лишь одна связка. Андрис говорил позднее, что почувствовал, как падает, и в последние секунды успел расслабить мышцы, чем несколько смягчил падение. Выступать дальше на гастролях Лиепа не мог.

Ему сделали операцию, но она прошла неудачно. Постепенно танцовщик перестал выступать в классическом репертуаре. Вашингтонская репетиция 1992 года стала последним его появлением в балете «Жизель». Андрису в то время было тридцать лет.

Ограниченный в своей исполнительской деятельности, Лиепа стал искать другой способ приложения творческой энергии. В 1993 году он занялся реконструкцией балетов под руководством Изабель Фокиной, внучки хореографа Михаила Фокина, которая вместе с отцом занималась сохранением сценографии своего великого деда. В результате на сцене Мариинского театра появились балеты «Петрушка», «Жар-птица» и «Шехеразада», созданные Фокиным для «Русских сезонов» Сергея Дягилева в Париже в начале XX века. Художники Анна и Анатолий Нежные восстановили первоначальные декорации и костюмы по эскизам Бакста, Бенуа и Головина. Вечер балетов Фокина, названный Лиепой «Возвращение Жар-птицы», стал событием в творческой жизни Мариинского театра.

В 1993 году Лиепа дебютировал как кинорежиссер – снял в Москве фильм-балет «Возвращение Жар-птицы». Фильм с успехом был показан на фестивале балетных фильмов в Нью-Йорке.

В 1995 году, когда Олег Виноградов ушел из театра, Андрис вернулся в Москву.

Лиепа продолжает восстанавливать балеты Фокина в разных театрах мира.

В течение двух лет он был художественным руководителем театра в Ташкенте, а сейчас, по-прежнему, занят воплощением театральных проектов.

Глава тридцать восьмая
ЮЛИЯ МАХАЛИНА



Ю. Махалина. «Жар-птица». 1994

В 1987 году балетная труппа Кировского театра приехала на гастроли в Америку. В одной из программ шел одноактный балет Петипа «Пахита». В первой вариации высокая, красивая девочка легко прыгнула, раскинув ноги по прямой линии, повисла в воздухе без всякого видимого усилия и мягко опустилась на пол. Девочка танцевала так невозмутимо-царственно, что Клайв Барнс, известный американский балетный критик, назвал Юлию Махалину в этой партии «герцогиней на отдыхе».

Так я впервые увидела Махалину, ярчайшую звезду того поколения, которое можно назвать «виноградовским», то есть периода, начавшегося в конце 70-х и закончившегося в 1995-м.

Но судьба Юли складывалась очень непросто, а путь к признанию не был усеян розами. В середине ее творческого пути, когда я в театре хвалила Махалину в какой-нибудь роли, мне отвечали: «Так ведь это Махалина!» Смешно и грустно было слышать эти слова от тех же работников театра, которые критиковали молодую балерину, когда она была совсем молода, и ее индивидуальность находилась в процессе становления, осуждали за стремление уйти от консерватизма и привычных штампов на сцене, за стиль исполнения.

Махалина принадлежала к тем актрисам, чьи эмоции не выплескиваются наружу, но скрыты за кажущейся сдержанностью. Такие балерины часто ищут средств выразительности в самом танце и потому экспериментируют с формой. К некоторому обновлению стиля исполнения классической хореографии стремились и другие молодые танцовщики театра, и Виноградов их поддерживал.

Юля закончила Ленинградское хореографическое училище в 1985 году по классу Марины Васильевой. Обычно Наталья Дудинская, педагог старших классов училища, отбирала в свой класс лучших учениц: тех, у кого, как она считала, есть шанс стать балеринами Мариинского театра (так зарабатывается слава блестящего педагога). В один из последних дней учебного года в училище пришел Олег Виноградов смотреть учениц класса Дудинской. Но посмотрел и конец предыдущего урока. Дело в том, что урок Васильевой закончился позднее, потому что ученица Юлия Махалина задержала начало занятий из-за неисправности в своем балетном костюме. Махалина, как рассказывал позднее Виноградов, когда он пришел в класс, встала в последнюю линию и постаралась «вжаться в стенку». Но Виноградов её заметил и запомнил. Когда позднее ученицы училища пришли в театр на отборочный конкурс, Виноградов спросил: «А где эта девочка с лицом круглым как луна?» И Махалина, которая уже подписала распределение на работу во Львов, была принята в Мариинский и начала работать в кордебалете.

Махалина танцевала в кордебалете недолго. Однажды (многие театральные биографии начинаются со слов «однажды» или «и вдруг») к ней подошел заведующий труппой Геннадий Шрейбер и сказал: «Юля, надо выучить партию Лебедя». Юля обрадовалась, она, естественно, предположила, что её, как высокую танцовщицу, поставили танцевать «четверку больших лебедей». Для первого сезона такое назначение можно считать удачным. Юля пошла к своей школьной учительнице по-



Ю. Махалина, А. Лиепа. «Лебединое озеро». 1990



Никия – Ю. Махалина. «Баядерка». 1990-е

делиться новостью, но Васильева удивилась: «Ты уверена, что Шрейбер велел учить партию Лебедя? Ты знаешь, что это значит? Это значит, тебе дали танцевать партию Одетты-Одиллии. Из-за «четверки лебедей» заведующий труппой не стал бы к тебе подходить, он просто вывесил бы часы репетиций на доске расписания». И оказалась права: Махалина начала готовить главную роль в балете «Лебединое озеро». За Одеттой последовала Медора в «Корсаре». Эта роль на многие годы стала единственной, которую Юля готовила не торопясь, отрабатывая все детали. К тому же роль готовил с ней сам автор новой редакции балета Пётр Андреевич Гусев.

Роль Одетты-Одиллии не сразу удалась молоденькой танцовщице, Красивые, выразительные руки, гибкий корпус, музыкальность, горделивая осанка сразу привлекли внимание. Она упорно работала над ролью, обдумывая ошибки и стремясь к совершенствованию. Все обогащало образ ее героини: продуманные психологические ходы, фантазия, импровизация, настроение момента, уроки жизни… Одиночество стало главной актёрской краской исполнения Одетты. Одинокая Лебедь в стае подруг, одинокая балерина в труппе театра…

Наверно, Виноградов выдвигал Юлю слишком быстро, не давая окрепнуть молодому организму, не давая времени на тщательную подготовку новых ролей. Но так он поступал со всеми молодыми танцовщицами, которых считал талантливыми. Виноградов убежден, что нельзя на самом деле оценить талант артистки, пока не увидишь ее на сцене в главной роли.

Юля работала самозабвенно, учась у всех, кто мог ее научить профессии. Виноградов, как и многие из нас, зрителей, ценил в Махалиной не только талант, но врожденную чуткость ко всему современному. Для Виноградова Махалина была настоящей единомышленницей в искусстве.

Творческая биография Махалиной связана с Мариинским театром. Только один раз она танцевала на Западе в Берлине, в Немецком Оперном театре: Брунгильду и Фрику в спектакле Бежара «Кольцо вокруг кольца». Брунгильда – была «её» роль, я счастлива, что полетела в Берлин на этот спектакль.

Молодой танцовщице удалось подняться до уровня древнего эпоса, мощной музыки Вагнера. Роль Брунгильды в балете состоит из трех частей. В первой части Махалина была очень эффектна: в крылатом черном шлеме, в черном облегающем тело комбинезоне, с копьем в руках пересекала она сцену длинными прыжками-жэтэ: Дева-воительница, божественная, грозная, упоенная битвой. Особенно значительным был в ее исполнении заключительный дуэт с фантастическим героем Логи после смерти Зигфрида. В дуэте с Логи в Брунгильде как будто вновь оживала память о полете, она неслась по кругу с Логи все смелее, все решительнее, как будто хотела освободиться от чело-



Брунгильда – Ю. Махалина. «Кольцо вокруг кольца». 1992

вческого страдания, от унизительной роли земной женщины.

В Кировском театре и вне его все, кто не принимал Виноградова, свое недоброжелательство моментально переадресовывали его главной протеже. Махалина мужественно прошла сквозь атмосферу непонимания и недоброжелательности, продолжая работать, не сворачивая со своего пути.



Брунгильда – Ю. Махалина. «Кольцо вокруг кольца». 1992

В это же время на Махалину обрушилась клака – уродливое явление околотеатральной жизни, сохранившееся со времен императорского театра, которое усиленно поддерживали некоторые балерины двадцатого века. Клака при балете – это низшая часть сословия балетоманов. (В Америке клаки практически не существует.) Клакеров интересует в основном личная жизнь актера, в которую они беззастенчиво вмешиваются. В Москве их называют «сыры» (поскольку они собирались в магазине, где продавали сыр). Постепенно «сыры» превратились, как мне рассказывали, в настоящую мафиозную компанию, которая брала долларами за организацию успеха или провала танцовщика. Не знаю, как сегодня, но раньше в Ленинграде (Петербурге) многие актрисы прибегали к услугам клаки, причем платили не столько деньгами, сколько билетами на спектакли и возможностью принять участие в своей жизни (например, мама одного из премьеров посылала поклонников в магазин за картошкой). Поклонницы одной из балерин подслушивали под дверью её квартиры разговоры в доме. Это даже имело название: «делать ухо».

Клака не только поддерживала кумиров, но и травила соперников своего кумира или просто



В костюме Жизели. Студия. 1992

молодых и беззащитных. Можете себе представить, что выпало на долю протеже Главного… Маме Юли, ожидавшей ее у входа в театр после спектакля, говорили: «Мы вашей дочери все равно не дадим здесь танцевать!»

В 1992 году я присутствовала в Мариинском театре на вечере памяти П.И. Чайковского. Махалина и Андрис Лиепа танцевали «Лебединое озеро». Спектакль показывали по телевидению. После окончания первого акта Махалиной с галерки кинули вместо цветов веник, перевязанный ленточкой. Молодая балерина самообладания не потеряла, она подняла веник и гордо показала его в камеру. Мама Юли лежала в гримуборной дочери в полуобморочном состоянии, а Юля станцевала следующий акт блестяще. Молодая танцовщица оказалась девушкой с твердым характером и пройдя через все незаслуженные обиды, она выстояла и состоялась как балерина. Вполне возможно, что травля Юли и была инсценирована кем-то из завистников. Так или иначе, позднее уже у подъезда после спектакля её ждали поклонники, а из зала кидали букеты цветов.

Махалина осталась в моей памяти одной из лучших исполнительниц (из тех, кого я видела) таких ролей классического репертуара, как Одетта-Одиллия, Никия в «Баядерке», Раймонда, Жизель. Не говоря уж о ролях неоклассического репертуара, которые она со своей пластичностью и драматизмом просто была создана танцевать. Посмотрев Махалину в роли Мехмене Бану в своем балете «Легенда о любви», Юрий Григорович говорил мне: «Как жаль, что у меня раньше не было такой балерины!»

В 1992 году Махалина станцевала одну из самых трудных для себя ролей романтического репертуара: Жизель. В роли Жизели многое, казалось, не совпадало с творческим темпераментом балерины. Героини Махалиной – женщины с сильным характером, страстные, гордые. Балерина вряд ли могла бы правдиво создавать образ наивной простушки. Но Махалина – балерина, наделенная огромной творческой фантазией. Махалина с самого начала танцевала незаурядную натуру, которая живет в мире балетной идиллии, как бабочка в коконе, не ведая реального мира с его обманами и страстями. Поэтому ее доверие к избраннику безгранично.

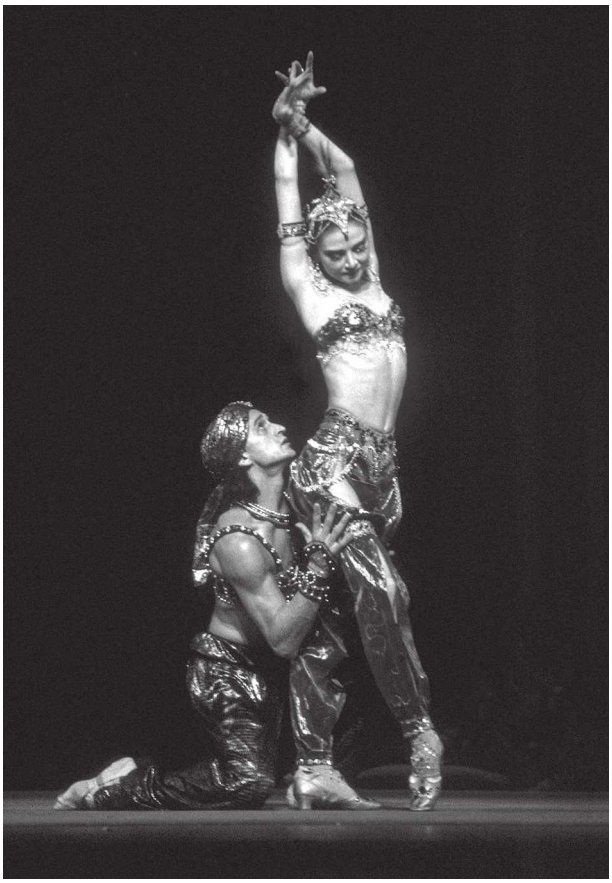


Ю. Махалина, И. Зеленский. «Жизель». 1992

В конце первого акта, когда обман Альберта открывается, Жизель по сюжету балета падает в отчаянии на землю и поднимается уже безумной. В том 1992 году на гастролях в Вашингтоне во время своего дебюта в роли Жизели, Махалина сыграла сцену, которую я никогда не забуду. Жизель Махалиной поднимала голову, садилась и смотрела на Альберта. Она не была безумна, напротив, для ее Жизели это был момент прозрения. Она совершенно трезво смотрела на Альберта в этот краткий миг и сходила с ума от открывшейся ей правды: её избранник – ничтожество. Прозрение, а затем

сцена сумасшествия как освобождение от обмана и был ее «мостик» ко второму акту.

Во втором акте Жизель Махалиной являлась Альберту в виде виллисы уже такой, какой «Господь ее задумал»: прекрасной женщиной, гордой и величественной, и прощала его, как мать прощает ребенка. Жизель Махалиной из тех, кто больше не придет на призрачное свидание к Альберту. В иных сферах будет витать ее осознавшая себя душа, но к земным страстям больше не склонит свой слух. Виноградов подписал Юле одну из фотографий, которые я сделала на первом спектакле: «Так родилась новая Жизель». И был прав.



Ю. Махалина, Ф. Рузиматов. «Шехеразада». 1995

В том же 1992 году Виноградов пригласил знаменитого американского хореографа Джерома Роббинса перенести на сцену Мариинского театра свой балет «В ночи», состоящий из трёх новелл о любви. Махалина с Александром Курковым танцевали третью. И Юля оказалась единственной исполнительницей из тех, кого я видела в Мариинском театре и баланчинской труппе, кто проникла в суть третьей новеллы о любви. В диапазоне между бешеной ненавистью-любовью и абсолютно смиренной, уничижительной покорностью избранному мужчине, кажется, сгорала ее жизнь. Героиня Махалиной казалась мне воплощением любимых женских образов в романах Кнута Гамсуна, о которых сам автор писал: «Женщина – что знают мудрецы о женщине?»

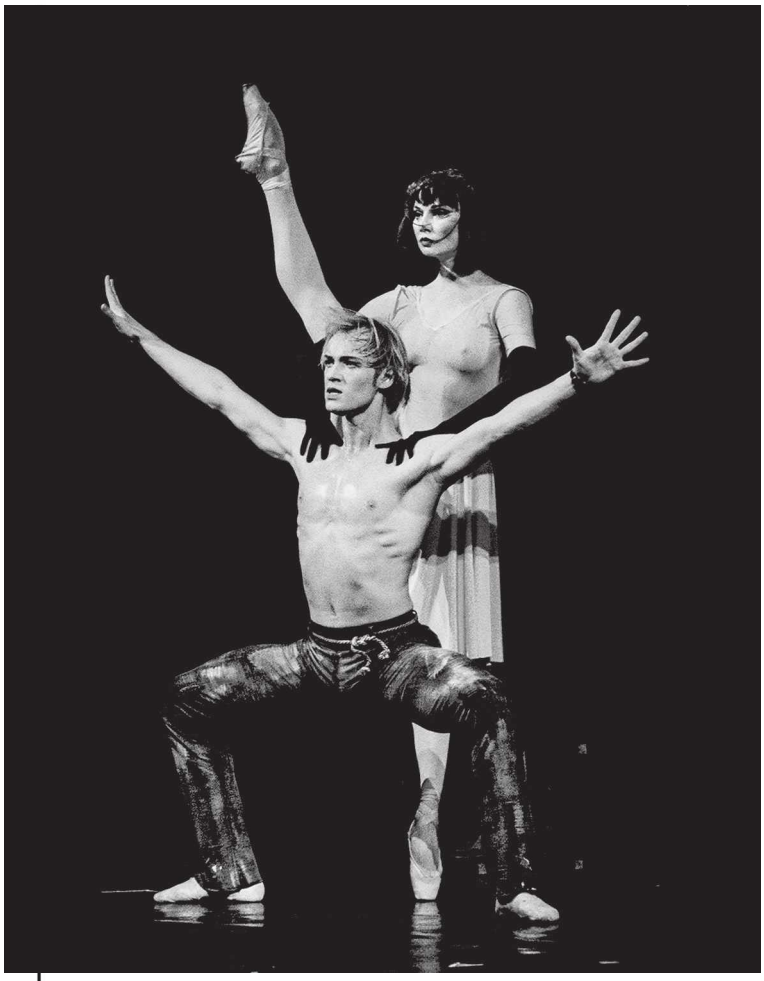
К 1995-му году окончательно сложились не только высокое профессиональное мастерство и стиль танцовщицы, определился характер дарования. Махалина – балерина масштабная, многоплановая. Её главные удачи – это незаурядные женские характеры. В каждой роли балерина искала свою «музыку души». Роли совершенно разные были объединены у нее одной чертой подлинного романтизма – её героиням сквозь реальный мир всегда просвечивает мир светлой гармонии и высоких чувств.

Ее признали, наконец, критики, умолкли недоброжелатели, перестала травить клака. И тут ее жизнь опять подверглась испытаниям – в 1995 году Виноградов был вынужден уйти из театра.

Не хочу сказать, что новое руководство вымещало на ней свои прежние разногласия с Виноградовым. Выдвигали новых балерин, делали ставку на совсем молодых. Конечно, в театр все время приходят новые танцовщицы, их надо растить, молодые артисты – это будущее театра. Но никогда раньше при этом не отказывались от мастеров. Махалину (и не только её) постепенно начали задвигать в тень, она теряла классические роли из своего репертуара. Например, она станцевала последний спектакль старой версии «Баядерки», но в новой редакции (якобы восстановленном подлинном спектакле Петипа) ей эту роль не дали. Или, чтобы не брать ее на гастроли в Лондон, заставили передать одну из лучших ее ролей – Зобеиду в «Шехеразаде» – молодой танцовщице.

Конечно, Махалина станцевала за последние годы несколько новых ролей в современном репертуаре: Манон, Кармен, Смерть, Сирену.

Из последних ролей я выделяла ее Кармен и Смерть в балетах Ролана Пети «Кармен» и «Юноша и Смерть». Смерть Махалиной выходила из темноты в дверном проёме, будто из мрака преисподней, и выносила на сцену весь ужас вечной тьмы. Удар руки по столу звучал, как выстрел, тело балерины напрягалось, готовое к прыжку или бегу. Пластические и эмоциональные переходы от страшного существа иного мира к женщине-вамп были мгновенны и передавались балериной очень искусно. Махалина в этой роли напоминала мне Марию Казарес в роли Смерти в фильме «Орфей». Возможно, ассоциации возникали не случайно: обе ипостаси смерти в женском образе



Ю. Махалина, И. Зеленский. «Юноша и Смерть». 1998

были придуманы Жаном Кокто. Станцевала она эти роли лучше других, но не первым составом, а иногда – и не вторым… Но на это не обижалась. Для нее главное было – танцевать. Махалина, как и во всех предыдущих ситуациях, вела себя с тем гордым достоинством, каким она наделяет своих героинь. В какой-то тяжелый момент ее жизни, когда положение в театре казалось ей нестерпимо обидным, когда ее вызывали на спектакли, только чтобы заменить заболевшую балерину, она встретила в коридоре Валерия Гергиева, полновластного хозяина театра. «Как Ваши дела, Юля? – спросил он. – Вас никто не обижает?» – «Нет, – ответила Юля, – у меня все прекрасно».

В 2003 году в Мариинском театре прошли две премьеры, два балета на музыку Игоря Стравинского: «Свадебка» в постановке Бронислявы Нижинской и «Весна священная», которая была поставлена Вацлавом Нижинским в 1913 году. Есть в нем сложная для исполнения главная женская роль Избранницы, которую древляне (действие балета – языческая Русь) приносят в жертву, чтобы пробудить землю и она принесла свои дары людям. Выбранную из девушек в хороводе «избранницу» заставляют танцевать (прыгать), пока она не падает мертвой.

Хореография балета была нова и трудна танцовщикам не только времён премьеры, но и для артистов Мариинского театра XXI века.

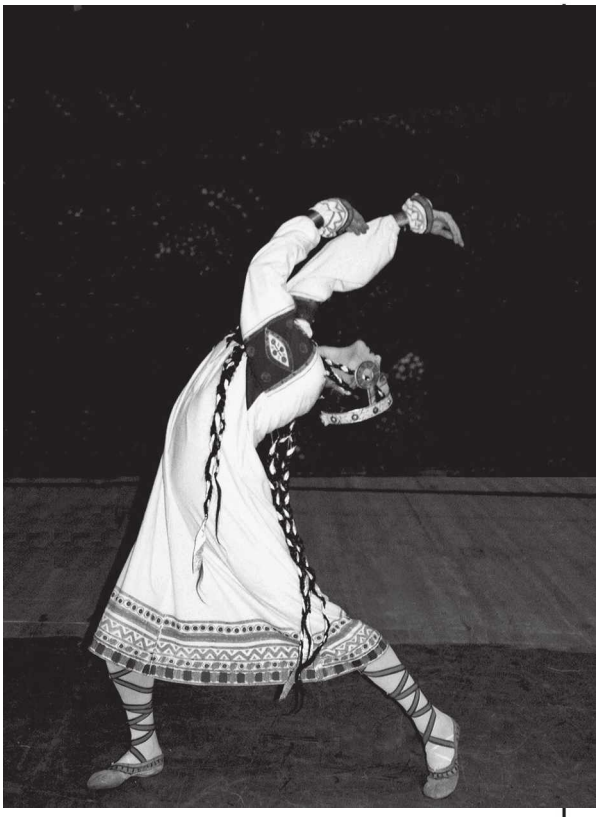
Махалина танцевала премьеру, и ее исполнение было признано всеми блестящим. Репетитор из Англии, которая работала с труппой, говорила, что Махалина едва ли не лучшая Избранница, которую она видела на своем веку. Англичанка подарила танцовщице после премьеры браслет и попрощалась с нею до встречи в Англии, куда в начале труппа отправлялась на гастроли, а балеты Стравинского были включены в репертуар. Ни у кого не было сомнений, что Махалина будет танцевать премьеру и в Лондоне, но не тут-то было: Юлия мне сообщила, что ее не берут в поездку.

«Избранница – это я, – сказала мне тогда Махалина, – меня толкают, а я должна танцевать и танцевать до самой смерти». Я не сомневаюсь, что решение не брать Махалину на гастроли было вызвано желанием руководства балетом, чтобы премьеру в Лондоне станцевала другая балерина, которая была назначена на роль Избранницы, но она к премьере в Петербурге готова не была. Но именно её решили показать в Лондоне. И опять вышло все не так, как ожидали.

В середине гастролей Махалиной позвонили из Лондона, велели моментально собираться, в один день оформили визу и отправили в Лондон танцевать «Весну священную», что она и сделала с прежним успехом. Почему руководству пришлось вызывать Махалину в Лондон? Настояли английские репетиторы или импресарио, поскольку гастроли в Лондоне проходили под обстрелом критики, и надо было срочно показать лучший состав «Весны священной»? Тем более что Махалину в Лондоне любили. Не знаю, в чём было дело, но положение балерины в театре оказалось странным и нестабильным.

Юля металась, как в лихорадке. Скоропалительно, вышла замуж сначала за одного из танцовщиков труппы – разошлась, вышла замуж за студента консерватории, знаменитого сегодня дирижера Теодора Курентзиса – разошлась…

В конце концов нервы балерины не выдержали. «Меня как будто отстранили от театра», – сказала мне Юля. В какой-то момент у балерины произошел нервный срыв, она перестала работать, по-



Избранница – Ю. Махалина. «Весна священная». 2004

теряла форму. К счастью, нашлись друзья, поддержавшие ее в это время, заставившие взять себя в руки. Не находя достаточного применения в театре, Юля стала ездить на частные гастроли и создавать себе сама творческие вечера, работая с новыми хореографами (она выступала с этими вечерами на сцене Большого зала Филармонии). Её творческая энергия не иссякала, а напротив, по-прежнему требовала применения.

Танцевать и танцевать! Если предлагали интересную роль, Юля готова была выступать на любой сцене.

В своем непрестанном стремлении к новым ролям, в желании работать с разными хореографами, Юля не успела осуществить некоторые интересные замыслы. Много лет мечтала станцевать в балетах Эйфмана, и Эйфман был готов работать с такой замечательной балериной, как Махалина… да все спешка, спешка, несовпадение расписаний… то Юля на гастролях с театром, то Эйфман репетирует с труппой новый балет… Как рассказывал мне Эйфман, раз в год он встречал Юлю на каких-то спектаклях, и она говорила: «Борис Яковлевич, я так хочу станцевать Ваш балет!» «Конечно, Юлечка», – неизменно отвечал Эйфман. И они расходились до новой случайной встречи через год. И нет в ее биографии Балерины из «Красной Жизели» Эйфмана.

Но и того, что Махалина успела сделать за время своей активной работы в Мариинском театре, хватило, чтобы войти в историю русского балета и остаться для многих зрителей единственной и никем не заменимой. Клайв Барнс писал в своей рецензии на гастроли Мариинского театра в Нью-Йорке: «…ослепительная Махалина принадлежит к тем балеринам, которые сделали балет Санкт-Петербурга знаменитым» («Нью-Йорк Пост», 24 июня 1992 года).

Глава тридцать девятая
ВЛАДИМИР МАЛАХОВ



Концертный номер «Путешествие». 1996

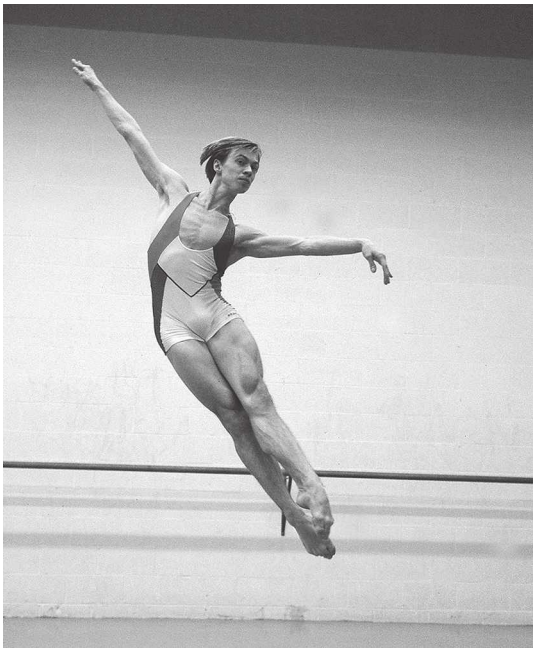
В 1989 году в Лондоне я попала на спектакли театра «Московский классический балет», который в то время там гастролировал. Художественные руководители труппы Наталия Касаткина и Владимир Василёв (в прошлом – танцовщики Большого театра) пригласили меня посмотреть ежедневный урок классического танца. Я сразу обратила внимание на совсем молодого танцовщика, который поразил своими необыкновенными данными. Мальчик делал обычные упражнения так красиво, что его можно было показывать в это время зрителю. Юное лицо тоже становилось во время занятий сосредоточенным и одухотворенным, как на сцене. «Это Малахов, – сказала мне Касаткина, – обратите на него внимание».

Тогда же в Лондоне я видела его дебют в роли Принца в «Лебедином озере», но мне в голову не приходило, что через несколько лет я буду использовать любую возможность, чтобы смотреть и снимать спектакли с участием Владимира Малахова.

Еще в московском Хореографическом училище Малахов выделялся своими уникальными данными среди сверстников. Педагог Петр Пестов обращал на Малахова больше внимания, чем на других учеников. В школе не было индивидуальных классов, но Пестов давал Малахову частные уроки.

Естественно было предполагать, что после окончания училища в 1986 году Малахов будет танцевать в Большом театре. Но Большой его не принял. Касаткина и Василёв сразу пригласили его ведущим танцовщиком в свой театр.

За первый год он сделал пять ведущих ролей. Он стал ездить на конкурсы и получать призы. Григорович предлагал ему перейти в Большой театр, но Малахов отказался, он был счастлив в своём театре и признателен хореографам, которые в него поверил. Но в 1991 году во время гастролей театра в Америке Малахов решил остаться на Западе. Наталья Касаткина так объясняла мне ситуацию: «Он жил в общежитии. Володя был еще мальчик, попал

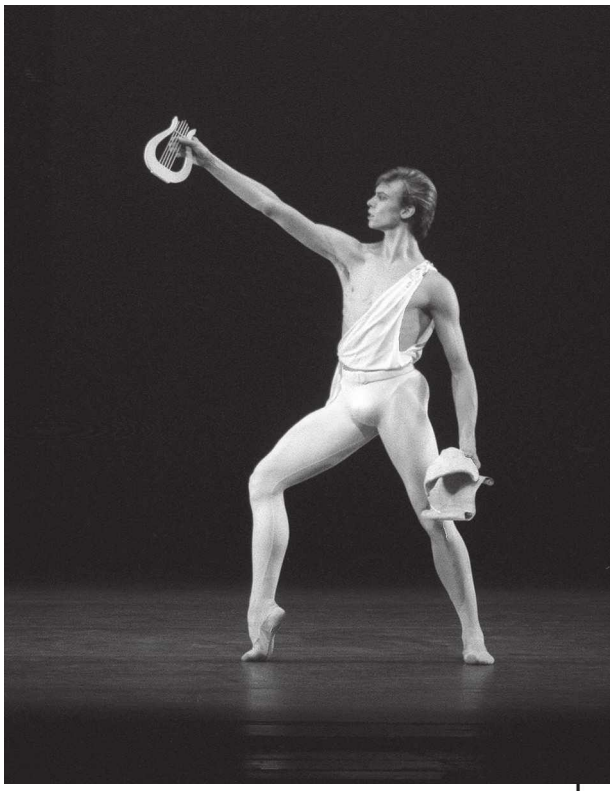


В классе. 1994

в какую-то криминальную историю, мы не знаем, в чем было дело. Однажды он возвращался домой, на него напали. Его сильно избили, у него было шесть швов на лице. Володя находился в опасности. Он покинул не наш театр, он покинул страну, в которой была сложная ситуация, и в ней ему было плохо… Володя еще и изумительный человек, это существо совершенно очаровательное, обаятельное, искреннее… Одна из главных черт Володи – это верность. Он никогда нас не забывает, не стыдится, что танцевал не в Большом, а у нас».

Оставшись на Западе, Малахов танцевал в Америке и Европе.

В 1994 году Кевин МакКензи, художественный руководитель Американского балетного театра, прилетел в Торонто специально, чтобы посмотреть его выступление в «Лебедином озере». После спектакля он предложил Малахову контракт премьера американской труппы. Юрий Видер, импресссарио и друг Малахова, пригласил меня прилететь в Канаду, посмотреть спектакли Володи и написать о нём в русскую и американскую прессу. Так я познакомилась с Володей – и влюбилась в его талант.



В. Малахов. «Аполлон». 1997

Малахов с равным совершенством танцевал как классический балет, так и современный… Он как будто рождён для самых разнообразных стилей и самых утонченных стилизаций. Но магия таланта артиста не только в природном и профессиональных совершенствах. Его творчество – это, используя выражение Рильке, «чистый звук тугой струны небесной» (Райнер Рильке «Из сонетов к Орфею», перевод А. Карельского). За этот чистый звук артистического дара зрители всего мира и любили танцовщика. Наташа Макарова говорила, что его тело в танце, как скрипка Страдивари в музыке. Малахов воистину был богом танца…

В АБТ я смотрела все спектакли, которые он танцевал. Его партнёршей часто была очаровательная Джули Кент. Но счастливый дуэт сложился у него с Дианой Вишнёвой, которая танцевала с АБТ во время летних гастролей театра на сцене Метрополитен опера. Моя память сохранила удивительный спектакль «Жизель», который они станцевали в Нью-Йорке в 2006 году: Вишнёва, вступившая в период творческого расцвета, и Малахов на вершине своего мастерства. Два изумительно красивых, два совершенно необычных героя сразу создали вокруг себя напряженную эмоциональную атмосферу. Взволнованный, радостный, изящный Альберт Малахова и переполненная счастьем, ликующая, смеющаяся Жизель Вишнёвой… Когда в первом дуэте Жизель и Альберт опоясывают сцену большими жэте – она немного впереди, танцовщик следуя за ней, как будто вторя или догоняя, – у меня перехватило дыхание. Ноги танцовщиков, образуя в последнем моменте прыжка прямую линию, казалось, держали их в воздухе, как крылья держат птиц. И зависая в этом почти нереальном, невыразимо прекрасном прыжке, Жизель и Альберт парили над сценой. Так и казалось, что не два танцовщика, а две птицы летели почти рядом, пересекая в счастливом полете воздушное пространство. Они как будто воспарили в иное измерение, оставив где-то далеко внизу весь сюжетный антураж.



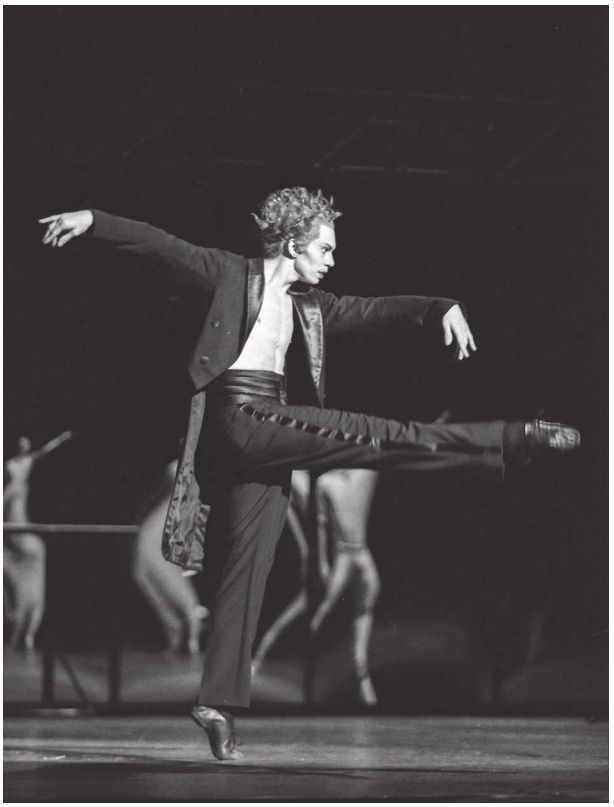
Жизель – Д. Вишнёва, Альберт – В. Малахов. «Жизель». 2001

Альберт Малахова Жизель не обманывал и не притворялся влюбленным. Нет, увидев Жизель, он узнавал в ней свою «половин-

ку», и вся предыдущая жизнь становилась для него несущественной. Так мог смотреть бессмертный бог на земную деву, узнавая в ней воплощение своей мечты… (Во втором акте Малахов определенно напоминал греческого бога Гермеса, когда понесся бесшумными «бризе» – мелкими прыжками – вдоль шеренги виллис, и не было возможности уловить момент, когда, приземлившись, он отталкивался от пола для нового прыжка).

Второй акт Малахов танцевал как видение Альберта. Силой любви вызывал он призрачную Жизель на это призрачное свидание. Казалось, что царство мстящих мужчинам виллис было создано муками его совести. И Вишнёва подхватила эту интерпретацию второго акта. Её Жизель явилась в нем воплощением неземной красоты и земной печали. Дуэт такой красоты я видела только несколько раз в жизни. Это скорбное свидание стало душевным воссоединением героев в любви и страдании.

Став премьером Американского балетного театра, Малахов продолжал танцевать и в Вене, и в Штутгарте.

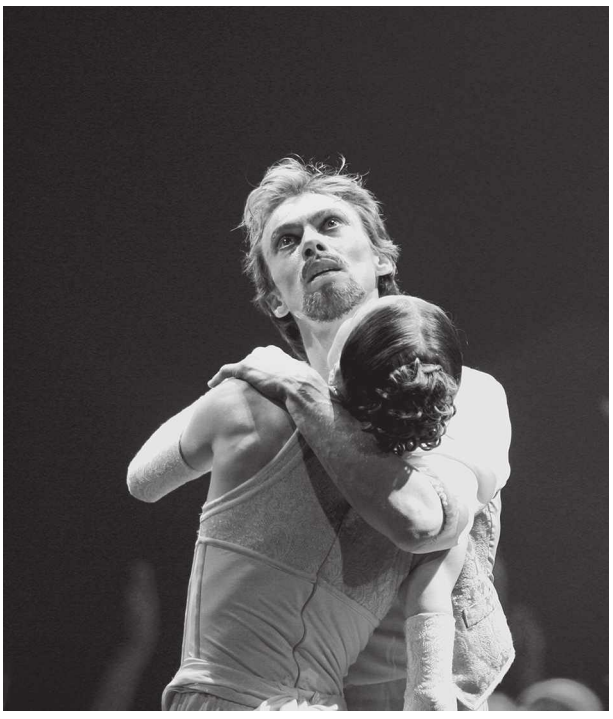


Логи – В. Малахов. «Кольцо вокруг кольца». 2004

В 2002 году его пригласили в Берлин не только ведущим танцовщиком, но и директором балета Государственной оперы на Унтер-ден-Линден. С 2004 по 2014 годы Малахов также был интендантом объединенной балетной труппы Оперы на Унтер-ден-Линден и Немецкой оперы.

Малахов танцевал как классический репертуар, так и балеты современных хореографов. В 2004 году Малахов пригласил Мориса Бежара перенести на сцену Немецкой оперы свой спектакль «Кольцо вокруг кольца», и станцевал в нём партию Логи – Огня.

Роль Логи дала Малахову большой простор для творческой фантазии. Танцовщик находился в превосходной профессиональной форме. Его легкие, высокие бесшумные прыжки соответствовали мифическому образу не менее, чем почти неправдоподобная пластичность и богатая мимика: воздушное, блестящее существо, оборотень, насмешник, грозный исполнитель предначертаний судьбы. Откровенное ёрничество и мистическая суть образа Логи-Огня удались танцовщику в равной степени.



Чайковский – В. Малахов, Жена – Н. Сайдакова. «Чайковский». 2006

Однажды я принесла Юрию Видеру, импресарио и другу Малахова, видеокассету с записью балета «Чайковский», который Эйфман поставил для своей труппы в 1991 году. Тогда мне казалось, что роль Двойника героя как будто создана для Малахова. Но когда Малахов, в 2006 году пригласил Эйфмана поставить «Чайковского» в Государственной опере на Унтер-ден-Линден, то в новой редакции балета он станцевал партию самого Чайковского, и сделал это на таком уровне, когда актёр практически становится соавтором постановщика.

Встреча Эйфмана и Малахова получилась судьбоносной для обоих. Произошло идеальное сочетание эмоциональной, выразительной хореографии и невероятной пластичности, музыкальности Малахова, его актёрской чуткости и чувствительности. Хореограф несколько изменил хореографический «текст» для танцовщика с такими возможностями, какими обладал Малахов. Но и Малахов,

доведя каждый пластический нюанс до предельной выразительности, приблизил романтическую трагедию Эйфмана к тому пределу, к которому стремится каждый создатель спектакля.

Я видела Малахова в самых разных балетах мирового репертуара, и мне казалось, что я знаю его творческий потенциал. Но в роли Чайковского он использовал какие-то новые актёрские запасы, поразил богатством актёрских нюансов. Это была работа зрелого мастера, вдохновенно исполненная танцовщиком в расцвете профессиональных сил и возможностей (что в балете не всегда совпадает).

В берлинской редакции спектакль как будто был стянут в один узел, в центре которого находился Чайковский Малахова – Мастер, Творец, Небожитель. Герой Малахова чист душой и наивен в реалиях обыденной жизни. В каких-то сценах он определённо напоминал мне князя Мышкина. Во всяком случае при первом столкновении с людской толпой, когда Чайковский с растерянной и светлой улыбкой любуется танцами милой девушки – своей будущей жены, не замечая агрессивного характера этой Одетты. Созданное хореографом «раздвоение» пространства, в котором живёт Чайковский, процесс творчества, происходящий на наших глазах, у Малахова в этой сцене становился особенно понятным.



В. Малаховв в студии. 1995

Прыжки Малахова всегда отличались невесомостью, а в балете Эйфмана они олицетворили парение духа, фантазии, вечное стремление вверх, туда, в таинственное, мерцающее пространство, так блистательно созданное художником Вячеславом Окуневым и художником по свету Глебом Фильштинским. Я много лет снимаю балет, понимаю структуру прыжка и чувствую, в какой момент танцовщик достигнет наивысшей точки. Володю было легко снимать: он в этой точке «висит» в воздухе.

Жизнь Чайковского в балете Эйфмана всё время проходит в столкновении творчества и жизни, миры эти враждебны. Да и в самом творческом процессе, в творческой фантазии героя – где грань между феей Сирени и феей Карабосс? На этом построен конфликт, кульминация и трагическая развязка сюжета. Во втором акте герой сознательно погружается в мир земных страстей.

Я видела многих малаховских героев – поэтов, романтиков, лириков, персонажей комических – у Малахова большой актёрский диапазон. Но я впервые видела у него такой темпераментный танец, такое страстное существование на сцене, как в сцене оргии в игорном доме. У актёра преобразилось лицо, оно стало надменным и сосредоточенным. Глаза больше не смотрели в пространство сквозь зрительный зал, взгляд стал каким-то жёстким и пустым. В прыжках не чувствовалось стремление улететь от земли. Малахов ещё раз подчеркнул нарушенную Эйфманом классическую форму танца: герой Малахова стремился лететь не вверх, а вперед вдоль рампы или вглубь сцены, в эпицентр оргии. И столько самозабвенного исступления было в танце Малахова на фоне вакханалии игроков, что трагическая развязка воспринималась как неизбежное.

Наблюдая за Малаховым во время репетиций и спектакля, я видела, как он погружается в образ настолько, что сам как будто перестает существовать. На генеральной репетиции произошел такой случай. Шла сцена в игорном доме. Вдруг Малахов остановился, репетицию прервали: оказалось, что танцовщик разбил лоб над бровью, и у него по лицу течет кровь. Позднее артист говорил мне, что когда он бился головой о край стола, он не соразмерил силы удара: экстаз Чайковского владел им полностью.

Премьеру я смотрела в кулисах, мне хотелось снять какие-нибудь неожиданные ракурсы танцовщика. Я фотографировала его только тогда, когда он был далеко от меня: боялась нарушить его

душевное состояние щелчком аппарата. После окончания спектакля я спросила Малахова, не мешала ли я ему. Малахов удивился: «Я даже не видел, что ты сидишь в кулисах!»

В жизни Володя – добрый, душевно открытый и верный друг. В нём не было «звёздности», хотя безусловно, он цену себе знал. Володя фанатически привержен своему делу.

У нас с ним была ситуация, которую я навсегда запомнила. Малахова и Диану Вишнёву пригласили танцевать «Спящую красавицу» в Большом театре. Я была в это время в Москве, пришла на генеральную репетицию. В антракте мы находились на сцене. Володя сидел на полу и зашивал свои балетные туфли. Я стояла рядом. Сотрудник пресс-службы театра позвонил по внутреннему телефону кому-то из дирекции, чтобы получить для меня разрешение снимать вечером спектакль. Ему ответили отказом. Расстроенный молодой человек подошел к нам… Володя, не поднимая головы, ответил: «Нина не снимает – я не танцую».



В образе птицы на берегу Атлантического океана. 1997

Я не верила своим ушам. В театрах получить разрешение на съёмку без веской причины трудно. Мне разрешали снимать в АБТ в начале моего пребывания в Америке, с разрешения Михаила Барышникова, позднее – как аккредитованному фотографу русской прессы или американских журналов в Нью-Йорке (так я получала разрешение и в других странах). Я снимала в Берлине спектакли с Малаховым по приглашению Малахова и т.д. Но чтобы танцовщик ставил ультиматум – такого я не встречала в своей практике. Молодой человек пошёл звонить начальству, разрешение было получено тут же с добавлением: «Мы, конечно, знаем, кто такая Аловерт, но разрешаем ради Малахова».

Сейчас Малахов «на вольных хлебах». Он закончил танцевать в театрах, он больше не директор балетных трупп в Берлине. Иногда он ещё танцевал по приглашению Дианы в концертных номерах. Но главным образом работает репетитором, хореографом в разных городах и странах мира, ставит свои редакции классических балетов, принимает участие, как член жюри, в балетных фестивалях.

Глава сороковая
ДИАНА ВИШНЁВА



Брунгильда – Диана Вишнёва. «Кольцо вокруг кольца». 2004

И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.
(А.С. Пушкин «Портрет»)

СЕНСАЦИЯ В ТОРОНТО

Впервые я увидела ее на сцене в Торонто в 1995 году на концерте звезд мирового балета, который организовали мои друзья, супруги Надя Веселова и Соломон Тенсер. Это был второй по счету ежегодный концерт, который в последующие годы превратился в международно известный праздничный вечер «Звезды балета XXI-го века». Артистическим директором первых вечеров был Олег Виноградов. Он привез на этот концерт молодых, но уже известных артистов из Санкт-Петербурга: Юлию Махалину и Фаруха Рузиматова, а также семнадцатилетнюю девочку, ученицу последнего класса Академии балета им. А.Я. Вагановой, Диану Вишнёву. Выступление Дианы в балете «Видение розы» на музыку К.М. Вебера и стало сенсацией вечера.



Д. Вишнёва, В. Малахов. «Видение розы». 1995

Танцевать этот номер должен был Владимир Малахов, звезда мирового балета. Внезапно перед самым концертом заболела его партнерша. Ему предложили заменить ее Дианой. Сначала Малахов отказывался: как это он будет танцевать с ученицей школы! Но в конце концов согласился. Женская роль в этом знаменитом балете М.М. Фокина достаточно проста, Вишнёва выучила её за один день.

По сюжету балета молодая девушка возвращается с бала, садится в кресло и засыпает, держа в руках розу. Во сне ей является призрак розы, с которым она танцует. Вишнёва опустилась в кресло и, погружаясь в дрему, разжала ладонь – и уронила розу на колени, как будто подала знак началу волшебного сна. Весь зал восхищенно вздохнул. Я не знаю, как объяснить, в чем было очарование этого

движения, но именно оно и стало для меня «открытием» балерины. Я тогда еще не думала, как думаю сейчас: великой балерины. Но что передо мной необыкновенная актриса, я уже не сомневалась.

Канадские критики дружно писали: «Семнадцатилетняя танцовщица – сенсация гала». И я была с ними согласна.

В том же 1995 году на гастролях театра в Америке она должна была танцевать Золушку. Диана перетрудила ногу и танцевать не могла, но в поездку её взяли. Её, молоденькую танцовщицу, труппа не то чтобы демонстративно игнорировала, но просто не замечала. Девочка была совершенно одна, впервые так долго вне дома и еще без работы. Я обратила внимание на ее растерянность и одиночество и стала с ней разговаривать. Как-то так само собой вышло, что на каждом спектакле театра на сцене МЕТ она приходила в кулисы, откуда я смотрела спектакли с разрешения Виноградова, и если не было лишнего стула, пристраивалась со мной на моем. Я полюбила эту черноокую девочку, и испытывала к ней чувства, похожие на материнские.

Когда несколько лет спустя всемирно известная Диана Вишнёва станцевала на сцене МЕТ Джульетту с труппой Американского балетного театра, я была преисполнена гордости и так была счастлива за балерину, что, обнимая ее в гримуборной после спектакля, только и могла повторять: «Моя, моя девочка!» «Ваша, ваша», – отвечала Диана, смеясь.

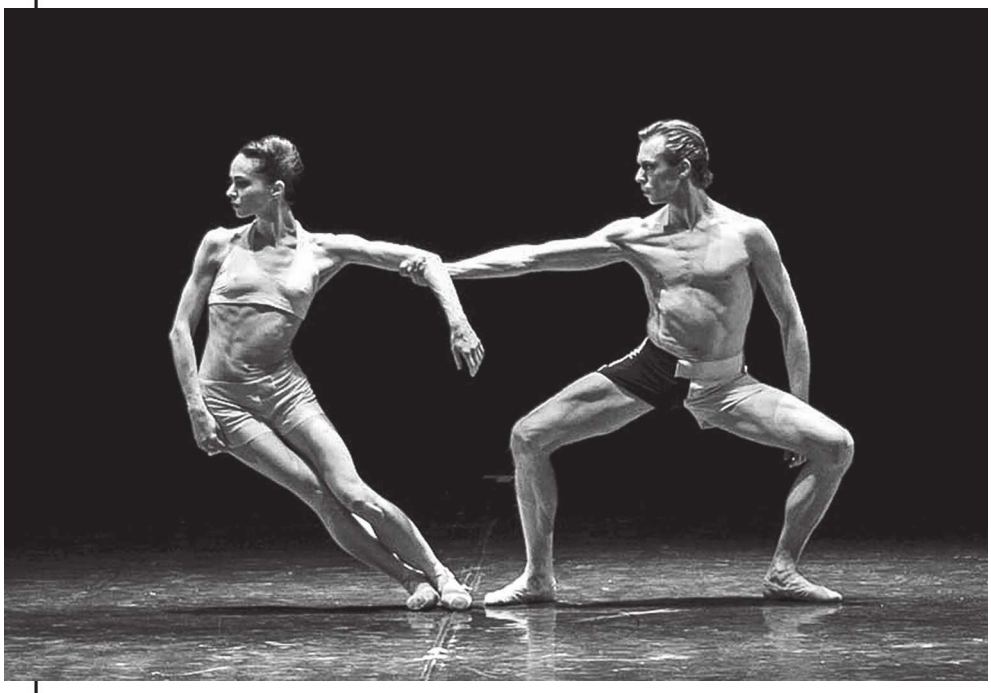
Диана Вишнёва пришла на сцену в тот счастливый для русского искусства период времени, когда железный занавес был поднят и ещё не опустился вновь, когда артисты балета могли свободно танцевать в разных театрах мира. Вишнёва использовала эту возможность и сама создавала свою судьбу. По той жадности, с которой она искала новые для себя балеты, стремясь работать с хореографами самых разных направлений, она может быть названа последовательницей Макаровой и Барышникова.

Диана неутомимо и упорно расширяла свой репертуар. За годы работы на сцене она прошла путь, которого хватило бы на несколько биографий. С 2003 года Вишнёва начала выступать как приглашённая звезда с труппой Американского балетного театра во время летних гастролей в Нью-Йорке (Метрополитен опера, Линкольн Центр). С 2005 по 2017 год она официально входила в состав американской труппы, оставаясь одновременно балериной Мариинского театра.

ДУЭТ С МАЛАХОВЫМ

Диане повезло с партнёрами, от которых многое зависит для балерины в сценическом существовании её героинь. Это прежде всего – судьбоносная встреча в Канаде с Владимиром Малаховым.

Диана рассказывала мне: «С этого вечера и я, и Володя хотели танцевать вместе. Он не один раз приглашал меня выступать с ним, но я отказывалась: мне надо было сначала побольше потанцевать в Мариинском театре. ‘‘Все равно я тебя однажды увезу’’, – говорил мне Володя. – Так и случилось, когда он стал художественным руководителем балетной труппы в Берлине. Мы там впервые станцевали вместе ‘‘Жизель’’. Мне безумно нравится танцевать с Малаховым: мы как две половинки целого».



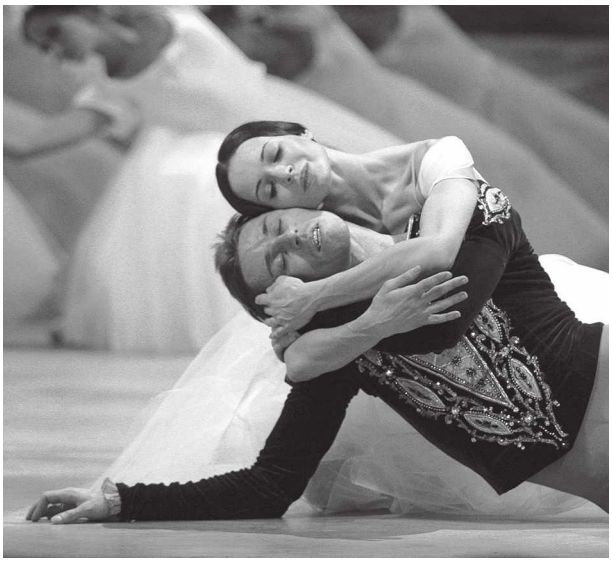
Д. Вишнёва, В. Малахов. «Головокружение». 2010

Дуэт, подлинное партнерство – это не просто исполнение вместе одного балета. Это редкое творческое

единение на сцене. «Партнеры – это наши сценические мужья», – говорила мне знаменитая балерина Дягилева – Александра Данилова. Счастливые встречи с партнером, добавлю, явление куда более редкое, чем счастливое замужество в жизни.

От природы Вишнёва и Малахов – танцовщики противоположных актерских индивидуальностей. Светловолосый Малахов – лирик, его дар гармоничен, как музыка Моцарта: «Он несколько занес нам песен райских». Малахов – подлинный романтический танцовщик, с тонкой душевной организацией. Черноокая Вишнёва, напротив, обладает пламенным актерским темпераментом. Возможно, на соединении этих противоположных творческих натур и возник этот уникальный дуэт, таинственное соприкосновение душ, рождение новых актерских нюансов и откровений. «Жизель» в их исполнении была и остается чудом творческого дуэта в моем представлении, следующим за дуэтом Натальи Макаровой и Никиты Долгушина.

ЖИЗЕЛЬ



Жизель – Д. Вишнёва, Альфред – И. Колб. «Жизель». 2007

Роль Жизели, мне кажется лучшей в классическом репертуаре Дианы. Я видела балерину в этом балете много раз, на разных сценах, с разными партнёрами, и ни один спектакль не был похож на другой. «Прошлый спектакль умер, его больше нет», – говорила она. Поэтому сколько бы раз ни танцевала она одну и ту же роль, каждый спектакль – премьера.

Вишнёва-Жизель в нью-йоркском спектакле с Владимиром Малаховым вырвалась из дверей своего домика на сцену, как несущийся в пространстве первый луч взорвавшейся «сверхновой». Балерина танцевала Жизель, упоенную счастьем взаимной любви. Сцену, в которой Жизель, узнав правду об Альберте, сходит с ума, Вишнёва танцевала, как плач по этому утраченному счастью, и только постепенно душа ее героини погружалась во мрак. Как ослепшая металась Жизель в кольце окружавших ее крестьян, и вдруг – замерла, остановилась, глядя в пространство перед собой. Я помню это лицо, как будто смотрю на фотографию. Это был как стоп-кадр в кино. Казалось, что именно в этот момент связь с жизнью прервалась окончательно.

С таким же помертвевшим лицом Жизель Вишнёвой вышла на сцену во втором акте виллисой, вызванной Миртой из могилы. Душа, скованная мраком – такой явилась эта Жизель перед сонмом виллис. Она возникла за спиной Альберта, как будто отделилась от болотного тумана, пронеслась неясным виденьем. Остановившись за спиной Альберта, балерина поднимала ногу в арабеск. Диана делала это постепенно: приподняла ногу над полом – пауза, затем подняла еще выше – пауза. И так, пока нога не достигала нужной высоты. Поза становилась законченной: так балерина создавала иллюзию того, как из обрывков тумана возникает образ Жизели.

В агонии последней сцены, когда, кажется, смерть Альберта неизбежна, Вишнёва поднималась на пальцы (невысокий арабеск) и протягивала кверху руки со скрещенными кистями (знак смерти). Эти повязанные смертью руки, возносимые к небу с отчаяньем и мольбой – личный нюанс, внесенный балериной в исполнение роли. Обе эти находки Вишнёвой сейчас повторяют многие балерины.

Никита Долгушин, который позднее репетировал с Вишнёвой роль Жизели в своей редакции балета, говорил мне: «У Вишнёвой улановский тип реализации чувств. Они обе знают, как преподнести свои идеи зрителю так, чтобы не было ничего случайного, она реализует свои идеи, как Уланова. Она работает на сцене как на кинокамеру: она все время мыслит, она никогда не выходит из образа, даже если просто стоит в стороне. В искусстве Вишнёвой гармонично сочетаются обе стороны творческого процесса: интуитивные творческие порывы на сцене и продуманное построение роли».

ИНТЕРВЬЮ



Манон – Д. Вишнёва. «Манон». 2007

В одном из интервью я спросила балерину о её любимых ролях.

– Наверно, я не могу назвать одну любимую. Я люблю лирические, драматические роли. Я люблю те балеты, где больше сюжетной линии, драматизма, где больше можно раскрыть роль в разных ракурсах. Танцевать Китри в «Дон Кихоте» мне не так интересно: там нет рассказа моего личного, там нет возможности рассказать о героине что-то свое. Я люблю партии Жизели, Джульетты, Манон.

– Ты так эмоционально станцевала в Нью-Йорке эти партии. Как ты готовишься, как входишь в образ?

– Это происходит годами. Это не значит, что я перед этим спектаклем специально не готовлюсь или не настраиваюсь. Но в голове у меня определенный компьютер, там все откладывается от спектакля к спектаклю, от всех «чуть-чуть», от всех редакций, от окружения. Я работаю с огромным количеством людей, и все они мне что-то дают.

– Так когда же ты начинаешь входить в роль?

– Вхожу постепенно. Другое дело, что я всегда боюсь, я всегда думаю: как это будет сегодня? Как я сегодня выведу свою роль из того огромного багажа, который у меня есть? Главное, чтобы это было мое, моя реальность нереальности. Я очень люблю смотреть, как танцуют другие, я при этом вижу себя, у меня перед глазами сразу встают картины: здесь надо встать так… здесь иначе… и когда я на сцене – у меня очень много экспромта, но он тоже возникает в результате того, что я нарепетировала, словом, из калейдоскопа. Иногда мне достаточно одного слова репетитора, и мне становится понятно, что надо добавить, что надо убрать.

ДУЭТ С ГОМЕСОМ





Д. Вишнёва, М. Гомес. «Дама с камелиями». Репетиционные моменты..

В АБТ она встретила танцовщика, с которым у нее также сложился творческий союз, хотя совсем другой, чем с Малаховым.

Бразилец Марсело Гомес, премьер АБТ, красавец-брюнет, танцовщик «открытого» темперамента. В дуэте с ним развивался трагедийный талант Вишнёвой. Накал страстей и взаимопонимания партнеров достигли наивысшей точки в «Ромео и Джульетте» Кеннета Макмиллана, «Онегине» и «Даме с камелиями» Джона Ноймайера.

Однажды я присутствовала на репетиции Дианы и Марсело, они репетировали сцену из «Дамы с камелиями» Ноймайера. Вишнёва –Маргарита в дальнем углу репетиционного зала «вошла в дом» Армана. Гомес сидел на полу на противоположном конце зала в майке и репетиционных брюках, сидел в ожидании своего выхода. Вишнёва начала свое движение по репетиционному залу. И Гомес вдруг напрягся, вытянулся всем корпусом, как напрягался всем телом на сцене его Арман, угадывая

появление Маргариты-Вишнёвой. Ничего формального, репетиционного в этом движении не было, именно таким я видела Армана-Гомеса на сцене. Я потом сказала Гомесу, что он танцевал репетицию, как спектакль, на пределе всех чувств. «Когда я вижу Диану, я не могу иначе», – ответил Марсело. С первой встречи героев душевное и физическое тяготение, мгновенно возникающее между ними, было так велико, что разорвать его могла только смерть или вечная разлука.

Кульминация партнерства Вишнёвой и Гомеса, думаю, относится к «Даме с камелиями», но и в «Онегине» их исполнение последнего дуэта незабываемо. Татьяна-Вишнёва идет по сцене, стараясь освободиться от Онегина, а он, вцепившись в ее руку, ползет за ней на коленях. И вновь – стремительный вихрь поддержек, объятий, отталкивания… Так бьются по ветру в налетевшем вихре два крыла. Так у М. Цветаевой:

Но вихрь встает – и бездна пролегла
От правого – до левого крыла!

После таких эмоционально напряженных дуэтов казалось естественным, что на поклонах, когда занавес опускался и поднимался снова, на пустой сцене Вишнёва и Гомес стояли, обнявшись, прижавшись друг к другу, как бы слившись в одно целое. Как будто пережив смерть или насильственную разлуку, их Татьяна и Онегин, их Маргарита и Арман не могли и после спектакля расстаться, разорвать последнее трагическое объятье. Зал затихал, аплодисменты смолкали.

После одного такого спектакля (танцевали «Даму с камелиями») на сцену пришла знаменитая Барбара Стрейзанд выразить артистам свое восхищение и спросила Вишнёву: «Что говорил во время последнего дуэта Гомес?» Ей показалось, что Гомес обращался к партнерше со словами… Но Гомес, объясняла мне позднее Диана, ничего не говорил – он плакал.

И с Гомесом, и с Малаховым Диана продолжала танцевать во многих своих международных проектах.

«КОЛЬЦО» МОРИСА БЕЖАРА

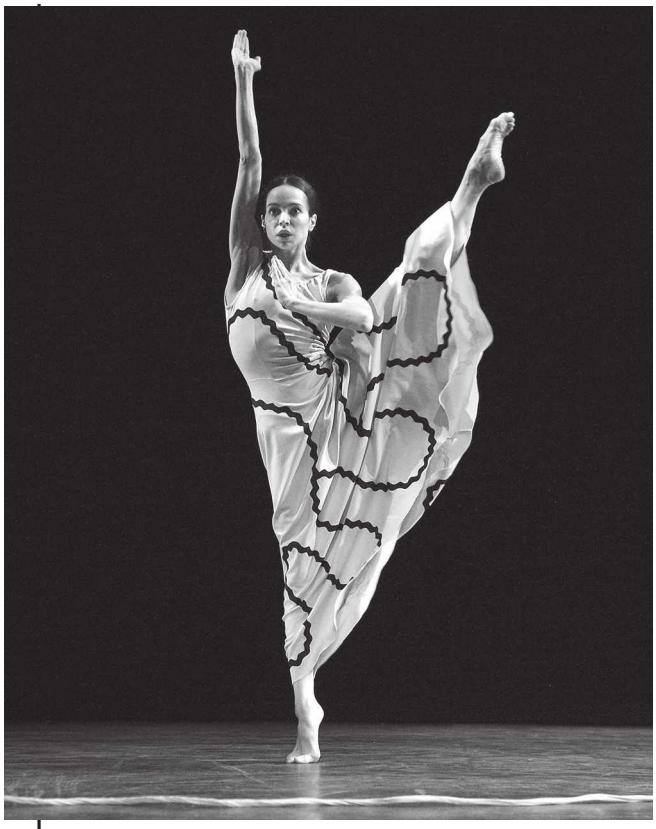


Брунгильда – Д. Вишнёва, Вотан – А. Шпилевский. «Кольцо вокруг кольца». 2004

А проектов было много. Она станцевала огромный репертуар от различных редакций балетов Петипа до лучших балетов хореографов XX века и модернистов XXI-го – балеты Лавровского, Макмиллана, Баланчина, Аштона, Бежара, Григоровича, Грэм, Карлсон, Килиана, Майо, Ньюмайера, Пети, Ратманского, Форсайта и других. При её уникальной работоспособности, при полной отдаче душевных и физических сил, Вишнёва осваивала противоречивые жанры, пластику, стиль, хореографию.

В репертуаре у Вишнёвой появились такие уникальные партии как Брунгильда и Фрика в балетном спектакле М. Бежара «Кольцо вокруг кольца». На премьере она танцевала Фрику, своенравную и могущественную жену Вотана. Из роли одной из богинь Вишнёва сделала почти что главную героиню балета. Изумительная пластическая выразительность балерины, ее актерский дар поражали меня на каждом спектакле Вишнёвой какими-то не имеющими границ возможностями. В пластическом рисунке роли преобладают профильные, «египетские» позы. Даже статичные, эти позы Фрики-Вишнёвой казались контурами еле сдерживаемой внутренней силы, гордыни и пламенных страстей в душе богини.

Валькирия Брунгильда Вишнёвой и «разжалованная» в простую смертную сохраняла свою божественную силу. Она не откликалась на душевные страдания Вотана, вынужденного наказать свою любимицу и навсегда с ней расстаться. Её Брунгильда глядела «сквозь» Вотана, не видя его – душа



Диана Вишнёва. «Лабиринт». 2012

героини Вишнёвой наполнялась знанием своей трагической судьбы.

Н. Аловерт: Трудно классической балерине танцевать Бежара?

Д. Вишнёва: Трудно. Я впервые танцевала босой, затем на пальцах, потом опять босой… я две партии одновременно готовила. Я ночами не спала. Каждые полчаса ходила под холодный душ, чтобы ногам было легче. Потом привыкла. Когда я стала репетировать балет Бежара, это стало для меня откровением. Мне эта работа дала такой толчок к пониманию хореографии, философии в балетном спектакле…

«ЛАБИРИНТ» МАРТЫ ГРЭМ

В своих поисках Вишнёва пришла к танцу-модерн, основанному на совершенно иной школе. В сольный вечер на сцене Мариинского театра она включила балет великой американской модернистки Марты Грэм «Лабиринт» («Errand into the Maze»). До этого времени никто в России балетов Грэм не видел.

Диана говорит, что когда она впервые увидела спектакли труппы Грэм, она подумала, как ей близки эти образы, как она хочет их танцевать! Но сможет ли она освоить эту технику? Кажется, никто из классических балерин не выступал в балетах Грэм (среди танцовщиков классического балета я видела только М. Барышникова и Р. Нуреева). Выучить, понять, прочувствовать телом систему танца, противоположную классической, – это огромный успех Вишнёвой. Диана смогла станцевать «Лабиринт» благодаря тому, что последние годы часто осваивала технику и стили самых разных современных хореографов мира, этот путь и привел ее к Грэм…

Школа Марты Грэм коренным образом отличается от классической. Вишнёва объяснила мне это так: «В классическом танце тело как будто стремится вверх, в танце должна быть легкость. У Грэм все другое, все направлено на то, чтобы почувствовать свой вес… используешь другие мышцы, танцуешь с завернутыми бедрами, ни в коем случае нельзя прогибаться в спине… это очень трудно. Баланс, ощущение, как ты стоишь на ногах, все другое».

С Вишнёвой работала репетитор из труппы Грэм, исполнительница этой роли Мики Орихара. Затем Вишнёва танцевала этот балет в Нью-Йорке с труппой Марты Грэм.

ОДЕТТА/ОДИЛЛИЯ

В России Вишнёва в период своего расцвета танцевала и в Большом театре в Москве, где не очень любят петербургских балерин. Но выступление Дианы в «Лебедином озере» произвело впечатление на московских зрителей и даже заслужило благосклонные отзывы критиков.

Среди классических балетов, пожалуй, самый долгий путь вёл Вишнёву к воплощению образов Одетты/Одиллии. Впервые Диана станцевала «Лебединое озеро» в Берлине по приглашению Малахова, а уже потом вышла на сцену в этом балете в



Одиллия – Д. Вишнёва, Ротбард – Д. Родькин. «Лебединое озеро». 2006

Нью-Йорке, Мариинском, и в Большом театре.

Образ заколдованной девушки и ее «черного» двойника оброс таким количеством традиций, что любой балерине трудно найти к этим партиям свой подход. Многие считали, что это «не её балет», но Вишнёва упорно спектакль за спектаклем шла к преодолению стереотипов.



Одиллия – Д. Вишнёва. «Лебединое озеро». 2006

В Мариинском театре ей с большим трудом разрешили танцевать «Лебединое озеро», а на её первое выступление ни одна балерина, кроме Лопаткиной и Махалиной, не пришли. Но Вишнёва все равно оказалась победительницей. На то она и кудесница и выдумщица, чтобы подобрать ключ к роли, найти в каждом образе такие актерские нюансы, которую мы раньше ни в одном (даже её) спектакле не видели.

Окончательно помогла Диане Наталья Макарова (одна из лучших исполнительниц Одетты/Одиллии в XX веке). Во время одного из сезонов Американского балетного театра в Нью-Йорке Макарова репетировала с американскими балеринами свою редакцию «Баядерки». Диана попросила Макарову прийти к ней на репетицию «Лебединого озера». После репетиции Макарова сказала приблизительно следующее: «Ты оттого выдумываешь всякие лишние детали, что и вправду поверила, что эта роль – не твоя. Роль Одетты/Одиллии – ТВОЯ роль, у тебя есть все данные для того, чтобы танцевать этот балет». «Этими словами, – говорит Диана, – она открыла мне дорогу к спектаклю».

Я всегда буду помнить один из этих нью-йоркских спектаклей, мятежную Одетту Вишнёвой и ее ослепительную Одиллию. Мы привыкли последние годы к тому, что исполнительницы Одетты появляются на сцене в каком-то душевном оцепенении, как будто давно свыклись со своим бедственным положением. Вишнёва-Одетта каждым своим движением мучительно вырывалась из лебединого оперенья. Мятежная и страдающая, она ни на секунду не примирилась со своим трагическим пленом.

Одиллия Вишнёвой была блистательна: ликующая дьяволица, актриса, меняющая маски, ослепительная красавица. Неожиданно лицо Вишнёвой-Одиллии застывало. Страшным, неподвижным взглядом дева-оборотень в черном оперении смотрела на Принца.

Принца танцевал Гомес. Когда Принц, опустившись на колено перед Одиллией, должен прижаться лицом к её рукам, Гомес медлил. Он всё смотрел и смотрел на Одиллию-Вишнёву, даже глаза зажмурил на мгновение и потряс головой и вновь всё глядел и глаз не мог отвести: не бывает на свете такой сияющей красоты!

«КРАСОТА В ДВИЖЕНИИ» И ДРУГИЕ ПРОЕКТЫ

…Вишнёва должна была подписать договор с Большим театром на десять выступлений в год с московской труппой. Но в самом театре спектакль привел к неожиданным последствиям: девять ведущих балерин Большого пришли к директору «на чашку чая» и предъявили ему протест против договора с Вишнёвой. Довод был следующий (по сведениям из газет и частным рассказам): у нас в театре достаточно балерин для выступления в классическом репертуаре. Зачем приглашать еще одну танцовщицу?

Московская пресса, естественно, на все лады обыграла этот эпизод. Мне сообщили из Москвы, что директору в одном из интервью был задан вопрос: как он намерен поступить? И директор принял соломоново решение. Он сказал, что договор с Вишнёвой подписан не будет, но она часто будет выступать в Москве как приглашенная прима-балерина с труппой Большого. Словом, и волки… и овцы… и все интересы соблюдены. Что на всё это можно сказать? Это – театр!

Помимо участия в спектаклях разных театров, Диана создавала свои собственные программы. Значительным событием на ее творческом пути стали три программы (особенно первая), осуществлённые вместе с театральным агентством «Ардани Артист». Гая и Сергей Даниляны, основатели агентства, приглашали американских, русских, европейских хореографов, которые ставили специально для Дианы одноактные балеты.

Первая программа состояла из трёх отделений. В первом шёл одноактный балет «Лунный Пьеро» (музыка А. Шёнберга) Алексея Ратманского. Это была большая удача хореографа. Ратманский сочинил изящную комбинацию итальянской комедии масок и мотивов российского Серебряного века, относясь к персонажам с легкой иронией современного человека. Балерина довела все нюансы хореографии до зримого воплощения. Коломбина Вишнёвой – изящная шалунья, коварная кокетка, обольстительница, жеманница, «маленькая балерина» Вертинского. В волнах лунного света купалась, печалилась и шалила нежнейшая из всех коломбин – Диана Вишнёва. В коротком платьице она казалась почти ребенком.



«Пробуждение зеркала». 2008

Среди трёх номеров второго отделения, поставленных американским хореографом Мозесом Пендельтоном – блестящая выдумка хореографа и шедевр исполнительского мастерства Вишнёвой – миниатюра «Пробуждение зеркала», поставленная на вторую часть электронной музыки «Space Weaver» (запись в исполнении Лизы Геррард). Этот номер впоследствии иногда называли «Нарцисс», но Нарциссом в данном случае была женщина. На возвышении в глубине сцены, как в космическом пространстве, спит полуобнаженная дева. Она лежит на вершине наклонной зеркальной поверхности – как на краю океана. Все движения и позы девы-Нарцисса отражаются в зеркале как в воде. Дева не просто любуется собой, она влюблена в своё отражение, с которым ведет почти сексуальный дуэт. Балерина танцует – и этот танец повторяется в зеркале. Чувство красоты движений, которое всегда присуще балерине, не изменяет ей и в откровенно эротические моменты. В конце сцены Нарцисс-Вишнёва, пытаясь слиться со своим изображением в зеркале, тонет в нём.

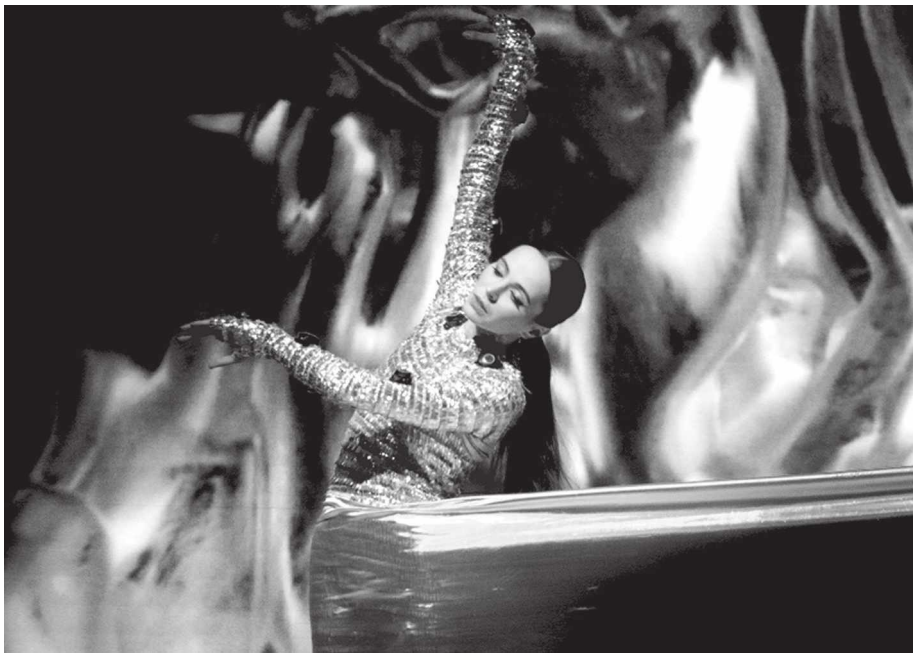
В третьем отделении шёл одноактный балет «Повороты любви», поставленный Дуайтом Роденом на музыку Дэвида Розенблатта.

Изнеможение от любви – вот основное состояние главных героев этого балета. Возлюбленного героини Вишнёвой в этом балете танцевал знаменитый современный танцовщик-модернист, афроамериканец Десмонд Ричардсон. Хореография Родена «льющаяся» – это сплошной поток движений, поставленных, кажется, на каждую долю секунды, как будто чувства захватили героев с такой силой, которую ничем нельзя остановить. Сочетание танцовщиков Вишнёвой и Ричардсона оказалось в этом балете идеальным. Черный и белый цвета, различная пластика движущихся тел – всё обостряет впечатление от любовной схватки мужчины и женщины в их вечном притяжении друг к другу и вечном противостоянии.

Освоение современной хореографии расширяло пластические возможности балерины и помогало ей вносить новые нюансы в исполнение ролей в классических балетах, которые она продолжала танцевать. Вишнёва объясняла это так:

«Когда обращаешься к новому хореографу, к новому стилю, ты должна… быть абсолютно открытой для эксперимента. Современная хореография дает совершенно иное понимание того, как ты можешь двигаться в пространстве. После этого появляется особая открытость и новая свобода».

Даже в самом Мариинском театре Вишнёва не ограничилась выступлением в репертуарных спектаклях. Она добилась разрешения и создала с труппой театра собственный балетный спектакль Silenzium (с режиссёром драматического театра А. Могучим и хореографом А. Кононовым). Балерина стремилась в одном вечере посмотреть на пройденный путь, на исполненный классический репертуар с точки зрения современной балерины.



Аврора. «Сны спящей красавицы». 2018

Вишнёва не боялась экспериментов, в её творческой биографии нашли гармоничное сочетание «век нынешний и век минувший». Её последний уникальный международный проект я видела в 2018 году в Нью-Йорке. «Сны Спящей красавицы» были созданы по проекту Рэма Хасса, собравшего постановочную команду из разных стран мира (хореограф Эдвард Клюг). Вишнёва танцевала Аврору, а роль Принца на премьере исполнял Марсело Гомес. Хасс показал пример нового театрального жанра, сочетающий танец, музыку и цифровые технологии. Сенсорные датчики, прикреплённые к телу танцовщиков, передали информацию об их движениях на компьютер, который обрабатывал сигналы и создавал проекцию в виде аватаров на заднике сцены. Зрелище получилось прелюбопытное.

Вишнёвой свойственно стремление к просветительской деятельности. Свои работы с западными хореографами она стремилась показать в России. Желание не только самой танцевать что-то новое, но и вовлечь других в эти эксперименты, привело Вишнёву к созданию в 2013 году международного фестиваля современного танца «Context», где молодые хореографы разных стран могли показать свои работы.

В наше время связь фестиваля с западными хореографами естественно прервалась. Но сама балерина продолжает искать возможности новых проектов.

Глава сорок первая
КОНЕЦ ЭПОХИ

В эпоху «перестройки» в балетном мире появились различные формы сотрудничества русского и американского балета, которые привели к самым неожиданным результатам.

Диана Вишнёва получила статус балерины Американского Балетного Театра, продолжая работать в Мариинском театре.

И совсем уникальный случай: американец Дэвид Холберг на некоторое время стал премьером Большого театра в Москве, оставаясь премьером АБТ. Русские звёзды балета XX-XXI века ездили танцевать на Запад, но чтобы западные танцовщики приезжали на постоянную работу в Россию, я такого не помню.

В Вашингтоне возникла Академия русского балета с русскими педагогами, во главе долгое время стоял Олег Виноградов.

Лариса и Геннадий Савельевы, в прошлом – танцовщики Большого театра (Геннадий был солистом АБТ и в Америке), создали в 1999 году международный конкурс балетных школ (Youth America Grand Prix).

Русско-Американский Фонд, во главе которого стоит Марина Ковалёва, создал в Нью-Йорке летнюю балетную школу, где педагогами работали приглашенные учителя Московского хореографического училища. Фонд также привозил на гастроли в Америку балетные и драматические театры из России. Ковалёва устроила несколько выставок фотографов-эмигрантов в Нью-Йорке, в «National Arts Club». В 2017 году она организовала приезд Сергея Юрского с чтецким вечером, который стал последним концертом артиста в Америке.

Надя Веселова-Тенсер (ученица Осипенко) и её муж Соломон Тенсер создали в Канаде балетную школу и ежегодный вечер международный звезд балета, который проходил в Москве, Париже, Торонто и Нью-Йорке. В нем принимали участие танцовщики многих балетных театров мира.

Танцовщики из России и Украины работали в лучших театрах Америки. Киевляне Ирина Дворовенко и Максим Белоцерковский были известными премьерами АБТ (сейчас там выступает другая украинка – Кристина Шевченко).

Есть другие танцовшики, которые успешно работают в АБТ, в Бостоне, Сан-Франциско. Эльдар Алиев, в прошлом – премьер Кировского балета, пятнадцать лет стоял во главе американского балетного театра в Индианаполисе. Он создал труппу высокого международного уровня, прививая артистам русскую школу, и поставил несколько оригинальных балетов. К сожалению, в Индианаполисе предпочитают спорт – театр закрылся. Через несколько лет я снова встретилась с Эльдаром во Владивостоке, где он возглавлял балетную труппу Приморского театра.

В конце прошлого века Константин Уральский (в прошлом – танцовщик Большого театра) приехал в Америку по обмену, ставил балеты в разных труппах, затем много лет руководил балетной школой под Нью-Йорком. Он в конце концов вернулся в Россию, поскольку прежде всего стремился к работе хореографа.

Российские танцовщики, в прошлом – премьеры и хореографы театров, открыли балетные школы в Нью-Йорке и других городах: Илья Гафт, Владимир Шумейкин (из Донецка), Валентина и Леонид Козловы, Любовь Гуляева, Виктория Лебедева… Многие преподают в американских хореографических школах и работают репетиторами в труппах. Ирина Ройзен, танцовщица из Украины, открыла школу на Брайтоне, которая завоевала большую известность.

Возникли и в дальнейшем развивались самые разные культурные связи «русских американцев» с Россией. Например, мой друг Валерий Головицер, житель Нью-Йорка, издал в России три замечательных альбома о Екатерине Максимовой и Владимире Васильеве, о Майе Плисецкой и о Михаиле Барышникове (последний с небольшими изменениями переиздало крупное издательство в Нью-Йорке).

Лев Шехтман ставил спектакли не только в Америке, но работал и в Петербурге в Молодёжном театре на Фонтанке, где среди прочего поставил два спектакля по прозе Довлатова.

Позднее в Нью-Йорке возник русскоязычный литературный театр «Диалог» Ирины Волкович, гастролировавший и в Европе, и в России, театр ТРАСТ и другие театральные труппы.

В 1990-х годах следующие волны эмигрантов хлынули в Америку. Появились новые газеты и

журналы. До сих пор выходит еженедельник «Русский Базар», издаваемой несомненно незаурядной женщиной Наташей Шапиро. Я сотрудничала с этой газетой около 10 лет, и это было счастливое сотрудничество. Кроме того, именно через этот еженедельник меня нашёл мой давний ленинградский знакомый Леонид Боде, живущий теперь в Германии. Мы начали активно писать друг другу письма, издали, по его инициативе, переписку за два года, и продолжаем переписываться почти каждый день. Я продолжаю сотрудничать с интернетным журналом «Элегантный Нью-Йорк», который издаёт Татьяна Бородина, и с журналом Ирины Чайковской «Чайка».

Российские эмигранты создавали театральные агентства и фонды, сотрудничавшие с Россией, строили культурный мост между странами. Наиболее значительным явлением я считаю появление и деятельность театрального агентства «Ардани Артист» (Ardani Artist).



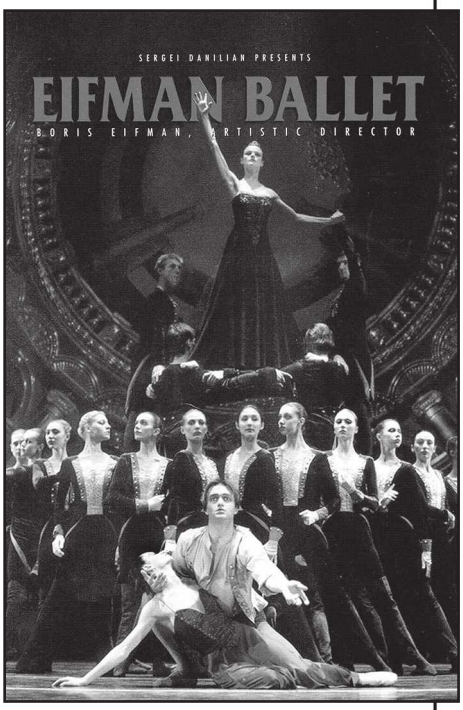
Гаяне и Сергей Даниляны. 2017

ДАНИЛЯНЫ. «АРДАНИ АРТИСТ»

В 1990 году супруги Сергей и Гая (Гаяне) Даниляны создали театральное агентство, которое привозило на гастроли в Россию западные балетные труппы-модерн. Четыре года спустя Даниляны переехав в Америку, решили поменять направление своей деятельности и познакомить Америку с русским искусством. Первая попытка оказалась малоудачной. «Это было большой наглостью прийти на рынок, не зная его, попытаться взять его нахрапом и не проколоться. Но все-таки мирно расстались», – рассказывает Данилян.

Первым успехом «Ардани Артист» стала организация гастролей театра Бориса Эйфмана в Нью-Йорке в 1998 году. Я горжусь тем, что принимала непосредственное участие в этом событии. Я порекомендовала Сергею Даниляну обратить внимание на Театр Эйфмана и способствовала его знакомству с хореографом.

Данилян вспоминает: «Изначально главной проблемой было то же, что было достоинством труппы – оригинальный репертуар. Требовалось достаточно много объяснений: почему “Красная Жизель”? Не Жизель ли это, одетая в красное? А “Чайковский” – не очередная ли это балетная труппа из России, которая привезла отрывки из балетов на музыку Чайковского? Для большей ясности были придуманы вторые названия балетов Эйфмана: “Красная Жизель” – посвящение памяти Ольги Спесивцевой, “Чайковский” – тайна жизни и смерти Чайковского. Второй проблемой было то, что Борис Эйфман был недостаточно известен не только американскому зрителю, но и русскому, некоторые иммигранты помнили его только по старым спектаклям, а некоторые вообще не видели его театр».

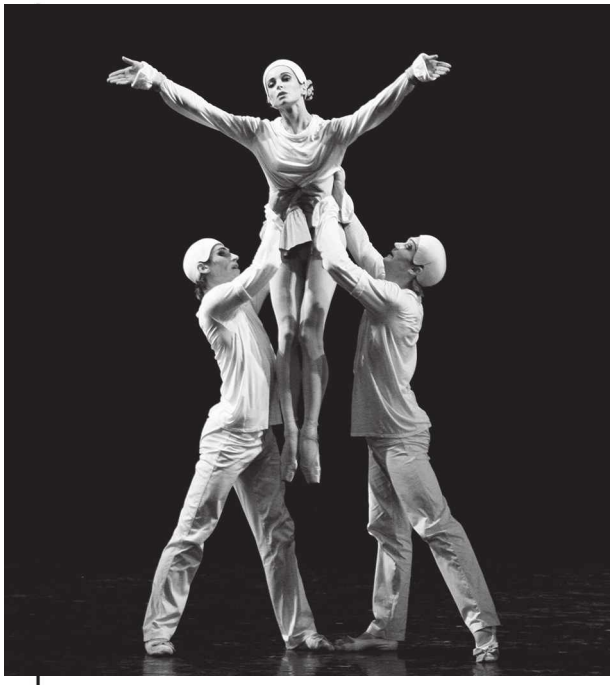


Афиша Балета Бориса Эйфмана. Фото на афише – Нины Аловерт

В дальнейшем агентство «Ардани Артист» многие годы привозило эту труппу в Америку и Канаду – с неизменным успехом. Организованное агенством приглашение Эйфмана поставить спектакль «Аполлон Мусагет» в Городском балете Нью-Йорка было беспрецедентным случаем: впервые современный русский хореограф работал с баланчинской труппой.

Следующим достижением «Ардани Артист», стала уникальная международная балетная программа «Короли танца», созданная совместно русскими и западными хореографами и танцовщиками.

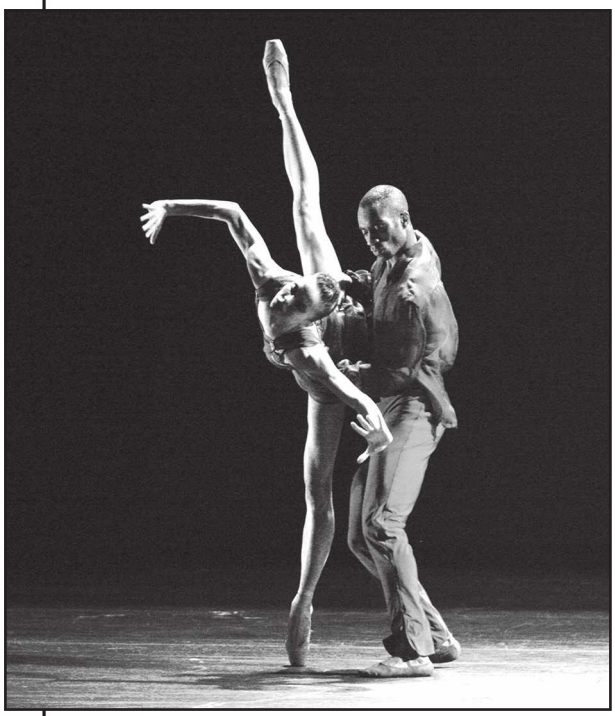
Всё началось с того, что Итан Стифел, премьер АБТ, пришел к директору агентства Сергею Даниляну с предложением стать антрепренером вечера, в котором танцовщики покажут красоту мужского классического танца. Данилян выдвинул встречную идею: создать программу для танцовщиков-мужчин, которая состояла бы в



И. Колб, Д. Вишнёва, А. Сергеев. «Лунный Пьеро». 2008



Е. Осмолкина, Е. Иванченко. «Шопениана». 2008



Д. Вишнёва, Д. Ричардсон. «Повороты любви». 2008

основном из специально сочиненных балетов.

Классический балет возник, условно говоря, во славу женщины. Прекрасная женщина-балерина была центром спектакля. С самого начала XX столетия мужчина начал становиться равноправным героем спектакля, а мужской танец – развиваться, пока не достигает к началу XXI века невероятной высоты. «Короли танца» решили доказать публике, что смогут завоевать ее любовь и удерживать внимание на протяжении всего спектакля практически без балерин.

Для вечеров «Короли танца» ставили хореографы Европы, Америки и России. Каждый вечер начинался гимном мужскому танцу: Кристофер Уилдон, в то время – штатный хореограф Городского балета, создал «Па-де-катр» на музыку Франца Шуберта, где премьеры танцевали сначала сольные вариации, а затем все вместе – коду.

Были приглашены «короли» современного балетного мира: Анхел Корелла и Итан Стифел из АБТ, Николай Цискаридзе из Большого театра и Йохан Кобборг из лондонского Королевского балета. В следующих программах приняли участие Гийом Коте из Канадского балет, Марсело Гомес и Дэвид Холберг из АБТ, Иван Васильев, Леонид Сарафанов, Денис Матвиенко из России, американец Десмонд Ричардсон из современной труппы Complexions.

Не менее значительным в художественном отношении проектом «Ардани Артист» стали вечера выдающейся балерины Дианы Вишнёвой.

В 2008 году на сцене Сити Центра прошла премьера вечера «Красота в движении», где Вишнёва танцевала балеты трех хореографов, различных по стилю, философии и художественным принципам: Алексея Ратманского, Мозеса Пендельтона и Дуайта Родена. Этот вечер не только открыл американскому зрителю необыкновенный дар классической балерины танцевать современную хореографию самых различных направлений, но и привёл саму балерину к осознанию своих возможностей. В двух последующих программах – «Диалоги» и «На грани», премьеры которых тоже состоялись в Америке, она расширяла свой диапазон, работая с европейскими хореографами. В программу «Диалоги» вошёл балет великой американской модернистки Марты Грэм. Партнёрами Вишнёвой были как американские, так и русские танцовщики. В известной степени Данилян стал продолжателем дела Сергея Дягилева, открывавшего русское балетное искусство и балетных артистов Западу. Естественно, это происходило в другом времени, в других условиях и в соответствии со своей, несомненно творческой, инди-



Д. Холберг. «Танец блаженных душ». 2010



Л. Сарафанов, И. Перрен. »Пламя Парижа». 2014

видуальностью. Одновременно Даниляны познакомили Россию с западными хореографами и танцовщиками. В результате их деятель ности хореографы получили возможность работать с лучшими танцовщиками мирового балета, а танцовщики – новые балеты, создаваемые специально для них.

К началу XXI века «Ардани Артист» было едва ли не самым известным международным театральным агентством. Они привозили в Америку лучшие балетные труппы Большого, Мариинского, Михайловского театров, возили в Россию свои балетные программы, созданные в Америке, но пандемия остановила все намеченные гастроли. В 2021 году Серегей Данилян занял пост руководителя продюсерского отдела в Большом театре. 22 февраля 2022 года нападение России на Украину прекратило деятельность «Ардани Артист». Думаю, что навсегда.

КОНСТАНТИН ТАЧКИН И ИРИНА КОЛЕСНИКОВА

В период временного культурного сотрудничества между странами из России на Запад стали приезжать не только крупные театры, но и гастрольные труппы, собранные специально только для одной поездки. Главные роли танцевали премьеры больших театров. И только бизнесмен Константин Тачкин создал постоянную балетную труппу «Санкт-Петербургский театр балета», гастролировавшую с успехом по всему миру. И хотя на гастроли в Лондон или Париж он приглашал гастролёров из других театров, но главная балерина Ирина Колесникова работала в его театре.

Ирина Колесникова никогда не участвовала в спектаклях таких «колоссов», как Большой или Мариинский театр. Она шагнула в балетный мир, не поддержанная положением балерины этих всемирно знаменитых трупп, и получила славу одной из лучших русских балерин, танцуя ведущие партии в частной компании Константина Тачкина. Билеты на ее спектакли в Париже и Лондоне были проданы обычно за три месяца до начала гастролей. В России, где театр выступал один раз в год, ее знают меньше.



И. Колесникова. Концертный номер «Эдит Пиаф».2002

Но я впервые увидела и полюбила эту тогда совсем еще юную танцовщицу именно в Петербурге в 2002 году – почти случайно и не в спектакле, а в концертном номере «Эдит Пиаф», который снимали для телевидения (хореограф – Наталия Осипова из Михайловского театра, где и шли съёмки). Позднее Тачкин предложил мне написать книгу о начале пути Ирины, и я ездила в

Европу смотреть и снимать Ирину в спектаклях, в Петербург – брать интервью у её педагогов.

Путь на сцену и к мировому признанию у Колесниковой был непростым, и успех пришел к ней не сразу. После окончания Академии имени А.Я. Вагановой она волею случая попала на урок в театре Тачкина, где репетиторы просматривали другую танцовщицу, и была приглашена в труппу.

Ничто не предвещало того, что девочка в бесформенной майке, пришедшая в класс по чистой случайности, станет звездой мирового масштаба, и что, благодаря Колесниковой, театр Константина Тачкина не просто получит международную известность, но станет популярной труппой в балетном мире, ставя абсолютные рекорды посещаемости, что постепенно дружеские отношения между директором и балериной перерастут в нечто большее и приведут их в ЗАГС. Словом, в этот момент решилась судьба обоих, но ни Колесникова, ни Тачкин об этом не знали.

Ире повезло: в труппе работали педагоги и репетиторы, которые в прошлом были премьерами и солистами Мариинского театра. После того, как Ира станцевала несколько сольный ролей, её и её партнёра Юрия Глухих подготовили и выпустили в главных ролях в «Лебедином озере».

Роль Одетты/Одиллии стала главной в сценической судьбе балерины. Но это произошло не сразу: преодолевая свойственную ей неуверенность в свои возможностях, постепенно совершенствуя свою технику и находя новые и новые актерские нюансы, Колесникова стала одной из лучших исполнительниц «Лебединого озера», заколдованной принцессы и ее антипода в чёрном оперении. Её Одетта была действительно «томящаяся в неволе женственность», по определению одного из критиков. Её Одиллия виделась одновременно вполне земной антитезой Одетты и зловещим персонажем романтической готики. Лондонский критик Дженни Гильберт сравнила Колесникову с Гретой Гарбо в балете.

К сожалению, работа в гастрольной труппе имела свою оборотную сторону. Санкт-Петербургский Балетный театр гастролировал по миру, где в репертуаре русских театров хотели видеть классические балеты. Поэтому и репертуар Колесниковой был ограничен несколькими ролями: Одетта/Одиллия, Аврора, Китри, Никия, Жизель… два или три балета современных хореографов, которые она станцевала, остались эпизодами в ее биографии.

Я храню свои впечатления о выступлении Колесниковой в классическом репертуаре. Но та первая встреча в 2002 году с необычной, пленительной юной танцовщицей осталось в моей памяти совершенно особым, радостным воспоминанием, поэтому я им и закончу: на пустой сцене (казалось, что опущенный занавес отделяет сцену не только от зрительного зала, но и от всего мира), в присутствии нескольких человек в кулисах, юная девушка в старомодной шляпе и длинном платье как будто и не танцевала поставленный номер, а импровизировала для самой себя или вспоминала о чем-то сокровенном в своем публичном одиночестве.

ПЕРВЫЙ КАНАЛ, ИЛИ КОНЕЦ ИДИЛЛИИ

В последние годы, предшествовавшие вторжению России в Украину, уже можно было бы заметить поворот страны к советским временам, но я не заметила. Ещё артисты и музыканты из России выступали во всех театрах мира, но в одну из последних поездок в Россию в 2014 году я столкнулась с наметившимися переменами.

…Как-то моя петербургская подруга Лизавета, четвёртая жена моего первого мужа, замечательная кулинарка, выложила на Фейсбук фотографию пирога с абрикосами. Я ей написала: «Отрежь кусочек, сажусь пить кофе!» «Приезжай в Питер, испеку, – ответила она. – К сожалению, я приеду не скоро». На следующее утро у меня зазвонил телефон. Звонили из редакции телеканала «Россия-1», пригласили принять участие в передаче о «великих русских танцовщиках» Нурееве, Барышникове и Годунове.

– А где Макарова? – удивилась я, – уж она-то намного более великая, чем Годунов.

– С Макаровой мы хотим сделать отдельную передачу. Нам хочется серьёзно поговорить о балете.

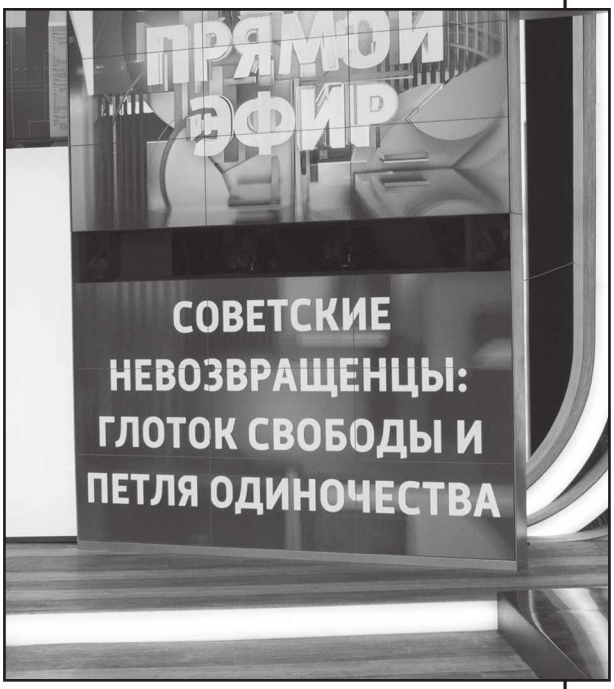
Вылетать надо было через день. «Вы на число посмотрели?» – спросила я. «Не беспокойтесь, – ответили мне, – только согласитесь, всё будет в порядке». Мне предложили привезти свои фотографии и рассказывать по ним о Барышникове. Я понимала очень приблизительно что такое телеканал «Россия-1», только слышала нелестные отзывы (хотя тогда он был ещё не такой одиозный, каким стал позднее). Но тема встречи была достойная, и появилась возможность слетать в Россию и пови-

дать друзей. Я не выдержала и согласилась.

Надо сразу сказать, что вся организационная часть моей поездки была исполнена с поразившей меня точностью и аккуратностью, абсолютно в соответствии с обещанным планом. Визу мне, по просьбе организаторов программы, сделали в российском консульстве за один день. Но сама программа, посвящённая «судьбам знаменитых артистов балета», заметно отличалась от того, о чём мы договаривались. Готовясь к поездке, я даже взяла с собой программку гениального спектакля Роберта Уилсона «Старуха» по повести Даниила Хармса, блестяще сыгранного Михаилом Барышниковым и Уиллемом Дефо. Мне казалось, что участие в этом спектакле является одной из творческих вершин Барышникова. Собираясь серьёзно говорить о его творчестве, я вспомнила цитату Питера Брука о великих актёрах, которыми «невидимое» овладевает и становится через них доступно всем.

Всё это мне не понадобилось. Хотя фотографии – показали.

Передача «Прямой эфир» с ведущим Борисом Корчевниковым была сделана по примеру американских «ток-шоу». Тема программы была написана крупными буквами на доске, вставленной в раму: «Советские невозвращенцы, глоток свободы и петля одиночества». Я её увидела, только когда пришла моя очередь войти в павильон. В самом начале Корчевников также определил тему эфира: «Кто они – предатели родины или те, кому было душно за ‘‘железным занавесом?’’»



Началась передача с обсуждения судьбы Годунова. Говорили московские танцовщики, показывали видео интервью с разными лицами, знавшими Годунова в России и на Западе. Вопросы приглашённым задавал не только ведущий, но и сидевшие в павильоне люди, не имевшие отношения к балету: Андрей Караулов, журналист, ведущий одной из программ; Арсен Мартиросян, писатель, сотрудник КГБ с 1968 по 1993 годы; Николай Харитонов, депутат Госдумы, фракция КПРФ. Они старались направить все разговоры о Годунове по двум основным руслам: собирался ли он остаться на Западе во время гастролей или его «подтолкнули». Все они старались трактовать всю жизнь танцовщика в Америке как тоску по родине. Участников провоцировали на ответы, которые подтверждали бы постулаты передачи. Разговоры о Годунове заняли большую часть отпущенного времени.

Затем наступила очередь Рудольфа Нуреева… Приглашёнными из Петербурга были его друзья: Тамара Закржевская, о которой Нуреев всегда говорил в интервью как о своём лучшем друге, и близкий друг его юности Леонид Романков. Им удалось перевести разговор о Нурееве в другую тональность. На вопрос ведущего, был ли Нуреев счастлив на Западе, Романков твёрдо ответил: «Он был счастлив абсолютно и никогда не жалел о том, что сделал». И тут разговор о Рудольфе прервали, он так и остался незавершенным…

Перешли к Барышникову. Приглашённых говорить о Барышникове было двое: его приятель ленинградских времён, солист Кировского балета Сергей Демидов и я. Ведущий обратился к Демидову: «Барышников звонил вам после того, как остался на Западе?» – «Звонил», – уверенно ответил Демидов. Я буквально развела руками от удивления. Насколько мне известно, Миша звонил только мне (после того, как я сама нашла его в Нью-Йорке) и ещё одной знакомой. Демидов сообщил, будто бы Миша спрашивал совета, не вернуться ли ему обратно…

Я возражала: такого разговора не могло быть, Барышников никогда не собирался возвращаться. Но мои возражение были вырезаны из программы. Когда ведущий обратился ко мне, я сказала, что в нормальном государстве артист может поехать работать в другую страну, вернуться домой и опять уехать… Русский писатель Тургенев написал «Записки охотника» в Париже, и не стал от этого менее русским писателем. В зале засмеялись…

Ведущий попросил меня рассказать историю о том, как фактически Барышников остался в Торонто в 1974 году во время гастролей концертной труппы. Я ответила, что там не присутствовала, могу только пересказать все события со слов покойного Саши Минца, нашего общего друга. И

вкратце рассказала историю, давно известную всем, кто интересовался биографией Барышникова.

Время передачи заканчивалось. И тут в очередной раз подняли вопрос, почему Барышников не приезжает в Россию. Я ответила, что Барышников – гений, а гениальность – это тяжкий крест, и тяжесть его знает только тот, кто несёт этот крест. Почему Барышников не хочет приехать в Россию, знает только он. На этом разговор о блестяще сложившейся судьбе Барышникова закончился. Корчевников, торопясь, сказал, что даже у тех, у кого судьба сложилась счастливо, всё было не так просто, и мы не знаем, как им было больно порвать со своими близкими…

Я задавала себе этот вопрос: зачем было привозить меня из Америки, если мне практически не дали ничего рассказать о Мише? Вся тональность и направленность передачи поразила меня возвращением к давно забытым советским терминам вроде «предателей родины». Зачем? Бывшие «невозвращенцы» давно были признаны и любимы в России. О них выходили книги. Нуреев и Макарова вновь танцевали на сцене Мариинского театра. Барышников подарил много картин из своей частной коллекции и свои балетные костюмы музеям Петербурга и Москвы, в этих городах прошли его фотовыставки.

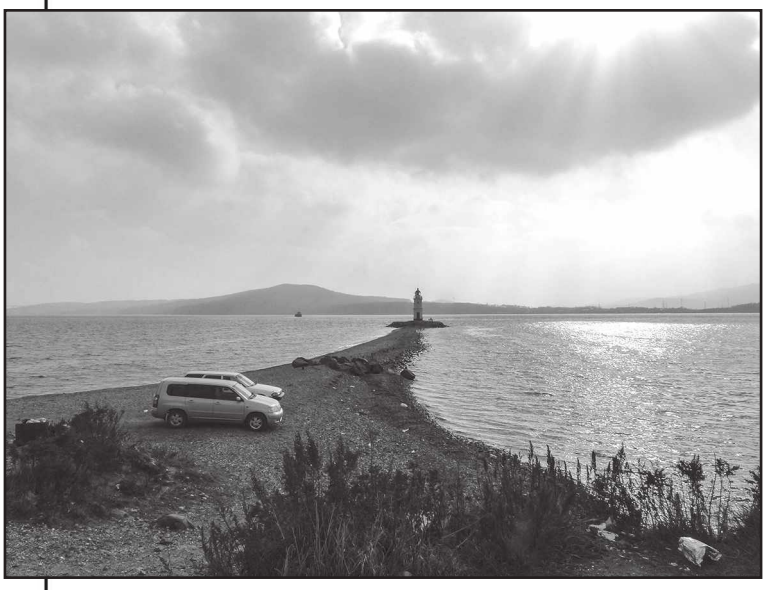
Их судьбы могли рассматриваться только с позиции обвинения преступной советской власти, которая держала своих граждан взаперти. Определение «предатели родины» по поводу тех, кто уехал работать в другие страны, могло возникнуть только в государстве, где граждане, как рабы, прикованные к галере, не имели простого человеческого права ездить по миру. Им надо было объяснять, что те, кто сбежит с галеры, – предатели.

В Большом театре в то время танцевал американец Дэвид Холберг. Разве приходило кому-нибудь в голову назвать его «предателем Америки»? Да и русские танцовщики в то время свободно танцевали по всему миру. И что это значит: «петля одиночества»? Все оставшиеся на Западе окружены друзьями, у Барышникова и Макаровой семья и дети. О какой петле идёт речь? Макарова, Барышников и Нуреев прославили русский балет на весь мир. Россия должна ими гордиться.

Так думала я тогда, не понимая, что в России начинается поворот к советским временам.

Соглашаясь лететь в Россию, я договорилась с представительницей первого канала, что они отправят меня за свой счёт в Петербург, откуда я и улечу домой в Америку. Так и было исполнено, так что Лизавета испекла пирог к моему приезду.

ЧЕРЕЗ ТИХИЙ ОКЕАН



Владивосток. Маяк на мысе, разделяющем Амурский и Уссурийский заливы. 2015

Выставки во Владивостоке и вообще поездки во Владивосток – это особая, это счастливая страница моей жизни.

История эта началась в 2015 году в Нью-Йорке, когда журналист Саша Корбут – родом из Владивостока – взял у меня интервью и послал его своему бывшему преподавателю Дмитрию Мотовилову, который работал в Генконсульстве США во Владивостоке. В консульстве нашим интервью заинтересовались. Отдел по связям с общественностью занимался программами по «укреплению взаимопонимания между народами США и России» – было ещё тогда такое направление в международных отношениях. Руководитель отдела, консул Эрик Пагнер сумел получить грант Госдепартамента США для организации моей выставки во Владивостоке.

Поскольку речь шла об «укреплении отношений», я отобрала для выставки не только балетные фотографии, но и портреты представителей русской культуры в Америке (в основном – «третья волна» эмиграции) и назвала ее «Друзей моих прекрасные черты».

С того момента, когда меня из аэропорта повезли в гостиницу, я продолжала всю неделю любоваться городом. Владивосток расположен на сопках (упаси Боже, сказать – на холмах) и пред-

ставляет собой причудливое и красивое зрелище: куда ни посмотришь, разноцветные и разностильные дома высятся друг над другом, нисколько друг другу не мешая, а напротив, удивляя и радуя глаз. Меня поселили в гостинице «Версаль», построенную в стиле «арт нуво», где в далекие времена жил Колчак со своей возлюбленной Анной Тимеревой. Готовят там потрясающе!



Дмитрий Мотовилов, Вероника Стахеева. Владивосток. 2015

В один из дней меня возили по городу, чтобы я хоть немного его повидала вблизи. Наибольшее впечатление – незабываемое! – произвели на меня заливы… На том мысу, который как бы разъединяет два залива Тихого океана – Уссурийский и Амурский – меня укусила ракушка. Да, именно укусила. Она была раскрыта, я её подняла, стала рассматривать, и вдруг почувствовала, что створки сжимают мой палец. Ракушка оказалась живой. Я успела выдернуть палец. Мне говорили, что если эта ракушка, вернее – «гребешок», сожмет створки, разжать их так же трудно, как пасть бульдога.

Но самое большое впечатление произвел Амурский залив, вернее та его часть, которую я увидела с обрыва (с высоты многоэтажного дома) на Русском острове. Стоя среди пожелтевшей полыни на краю обрыва, я видела перед собой только волны, покрывающие всё пространство, которое можно было окинуть взглядом. Казалось, что и там, за горизонтом нет ничего, кроме воды, что вся эта водная вселенная не имеет никакого отношения к человеку. Стихия. Тут я и поняла, что стою на краю Ойкумены – на краю обитаемой Вселенной. Передать это впечатление невозможно ни в словах, ни в фотографиях.

Все, с кем я общалась во Владивостоке, были внимательны и приветливы. А Вера Глазкова, владелица и директор галереи, и Дмитрий Мотовилов старались познакомить меня с городом. В галерею пришло много народу. Открывали выставку Генконсул Эрик Холм-Олсен (с которым на выставку пришли его супруга и дочка) и Вера Глазкова. Выступила представительница мэрии, главный режиссер Приморского драматического театра им. М. Горького Ефим Звеняцкий… Словом, атмосфера была праздничная.

И тут произошла очередная история из цикла «нужные люди в нужном месте». Я давно мечтала издать большой архив фотографий Сергея Довлатова. Но как-то не получалось. Приближался юбилей Довлатова – в 2016 году ему исполнилось бы 75 лет…Я вспомнила, что дед и отец Довлатова родом из Владивостока, и, вернувшись домой, написала моим новым друзьям в консульство: а не заинтересует ли их издание альбома к юбилею Довлатова?



Прием в резиденции Генерального консула США во Владивостоке. Марина Божко (дизайнер), Нина Аловерт, Сергей Лукьянов. 2017. Фото Вероники Стахеевой

И консул по связям с общественностью Эрик Пагнер, и Генеральный консул Эрик Холм-Олсен вновь меня поддержали! (Генконсул Холм-Олсен потом написал предисловие к альбому). Координатором проекта стал Дмитрий Мотовилов.

Решение издавать альбом были принято в феврале 2016-го, а юбилей Довлатова – 3 сентября! Я в Америке, разница с Владивостоком 15 часов. Переписка по интернету, конференции по скайпу… Я и милейшая Марина

Божко, дизайнер альбома, почти не спали последние две недели августа. Владелец издательства «Полиграф-Сервис-Плюс» Сергей Лукьянов получил сверстанный нами дизайн-макет чуть ли не 30 августа… а 3 сентября альбом «Сергей Довлатов в фотографиях и воспоминаниях Нины Аловерт» был презентован в галерее «Арка». (Вступления к альбому написал Андрей Арьев, друг Довлатова – и мой тоже, известный литературовед, прозаик, один из издателей журнала «Звезда».)

Я тогда во Владивосток, к сожалению, не приехала, но постоянно была на связи с моими дорогими друзьями и партнерами: мне присылали фотографии, телевизионные репортажи, статьи. Это был невероятный проект.

Мой второй приезд во Владивосток был связан с Приморским музеем имени В.К. Арсеньева, в котором занимаются историей русской эмиграции разных поколений. Я привезла в этот музей выставку своих фотографий, которая называлась «Соединяя берега. Культурная миссия русской эмиграции третьей волны». Вместе с ней музей развернул и выставку эмигрантской периодики разных времён из своих архивов. Я подарила им несколько номеров журналов и газет, издаваемых в Америке и Париже, их сразу же разместили в экспозиции. Эта моя вторая выставка во Владивостоке состоялась при поддержке нового Генконсула США Майкла Кийса.



Встреча с читателями в магазине Владкнига. Фото В. Стахеевой

Прекрасный фотограф Вероника Стахеева оставила массу фотографий тех встреч мне на память.

Такие были тогда времена, сегодня уже трудно поверить. В России заканчивался период временной демократизации, но во Владивостоке это совершенно не чувствовалось. Там ещё строили «мост», и я ещё принимала участие в этом проекте, в этом взаимодействии двух культур, который существовал вплоть до пандемии КОВИДА и окончательного закрытия консульства в 2021 году… Но я всегда буду вспоминать и моих владивостокских друзей, – и американцев, с кем судьба свела меня в те последние поездки, не веря сама себе, что всё это было. В Санкт-Петербург я летала последний раз в 2019 году на презентацию моего альбома, посвященного артистам драматических театров города, изданного, как и некоторые другие мои книги, Еленой Алексеевой (издательство «Балтийские сезоны»), с которой я подружилась во времена моих возвращений в Россию.

Жизнь продолжала меняться. Постепенно уходили со сцены любимые артисты, как в России, так и в Америке. «Данс Мэгазин», переходя из рук в руки, превратился в журнал для учениц хореографических школ, и я постепенно перестала с ним сотрудничать. Со смертью главных редакторов закрылся журнал «Балей Ревю».

С момента начавшейся в 2019 году пандемии моя жизнь остановилась. Пришла пора разбирать накопившийся архив, но в этом я не преуспела, за исключением того, что мне понадобилось для альбомов.

В 2021 году Петербургский Театральный музей приобрел значительное количество моих балетных фотографий. Директор Музея Наталья Метелица издала альбом «Балет: бег времени. Фотогалерея Нины Аловерт». Этот проект возник по инициативе Виктора Рашковича, писателя, старинного знакомого Метелицы и моего американского приятеля.

В Америке состоялась ещё одна моя персональная выставка (по инициативе Марины Ковалёвой). Моя последняя выставка в России прошла в Музее имени П.И. Чайковского в Москве почти накануне войны. На ее открытии я присутствовала по зуму…

Книга-альбом об Андрисе Лиепе, изданная АСТ в Москве, вышла уже в начале войны.

Книга об Ире Колесниковой так и осталась неизданной…

Театры долгое время не работали, европейские труппы не прилетали на гастроли. Я прекра-

тила съёмку и, по предложению Павла Макарова, таллинского издателя, начала писать воспоминания. Совместную работу над книгой мы прекратили по не зависящим от нас обстоятельствам, но возникшую дружбу сохранили.

Я переехала из Джерси-Сити в другой город к своему сыну и счастлива. Отношения с прежними друзьями и знакомыми свелись в основном к общению на фейсбуке. Ушла из жизни Зоя Лымарь-Красновская, ближайшая подруга всей американской жизни. Каждый день я говорю по телефону с Валерой Головицером, которого знала ещё до отъезда в эмиграцию, и моей подругой последних лет с которой познакомилась уже в Америке, Ниной Кудрявцевой-Лоори, а по скайпу – с Таней Жаковской, моей старинной ленинградской подругой, редактором этой книги. В гости езжу только к Лене Бачко, которую знаю с ленинградских времён, и её мужу Боре Кацу.

Никакой печали не чувствую. Оборачиваясь на прожитую жизнь, почти не верю, что всё это было со мной.

Глава сорок вторая
МИХАИЛ БАРЫШНИКОВ НА НЕОГОВОРЕННОЙ ТЕРРИТОРИИ



М. Барышников в концерном номере «Mr. XYZ». 2003

В 1989 году Михаил Барышников ушел из «Американского балетного театра», и – вместе с этим – из классического балета, и стал артистом совсем другого театра – театра танца модерн. Это был очередной поворот его судьбы, который он вновь сам выбрал.

Толчком к увлечению танцем модерн послужила первая совместная работа с американской модернисткой Твайлой Тарп. В 1976 году Лючия Чейс пригласила ее поставить для АБТ балет Push Comes to Shove на музыку Иосифа Ламба и Франца Гайдена. Я не поклонница хореографии Тарп, но она, несомненно, талантлива. Миша же относится к Тарп с пиететом и любит ее хореографию. Барышников говорит, что именно встреча с Твайлой открыла ему новые перспективы в искусстве, он понял, какие возможности открывает это направление хореографии. Но и встреча с Барышниковым стала для Твайлы Тарп, на мой взгляд, «золотым прикосновением» к её творчеству.

Когда в конце 1980-х годов собственная труппа Тарп оказалась на грани закрытия из-за финансовых проблем, Барышников совершил неожиданный для всех поступок: он, своею властью, присоединил на время танцовщиков Тарп к АБТ (при том, что они не могли танцевать классический репертуар), благодаря чему хореограф сохранила свою компанию.

ХОВАРД ГИЛМАН И «БЕЛЫЙ ДУБ»

Покинув АБТ, Барышников договорился с Марком Моррисом, известным американским хореографом-модернистом, о совместном создании новой труппы.

В 1988 году Моррис уже поставил балет для АБТ по приглашению Барышникова Drink to me only with thine Eyes. Танцовщик начал выступать в программах Морриса. Миша и Марк искали подходящее место для создания базы для своего театра, пока, наконец, Барышников не обратился за советом к своему другу-бизнесмену, «бумажному королю» Ховарду Гилману. Ховард, владелец Paper Company, филантроп, меценат, который поддерживал многие виды искусства, сыграл большую роль в судьбе Миши (да и в моей).

Его дед, Исаак Гилман, приехал в Соединенные Штаты из России в возрасте 14 лет. Бедный, неграмотный и целеустремленный, он начал торговать излишками вчерашних газет для использования в качестве оберточной бумаги. К моменту смерти Исаака его компания была крупнейшей частной бумажной компанией в стране.

Я познакомилась с Ховардом, биллионером и филантропом в третьем поколении, в самом начале моей американской жизни. Это был обаятельный, разносторонне образованный человек, всегда доброжелательный и элегантный, обожавший оперу и балет. Как и многие богатые люди (и семьи) США, он давал «Американскому балетному театру» деньги на зарплату танцовщикам. В Америке пожертвования не облагаются налогом, поэтому многие граждане самого разного достатка охотно становятся спонсорами театров, музеев, постановок, отдельных артистов, концертных залов (впоследствии зал Бруклинской музыкальной академии был назван «Howard Gilman Opera House»).

Гилман с интересом относился к русским танцовщикам. Если кто-нибудь из них приезжал на

частные гастроли или репетиторскую работу, он предоставлял ему для временного жилья квартиру в одном из своих домов на Манхэттене. Саша Минц рассказывал, что после приезда Миши в Америку они первое время вдвоем жили в квартире, которую предоставил им Гилман.

Ховард глубоко и искренне увлекался новыми спектаклями, артистами, картинами, собирал фотографии – и я горжусь тем, что в его коллекции есть и мои работы… Иногда, по его приглашению, я заходила к нему в офис на углу 50-й улицы и Шестой авеню просто поболтать. Ховард относился ко мне доброжелательно, и мой корявый английский его не смущал. А для меня, новоиспеченной американки, его доброжелательность и моральная поддержка были очень важны. По мере сил и возможностей я служила ему переводчиком в общении с российскими танцовщиками.

Гилман отнесся к проекту Барышникова с энтузиазмом, загорелся идеей построить ему здание для театра, но времени на это не было. В результате он построил репетиционную студию для новой труппы в своем поместье «Плантация ‘‘Белый дуб’’». Этим именем Барышников и назвал свой новый проект – White Oak Dance Project – танцевальный проект «Белый дуб».

Он обрел желанную свободу: благодаря поддержке Гилмана Миша мог работать с теми хореографами, которые еще не были известны, и с теми артистами, с которыми сам хотел работать. Труппа с меняющимся составом обычно состояла из 9-12 танцовщиков.

«Белый дуб» объездил с гастрольными турне весь мир. Приблизительно через год совместной работы, Марк Моррис покинул совместный проект и вернулся в свою собственную труппу, о которой тоже должен был заботиться.

Репертуар «Белого дуба» состоял из балетов модернистов и постмодернистов самых разных направлений, американских, реже – европейских: Твайлы Тарп, Марка Морриса, Пины Бауш, Крэга Паттерсона, Мерса Каннингема, Мередит Монк, Кэрол Армитаж, Даны Рейтц и многих, многих других.

К сожалению, многие выступления Барышникова в Америке мне не удалось снимать. Хореографы и режиссёры не всегда допускали фотографов на репетиции, а на спектакле снимать не разрешается. Читателю придется по большей части довольствоваться моими «словесными фотографиями».

Во время выступления труппы на сцене театра Wolf Trap под Вашингтоном в 1995 году, Миша танцевал одноактный балет Твайлы Тарп «Перголези» на сборную музыку из произведений Джованни Перголези. Барышников в этом балете, при всей своей иронии, был светел и поэтичен. Танцовщику исполнилось 47 лет, но он сохранил блистательную форму. В модернизированных классических прыжках Миша подчеркивал не высоту, но силу и стремительность (хотя и высоту прыжка он не утратил), по-прежнему, поражал координацией танца: исполняя пируэты, он мог в любой момент менять положение корпуса и рук, и его верчения при этом оставались столь же совершенными, а руки сохраняли идеальную форму и красоту. Кригсман писал в рецензии на выступление: «Его технические возможности не те, что были в юности… Но годы, в случае с Барышниковым, также принесли глубину и эстетическую зрелость, которую не только более молодые, но даже сам Барышников, не могли достичь. Но он, все равно, остается каким-то образом на высоте… Что можно сказать о танце Барышникова, кроме как констатировать факт его превосходной красоты и формы?.. Барышников, одетый в белый костюм (майка, брюки и джазовые туфли) настолько приковывал внимание, что можно было услышать вздох каждого зрителя».

Действительно, тишина в зале стояла необыкновенная. Поскольку театр расположен в парке практически под открытым небом (только сцена и большая часть рядов партера находятся под навесом), то в паузах между музыкальными фразами, доносившийся до зрителей хор цикад казался буквально оглушительным. Когда Миша заканчивал танцевать, зрители вставали ряд за рядом, и стоя аплодировали легендарному танцовщику…

Постепенно Барышников все больше обращался к хореографам-авангардистам, открывая миру, да и самим американцам, новые имена. Какие только программы ни создавал он со своей труппой! Как будто решил восстановить тот путь, который прошел танец модерн от начала 60-х годов до наших дней. Так, в 2001 году решил вернуть на сцену давно забытые имена, показал целый вечер Past Forward («Прошлое – вперед»), составленный из работ авангардистов 60-х и 70-х годов, и сам танцевал два номера. В своих интервью Барышников повторял, что он счастлив, что может работать с этими талантливыми хореографами. «Это больше, чем я мог мечтать, – сказал он Аллану Кригсману, – я чувствую себя опять учеником, это новая жизнь, и я ею очень доволен».

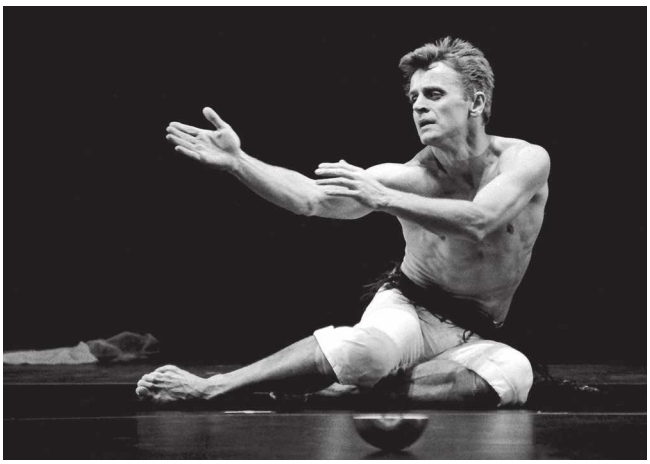
На этом новом пути Михаил Барышников стал уникальным и не имеющим соперников испол-

нителем произведений хореографов-модернистов и в этом жанре повлиял на развитие американского танцевального искусства, далёкого от классического танца. Своими выступлениями танцовщик обнаружил преимущества классического образования и для исполнителей танца-модерн. И – главное – как и раньше, в самых абстрактных и бессюжетных классических балетах и танцах-модерн, – сам Барышников никогда не выходил на сцену формальным исполнителем хореографии. В нём всегда чувствовалась личность, значительная и притягательная для зрителя.

Каждая новая программа «Белого дуба» была событием, загадкой, предвкушением сюрприза.

«КАЮЩИЙСЯ» (EL PENITENTE)

Для меня в этот период наиболее интересными были его выступления в балетах великой американской модернистки Марты Грэм, в первую очередь в балете «Кающийся» (El Penitente), поставленном в 1940 году на музыку Луиса Хорста. Балет построен на верованиях религиозной секты юго-западной Америки о покаянии и очищении от зла. Актеры разыгрывают мистерию на тему греха и искупления. Кающийся грешник, соблазненный Марией Магдалиной (символом соблазнения в их дуэте является яблоко), проходит ритуал очищения: персонаж в длинном черном балахоне и терновом венце опускает на его спину крест. После того, как «кающийся» заканчивает свой крестный путь, заканчивается и «спектакль в спектакле», и все трое исполнителей танцуют на празднике.





М. Барышников, Дж. Херринг. «Кающийся». 1998

Конечно, Барышников, как всегда, создавал особую атмосферу на сцене. Не ритуал мистических действий танцевал он (как другие исполнители балета), но раскаяние, которому Кающийся предавался всем сердцем. Не знаю, что выглядело пластически выразительнее у Барышникова – игра с Магдалиной или томительный и скорбный ход с крестом на спине.

Веселая пляска после распятия показалась мне какой-то неуместной.

«ПОД СТУК СОБСТВЕННОГО СЕРДЦА»

В 1998 году на сцене Сити Центра Михаил Барышников представил номер HeartBeat: MB («Танец под стук собственного сердца: МБ», хореограф Сара Руднер), который трудно было назвать танцем в привычном смысле этого слова, но впечатление он произвёл огромное. Барышников вышел на сцену с оголённым торсом, к нему были прикреплены электронные датчики, которые передавали стук сердца танцовщика в зал. Он менял скорость движений – менялся ритм сердца. Наконец, побежал по сцене по кругу. Сердце застучало с такой частотой, что трудно было поверить в реальность этого звука. Барышников внезапно скрылся в кулисах, звук выключили, наступила жуткая тишина. Казалось, что это остановилось сердце. Зрители в ужасе застыли. И только когда на сцену вышел улыбающийся Миша, раздались аплодисменты. Он показал нам, какой ценой даётся прекрасное искусство балета.

«НЕОГОВОРЕННАЯ ТЕРРИТОРИЯ»

Барышников создаёт вокруг себя на сцене особую атмосферу, даже в абстрактных сочинениях его появление всегда значительно. Спектакль поставлен специально для Михаила Барышникова или он сыграл главную роль в пьесе – разницы не было: зрители все равно шли в театр смотреть на артиста. Такова сила его творческой личности.

В конце 1990-х годов на сцене Бруклинской академии музыки я впервые увидела балет «Неоговоренная территория», моноспектакль, поставленный для Барышникова Даной Рейтц в 1995 году. Монолог идет без музыки. Продолжительность – 20 минут! – в такой ситуации почти нереальна. Внутренний ритм, в котором танцовщик существует на сцене, в сочетании со светом, заменяют музыку. Словом, балет идет под «музыку души». Не знаю, что задумывала Рейтц: не знаю, она ли меняла детали хореографии, которые не совпадали от спектакля к спектаклю.

Вступление к поэме – выход артиста почти в темноте. Свет разгорается постепенно, хореография построена на профильных, «египетских» позах. Таинство. Поступь древнего бога. Затем Барышников делает движение, как бы снимая маску, и обращается к публике – перед нами артист на сцене, комедиант на площади, снимающий драматическое напряжение насмешкой. И все двадцать минут он балансирует на грани гротеска и трагедии… Артист находится в безостановочном движении, и вдруг – останавливается на краю светового круга в середине сцены и стоит неподвижно, спиной к публике. Пауза (в каждом из виденных мной спектаклей – разной продолжительности). Молчание поэта (напряженная тишина зрительного зала). И вновь – движения, перетекающие одно в другое: новая поэтическая строка. Мастер и открывает нам себя, и показывает процесс творчества. Кульминация поэмы – артист на вершине славы. Затем начинается возвращение во тьму. Поэма близится к завершению.

Ограниченный в своём движении световым кругом, танцовщик повторяет мизансцену: проводит ладонью по своему телу ото лба к коленям, не то поглаживая себя, не то очерчивая контур тела. Пальцы скользят по глазам, закрывают их, как закрывают глаза покойнику. Пауза. Выход из светового круга в темноту… В забвение? В бессмертие?

Это была, на мой взгляд, вершина программ «Белого дуба» в то время, а, возможно, и всего, что сделал сам Барышников в области танца-модерн. По глубине и значительности самовыражения эта работа, мне кажется, стоит на уровне его прошлых выступлений в «Жизели».

Сам Барышников вышел на «неоговорённую территорию» уже в Ленинграде. Он сознательно искал новых хореографов, стремясь к освоению разных напрвлений в мире танца. Так, например, для работы над своим творческим вечером он пригласил Май Мурдмаа, модернистку из Эстонии, которая вряд ли могла рассчитывать на постановку в ленинградском театре. С первых лет в Америке Миша начал целеустремлённо осваивать «неоговорённую территорию», танцуя не только хореографию модернистов, но и бродвейские танцы (две серии фильма с Лайзой Миннелли «Барышников на Бродвее»), играя роли в драматических театрах и в фильмах. Однажды в Милане он вышел на сцену в нескольких эпизодах знаменитого Snowshow Славы Полунина в качестве одного из клоунов…

Его участие в различных спектаклях не ограничивается исполнением роли, он неизбежно оказывается соавтором режиссёра в создании представления.

«Неоговорённая территория» не имеет границ.

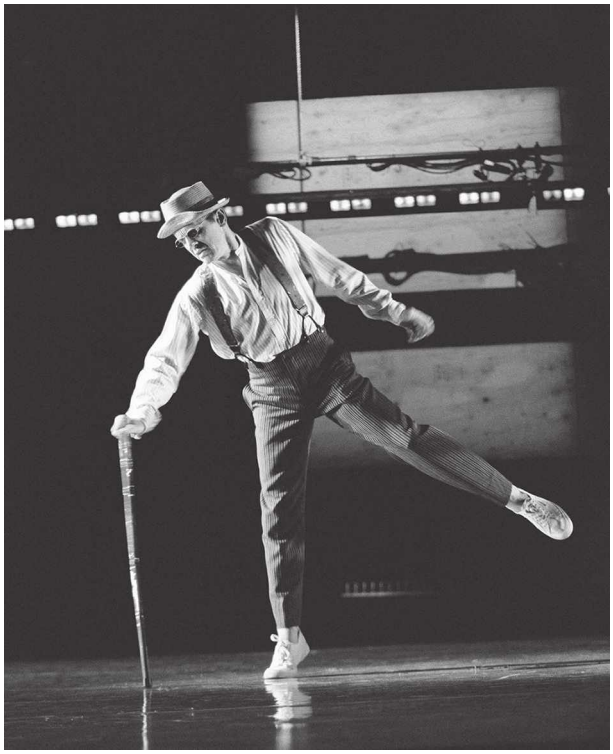
HELL'S KITCHEN / «АДСКАЯ КУХНЯ»

В 2003 году Михаил Барышников распустил «Белый дуб» и занялся организацией Центра искусств на Манхэттене, в районе под названием Hell's Kitchen /Адская кухня. Когда-то это было мрачное пристанище бедных выходцев из Ирландии и Латинской Америки, ныне – престижное богемное местечко, с огромным количеством театральных студий. Совместно с фондом Гилмана Миша купил три этажа в здании на 37-й улице Манхэттена. На одном разместился театр на 300 мест, на другом – студии для репетиций и выставочный зал. В этом Центре, которому Барышников и сейчас уделяет много внимания, выступают и общаются между собой и с мастерами новаторы различных направлений в искусстве, включая искусство танца, музыки, драматургии, кино и визуальное.

В интервью, которое Барышников дал газете «Нью-Йорк таймс» в то время, он сказал:

«Что я люблю больше всего на свете, больше, чем любой мой собственный успех на сцене, – это возможность быть частью чего-то, что движет историю театра или танца вперед. Вы помните такие моменты всю свою жизнь».

ВОСПОМИНАНИЯ XYZ



От участия в постановках хореографов-модернистов Барышников перешел к сольным номерам, поставленным специально для него. Он создал особый жанр танцевального монолога, в котором артист в своем публичном одиночестве раскрывает себя, как поэт, рассказывает публике о себе так, как, возможно, не рассказывал даже самым близким людям. Чаще всего, это трагические монологи, размышления о прошлом, о жизни и смерти (иногда – с ноткой иронии, которая является одной из черт его таланта).

Монолог «Mr. XYZ» был поставлен в 2003 году хореографом Элиотом Фелдом на музыку четырёх песен различных американских композиторов первой половины прошлого века. Одна из них начинается словами: «Пожалуйста, не говорите обо мне, когда я умру». XYZ – последние буквы английского алфавита. Конец алфавита, конец жизни.

…Глубокий старик, почти слепой, но чисто и аккуратно одетый (шляпа, очки, в руках трость) пересекает сцену под звуки танго – движется ритмично, приплясывает, подскакивает. Бодрится, почти «взлетает», опираясь на свою трость, затем вдруг теряет ощущение пространства и судорожно шарит вокруг себя свободной рукой. Одинокий, смешной и безгранично обаятельный… И все-таки сразу видно: Mr. XYZ – бывший артист: его танцы с тростью вызывают ассоциации со знаменитым эстрадным танцовщиком Фредом Астером. В монолог старика вплетены воспоминания о ролях, сыгранных когда-то самим Барышниковым.



В конце этой блестящей «вариации», Барышников вдруг останавливается у края рампы, поднимает трость, некоторое время держит ее на весу, словно вспоминая что-то… тело вытянулось, напряглось, помолодело: вспомнил. Встал в профильную позу, палку взял в руки, как лиру. Эту позу из «Аполлона» Баланчина узнают все любите-

ли балета… На несколько мгновений перед зрителем возникает образ из прошлого танцовщика. Но это секундное напряжение не под силу старику. Тело начинает дергаться, как у рок-певца перед микрофоном. Публика смеется. Кажется, артист намеренно хочет снять пафос предыдущего момента: ничего возвышенного в старости нет – все в прошлом, все в прошлом…

Вот он упал и ползет, помогая себе тростью, беспомощно и трагически протягивая руку, словно взывая о помощи. И снова прямая хореографическая цитата, на этот раз – из «Блудного сына» – еще одной незабываемой работы танцовщика.

Среди других ассоциаций с прошлой жизнью героя, одна была наполнено для меня особым смыслом. Откинув трость, Mr. XYZ садится на стул на колесах – как в инвалидное кресло. А из кулис прямо в руки ему вылетает букет белых лилий. Какое-то время Mr. XYZ держит их у самого лица… Потом отъезжает на кресле в дальний угол сцены, цветы выпадают из старческих рук, оставляя поперек сцены белую дорогу между ним и кулисой. Я сразу узнала и вспомнила…



Ленинград. Кировский театр. 5 января 1972 года. Молодой танцовщик Михаил Барышников первый раз в жизни танцует Альберта в «Жизели». В финале спектакля герой, изнемогая от горя и сознания своей вины перед погубленной им Жизелью, отходил от могилы вот так же, в дальний угол сцены, роняя белые лилии… Затем опускался в конце дороги из цветов на пол, припадая к нему, как будто старался слиться с той землей, в которой похоронена его любовь.

Через три недели после этого дебюта Мише исполнилось 24 года. Мы все были молоды, не верили тогда, что есть старость и утраты, что всему прекрасному наступает конец. Верили, что Миша, великий и бессмертный, будет танцевать на этой сцене вечно! И мы будем вечно смотреть на него из зрительного зала, разделяя его боль и любовь. А сейчас я – едва ли не единственная зрительница в Нью-Йорке из тех далеких времен, из той, другой, жизни – смотрела на сцену и вспоминала А.А. Фета («А.Л. Бржевской»):

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.

…Артистки труппы выходят и танцуют с немощным стариком: их много было в его жизни, молодых и красивых – но в его памяти они все слились в танцующий кордебалет.

Затем одинокий человек в шляпе и очках разворачивает кресло и последний раз проносится на нем вокруг сцены. От старческой беспомощности не может остановить катящееся кресло? Хочет ощутить своё тело в движении, как когда-то, когда перекрывал это пространство прыжками?

Он останавливается посредине и посылает воздушный поцелуй в зал: артист выходит на аплодисменты последний раз в жизни. Затем разворачивается в кресле и катит куда-то в проём задней стены, спиной к зрителям. Свет постепенно гаснет. Человек, не поворачиваясь, поднимает руку и прощально машет: дескать, да, да, ухожу, ухожу навсегда, со сцены, из жизни – забудьте, ничего страшного, все просто, не надо прощаний и слез…

Смерть без романтизма и пафоса. Безмерное одиночество без внешнего трагизма. Буднично, не сентиментально. Но мне казалось, что и мое сердце сейчас остановится.

ЧИТО

Уже в конце 1980-х параллельно с выступлениями в балетных спектаклях и программах Барышников начал участвовать в драматических спектаклях режиссеров из разных стран.

За моноспектакль «Превращение» по рассказу Франца Кафки он в 1989 году получил Специ-

альную премию критиков.

Спектакль Резо Габриадзе «Запрещённое Рождество, или Доктор и Пациент» (май 2004) начинается со сцены, где Ангел Ермониа шьет себе крылья на старой швейной машинке. На заднем плане движется по волнам океана маленький кораблик. Актеры, сидящие спиной к зрителю, вращают деревянные изогнутые палки, изображающие волны. Где-то на краю горизонта появляется матрос Чито, на передний план к рампе выходит Цисана, возлюбленная героя. Влюбленный матросик – Барышников – посылает ей воздушные любовные письма из своего заокеанского далека, сигнализируя разноцветными флажками. Но устав ждать Чито, Цисана выходит замуж за другого.



Счастливый матрос еще некоторое время шлёт сигналы в пустоту, затем берёт свой чемодан, перешагивает через волны и выходит на берег… Бывшая возлюбленная в подвенечном наряде выходит к герою прощаться, отдает ему связку писем и медальон. Вопль Чито-Барышникова вслед уходящей девушке: «Цисана!» – звучит как предсмертный крик.

Потрясенный герой садится на чемодан и несколько минут сидит неподвижно. За спиной Ангел поднимает то круглый желтый диск – Луну, то картонный полумесяц. Чито сидит неподвижно. Много «лун» сменилось, прежде чем он до конца осознал происшедшее. Не выдержав душевной боли, решает покончить с собой: встает, снимает бескозырку, кладет ее на чемодан, медленно перешагивает через деревянные волны и «опускается на дно». Следует одна из тех пантомим в спектакле, которые с таким мастерством исполняет Барышников: артист движется в пространстве между палками-волнами, опускается на пол, перекатывается, как в замедленной съемке, и мы как будто видим лишенное жизни тело, влекомое подводным течением. Затем оно достигает дна – перестает двигаться, застывает.



«Пролетающий» над океаном Ангел вытаскивает Чито на берег, производит над ним какие-то движения руками, чем-то щелкает и уходит, посмеиваясь. Чито оживает, с трудом понимая, что произошло. Замечает на полу какой-то предмет, пинает его ногой: слышится звук заводящегося мотора. Чито поднимает оконную ручку, прикрепляет ее к левому нагрудному карману матросской куртки и крутит: тарахтит мотор. Тело матроса начинает вибрировать, как корпус машины (артист фантастически владеет своим телом, изображая эту вибрацию). Но Чито-Барышников заводит не только воображаемый мотор, он «заводит» и свое сердце. Невидимый мотор начинает ритмично тарахтеть. Чито смеется. Сначала это такой жуткий, спазматический смех, от которого мороз продирает по коже: смех человека-автомата. Но постепенно он становится более натуральным, человеческим. Чито возвращается к жизни, он смеется, потому что счастлив: с ним произошло чудо, он стал человеком-автомобилем! Странное преображение позволяет матросику сохранить свою чистую и прекрасную душу в окружающей его реальной действительности.

Образ человека-машины читается также как символ неординарности героя спектакля. Чито – не такой как все, в этом его очарование, это его дар, посланный ему свыше. Недаром именно он, соединяя провода высоковольтной вышки, оборванные бурей, зажигает свет… он не только верит в чудеса, он их творит!

Свет зажигается не только на вышке, но и в душе Чито, заключенной в корпус автомобиля. Она освобождается, перестает прятаться в фантастическую оболочку. Больше нет блаженного взрослого ребенка, смешного и трогательного, каким его играл Барышников, и которого американские критики



сравнивали с героями Чарли Чаплина.

Но однажды его лучший друг, Доктор, теряет терпение и выкрикивает в лицо Чито ненужную правду: «Нет никакой машины, ты пешеход, как все мы. Твой автомобильный ключ – оконная ручка, водительское удостоверение – зеркало, в котором ты видишь себя…»

Доктор вырывает из рук Чито все эти предметы, срывает с него водительский шлем, толкает, и тот, сидя на полу, потрясенно спрашивает: «Доктор, зачем вы так поступили?» Это – кульминационный момент в судьбе и истории героя. Зритель видит совершенно нормального, глубоко страдающего человека, как будто сбросившего маску. У артиста меняется даже тембр голоса. Доктор, утверждая, что Чито – обыкновенный человек, разрушая его веру, разрушает и его жизнь, и Чито беззвучно рыдает, сидя на полу. Ради одной этой сцены в исполнении Барышникова стоило смотреть весь спектакль!

Как когда-то тело матроса погружалось в волны океана, так теперь душа Чито-Барышникова погружается в бездну страдания: без машины он чувствует себя одиноким и беззащитным. В сцене с Доктором, который пришел просить прощения, он разговаривает нарочито обыденным, безразличным тоном, каким говорят люди, глубоко уязвленные, но не желающие себя выдавать… Нельзя без боли слышать, как на предложение поехать вместе на его машине, Чито отвечает: «У меня нет автомобиля. Он больше не существует».

Но Чито – дитя Божие: Ангел недаром, незримо для героя, направляет его судьбу. Не успевает тот произнести слова трагического отречения от себя и уйти за кулисы, как за сценой раздается взрыв. Чито возвращается, потирая ушибленное бедро. Следом выходит Ангел, выносит части какой-то белой машины. Крыло автомобиля на плече Ермониа выглядит ангельским. Он набрасывается на героя с угрозами: якобы тот поставил в темноте свой трактор, и теперь Ермониа разбил об него свой новенький «Опель». Он кричит (цитирую по памяти): «Да я тебя… да я твою машину уничтожу!» Барышников отвечает грозно: «Ты можешь меня побить, но машину мою трогать не смей!» И вместе с душевным волнением к Чито возвращается его вера в чудо, он снова становится человеком-автомобилем. Но это уже иной человек, не тот большой ребенок, который играл в необыкновенную игру. Он и внешне больше не имитирует движение автомобиля. Теперь он – лишь знак чудесной судьбы Чито. Сцену заливает ровный свет. Что видит герой Барышникова, вглядываясь в этот новый, дарованный ему свыше, мир? Почему его глаза полны слёз?



…Под церковное пение Чито и Доктор уходят спиной к зрителю в глубь сцены. Чито держит саквояж Доктора, Доктор – зеркало заднего вида, в котором герои видят свое прошлое, прощаясь с ним навсегда, в котором артисты видят зрителей в зале, покидая сцену.

Танцовщик сыграл драматическую роль, и только блестящее исполнение пантомимных сцен напоминало о его прежней профессии. В этой роли дар Барышникова проявился с той же силой, как на балетной сцене. Артист продолжил тему «верной себе душевной чистоты», которая сегодня и вечно будет противостоять любым формам зла.

В творчестве Михаила Барышникова рано проявились два начала – моцартианская пленительная лёгкость и глубокий драматизм. Он мог быть романтичным, мог дурачиться, как ребёнок (Адам в «Сотворении мира», балет Push comes to show и др.). Но, постепенно, трагическое мироощущение

становится главным. Это началось в 1971 году с роли Педро Ромеро в телевизионном спектакле Сергея Юрского «Фиеста» (я писала о нём в главе «Сергей Юрский в Ленинграде»). Затем последовал Альберт в балете «Жизель».

В этих персонажах проявился особый дар Барышникова – обнаружить в каждом герое его трагическую суть и донести её до зрителя силой своего эмоционального напряжения. Этот дар одинаково проявлялся как в балетном, так и в драматическом спектакле.

В последних танцевальных монологах и драматических спектаклях одна тема стала главной, если не единственной: человек и смерть.

Так он сыграл душевную трагедию Беликова в спектакле «Человек в футляре» по рассказу А.П. Чехова, в 2013 году, в постановке режиссеров Анни-Б Парсон и Пола Лазара. Момент, когда возлюбленная героя, Варвара, посмеялась над ним, становится концом его жизни. Он направляется через всю сцену к двери своей квартиры. Варвара перестает хохотать, лицо Беликова-Барышникова ее пугает.

Она забегает вперед и останавливается, раскинув руки, словно хочет обнять Беликова (остановить это неуклонное движение к невидимой цели? Попросить прощения? Утешить?) Он отстраняет ее руки, продолжает идти. Сцена повторяется: Варвара забегает вперед и распахивает объятия, Беликов отстраняет ее. Он не видит ни девушку, ни ее протянутых рук – он идёт умирать.

В 2015 году Михаил Барышников и звезда Голливуда Уиллем Дефо на равных гениально сыграли в спектакле Роберта Уилсона «Старуха» по произведениям Даниила Хармаса. К сожалению, я видела его только один раз, этого недостаточно для рассказа о настолько сложном и многозначном зрелище.

«БРОДСКИЙ/БАРЫШНИКОВ»

Самая трагическая работа Миши – спектакль «Бродский/Барышников», сочиненный вместе с режиссером Алвисом Херманисом – действо, которое выходит за рамки жанров, да и привычного театра вообще. Вот уж воистину – неоговоренная территория…

На авансцене – две скамейки. На одной – магнитофон с большими бобинами, на которых записан голос Бродского.

На другую скамейку садится Барышников, вынимает из чемоданчика бутылку виски, будильник, томики стихов Бродского. Раскрывает книги одну за другой… Это – первый план спектакля, реальное пространство.

На стене, над самой скамейкой – старый мраморный щит с рубильниками и предохранителями, над ним висит голая лампочка. Время от времени со щита сыплются искры, лампочка мигает – похоже, соприкосновение пространств чревато коротким замыканием.

Барышников начинает читать:

…Мой голос, торопливый и неясный,
Тебя встревожит горечью напрасной…

Это не актерское чтение, это заклинание умершего друга отозваться на призыв. В какой-то момент, в конце спектакля, мы услышим голос Поэта, читающего свои стихи – он отозвался на голос Друга.

За скамейками – огромный стеклянный павильон в стиле ар-нуво, похожий на давно заброшенный зимний сад давно исчезнувшей цивилизации. Это сакральное пространство между двух миров. Танцовщик встает, открывает дверь, входит внутрь павильона и обходит его, «словно шаман, кружа». Мы продолжаем слышать голос Барышникова, он продолжает читать стихи, но уже в записи, соединенной с музыкой. Под звук собственного голоса актер как будто импровизирует, танцует пластические пантомимы, претворяющие стихи в движение (танцевальные миниатюры для этого спектакля Барышников ставил сам). Так в этом пространстве меж двух миров происходит встреча Танцовщика и Поэта.

Смысловой стержень спектакля – тема смерти. Она проходит через поэзию Иосифа Бродского, начиная с самых ранних стихов. В танцевальных пантомимах смерть появляется в разных обличиях. В романтическом представлении юности – зловещий Черный конь высматривает следующую

жертву. Это особенно выразительная миниатюра. Удар каблуком, как удар копытом, жест руки – и возникает ощущение, что Барышников танцует фламенко.

Другая миниатюра: смерть бабочки. В ней главное – изумительный танец рук Барышникова. Он сам легко «порхает» в павильоне, а руки трепещут, как крылья, мечутся по стеклянной стене, напоминая бабочку, которая бьется о стекло, и символизируя беспомощность человека, пытающегося продлить свою жизнь.

На следующем витке тема становится более личной. Во времена их дружбы поэт был старше танцовщика. А теперь танцовщик, став на 20 лет старше, повторяет путь, о котором писал Бродский.

Старение! Здравствуй, мое старение!
Крови медленное струение.
Некогда стройное ног строение
мучает зрение.

Барышников закатывает брюки, рассматривает жилы на своих ногах танцовщика, снимает ботинки, пиджак и жилет, покрывает белым кремом лицо и тело, как делают артисты японского театра стиля буто. Выходит в павильон согбенным стариком. Начинается самая театрализованная миниатюра под запись стихотворения «Портрет трагедии».

Трагедия в исполнении Барышникова – это не величественная греческая богиня, но ее искалеченный образ, созданный конвульсивными движениями и изломанными позами. Актер сохраняет на лице подобие греческой маски с открытым ртом, сведенным судорогой. Форма, найденная танцовщиком, очень точно соответствует стихотворению Бродского.

Полтора часа – один на сцене – артист говорит о старости и смерти. Это запретная зона для каждого нормального человека. А Барышников играл это много вечеров подряд.

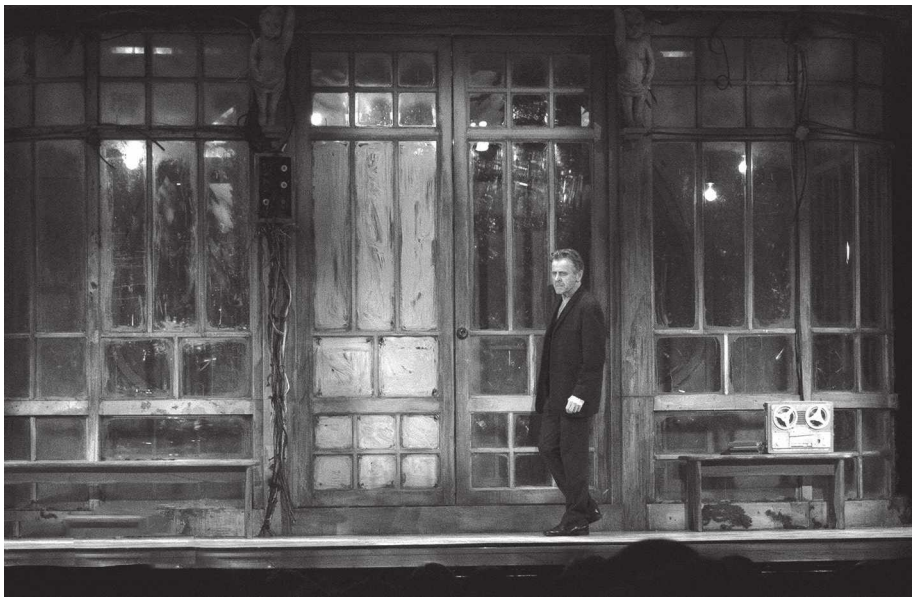
Спектакль приближается к концу. Артист складывает все вещи в чемодан. Читает:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.
Нарисуй на бумаге простой кружок.
Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него – и потом сотри.

И, единственный раз, во время чтения, голос у него дрожит.

Михаил Барышников заходит в павильон, закрывает дверь и замазывает белой краской стекла. Уходит в дверь в задней стене. Все. Конец. Конец спектакля – а, может, жизни?

Это третье пространство нам неведомо. Может быть, именно там Поэт и Танцовщик будут неразлучны?



После спектакля «Бродский/Барышников»

«ВИШНЕВЫЙ САД»

Летом 2022 года я видела Михаила Барышникова в драматическом спектакле «Вишнёвый сад» А.П. Чехова (режиссёр Игорь Голяк, бостонский театр «Арлекин»).

Я обратилась к театральным агентам, которые привезли спектакль в Нью-Йорк, без всякой надежды. И вдруг получила разрешение! Судьба мне улыбнулась! Пандемия уже шла на убыль, но в театре мне сделали проверку на ковид, которого у меня не оказалось, и я, счастливая, направилась в зрительный зал… из дверей навстречу мне вышел Миша в медицинской маске и сообщил, что утром двое актёров заболели ковидом, репетиция будет неполная, без костюмов, и актёры будут в масках… Мы обнялись, Миша вернулся в зал, а я поехала домой. Так что возвращаюсь к «словесным фотографиям».

Спектакль начинается и заканчивается картинами Апокалипсиса, которые соответствуют событиям современной истории. Фирс, в исполнении Барышникова, пожалуй, главный персонаж спектакля, недаром он один участвует в этих сценах. У него не только иная пластика движений, чем у других, он – по сути – другой.

В первой картине на пустой сцене всего несколько, забытых людьми, предметов: скамейки, детская игрушка, и странная конструкция, напоминающая то ли подъёмный кран, то ли осветительный прибор из операционной, то ли марсианский корабль из романа Уэллса. По сцене бродит, говорит и пританцовывает фигура в черном длинном пальто – Фирс-Барышников.

В пьесе Чехова есть эпизодический персонаж – Прохожий – некий подвыпивший гражданин, который спрашивает дорогу на станцию, а заодно и денег опохмелиться. Раневская подаёт ему золотой, потому что мелочи у неё нет. В спектакле бостонцев персонаж появляется на сцене в образе подвыпившего омоновца и начинает злобно издеваться над героями, которые в испуге сбиваются в кучу вокруг неведомой конструкции. И тогда согнутая фигура в черном пальто, раскинув руки, закрывает собою и слабых женщин, и здоровых, сильных мужчин. Когда солдат хватает Раневскую за юбку, Фирс отталкивает его, тыча в физиономию золотую монету и шипит по-русски, не скрывая отвращения и ненависти: «Бери и уходи, а не то – убью!»

И вот этого последнего человека из какой-то другой, прошлой жизни, ушедших нравственных понятий, забыли в этом мертвом кибернетическом пространстве, оставили одного, наедине с неведомым будущим. Огромный каменный шар извне равномерными ударами разбивает задник сцены. Вселенная уничтожает мир, в котором жили люди. И только фигура в черном стоит и наблюдает в эти «минуты роковые» надвигающийся Апокалипсис. А зрители, заворожённо, наблюдают за артистом.

Творческая жизнь Михаила Барышникова находится все время в развитии, один проект тут же сменяется другим. Его творческая энергия неиссякаема. Я не встречала в мире искусства подобной личности. Поэтому свои театральные воспоминания я и заканчиваю «словесными фотографиями» Барышникова на неоговорённой территории.

О работе театрального фотографа



Нина Аловерт в доме-музее Вальтера Скотта. Абботсфорд, Шотландия. 2015. Фото Т. Жаковской

ФОТОАППАРАТ

Не помню, как назывался мой первый фотоаппарат – мама купила его, когда я была ещё школьницей. Он был не плёночный, а снимал на пластинки. Мама считала, что мне полезно увидеть, как происходит процесс проявления: в отличие от плёнки, которую обрабатывают в полной темноте, пластинки проявляют при красном свете, так что фотограф видит рождение изображения. Это действительно увлекательное, даже таинственное зрелище, когда на поверхности начинает проступать лицо или контуры пейзажа. Я до сих пор, с замиранием сердца, вспоминаю этот процесс.

В огромной дедушкиной квартире, в конце коридора, был чулан, там мне и устроили лабораторию. Я снимала лес, озеро, подруг и школьных друзей, которые приезжали летом погостить к нам на дачу.

Потом мама купила мне плёночный аппарат «Киев-2» (на самом деле, это была копия немецкой «Лейки»). Он был «шторный», и в отличие от «зеркалки», которая в момент съёмки издавала громкий звук, издавал тихий шир, шир… Вот этим «Киевом» я и начала снимать балет в начале 50-х годов прошлого века.

Я понимала, что не буду выступать на сцене, но, так как я – человек деятельный, то хотела быть в театральном мире не просто пассивным зрителем, я хотела участвовать – писать или фотографировать.

Для меня театральная съёмка – это не фиксация. Это мое сотворчество, как ни странно, с тем, кто на сцене.

Конечно, я снимала и спектакли целиком, как, например, у Николая Павловича Акимова, где каждая мизансцена была и красота, и смысл, и эмоция, но для меня, как фотографа, главный интерес на сцене – танцовщик или актёр. Самое важное в любой театральной съёмке – поймать, запечатлеть единственный, никогда больше не повторяющийся момент сиюминутного актерского вдохновения… Для этого необходимо установить контакт с теми, кого я снимаю, т.е., стать тем приёмником, который улавливает импульсы, идущие от артиста в зал. Это не более мистика, чем природа самого искусства театра, актерского таланта, природа воздействия артиста, хореографа, постановщика на зрителя. И если я уловила импульсы, почувствовала магию зрелища, которое снимаю, – я могу сделать несколько удачных снимков, где будут и актёр, и моё отношение к его творчеству в этот момент. Но если спектакль или актеры оставили меня равнодушной, мои снимки будут формальными.

Мой «Киев», конечно, был замечательным аппаратом, но объектив у него не очень длиннофокусный. В ранние 70-е я купила, по знакомству, «Зенит» с роскошным мощным телеобъективом, который выпускали для аэро- и военной съемки. Снимать им было наслаждение, но удержать в руках – трудно… Он был такой тяжелый, что к корпусу привинчивалась специальная опора, упиравшаяся в плечо, поэтому его называли «ружьё». Я носила его в сумке на плече (сумок на колесиках тогда ещё не было). Теперь хожу с искривленным позвоночником, хромаю. Но то время вспоминаю с радостью.

Позднее Миша Барышников прислал мне из Америки Canon. Я по-прежнему предпочитаю эту фирму: из всех «зеркалок» Canon – самый тихий и меньше мешает соседям при съёмке.

ПОЙМАТЬ МГНОВЕНИЕ

В 50-60-е годы спектакли во время действия не снимали. Драматические театры или имели штатного фотографа, который делал в студии рекламные фотографии для премьеры, или приглашали фотографов на разовую студийную съёмку. Я нарушила эту традицию в Театре Комедии, когда в начале 1960-х начала снимать во время спектакля, сидя рядом с Н.П. Акимовым на его местах в партере (тогда я ещё снимала «тихим» «Киевом»).

В то время я фотографировала для себя, из любви к Театру Комедии, из желания участвовать в его жизни. В Театр имени В.Ф. Комиссаржевской я была приглашена уже официальным фотографом и снимала тоже во время действия, в основном из зала. Увидев мои снимки на выставке во Дворце работников искусств, И.П. Владимиров пригласил меня в Театр имени Ленсовета, где я, в своё удовольствие, фотографировала спектакли из кулис, из зала – откуда хотела.

Мне повезло: режиссёры этих театров не только не препятствовали сьёмке во время спектакля, но Владимиров даже поощрял. В эти же годы замечательный театральный фотограф Борис

Стукалов, который работал в БДТ, жаловался мне, что редко удаётся снимать спектакли. Он просил разрешения у Г.А. Товстоногова фотографировать какой-то новый спектакль на генеральной репетиции. Товстоногов отказал, ему это мешало (не мешало ни Акимову, ни Владимирову): «Я ставлю спектакли не для фотографов!» Какая это была ошибка!

Съёмка во время действия – это посмертная память о театре. Фотографии, сделанные во время действия, сохраняют сценическую жизнь актёра и спектакля.

Кстати, до отъезда из СССР я никогда не фотографировала балет в студии, но когда вновь стала приезжать в Россию, то снимала и в студийных условиях. В Мариинском театре, по моей просьбе, мне предоставляли чёрный фон, чтобы максимально приблизить такую съёмку к сценической.

Я встречала танцовщиков, готовых к актёрской самоотдаче и во время съёмки в студии, например: Андрис Лиепа, Юлия Махалина или Диана Вишнёва. Всегда красиво, выразительно выглядело в студии тело Владимира Малахова, не имеющего себе равных в пластической выразительности, тело этого танцовщика само по себе предмет искусства.

Но я всегда предпочитала снимать во время спектакля, для меня самое важное – почувствовать, понять и поймать момент вдохновения. По моим наблюдениям, артист никогда не раскроется в студии так, как на сцене…

Есть два рода театральных фотографов: одни снимают то, что что создаёт артист на сцене, а затем уже преображают снятое своей фантазией. Другие фотографы, чаще – студийные, снимают артиста в соответствии со своим замыслом. Есть великие мастера подобной съёмки.

В 1978 году Миша Барышников взял меня с собой в студию одного из самых знаменитых театральных фотографов Америки того времени – Макса Уолдмана, чтобы познакомить с тогдашним уровнем фотосъёмки балета. Снимал Уолдман в обыкновенно освещённой большой комнате с высоким потолком, выкрашенной в тёмно-серый свет. Фотоаппарат в его руках был соединен с софитами, которые при щелчке аппарата загорались и били светом в момент съемки в стенку, и танцовщик оказывался в этом отраженном свете. Получалась «бестеневая» съёмка.

Миша танцевал – импровизировал – Уолдман фотографировал. При таких условиях, естественно, изображение получается крупнозернистым. Я видела альбом Макса – иногда из-за зерна было не видно ног героя. Но автора это не смущало, напротив, такое зерно на снимках было частью его художественного стиля. И его фотографии были подлинным произведением искусства.

УСТАВ ЧУЖОГО МОНАСТЫРЯ

В США я столкнулась с тем, что на съёмку спектакля отведено гораздо меньше времени. В России я снимала актёров и танцовщиков в одной и той же роли по несколько раз. Хорошо представляя стиль и уровень эмоциональности каждого из своих героев, я могла из разных съёмок выбрать лучший, с моей точки зрения, кадр.

В Америке так снимают только фотографы, которые постоянно работают в конкретном театре (это редкие случаи) или фотографы газеты «Нью-Йорк таймс», остальных, аккредитированных при журналах и газетах, пускают на одну сценическую репетицию при согласовании с профсоюзом. А на репетициях сам артист эмоционально не «выкладывается» так, как на спектакле, иногда танцует в полноги, как говорят в театре, чтобы не уставать перед вечерним представлением.

Успел фотограф включиться в творческую жизнь на сцене – значит, успел снять. Не успел снять то, что хотел, или пропустил – другого случая не будет.

Я никогда не снимала на Бродвее. Там, где большие деньги, всегда сложно. По-моему, там до сих пор снимают только для рекламы. Иногда я снимала оперу в «Метрополитен-опера». Но после того, как на генеральной репетиции «Хованщины» я вслух сделала замечание, что Марфа не может бегать по Москве с открытой грудью и распущенными волосами, меня долго не пускали на репетиции. Конечно, так высказываться было глупо и бестактно. Но это были первые годы моей жизни в Америке, я ещё была возбуждена после переезда, многое тогда я сказала и сделала неосмотрительно.

Позже со мной приключилась смешная история. Снимала я там же, в МЕТ, генеральную репетицию «Пиковой дамы» с Пласидо Доминго в роли Германна. Нас, фотографов, поместили на один

из передних рядов, перед нами никто не сидел. Но передо мной, вдруг, оказалась дама в шляпе. Я её в антракте прошу: «Пересядьте, пожалуйста, я ведь работаю».

– Я тоже работаю, – отвечает дама, – и мне надо смотреть именно с этого ракурса.

– Ну, тогда, снимите, пожалуйста, шляпу.

– А вот этого я сделать не могу!

Вокруг нас собрались фотографы и с интересом слушают… Пока кто-то не сжалился и не сказал мне: «Нина, это жена Доминго!» Я и замолчала. Правда, на второй и третий акт дама пересела.

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Я очень долго не переходила на цветную съёмку. И сейчас для меня важно, какое впечатление на меня саму производит снимок в цвете или в чёрно-белом варианте. Часто чёрно-белая театральная или портретная фотография намного драматичнее и богаче по оттенкам. Я и сейчас перевожу некоторые фотографии, снятые в цвете, в чёрно-белый вариант. Однако иногда бывает, что цвет необходим. Всё зависит от самой фотографии или от того, играет ли цвет решающую роль в зрительном и эмоциональном восприятии фотографии. Решаю почти сразу. Раньше – когда начинала печатать, сейчас – когда смотрю на экран монитора.

Я с трудом привыкала и к компьютерной съёмке. Уже все фотографы работали с цифровыми аппаратами, а я упрямо снимала на плёнку. Но постепенно оценила достоинства цифровой фотографии и фотошопа – это очень удобно. Во время съёмки у тебя не кончается плёнка посреди спектакля… Чтобы самой напечатать фотографию, ты не сидишь ночью в ванной или на кухне, не дышишь химией, ты готовишь всё к печати на компьютере. И, конечно, теперь можно на экране отредактировать («отретушировать», как раньше говорили) всё, что нужно. Можно убрать лишнюю ногу (такое бывает, когда на заднем плане стоят танцовщики кордебалета, тела которых в тени, а ноги ярко освещены, и, кажется, что премьеры на переднем плане – многоножки). Не вижу здесь ничего плохого. На сцене постоянно меняется свет, не всегда можно уследить. Это одна из трудностей нашей съёмки. Но дефекты потом можно исправить в фотошопе.

Во время съёмки в процессе спектакля очень трудно выстраивать кадр, просто некогда. Если кто-то успевает – прекрасно, но я – нет. Я выстраиваю его уже потом, раньше – когда печатала, теперь – на экране компьютера…

Сейчас театральные фотографы, которые работают на журналы и газеты, отсылают снимки в редакцию прямо в антракте, из зрительного зала. Редактор на своём экране посмотрел снимки, отобрал нужные (остальные стёр), вставил в электронную вёрстку газеты (журнала, книги) – и ура, всё готово! Выиграло издательское дело.

Долгое время я считала, что фотографии, напечатанные с плёнки, богаче оттенками, драматичнее. Но сейчас появилась такая бумага, которая даёт роскошное качество отпечатков. Некоторые фотографии, напечатанные на такой бумаге, производят впечатление акварели или живописного портрета.

Хотя и сейчас, когда я смотрю на те снимки, что напечатаны руками, я нахожу, что они «дышат». Компьютерный отпечаток, как правило, по сравнению с ними кажется несколько безжизненным. Я встречала сходные наблюдения и у своих коллег.

Предполагают, что в будущем и книги будут издавать только в электронном варианте, и пыль от них не будет оседать в наших легких… Но я, в потоке ускользающего времени, люблю комнату, заставленную полками с книгами, люблю «обретенное время», заключённое в старинных переплетах и в картоне хорошо напечатанной фотографии.

ХРАНИТЕЛЬ ЛЕГЕНДЫ

Театрального фотографа надо бы любить и лелеять: он создаёт бессмертие театру и его артистам… Очень немногие театры, как, например, «Нью-Йорк Сити Балет» (New York City Ballet), созданный Джорджем Баланчиным, имеют в штате фотографа, который снимает почти каждый спектакль и таким образом пишет историю театра.

В 1975 году в статье «Театр и фотография», которую я уже цитировала выше, Сергей Юрский

писал: *«Фотографы-репортеры и фотографы-художники фиксируют неповторимые мгновения театра, создают его музейный архив, участвуют в написании его истории» (Сергей Юрский. Театр и фотография. Журнал «Театр» №4, 1975).*

Даже сейчас не все, от кого зависит жизнь театра, это понимают.

Балетному фотографу в общей системе отводится второстепенная роль. Директора театров или руководители пресс-службы часто вообще рассматривают их как личных врагов. Одна очень известная в американском театральном бизнесе дама, вслух говорила, что у всех фотографов – грязные руки, другая закатила скандал моему коллеге из-за того, что он продает фотографии артистам, которых снял. Но почему фотограф не должен продавать свою работу? Раньше фотограф, если он был свободным художником, ещё и огромные деньги вкладывал в съёмку и печать.

В Мариинском театре дама на ответственном посту заявила, что фотографы должны еще платить театру за разрешение снимать такую замечательную труппу… В России в начале нынешнего века установилась практика: фотографу разрешают снимать в театре, а за это он должен отдать театру свои лучшие фотографии бесплатно. И некоторые из моих коллег, влюбленные в балет и в свою работу, соглашались на эту вопиющую несправедливость. Может быть, теперь по-другому, не знаю. Некоторые театры признают фотографов, но только взятых на службу, и то по причине рабочей необходимости: для прессы нужны фотографии.

В некоторых странах после смерти знаменитого художника (артиста, режиссёра и т.д.) наследники (прямые или фонды) претендуют на то, чтобы стать совладельцами фотографий. Они отдают фотографии в печать, не спрашивая фотографа, и требуют, чтобы фотограф не публиковал свои фотографии без их разрешения, хотя каждая фотография – это его творчество, его работа, его деньги, вложенные в работу, наконец. Так проявляется неуважение к творчеству театрального фотографа.

А балетный фотограф, действительно, «вечности заложник, у времени в плену».

Как будут представлять себе потомки танцовщиков прошлого, если не будет фотографий? Видеозаписи, боюсь, сыграют когда-нибудь плохую роль в оценке искусства: с годами меняется не только высота прыжков, меняется стиль исполнения, наше восприятие танцев, и будущие любители балета скажут когда-нибудь с удивлением: чем восхищались люди того времени?! Меняется качество съёмки! И никакая, самая замечательная видеосъёмка спектакля не передает до конца магию живого театра. Я убеждена: магию сохранит фотография.

Кино и видео, как правило, разрушают легенду, которой окружены артисты прошлого. Зачастую глазам не веришь… вот эта неуклюжая дама – великая балерина прошлого?! Какое счастье для любителей балета, что мы не видели на киноленте танцев Вацлава Нижинского! Дягилев мудро поступил, не допустив этого. Как мы были бы разочарованы! Современные артисты, я думаю, давно превзошли легендарного танцовщика и в высоте прыжка, и в исполнении других сложностей мужского танца. Но это не принижает искусства Нижинского, он был велик для своего времени, и это величие сохранила фотография: на ней он загадочен и окружён ореолом гениальности.

Именно фотография хранит легенду…

Театральное искусство само по себе – преходяще, но легенда его – вечна.

Тогда не стремились к исключительной резкости отпечатков, мягкие контуры изображения подчёркивали романтичность облика артиста. Посмотрите на фотографии известных балерин начала XX века: и фигуры у них не соответствуют нашим сегодняшним идеалам, и арабеск невысок, и причёска для сцены, на современный вкус, неподходящая… Но сколько старомодного очарования, сколько поэзии в их облике сохранила фотография!

Мои рецензии, мои воспоминания о театре – это тоже, своего рода, письменная фотография, очень подробная. Ведь с каким интересом мы сейчас читаем описание старых спектаклей, не только высказывания прежних критиков, а именно описание. До некоторой степени я об этом помню, когда пишу. Тем более, что это «книга с картинками», то есть с театральными фотографиями, а они, плохие или хорошие, каким-то образом хранят атмосферу прошлого. Ведь балет – это спектакль меняющийся, а иногда и исчезающий со временем.

ОПЯТЬ ПРО ЛЮБОВЬ

Балетный фотограф, который выбрал эту профессию не случайно, а по зову сердца, который не фотографирует сегодня – балет, а завтра – новые часы или овощную лавку, – он подвижник. Эта профессия никого ещё не сделала богатым, кроме тех одиночек, которые снимают только знаменитостей всех жанров искусства.

Фотографы делятся на разные категории. И всем можно дать только один совет: любить свою профессию. Иначе её надо менять.

Балетным фотографам надо знать балет. Я всегда говорю: я – театральный фотограф и прежде всего – балетный. Это немножко другое. Даже технически – нужно знать, когда снять прыжок на самой высокой точке или позу в правильный момент.

Научить фотографа можно только технике съёмки и своим каким-то личным «приспособлениям». Творчеству научить нельзя. Это моё убеждение. Способности не развиваются от советов. Способности развиваются в процессе работы самого фотографа.

Театр – это мистическое место. Его так просто не объяснить. В искусстве фотографии, как и в любом другом, тоже есть немного мистики. Почему композитор слышит музыку? Почему художник видит краски на холсте? Кто подсказывает слова писателю? «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!», – писал поэт Алексей Толстой. Творец – проводник между космосом и человечеством (идея не моя, но мне очень близкая). Мне приходилось не раз замечать такой факт: два фотографа стоят рядом, снимают одного и того же человека, а выражение его лица на их фотографиях разное.

Когда я снимаю портрет артиста в жизни или на сцене, для меня очень важно войти с ним во внутренний контакт. Не хранят ли потом фотографии эту мгновенную душевную связь фотографа и того, кого он снимал? Не сохраняет ли фотография и наше отношение к объекту? Я, например, если снимаю человека для портрета, люблю, чтобы он на меня смотрел. Фотография потом начинает жить своей жизнью, а человек, которого я сняла, продолжает на меня смотреть, и у меня даже возникает иллюзия общения.

Иногда с годами я меняю прежнее соотношение танцовщика и пространства вокруг. У меня это зависит иногда даже от общего душевного состояния. Перед отъездом в эмиграцию, например, на душе было тревожно, я увлекалась чёрным пространством вокруг артиста. Наверно, есть и другие точки зрения, и другие принципы работы. Я говорю только о себе.

В первые годы жизни в Америке я снимала ещё и всех эмигрантов подряд, чтобы сохранить их для истории. Театр я, по-прежнему, снимала из любви к нему. Наверное, в моей жизни было самое главное – любовь. Не только к определенному человеку, а любовь как таковая. Состояние любви мне необходимо. И театр – это любовь, и процесс съёмки – любовь, и процесс работы над получением изображения – любовь. Поэтому я не ставила себе никаких амбициозных целей. Нет, я, конечно, хотела печататься, а как же иначе? Я хотела видеть результат. Это – как всякое завершение дела.

А моя мама всегда твердо воспитывала во мне одно убеждение – человек должен всегда заниматься любимым делом… В этом главный смысл жизни.

Рассказы

(1979-1986)



В 80-е годы Довлатов подтолкнул меня к написанию нескольких рассказов из жизни нашей эмиграции.

Дело было так: я сочинила рассказ «В поисках квартиры» и, полетев в 1978 году в Париж, на премьеру балета Ролана Пети «Пиковая дама», захватила с собой этот текст. Отдала Владимиру Марамзину, без всякой надежды на успех. Вернулась домой и как-то обо всём благополучно забыла. Вдруг звонит Довлатов и говорит:

– Ну, что, здороваться теперь будешь?

Я страшно удивилась:

– А в чём дело?

– Твой рассказ напечатан в «Эхе».

– Какой рассказ?

– Ты что, с ума сошла? Ты давала Марамзину рассказ?

– Вспомнила!

– А следующий написала? – не унимался Сергей.

– Нет.

– Тогда зачем этот писала? – возмутился он. – Пиши дальше.

– Да я не умею придумывать сюжет.

– И не надо, – ответил Серёжа. – Просто начни с того, как утром встала и пила кофе.

Так или не совсем так, но я начала писать первый рассказ из цикла «Неприятный Шверубович». В это время я ходила снимать какой-то шахматный турнир для газеты. В редакции мне сказали:

– Только Шверубовича не снимай.

– Почему?

– Потому что Шверубович – неприятный человек.

Мне очень понравилось сочетание слов, так я назвала героя цикла рассказов и дала название первому из них «Неприятный Шверубович».

Конечно, у моих героев есть прототипы. Некоторых своих подруг я даже вывела под их подлинными именами. Но не надо думать, что мои рассказы – это фотография и стопроцентная реальность. На самом деле, это очень вольные импровизации на тему, игра, смесь выдумки с некоторыми реальными событиями нашей «повседневной жизни первых лет эмиграции», которыми я распоряжалась в рассказах, как хотела.

В ПОИСКАХ КВАРТИРЫ

…Впрочем, это случилось уже после войны пуэрториканцев против русских в Джерси-Сити, на замечательной улице по фамилии Ван Вагенен. Все, кто был чуть побогаче, тут же съехали с арены боя, переменили место жительства, а я все еще делала вид – сама для себя, – что ищу квартиру. Мы сидели с Таней на полу ее новой квартиры, чудесной новой Таниной квартиры, которую они сняли в маленьком доме посреди химических отбросов элизабетинских заводов. Словом, мы сидели с Таней глубокой ночью, одни, поджидая Танькиного мужа с работы, сидели и пили розовый ликер. Квартира глубокой ночью, когда в ней не спишь, кажется люлькой, подвешенной к потолку. А за дверями – мировая пустота.

Мы сидели с Таней на полу глубокой ночью и смотрели по телевизору фильм из жизни миллионеров. Следили мы не столько за перипетиями событий, сколько за материальным антуражем. Проходя из комнаты в комнату, из особняка в особняк, миллионерша мимоходом напилась и прыгнула в бассейн. «Все, – сказала я Тане, – я согласна. Я снимаю этот первый этаж. Мебель они могут забрать себе». – «Боюсь, – ответила Таня, – что наших общих с тобой денег хватит только на то, чтобы арендовать этот бассейн на одну ночь».

Мне совершенно ясно, что никуда я не уеду с распроклятой улицы с голландским названием, но все равно я ищу квартиру. Где-то на земле должно быть и мое место.

Сегодня день рождения самой моей близкой, самой дорогой подруги на белом свете там, в городе Ленинграде. Звоню. Сердцем замираю, но звоню. О деньрожденное чудо! Соединили. Мы говорим с ней одновременно, а потому друг друга почти не слышим. Письма ее я, конечно, не получила, поэтому про то, что она спрашивает, совсем не пойму. Я говорю ей про какую-то свою выставку, она отвечает: рада за тебя, но все это не имеет значения, главное, что все хорошо! И денег нет, говорю. Она отвечает: а деньги нам с тобой на роду не написаны, главное, что все хорошо!

Вот она, единственная. Рушатся на голову сателлиты, Бога нет – его заменили космические пришельцы. И только любовь вечна. Тривиально? КГБ тоже так решило, и телефон наш посреди слов о любви – разъединили.

Много было причин, по которым я уехала. И одна из них – отвлеченная. Хочу знать, что же это такое за понятие – ностальгия? Хочу посмотреть на себя оттуда, хочу понести этот крест, который называется – эмиграция.

Теперь знаю. Ностальгия – это когда видишь один и тот же сон. Я приезжаю в город и еду в троллейбусе. Или трамвае. Потом поднимаюсь по той лестнице, по которой спускалась вниз из последнего дома, и звоню. Сначала лает собака, потому что она уже издали, уже давно услышала, узнала меня. И подруга моя единственная открывает дверь. А дальше нет уже ничего. И не будет. Или звоню по телефону, звоню и другу своему, которому махнула рукой, садясь в последнее такси, говорю: это я. Я сейчас приеду.

Я не скучаю по сказочному своему Ленинграду. Все, что я любила в нем, неразлучно со мной. И мне достаточно этого общения с городом.

Странное это понятие – эмиграция. Оно как смерть. Вот мы умерли и жизненный круг завершился. «Жизнь отживших неизменна», – сказал поэт. Ничего уже нельзя ни изменить, ни исправить. Уходя из своей разобранной, разгромленной, раздаренной, умирающей квартиры, я не успела отодвинуть диван от стенки и посмотреть: что осталось там? До сих пор эта дурацкая мысль меня мучит.

Но дано нам удивительное после этой смерти: помнить. Все помним, и даже в новой жизни, которую так призрачно и ненадежно строим, все помним о прежнем. И все-таки – умерли. Потому что помним друзей наших, но нет у нас живого общения. И не будет. И так велика эта цена за новую, совершенно новую прекрасную жизнь, что уже и головы не поднять.

Поэтому и не хотела я никого больше любить и от всего, что судьба предлагала мне, отка-

зывалась. И все это для того, чтобы она послала мне этого женоненавистника и закоренелого холостяка.

Впрочем, есть у нас в этой жизни и свое прошлое. Изнемогаем от адской летней жары, которую, вероятно, еще плантаторы вывезли вместе с черными рабами из Африки. А тут еще – сирена завыла: на соседней улице начался очередной пожар. Несгораемые дома эти пылают каждую ночь, а пуэрториканские мальчики танцуют около огня и бьют по ревущим транзисторам, как по там-тамам.

Вот уже многие покинули арену битвы на Ван Вагенен… Вот уже и Танька живет за тридевять земель, в окаянном своем городочке среди химических заводов, а мы, дорогая Ирочка, все живем здесь, среди пожаров и драк. И боюсь, долго так жить будем. Потому что по нашим доходам нам и место уготовано. На этой земле.

Нет, в гости я тебя не приглашала, в свой дом, нет, в дом чужой, там, на Бродвее, нет, не было той встречи семь тысяч лет назад, той, в черном платье, нет, свиданья призрачного, нет, стихов, тебе не посвященных, и дня рождения Наташи, нет, слов, тобой нашептанных в глаза закрытые мои, там, на Бродвее, не в моем дому.

Воскресенье. Откуда это столько пыли набивается во всех углах? Недавно подметала – и опять, да еще какая-то лиловая. С метлой в руках села на кровать и прочла очередной отрывок из повести Агаты Кристи. Уже почти конец повести, а действующие лица все еще размножаются простым делением. И все еще никто никого не убил. И детектив Пуаро читает мораль людям на манер проповедника в воскресной церковной школе.

Есть много сказок о джинне, заключенном в бутылку. И во всех одно и то же начало: пока джинн сидел первые сто тысяч лет в этой неудобной квартире, он клялся осчастливить каждого, кто его освободит. В следующие сто тысяч лет проживания в бутылке он клялся уничтожить каждого, кто его выпустит. Я сегодня прозаична, материальна, отделена от своей души и подметаю пол. После нашего свидания прошло уже два дня. Я не верю, что ты существуешь, но все-таки хочу тебе заметить, что ты не звонил. Остерегись не позвонить мне завтра. Вдруг я буду ждать твоего звонка еще сто тысяч лет?

Всегда знала, что Лондон – понятие литературное. Про него еще Диккенс писал. Стою на площади. Наверху, на колонне, – Нельсон, такой одинокий, смотреть больно. Ему одному во всем Лондоне виден океан.

Я иду по широкой улице, и каменные полководцы едут на своих каменных конях в ногу со мной. Выходим на площадь перед парламентом и Вестминстерским аббатством. Палевое кружево стоит передо мной зубцами кверху. И зубцы потемнели от времени. Так вот просто и стоит передо мной кружевное здание английского парламента, и Большой Бен как раз бьет четыре часа. Подошла к воротам и рыдаю, просто вот рыдаю, слезы так ручьем и текут: сердце красоты этой смертельной не выдерживает. Открываю глаза пошире и вижу перед собой двух полицейских, они тоже рыдают. От смеха, на меня глядя. «Не надо, – говорят, – так плакать, можно внутрь войти».

Внутрь я не пойду, это уж увольте. У сердца тоже свои пределы есть. А вот и моя подружка пришла, встала рядом со мной и смотрит на часы. Брюки голубые заправлены в сапоги, шубка расшитая распахнута, волосы длинные прямо вдоль лица лежат. Загадочная. Большой Бен бьет четыре. Это ничего, дорогая, что у вас в Ленинграде уже вечер. Может быть, ты ложишься спать или собираешься в гости… Время и пространство – это не для нас. Спасибо, что оторвалась от своих дел и стоишь со мной посреди этой площади, посреди Лондона, города, который выдумал Диккенс. Спасибо. Не могу я смотреть на Вестминстерское аббатство в одиночестве.

Плохи, очень плохи, просто совсем нехороши наши дела. Денег нет, и нет совсем. Не то чтобы нет работы: работы столько – хватило бы на целую жизнь. А вот денег нет. Если пойти ради денег в присутствие с девяти до пяти, каждый день с девяти до пяти и два часа на дорогу, то

и жизни не нужно. А если не нужно жизни, то зачем деньги? А если хочешь сделать, написать, напечатать то, для чего живешь, то нет денег, и делать все это – писать, печатать – не на что.

Люблю Нью-Йорк! Влюблена по уши. С первой минуты. Ехала в машине с аэродрома под проливным дождем. Дождь стал стихать, и из кромешной тьмы вдруг возник как будто поднятый за невидимые нити, сверкающий электрическими огнями город, черный силуэт странных очертаний. Как мне сказали – Манхэттен. С той минуты я люблю всем сердцем сказочный этот город, как бы не людьми построенный. Здесь должен быть мой дом.

Обожаю грязное, уродливое, полное мышей нью-йоркское метро. Выхожу из своего убогого, чистого, бесцветного «трейна» Нью-Джерси – 33 стрит, перехожу на станцию Ф или РР, окунаюсь в этот разноязыкий, разноцветный, тревожный подземный водоворот и душой отдыхаю. Маленькие японки со своими тщательно и красиво одетыми детьми, индусы в цивильных платьях и при галстуке, но в чалме, молодые черные парни в таких же кепках-аэродромах на голове, в каких у нас в Ленинграде грузины на базаре продают лавровый лист; молодые негритянки, одетые моднее последней модной картинки из «Вог». Черные девушки одеваются модно до безвкусицы, белые – до безвкусицы неряшливо и нарочито «неженственно». С возрастом все меняется: негритянки, обвешанные детьми, становятся похожими на тесто, вылезшее из кастрюли, а неряшливые белые девочки превращаются в элегантных, ухоженных леди, даже как-то по-особому пикантных своей не первой молодостью.

А ортодоксальные евреи?! Когда я впервые увидела прямо перед собой эти бледные мраморные лица, не имеющие возраста, эти черные локоны «а ля Натали Пушкина», эти огромные черные шляпы в тридцатиградусную жару, я встала на месте и раскрыла рот, как настоящая провинциалка. А пожилые дамы в брючных костюмах розового и салатного цвета? Самое замечательное при этом – абсолютное безразличие окружающих. Никто на них внимания не обращает, «с ума сошла, старая дура» в лицо не говорит, как в любезном отечестве моем не преминули бы сказать… Выхожу из метро, поднимаю голову, оглядываюсь кругом и начинаю чувствовать себя человеком… Мэдисон – любовь моя, европейская улица с магазинчиками, где обыкновенный жестяной поднос продают за сто долларов… на витрины можно смотреть, как на экспонаты большого музея. Холодноватая Пятая авеню… элегантные… впрочем, если бы тебя, мой друг, одеть в эту волчью шубу до пят, я думаю, не только четвертая жена лежала бы в обмороке, но во всем Нью-Йорке не осталось бы равнодушных женщин… Коламбос-Сёркл… полная воздуха, света… парк, где белки, ставшие квадратными от беспрерывного обжорства, покрывают собой землю плотнее травы…

Не говори мне, что это Вавилон и люди здесь суетны и бессердечны. И я такая же. И я тут живу.

Но Гринвич-Виллидж! Это особый мир. На прямых его тротуарах, среди домов, каждый из которых хочется сделать своим, светят фонари, но их не замечаешь. Кажется, что улицы освещены софитами из-за кулис. Жизнь в Гринвич-Виллидж начинается в 4 часа дня и кончается в 4 часа ночи. Ночью здесь теряешь ощущение времени: открыты магазины, до отказа переполнены людьми итальянские кафе. Порой приоткрываются какие-то темные двери, и из красноватой полутьмы высовываются странные лица… женщины и мужчины – в испанских платьях… вот идут Ромео и Джульетта, в обнимочку – оба в бороде… шляпы всех времен и народов, сюртуки, камзолы, плащи, джинсы, куртки, юбки с оборками, шали, цветы… огромные театральные подмостки – вот что такое Гринвич-Виллидж. Огромная сцена, по которой ходишь сам, как участник большого театрального представления. На каком-то углу за решеткой – садик. Посреди садика – белая мельница. В кустах щелкает соловей.

Приезжай, друг мой бесценный, Васенька! Эта жизнь была придумана только для тебя. А потому твоим именем отмечаю эти цветные повороты улиц, зову, заклинаю – приезжай сюда. Как вспоминала и звала тебя во Флоренции, Лондоне и Париже. Перед самым моим окончательным отъездом из Ленинграда пошли мы с Васенькой в ресторан. Неприветливая официантка

посадила нас за столик, где уже сидели двое посетителей, и швырнула на грязную скатерть грязное меню. «Смотри, смотри, – сказал Васенька, – больше никогда такого не увидишь». Да, действительно, не увижу. Но и Васеньку – тоже.

В Гринвич-Виллидж живет Наташа, живет под самой крышей, на уровне верхушек деревьев, а свет в комнату льется ниоткуда. Почти все деньги, которые зарабатывает, Наташа тратит на ренту, но зато у нее – дом. При самом большом безветрии рамой окна постукивает домовой, принимает участие в течении домашней жизни. На стене висят фотографии красивого, очень красивого, чистого, как бы специально для съемки вымытого европейского города под названием Ленинград. Постоянно приходят и живут в этой квартире люди разных профессий. На столе стоит неиссякающая бутыль красного вина. Это про нас сказал Тютчев: «Угоден Зевсу бедный странник, над ним святой его покров. Домашних очагов изгнанник, он гостем стал благих богов!»

Шла в редакцию газеты и увидела Довлатова. Стоит посреди мостовой, и на лице ужасно приличное выражение. Ах, если бы мы иногда могли смотреть на себя стороны!

Что бы я сделала, если бы на меня вдруг свалился миллион? Я бы пошла по Мэдисон, скупая все самые изысканные и красивые вещи для моих подруг в Ленинграде… Я бы не покупала все, что увижу, а долго выбирала бы платья, помады, сапоги, браслеты… я думала бы о каждом из своих друзей… Потом я заплатила бы долги дорогого моего друга Саши М. Деньги – функция, они ничему не соответствуют. Сашино золотое сердце уж тем более никаким деньгам не эквивалентно. Может, лучшее применение деньгам – давать их Саше? Он никогда не научится жить «по-западному» и в ресторане будет платить за тех, кто богаче его. Я заплатила бы Сашины долги, потому что они угнетают его.

Я отправила бы Леню Л. отдыхать во Флориду, потому что он себе это позволить не может и потому что больше некому о нем позаботиться. С Наташей и Таней – разберемся отдельно.

А себе я купила бы дом. Совсем пустой, но с письменным столом. Без стола нет мне дома на целом свете.

А ты пришел бы ко мне в дом, и мы жили бы, как брат с сестрой, и ты бы делал все то, для чего ты живешь и за что деньги не платят. Но это была бы совсем уже не моя жизнь, а другая. Нет у меня на эту другую жизнь ни сил, ни обстоятельств жизни. Нет уже и жизни самой, не осталось. Нет и дома, и богатства тоже нет.

Тем временем миллионерша вылезла из бассейна совсем не с тем мужчиной, с которым ей полагалось бы. Наверно, потому что этот не тот – очень известный певец.

Люблю сидеть рядом с Таней и пить кофе из стаканов от сметаны. Таня живет совсем не своей жизнью. Внутри Тани заключен Одиссей или Колумб, а она работает парикмахершей на 23-й стрит.

Что касается Наташи, то ее жизненные перипетии так сложны оттого, что она живет только своей судьбой. Поэтому ей тоже нельзя помочь.

Когда я вижу такие фильмы, как этот, я отдыхаю душой. Я счастлива, что есть на земле люди, которые живут, как им нравится. Это меня утешает.

Изумившись очередной нелепости, услышанной от тебя, говорю Наташе: нет, не могу больше! Все брошу и уйду дальше одна. «Сама виновата, – отвечает Наташа. – Все, что происходит, происходит по твоей вине. Какие тут могут быть планы? какие самолюбия? какие обиды? К нему надо относиться, как к явлению природы: раз идет дождик, надо взять зонт…»

Стенка с фотографиями – это единственное, что есть в доме моего. Фотографии соединяют два мировых пространства – жизнь отжитую и жизнь нынешнюю. Когда в темной кухне я закладываю негатив в увеличитель, когда наступает тот единственный миг, к которому я не могу

привыкнуть за всю жизнь, и на белой бумаге появляются первые линии изображения, появляются из ничего, из небытия, из моего желания – я счастлива. Это чувство счастья осталось в новой жизни совершенно таким же, как было раньше. То недолгое время, когда я печатаю, и то недолгое – завтра, – когда мне еще нравится то, что я сделала, – это и есть мое собственное, реальное время. Я любила свой старый, черный, пузатый увеличитель, и он платил мне любовью и работал, несмотря на свою старость и несовершенство, как настоящий друг. И этот, элегантный, стройный, чей корпус так легко скользит по стволу… он тоже мой друг. Он доброжелателен, тих, он просто находится со мной в очень хороших отношениях.

Стенка в моей комнате увешана фотографиями. В центре стены – Саша М., мой друг из прежней жизни, которого я нашла и здесь таким же, неизменившимся. Твоя фотография тоже попала ко мне на стену. Вообще-то предпочитаю не запихивать лицо в узкую рамку. Люблю, печатая, играть с пространством. Прошел человек, обернулся, посмотрел, а вокруг ничего нет, и многое скрыто в черном бархате бумаги. Но тебя я хочу видеть отдельно, так ты и смотришь на меня у самого края жизни – у самого обреза бумаги. Смотришь, как тогда, когда я сняла тебя совершенно случайно, не из интереса, не по необходимости, скорее – из предчувствия. Так ты и смотришь на меня со стены; и каждый день, каждый миг – первый раз в жизни.

Выбравшись из «пучины разврата», в которую, как ты говоришь, я тебя ввергла, уплыву от тебя на лодочке. Не спрашивай меня, буду ли я тебя любить долго. Ничего ты про меня не знаешь, да тебе и неинтересно. Растянусь я на дне лодочки, закрою от удовольствия глаза. Солнышко меня греет, месяц мне светит, ветерок мою лодочку качает, домовой мне вслед окошечком постукивает…

Я не любила Петроградскую сторону в Ленинграде. Но слышу, даже сейчас отчетливо слышу звонки трамваев на углу Большого проспекта и улицы Олега Кошевого. Не потому даже, что жила там последние годы и привыкла. Но там остановилось течение жизни, а потому все мое прошлое и проживает до сих пор там, на Петроградской стороне. Там до сих пор ночью звонит телефон, и город с другой планеты – не существующий в действительности город Нью-Йорк – вызывает номер 32-88-17 в Ленинграде. Там после этого до сих пор по утрам стоит на лестнице агент КГБ, грязный и небритый, и тупо смотрит на мою дверь. Там на старой кухне, где на шести метрах умещаются плита, столик, холодильник, ванна и газовая колонка, мы с единственной моей на белом свете подругой пьем кофе. Мы пьем кофе и обсуждаем вопросы, которые так и не решены до сих пор. Там сорок человек садятся за стол, чтобы отпраздновать мой день рождения, и я их всех люблю.

И когда наступают в Ленинграде белые ночи, приходит человек и звонит в мою дверь, тот, о ком я не смела и думать, приходит, и звонит в мою дверь белой ленинградской ночью.

А на соседней улице, в доме, что стоит напротив до сих пор сохранившейся кучи мусора, живет мальчик. Он сам еще своей судьбы не знает и поэтому – весел. Просто живет на Петроградской стороне веселый мальчик напротив кучи мусора, и я его еще не знаю.

Жизнь изумительна. Конец ноября – а мы ходим без пальто, и воздух пахнет осенью и лесом, «оттуда», которое на берегу северного озера, среди валунов и мха. Я иду по земле легко, и весело идти мне и ступать, не чувствуя своей тяжести. Я прохожу по 42-й стрит и смеюсь, глядя на сверкающие рекламы порнофильмов, я любуюсь индусами, неизменными индусами под два метра ростом, всегда в белом, которые делают вид, что продают безделушки, на глазах у полицейских, настоящих полицейских с дубинками, как когда-то мы видели это в кино. Степенно ходят они перед полицейскими, и те неторопливо следят за ними из-под приопущенных век. Просто принцы крови, а не продавцы гашиша.

Я иду по 42-й улице, и смешно мне от счастья, что жизнь так разнообразна. И продавец соленых булочек на углу, уловив мое веселье, кричит мне: «Как поживаешь, беби? Счастливого тебе дня!»

Я иду и кожей ощущаю это осеннее тепло и благодать. Жизнь изумительна. Возникли какие-то отношения с американским журналом. Нашла, где занять денег; теперь можно будет напечатать фотографии к выставке. Существует, оказывается, на свете удивительный театр, где перед началом спектакля огромные люстры, похожие на сверкающих ежей, трепеща поднимаются под самый потолок. И мальчик, живший в доме на соседней улице, выходит на сцену, мальчик, живший в коммунальной квартире напротив никогда не исчезающей кучи мусора, выходит на сцену, и я повторяю про себя, обращаясь к тем, кого здесь нет: ты видишь? Я смотрю твоими глазами. Ты видишь? Я все-таки переступила черту, которую провели перед нами и сказали: никогда. И вот я здесь и вижу за всех вас. Ты видишь?

Я счастлива, и жизнь прекрасна. И самое прекрасное в ней, что все-таки придет ей конец. Когда я была моложе, эта мысль возмущала меня. Сейчас я понимаю, что бессмертие было бы хуже смерти. Должен же наступить конец этим бесконечным потерям, разлукам, конец любви, конец этой распрекрасной, удивительной, сказочной чужой жизни, которой мои дети будут жить как своей. И если правда, что на границе жизни мы встретим того, кто был сужен нам один и на всю жизнь, то я знаю, кто ждет меня там, за чертой песков. Тот, кого давно не вспоминаю, по ком не болит и не рвется сердце, тот, единственный, тот, оставшийся где-то далеко вместе с северным летом, брусникой в лесу, завешанным окном на знакомой улице… Черным идолом стоит он там, за чертой горизонта. Я споткнусь о него, засмеюсь от облегченья и упаду в голубой песок.

ЖАРКАЯ НОЧЬ В ДЖЕРСИ-СИТИ

Ира ночью не спит. Она ходит по квартире, как по Пятой авеню (чуть было не сказала – как по Невскому проспекту). Ира ходит по квартире от кровати к холодильнику, пьет холодный чай – и идет назад. Жаркая июльская ночь. Ирина квартира на четвертом этаже (последнем) – это духовка, включенная на полную мощность для мгновенного подрумянивания продуктов. Ночью духовка не остывает. Кондиционера у Иры нет. Почему? Одна Ирина приятельница тоже спросила: почему? Ира ответила: нет денег. «А ты сэкономь!» – посоветовала приятельница. Сто десять долларов, которые Ира получает от американского государства за свой неполный пенсионный возраст и неподходящее для работы здоровье, Ира расходует просто. Экономя на свете и газе, не оплачивая эти счета, Ира покупает одну русскую газету каждый день и три других – раз в неделю. Теперь в Ириной квартире отключен газ.

Ира во всем оригинальна. Ну, телефон, например, у кого не отключали! Но газ? А впрочем, по летнему времени есть не хочется (тоже экономия), но свет необходим: а холодный чай в холодильнике? Ира пошла работать. Временно. Куда? Неважно. Не на кафедру в университете, как было когда-то. На первый чек она купила русские книги.

Ира не может не читать. Ира может жить без пищи, ее мозг – нет. В одном доме Ира встретила писателя-ученого, выпустившего недавно полу-научную, полу-беллетристическую книгу. Ира спросила писателя с надеждой: «А больше у вас нет изданных книг?» – «Я на самом деле не писатель, я ученый, у меня есть научная книга о червях. Но ведь она вам будет неинтересна». – «Если на русском языке, – воскликнула Ира, – то мне все интересно!» И задумалась. Нет, о червях, я думаю, даже Ира не осилит.

Работа, которую Ира сейчас делает, рассчитана на молоденьких девочек. Каждый вечер я звоню Ире, когда она возвращается с работы, узнать, жива ли она. Боюсь, что из-за работы ее лишат пособия, а с работы в конце концов ей придется уйти. И снова получать деньги по вэлферу… А кто же тогда будет Иру содержать со всеми ее книгами и болячками?

Среди ночи Ира мне звонит. У нее кончился чай, теперь она пьет воду из-под крана. Поэтому у нее ясная голова, склонная к философским размышлениям. «Как ты себе представляешь рай?» – спрашивает она меня задумчиво.

За окном 450 градусов по Фаренгейту. Влажность 250 процентов. Все наше аборигенское население сидит на улице, кто на скамейках, кто прямо на асфальте. Галдят. Час ночи. Дети играют в американский футбол. Под самым моим окном компания черных соседей пьет пиво. Дым от марихуаны поднимается прямо к моему окну, хотя я тоже живу на четвертом этаже. Где-то негромко включено радио, мелодии я не слышу, только тум-тум-тум-там, тум-тум-тум-там!

Как я себе представляю рай? Во-первых, там большой кондиционер, который не только охлаждает, но и заглушает все посторонние звуки. Во-вторых – это полки с фотобумагой. Полки никогда не пустеют, и бумага – бесплатно. Можно печатать, не считая листов. Можно экспериментировать и портить лист за листом. Фотографии можно не продавать, а просто дарить.

Ложись-ка ты, Ира, спать. Завтра на работу.

Жаркая ночь. Задремала. Проснулась почти мгновенно: где-то недалеко завыла полицейская сирена. Высовываюсь в окно: в конце нашей улицы – драка. А, может, уже кого-то убили. Черные срываются с места и несутся туда, как спринтеры на стадионе, высоко поднимая согнутые в коленях ноги. Даже калеки на костылях заковыляли по улице: происшествие. Зато у меня под окном – тишина. Засыпаю.

Резкий звонок: звонят снизу. Конечно, это Валера. Кто же еще. 2 часа ночи.

Пришел Валера с бутылкой вина и любовью.

Любовь в духовке?!

Но Валера пришел с твердыми намерениями. Приходится надевать сезонное парадное платье: выгоревший сарафан, и ехать к Валере в гости: у Валеры, единственного из моих друзей, есть в доме кондиционер. И машина. Но кондиционер – важнее.

Утром Валера говорит: «Ты знаешь, меня мучает совесть, ты так ко мне относишься, а я на тебе не женюсь». Обожаю подобные разговоры! К тому же утром я – нервная. «Откуда ты знаешь, как я к тебе отношусь? – кричу я. – Кто тебе сказал, что я собираюсь за кого-либо замуж?! Я тебе лично предлагала когда-нибудь что-нибудь подобное?! И вообще, что за свинство, портить хорошее утро дурацкими разговорами!» Валера в ответ покорно вздыхает, значит разговор – неспроста. Но я не помогаю ему объясниться: пусть сам набирается мужества. Надо иногда вспоминать, что женщины – слабый пол.

Оказывается, Валера решил жениться. То есть, он хочет переехать жить к новой подруге, сначала временно – а потом, может быть, и навсегда.

– Где ты с ней познакомился?

– На пляже в Фараковей.

– На пляже?

В данном конкретном случае не надо быть пророчицей, чтобы предсказать будущее. Как в анекдоте: дальше было раньше. Месяца через два позвонит Валера и сладким голосом будет долго спрашивать о моем здоровье, о здоровье детей и всех моих знакомых. Потом мы начнем выяснять, почему у него не ладятся отношения с этой девушкой, и почему вообще у него ко всем женщинам – аллергия. Я – не в счет.

Значит, у меня в запасе немного свободного времени, месяца два-три. Как раз, чтобы кончить книгу. Валера у меня, как говорит Ира, необременительный кавалер. У нас с ним, как говорит сам Валера, отношения на высшем уровне. Иногда я бунтую. Не то чтобы хлопаю дверью, но говорю неприятным голосом. Но это под настроение. Наши четырехлетние с перерывами отношения устраивают нас обоих. Иногда мы с Ирой даже перебираем в уме разных знакомых: надо же в конце концов женить Валеру на хорошей девушке. А не то мы живем в ирреальном мире, а Валера у нас – молоденький. И хотя душа у него нежная, он – музыкант, пора ему вернуться в мир суровой действительности с женой и детьми. В конце концов, как говорит Ира, мы его все равно не потеряем: мы его усыновим.

Куда мы все, кто нашлись, потеряемся? Слишком большое расточительство.

Итак, привез меня Валера домой часам к семи утра. Смотрю в доме напротив в одном из окон – занавесочка приподнялась. Это моя русская соседка бдит. Когда я ночью уезжала, она тоже мой отъезд отметила. Мне мою соседку по-христиански жаль: скучно ей в Америке. Даже домового комитета нет, куда бы она могла написать о моем аморальном поведении. Я на нее не сержусь. Если ей больше нечем заняться, пусть хоть за мой счет развлекается.

Днем как-то перемогаемся, ночью – живем, если это можно назвать жизнью. Живем мы и работаем на самом деле только в кондиционированных вагонах метро. Один мой друг целую книгу в метро написал, так вот целыми днями ездил в метро и писал.

Недавно ночью подул в окно ветер, как из пустыни Сахара, но я села и написала письмо в Ленинград, своей подруге.

«Дорогая моя и единственная! У нас жара, поэтому не пишу, извини, мозги текут. Но вчера я встретила Алика, не могу тебе не рассказать. Стою я на углу Бродвея и 57 улицы. В одной руке – пластиковый мешок с фотобумагой и пакетом фиксажа, в другой – мешок с книгой (читать в метро) и зонтиком (обещали дождь), а на плече – сумка с фотоаппаратами. Стою на самом солнце, а по Бродвею идет компания. И все они, моя дорогая, высокие, и девушки, моя дорогая, все – блондинки. И все они кричат и смеются, как будто, кроме них, нет никого на свете. И посреди них – Алик. И рубашка на нем – в цвет волос. Увидал меня, бросился мне на шею, как будто родную сестру встретил. Т.е. – не то, чтобы бросился на шею, а я оказалась лицом прижата к его животу. С моим-то ростом – и его… Что ты, говорит, тут делаешь? Я, говорю, стою тут на углу, как мешочница. Засмеялся. Компания с ноги на ногу переминается и меня без всякого интереса разглядывает. Ну, поговорили кратко, о работе, о детях, о том, о сём. Помахал он мне рукой – и пошли они дальше. А я стою, дорогая моя, и плачу. Вот просто реву, как в далекой молодости, когда еще вся жизнь впереди. А мир вокруг меня, как вокруг оси, вертится».

Жаркая ночь в Джерси-Сити. Воет пожарная машина. Ира звонит, спрашивает, что происходит, из ее окна не видно. Кто горит? Высовываюсь в окно. Это мы горим. Наш дом, на первом этаже.

Жаркая ночь. Плавится время и пространство. Вот мы и воспользуемся, Ирочка, этой ночью. Построим корабль, посадим туда всех, кому нет места ни в каком из существующих миров, и поплывем туда в нереальный мир. Благо, граница расплавилась.

– Что ты будешь делать на корабле?
– Книжки писать. А ты что будешь делать?
– Книжки читать.
– Что ты будешь делать?
– На флейте играть.
– Что ты будешь делать?
– У меня зуб перестанет болеть.
– А я что буду делать?

А я здесь останусь. Не забудьте меня на вашем корабле, веселые нищие из Джерси-Сити! Я буду стоять на углу Бродвея. И год буду стоять, два буду стоять. Сколько понадобится, столько и буду стоять. Вдруг пройдет он по Бродвею, вдруг на углу 57 улицы спросит: «Где же она?» Я его сюда привезла, как же я его одного брошу? Что случилось потом, это уже неважно. Не могу я его оставить здесь без моей любви. Меня Бог не простит.

ИЗ ПУНКТА А В ПУНКТ Б, или ЗАВТРАК У РОЗАЛИНДЫ

– Как вы поживаете? – спросил он меня.
– По-моему, мы перешли на ты?
– По мне хоть на «их», лишь бы торжествовала любовь.
(Из ранних разговоров со Шверубовичем)

Сны снились ужасные. Розовые и бесформенные. Проснулась я рано и стала медленно восстанавливать картины минувшего вечера. И чем отчетливее я вспоминала вчерашние события, тем меньше мне хотелось жить дальше. Не то, чтобы я была готова умереть, но – уехать куда-нибудь. Ехать было некуда – мы и так живем на краю земли. Пришлось встать и выйти на кухню, делая вид, что жизнь продолжается. В холодильнике было пусто. Ну, не совсем уж пусто, на верхней полке в чашке с отбитой ручкой пенилось что-то оранжевое: дочь ставила эксперимент. «Не падай духом, – сказала мама. – Сегодня поедешь отвозить фотографии, не забудь назвать настоящую цену. А не то ты все время работаешь даром». Хорошо сказать: назвать настоящую цену. Легче умереть.

Воспоминания о вчерашнем вечере вызвали в душе приятное чувство безнадежности и пустоты. Прежняя жизнь кончилась сама собой.

Телефон зазвонил так пронзительно, будто завыла пожарная сирена. Звонил Толя. Он почему-то спутал нас с мамой и попросил меня к телефону. «Ее нет дома», – ответила я как можно более «своим» голосом и повесила трубку. И тут же сама позвонила Розе. Должна же я услышать от кого-нибудь разумное слово! Розин телефон ответил бодрым мужским голосом. «Ничего себе! – подумала я. – Хорошо же мы вчера погуляли! Кто это у Розы утром отвечает так беззастенчиво? Голос вроде бы незнакомый». Помедлив, я попросила Розу к телефону. «Ее нет дома. А кто говорит?» Я назвала себя, несколько сомневаясь в ответной реакции. «Здравствуйте! – закричал голос с радостным энтузиазмом. – Где вы? У Розы ночевало много всякого народу. А нельзя ли, чтобы они все ушли, а вы – появились?» Тут пришла Роза и взяла трубку. «Розалинда, – сказала я робко, – ты со мной разговариваешь?» – «Кофе на столе, – ответила Роза, – со вчерашнего вечера остался сыр всех сортов, приезжай скорей. А с чего это ты вчера так напилась?» Я вспомнила, что в начале вечера налила себе один-единственный стакан красного вина, но так и не выпила его. Почти. И когда вспомнила, почему я его не выпила, мне опять захотелось уехать на край света. Например – на необитаемый остров.

Но я поехала к Розе пить кофе и доедать сыр. Метро всегда располагает меня к серьезным размышлениям о бренности жизни. Я стала думать о своих поступках. Очень осторожно. Без деталей. Чтобы лишний раз чересчур не расстраиваться.

Вчерашний вечер начался утром.

Нет. Вчерашний вечер начался несколько дней назад. Роза получила счет за телефон. На него страшно было смотреть. И тогда я обратилась к Толе. Я даже поехала к нему домой, что избегала делать в последнее время.

Толя мне нравился. Но наш вялотекущий роман начал меня в последнее время раздражать. Я спрашивала сама себя: в чем дело? И не находила ответа. По логике, все должно было меня в Толе устраивать. Всякие там страсти, чужие жены, крашеные блондинки – все это в прошлом, говорила я себе. Все это я оставила в той стране, из которой уехала, а здесь нахожусь на заслуженном покое. Какое это счастье, говорила я сама себе, приехать в тихую манхеттеновскую толину квартиру, обставленную настоящей мебелью, а не той, которую мы приносим с улицы, сидеть, слушать, как поет труба в оркестре нашего любимого с Толей Дюка Эллингтона, пить вино «Чинзано» из бокалов и безмятежно дожидаться 11 часов, когда по толиному расписанию можно будет погасить свет. В конце концов, убеждала я себя, Толя много работает, у него очень напряженное расписание жизни, он не может встречаться со мной, когда мне взбредет в голову.

Поэтому я всегда приходила только в пятницу вечером. Но никогда не оставалась провести с ним субботу. И хотя утро – самое лучшее время сна, я вскакивала чуть свет и торопилась домой, ссылаясь на то, что я – человек, обремененный семьей: у меня есть мать и дочь. Толя никогда не был для меня таким чужим, как в субботу утром. Но теперь случай был особый. Я поехала к Толе посреди недели, и Толя не возражал.

Я попросила у него взаймы денег для Розы. Гораздо легче просить не для себя! В конце концов, Роза отдаст ему эти деньги когда-нибудь. В конце концов, должны же мы помогать друг другу в беде. Толя деньги дал; на вопрос – когда надо вернуть? – только рукой махнул. Но зато прочитал длинную проповедь. Досталось и Розе, и мне. Он говорил, что за столько лет жизни в Америке пора бы научиться зарабатывать деньги. И что пора бросить эти интеллигентские русские замашки – работать не для денег, а из любви к делу. Давно пора приобрести респектабельную американскую профессию, давно пора. Я открыла было рот, но удержалась и ничего не сказала. В конце концов, человек, у которого любимая профессия – респектабельная, может не понимать других людей. Ну, другое у Толи воспитание. Но ведь деньги-то он дал, твердила я себе, пока Толя говорил. Надо иметь хоть какую-нибудь совесть. Деньги-то он дал. Деньги-то он дал. Деньги-то он дал. И смотрела на Толю кротко.

А Толя продолжая говорить. Оказывается, его знакомый купил кафе и нуждается в рабочей силе. Почему бы Розе не пойти работать – мыть посуду по вечерам? Работа не требует ни квалификации, ни хорошего знания английского языка, но дает какие-то деньги. И у Розы останется масса свободного времени, чтобы сотрудничать в русских газетах и писать свою книгу. Если, конечно, она не будет считать работу в кафе для себя унизительной. «Нет, нет! – защищала я Розу. – Роза – интеллигентный человек. И вообще, если есть корона, она с головы не упадет. А если короны нет, то и падать нечему».

Роза вышла на работу. Единственное, что она по своему петербургскому воспитанию не могла себе позволить, это надеть униформу. Брюки мы ей купили из денег на телефон, а вот кофточку Роза, хотя и надела белую, как полагалось, но с кружевами. Из индусского магазина. Главный босс, увидев Розу, только спросил изумленно: «Леди, вы в этом наряде и посуду мыть будете?» Но это бы еще полбеды. На Розино несчастье, ее непосредственным начальником оказался пуэрториканец, молодой и красивый. Дело в том, что в районах, густо населенных черным или цветным населением, Розе ходить опасно. Пылкие испанские мужчины, увидев нежно-белую длинноногую Розу с аккуратной прической из вытравленных добела волос, теряли голову и как истые джентльмены не обращали внимания на Розин возраст, который она, кстати, не очень и скрывает. Так вот, события разыгрались на второй день Розиной работы. Красавец-пуэрториканец прижал Розу где-то в углу коридора и стал ей говорить, какая она красивая, и есть ли у нее бойфренд, и что он бы, дескать, совсем не прочь им стать. «Что ты! – отвечала Роза простосердечно. – Я старая. Если бы у меня был сын, он был бы твоего возраста». – «Ты – молодая! – закричал кабальеро. – Ты – молодая и красивая! У тебя есть муж?» Много лет назад мама выучила Розу, что врать – стыдно. Поэтому Роза отвечала с никому не нужной прямотой, дескать, да, муж есть, но в Ленинграде. И она его ждет, может быть, он приедет. Пуэрториканец впал в неописуемое волнение от явной нелепости розиных доводов. Муж? Причем здесь муж, который в Ленинграде? Нельзя терять времени! И он стал объяснять Розе, что такое секс, испугавшись, что Роза его просто не поняла. Словом, на следующий день Роза на работу не вышла и даже за чеком не поехала.

Пришлось мне опять звонить Толе и объяснять ситуацию. Толя долго молчал от неожиданности. Язвительно спросил, сколько Розе лет и не воспитывалась ли она в пансионе для благородных девиц. Почувствовав, что Толя даже расстроился от непонимания всех этих дамских тонкостей, я пригласила его ехать со мной к Розе в гости. Роза решила устроить вечеринку в ознаменование окончания своей респектабельной американской работы. Толя согласился, по-моему, просто растерявшись. Он, правда, сначала пытался отговорить меня ехать к Розе. «Неужели тебе не надоели эти русские компании?! – говорил он. – Ты заранее знаешь все, что там будет происходить: поэт напьется и станет приставать ко всем женщинам подряд, Катерина будет рас-

сказывать о своих романах, журналисты будут разговаривать друг с другом, хотя видятся каждый день, а их жены будут сидеть тихо – и вежливо друг на друга смотреть. Лучше приезжай ко мне, если ты в этот вечер свободна от семьи». Но я сослалась на обещание, данное Розе. И Толя принял предложение, хотя и без экстаза. Ничего, решила я, без экстаза можно обойтись. Думаю, что именно в этот момент судьба заиграла на дудочке, но я ее не услышала.

А события все наматывались на этот несчастный день, как нитка на катушку. Это я так себя теперь утешаю.

В тот день я еще должна была сниматься на ТВ. Вернее, давать интервью. Ну, не совсем интервью, а, как выяснилось, сказать всего два слова. Но я этого не знала и нервничала ужасно. Недавно я участвовала в групповой интернациональной выставке фотографов. Выставляла два женских портрета. Почему-то об этом событии решили оповестить по одному из каналов ТВ. Я оказалась единственной среди фотографов, живущей в Нью-Йорке. Меня и пригласили. Съемка должна была проходить с пяти до семи вечера. Мы договорились с Толей, что он будет ждать меня в машине недалеко от студии ТВ. Толя ненавидел опоздания, но, сказал он, американцы – точные люди, у них время – деньги. Если сказали, что к семи закончат съемку, – значит, закончат.

В студии царил невообразимый хаос. В одной передаче следом за интернациональными фотографами должны были выступать американские поэты. Они ходили по коридору у дверей студии и тоже нервничали. Один все время подходил ко мне, показывая бумажку со своими стихами, которые он собирался прочесть с экрана, и спрашивал, как на мой взгляд, не слишком ли его стихи серьезные. Другой, узнав, что я из России, оживился и стал мне объяснять, как трудно жить в моей стране. И что у нас там чуть что – сажают. И что он, поэт, никогда не мог бы жить в Союзе, если там нет свободы печати и нельзя писать стихи, как тебе хочется. Он, поэт, никогда в таких условиях не мог бы написать ни единого стихотворения. Я улыбалась и кивала головой.

Когда всех разместили за одним столом и направили на нас свет прожекторов, а дикторша заговорила в микрофон бодро и сладко, я чуть не лишилась чувств. От страха я не понимала дикторшу. Я просто не могла себе представить, что смогу выдавить из себя два слова даже по-русски, не то, что по-английски. Сначала представили певца, сказав, что он – второй Фрэнк Синатра. Певец что-то спел. Если он и был похож на Фрэнка Синатру, то на позднего, и роднило их отсутствие голоса. Словом, до меня очередь дошла в четверть восьмого. Съемочная группа торопилась. Ведущая представила меня как автора психологических портретов. Не дав мне сказать ни единого слова, попросила показать мою фотографию в каталоге выставки. Каталог я держала в руках. На меня навели камеру. От жары пот заливал глаза. Я стала судорожно искать нужную страницу. Фотография исчезла. Пауза затягивалась. Оператор чертил в воздухе круг, что на всех языках мира означает: «Закругляйся!» В полном отчаянье я открыла, наконец, первую попавшуюся страницу. Там была воспроизведена работа австралийца: мишка-коала висит на ветке. Я показала фотографию в объектив камеры. «Замечательно! – закричала ведущая. – Какая прекрасная фотография! Поздравляю!» – и перескочила к поэту. Я знаком попросила разрешения уйти, мне знаком – разрешили. Я сняла туфли и на цыпочках пошла к двери. Метла, стоявшая у противоположной стены, вдруг с грохотом рухнула на пол. Все замерли. Оператор закрыл глаза. Я не стала больше церемониться, рванула на себя дверь и выскочила в коридор. Когда я добежала до Толи, было уже половина восьмого. Толя не разговаривал со мной до приезда к Розе. На мои объяснения отвечал ледяным молчанием. Я была на грани умопомешательства.

…Потом, правда, и Толя как-то смягчился, и вечер удавался как нельзя лучше. Все шло, как всегда, почти без сюрпризов. Журналисты, поставив между собой бутылку водки, которую сами же и принесли, заспорили о пользе смертной казни. Подруга Розы говорила о переселении душ и утверждала, что в одной из своих прошлых жизней была французским солдатом в армии Наполеона и замерзла в снегах под Москвой. С тех пор ее душа только в России и переселялась, если я правильно ее поняла. Я не очень вслушивалась. Усталость и напряжение проходили, и я чувствовала себя, как человек, сидящий на пригорке: солнце светит, где-то вдалеке играет ду-

дочка, и стакан красного вина стоит рядом.

Разговор за столом шел об общих знакомых, оставшихся в Союзе. «Валька? Так я же его знала! – говорила Катерина, встряхивая толстой косой. – Я же с ним целовалась! Он меня выучил замечательной старой песне!» Катерина вышла на середину комнаты и исполнила: «Чайник новый, чай бордовый, кипяченая вода. Лимон свежий, Ваня резал, кушай, милая моя». «Катерина!» – бросился к ней поэт, недавно выпустивший третий сборник стихов. «Катерина! – взывал он, взбалтывая бутылку с брэнди. – Можно я тебя поцелую?» – «Ра-азмечта-ался!» – ответила Катерина и повела большим круглым плечом. Поэт отлетел к стенке, как будто Катерина его толкнула, и, хлебнув из бутылки, продолжал на почтительном расстоянии: «Катерина! Выходи за меня замуж!» Катерина задумалась. Словом, вечер принимая романтическую окраску. И вдруг возникло имя. Так, ничего особенного. Сочетание букв. Звук пустой. Пузырек воздуха, плывущий по воде. «Так он жил в соседнем подъезде, это был первый мальчик, с которым я целовалась!» – воскликнула неугомонная Катерина. А я сижу – ничего. Солнышко светит. Дудочка наигрывает. Целовалась, так целовалась. Со звуком пустым целовалась. И так бы я и сидела, и слушала дудочку, если бы совершенно неожиданно Толя не вступил в светскую беседу. «Я его тоже прекрасно знал, – сказал Толя, воодушевляясь. – Уже позднее, конечно. Хотя я к актерскому миру не принадлежал, но он иногда приходил в нашу компанию. Мы все ему завидовали: он сам красавцем не был, как вы знаете, но каждый раз с ним была новая блондинка, и одна краше другой. Где он их брал – не знаю».

«Но у него была жена и двое детей», – заметила сведущая Катерина. «Да что же это за свинство такое, – подумала я. – Ну память обо всем, что было, никуда не денешь. Это барахло везем с собой через границу. Но до каких же пор я буду и эту боль возить с собой?» «Подумаешь, жена и двое детей, – продолжал не унимающийся Толя. – Обыкновенный циник, хоть и народный артист».

Тут дудочка замолкла, солнце померкло, а я встала со стула и говорю: «Ну вот что. Хватит сплетничать о человеке, которого здесь нет». Все замолчали. А Толя удивился и говорит: «А ты-то чего разошлась? В конце концов, его право – любить этих… – тут Толя выразился. – Тебе-то какое до этого дело?»

«Ну, вот что», – отвечаю я и вдруг вижу – мужчин за столом нет, они все за спины женщин, своих соседок, попрятались. Зато женщины прямо на стол ложатся, чтобы лучше меня видеть. А я уже в пути. Уже и пригорка не видать. Иду напрямик через болото. «Ну вот что, – говорю я. – Мне до него есть дело: я тоже была одной из этих…» Тишина наступила. Толя растерялся и говорит: «Что с тобой? Напилась?» – «Нет, – говорю, – не напилась, я этого человека любила и прошу при мне о нем не говорить». Роза схватила меня за руку, но поздно: стакан уже был пуст, и красное вино текло но толиной рубашке.

На этом месте воспоминаний я даже глаза закрыла от ужаса. А когда открыла, то увидела, что стою прямо перед парадной Розиного дома. Замок, естественно, сломан, вход свободный. Дверь в квартиру была полуоткрыта, будто меня ждали. Я вошла. Гостей не было. За столом сидел только человек с бородой, в безрукавке из белого меха, и радостно смотрел на меня. Роза стояла у холодильника и изображала Микеланджело: уперев напильник в глыбу льда, свисающую из морозильного отделения, била по рукоятке напильника молотком, придавая форму ледяным наростам.

«Кофе на столе», – сказала Роза. Мужчина вскочил и подал мне стул, скинув на пол какие-то Розины записки. «Вот еще», – подумала я почему-то. И еще подумала: «Как бы не так!» Но судьба сыграла победный марш, шлагбаум поднялся, и я на большой скорости внеслась в ворота пункта Б. Я попыталась сесть мимо стула, но мужчина в безрукавке поддержал меня за локоть. И только я с облегчением подумала, что этого человека вчера у Розы не было, как вдруг он заявил довольно бесцеремонно: «Что это на вас сегодня надето? Этот цвет вам не идет. Вчерашнее платье было вам гораздо больше к лицу». – «Не обращай внимания, – заметила Роза, откалывая куски от ледяных сталактитов. – Он художник. Когда он видит женщину, ему всегда хочется изменить ее внешний вид». – «А вы? – спросила я художника возмущенно. – Что это на вас на-

дето? Мех в начале июня!» – «А это шкура неубитого медведя!» – все так же радостно отозвался художник. Но я не сдавалась. На щеке у гостя виднелся свежий порез от бритвы. «Вы бы лучше на себя посмотрели! – продолжала я возмущаться. – Кто это вас так укусил?» По мере того, как лицо собеседника принимало изумленное выражение, я чувствовала себя все более и более не в своей тарелке. «Как это – кто?! – продолжал он изумляться. – Вы же и укусили… Неужели не помните?» И мне снова захотелось оказаться на необитаемом острове. «Вы еще скажите, что не помните, как меня зовут», – продолжал художник. По-видимому, выражение моего лица было такое, что он сжалился, встал и назвал себя.

Так я познакомилась со Шверубовичем.

Допив кофе, Шверубович вынул из кармана какую-то мятую бумажку, написал свое имя, телефон и адрес и положил в мою сумку. «Я буду дома через час, – сказал он, – но это вас ни к чему не обязывает. В любой день, в любое время, когда б вы ни позвонили, я бросаю все дела и жду вас». – «И что же дальше?» – спросила я, совершенно утратив чувство реальной действительности. «А дальше вы приедете, и мы будем жить вместе долго и счастливо. Только позвоните. В любое время», – сказал Шверубович и откланялся. «Вот еще!» – сказала я ему вслед. «М-м», – протянула Роза что-то невнятное.

Потом я поехала по своим делам. Потом – домой. Потом ходила в магазин. До шести вечера кое-как дотянула. В шесть вечера я позвонила. «Ну и ну! – возмущенно ответил Шверубович на мое робкое ”Добрый вечер”. – Долго же вы собирались!»

Я вошла в переднюю, которую Шверубович выгородил из своей студии-лофта. В передней было полутемно. В студии горел свет. Мы еще долго стояли в этой передней, не решаясь ступить за самодельный порог. Там, за порогом, была жизнь, начинать которую было страшно. Но потом мы все-таки вошли. И жили вместе долго и счастливо целых две с половиной недели.

ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ, или НЕПРИЯТНЫЙ ШВЕРУБОВИЧ

Заранее приношу извинения Наталье и Шверубовичу, которых я оболгала в своем рассказе со всех сторон.

В семь часов утра позвонила Наташа. Так начался день. То есть этот день почти не кончался с позавчера: Наташа звонила в два часа ночи, я печатала фотографии для своего портфолио. Часа в четыре я, наконец, легла спать, а в семь утра позвонила Наташа. Все, кто имеет с Наташей дело, знают, как трудно ее найти: она поставила телефон для своего удобства, а не для нашего. Но теперь Наташа решила издавать женский журнал, и поэтому звонит в любое время дня и ночи. Разговаривает тоном учительницы в младших классах школы: мягко, но непреклонно. В то утро она сообщила: «Я думаю, надо опубликовать ряд интервью с разными мужчинами: что они думают о женщинах».

– Прекрасная идея! – ответила я легкомысленно.

– Я чувствую в тебе полемического автора, – обрадовалась Наташа, – начнешь с интервью у художника Шверубовича.

– ?????

– Да, сегодня у тебя с ним свидание в семь часов вечера.

– Наташа, почему бы тебе самой не пойти к нему на свиданье в семь часов вечера и не взять у него интервью?

– Потому что Шверубович – неприятный человек.

– А чем я заслужила такое доверие?

– Ну, ну, – сказала Наташа и повесила трубку.

С утра я пошла, точнее побежала, потому что я никуда не иду, а всегда всюду опаздываю. С утра я побежала в офис, где выдают фудстампы. В конце концов, решила я, кто-то должен помогать одинокой девушке с двумя детьми. Пусть государство поможет, я не откажусь. Очередь к чиновникам была, как ни странно, небольшая. Не успела я придумать второй вопрос, который надо задать Шверубовичу, как меня вызвали. Села я перед пожилой, улыбающейся пуэрториканкой, разложила все имеющиеся в наличии справки.

– Доходы? Гм, – говорит пуэрториканка на английском языке с мягким испанским акцентом. – А сколько же денег у вас на счету?

– Один доллар восемьдесят шесть центов.

Пуэрториканка уставилась на мой счет из банка.

– Ага! – сказала она, сообразив, наконец, в чем дело. – У вас ещё есть «сейв»?

– Нет, это все, что у меня есть, – ответила я радостно. (Как заметил один из героев Булгакова, правду говорить легко и приятно.)

– На что же вы живете? Их каких денег оплачиваете квартиру?

На этот вопрос я не могу ответить ни ей, ни кому-либо другому на свете, даже самой себе. Я не могу ей сказать, что основной источник платежей – мамина пенсия, это противозаконно. Бабушка не имеет права содержать свою бестолковую семью. Не для того порядочный американец платит государству налоги, из которых иммигранты получают пособия и пенсии.

Я молчу, пуэрториканка вздыхает.

– Вот что, – говорит она, наконец, – принесите мне бумажку, что вы зарплату получаете больше. Иначе наша машина вашу информацию обработать не может.

Я вышла на улицу с чувством глубокого душевного облегчения. Терпеть не могу казенные учреждения, где надо заполнять анкеты (на любом языке). Машина у них, видите ли, не понимает, как я живу! Но ведь живу.

Ладно, принесу им другую справку с работы и буду, наверно, единственным человеком в Америке, который завышает свои доходы, чтобы получить пособие.

Теперь я опаздывала в другой американский офис, где я убираю помещения. Там служит моя русская знакомая, она и помогла мне получить эту работу. Я не знаю толком, что это за офис: какое-то агентство. Но целый день работники заняты перестройкой своего помещения: то из коридора делают кабинет своему начальнику, то из уборной – коридор. Сегодня меня вызвали на «сверхурочную» уборку: они из прежнего кабинета сделали уборную, надо помыть. Я в восторге. Последние деньги в доме я потратила на покупку фотобумаги, и вдруг – такая удача! Я скребу стены туалета, заляпанные краской и известкой, и думаю о приятном. Входит моя русская знакомая и говорит: «Сколько здесь грязи! Сколько работы! Джек должен тебе хорошо заплатить. Я ему скажу, он мужик хороший, он все понимает, он заплатит».

Входит Джек.

– Ого, – говорит жизнерадостный Джек, – сколько было грязи! И какая чистота после вашей уборки!

– Но я сегодня буду работать дольше.

– Конечно, я понимаю, – соглашается Джек и уходит.

Ну, думаю я, все в порядке. Получу большие деньги и куплю себе туфли, несмотря ни на что. Я видела в магазине рядом – распродажа. А не то я на своих уже хромаю: один каблук стерся до половины.

Зашел случайно в офис редактор одного русского журнала. Увидел меня и даже прислонился к косяку.

– Что ты здесь делаешь? – спрашивает.

– Зарабатываю честным трудом себе на хлеб.

– Ты что, серьезно здесь работаешь?

– А что, – говорю, – разве ты не знаешь, что «труд наш есть дело чести, есть дело доблести и подвиг славы»?

Помолчал редактор, собрался с мыслями и говорит:

– Может, ты лучше мне какой-нибудь материал напишешь – только не про балет?

– А ты платишь? – спросила я его и почему-то подумала о Шверубовиче.

– Послушай! – заорал редактор. – Почему вы все здесь стали так отвратительно меркантильны? Мой журнал читают в Союзе, ты войдешь со мной в историю, а ты только о деньгах…

– Так ведь плата за квартиру ещё не отменена, – отвечаю я на его справедливые упреки. – Или ты думаешь, что я чищу этот унитаз из любви к фарфору?

Редактор только рукой махнул и ушел. А я начала третью стенку чистить.

И думаю я о людях. Эти русские все хотят получить даром. То ли дело – американцы. Я работаю – они платят. Я работаю больше – они и платят больше. Из себя американцы веселые, не хмурятся по каждому поводу. Джек, например, целый день смеется: и это на работе! С таким человеком и дело иметь приятно.

Так я думаю плохо о своих родных русских и хорошо о своих неродных американцах. И наполняюсь высокомерием. И мою унитаз. Закончила работу. Иду к Джеку, он на заседании. Но моя русская знакомая пошла к нему. Возвращается – вся красная, как рак: чек всего лишь на несколько долларов больше обычного.

– Джек сказал, это все, – говорит моя знакомая.

Я посмотрела на чек и даже обдумать свое положение не успела. Говорю: «Я этот чек не возьму».

– Не сходи с ума, – отвечает знакомая. – Ты думаешь, Джек оценит твое благородное негодование? Они здесь все такие. Они нас, эмигрантов, считают дураками. Ну, хочешь, я его вызову, поговоришь с ним?

Ещё чего не хватало! Я и на рынке не торгуюсь. Или покупаю или нет.

– Нет, – говорю я твердо. – Не возьму я этот чек. Это только в насмешку можно было такой чек выписать.

В кабинете за дверью ржет Джек: он купил новые стулья для офиса по 70 долларов за штуку. Я ухожу.

– Ты – дура, – говорит мне моя знакомая вслед. И она права.

Иду я к станции метро и считаю: дома есть мука, мама испечет оладьи, а завтра… видно будет. Скоро и в русской газете чек дадут. Спускаюсь в метро – к Шверубовичу ехать. На один проезд деньги у меня есть, а назад можно и пешком дойти. Тут мои новые туфельки покачались в воздухе и растаяли. Ничего, я уже их мысленно поносила. Пусть пока в магазине постоят… Вдруг возникла из тумана какая-то дурацкая губная помада, тоже покачалась в воздухе и растаяла. Нет, это чер-те-что! – думаю. Правду сказал редактор: я стала отвратительно меркантильна, расстраиваюсь из-за помады! Что бы сказали мои дорогие ленинградские подружки, если бы меня услышали?

Тут я подумала о своих утраченных подружках, которые навсегда останутся для меня моими дорогими девочками, несмотря на то, что у них уже дети выросли без меня, и совсем успокоилась.

И пришла я в другой американский офис, но уже просто так, навестить одну молодую американочку, тоже мою подружку – но уже в этой жизни. Вхожу в офис и вижу, что глаза у нее смотрят в разные стороны и на лице совершенно невнятное выражение. Сажает она меня в кресло, наливает мне кофе и рассказывает, что у нее – роман. И называет имя. И тут у меня тоже глаза разъезжаются в разные стороны, и я замолкаю, потому что имя этого писателя, с которым у нее роман, известно было мне ещё в Союзе.

И мы пьем кофе и обмениваемся междометиями, понятными на всех языках мира.

Где моя кухня 6 квадратных метров на Петроградской стороне! И чашки, литры, моря кофе, которое мы выпили за такими разговорами! Где мои подружки, никем не замененные в этой жизни, с такими же глазами на пол-лица!

Где тот человек, не простивший мне мой отъезд, хотя я оставила его в неплохой компании с женой и двумя детьми? Где он, не отвечающий на мои подарки и не передающий мне приветы даже с оказией? Даже во сне не говорит он со мной. Так, выйдет, как в кадре фильма, с таким же серым лицом как тогда, накануне моего отъезда в моей кухне.

Выйдет откуда-то из-за угла, постоит, помолчит и уйдет в никуда, как тогда – на спектакль… И все, что я знаю о нем, – только театральные сплетни в письмах подруг, да в театральной программке, случайно привезенной кем-нибудь оттуда, из-за границы, вижу имя, написанное на русском языке… Боже, какое счастье, что нет мне больше любви! Играйте, девочки! Вы – молодые, вам и подобают такие лица с невидящими глазами. Слава Богу, у меня все позади, и любовь, и ревность. и глупые поступки. Теперь я мудра и спокойна, у каждого возраста есть свои преимущества.

Так я думаю, а подруга уже достает карты. Мы сбрасываем со стола деловые бумаги в мусорный ящик, и я ей гадаю. Вот он, трефовый король! Он любит. Он придет. Он позвонит. «Покажи мне, где ты это видишь?» – требует американочка. И тут приходит ее начальник. Рабочий день практически кончился, начальник в веселом настроении:

– Как, вы на картах гадаете? А по руке?

– Конечно, гадаю, я немножко ведьма. Наташа утверждает, что все женщины немножко ведьмы.

– Шампанского? Спасибо, выпью. Что у вас было в детстве? Почему такая звезда на ладони? Знаете, все ваши проблемы – из-за катастрофы в детстве, – вдохновенно пускаюсь я в неизвестное плаванье.

Тут американский начальник открывает рот и долго смотрит на меня в молчании: он, ока-

зывается, в детстве пережил клиническую смерть. После операции доктор сказал: смерть. И вышел. А мать не поверила и осталась сидеть рядом с ребенком. И ребенок ожил. И через 50 лет сидит и слушает об этом от меня.

– Что же там, после смерти? – спрашиваю я его.

– Ничего. Темно и пусто. Но как вы узнали?

Мне многое приходилось делать в Америке: учить английский язык, вкладывать фотографии в рамочки, наклеивать этикетки, мыть пол, писать репортажи, печатать фотографии на неизвестной бумаге. Но чужую судьбу на английском языке я рассказывала впервые!

И показалось мне, что я не в Америке. А не знаю, где. Будто вышла из комнаты, где живу, в другую: а там люди. Не то, чтобы такие, как те, что в прежней жизни остались, но похожи на них гораздо больше, чем на закомплексованных эмигрантов, вроде меня. Ну, словом, стали мы с ним разговаривать. То, да сё. Да жизнь, да судьба.

– Вы понимаете мой английский? – спрашиваю.

Он даже удивился. Он меня понимает «сквозь» слова.

И вдруг я вижу, что пора мне возвращаться туда, откуда пришла.

Естественно, что на свидание к неприятному Шверубовичу я опаздываю. Прибегаю, запыхавшись, на угол 55-й и 7-й авеню, а его ещё нет. Родной человек, он тоже опаздывает. Смотрю – бежит.

– Есть хочу, – говорит, – умираю. Пойдем ужинать. Только, – говорит, – не в буржуазное кафе, где надо садиться за столик со скатертью и официантом. Когда я слышу «мэй ай хэлп ю?» я вылетаю задом из любого заведения, выбивая собою стеклянные двери. Пойдем в какую-нибудь демократическую забегаловку вроде советской столовки.

Я кротко соглашаюсь. Как будто у меня есть право выбора! Нашли мы, наконец, искомое заведение.

– Ты сосиски любишь? – спрашивает неприятный Шверубович.

– Конечно, это моя любимая еда.

Шверубович тычет пальцем во что-то на прилавке, во что – я даже не рассматриваю. И мы садимся за стол.

– Как, – спрашиваю я его вежливо, – жизнь? Как выставка? Когда открытие?

– Какая, к свиньям, выставка, – отвечает неприятный Шверубович. – Пошел я посмотреть помещение после ремонта, а этот дурак, владелец галереи, покрасил стены в малиновый цвет. Пусть он своих концептуалистов из Сохо в такой галерее выставляет. Я свои картины на малиновые стены не повешу. И вообще, – продолжает он, – в жизни нет никакой опоры. И никакой определенности. Все временно. Послушай, зачем ты это ешь? Какие мерзкие сосиски!

– Что ты, – говорю я вежливо, – сосиски вполне ничего.

И мы замолкаем. Сидит напротив меня неприятный Шверубович, ест сосиски и думает свои неприятные мысли.

«Что за мерзкий день, – думает Шверубович. – Зачем я снял утром телефонную трубку, когда меня вообще утром могло не быть дома? А теперь я сижу в этом мерзком кафе, ем мерзкие сосиски, а напротив меня сидит дура и смотрит влюбленными глазами и будет задавать мне дурацкие вопросы для этого их дурацкого журнала. А время идет. Как будто у меня две жизни или я такой молодой, что предполагаю жить вечно? Почему я не остался дома рисовать? Или не пошел в кино, на худой конец? Например, с Аллой. Или лучше – с Милкой. Она без претензий. Можно было бы сводить ее на порнофильм. Конечно, эти порнушки – мерзкие. И главное – скучные и однообразные. И бабы ведут себя, как в каменном веке. Но что ни говори, свое действие эти фильмы на психику человеческого тела оказывают».

Так или почти так, я полагаю, думает неприятный Шверубович, и в глазах его появляется подобие созревшей мысли.

– Ты кончила жевать сосиски? – спрашивает Шверубович. – Пойдем куда-нибудь попьем кофе, если в этом городе вообще знают, что такое настоящий кофе.

– А как же интервью?

– По дороге будешь задавать вопросы. Что ты хотела спросить?

– Нас прежде всего интересует, что современный мужчина думает о женщине.

– Женщину надо бить.

– ???

– А ты думала, я сейчас скажу, что женщина – это цветок, украшающий нашу жизнь?

И тут мы доходим до перекрестка. Шверубович берет меня за руку, потому что перекресток Очень Опасный. Мало ли что. Я перестаю существовать. Все отпущенные мне природой чувства и эмоции умещаются в ладони, которую держит Шверубович. И мы начинаем переходить улицу и переходим ее минут 15. Машины наехать на меня не могут, меня нет. А на ладонь можно ли наехать?

И мы выходим на тротуар. «Знаешь что, – говорит неприятный Шверубович, – поехали лучше пить кофе ко мне». И смотрит на меня искоса.

Мостовая качается у меня под ногами. Дома расплываются в мерцающем свете. Я поворачиваюсь к Шверубовичу и хочу ему сказать, что да, конечно, кофе, и вообще я умираю… И вдруг весь этот пустой, гнусный день встает со дна моей души, и я говорю:

– Что это ты вдруг стал так свободен? С Милкой поссорился?

– Хватит этого безумия! – заорал Шверубович и отбросил мою руку. – Надоело! Сиди дома! Я думал, ты поумнела за этот месяц, а ты опять за старое? Зачем ты мне назначила эту встречу? (Я ему назначила! Это ему Наташа свиданье назначила: пожалела меня, сироту.) С меня хватит этих бездарных разговоров! У меня своих неприятностей хватает! Если ты пришла, чтобы опять начать всю эту абракадабру сначала, могла не приходить! Я устал, устал от тебя, от твоей дурацкой ревности! Не звони мне больше!

Повернулся Шверубович и пошел вниз, в метро, размахивая руками. А я стою в полном оцепенении. И тут меня начинает рвать. Хорошо, что выплыл из тумана бачок с мусором. Не надо, думаю, было есть сосиски… Поднимаю голову, вижу, подходят ко мне два молоденьких полицейских, смотрят на меня и смеются.

– Пьяная, что ли? – говорит один другому.

Но рвота кончилась, и я тихонько пошла вниз по Седьмой авеню. Кому-то я должна все сказать! На чью-то кухню должна я поехать сегодня, чтобы упасть на стол головой! И тут я вижу телефон и звоню. Наташи нет дома. Звоню в другой дом, но там мне радостно сообщают, что идут в кино, а что, случилось что-нибудь? И больше в моей пустой голове телефонов нет.

Есть ещё один дом, где вскрикнут: где ты? где ты? Но нельзя туда позвонить с Седьмой авеню. У хозяев того телефона раннее утро. Да и не живут они, эти хозяева, давно в том доме с тем телефоном. Может, и номера такого больше нет.

Я иду пешком по Седьмой авеню, и тело мое наливается тяжестью. Я иду, переставляя чугунные ноги и морщусь от боли. Я вхожу в свой дом и ещё в коридоре чувствую по запаху, мама печет оладьи. И слышу – заставила мою дочку читать по-русски. Дочка читает по складам: «Ах, витязь! То была Наина!»

Ах, витязь, то была Наина, ах, витязь то была Наина… Наина… качающийся огонек в темном коридоре.

МИЛКА В КРУЖЕВАХ

Рано утром позвонила Милка и зарыдала в трубку. «Скажи мне, – рыдала Милка, – что такое сексуальная женщина?» – «А что случилось?» – спрашиваю, а сама думаю, не без злорадства: ага! Шверубович тебя бросил, что ли? Но удержалась и ничего не спросила. Все-таки чему-то я на старости лет выучилась: если не сразу выскочишь, а промолчишь, может, и услышишь что-нибудь интересное.

Но Милка ничего не рассказывает и рыдает. Договорились встретиться в ее обеденный перерыв в Гринвич-Виллидж, на Купер Сквер.

День отличался разнообразием сюжетов. Ближе к вечеру у меня было деловое свидание. Неизвестно за какие добродетели покровительствует мне одна очень богатая американская Дама аргентинского происхождения. Я плачу ей любовью с оттенком изумления, но это в данном случае роли не играет.

Словом, Дама решила показать сделанные мною фотопортреты какому-то известному ей хозяину галереи, и в тот день мы должны были к нему ехать. Пересмотрела я свои фотографии, положила их в желтый пакет и вышла из дома. День начался.

Гринвич-Виллидж – это такое место, про которое в письмах в Россию рассказать нельзя. В него входишь старым и больным, а выходишь молодым, здоровым и «с душой, открытой для добра». Так вот, иду я по Гринвич-Виллидж, но по сторонам не смотрю, а думаю о Милке. Иду как в пустыне. Кругом молочный туман, только изредка выплывают надписи на перекрестках.

И думаю: ага! теперь скажи тебе, что такое – сексуальная женщина, а когда ты с Шверубовичем гуляла, так уж как нос задирала, как будто завтра станешь королевой английской. Или, может быть, тебе Шверубович попервоначалу жениться предлагал? С него станется. Он человек непредсказуемый. Хорошо бы узнать, думаю я и иду дальше.

Собственно, Милку со Шверубовичем я и познакомила. В начале своей жизни в эмиграции я думала, что все мы здесь друг другу братья и сестры и что живем мы здесь по тем же законам внутренней жизни, по которым жили дома. Только постепенно я поняла, что нет, что здесь все – другие и что надо всему учиться заново.

А Милка вообще открыла для меня новый мир. Покинув Ленинград вместе с мужем, она потеряла его где-то при переезде через Альпы и в Нью-Йорке появилась одна. Так мне и представили ее в одной компании: бедная одинокая женщина без профессии и средств к существованию. Что на самом деле Милка делала в России, не могу сказать точно. Милкины версии относительно прежней жизни не сходились ни в одном пункте. Сначала я пыталась свести концы с концами, потом плюнула и, выслушивая каждый раз новую историю, каждый раз на все кивала головой и не задавала дурацких вопросов. Как говорит Шверубович, у Милки просто фантазия богатая, ей надо писать рассказы. Может быть, ему виднее. Впрочем, Милка знала английский язык, поэтому устроилась работать секретаршей в американский офис в Гринвич-Виллидж.

Так вот, Милка сразу начала учить меня жить. «Женщина, – говорила Милка, – без мужчины не имеет веса в обществе. Ее каждый обидит и даже с удовольствием. А ты что – не знала?» А я рот разинула от удивления. «При женщине обязательно должен быть какой-нибудь мужчина, даже если совсем невзрачный. Ты, например, – учила Милка, – работаешь с редакторами таким-то и таким-то, делаешь им фотографии. Они тебя хоть раз в гости пригласили? На день рожденья, например? Вот видишь, а почему? Потому что у тебя нет постоянного бойфренда. Шверубович не в счет».

Тут я задумалась. А я-то искренне считала, что в гости зовут из симпатии к человеку! Вспомнила я свои прежние ленинградские компании, где все были влюблены не в того, в кого надо, но все равно веселились все вместе и любили друг друга как одиноких, так и семейных. Тут я окончательно запуталась в этом вопросе и приняла Милкино учение на веру.

Сама Милка распустила свои крашеные локоны, покрыла щёки коричневым цветом и отправилась на поиски Богатого Американца. Кто-то в России ей объяснил, что в Америке вдоль

тротуаров ходят мужчины, как забастовщики, с плакатами на груди: «Я – миллионер, ищу бедную русскую иммигрантку, хочу жениться и отдать ей свои миллионы». В поисках миллионера Милка сначала изучила все дешевые магазины Гринвич-Виллидж и научилась одеваться.

Затем появился и американский мужчина с небольшой поправкой на реальную действительность: у него не было миллионов и была жена. Это был Милкин начальник по работе. Надо отдать Милке должное: она искренне влюбилась. Ее перестали беспокоить миллионы, ее огорчала только жена. Впрочем, герой романа тоже вел себя кое-как. Сначала он активно ухаживал за Милкой в офисе.

Кстати, в это время на нашем горизонте появился Милкин муж. Муж языка не знал, акклиматизировался в Америке средне. Напившись, он приходил к Милке на работу, вызывал ее в коридор, плакал и целовал ей руки. Милка сердилась, стеснялась бывшего мужа, но победно поглядывала при этом на своего начальника. Словом, однажды начальник пригласил Милку «на ланч».

Тут Милка и задала всем подругам работу: она звонила в любое время дня и ночи, разъединяла любые наши телефонные разговоры и требовала срочно сказать ей, как надо вести себя с американским мужчиной за завтраком. Мой опыт был равен нулю, но я усердно спрашивала всех знакомых. Милка читала бестселлеры, как учебники. Научная подготовка к «ланчу» велась на высшем уровне. В результате проделанной работы стало известно, что если американский мужчина приглашает сотрудницу – тем более, секретаршу – с ним завтракать, значит завтра он предложит ей постель: время у американцев на вес золота, идти с женщиной в кафе без всякой задней мысли американец не станет. Я смеялась над всей этой суетой, уверяла Милку, что начальник просто хочет выучить русский язык, но вышло все, как было сказано, и я была посрамлена.

Американец предложил Милке встретиться на следующей неделе во вторник днем, когда он возьмет выходной, а Милку пошлет в местную командировку. Тут Милка свела нас с ума. Объясни ей – почему только через неделю? Выяснили: у американского мужчины вся жизнь идет по плану, для личной жизни у чего отведена следующая неделя. Затем Милка начала придумывать платье. В дешевых магазинах она покупать не хотела, а денег у нее не было. Словом, в последний момент заняла Милка где-то триста долларов и купила в Сохо на распродаже полный туалет, весь в кружевах от нижнего белья до верхней накидки. С тех пор и получила она прозвище: Милка в кружевах.

Кружева Милке не помогли. Свиданье состоялось, но после него американец повел себя так же, как ординарный русский мужчина: он потерял к Милке интерес. Милка рыдала, провожала его с работы домой (по другой стороне улицы, чтобы он не видел), подозревала его в отношениях с другими сотрудницами, звонила ему домой по телефону и вешала трубку. Словом, шла тем стандартным путем, которым все мы идем, когда не хотим признать единственную суровую правду жизни: избранный мужчина нами больше не интересуется. На Милкино счастье, начальника пригласили в другой офис на Купер Сквер. Тут-то я и познакомила Милку со Шверубовичем.

В то время Шверубович был обуян жаждой познания, он ходил по всем нью-йоркским музеям и галереям и требовал, чтобы я его сопровождала. Как-то раз я взяла с собой Милку, чтобы развеять ее сердечные муки. Не помню, как скоро я обнаружила, что Милка вдруг поменяла свой внешний облик. Она зачесала локоны в гладкую прическу, заплела косу и перестала красить щеки. На мой вопрос, что случилось, Милка ответила таинственно: «Мой мужик не любит, когда я крашусь. Он любит бледных женщин». – «Кто же этот мужик?» – спросила я. Милка только завела глаза. Я поняла, что она сняла звезду с неба, и не стала спрашивать дальше. Потом началось: «Мне вчера звонил Шверубович… А Шверубович говорит… А ты давно видела Шверубовича?» А я в то время Шверубовича видела редко: он вдруг активно начал заниматься живописью, а я так всегда счастлива, когда он не рассуждает о бренности жизни, а работает, что старалась ему не мешать, тем более, что у меня и своих дел было предостаточно. Милка тоже исчезла с моего горизонта. Но я как-то над этом не задумывалась. Как сказал кто-то из классиков.

«Если Бог захочет наказать человека, то сначала отнимет у него разум».

О романе Милки и Шверубовича я узнала совершенно случайно, на дне рождения Наташи. Кто-то из гостей спросил, почему нет Шверубовича, а другой ответил, как о само собой разумеющимся, что Шверубович с Милкой поехали на недельку в Бостон отдохнуть, там у них друзья. Я в тот момент держала в руках очищенный апельсин. На дне черной ямы, где я оказалась, была полная тишина.

Господи, Боже мой, будет ли когда-нибудь конец, когда же этот момент распроклятый наступит, когда у женщины все кончается навсегда, ни спазма в горле, ни боли под сердцем, ничего не будет, кроме яркого солнца и покоя, а не то жизнь вкладываешь в эту дурацкую любовь и жизнью платишь за каждую встречу, а приходит Милка в кружевах, и все ей дается легко и просто, да когда же это безумие кончится…

Я смотрю на Наташу, а она смотрит на меня. Вдруг она сообразила, захлопала в ладоши, произнесла тост, перевела разговор на себя. Я мгновенно запихнула апельсин в рот, в горле у меня с полным правом забулькало, потому что к апельсинам у меня аллергия, аллергия у меня, это же всем понятно, жуткая аллергия, слезы сами собой текут. Разговор ещё долго вокруг аллергии вертелся.

Наташа потом тоже долго учила меня жить, требовала, чтобы я завела срочно какой-нибудь роман или плеснула в Милку серной кислотой. Я не могу плеснуть в Милку серной кислотой: Милка похожа на Рахиль.

Среди всех моих бесценных ленинградских подружек Рахиль – самая молодая, ей навсегда в моих воспоминания 23 года. Это та Рахиль, которая «была мне дана небесным провиденьем» за два года до моего отъезда. Рахиль, дружба с которой началась с того, что мы старались выжить из театра, где работали, одного стукача, позволившего себе в ее присутствии антисемитские высказывания. Рахиль, с которой мы однажды пошли «на Рождество» к одному милому молодому человеку, который нравился нам обеим, и пили, и танцевали втроем, пока не сообразили, к чему дело идет, все друг на друга рассердились, друг на друга раскричались и разошлись. А потом обе бросили молодого человека, но друг к другу отношения не поменяли… А потом у Рахили начались романы один другого страшнее, то какой-то спившийся художник, которого она спасала, то женатый актер… и портвейн за рубль с чем-то там, и сигареты одна за другой… Рахиль, пришедшая провожать меня в последний раз на вокзал, хотя директор театра заранее грозил ей за это увольнением – и уволил-таки! Рахиль, декабристка моя, сначала писала мне, а потом замолкла… подруги умные старшие с ней не водятся… Рахиль, бесценная моя, спивающаяся где-то в актерских компаниях, воюющая за всеобщую справедливость, Рахиль, с неизменной сигаретой в руках, да сжальтесь же кто-нибудь! Напишите мне о ней хоть два слова!.. А вокруг гудят машины.

Вот, думаю, безумный город. Что это машины так разгуделись? Замолчите, наконец. Наверно, кто-нибудь на красный свет пошел. Думаю я так, а машины гудят. Туман рассеивается, появляются вокруг меня дома и перекресток 14-й улицы и Шестой авеню. Сама я стою посреди мостовой, какой передо мной свет горит – не вижу, но пробку создала безобразную. (Интересно, сколько времени я так стояла?) Не стала я говорить «Экскюз ми!» Чего уж там! Побежала скорее на тротуар. Хорошо, что английский язык мне не родной. Девяти десятых из тех слов, что шоферы кричали мне вслед, я просто не поняла.

Прихожу на Купер Сквер – Милка уже стоит. И держит в руках неизменную сигарету. «Хочешь, – говорит, – покажу тебе, где теперь мой бывший начальник работает?» Приходим мы к дому, окна – в два этажа высотой. Стоит в окне человек, бывший Милкин начальник. И смотрит на улицу. И тут Милка опять как зарыдает! Не могу я плеснуть в Милку серной кислотой. Я вообще на своих так называемых соперниц сердца не держу, знаю, что они в свое время свое отплачут, уж тут я на мужчин могу положиться!

«Спой, – говорит мне Милка, – что-нибудь из Окуджавы». Плохи, думаю, Милка твои дела, если даже мое пение тебя не смущает. «Мама пишет, что лежала опять в больнице… опять сердце… кошка моя попала под автобус, ушла гулять и попала под автобус… а мама пишет, как ты,

Милочка? В газетах я прочла, у вас там безработица и есть нечего… ты не голодаешь?»

Стоим мы посреди Купер Сквер, бродят вокруг нас наркоманы. Служащие, допивая кока-колу, торопятся назад, в офисы. Я пою гнусным голосом «Не много ль я хочу, всему давая цену, не сладко ль я живу, тобой лишь дорожа!» Смотрит в окно человек, то ли видит нас, то ли нет. Милка рыдает. Что ж, думаю, за жизнь такая, что Милке о Шверубовиче, кроме как со мной, и поплакать не с кем? Но о Шверубовиче, естественно, ни слова. Да знает ли Милка на самом деле, о ком она плачет? Да будет ли у нее ещё когда-нибудь воспоминание лучше этого?

Милка пошла на работу, а я поехала к Даме.

Дама, естественно, живет на 76-й улице, причем на Ист. Пересмотрели мы с ней и с ее мужем все мои фотографии, сложила я их опять в конверт, взяла подмышку, и мы вышли на улицу. Куда едем, где эта самая галерея находится – не имею понятия. Муж Дамы берет такси, мы в него садимся, и он говорит шоферу «Даунтаун», а дальше – неразборчиво. «Картина проясняется, – думаю – даунтаун? Ну в Сохо у них, конечно, знакомых галерейщиков нет. Это для моей Дамы слишком современно. Наверно, опять еду в Гринвич Виллидж, это меня устраивает».

И тут машина останавливается, и мы выходим. Ах, серость моя беспросветная! Сразу видно, в Джерси Сити живу! Для Дамы и ее мужа все, что ниже их улицы, – уже «даунтаун». Словом, вылезаем мы на 55-й стрит и Парк-авеню и идем в галерею.

Приходим в галерею – и тут у меня начинается припадок внутреннего смеха, переходящий в икоту: в галерее сегодня открытие выставки фотопортретов американских женщин. Вокруг толпа, просто народное гулянье. Бывшие актрисы в старомодных шляпах и звенящих браслетах. Молодые женщины в экстравагантных накидках. И на ногах у них тоже не сникерсы надеты. Мужчины в бархате и беретах. Все курят и пьют вино. Все друг с другом знакомы и на меня с недоумением поглядывают. И тут я физически ощущаю, что у меня на пальто нет верхней пуговицы. И давно нет! Не то чтобы я не могла ее пришить. Просто мне мое старое пальто так надоело, что когда я его снимаю, то сразу о нем забываю.

А уж когда я его хватаю, чтобы надеть и бежать куда-то, тут уж не до пуговиц! Хорошо, что на шее у меня был цветастый русский платок. Я его сверху на пальто накинула, недостающую пуговицу прикрыла. Смотрю, американцы поглядывать стали более благосклонно: среди них ни на ком такой тряпочки не надето.

Протискиваемся мы в галерею, а там ещё больше народу. Все стоят плечом к плечу, как когда-то, помню, мы стояли во время войны в бомбоубежищах. По белоснежным стенкам висят портреты американских женщин. Поднимаю я с трепетом глаза вверх, и Божий свет в глазах меркнет. Женщины на портретах все только что от парикмахера, кто на леопардовой шкуре лежит, кто на рояль облокотился. И все «делают лицо» перед аппаратом. «Зачем же я пришла сюда, – думаю, – что делать здесь среди этого великолепия моим неулыбающимся русским лицам, что делать здесь моим девочкам, моим красавицам, королевам магазинов подержанного платья?»

А кругом только слышишь: «Найс! Бьютифул! Фантастик!» И вдруг моя Дама говорит мне по-русски: «Нет!» И по-английски шепчет: «Жаль, что я не говорю по-русски! Не могу сказать, как мне это не нравится! Безвкусица! Нет чувства! Как с обложки “Вог”!» – «Ну, думаю, недаром вы, моя Дама, испанка, течет в вас живая кровь!»

Пошла искать – где же вино дают? Не то нервы совсем никуда на годятся. Батюшки! Вино кончилось! А говорят, что американцы не пьют! Совсем стало мне тошно: неужели я среди этого общества должна вынуть свои фотографии?

Вдруг подходит ко мне Дама с мужем и прощаются. Говорят, мы едем на шоу, но вас с собой взять не можем: билеты очень дорого стоят, вы не сможете купить. «А когда же будем фотографии показывать?» – спрашиваю. «Не на открытии же выставки, – говорит Дама, – хозяин галереи придет к нам завтра на ужин, тогда и посмотрит». – «Но ведь фотографии у меня с собой, я же их у вас не оставила!» – «О, нет!» – восклицает Дама. Муж только вздохнул скорбно: ну, что с этой русской идиоткой делать?! (Интересно, неужели они не обратили внимания, что я пакет с фотографиями все время в руках таскаю?) Дама смотрит на мужа. «Хорошо, – вздыхает муж. – Дайте мне ваш пакет, я его возьму с собой. Не бойтесь, не потеряю».

Поцеловала я Даму с облегчением. Я всегда умираю, когда кто-то при мне смотрит мои фотографии. А без меня – о, ради Бога! Смерть на время отменяется. И пока нет ответа – есть надежда.

Выхожу я на Пятую авеню. Вечер. Шумит (но не громко), движется, благоухает Пятая. Постойте со мной на углу, я успокоюсь немного. Видите, какие люди идут по Пятой авеню? Красивые, спокойные, улыбающиеся. Такие, какими я представляла себе американцев ещё в Ленинграде. Не прислушивайтесь к их разговорам, все равно не поймете ни слова. Это люди не с этой планеты, это другой английский. На Пятой авеню нельзя говорить на каждодневном языке.

Вот как здесь все прекрасно, как все расположены друг к другу! А вон – видите? – идет человек. Руками размахивает, всех толкает, лицо хмурое, недовольное: все ему мешают идти. Видите? Это мое чучело идет. Шверубович.

Увидел меня, машет рукой, дескать, вот я! Не маши, я тебя и так вижу, я тебя с другого конца Манхаттена разгляжу. Идет Шверубович, торопится. А пока он идет ко мне, я молюсь всем богам, которые существуют на свете: бородатым и безбородым, крылатым и бескрылом, клыкастым и о семи головах: не допустите меня смалодушничать! Не дайте мне разлюбить! Я согласна, на все согласна, на Милку в кружевах – тоже согласна. На Шверубовича, какой он есть, согласна. Только бы мне самой не потерять его в этой суете. Не остаться без этой любви посреди пустыни из голубого тумана с обозначением перекрестков!

А Шверубович подходит и говорит: «Ну, наконец-то ты пришла! Я уже думал, ты и видеть меня не хочешь!»

А потом наступили праздники, а потом опять будни. Через несколько дней позвонила моя Дама и не сказав «Хай!» говорит: «Йес!» – «Что – йес?» – «Как что?! Владелец галереи сказал: да! Выставка будет через год! Вы счастливы?»

Счастлива ли я? О, да, йес, конечно, счастлива! Какой сюрприз! Через год? Мне бы до лета дожить и пережить это лето… И забыла я о моей выставке, как о красивом платье на витрине Блумингдейла.

Милка поплакала, пометалась, да и вернулась к мужу. И затихла. Не звонит. Пропала. А потом и Шверубович пропал. Уехал в Калифорнию на выставку своего друга – и пропал.

ДЕНЬ ЗАГУЛА,
или ПРОЩЁНОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ

Посвящается Варе – Зое Лымарь-Красновской

Я слишком сильно дернула оконную занавеску, и палка, на которой она держалась, упала на пол вместе с креплением. За утренним кофе мама сообщила, что ночью по кухне бегала мышь. Я поняла, что жизнь так дальше продолжаться не может, и позвонила Шверубовичу, который давно вернулся из своей поездки в Калифорнию, но у меня не появился.

На удивление, он сейчас же снял трубку. «Дорогая, – зарокотал Шверубович, – какая ты ранняя птичка!» Но я не собиралась ему подыгрывать. «Что случилось на этот раз? – спросила я. – Почему ты бросил меня на этот раз?» – «Тебя волнует факт или причина?» – «Имей в виду, – сказала я, – что на этот раз ты меня бросил навсегда. И не думай мне больше звонить никогда в жизни». – «Ну, что ж, – ответил Шверубович, – однажды ведь это должно было произойти». И повесил трубку.

Это был тихий, тихий день. Мне некуда было ехать. Я прибирала квартиру, чего не делала уже месяца два. Я даже кое-как прикрепила упавшую занавеску. Я купила кекс с изюмом, который напоминает мне ленинградский, бутылку вина и лиловый цветок. Когда все легли спать, я надела красивое платье и стала размышлять обо всем происшедшем. Телефон за весь вечер не позвонил ни разу. И только под утро, когда за окном нестройными голосами запели птицы, я подумала о своих ленинградских подружках, призывая их на тайное свидание во сне, и легла спать.

Но и во сне ко мне никто не пришел. Вопреки ожиданию, жизнь не остановилась и ничего не поменялось.

Утром, проснувшись, я побежала по делам, которые, само собой, тоже не отменились.

Между мной и целым миром стояла непроницаемая для звуков стена, мне казалось, что я не живу, а играю чью-то роль. Но Нью-Йорк – этот город, посланный мне судьбой для утоления печалей, – распорядился мною по-своему. И пока я бегала по делам, он проник в мое сознание со своим гамом, вечным движением, красотой, уличной грязью и доброжелательностью. Я услышала вдруг, что люди кругом говорят и очень удивилась, что они говорят по-английски. Но вместе со звуками ко мне вернулась надежда, и жизнь моя превратилась в кромешный ад. На экране, созданном моим воображением, я видела печального Шверубовича, который сидел в своей мастерской и ждал моего звонка. Никакие сведения о реальном Шверубовиче, о том, что его видели то в ресторане с какой-то компанией, то на открытии выставки в сопровождении роскошно одетой девицы, – не меняли в моем воображении образ страдающего Шверубовича. Утром я выходила из дома с твердой уверенностью, что встречу его на улице. Я обдумывала платья, меняла прически и красилась, как актриса перед выходом на сцену. «Все понемногу пройдет, – утешала меня Наташа, – всякая боль проходит».

– Конечно, – отвечала я, – но с этой болью уходит и жизнь.

Наташа в ответ плакала о своих собственных проблемах.

Я перестала работать, с отвращением брала в руки фотоаппарат, я не сделала вовремя два заказа, а в третьем мне отказали. Финансовая пропасть разверзлась у меня под ногами.

В один из таких дней и позвонила Варя. Она выслушала мою трагическую повесть без всякого сочувствия и сказала легкомысленным тоном:

– Гадкий Шверубович! Когда он появится, мы поставим его в угол. А пока у нас есть возможность загулять. Тебе Наташа ещё не звонила? Ее племянница выходит замуж. Свадьба будет в ресторане «Кавказ» на Брайтон Бич. Мы приглашены вместе с Наташей

– Ты с ума сошла! – ответила я. – На какие деньги мы купим подарки на свадьбу? Всех наших общих доходов хватит только на проезд до ресторана. Ты знаешь, где это – Брайтон-Бич?

Это на краю света!

– Не увиливай, – ответила Варя. – Скинемся и купим общий подарок. У мужа к этому времени чек придет за одну старую работу, он сам на свадьбу не поедет, но даст денег девушкам на загул.

В субботу мы встретились в центре Манхэттэна. Надо было купить подарок и заехать до свадьбы на выставку к знакомой художнице в Сохо. Наташа пришла с запозданием, нежная и загадочная, критически посмотрела на мое длинное платье и сказала: «Ресторан отменяется».

– Свадьба отменяется? Кто сбежал, жених или невеста?

– Свадьба состоится, но без нас, – сообщила Наташа.

И рассказала ошеломляющую историю. Оказывается, утром ей позвонила родственница, мать невесты, и предупредила, что каждый из нас должен принести в конверте по 50 долларов.

– Как это? – спросила я Наташу. – Ведь мы не на прием к врачу идем. А если мы хотим купить подарок?

– Я тоже так спросила, – ответила Наташа. – А если я хочу принести букет цветов? На что родственница ответила: “Ей не нужны ваши цветы, ей нужны деньги. И вообще у них так принято”. – “У кого, у них?” – ” У американцев”.

– Но ведь мы пока ещё не американцы! – удивилась я.

– Короче, девочки, – резюмировала Наташа, – мы свободны. И поскольку в ресторан мы не идем, можем попить где-нибудь кофе. Деньги у нас есть.

И мы зашли в какую-то щель и самообслужили себя гамбургерами.

Не знаю, как бы повернулись события этого дня, если бы Варя вдруг не прочитала в меню, повешенном на стене, что стакан вина стоит семьдесят центов. Мы заказали вино. У меня вздрогнуло сердце уже в тот момент, как только я увидела, как нам наливают вино в пластмассовые стаканчики. Мы выпили. Не знаю, что это была за взрывчатая смесь. Я сразу же загрустила и посмотрела на Шверубовича. Его хмурое лицо заполняло весь экран. Наташа и Варя, напротив, сразу же развеселились и решили, что раз мы не поехали в ресторан есть шашлыки, то надо что-нибудь теперь выпить в приличном баре. Деньги все равно уже были отложены на подарок, не покупать же теперь на них макароны или стиральный порошок! И мы вошли в первый же встречный бар…

Не помню, как мы оказались в Гринвич-Виллидж. Наташа рвалась в японский ресторан пить теплую водку «сакэ». Но мы ее осудили: нельзя мешать красное вино с водкой.

Выходя из очередного бара, мы раздавали сдачу угрюмым нищим, если они держали вывеску: «Я голоден» или «Я – бездомный». Нельзя не подать человеку, если он хочет есть, а ты пьешь вино, объясняли мы друг другу.

А уж что касается бездомных, так ведь и мы – бездомные… уж мы такие бездомные… и там у нас не было своего дома, и здесь живем черте-где… и мы кивали друг другу и продолжали путешествовать. Пока не решили, что пора что-то съесть и зашли в кафе. С удивлением обнаружили, что денег осталось только на две тарелки лукового супа. Но мы не пали духом: «у них» принято наливать большие тарелки. И мы заказали суп. И тут в кафе ввалилась компания молодых американок и американцев. Я думаю, что они тоже давно откуда-то шли, потому что сразу признали в нас своих сестер и придвинули свой стол к нашему и заказали нам по бокалу вина. А я посмотрела на Шверубовича – он маячил где-то в глубине экрана. «Исчезай, Шверубович, так тебе и надо», – сказала я ему.

До выставки мы, как ни странно, дошли. Когда мы вошли в зал, Варя несла в руках веер из визитных карточек, Наташа – завядший цветок, а у меня на голове была надета черная шляпа, причем – мужская. Художница в остроносых сапожках ходила по залу как средневековый паж. Знакомого русского народу было много, встретили нас радушно и поднесли по пластмассовому стаканчику омерзительного калифорнийского вина, которое галлонами дают без закуски на всех открытиях нью-йоркских выставок. И только мы начали пить это вино, чтобы не обидеть хозяйку выставки, как вдруг кто-то меня и спрашивает: «А Шверубович придет?» – «Я ничего не знаю, – ответила я, протягивая стаканчик, чтобы налили ещё, – я ничего не знаю, потому что

Шверубович меня бросил».

И стою, и наслаждаюсь наступившей тишиной, а ко мне подходит редактор одной из русских газет и говорит: «Ты выставку посмотрела? Можно у тебя взять интервью?» – «Конечно, – говорю я, – с удовольствием. Картины эти, булавочки эти, воткнутые в картон, мне очень нравятся. Не то, чтобы я Рафаэля любила меньше, но и это мне тоже нравится, и вообще, когда люди что-то делают от души, мне всегда все нравится, – да, налей, пожалуйста, – а тем более, когда я слышу, какие это добрые картины».

И тут в зал входит совершенно незнакомый мне совершенно рыжий очень молодой человек с рыжей кудрявой бородой и зелеными глазами, и идет прямо ко мне, как будто из-за меня и пришел.

«Как это – слышу»? – спрашивает редактор, который совершенно ничему до сих пор не удивлялся, а тут удивился и выпил вино из моего пластмассового стаканчика.

«Я слышу картины, потому что я – ведьма».

А Рыжий подошел и слушает. «Так можно и в газете написать?» – спрашивает редактор. «Так и напиши», – говорю я и приподнимаю шляпу над головой в знак согласия.

И пошли мы с Рыжим смотреть выставку ещё раз.

«Ведьма, – вдруг говорит Рыжий, – какая ты прелестная женщина». – «Слушай, слушай, – обратилась я мысленно к Шверубовичу, – слушай, Шверубович, что умные люди говорят!»

И очень рассердилась на него за то, что он не слушает. И пошла Шверубовичу звонить. Нашла телефон-автомат где-то под лестницей и стала опускать монеты одну за другой. С телефоном у меня что-то не получалось. То автомат съел монету, то отвечал противным голосом на английском языке: «Извините, но вы набрали номер не полностью. Проверьте номер и позвоните ещё раз». Мне стало ясно, что Шверубович не хочет со мной разговаривать. И тут пришел Рыжий. Оказывается, мы едем со всеми присутствующими на выставке в ресторан, а потом – в гости к Рыжему. Уже только вдвоем. Потому что у него есть испанский ликер, но только одна бутылка, на всех не хватит. «С пьянством пора завязывать, – говорила я, – особенно в это время года», И уронила шляпу. А Рыжий продолжал уговаривать.

В общем-то целоваться с ним было приятно, но душа не улетала, а слонялась вокруг, как третий лишний, и притоптывала ножкой.

«Ты напрасно уговариваешь, – сказала я Рыжему, – я не люблю мужчин, я дружу только с женщинами». – «Ура! – закричал Рыжий, – я тоже не люблю мужчин! Я тоже люблю только женщин! Я – настоящий лесбиянец!»

Пришлось ехать в ресторан.

«Скорее, скорее, – говорила неизвестно откуда взявшаяся Наташа с цветком в руках. – Там тоже шашлыки подают и играет замечательный музыкант Лева Забышанский!» И все обрадовались, расселись по машинам и поехали в ресторан. В ресторане играл оркестр, и певец пел на настоящем французском языке «Опавшие листья» из репертуара Ив Монтана.

И тут я как будто ударилась головой об стенку. Я мгновенно увидела большой стол, и человека мрачного и бледного, который смотрел на меня, и кто-то пел эту песню – где это было? когда? в какой момент жизни? И я заплакала, уткнувшись Рыжему в плечо. «Вот какой ты гадкий, Шверубович, – думала я, – даже о прошлом своем, далеком, дорогом прошлом я должна плакать на плече у чужого человека!»

А Рыжий обрадовался и заворковал что-то и стал смотреть на меня, как на свою собственность. И хотя мы ещё что-то пили, хмель вдруг стал проходить, проходить… и образ бледного человека, взявшегося ниоткуда, все преследовал меня как укор совести. Я освободилась от объятий Рыжего и пошла искать автомат. Я нашла телефон в коридоре между мужским и женским туалетом и позвонила Шверубовичу. «Шверубович, – думала я, набирая номер, – Шверубович, я здесь одна, прошлое мучает меня. Рыжий человек меня ждет, приди. Я нуждаюсь в тебе. Я совершенно одна в этом мире».

На этот раз я дозвонилась сразу. И долго слушала длинные гудки. Шверубовича не было

дома. Я посмотрела на часы – было два часа ночи. Опьянение прошло. Правда была неумолима: Шверубовича больше не было, у него была своя, другая жизнь. Сердце повернулось, кровь поднялась к горлу и ударила в голову. Мне показалось, что я задохнусь. Я прислонилась к металлическому корпусу телефона. Сердце вернулось на место и противно заболело от локтя до ключицы. Сзади меня пробежали две официантки, одна сказала, не понижая голоса: «Эти русские всегда так, придут, нажрутся…»

Я дала им уйти и повернулась. Ко мне шел Рыжий. «И не звони никому, – сказал он, – я тебя все равно никуда не отпущу». И он обнял меня и повел к выходу. Компания расходилась. Варя махала мне рукой: ее так и не приехавший муж сообщил по телефону, что у них дом полон гостей. «К нам, к нам!» – кричала Варя, но Рыжий помахал ей в ответ рукой, мы сели в его машину и поехали.

Мы мчались по «хайвею», но куда – я не имела представления. Я молчала и думала: «А почему мне собственно и не ехать к Рыжему? Перед кем я отвечаю за себя и свои поступки, кроме себя самой? Что я, девочка 15 лет, что ли? Что за жеманство. Жизнь одна, и она уходит». – «Тем более, что уже наступило Прощёное воскресенье, и сегодня всем прощаются все грехи», – сказал вдруг Рыжий, как будто я думала вслух.

«Какой ты образованный, – сказала я, – и какие ты умные слова в два часа ночи выговариваешь». И посмотрела на экран. Шверубович сидел верхом на стуле и смотрел на меня неприветливо. «Почему на стуле?» – подумала я, и тут-то мы и приехали.

Рыжий провел меня в большую комнату и сказал: «Садись, сейчас я сварю кофе, и мы выпьем испанского ликеру». И ушел.

Это была комната с высоким потолком, холодная и почти пустая. Кроме широкой тахты и стульев с высокими спинками в ней ничего не было. Каждая квартира имеет свой собственный запах. Этот – я помнила. И запах вдруг отчетливо восстановил ту картину, которая промелькнула передо мной в ресторане: давно, очень давно, в Ленинграде, я была в гостях. Кажется, справляли Масленицу. Комната была с высоким потолком и вокруг стола стояли стулья с резными спинками. Напротив меня сидел человек с бледным неулыбающимся лицом. Кругом галдели гости, из приемника пел нам Ив Монтан «Опавшие листья».

Рядом с бледным человеком сидела моя ближайшая подруга, пьяная и счастливая. Она говорила ему что-то и смеялась, и была занята только им. И тут на меня нашло мое ведьминское виденье. Я увидела, что моя подруга, с которой мы почти перестали разговаривать из-за этого бледного человека, его действительно любит и, может, нуждается в нем больше, чем я. И я увидела, как человек этот одинок среди нас, и где-то в мыслях далеко, не с нами, и смотрит на меня, потому что надеется, что я – понимаю. И я простила ему то, что он меня не любит, и я простила подругу…

Виденье кончилось, и я закричала в пространство двух соединившихся в моем воображении комнат: «Я простила, простила, а кто же простит меня?! Кто будет меня так любить, чтобы простить мне все, что я сделала в жизни?! Оставленных подруг? Брошенного Шверубовича? Я поняла. Я опять вспомнила, что нельзя от любви ничего требовать. Но кто же меня простит?!»

Рыжий вошел с подносом, на котором стояли чашки с кофе. «Что ты стоишь, такая печальная?» – спросил он, поставил поднос на тахту и пошел ко мне.

Я почувствовала, что когда он до меня дотронется, я умру, и это будет моим наказанием. И вдруг в соседней комнате зазвонил телефон. Мы оба вздрогнули. «Это мама звонит из Техаса, проверяет, дома ли ребенок!» – засмеялся Рыжий и побежал в другую комнату. «Мамочка!» – закричал он в трубку.

Я не стала ждать. Я схватила пальто и шляпу и бросилась к входной двери. Замок, на мое счастье, оказался несложный. Я выбежала на площадку, не стала терять время на поиски лифта и слетела с лестницы со скоростью звука.

Мне казалось, что давно должно было наступить утро, но вокруг было совершенно темно, ночь не хотела кончаться. Я долго бежала по безлюдным улицам, пока не увидела вход в метро. Поезд подошел сразу, я еле успела вскочить в последний вагон.

Вагон был переполнен. На скамейках сидели неподвижные люди. В основном – черные. Или китайского происхождения. Какие-то родители с детьми. Какие-то дети без родителей. На мое появление никто не прореагировал. Ехать домой в таком состоянии я не могла. Домой, где тихо и мирно спят мои домочадцы?

Во всем ночном мире один только дом и ждал меня со всеми моими грехами и радостями. Из любого места Нью-Йорка я знала, как доехать до Вариного дома. Я приготовилась сделать пересадку, как вдруг поезд промчался сквозь нужную мне станцию, не открыв двери. Я вышла на следующей станции и спросила на платформе у полицейского, где мне теперь пересесть. Полицейский назвал довольно далекую станцию, на других ночью шел ремонт. Я села в поезд, идущий в другую сторону, и поехала назад. Вагон был переполнен, люди неподвижно сидели на скамейках. Родители с детьми. Дети без родителей.

Я так занялась созерцанием этой картины, что не обратила внимания, как проехала нужную остановку. Выскочила на следующей станции, сделала переход и села в поезд, идущий в обратную сторону. Вагон был переполнен. На нужной мне станции поезд не остановился. Я снова поехала в неизвестном направлении. Я вышла на первой же станции, где двери открылись, перешла на другую платформу и пересела в другой поезд. И посмотрела на экран, но он был пуст. Шверубовича не было.

И в этом поезде народу было много, в основном – черные или китайского происхождения. Люди неподвижно сидели на скамейках и только когда я приготовилась выходить, все встрепенулись и закричали мне вслед: «Леди, куда же вы так поздно?!»

Я выскочила на улицу. Светало. Наваждение кончилось. В окнах Вариной квартиры горел свет. На мой звонок на лестничную площадку вышел Варин муж и закричал кому-то: «Я же говорил, что она придет!» По голосам, доносившимся из квартиры, я поняла, что гулянье идет на убыль. Кто-то нетвердо пытался спеть «конфетки-бараночки», но запутался в словах и замолчал. Я вошла в комнату, не снимая пальто. Посреди комнаты верхом на стуле сидел Шверубович и смотрел на меня неприветливо. «Хороша, – сказал Шверубович, – что это у тебя за шляпа на голове?» И добавил, заглядывая мне за спину: «А куда ты Рыжего подевала?»

Я прилегла на диван. Гости спорили. «Меня ничье мнение не интересует, – говорила Поэтесса Музыканту. – У меня есть два человека, чьи мнения я уважаю, а до остальных мне нет дела». – «Но пойми одну такую простую вещь, – огорчался Музыкант, – как же без слушателей?» – «Это у тебя слушатели, а у меня – читатели».

«Что бы ты сделала, если бы выиграла в лотерею 10 миллионов?» – спрашивал Варю Математик. – «Я бы купила дом для всех своих друзей», – отвечала Варя. – «Это все так говорят, пока не выиграют, а выиграют – и жалко». – «Ну, это не про меня», – возмущалась Варя. Они заспорили, а я заснула. Когда я проснулась, спор уже прекратился, все смотрели друг на друга с любовью и друг с другом соглашались. Было 9 часов утра. Пора было уходить.

Мы вышли на улицу, и Шверубович сказал: «Раз в жизни ты можешь сделать для меня что-нибудь приятное? Выкинь эту омерзительную шляпу».

И шляпа полетела в бак для мусора.

Мы вошли в мастерскую Шверубовича в 10 часов утра. Посреди комнаты на мольберте стояла картина, написанная маслом. С первого взгляда я подумала, что Шверубович ударился в абстракцию: красные, зеленые полосы, лиловые вопросительные знаки, желтые водопады… «Ну?! – сказал Шверубович и посмотрел на меня тревожно и вопросительно. – Узнаешь?» Я пригляделась и увидела как будто лицо. «Кто это?» – спросила я. – «Как, “кто”? – обиделся Шверубович. – Ты, конечно».

И пока я молчала, сраженная созерцанием своего портрета, Шверубович важно объяснял: «Вот видишь, ты всегда думаешь, раз я не звоню, то я с кем-то гуляю, а я рисовал твой портрет. Причем – по памяти».

«Очень красиво, – сказала я, выйдя из оцепенения, – очень я у тебя вышла красивая». Шверубович тут же раздулся от важности. «Ты себя не узнала, потому что ты – ненаблюдательна. Человек каждую минуту своего существования выглядит по-разному. Ты – одна, когда идешь по

улице, другая – когда говоришь по телефону…»

Мы выпили бутылку пива, принесенную нами из гостей, вяло попробовали выяснять отношения. К 12 часам все-таки захотелось спать. Мы засыпали и просыпались, и снова засыпали, и видели во сне друг друга. Комната была залита солнцем, портрет сверкал и переливался, и за окном не было никакой страны.

КАК Я ВЫХОДИЛА ЗАМУЖ, А ШВЕРУБОВИЧ ЖЕНИЛСЯ

Памяти моей матери

Когда долго не смотришь на себя в зеркало, кажется, что и кожа у тебя персиковая от природы, и талия тонкая, и ноги от лопаток растут.

Вот я иду по Шестой авеню, и вслед мне не только мужчины оборачиваются, даже женщины…

Вот иду я по Шестой авеню и думаю: «За что же я, в самом деле, себя так не люблю, что и замуж выдать не хочу? До каких пор мне жить только своей судьбой? Почему бы мне не попробовать жить, как люди живут? Что у меня – дочка, так ведь если человек порядочный, ему она не помешает, а с непорядочным и говорить не о чем».

Так я все серьезно обдумала и позвонила Марье. «Марья, – говорю, – есть человек, который хочет на мне жениться». – «Откуда взялся?» – спросила Марья недоверчиво. – «Катаясь, видел он меня вчера за воротами», – спряталась я за перевранную цитату. Но Марья не смутилась. «Таксист, значит», – уточнила она. – «Ну, не совсем, – говорю, – на такси он деньги зарабатывает, а вообще-то он художник. Ультрасовременный. Он рисунок выкладывает на холсте разноцветными булавочками. Вообще-то я с ним давно познакомилась, на выставке». – «Из какого города приехал?» – осведомилась Марья. «Не помню, не то из Москвы, не то из Ленинграда». – «Матерится?» – сурово спросила Марья. – «Ну… не очень. Иногда». – «Москвич, значит. Ни один порядочный ленинградец при женщине сквернословить не будет». – «А почему москвичи сквернословят?» – «Потому что дикие люди, дети гор, – объяснила Марья. – И что же, этот таксист с булавочками звал тебя замуж?» – «Ну, не совсем замуж, – ответила я правду, – но приглашал меня поехать с ним в Мадрид на десять дней. Он туда по делам семейного бизнеса летит». – «В Мадрид – это хорошо, – согласилась Марья, – Мадрид – это даже лучше чем замуж. В Мадрид поезжай. Заодно и разберешься, что к чему. А вообще можно и замуж. Перестанешь бегать в поисках трех долларов на метро».

Хорошо сказать, поезжай. Я только недавно нашла работу гримерши в театрике на Бродвее, правда – на одну постановку. Театр маленький, почти в подвале, один режиссер, он же осветитель, он же – музыкальное сопровождение и шумовые эффекты. И пять актеров: три женщины и два мужчины, оба – Эдуарды, т.е., по-моему, – Эдики, и состоят между собой в сложных отношениях, все время разбираются, кто кого не любит, кто кому изменяет. Ко мне оба Эдика сразу же прониклись любовью и доверием, я им обоим вроде подружки.

Пока я их перед вторым актом делаю старше на десять лет, они мне доверяют свои сердечные тайны и просят совета.

Работы у меня немного, зарплаты – тоже. Но зато есть время читать между антрактами или смотреть в окно, которое находится почти на уровне мостовой. За окном широкой рекой течет ночная нью-йоркская жизнь, разнообразная и неправдоподобная, как на сцене. На другой стороне улицы – магазин экстравагантной одежды. В окне стоит манекен неопределенного пола: иногда манекен одет женщиной, иногда – мужчиной. В следующем окне видна гадалка Таня. Целый вечер она неподвижно сидит в плетеном кресле у окна. Я ещё ни разу не видела, чтобы кто-нибудь пришел к ней погадать. Сама Таня – молодая женщина, но на окне нарисована такая страшная ведьма, посмотришь – и настроение портится. А может быть, все-таки пойти погадать? Брак – дело нешуточное. Хорошо бы с разумным человеком посоветоваться, тем более, что эта Таня ни меня не знает, ни таксиста, ни Шверубовича.

Собственно, все началось с того, что позвонил Шверубович. Сказал, что звонит из Большого Каньона, где машина сломалась, и они с приятелем пьют какой-то местный алкоголь прямо в диких прериях среди мустангов, ковбоев и кактусов.

Нет, не совсем так. Началось с того, что один провинциальный американский музей купил у Шверубовича картину. Деньги были небольшие, да и чек ещё не пришел, но Шверубович за-

явил, что теперь его будущее обеспечено, и он хочет поехать путешествовать. «Больше не могу сидеть на одном месте, – объяснил мне Шверубович, – хочу посмотреть Америку. Восемь лет я осваиваю новую жизнь, знакомлюсь с людьми, причем американцы мне ближе соотечественников. Я ни тех, ни других все равно не понимаю. Английский язык я так и не выучил, а когда ко мне приходят в гости мои русские соседи и говорят только о “моргидже” и “даунпейменте” – это тоже чужой язык. Японский. Я на нем совсем уже говорить не могу. Я устал. Я не машина, у меня нет запасного колеса. Хочу от всего этого уехать и набраться новых впечатлений». Шверубович произнес эту тираду таким агрессивным тоном, что я не решилась уточнить, куда он собрался. Потом оказалось, что у одного его приятеля, американского художника, есть машина – и вот, пожалуйста, звонит мне Шверубович после двух недель отсутствия из Большого Каньона. Прерии, мустанги… А у меня в театре происходят всякие события. В тот вечер, перед началом первого акта, прибегает ко мне режиссер и кричит: в зале русские! Делегация прямо из Москвы! Два человека из Министерства культуры, один режиссер и один артист. Посмотри, может, они – твои знакомые, вот им будет приятно тебя увидеть!

Прибежали мы в зал. Стою, оглядываюсь. Режиссер рядом со мной просто лезгинку танцует от нетерпения, так ему хочется посмотреть, как мои знакомые из России бросятся мне на шею.

И правда – идут. Режиссера я знала в России только в лицо, одного из «министерства» – толстого коротышку – помню, он в Ленинграде все заграничные труппы сопровождал. Чин, думаю, у него серьезный, если его в натуральную кагэбешную форму одеть. За ним идет другой «министр», тоже в штатском. Смотрю, четвертый с ними – артист – такой высокий и совершенно седой, просто белый, и волосы белые, и усы. «Кто такой?» – думаю. И только я это подумала, как седой прямо в мою сторону повернулся и на меня в упор посмотрел. Если бы я умела падать в обморок, я бы упала.

…Темные кулисы в любимом ленинградском театре. В тот вечер не было ни единого свободного билета на спектакль, ни единого приставного стула не нашел для меня администратор. А меня прислал журнал сделать фотопортрет артиста, только что получившего звание. Я этого артиста, конечно, сто раз видела на сцене, у одной моей знакомой даже роман был с ним когда-то. Но тут были темные кулисы, черные сукна, и седеющий большой человек со шпагой, рукава в кружевах, перепачканных гримом, и все такое. Пьеса, страсти, все так красиво и благородно. И после длинного монолога, когда герой, наконец, должен умереть, а зал рыдает и умирает вместе с ним, человек со шпагой вдруг пристально посмотрел на меня, стоящую в кулисах, и бросил мне бумажный цветок, подаренный ему героиней.

Я этого артиста потом на каждом спектакле снимала, но скоро все кончилось. Хотя я долго ещё ходила на его спектакли, и каждый раз, где бы я ни сидела, он находил меня глазами. Потом его пригласили в Москву, и он уехал.

Театр, конечно, я понимаю, пустой обман, запах грима, чужие страсти, нечаянные встречи… тесные гримуборные, где так много народу набивается после спектакля, где все хотят говорить с кумиром или рассказать новый анекдот, а он снимает грим и смотрит на меня в зеркало… Наверно, поездка в Мадрид лучше. Наверно, лучше.

Семейный бизнес. Твердые деньги. Совместный завтрак утром. А тот бумажный цветок я привезла с собой в Америку. Здесь и потеряла.

Так я стою и смотрю на человека с белыми волосами. Вся компания прошла мимо меня, он тоже прошел – и подмигнул мне. Даже не улыбнулся, а так, бровь дрогнула и глаз сузился. Коротышка как будто почувствовал – обернулся.

Они сели на свои места, а я стою, как каменная, и режиссер рядом со мной тоже окаменел. Потом пришел в себя и говорит: «Ты его знаешь? И он тебя знает?» Спектакль уже начался, а мы стоим с режиссером, все стоим и друг на друга смотрим. Потом режиссер отпустил меня домой, сказал, что бороды Эдикам сам приклеит.

Я шла домой пешком. Долго шла. А ночью позвонил Шверубович из Каньона. Как я ему обрадовалась! Живому, нормальному, вспомнившему обо мне. «Шверубович, – закричала я, –

ради Бога, брось все и приезжай. Ты мне нужен, у меня никого, кроме тебя нет, я одна, а седой побоялся сказать мне: «здравствуй». И я все, как могла, рассказала милому, дорогому, все понимающему, близкому человеку Шверубовичу: и про рукава в кружевах, и про цветок. А он вдруг и говорит: «Подожди, я что – должен приехать, чтобы помочь тебе забыть прежнюю любовь?» Сколько я ни пыталась объяснить, что не в любви дело, какая там любовь, но нельзя же так, нельзя так уничтожить человека, чтобы он не мог сказать: здравствуй… и т.д… и т.д… и т.д… И говорю я, и чувствую, что Шверубович уплывает за тридевять… земель и превращается в оледеневший кактус. «Что это, – говорит он, – я должен бросить товарища с разбитой машиной и без запасного колеса под открытым небом, потому что у тебя – истерика и сентиментальная встреча? Не могу, да и не хочу». – «Пусть сентиментальная встреча, – говорю, – у тебя тоже была раньше жизнь и всякие воспоминания. Я тебе о другом говорю, ты мне нужен здесь, сейчас, сию минуту. Когда я тебе нужна сию минуту, я все бросаю и являюсь из-под земли…» – «Должна же быть между нами какая-нибудь разница», – ответил находчивый Шверубович.

И стало мне так скучно… Как будто вышла я на огромную бескрайную равнину. Светит унылое солнце, трава давно пожелтела и увяла. «Знаешь, – сказала я, – ничего у нас не получается. Давай на этом остановимся. Я выйду замуж, а ты делай, что хочешь». – «Давай, – с готовностью ответил Шверубович. – Я, кстати, тоже думаю жениться. Тут есть одна американочка. Да, женюсь на американке, по крайней мере, никаких истерик и душераздирающих сцен». И повесил трубку.

А я позвонила Марье и рассказала насчет таксиста.

На том и порешили, и я начала готовиться к поездке в Мадрид. Предупредила режиссера, что скоро уйду.

А через несколько дней позвонил Шверубович. Он уже вернулся из Каньона, он уже в Нью-Йорке. Я говорила с ним печально, но спокойно. Шверубович раздраженно сообщил, что купил мне какую-то индейскую керамику, не выкидывать же теперь, так пусть я с ним встречусь и возьму подарок. Я печально, но твердо отвечала, что работаю до 10 часов вечера, и что у меня нет времени. Но Шверубович сказал, что как раз вечером он будет находиться рядом с моим театром и встретит меня на углу.

Я не красилась и не надевала лучшее платье. Я серьезно уходила от Шверубовича и уходила навсегда. Мне было все равно, в каком виде он меня увидит вечером. Я гримировала одного из Эдиков перед вторым актом, слушала вполуха о похождениях коварного Эдика-второго и думала. И смотрела в окно. Там все было, как всегда. Манекен в красивом женском платье держал в руках бусы. Одинокая Таня сидела в плетеном кресле. Я думала. Я решила встретиться со Шверубовичем, но не задерживаться и долго не разговаривать. Взять подарок и уйти. Я решила быть печальной… нет, спокойной… нет, озабоченной. Спросить об американке… нет, не спрашивать. Если Шверубович начнет что-нибудь говорить, я покачаю головой и скажу: «Нет, Шверубович, все кончено, у меня тоже нет запасного колеса».

«Драгоценная, – прервал мои размышления Эдик, – что ты делаешь?!» Я поглядела на Эдика в зеркало, ахнула и срочно начала переделывать грим. Антракт задержали на пять минут. После конца спектакля я, не торопясь, убрала грим и наклейки, вытерла стол и даже протерла зеркало. Не торопясь вышла из театра и пошла к месту встречи. Манекен был одет мужчиной и держал в руках шляпу. У гадалки, к моему удивлению, сидела девушка. Гадалка что-то ей говорила, держа за руку. «Нет, Шверубович, – думала я, качая головой,– нет, все, хватит, нет, Шверубович, желаю тебе счастья с американкой, нет, Шверубович, нет».

«А куда это ты, собственно, идешь?» – услышала я над головой. Я подняла голову и увидела прямо над собой на фоне дерева лицо, улыбающееся от уха до уха, и заросшее бородой до самых глаз. Увидела, взвизгнула – и бросилась Шверубовичу на шею.

Потом мы долго шли по каким-то малознакомыми улицам. Считается, что люди ночью спят. Но только не в Нью-Йорке. Народ валил толпами, как на демонстрации. Когда, наконец, мы нашли темный угол и остановились, окно первого этажа моментально открылось, и мы оказались в полосе света, как будто нас специально осветили театральным софитом.

«Да что же это такое, – возмутился Шверубович, – в этом городе нет темной улицы». И мы опять куда-то свернули… и оказались у лестницы, ведущей прямо в Черную Дыру. Черная Дыра – ну, это такая Дыра в мировом пространстве, которая ведет в антимир, так, кажется, я читала в одной научной статье. Словом, мы наткнулись на заброшенный бассейн или стадион, не знаю, но лестница вела вниз, в не имеющую дна черноту. И мы пошли вниз, вниз по ступенькам, вниз, в другой мир, и по мере того, как мы спускались и покидали Землю, звезды гасли у нас над головой. Мы сели на ступеньки и нас обступило черное пространство, которое поглотило все звуки оставленного мира. Замолкла несносная собачонка, провожавшая нас однообразным лаем.

А потом, когда звуки Земли все таки настигли нас, мы встали и начали подниматься наверх, и собачонка все ещё тявкала где-то от скуки, и над головой появились звезды и светящиеся окна домов. Мы вышли на мостовую Земли.

Теперь мы шли без всякой цели. Впереди бодрым шагом шел Шверубович и громким голосом рассказывал что-то о кактусах. Его голос гудел у меня над головой, но я с трудом улавливала слова. Я плелась сзади, с сожалением покидая Черную Дыру и погружаясь в шумную жизнь мостовой. Вдруг Шверубович остановился и сказал: «Послушай, а что это мы бродим по каким-то задворкам, как будто у нас и дома своего нет? Поехали домой». И бросился останавливать такси.

Уже в такси я вдруг опомнилась и спросила: «Да, а как насчет американки, на которой ты собираешься жениться?» – «За кого ты меня принимаешь? – оскорбился Шверубович. – Я человек глубоко моральный, я не могу жениться на девушке, которой изменяю уже до свадьбы».

Больше всех обрадовался тому, что я не улетаю в Мадрид, не режиссер, обрадовались Эдики. А Марья спохватилась только через две недели. «Что такое, – допрашивала она меня. – Опять Шверубович? А где дитя гор – таксист с булавочками? Почему ты не поехала с ним в Мадрид? Или, по крайней мере, не вышла за него замуж?» – «Марья, – ответила я, – оказывается он не играет на гитаре. Сама посуди, какой же это муж, если он не играет на гитаре?»

И даже Марья, строгая, но справедливая, не нашла, что возразить.

ДРУГ МОЙ БЕСЦЕННЫЙ ВАСЕНЬКА, ИЛИ В РЕСТОРАН, КАК НА РАБОТУ

Памяти Виктора Щебетковского

Среди ночи меня разбудил резкий телефонный звонок. Я чуть не заплакала от обиды. В канун веселого праздника Хэллоуин я легла спать пораньше, на следующий день мне предстояла тяжелая работа: с 6 часов вечера я должна была стоять в дверях ресторанчика «Оливковое дерево» в Гринвич-Виллидж и рассаживать ряженых посетителей. Рабочий день предстоял ненормированный и непредсказуемый, я не хотела просыпаться. Но телефон не унимался, а спать под телефонную трель я не могла. Пришлось взять трубку и сказать: «Алло».

– «Мяу!» – услышала я в ответ. От возмущения я заорала по-английски: «Ты посмотрел на часы? Ты видишь, который час?!» – «Мяу», – утвердительно отозвалась трубка приглушенным мужским голосом.

Я бросила трубку и выдернула телефонный шнур из розетки. «Хорошенькое дело, – думала я, – не хватало только, чтобы у меня начались слуховые галлюцинации…» Заснуть мне не удалось.

Это случилось через год после того, как Шверубович поехал в Москву, благо ворота открылись. Его встретили как национального героя. Его выставка имела такой оглушительный успех, что он и остался жить в России. Временно. Первые месяцы он что-то передавал мне, даже, кажется, уговаривал приехать. Затем замолк. Иногда мне присылали вырезки из московских газет, где встречалось его имя, но я вырезки не читала и газеты выбрасывала. Я практически жила почти в безвоздушном пространстве.

Год выдался совсем неудачный. Мало кто заказывал фотографии, покупатели как-то притихли. Я вдруг обнаружила, что нечем платить по кредитным картам. И пошла работать в ресторан. «Оливковому дереву» понадобилась «хозяйка», т.е. попросту – приветливая дама, которая стоит в дверях, принимает гостей и рассаживает их на свободные места. Устроила меня на работу прелестная эфиопская принцесса, внучка Хайлес Селассие I. Внучка была так же бедна, как и я. Причин ее бедности я не знала. Кто-то мне рассказывал, что после смерти императора бесчисленные наследники уже несколько десятилетий не могли поделить его наследство, хранимое швейцарскими банками. А поэтому оно лежало там невостребованное. К тому же при всей своей утонченной красоте и высшем образовании, полученном в Сорбонне, эфиопская принцесса была цвета очень черного кофе с небольшим добавлением молока. Поэтому ее время от времени кто-нибудь обижал. Так однажды таксист высадил ее ночью, когда она возвращалась с работы, не довезя до дома и сказал: «Ничего, черномазая, дальше и сама дойдешь». Кому в 4 часа утра на пустой улице ты пойдешь жаловаться на расовую дискриминацию?

Когда я вошла в ресторан, там было ещё сравнительно тихо. Молоденькие официантки ещё веселые, ещё взбудораженные предстоящим праздником (как будто им предстояло сидеть за столиками в разряженной компании, а не бегать с тяжелыми подносами в клубах табачного дыма), щебетали, собравшись стайкой. Это к утру их смех станет вымученным, их нежные лица посереют, а под блестящими глазками повиснут мешки. Сейчас они были похожи на свежесрезанный букет экзотических цветов. Как ураган, пронесся по ресторану хозяин и скрылся в кухне. Озабоченная Сильвия, наш администратор, присела у стойки бара, распределяя столики между официантками и уже подсчитывая что-то на бумаге. Словом, начиналась обычная суета, которая всегда возникает в ресторане в ожидании предстоящей работы. Ресторан в такие минуты напоминает театр перед началом спектакля. Влад, высокий красавец англосаксонского типа, единственный мужчина-официант в нашем ресторане, кинулся ко мне. «Наконец-то, – закричал он, – наконец-то мы будем целый вечер вместе!» Это был ритуал. У всех актеров ресторанного

представления – своя маска.

Итак, занавес открылся, я встала у рампы, т.е. у дверей ресторана и глянула сквозь стеклянные двери на улицу в ожидании посетителей. За окном уже шумел карнавал. Но я никак не могла войти в роль. Чувство одиночества не покидало меня. И я вспомнила о своем дорогом ленинградском друге Васеньке. У нас никогда не было романа, и это облегчало нашу дружбу, которая была для меня почти такой же необходимой, как отношения с подругами. Правда, иногда Васенька произносил что-то вроде: «Надо бы нам пожениться. Представь себе, будем ходить по Невскому и водить за руку красивого ребенка». Этой фразой наши интимные отношения ограничивались, и мы продолжали ходить по театрам и танцевать в компаниях рок-н-ролл и другие не совсем советские танцы. Когда я собралась в эмиграцию, он нашел в себе мужество меня поддерживать, хотя никто тогда не знал, свидимся ли вновь…

«Васенька, – думала я, обращаясь к нему, – друг мой бесценный Васенька! Приди, постой со мной. Эта жизнь создана для тебя. Тебе будет интересно посмотреть на наш театр абсурда. А мне так сегодня тревожно и одиноко. Приди, раздели со мной этот вечер!» И Васенька пришел и встал рядом со мной на лестнице.

И тут же в ресторан вошел одинокий посетитель, как ни странно – русский, я была даже с ним знакома. Красотой Антон не отличался, был кряжист и широк в плечах, и только курчавая русая борода и большие глаза украшали его костлявое лицо. Он сообщил, что пришел ненадолго, перекусить, и я посадила его за маленький столик недалеко от входа. К нему, нежно улыбаясь, уже спешила эфиопская принцесса. «Смотри, Васенька», – сказала я. Но Васенька и так уже во все глаза смотрел на принцессу. Я повернулась к Антону. Он открыл рот, чтобы сделать заказ, да так и сидел с открытым ртом, глядя на официантку.

А по улице шествовал карнавал. Маги, звездочеты, испанки, вурдалаки, скелеты, дружелюбные привидения. Важно прошествовал Некто в сооружении на голове, которое изображало тюремную решетку. «Видишь, Васенька, – сказала я, какое шествие.– А что мне делать в этой развеселой толпе? Может быть, в ней идет человек, которого я жду? Почему другим женщинам встречаются какие-то положительные мужчины, без фокусов, без жен и детей, словом без богатого прошлого, без всяких там фантазий артистической души? Просто – нормальные мужчины?» – «А тебе нужен такой мужчина?» – спросил Васенька с сомнением в голосе. – «Но я ведь и не встречала такого, откуда я знаю. Может быть, и встречала, но внимания не обратила? Надо подумать». – «Глупости, – сказал Васенька. – Как будто я тебя не знаю. Ты просто не ценишь того, какую счастливую жизнь подарила тебе судьба».

Подбежала Лиза, самая «старая» из официанток, ей уже исполнилось 25 лет: «Не сажай никого за мой столик, места ещё есть, я сбегаю покурю».

Вошли четыре мужчины, не глядя на меня, не поздоровавшись, и не дожидаясь, когда я их посажу, прошествовали как раз к лизиному столику.

Я их прекрасно знаю, они меня тоже. Они здесь – завсегдатаи. В начале своей работы в ресторане я пыталась учить их правилам хорошего тона, но результат – нулевой. Они друзья хозяина ресторана. Я посмотрела на Лизу, Лиза тяжело вздохнула, изобразила ослепительную улыбку на лице и направилась к столику. «Четыре коктейля, – прошептала она мне, пробегая мимо. – И будут с ними сидеть весь вечер».

«Тебе Антон что-то хочет сказать», – говорит Васенька. Оборачиваюсь. «Можно позвать мою официантку?» – говорит Антон.

«Можно».

Подходит принцесса. Антон заказывает 5-ю чашку кофе.

«Так, Васенька, – говорю я, – и этот столик мы надолго потеряли».

Мест уже почти нет, вваливается веселая компания молодых людей. Кричат и балагурят на русском языке.

– Здравствуйте.

– Мамочка, вы говорите по-русски?! – кричит радостно веселый толстяк в кожаной куртке. – Посадите нас за хороший столик. Мы из другой страны приехали.

– Из Бруклина, что ли?

– Конечно. А что вы здесь делаете? Зачем работаете в ресторане? В ресторане надо пить и веселиться.

«А у меня такой способ веселья: работать в ресторане», – отвечаю я и сажаю их за последний большой свободный стол. За русской компанией прибежали ещё две пары, размалеванные и разряженные, во что – не пойму. Иду искать им столики.

«Мамочка, – кричит мне толстяк, – когда все рассядутся, приходите к нам, посидите с нами!»

Ресторан, Васенька, – тоже театр. Батюшки, кто идет? Это Валентина идет. Васенька, это – Валентина, беспокойная душа. Она тебе понравится!

Вошла Валентина, смуглая как испанка, как обожженная солнцем Суламифь.

«Валентина, – говорю я ей, – Валентина, звезда мечтаний…»

«Глупости, – ответила Валентина и затянулась сигареткой. – Глупости, Блок, романтика, поиски истины, любовь – все глупости. Мы – племя вымирающих. Мы устарели».

«Батюшки, – говорю, – в чем дело?»

«Мы отплыли от одного берега, но попали в бурю у другого. Мы построили корабль недружных дураков…»

– Сколько вас человек?

– 15.

– Нет, серьезно?

– Я и говорю серьезно. Видите, они на улице стоят.

Иду по залу.

– Пожалуйста, если вы уже заплатили… мне нужен столик. Люди ждут на улице.

Недружелюбные взгляды.

В конце концов кого-то куда-то пересадила, сдвинула столики, рассадила пятнадцать молодых ведьмочек и одного вурдалака. Больше в ресторане мест нет, можно слегка расслабиться.

«Мамочка! – кричит мне русский человек из глубины зала. – Где наша официантка с водкой?»

Бегу к Лизе. «Тебя 12 стол ждет!»

Возвращаюсь на место. Васенька разглядывает Валентину.

«Мы построили корабль недружных дураков, – продолжает Валентина с того места, где остановилась. – Послезавтра у меня день рожденья. Не вздумай забыть. Я стала звонить своим друзьям и знакомым. Пора начинать гармоничную жизнь, рассуждала я. Почему, думала я, читая на ночь Платона, почему мы не можем гулять, пить вино и вести беседы о прекрасном? Я могу сшить всем тоги».

Вошли японцы. 8 человек. Все – маленькие, худенькие. Пробежал Влад. Посмотрел на японцев, сделал большие глаза. Покосился с интересом на Валентину. Сказал: «Нам некогда, подождите!» Поцеловал меня и убежал в нижний зал. Понес кому-то мороженое.

– Сколько вас человек? Придется подождать. Минут 5-7.

«Я могу сшить всем тоги (Валентина пришла излить душу, и ничто не может ее остановить). И сплести лавровые венки. Мне моих простынь не жалко. Мы возляжем на ковер и будем говорить о философии. Я позвонила всем знакомым. Женщины все дружно согласились. Но что случилось с мужчинами?»

– Смотри, ещё посетители.

– Вижу, Васенька. Все равно свободных столиков нет.

Японцы выстроились в затылок и терпеливо ждут, переминаясь с ноги на ногу, держат в руках разноцветные шарики. Сзади галдит компания страшных привидений.

«Но что случилось с мужчинами? – продолжает Валентина. – Звоню. Один вчера перепил, аж к послезавтрашнему дню в себя не придет. О возлиянии думать не может. Другой наоборот вступил в трезвый период и боится запить: ему во время последнего запоя уже позвонили сверху… Третий начал что-то нести невнятное… У него, дескать, сын… У него сыну уже десять лет,

десять лет это не мешало ему по первому зову ехать в гости хоть на край света. Скажи, в чем дело? Что с нами происходит? Кстати, где Шверубович? Тебе не кажется, что он слегка загостился в России? Пора бы и вернуться. Надеюсь, ты его ещё не забыла».

«Валентина, – говорю, – обещай мне: когда я умру, найди Шверубовича и все ему про меня расскажи. Но только после моей смерти. Обещаешь?»

И видится мне пыльная дорога и в ушах начинает звенеть далекий колокольчик.

«Обещаю», – ответила Валентина и ушла. А Васенька почему-то покачал головой.

Только я, наконец, посадила японцев за стол, как тут в ресторане появляется новое лицо.

«Тебе не кажется, Васенька, что у меня сегодня приемный день?»

Не успела я ничего добавить, как очутилась в железных мужских объятиях. Отношения с Лёней – это своего рода «сиртаки». Тема для музыкальной разработки такая: «Когда? когда же, дорогая, ты придешь в мой дом, когда я уговорю тебя прилечь вздремнуть со мною у лафета?» И так уже пять лет.

«Видишь, Васенька, – говорю я, – судьба. Вот и пришел тот самый человек. А я о нем забыла».

Так говорю я другу своему бесценному Васеньке, который почему-то недовольно молчит в ответ. А Леня продолжает шептать мне на ухо: «Когда я, наконец, тебя уговорю? Ты ведь и дома у меня никогда не была. У меня много больных, но я все приемы отменю, закрою офис, и мы будем пить коньяк. Может, у тебя сердце болит? Так мы послушаем».

И вдруг у меня в ушах раздается треск, как будто в ресторан ударила молния. Мигом сгорели стены ресторана и прямо передо мной в ослепительном свете солнца поплыли кресты Ново-Дивеева кладбища.

Почему я забыла о Лёне, когда маме стало плохо с сердцем?! Почему не позвонила?!

«Бросай ресторан, – шепчет Леня и сжимает меня все крепче. – Поехали ко мне прямо сейчас».

А за дверьми ресторана тянется дорога, затвердевшая от жары. Раскаленный июльский воздух заполняет холодную лестницу, на которой я стою. Когда мама умерла, наступила такая жара, как будто освобожденная от земной оболочки мамина энергия воспламенила атмосферу. Почему же я не позвонила Лёне?

А за дверью ресторана уже зазвенел колокол, и монашка-горбунья пошла передо мной по раскаленной дороге, неся перед собой огромный крест, величиной с нее самоё. «Пусти!» – закричала я Лене. «Что это? – притворно возмутился Леня. – Ты не любишь, когда мужчина делает тебе больно?» Но объятья ослабил.

«Я ревную!» – закричал Влад, пробегая мимо с огромным подносом, уставленным в три этажа тарелками с жареной картошкой.

А колокол все звонил, и монашка шла по раскаленной дороге.

«Да отпустите вы женщину, – недовольно сказал Васенька, – видите, ей не до вас».

«Ну, хорошо, – сказал Леня, – приду в другой раз. Когда-нибудь же я тебя уломаю?»

Он выбежал из ресторана и с радостным воплем исчез в толпе клыкастых монстров.

Затем время понеслось с такой быстротой, что я почти не могла говорить с Васенькой. Крикливая толпа за окном уже не радовала. Пробегавший мимо Влад время от времени кричал: «Я больше не могу! Обними меня!» и, не останавливаясь, бежал принимать новый заказ.

Но всякому безумию приходит конец. Я как-то не заметила, когда исчез Антон, оставив на столе дикое количество мелочи. И я ещё долго следила за столиком, пока принцесса не подошла его убирать. Потом ушла большая компания, оставив на столе в виде чаевых десять центов, и мы с официанткой выскочили на улицу их догонять. И бедная официантка, которую они гоняли два часа подряд за каждой мелочью, просто отдала им эти центы и не захотела с ними даже говорить.

Ресторан заметно пустел. Вошел мужчина, одетый так повседневно, что его появление казалось диким среди общего безумия. И пока я разглядывала его костюм и галстук, глаза отдыхали от созерцания абсурда. Как он высчитал, что я – русская, не знаю, но вошедший обратился

ко мне на русском языке. Он пришел один, просто хочет попить кофе, нельзя ли его посадить туда, где потише? «Конечно», – говорю я и улыбаюсь своему нормальному соотечественнику.

Небольшой столик в глубине зала оказался свободным. Мужчина бросил плащ и стопку газет на свободный стул, и я пошла спросить, кто из официанток ещё в силах двигаться. Но соотечественник окликнул меня из глубины зала. Когда я подошла, он спросил меня, задыхаясь от бешенства: «Вы меня специально за этот стол посадили?!» Я с изумлением оглянулась вокруг. «Вы думаете, я буду сидеть рядом с ЭТОЙ?!» Я опешила и опять оглянулась. За соседним столиком сидела молоденькая мулатка, пила кофе и читала книгу. «Чтобы я сидел в ресторане рядом с негритянкой?!» – продолжал задыхаться от ярости соотечественник. Но тут уже я сама пришла в бешенство. «Уходи! – сказала я ему, стараясь не кричать, – уходи немедленно, вон сию минуту!» Мужчина схватил свои вещи, и нарочито громко швыряя пустые стулья, которые попадались ему на пути, выбежал из ресторана. Ко мне бросился хозяин: «Что случилось?!» И покрылся холодным потом: «Слава Богу, ты его выгнала. Только этого мне здесь не хватало: расового конфликта!»

Я посмотрела на Васеньку, он одобряюще мне подмигнул.

Ещё накатывали волнами компании ряженых, но к 3 часам ночи ресторан опустел, и я почувствовала, что больше не могу находиться здесь ни минуты. Я умоляюще посмотрела на Сильвию, но она встала ко мне спиной. Она была права: ещё двое посетителей что-то жевали в глубине зала, по улице ещё плелись какие-то инопланетяне, дудели в дудки и заглядывали в окна ресторана. Я собралась бесславно умереть на боевом посту.

Хлопнула дверь, я с ненавистью повернулась к новому посетителю. И замерла: в ресторан вошел Кот. Он был высок ростом и казался ещё выше из-за огромной маски с усищами. Маска была белоснежной, и шкура, в которую был одет Кот, тоже была белоснежной.

Я повернулась к Васеньке – но Васенька исчез. Кот прошествовал в середину зала, вальяжно развалился за столиком, закинул свой хвост на спинку соседнего стула и замогильным голосом попросил у официантки шиш-кебаб.

Когда я оправилась от столбняка, тарелка с мясом уже стояла на столе.

«Он что же, в маске и шиш-кебаб будет есть?» – с интересом подумала я и стала гадать, как он будет выходить из создавшегося положения. И беспечное ожидание начинающегося праздника сменило мою усталость. И я смотрела на Кота и смотрела на Кота, и тогда он встал и снял маску.

С тех пор прошло много лет. Многое изменилось в моей жизни. Я давно не работаю в ресторане. Нет в нем ни веселого Влада, ни вечно озабоченной Сильвии. Антон женился на эфиопской принцессе, и у них уже трое детей. От красавицы-матери они унаследовали только цвет кожи. Иногда, приходя с работы домой, Антон смотрит на играющих детей и растерянно думает: «Кто это? Откуда взялись эти негритята?»

Нет больше в живых друга моего бесценного Васеньки, и Шверубовича тоже нет. Валентина, такая же прекрасная, давно не читает Платона, теперь она увлекается Шопенгауэром. И когда мы говорим о прошлом, она иногда напоминает мне о своем обещании поговорить со Шверубовичем после моей смерти. Но я отделываюсь безразличной улыбкой. Мало ли что я говорила, так давно это было…

Но тот праздничный вечер я помню, как будто это случилось вчера: Кот снимает маску и говорит: «Скажи правду, ты ведь меня не узнала, когда я тебе ночью позвонил?»

Мы выходим из ресторана, держась за руки, и Шверубович вдруг останавливается в дверях и смотрит на меня ликующе и смущенно: «А ты так и не вышла замуж?» – «Конечно, нет, – удивляюсь я. – Что за странная идея!»

И когда я вспоминаю тот веселый праздник Хэллоуин, я всегда говорю: «Видишь, Васенька, ты был прав: какую счастливую жизнь подарила мне судьба!»

ЛУЧШЕ БЫТЬ БОГАТЫМ И СЧАСТЛИВЫМ

Инга выходила замуж. Выходила не просто так, за какого-нибудь закомплексованного иммигранта. Инга выходила замуж за американца. За врача, нейрохирурга из Бостона. За сорокалетнего вдовца без детей. Она переезжала из убогой студии в одном из обшарпанных домов Вашингтон Хайтса в особняк на краю Бостона.

Мы, три ближайшие Ингины подруги, узнали об этом событии почти накануне свадьбы. Но мы не обиделись на Ингу. Она нам объяснила, что до последнего времени не была уверена, во что выльются отношения с врачом. Как неисправимые петербургские провинциалки, мы почти хором задали Инге вопрос: «Ты его любишь?» Но Инга ответила честно. «Любила я только своего мужа, – сказала она. – Я любила только его одного и больше никого любить не могу. Но Генри такой хороший! И так меня любит!»

Бывший муж Инги – известный русский киноактер. Такой известный, что лишний раз не хочется называть его по имени. В конце концов, он там, а мы – здесь. Инга развелась с ним, потому что жить вместе было невыносимо. Полгода он проводил на съемках. Девушки ждали его во всех городах тогда ещё – Советского Союза. Звонили по телефону Инге. Приезжали в Москву. Стояли у подъезда дома. Ингин муж не всегда отказывал им и себе. В конце концов Инга не выдержала и развелась с мужем. Развелась, но не рассталась. Расстаться они не могли. Но когда в Ленинграде актриса на «Ленфильме» родила от него ребенка, Инга решила эмигрировать. Это был единственный способ действительно развестись. Из разных стран они писали друг другу нежные, любовные письма.

А теперь Инга выходила замуж за Генри. Инга заслужила такого мужа. Она у нас красавица. Может быть, самая красивая женщина на всем восточном побережье Америки. У Инги огромные черные глаза, матовый цвет лица, но она похожа не на библейских красавиц, а на пушкинскую «черноокую Россетти». От Востока у нее только печальное выражение глаз, что придает лицу томное выражение.

Инга прожила в Нью-Йорке пять тяжелых лет. Ее филологическое образование оказалось здесь совершенно ни к чему. Когда она приехала в Америку, мы все были такие же бедные и ничем не могли ей помочь.

В одну из наших первых встреч мы с ней гуляли по Линкольн Центру в Манхэттене. Решили перекусить. Зашли в тихое кафе на одной из боковых улиц. Когда официант расстелил на столе чистую крахмальную скатерть и поставил булочки и масло для нашего будущего обеда, мы даже не стали открывать меню: нам тут же стало ясно, что в этом кафе нам только кофе и доступно. Мы так и сказали официанту. Он улыбнулся Инге и пошел за кофе. Встать и уйти мы не решились. «Я умираю, хочу есть, – сказала Инга. – Как ты думаешь, если я съем эти булочки с маслом, с нас не потребуют дополнительных денег?» – «Может, и не потребуют, но удобно ли?» – «Мне все равно, я хочу есть», – сказала Инга и решительно намазала масло на булку. Официант и глазом не моргнул, когда принес кофе. Инга съела все, что стояло на столе. Кофе был дорогой, мы с трудом наскребли официанту «на чай», но он только нежно улыбнулся. Господи! Кому в Америке жалко хлеба! Да ещё для прекрасных дам.

В конце концов Инга устроилась мыть пробирки в какой-то лаборатории Колумбийского университета. Там ее и обрел нейрохирург Генри, приехавший на конференцию. Теперь Инга выходила за него замуж, и это было так справедливо, что даже не верилось.

Свадьба должна была состояться в воскресенье в роскошном нью-йоркском ресторане. Инга взяла с нас слово, что мы не будем разоряться на подарки.

Кроме того, она позвонила мне в субботу накануне свадьбы и объявила: «Девочки, я приглашаю вас всех троих сегодня в ресторан, устроим настоящий девичник на прощанье. О деньгах не беспокойтесь. Ты придумай, куда пойти, а я заплачу».

«Ты сперва скажи, сколько у тебя денег, тогда я придумаю, в какой ресторан пойти». – «Деньги есть, найди только тихое, приятное место». – «Ты богатая?» – «Богатая». – «Если ты

такая богатая, одолжи десять долларов, я тебе в понедельник отдам. Ты же в Бостон не сразу после свадьбы уезжаешь. А я в понедельник чек получу и сразу отдам». Наступила пауза. «Я не могу», – сказала Инга. – «А если не можешь, если денег нет, чего важничаешь? Зачем нам твой ресторан? Мы туда завтра пойдем. А сегодня давай посидим тихо у тебя дома. На прощанье». Инга как-то ненастойчиво возражала. Наконец, к Инге мы приехали вдвоем с Марьей. Вера с Феликсом были приглашены куда-то на день рожденья. Тем более, что Феликсу на девичнике делать нечего, а Вера без него никуда не ходит. Да и я вздохнула с облегчением: вокруг Феликса всегда немножко нервная атмосфера.

Был конец июня. Жара ещё не началась, но это по местным понятиям. Для нас, северян, была жаркая африканская ночь. Окна Ингиной квартиры выходили во двор, почти что – в петербургский колодец. Окна во всех квартирах были открыты. Из каждого доносились запахи и звуки. Но эта была последняя ночь прежней жизни, и Инге было все равно. Нежным, тихим голосом она говорила: «Генри меня действительно очень любит. Он прилетал из Бостона каждую субботу. Если не мог прилететь, присылал огромный букет. Но он не хотел, чтобы наши отношения были просто связью. Он сделал мне предложение. Я попросила дать мне время подумать. Позвонила в Москву друзьям. Мне сказали, что мой бывший муж поехал в Ленинград к матери своего ребенка. Девочки! Я все рассказала Генри. Я ему честно все объяснила. И сказала, что если ему мой бывший муж не мешает, я согласна. Генри даже заплакал, он-то боялся, что я ему откажу. Он сказал, что будет любить моего бывшего мужа, как свою родню».

«Ты теперь будешь богатая дама», – резюмировала Марья. «Да, – согласилась Инга. – Генри купил мне новые платья и пальто на осень, все от Кардена. Девочки, даже не верится! У меня в жизни не было таких тряпок! Но все – в Бостоне. Отсюда я ничего не возьму. Квартиру оставлю на разграбление. Если что-нибудь найдете подходящее, берите». Мы деловито осмотрели комнату. Грабить было нечего. Даже утюг был не лучше моего.

«Послушай, – сказала я, – если ты такая богатая, что же ты десять долларов не одолжила, буржуйка?» – «У меня нет денег», – ответила Инга.

В это время в соседней квартире раздался грохот, в стенку швырнули чем-то тяжелым. Чашки на нашем столе подпрыгнули, женский голос за стеной завопил: «Помогите!» Мы с Марьей закричали в один голос: «Вызывай полицию!» Но Инга не шевельнулась. «И так каждую ночь, – сказала она печально. – Там живет пуэрториканская семья. Может, это у них такие сексуальные игры».

«Помогите!» – завизжала за стеной женщина. В стенку время от времени бухало что-то тяжелое. Марья не выдержала и постучала в стенку. «Совесть надо иметь», – заявила она сурово. У соседей наступила тишина. Затем слышно было, как от стены что-то отодвинули. Наверно, кровать.

В это время в окне напротив на подоконник выставили транзистор. Музыка диско заглушила все остальные звуки. «Так каждую ночь», – сказала Инга. «Вызывай полицию», – потребовала Марья. «Бесполезно, – ответила Инга. – Полиция в нашем районе давно на такие вызовы не ездит. Что они могут сделать?» Мы включили вентилятор. Все-таки своего рода глушитель.

«У меня нет денег, – вдруг снова сказала Инга. – Ты меня извини, мне так стыдно, что я не могла тебе одолжить десять долларов. Я бы тебе их подарила с удовольствием, если бы они у меня были. Но у меня их нет. Генри сам предложил мне позвать вас в самый дорогой ресторан, он вас очень ценит как моих подруг. Но я должна была бы принести ему счет из ресторана». Мы с Марьей замерли.

«Вот я купила продукты к ужину, но должна буду отдать ему чек из магазина. Он объяснил мне, что пока не может давать мне деньги. Он говорит, что я приехала из страны, где в деньгах ничего не понимают и не умеют с ними обращаться. А здесь деньги надо тратить разумно. Тогда на следующее лето мы поедем в Европу на целый месяц и будем жить в дорогих отелях и не будем себе ни в чем отказывать. Генри говорит, что я должна научиться тратить деньги разумно. Вы не думайте, что он жадный. Он говорит, мне для тебя ничего не жалко, я тебе куплю все, что ты захочешь. Он и правда мне все покупает». – «Иди работай, – резко сказала Марья, – Твои

деньги, надеюсь, он разрешит тебе тратить неразумно?» – «Куда я пойду работать? Жена известного нейрохирурга не может мыть посуду в ресторане».

За стеной опять завизжала женщина, но слов уже нельзя было разобрать.

«Он хороший, – продолжала так же печально Инга. – Он очень хороший. Он меня любит». И заплакала.

«Ну, ну, – сказала Марья, – в конце концов семейная жизнь так устроена, что каждый должен чем-то поступаться. Лучше деньгами». – «Да, – сказала Инга, – лучше быть богатым и счастливым, чем бедным и больным». – «А твой бывший муж знает о твоих переменах?» – спросила я. Инга снова заплакала. «Я ему давно написала, когда Генри только появился, я все предчувствовала. Я знаю, что он мое письмо получил. Он сразу перестал мне писать и переехал жить к этой актрисе в Ленинград».

И Инга стала плакать и плакать, и плакать… а мы молчали и молчали. А что мы могли ей сказать?

Невеста должна плакать перед свадьбой. На то и девичник.

А потом наступило утро, транзисторы умолкли один за другим. Утихли за стеной сексуальные пуэрториканцы. Мы поехали по домам. Спать.

Впрочем, спала я недолго, меня разбудил телефон. Звонила Марья.

«В нашем семействе беда, – сообщила она сердито. – Филька сбежал от Веры». – «Как это “сбежал?”» – «Вчера в гостях Вера себе чего-то напозволяла. Устроила Филе публичную сцену. Филя взбеленился, выпил бутылку водки и уехал ночевать к бывшей подруге детства, которая тоже была на этом дне рожденья».

Я разошлась: «Ах, она – дрянь! Как она смела увезти его с собой! Эта подруга детства была подругой не ему одному! Чего она не угомонится? У нее муж есть!» – «А ты-то чего так раскричалась?» – резонно осадила меня Марья. – «И правда, – подумала я, – чего я так разнервничалась? Какое мне дело?»

Так я подумала и замолчала. Мне просто спокойнее, когда у Веры с Филей все в порядке.

Вообще отношения Веры и Фили мы как-то оберегаем. Вера такая беспомощная! А Филя – что? Дитя неразумное, даром что тридцать пять лет.

Кроме того, он – гений. Он играет на саксофоне. Он даже здесь, в Америке, нашел настоящих классических джазистов и с ними выступает. Пусть джаз не моден. Феликс живет для чистого искусства. Он ведь тоже из петербургской провинции приехал. Поэтому и деньги зарабатывает от случая к случаю, зато Вера аккомпанирует на уроках в балетных школах, словом, при деле.

Жизнь у них с Филей нелегкая, они то живут вместе, то расходятся. Вера скандалит. Ей кажется, что Филя ее не любит. Вера думает, что она любит за двоих. Инга тоже так считает. Марья думает, что Вера вообще никого не любит, а я думаю, что она любит, как может. У каждого свой потолок любви, думаю я, слушая, как Филя играет на саксофоне. У каждого свой потолок любви. У меня, например, свой.

Пришлось ехать к Вере, выяснять ситуацию. Плохо, когда у тебя выходные дни и нечем отговориться. Приехали мы с Марьей к Вере. Застали ее, опухшую от слез. На руке – ожог. Это Вера ночью так сама свою истерику останавливала, приложила руку к кипящему чайнику. Говорит, на час помогло.

Выслушали мы ее историю, она не стоила выеденного яйца. «Он мне изменил!» – рыдала Вера. – «Ну, и что? – ответила Марья без всякого сочувствия в голосе. – А ты не задевай человека, когда он пьет. Да ещё – при всех».

Марья посчитала что-то в уме, набрала номер телефона и заговорила в трубку. «Твоя соседка дома? Ах, Феликс у нее? Ах, она не знает, что с ним делать? Не желаю с ней разговаривать. Скажи ей, что мы сейчас за ним приедем. Давай адрес».

А все-таки Марья – молодец! Мне бы такое и в голову не пришло. Мы велели Вере умыться, положить на лицо тон, покрасить ресницы, а главное принять нежное и любящее выражение лица. И чтобы никаких попреков! Ни-ка-ких!

Вышли на улицу, оставив Веру приводить себя в порядок. «Плохо, – говорит Марья, – ехать надо в Фарраковей. Это на краю света. На метро мы туда два часа будем добираться. Но у меня есть деньги, отложенные, чтобы платить за квартиру». Взяли мы такси. Приехали. Дверь нам открыла подруга Филиного детства. Запинаясь, объяснила, что совершенно ничего такого не хотела, а главное, ничего такого не произошло. Филя спал в одной комнате, а она, бывшая подруга, в другой. Все-таки у нее муж, который, кстати, ночью был на работе. Муж пришел рано утром и сказал, ложась спать, чтобы к полудню этого человека в доме не было. А Филя ещё пьян и никуда ехать не хочет.

Мы выслушали ее без всякого интереса и вошли в комнату. Я видела в своей жизни бедные квартиры, но эта была какая-то особенно убогая. В ингиной студии хотя бы висели красивые фотографии ее бывшего мужа. Здесь стены были совершенно голые, выкрашенные грязно-зеленоватой краской. Посреди комнаты в кресле, спиной к двери, положив ноги на табурет, сидел Филя, совершенно одетый. Марья взялась за голову. Она мне потом говорила, что в жизни не видела более душераздирающего зрелища, чем великий саксофонист нашего времени Феликс, спящий в поломанном кресле.

Я подошла и сказала: «Вставай!» – «Не мучай меня!» – ответил Филя, не открывая глаз. «Вставай, вставай!» – поддержала меня Марья голосом Немезиды. Филя быстро встал и двинулся под нашим конвоем к выходу. Правда, в дверях он опять застрял, зацепившись рукой за косяк, и стал уговаривать подругу: «Они говорят, что я должен уходить. Но ведь это неправильно! Скажи им!»

Но мы были непреклонны. «Дайте хотя бы опохмелиться!» Мы вняли Филиной мольбе и купили бутылку виски.

Остановили проходившую машину. Сели. Марья объяснила черному шоферу, куда ехать и где поворачивать. «Как?! – закричал Филя. – Мы едем к Вере?! Я не поеду!» И он открыл дверцу машины и – не выскочил, а прямо-таки взмыл вверх, как джин, вырвавшийся из бутылки. Я выскочила следом за ним и схватила его за рукав. Со всех сторон гудели машины: мы загородили проезд.

«Я не поеду к Вере! – кричал Филя. – Она меня будет укорять!» – «Не-бу-дет-она-те-бя-уко-рять!» – говорила я, запихивая Феликса назад в машину. «Будет!» – «Не будет!»

Наконец, я поместила Филю между собой и Марьей, и такси тронулось. Открыли бутылку виски и дали Филе выпить из горлышка. «Пусть укоряет, – заметила справедливая Марья. – Разве ты не заслужил?» – «Заслужил, но все равно», – не унимался Филя, протягивая мне бутылку.

Боже, кто это может пить такую несусветную мерзость, как виски?! Только ради Фили.

«Послушай, – продолжал возмущаться Филя, обращаясь только к Марье, как будто меня на свете не было, – послушай, пусть я был груб. Пусть я не умею зарабатывать деньги. Пусть. Но ведь и у меня есть свои достоинства! Я посвятил Вере три пьесы собственного сочинения. Три! Одна из них есть на СД, которое мы записали со знаменитыми американскими джазистами. Может быть, я заслуживаю снисхождения к моим слабостям?» – «Ты хочешь услышать мой ответ или это вопрос риторический?» – спросила Марья, отпивая из бутылки. «Риторический», – ответил Феликс, отпивая из бутылки. «Эй, – вдруг спохватилась Марья, – куда это он нас везет?» – «Сэр, – обратилась она к шоферу сурово на хорошем английском языке с британским произношением. – Вы нас неправильно везете! Я же вам объяснила, куда сворачивать, а вы везете нас самой длинной дорогой!» Шофер разразился в ответ возмущенным монологом на одном ему понятном диалекте и в конце предложил выйти из машины, если нам не нравится ехать с ним.

Я оглянулась. Мы мчались по «хайвею», справа и слева ровными рядами шли машины.

«Что такое? – забеспокоился Филя, – он грубит? Давай остановим машину, я набью ему морду!» Марья отнеслась к этой идее благосклонно.

«Боже мой! Этого нам ещё не хватало! Драки с черным шофером!» – подумала я и с ужасом вцепилась в Филину руку. «Марья, она ко мне пристает!» – прокомментировал Феликс мое душевное движение.

«Давно пора», – невозмутимо отозвалась Марья, и мы по очереди выпили из горлышка.

Машина свернула на красный свет – мне было все равно. Шофер время от времени возобновлял свой гневный монолог. Я надеялась, что мы доедем живыми.

Как ни странно, мы доехали. Вера открыла нам двери, нежная и улыбающаяся. Мы ввели Феликса, прислонили к стенке коридора, поставили на пол бутылку с оставшимся виски и ушли.

На свадьбу мы поехали с Марьей вдвоем. Гости уже давно пили и веселились, и смеялись на английском языке. Метрдотель проводил нас к отведенному нам столику. Официант налил вино в бокалы. Марья посмотрела на часы. «Ничего, – сказала она. – Надеюсь, Феликс уже протрезвел, и они с Верой выяснили отношения, скоро приедут».

…А к нашему столику уже шла счастливая новобрачная в платье от Кардена. Муж стоял в стороне и смотрел на нее с восхищением.

«Поменяй лицо, – сказала мне Марья, – сейчас же поменяй лицо! Никто не виноват, что мы, две идиотки, вместо того, чтобы устраивать свою судьбу, гоняемся за чужим мужем!»

И мы подняли бокалы навстречу смеющейся Инге.

Избранные фотографии

Сиринкс – А. Осипенко. «Сиринкс». 1966



РАННИЕ РАБОТЫ



Сари – А. Осипенко,
Лени – С. Кузнецов.
«Тропою грома». 1961



Одетта – А. Осипенко,
Принц – С. Кузнецов.
«Лебединое озеро». 1956



Яго – С. Кузнецов.
«Отелло». 1960



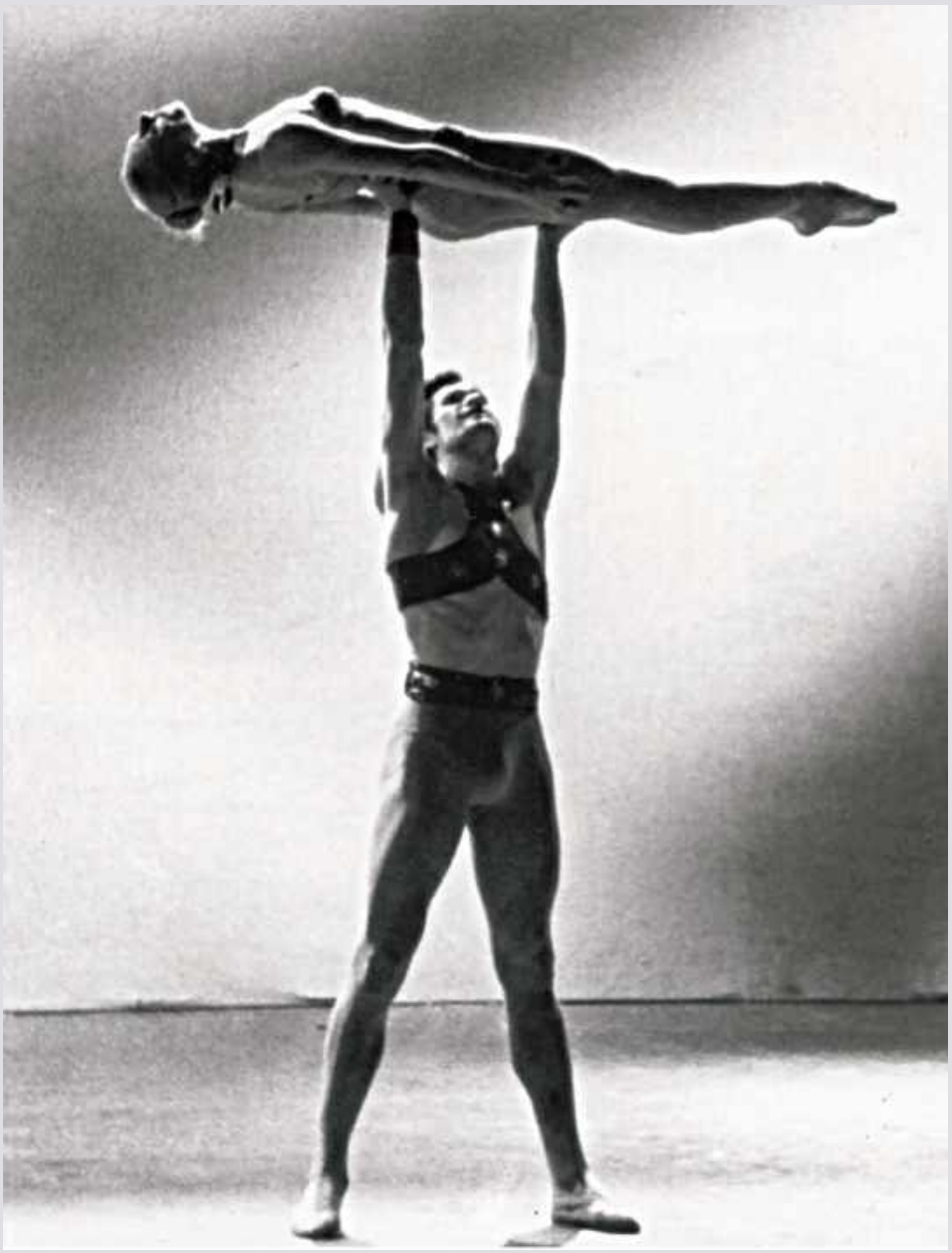
Отелло –
С. Кузнецов,
Дездемона –
А. Осипенко.
«Отелло». 1965



Жизель –
Н. Бессмертнова.
«Жизель». 1972



Жизель – Е. Максимова, Альберт – В. Васильев. «Жизель». 1976

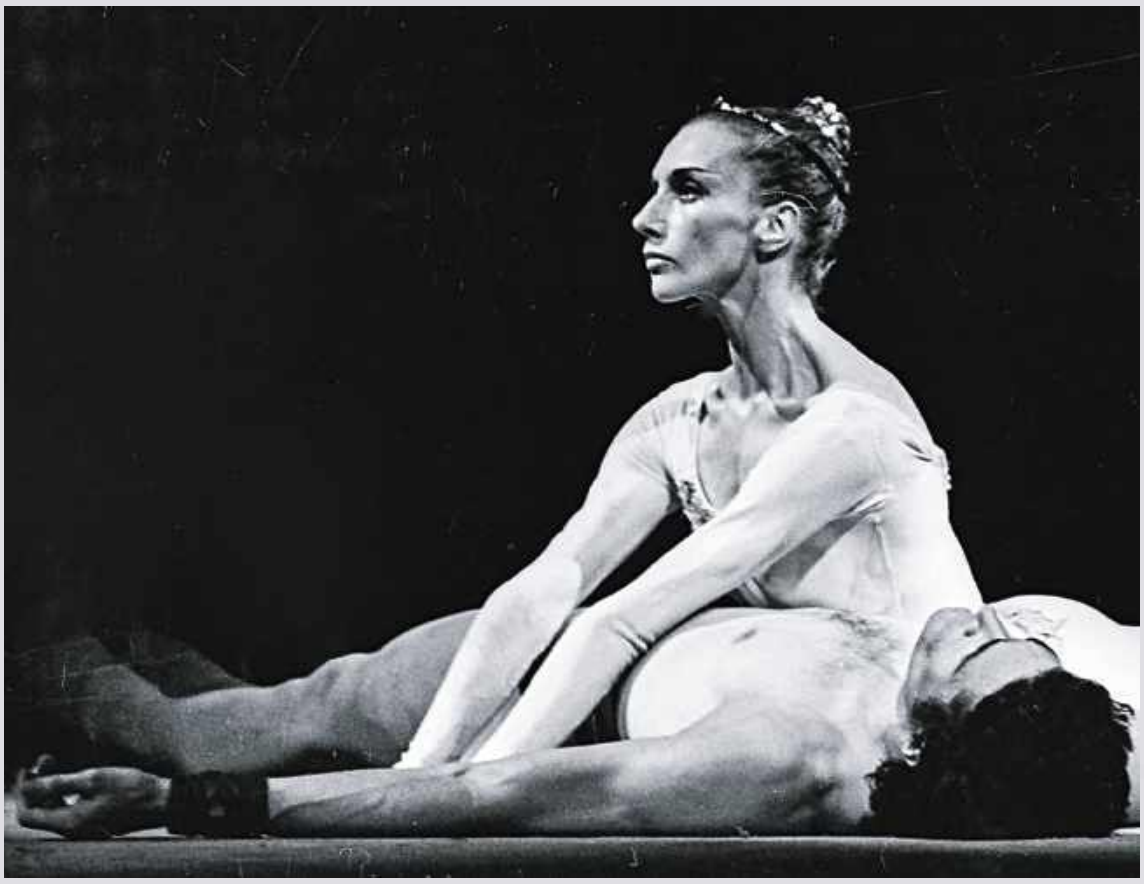


«Антоний и Клеопатра».

1974

Клеопатра – А. Осипенко, Антоний – Д. Марковский

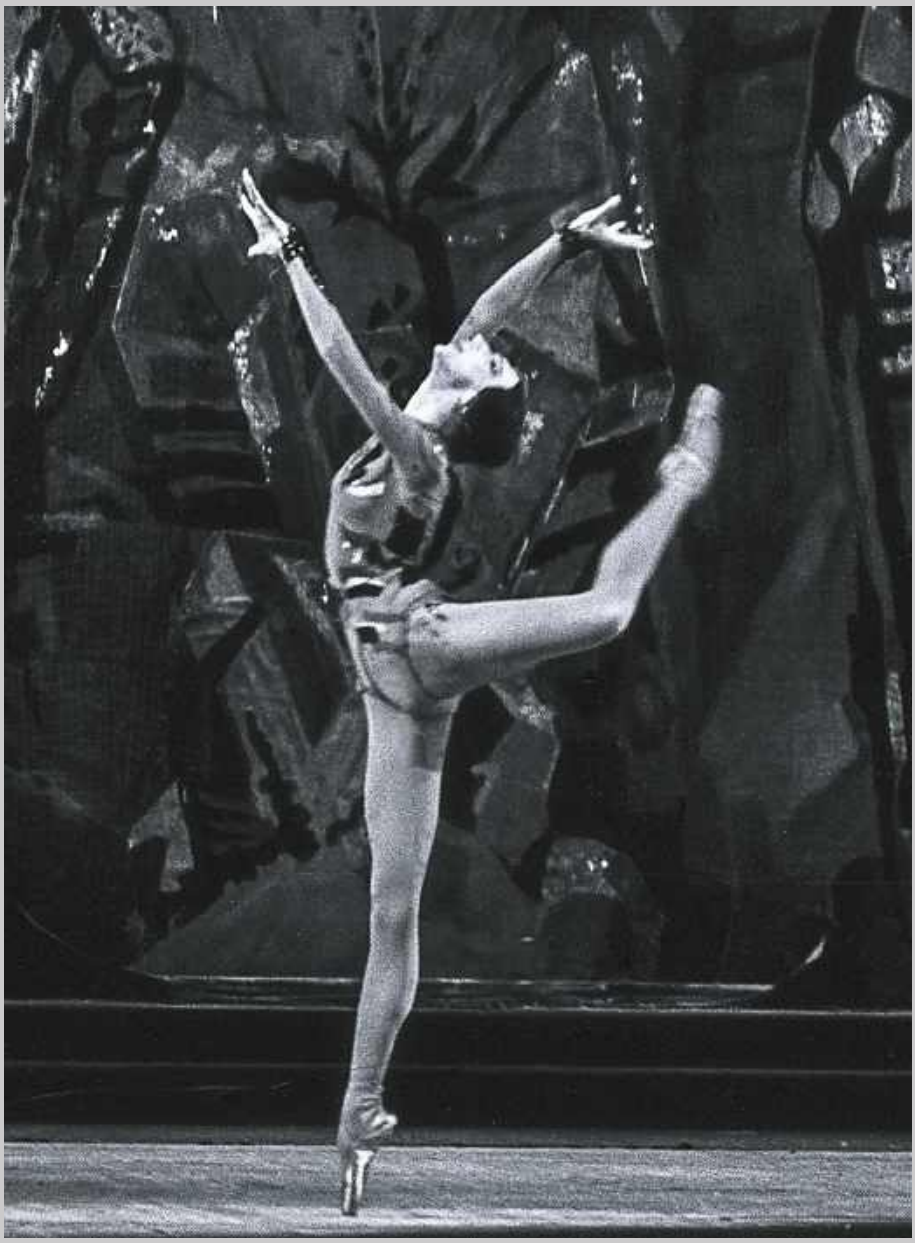
1968



Юрий ГРИГОРОВИЧ



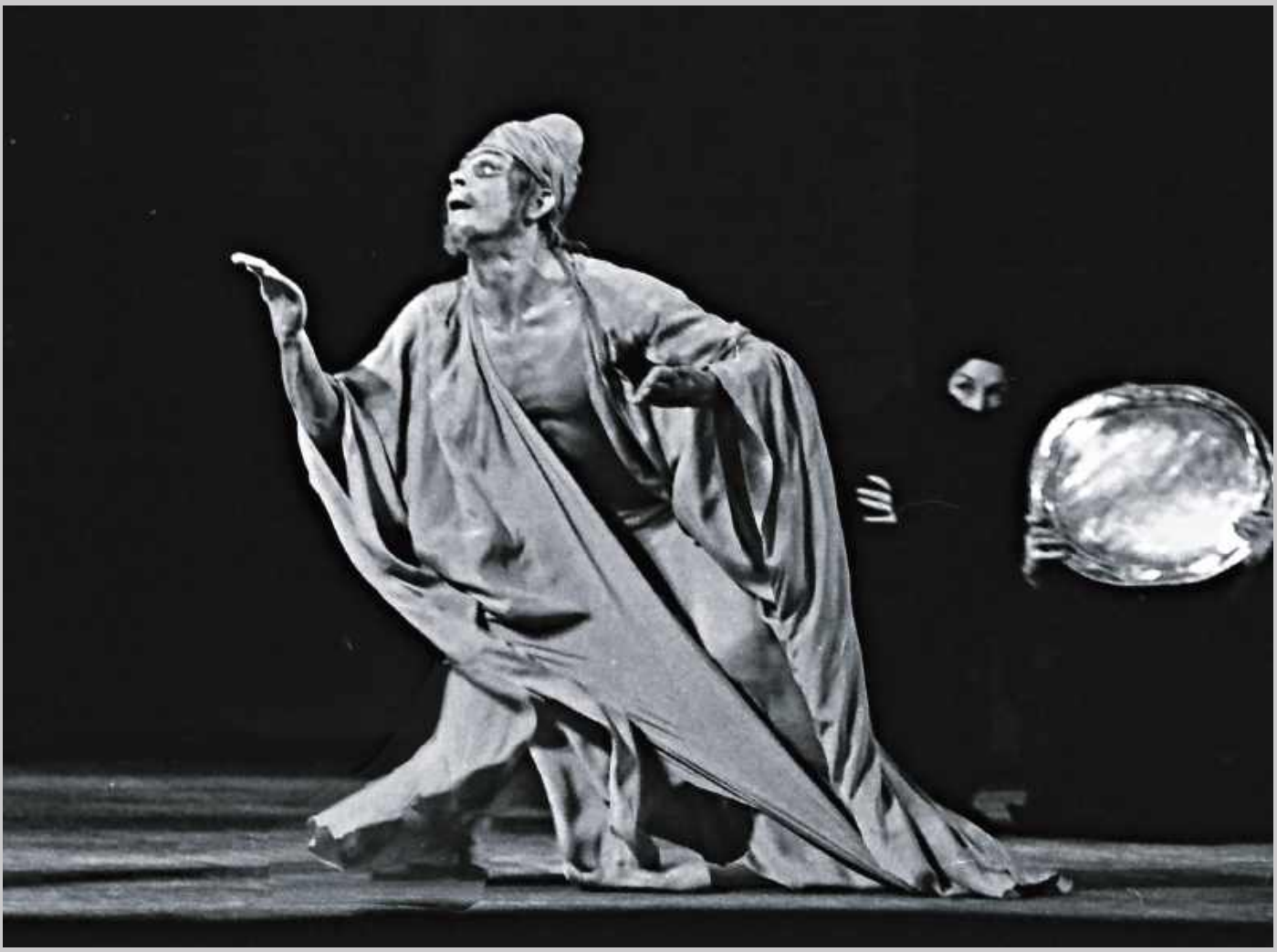
Северьян – А. Гридин.
«Каменный цветок». 1957



Хозяка Медной горы –
А. Осипенко.
«Каменный цветок».
1971

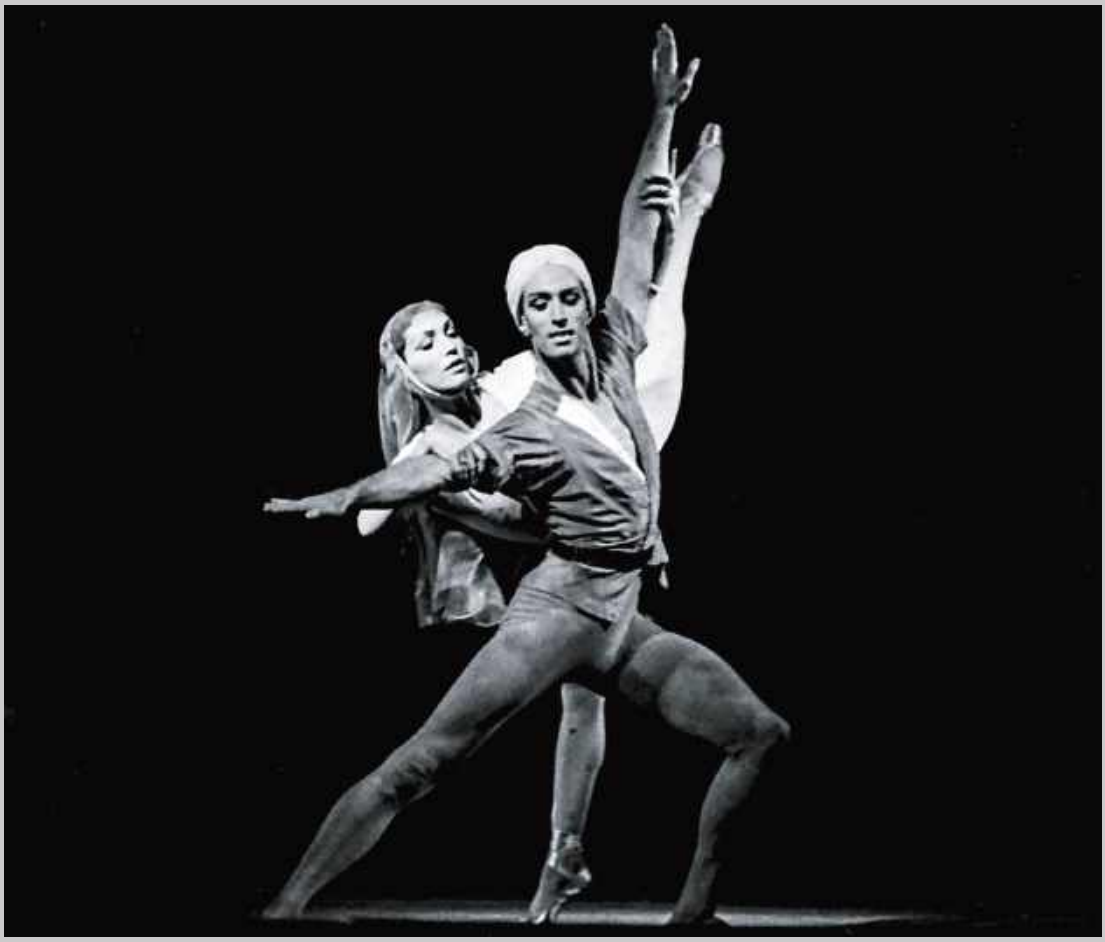


Катерина – Э. Минчёнок.
«Каменный цветок. 1957



Незнакомец – А. Сапогов. «Легенда о любви». 1961

Никита ДОЛГУШИН



Ширин – Э. Минчёнок, Ферхад – Н. Долгушин. «Легенда о любви». 1971



Князь Игорь – Н. Долгушин. «Ярославна». 1974



Н. Долгушин на репетиции концерта в Филармонии. 1970-е



Колен – Н. Долгушин. «Тщетная предосторожность». 1971

Наталья МАКАРОВА



Девица-краса – Н. Макарова. «Страна чудес». 1967



Зоя – Н. Макарова. «Клоп». 1962



Флорина – Н. Макарова, Голубая птица – В. Панов. «Спящая красавица». 1962



Одетта – Н. Макарова, Принц – Н. Долгушин. «Лебединое озеро». 1968



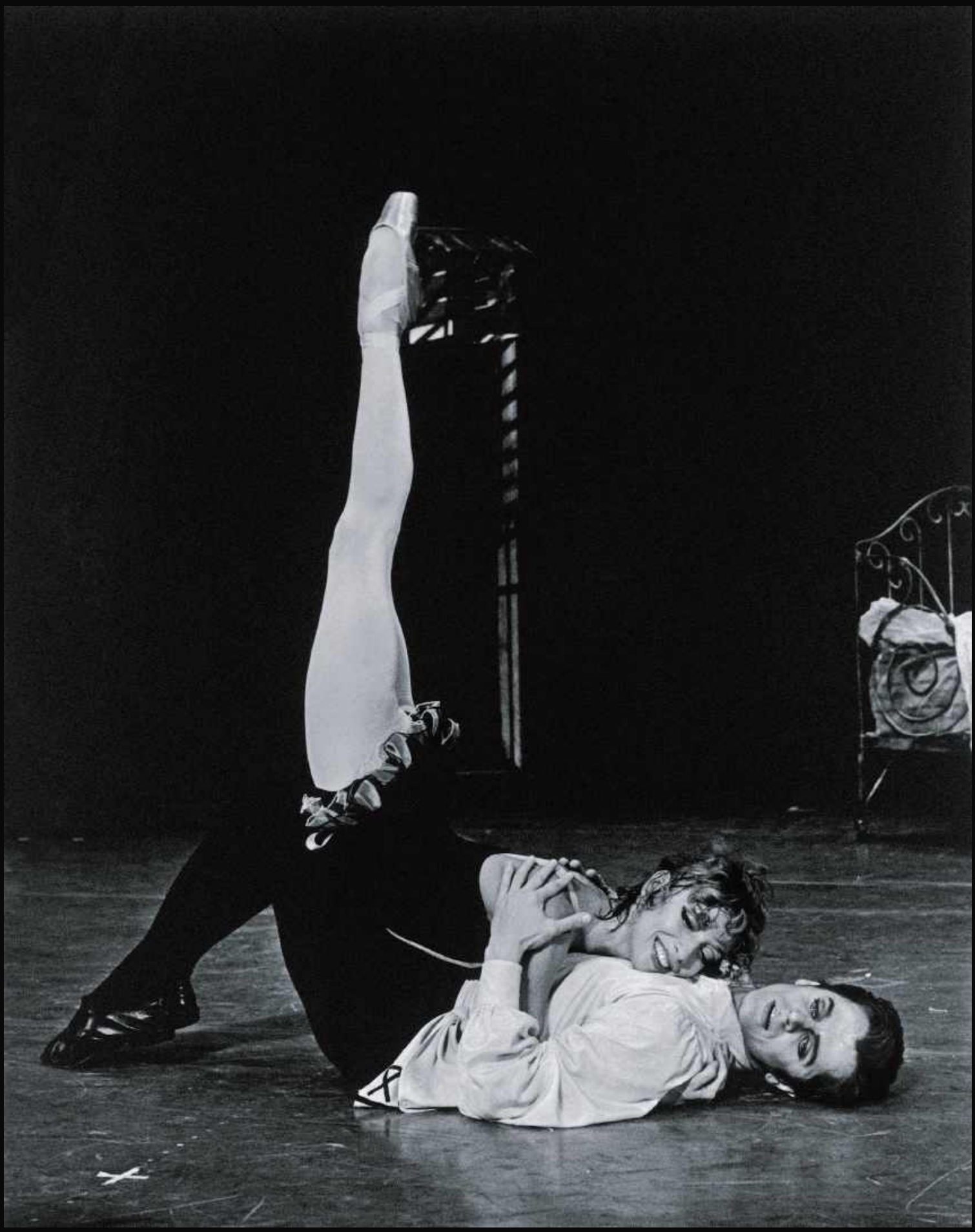
Никия – Н. Макарова. «Баядерка». 1981



Н. Макарова.
«Бах-соната».
1983

А. Минц и Н. Макарова
на репетиции в АБТ. 1981





Кармен – Н. Макарова, Хозе – М. Барышников. «Кармен». 1981

«Голубой ангел». 1985



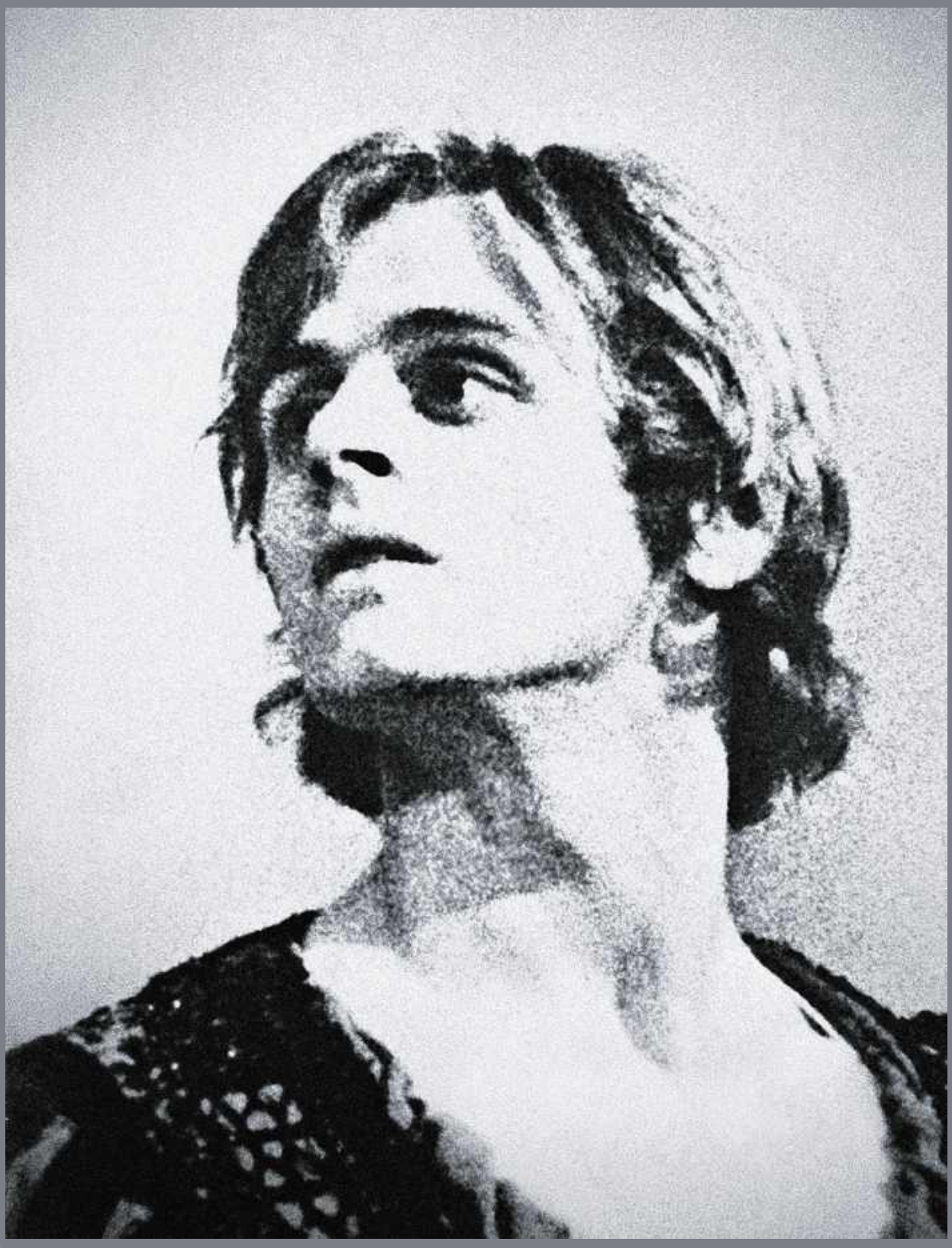
Роза – Н. Макарова,
Профессор Унрат – Р. Пети.



Сцена из балета

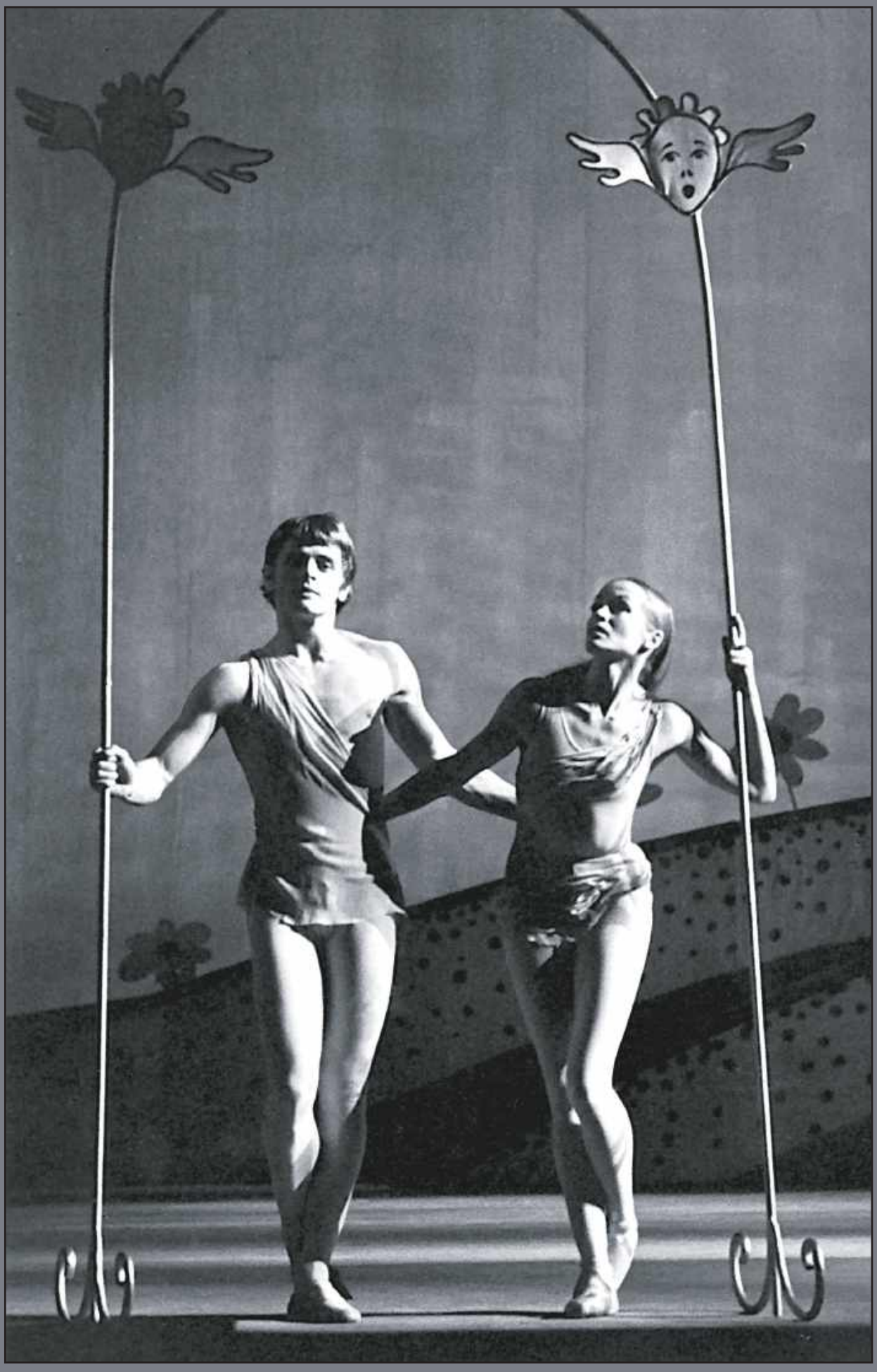
Михаил БАРЫШНИКОВ

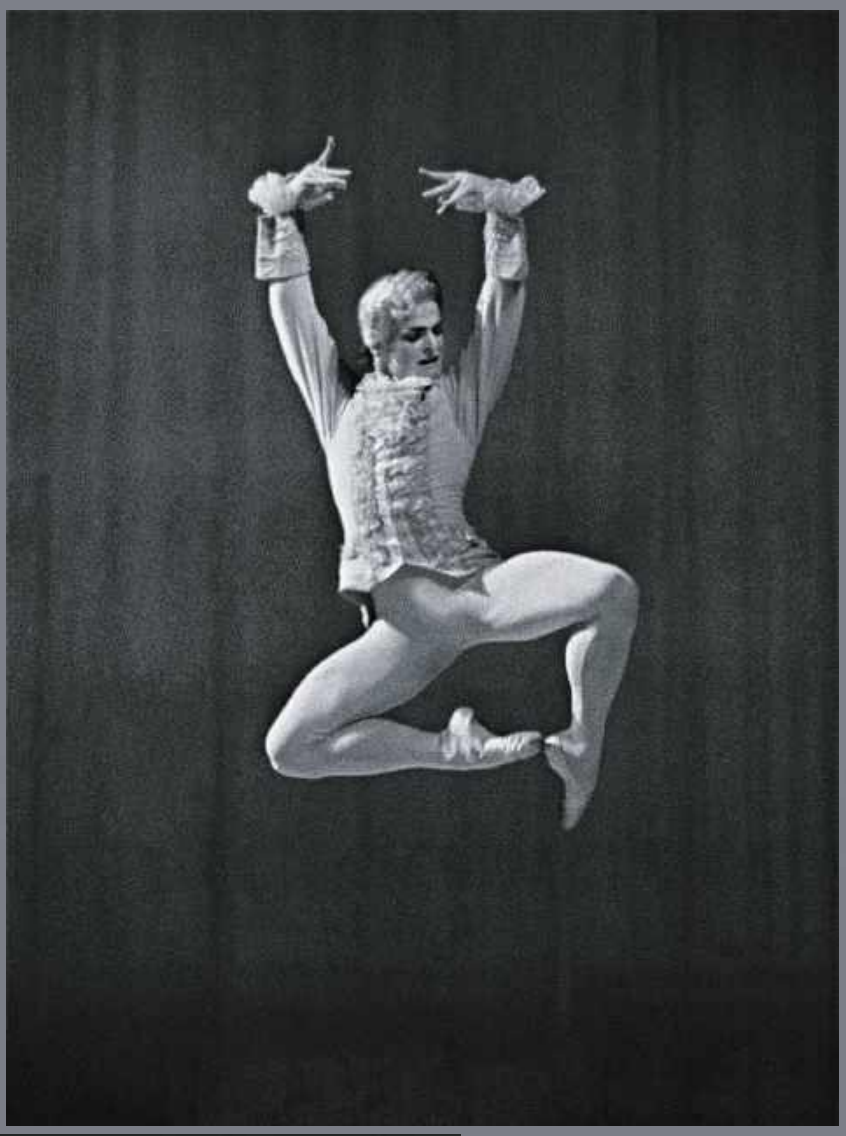




Альберт. «Жизель». 1972

Адам – М. Барышников, Ева – И. Колпакова. «Сотворение мира». 1971





М. Барышников.
«Балетный дивертисмент». 1974

Принц – М. Барышников,
Аврора – И. Колпакова.
«Спящая красавица». 1970

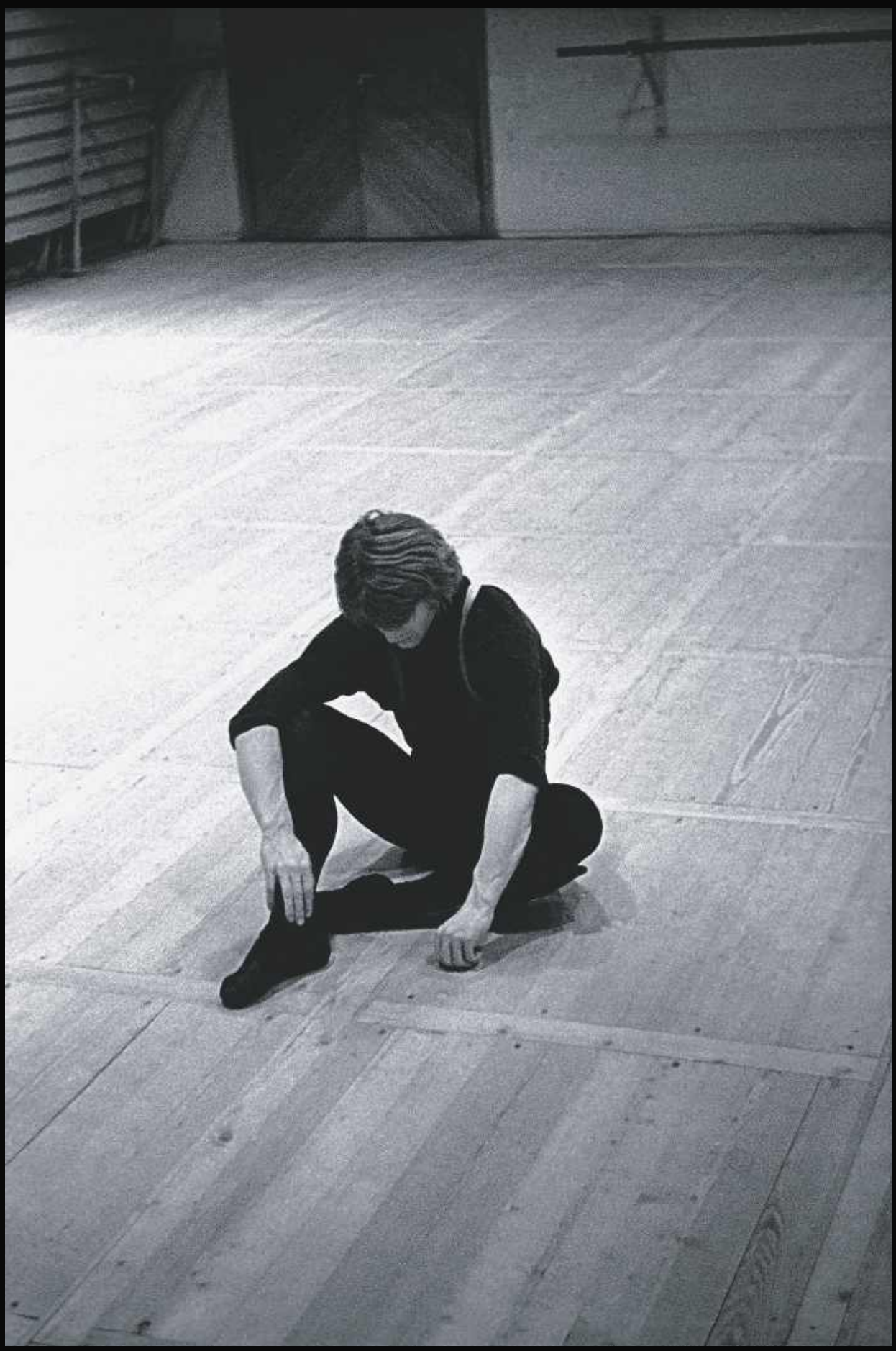




Хлоя – Т. Кольцова,
Дафнис – М. Барышников.
«Дафнис и Хлоя». 1974



Сын – М. Барышников.
«Блудный сын». 1974



М. Барышников во время репетиции. 1973

«Пиковая дама». 1978

Германн –





М. Барышников







«Кармен». 1980. Съёмки фильма-балета.



Хозе – М. Барышников, Кармен – З. Жанмер



Хозе – М. Барышников



Кающийся – М. Барышников. «Кающийся». 1991

«Mr. XYZ». 2003



Mr. XYZ – М. Барышников



«Запрещённое Рождество, или Доктор и Пациент». 2004



Ангел – Л. Перес,
Чито – М. Барышников



Чито – М. Барышников



Ученый – Г. Воропаев, Тень – Л. Милиндер. «Тень». 1961



Н. Акимов.
Портрет Нины Аловерт. 1961



Николай Павлович Акимов. 1967



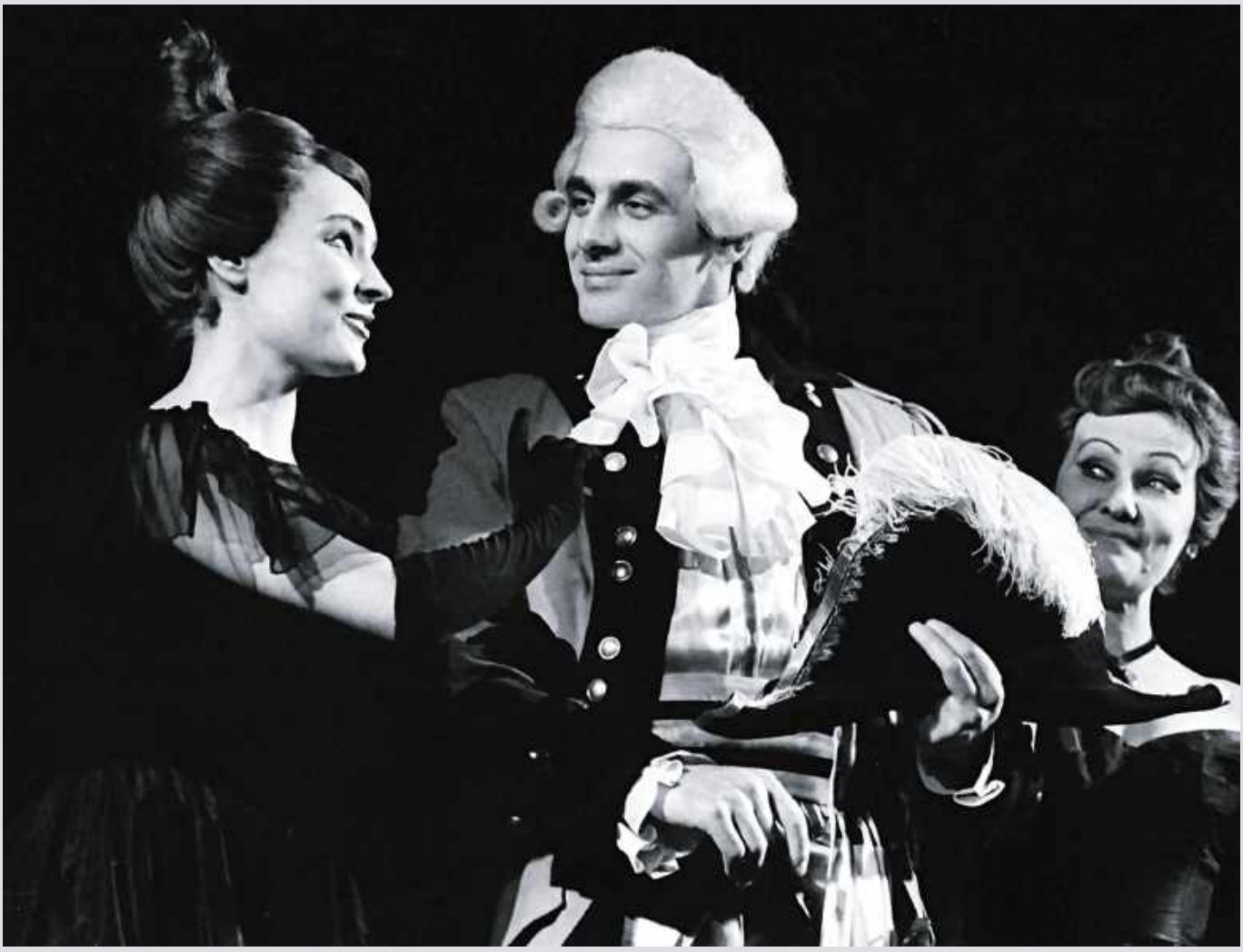
Тень – Л. Милиндер, Принцесса – Н. Корнева. «Тень». 1961



Юлия-Джули – И. Ульянова, Министр финансов – А. Бениаминов. «Тень». 1961



Сцена из спектакля «Дракон». 1962



Дон Жуан – Г. Воропаев, От автора – Н. Корнева, Е. Юнгер. «Дон Жуан». 1963



Царь Федор – В. Особик, Царица Ирина – Е. Акуличева

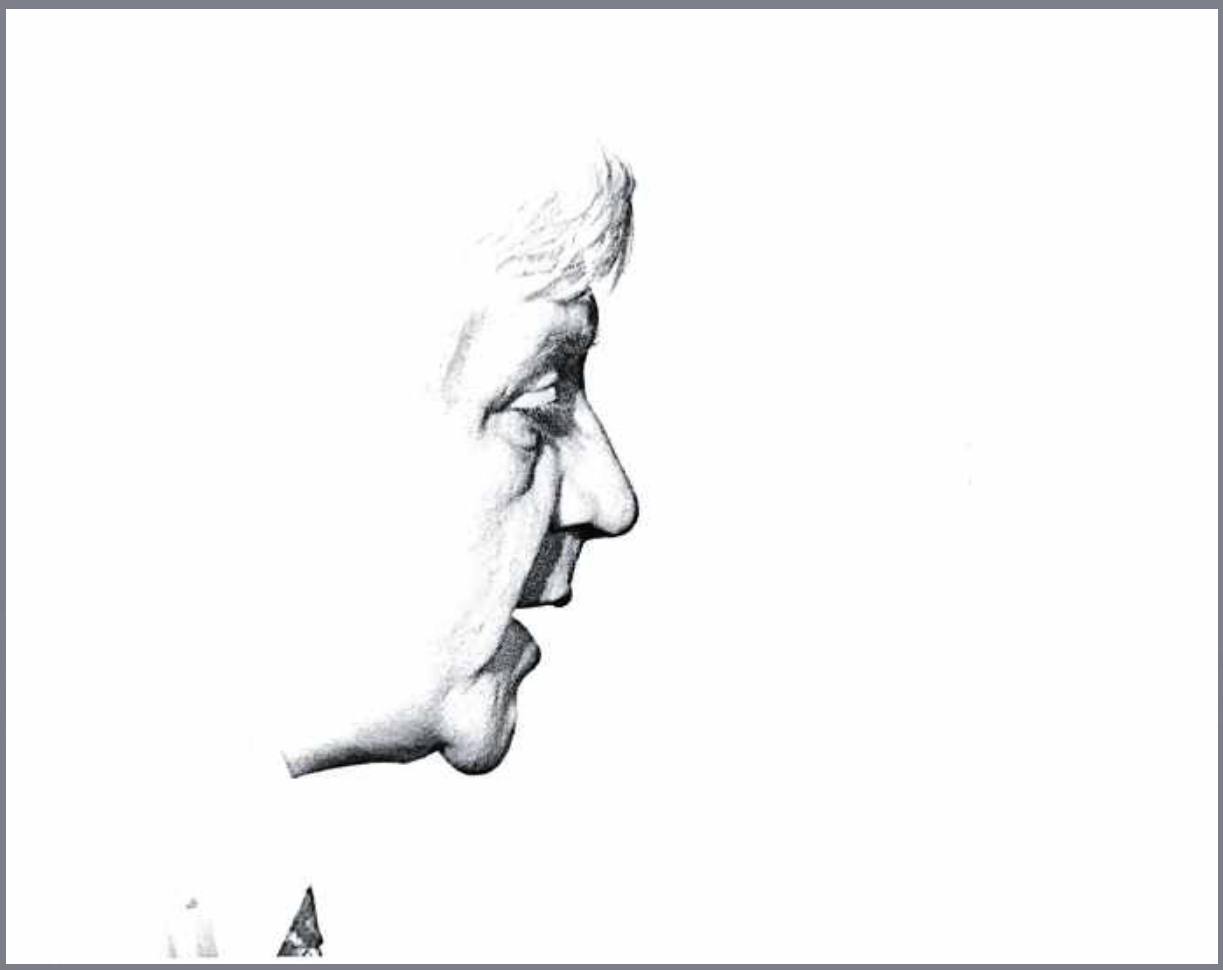
«Царь Фёдор Иоаннович». 1972



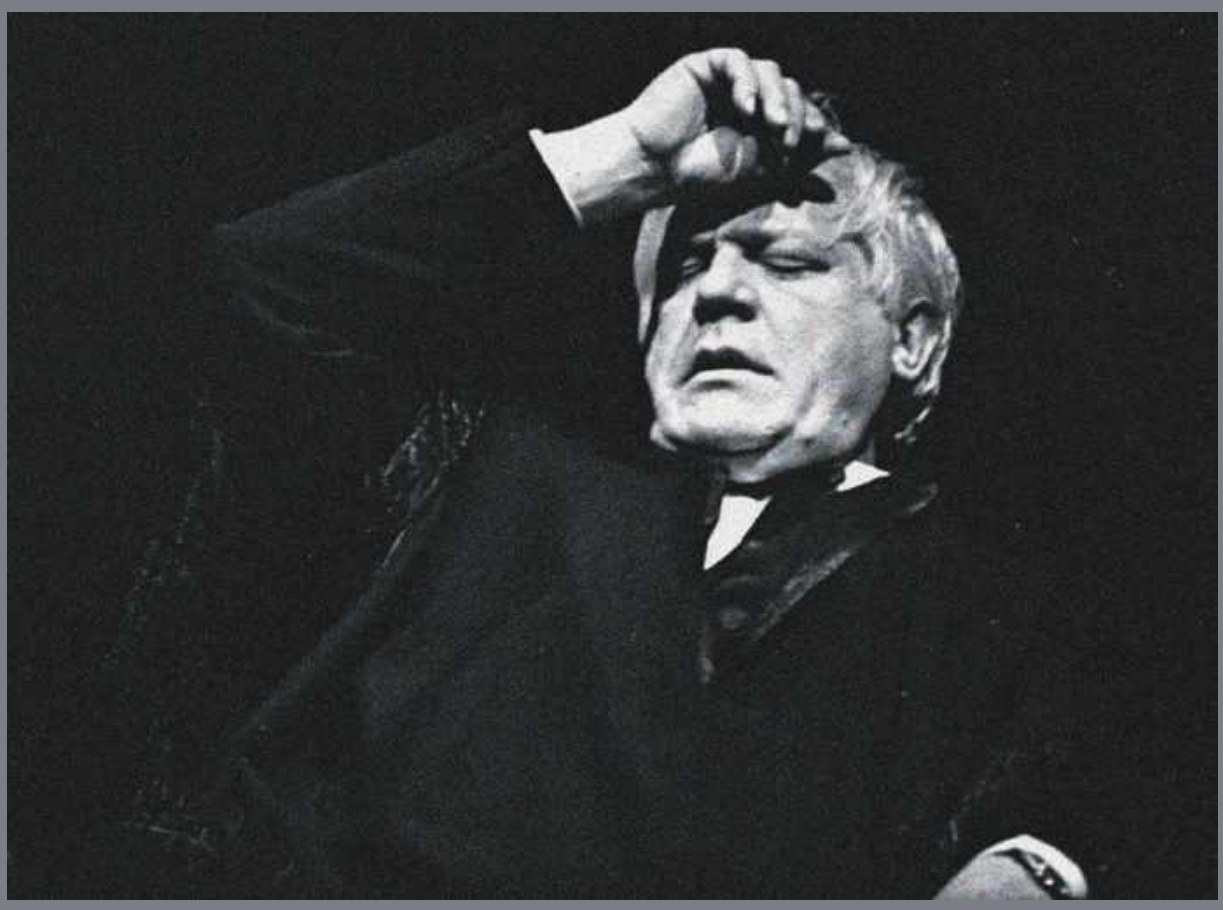
Василий Шуйский – И. Краско



Царь Федор – В. Особик, Борис Годунов – С. Ландграф



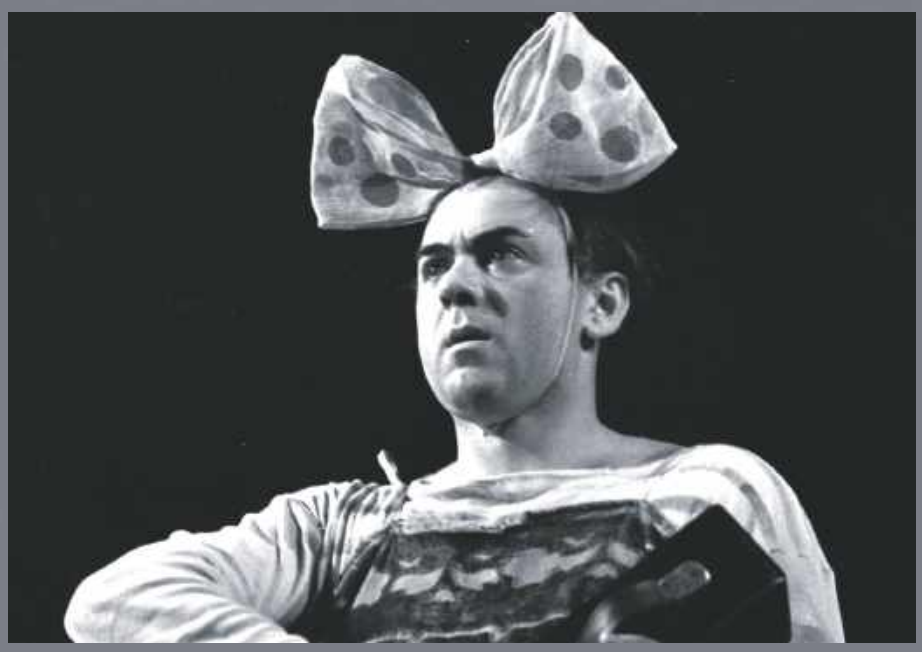
Игорь Петрович Владимиров. 1974



Карлос Бланко – И. Владимиров. «Интервью в Буэнос-Айрнсе». 1975



Катарина – А. Фрейндлих, Петруччо – Д. Барков. «Укрощение строптивой». 1974



Грумио – А. Равикович. «Укрощение строптивой». 1974



Бьонделло – А. Петренко, Прохожий – М. Девяткин, Транио – Ю. Пузырёв. «Укрощение строптивой». 1974



Санчо – А. Равикович, Альдонса – А. Фрейндлих. «Дульсинея Тобосская». 1973

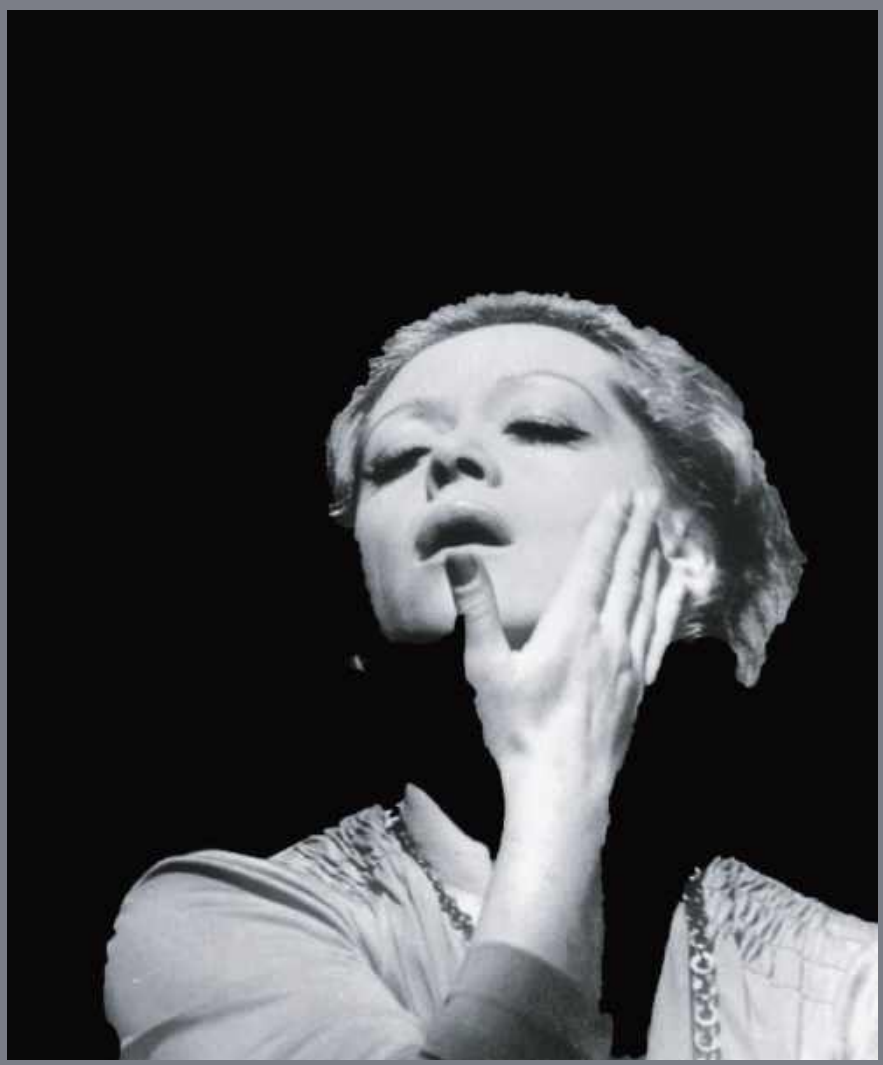


Атаман Платов – А. Петренко. «Левша». 1974

Елизавета –
А. Фрейндлих.
«Люди и страсти». 1974



Мария-Антуанетта –
А. Фрейндлих.
«Люди и страсти». 1974





Дон Жуан – М. Козаков. «Дон Жуан». 1973



Тибальд – Л. Дуров. «Ромео и Джульетта». 1973



Агафья Тихоновна – О. Яковлева,
Подколесин – Н. Волков.
«Женитьбв». 1976



Джульетта – О. Яковлева.
«Ромео и Джульетта». 1973



Анатолий Васильевич Эфрос. 1970-е

Сергей ЮРСКИЙ

«Избранник судьбы». 1970



Наполеон – С. Юрский



Наполеон – С. Юрский, Дама – Н. Тенякова



«Фиеста». 1971



Педро Ромеро –
М. Барышников

Пролог. 1971





Майкл – В. Стржельчик,
Педро Ромеро –
М. Барышников



Джейкоб Барнс –
М. Волков,
Брет – Н. Тенякова

«Мольер». 1973



Мольер – С. Юрский, Лагранж – М. Данилов

Мольер – С. Юрский



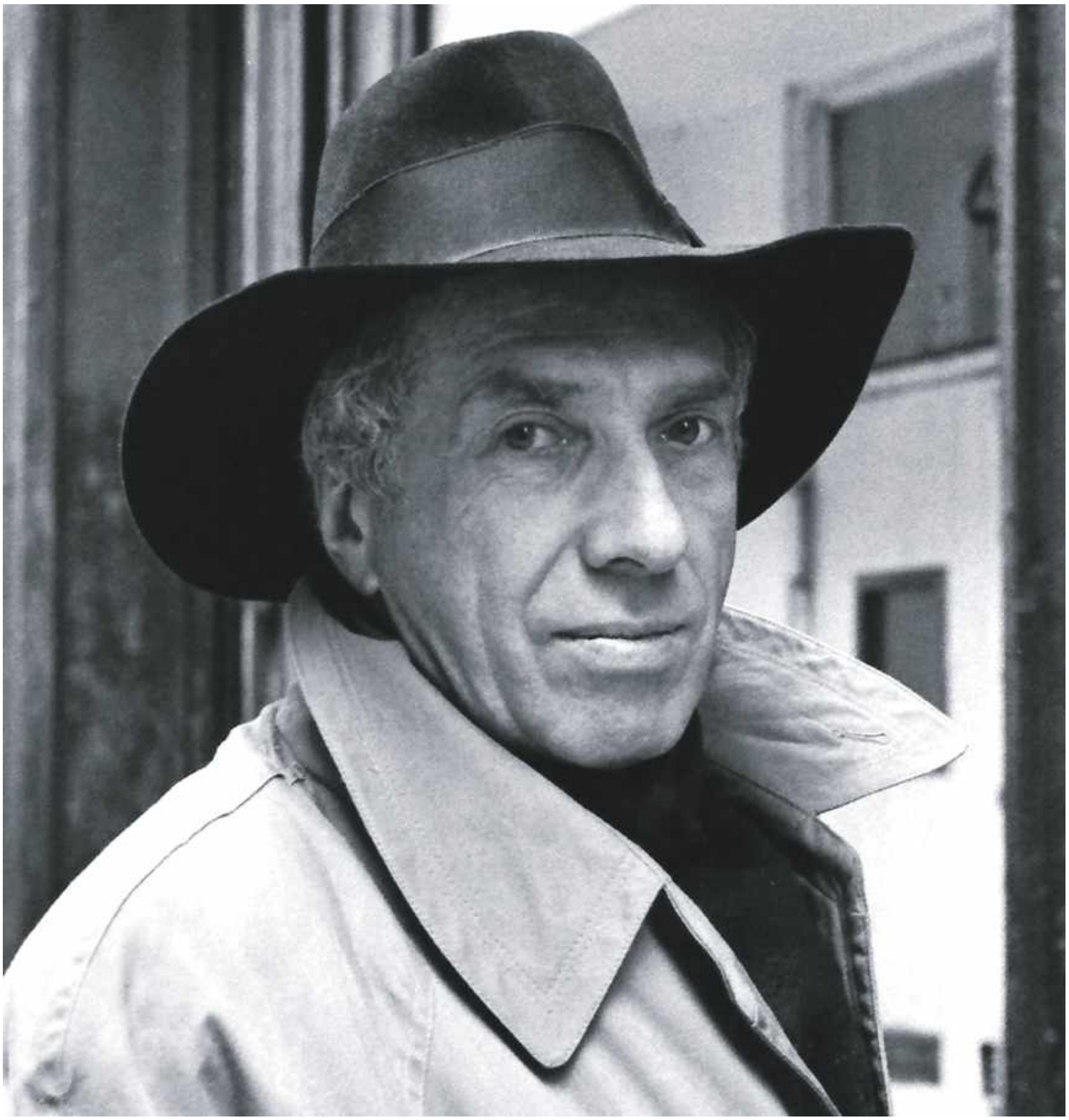




Сергей Юрский.



Нью-Йорк. 1989



Концерт Сергея Юрского

«Сорочинская ярмарка»







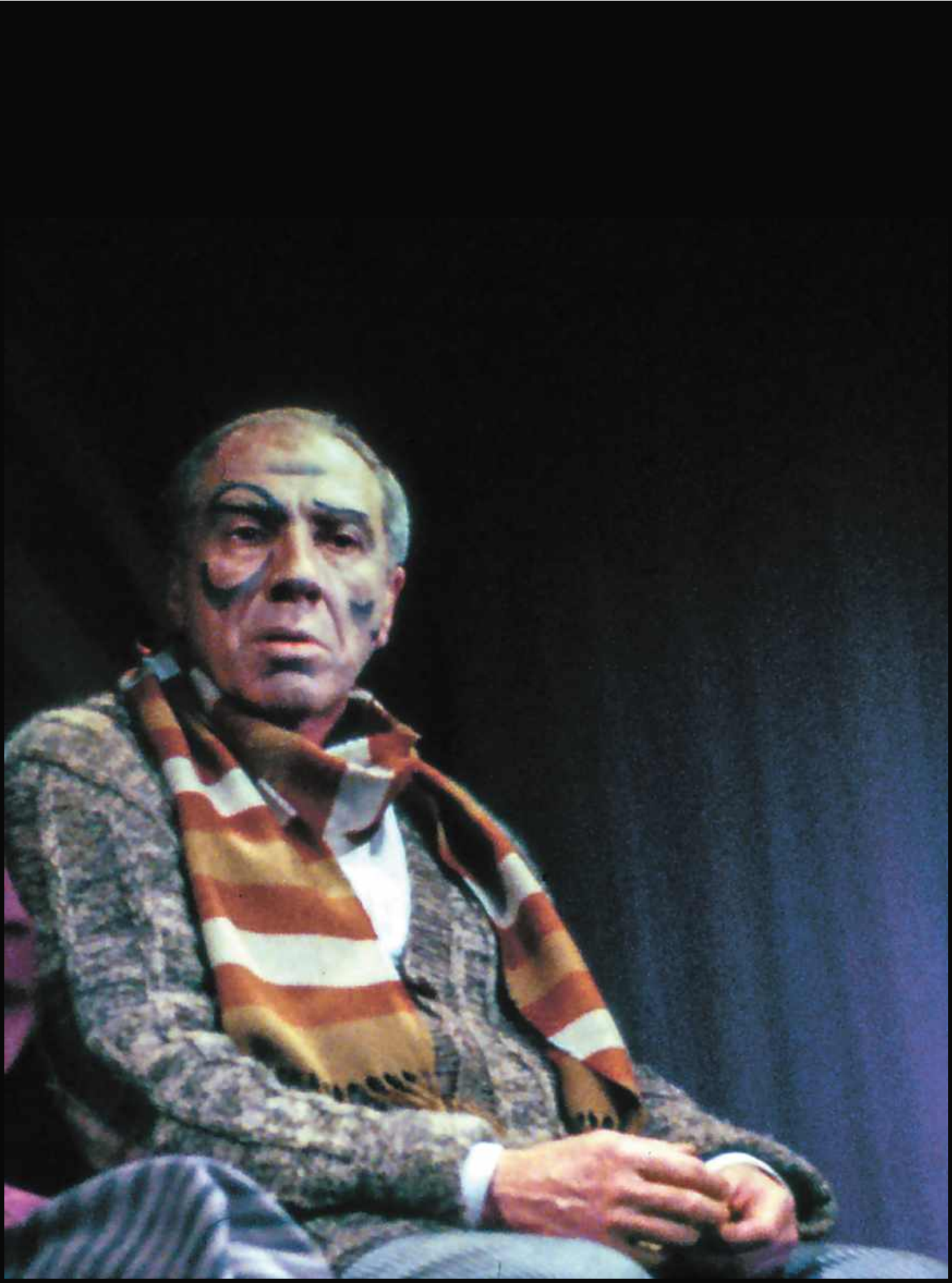
в Нью-Йорке. 1989

«Евгений Онегин»









Левье – С. Юрский. «Стулья». 1995



Хенрик Фоглер – С. Юрский, Анна Эгерман – Д. Юрская. «После репетиции». 1997



Двойник – С. Юрский. «Вечерний звон. Ужин у товарища Сталина». 2005



«Полёты с ангелом. Шагал». 2013

Шагал – С. Юрский





Комиссар –
Л. Дребнева,
Шагал – С. Юрский



Белла – А. Гарнова,
Шагал – С. Юрский



Учитель – С. Юрский, Мать – Н. Тенякова



Санрар – С. Юрский

Сцена из «Леса» А. Островского.
Встреча Счастливцева
и Несчастливцева. 2014











После последнего концерта в Нью-Йорке. 2017



Иосиф Бродский в галерее Нахамкина. 1984



Н. Аловерт и Т. Ретивов на городской выставке в Гринвич-Виллидж. 1978



Роман Каплан у дверей галереи Нахамкина на Медисон авеню. Нью-Йорк. Нач. 1980-х



Игорь Тюльпанов. 1980



Соломон и Марианна Волковы. Нью-Йорк. 1985



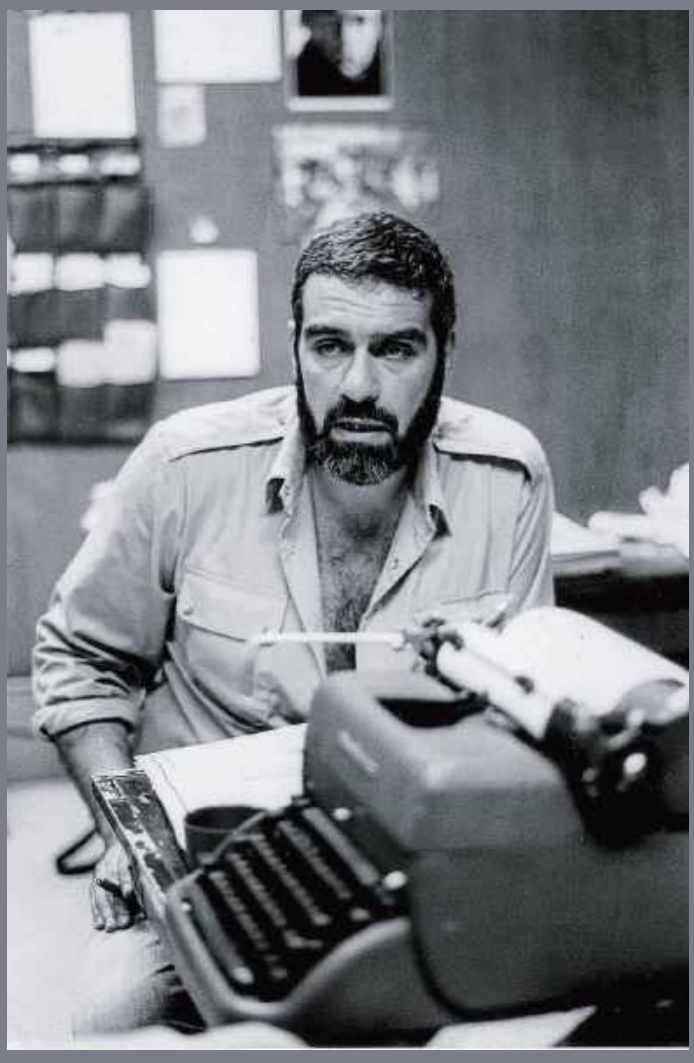
Эрнст Неизвестный в своей мастерской. Нью-Йорк. 1981



Константин Кузьминский в своей квартире-галерее «Подвал». 1985



С. Довлатов, Б. Меттер, Л. Фёдорова, А. Генис, П. Вайль, А. Орлов. Джерси-Сити. 1980



С. Довлатов в редакции газеты «Новый американец». 1980



А. Генис и П. Вайль в типографии. 1980



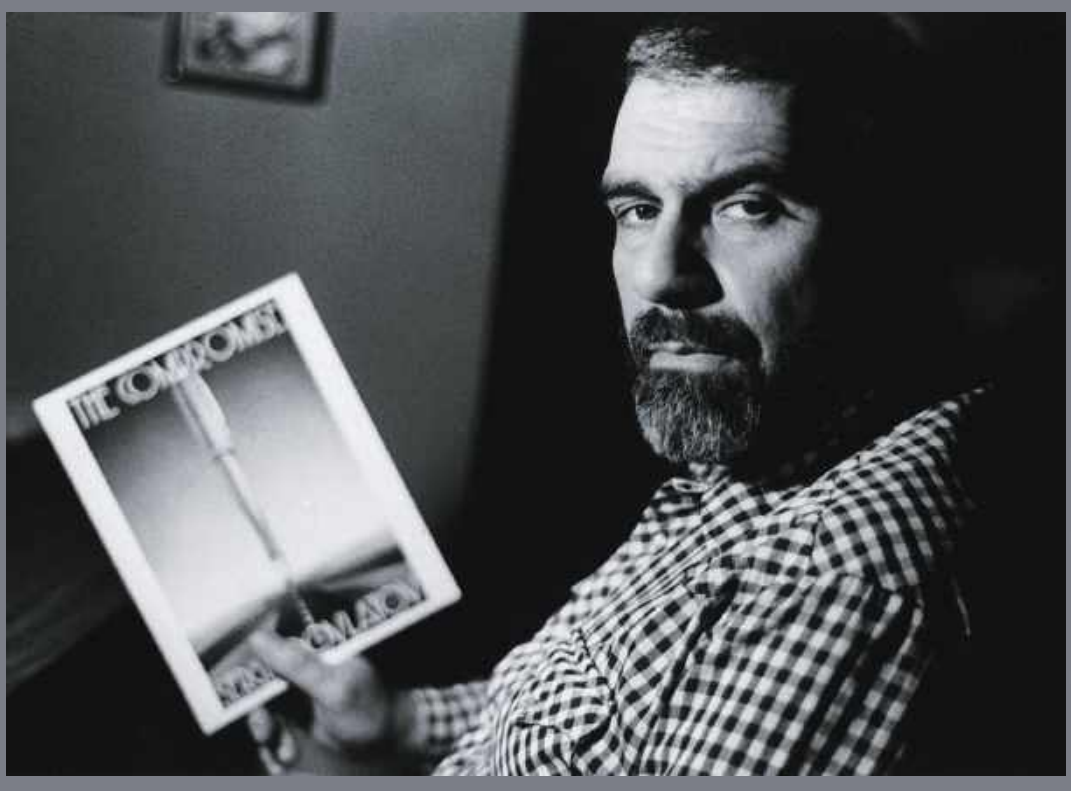
Н. Шарымова, А. Батчан. Фотосессия у Центрального парка в Нью-Йорке к первой годовщине существования газеты. 1981

На стр. справа: С. Довлатов во время переезда в новое помещение редакции. 1981



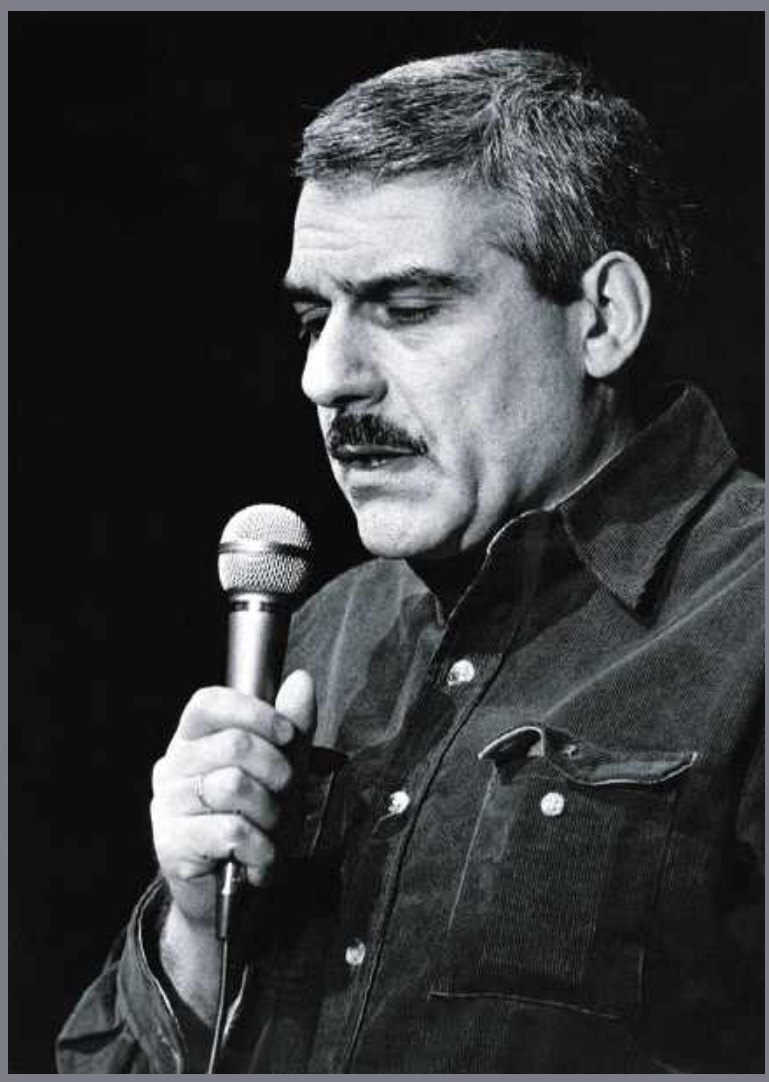


Сергей Довлатов на 14-й улице в Нью-Йорке. 1981



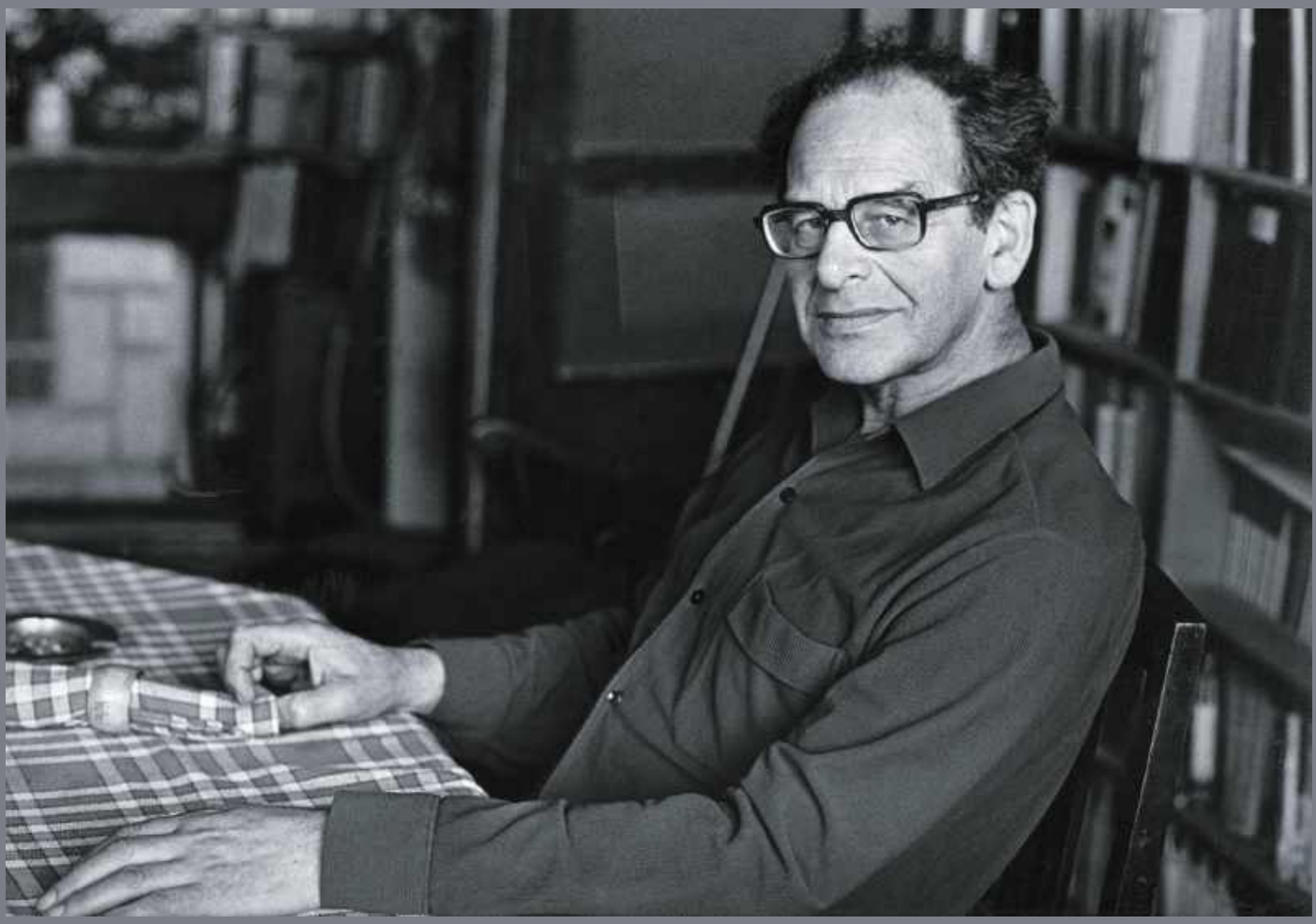
Сергей Довлатов со своей книгой «Компромисс», вышедшей на английском. 1983

Сергей Довлатов
на встрече с читателями. 1987

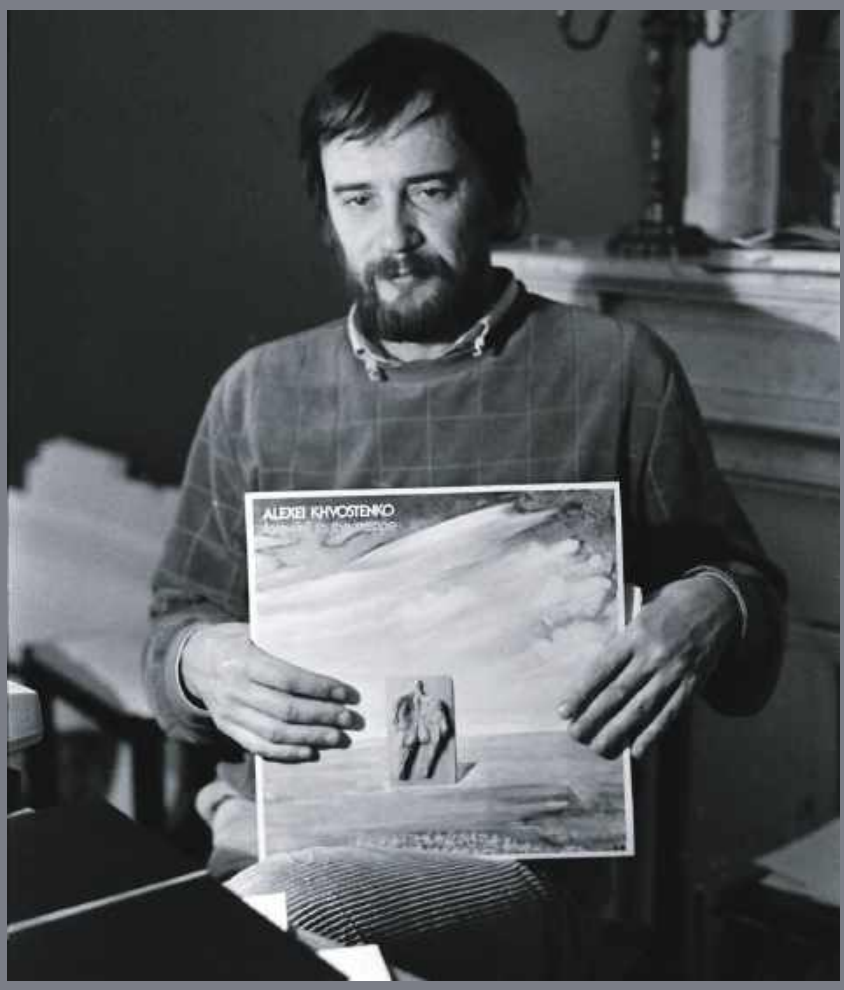


Сергей Довлатов.
Одно из последних фото. 1987





Ефим Эткинд. Франция. 1980



Алексей Хвостенко.
Париж. 1980

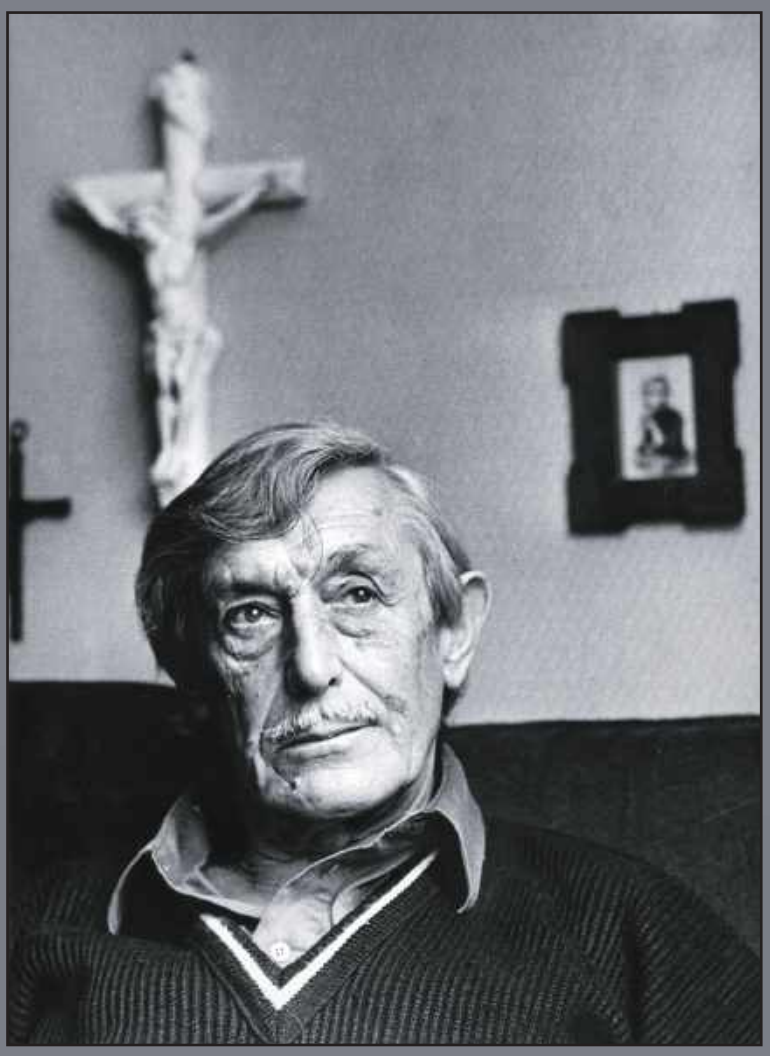


Владимир Марамзин. Париж. 1980



Владимир Максимов в редакции журнала «Континент». Париж. 1980

Виктор Некрасов.
Париж. 1980



Андрей Синявский и Мария Розанова,
Фонтене-о-Роз под Парижем. 1980

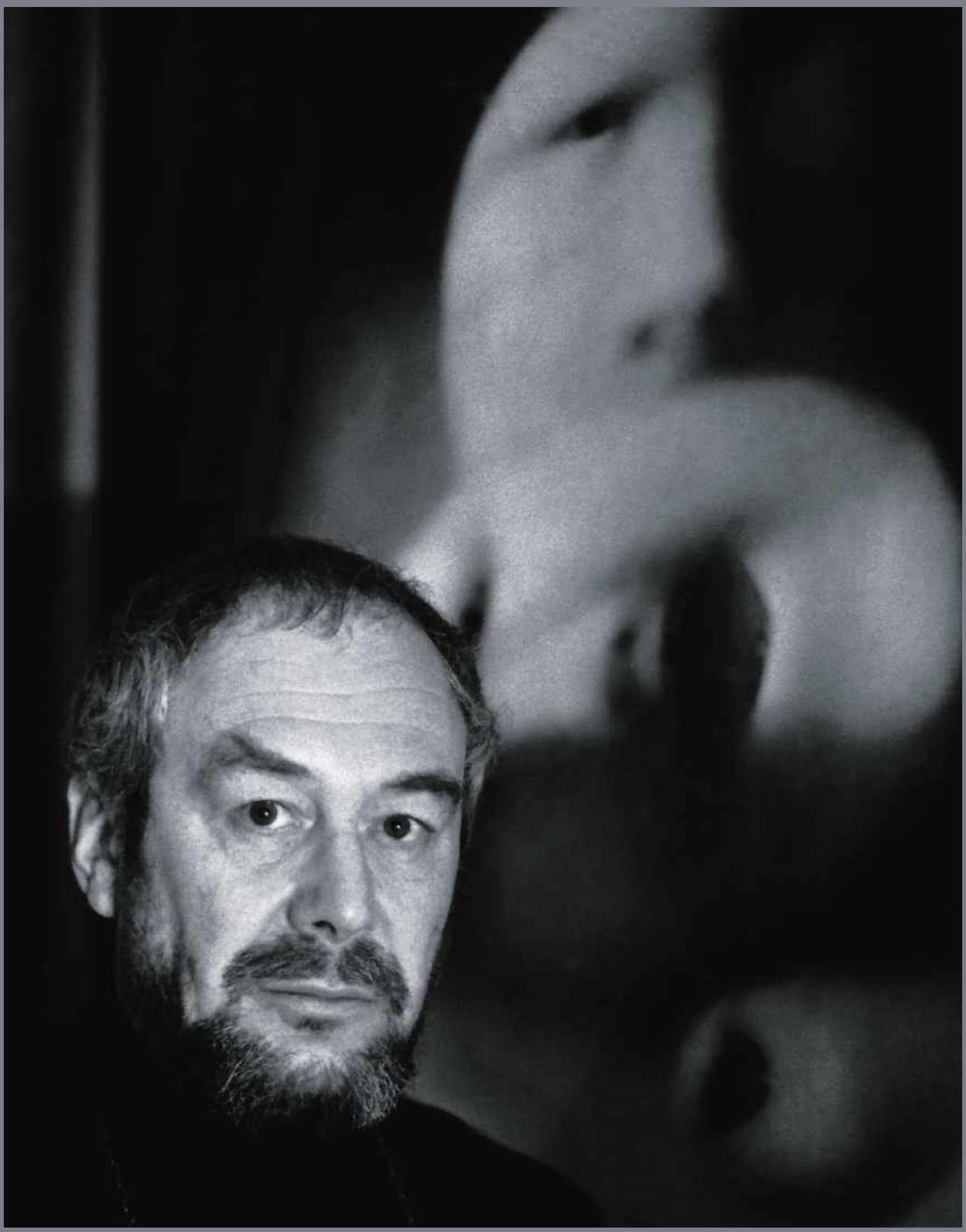




Василий Аксёнов.
Лос-Анжелес. 1980



Наталья Горбаневская.
Париж. 1980



Олег Целков. Париж. 1980



Лев Шехтман в своём театре Theater in Action. 1987



Леонид Лубяницкий на выставке своих фотографий.1984



Зоя Лымарь-Красновская. 1982



Зоя в 1985-м



Зоя Лымарь-Красновская. 2015

Марта ГРЭМ



«Весна священная». 2012



Хор – К. Крокетт, Медея – К. Дакин, Язон – К. Топпинг. «Пещера в сердце». 2004



Сцены из балета «Клитемнестра». 2009





Ариадна – Д. Вишнёва, Минотавр – Э. Джейкобсон. «Лабиринт». 2012



К. Крокетт в балете «Весна в Аппалачских горах». 2011



Сцена из балета «Ковер из кленовых листьев». 2012



К. Крокетт в балете «Ковёр из кленовых листьев». 2009

Роберт УИЛСОН. «Снег на Столовой горе». 2011



М. Дашкина-Меддакс. «Вдова волка»



К.Эльмор-Талич. «Танец заклинательницы змей»



Хиаохыан Хо, Т. Брдник. «Трясуны»



Сцена из спектакля. 2011

Пина БАУШ. «Орфей и Эвридика». 2012



Орфей – С. Бюйон и М.Р. Весселинг, Эвридика – М.-А. Жило и Юн-Джанг Чой



Сцена из спектакля



Сцены из спектакля





Брунгильда – Д. Вишнёва. «Полет валькирий». 2004



Вотан – А. Шпилевский, Альберих – М. Буцко, Логи – В. Малахов



Сцена из спектакля



Вотан – П. Хэппи де Бана,
Брунгильда – Ю. Махалина,
Чтец – М. Денар. 1992



Фрика – Д. Вишнёва,
Вотан – А. Шпилевский,
Эрда – Б. Тиль. 2004



Логи – В. Малахов, Вотан – А. Шпилевский. 2004



Брунгильда – Д. Вишнёва, Логи – В. Малахов. 2004

Олег ВИНОГРАДОВ



«Ярославна». Сцены из спектакля. 1974





«Витязь в тигровой шкуре». Сцены из спектакля. 1987





О. Виноградов на репетиции «Адажио». 1993



Ю. Махалина,
К. Заклинский.
«Адажио». 1993



Марья Антоновна – Н. Большакова,
Хлестаков – В. Гуляев.
«Ревизор». 1987

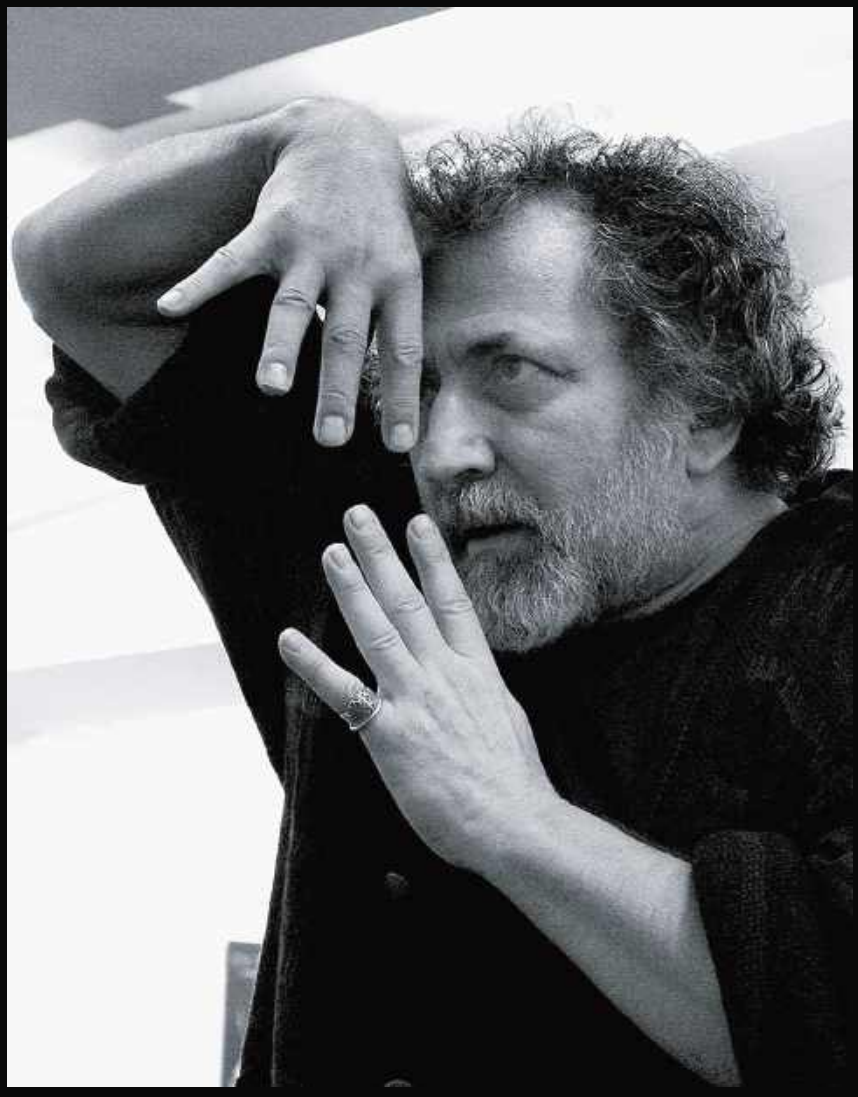


Золушка – Ж. Аюпова,
Принц – С. Беляевский.
«Золушка». 1995

Борис ЭЙФМАН



1987



2006



Алёша Карамазов – И. Марков. «Карамазовы». 1995



Императрица – Е. Кузьмина, Фаворит – А. Галичанин. «Русский Гамлет». 1999



Балерина – Е. Кузьмина, Партнёр – И. Марков. 1997



Балерина – Е. Кузьмина, Чекист – А. Галичанин. 1997

«Красная Жизель». *1997*



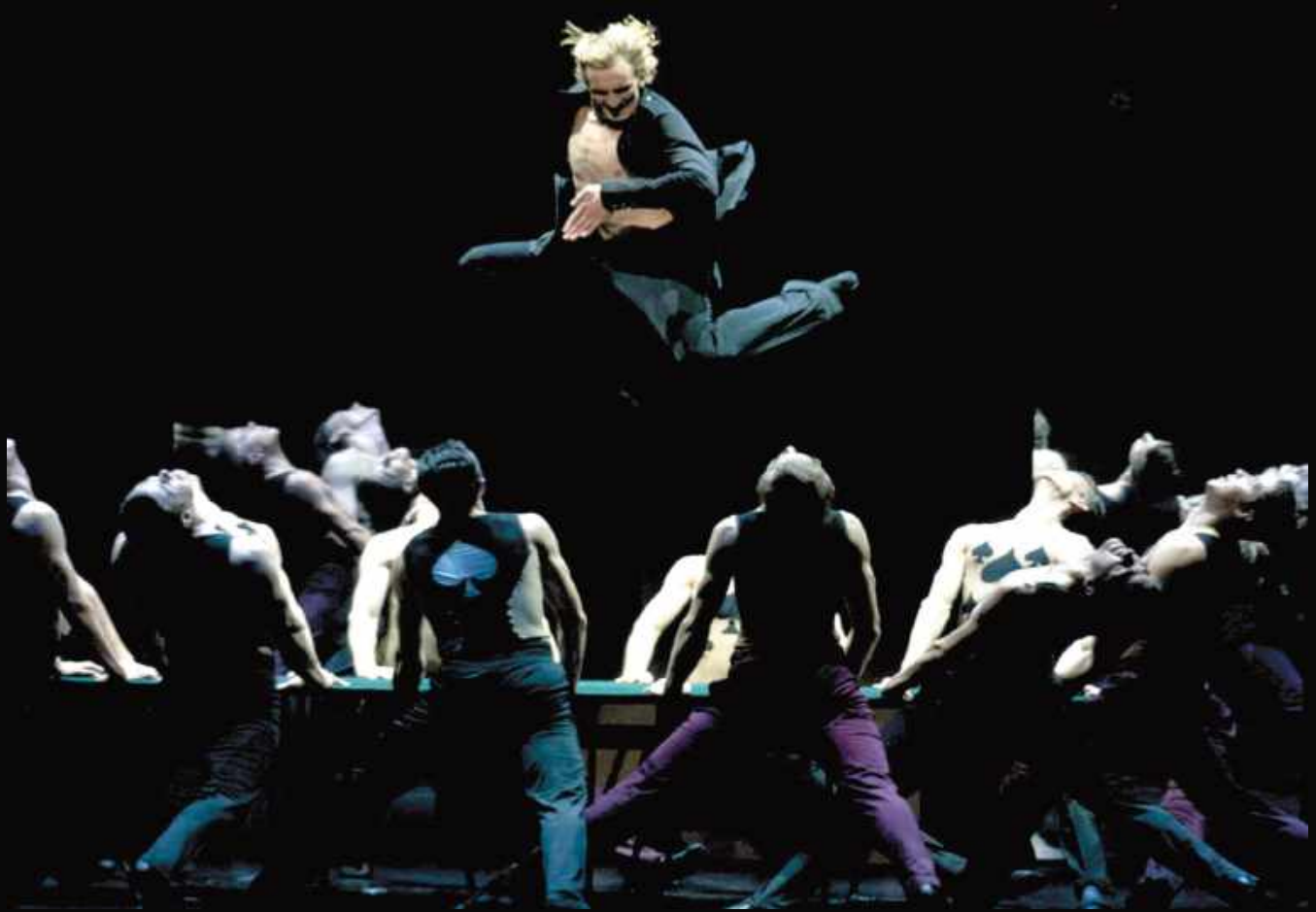
Балерина – В. Арбузова

«Чайковский»



Чайковский – А. Галичанин,
Двойник – И. Марков.
«Чайковский». 1993

Двойник – С. Волобуев.
«Чайковский. Pro et Contra». 2018



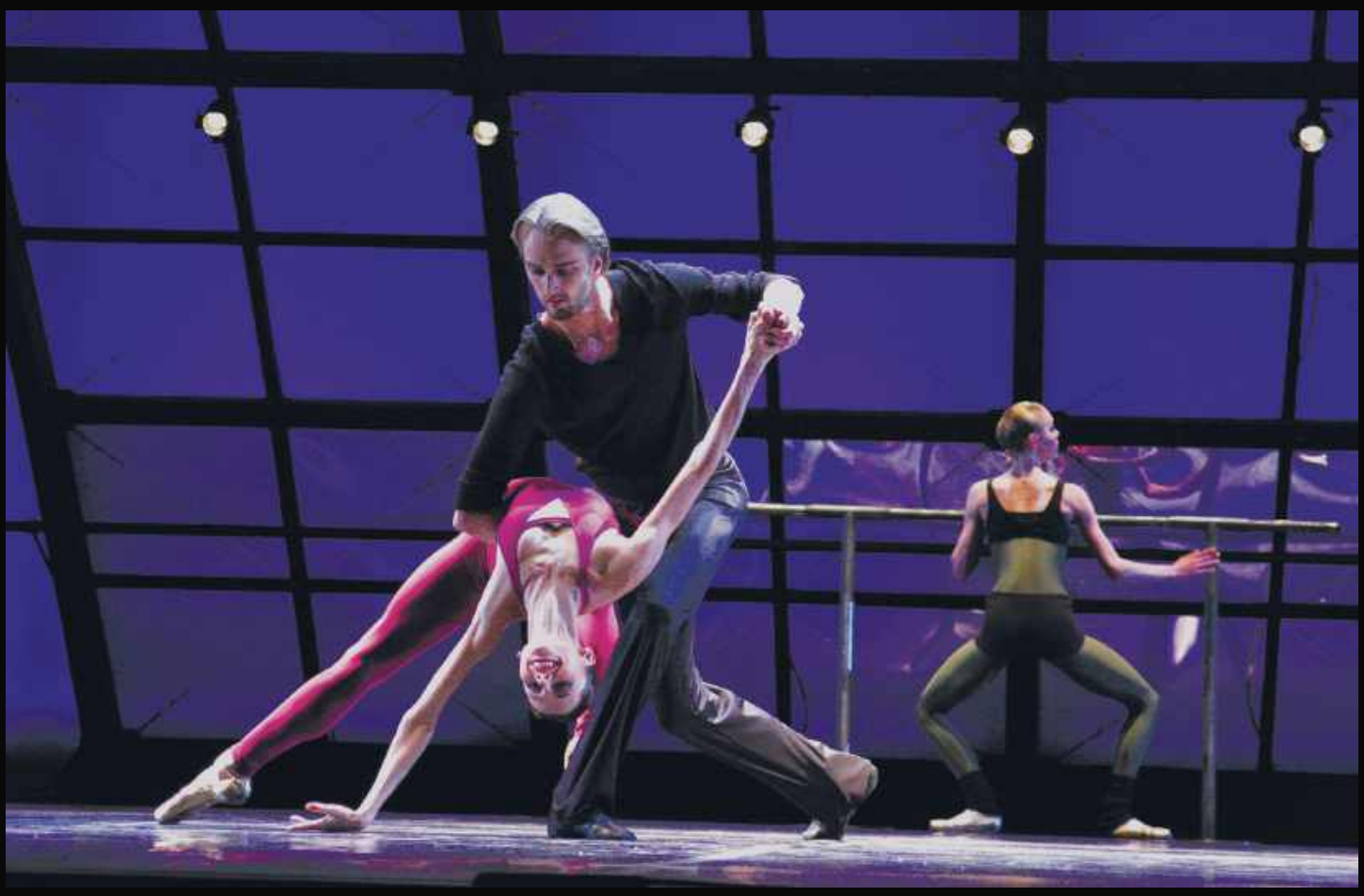


Чайковский – В. Малахов. «Чайковский». Сцены из спектакля. 2006





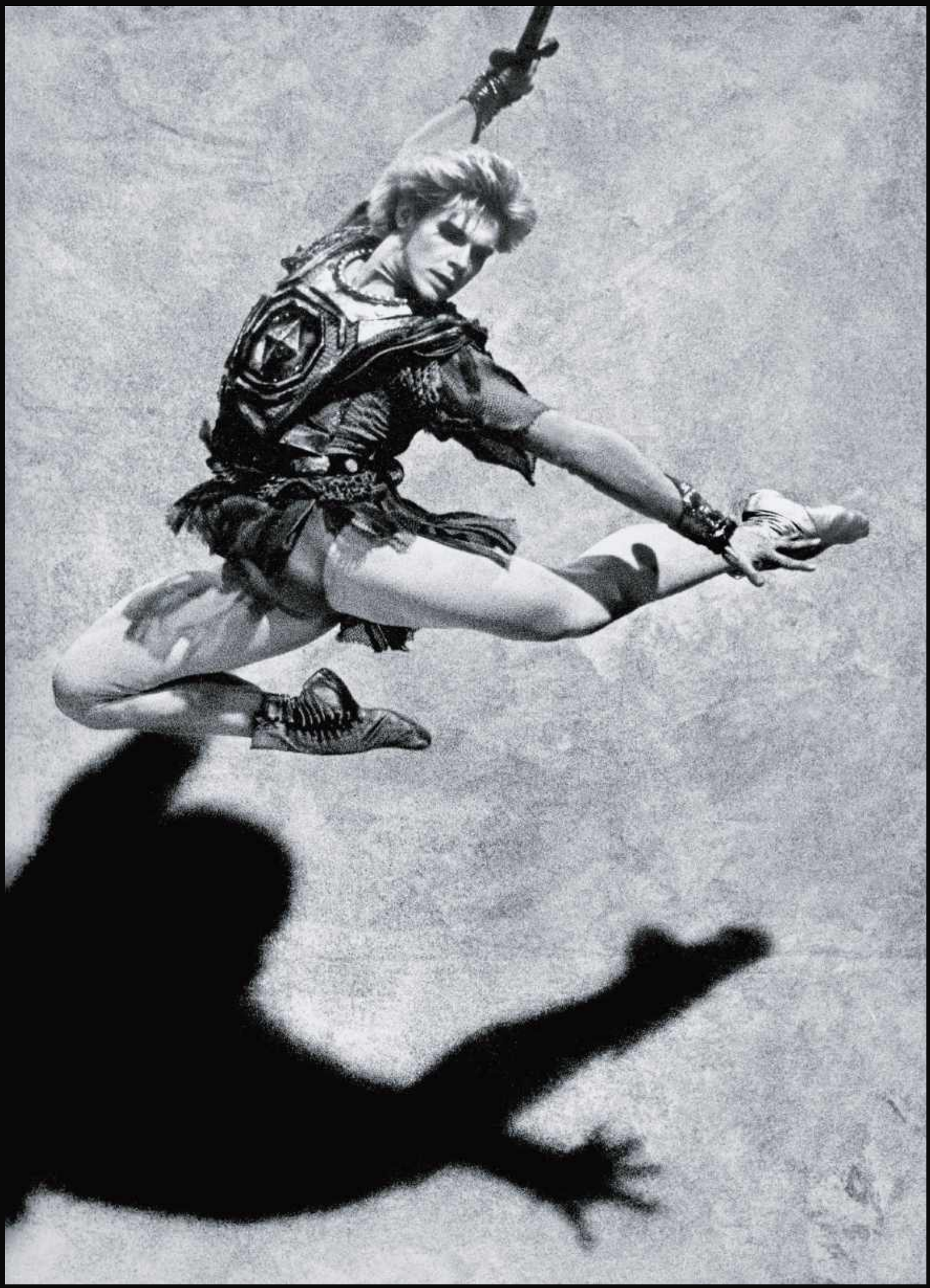
Сцена из спектакля «Роден». 2012



Аркадина – Н. Поворознюк, Тригорин – О. Марков, Нина – А. Ситникова. «Чайка». 2007



Татьяна – М. Абашова, Генерал – С. Волобуев. «Евгений Онегин». 2009





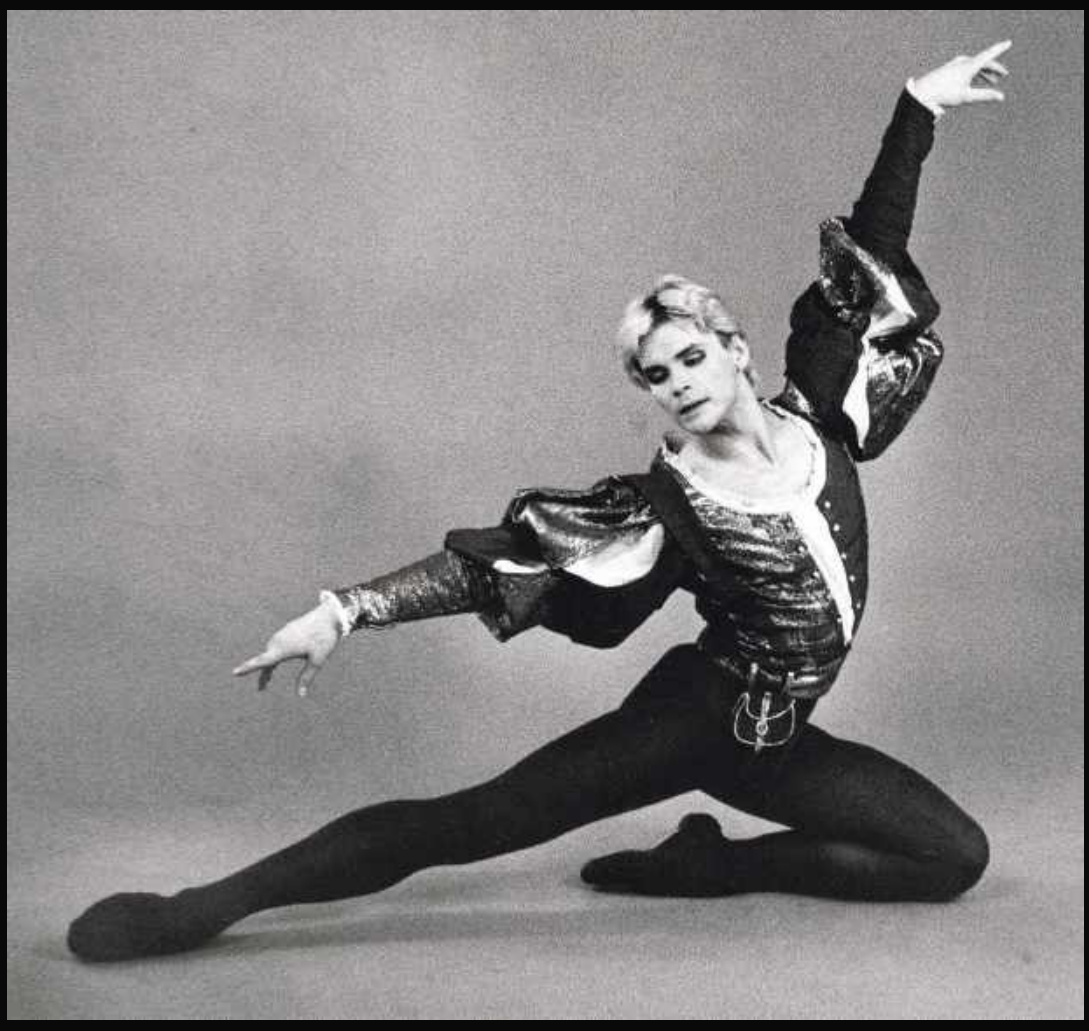
Аполлон – А. Лиепа, Терпсихора – Н. Ананиашвили. «Аполлон». 1988

Аполлон – А. Лиепа. Репетиция. 1988



Курбский – А. Лиепа. «Иван Грозный». 1987

Ромео – А. Лиепа. «Ромео и Джульетта». 1987





Петрушка – А. Лиепа. «Петрушка». 1990

Импровизация в студии. 1987



Ю. Махалина в костюме Эсмеральды в ложе Мариинского театра. 1992



Ю. Махалина в образе Лебедя. 1995



Ю. Махалина. Вариации из балета «Пахита». 1987



Мехмене Бану – «Легенда о любви». 1993



Одетта – Ю. Махалина, Принц – А. Лиепа. «Лебединое озеро». 1990



Мата Хари – Ю. Махалина. «Мата Хари». 1993

Владимир МАЛАХОВ



В. Малахов в образе Вакха. 1997



Альберт – В. Малахов. «Жизель». 1999

Ленский – В. Малахов.
«Евгений Онегин». 1998





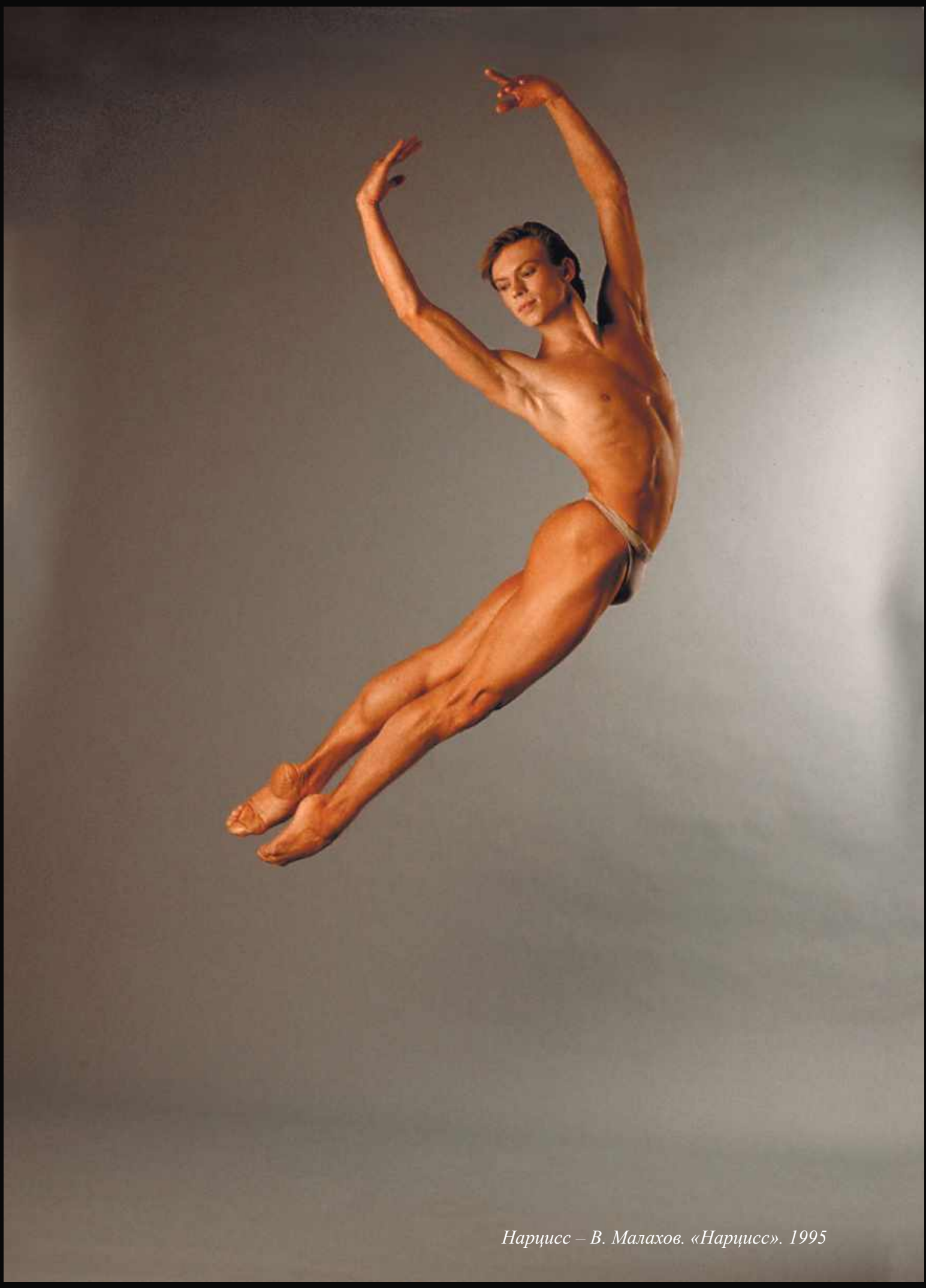
Логи – В. Малахов.
«Кольцо вокруг кольца».
2004

В. Малахов.
«Размышления». 1997





Чайковский – В. Малахов.
«Чайковский». 2006



Нарцисс – В. Малахов. «Нарцисс». 1995

Диана ВИШНЁВА



Д. Вишнёва. «В ночи». 1996



Анна – Д. Вишнёва,
Вронский – К. Зверев.
«Анна Каренина». 2010



Д. Вишнёва –
«Умирающий лебедь».
2008



Коломбина – Д. Вишнёва. «Лунный Пьеро». 2008



Диана Вишеёва. 2010



Д. Вишнёва в спектакле «Silenzio». 2007



Д. Вишнёва в спектакле «Сны спящей красавицы». 2018

Марсело ГОМЕС



М. Гомес, Г. Котe. «Пруст, или Перебои сердца». 2010



Д. Вишнёва, М. Гомес. «Vertigo». 2012



Д. Кент, М. Гомес. «Close to Chuck». 2008



Молодой человек – М. Гомес. «Два голубя». 2018





Маргарита – Д. Вишнёва,
Арман – М. Гомес.
Репетиция «Дамы с камелиями».
2010



М. Гомес со своей собачкой. 2009



Д. Матвиенко, М. Гомес, Н. Цискаридзе. «Ремансо». 2012



Коломбина – Д. Вишнёва, Пьеро – И. Колб. «Лунный Пьеро». 2008



Г. Котэ, М. Гомес. «Пруст, или Перебои сердца». 2009



М. Гомес, Р. Боле, Д. Холберг, Д. Матвиенко, И. Васильев. «Ko'd». 2012



Н. Цискаридзе.
«Падший ангел». 2009



Эспада – М. Венциков.
«Дон-Кихот». 2014



Невеста – Н. Осипова, Жених – И. Васильев. «Фасада». 2015



Сальери – В. Варнава, Моцарт – И. Васильев. «Моцарт и Сальери». 2015

РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ



Ж. Аюпова позирует в костюме Жизели. 1987

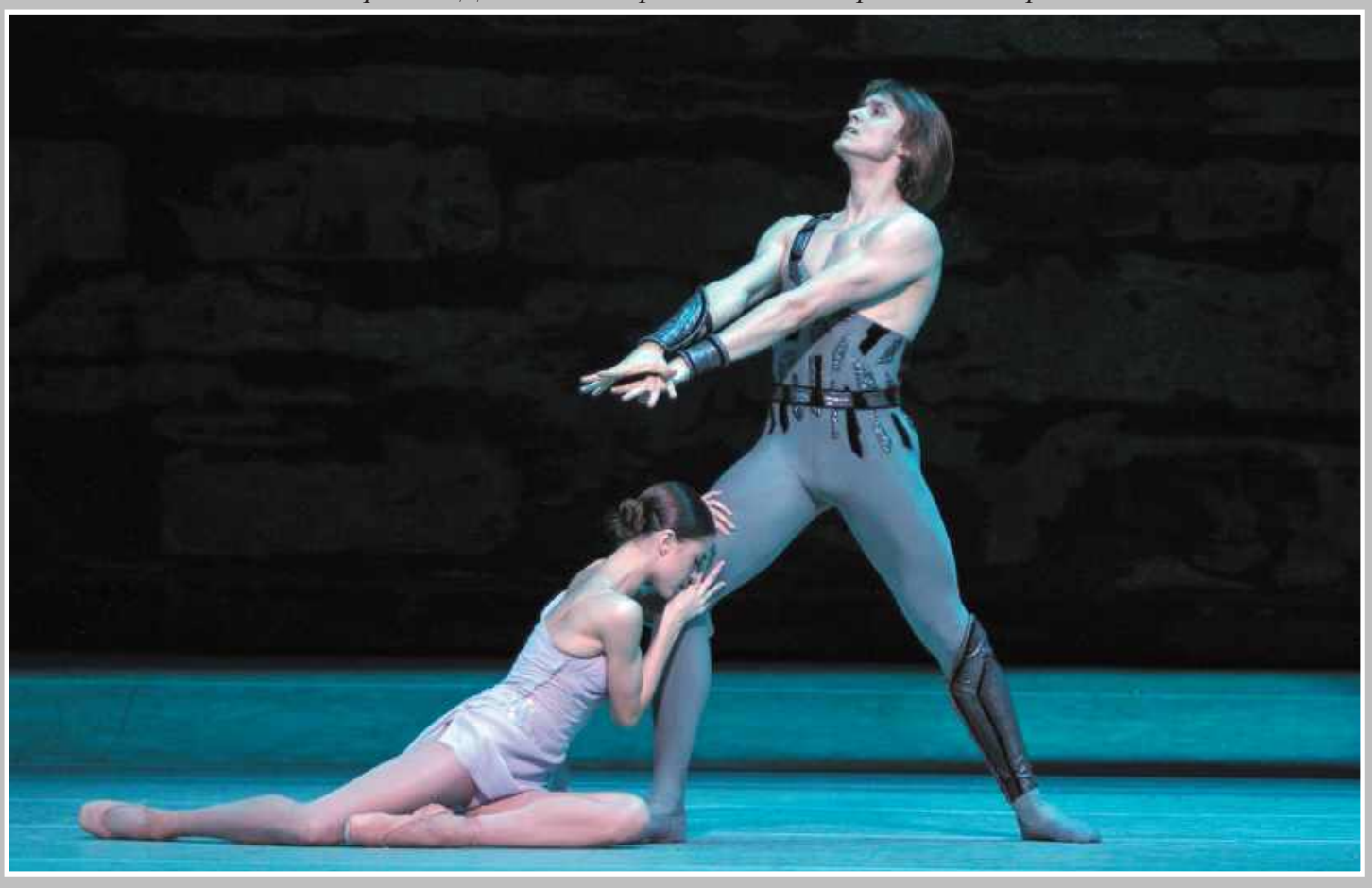


Ю. Махалина на съемках. 1995

У. Лопаткина
в образе Лебедя. 1996



Спартак – Д. Родькин, Фригия – М. Виноградова. «Спартак». 2014

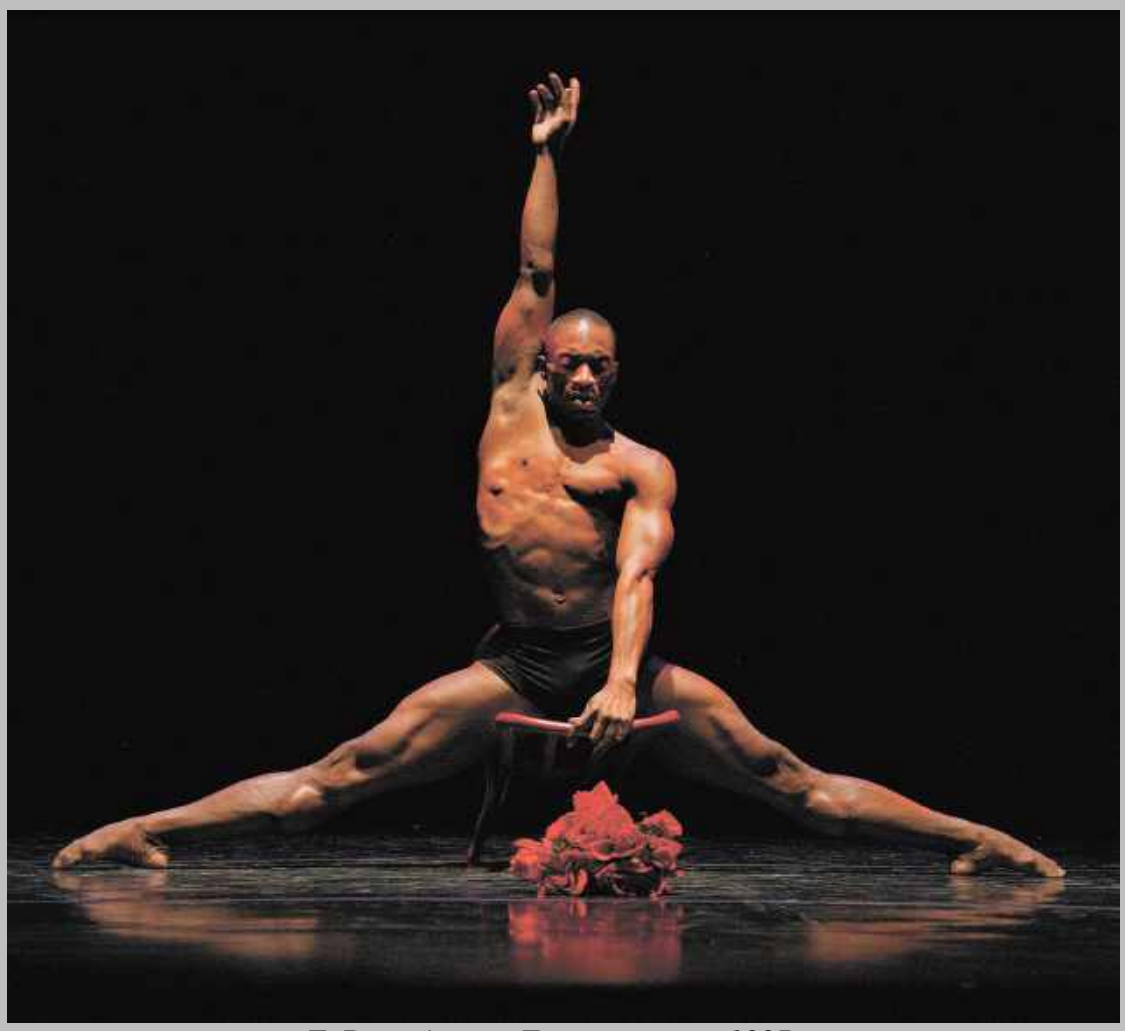




Аврора – Ж. Аюпова,
Жених – А. Курков.
«Спящая красавица». 2000

Ромео – А. Овчаренко, Джульетта – Н. Копцова. «Ромео и Джульетта». 2010





Д. Ричардсон. «Лунный свет». 1997



Петруччо – В. Лантратов, Гремио – В. Лопатин. «Укрощение строптивой. 2017



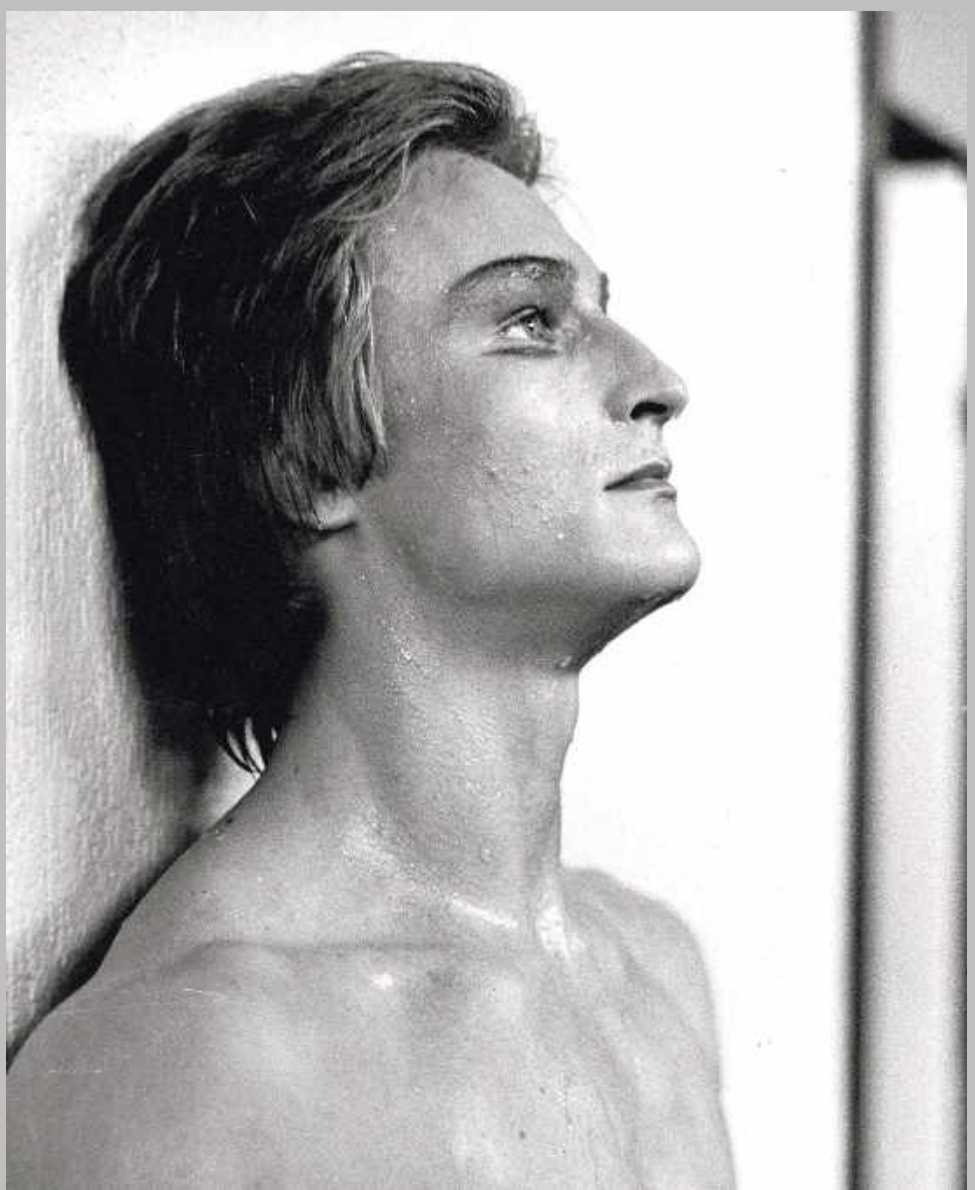
Бьянка – О. Смирнова. «Укрощение строптивой». 2017



Принц – В. Малахов. «Лебединое озеро». Съемка в студии. 1995



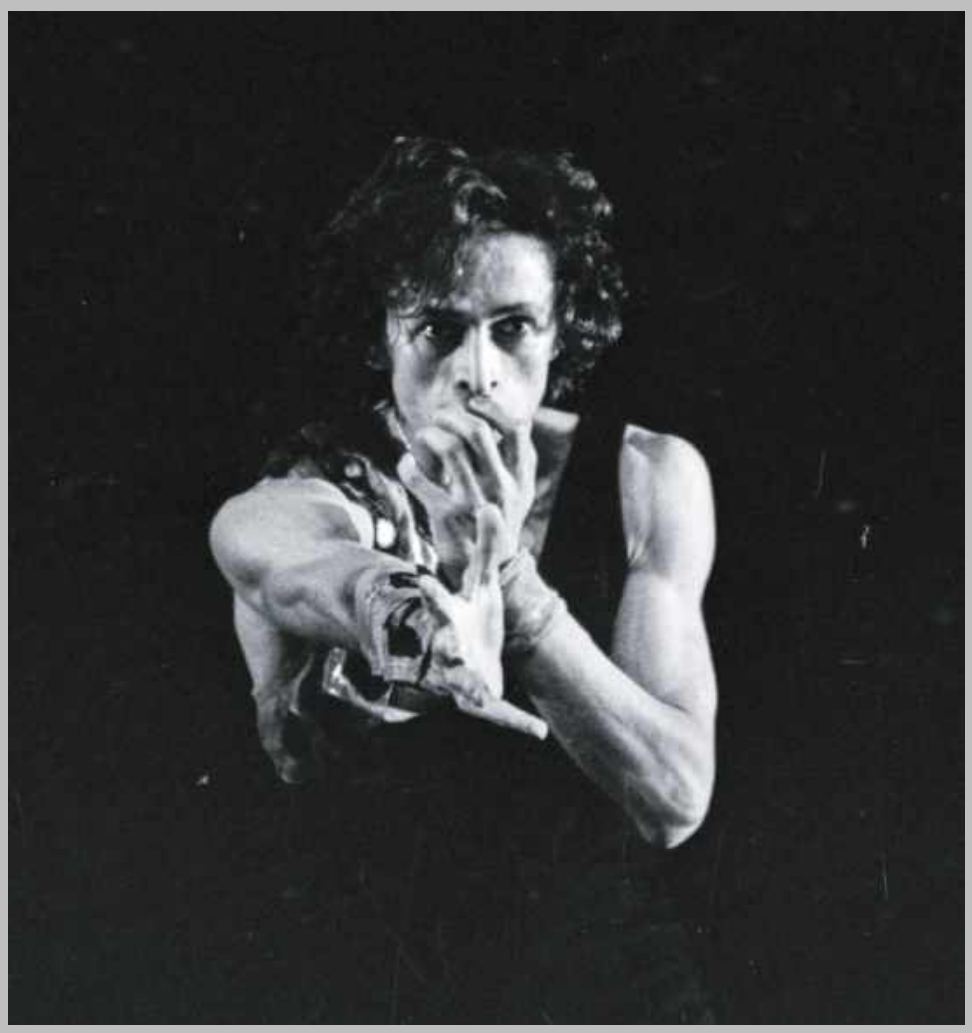
Д. Вишнёва и В. Малахов после спектакля «Кольцо вокруг кольца». 2004



А. Лунёв после спектакля. 1988



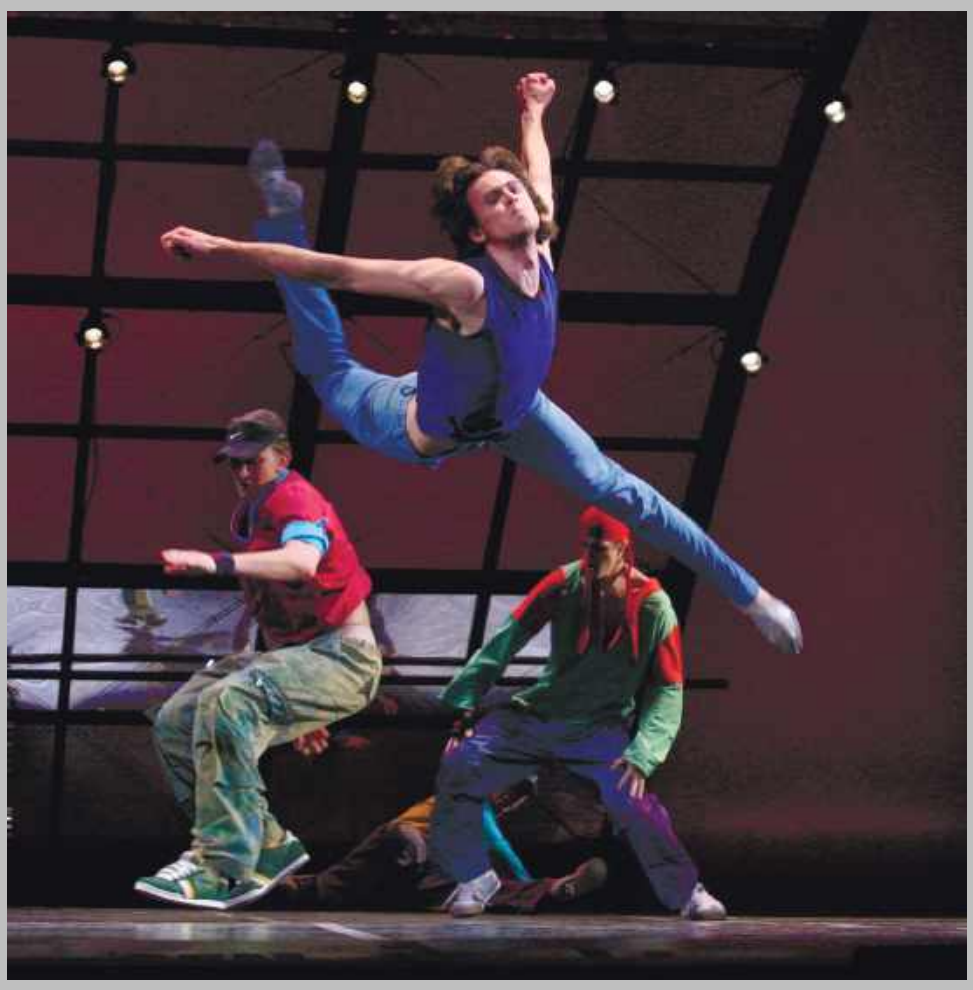
Жизель –
А. Асылмуратова.
«Жизель». 1988



Тариэл – Ф. Рузиматов.
«Витязь в тигровой шкуре».
1987



Принц – Д. Холберг.
«Спящая красавица». 2011



Треплев –
О. Габышев.
«Чайка». 2007



Е. Кондаурова, И. Колб. «Steptext». 2008



Балерина – Е. Кузьмина, Чекист – А. Галичанин. «Красная Жизель». 1997



Альберт – В. Малахов. «Жизель». 1997



М. Гомес. «Jazzy Five». 2012



Нина Аловерт на открытии своей выставки во Владивостоке в галерее «Арка». 2015. Фото В. Стахеевой

ПОСЛЕСЛОВИЕ АВТОРА

Прежде всего я благодарна своему сыну Игорю и его жене Фанизе за их любовь и поддержку в последние сложные годы моей жизни, благодаря им я выжила и закончила книгу.

Возникновением самой идеи написать воспоминания и первому периоду работы над ними я обязана таллинскому издателю Павлу Макарову (издательство Makarov).

Выражаю глубокую благодарность издателю этой книги Леониду Межибовскому (Esterum Publishing) и отдельно высоко профессиональным работникам типографии Интерпресс за внимание ко всем деталям в подготовке вёрстки к печати.

Татьяна Жаковская. Моя дорогая подруга с ленинградских времён. Без неё этой книги бы не было. Она – автор идеи новой книги, её конструктор и редактор.

Большое спасибо Саше Жаковской, сохранившей мои старые письма к её матери из эмиграции. Эти письма помогли мне восстановить многие истории моего прошлого, я привожу отрывки из них.

Благодарю от всего сердца дизайнера Юрия Кружнова за создание замечательного (я считаю) макета книги, корректора Юлию Кулагину, а также друзей по СЮКоллегии за их ценные замечания.

Самая сердечная благодарность моему другу Леониду Левтову, который на протяжении многих лет был моим советником по всем важным вопросом издания моих книг и защищал мои авторские права.

Я благодарю моих «американских» друзей, которые поддерживали меня в течение последних лет: Зою Лымарь-Красновскую (она, к сожалению, не дожила до завершения работы над книгой), Елену Бачко, Нину Кудрявцеву-Лоори, Валерия Головицера, Бориса Каца, а также Асю Бенин, Татьяну Бородину, Елену Костылёву, Зою Полевую, Наташу Новохатскую, Ирину Чайковскую, Леонида Боде, Женю Брейдо, Леонида Зоншайна, Леонида Серебрякова, Льва Шехтмана, Марка Сермана, Софу и Исаака Гурвиц.

Хочу особо выделить Джинджер Минджес, которая стала не только моим близким другом, но и спонсором многих выставок.

Мои дорогие старые «ленинградские» друзья и новые, которых я обрела уже во время приездов в Петербург! Наше личное общение, к сожалению, закончено. Но я вас всех люблю!

В каждой из двух жизней, которые я прожила, мне повезло встретить необычайно много неординарных людей – как знаменитых, так и тех, кто известен только небольшому кругу друзей. Даже в такой объемной книге я не смогла рассказать о каждом из них, а некоторых – даже упомянуть, но все они – в моей памяти и моём сердце.

Мне повезло: у меня всегда было много друзей и интересной работы. Я уехала из Советского Союза и увезла с собой детей и маму, о чём никогда не пожалела. Я даже смогла вернуться к своей профессии в Америке, и наиболее активный период моей жизни совпал с более-менее благополучным периодом истории…

Я смогла уехать в Америку и начать новую жизнь благодаря Мише Барышникову, о чём я никогда не забываю.

СПИСОК ФОТОГРАФИЙ

Список сокращений

Мариинский – Мариинский театр оперы и балета
Михайловский – Михайловский театр оперы и балета
Большой – Большой театр
БДТ – Академический Большой драматический театр
АБТ – Американский балетный театр
МЕТ – Метрополитен-опера
ТЭ – Театр балета Бориса Эйфмана
ТГр – Театр танца Марты Грэм
НО – Немецкая опера
ден-Линден – Государственная опера на Унтер-ден-Линден
ЛСТ – Ленинградская студия телевидения
Бронная – Театр на Малой Бронной

ВОСПОМИНАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ФОТОГРАФА

Часть 1. СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ

Глава 1. Моя родословная
Стр.9 Николай Павлович Аловерт / 1897
Стр.10 Николай Павлович Аловерт с женой Софьей, сыном Николаем и дочерью Любой / 1907
Стр.11 Александр Иларионович Тудоровский / 1940-е
Стр.12 Ольга Авдеевна Тудоровская / 1930-е
Стр.12 Елена Александровна Тудоровская / Рисунок М. Бруни / 1919
Стр.14 Елена Александровна Тудоровская / 1922
Стр.14 Елена Александровна Тудоровская / Обдорск / 1931
Стр.15 Николай Николаевич Аловерт / Обдорск / 1931
Стр.15 Елена Александровна Тудоровская и Нина Аловерт. Фотография Николая Николаевича Аловерта / 1935
Стр.16 Елена Александровна Тудоровская и Нина Аловерт / 1937

Глава 2. Дом на Биржевой линии
Стр.17 Дом № 4 по Биржевой линии
Стр.18 Александр Иларионович Тудоровский / 1956

Глава 4. Школа и дача
Стр.24 5-Б класс / школа №21 / 1949
Стр.26 8-А класс / школа №217 (Петришуле) / 1952
Стр.27 Нина Аловерт и Женя Кузнецова / 1957
Стр.28 Елена Александровна Тудоровская и Элла Селькина идут по грибы / начало 1950-х
Стр.28 Женя Кузнецова на даче / начало 1950-х
Стр.29 Арсен Деген на даче / начало 1950-х
Стр.29 Миша Барышников с пуделем Фомой, Таня Бернштам, Дима Мачинский. Дети: Игорь Аловерт, Шурик, сын Тани Бернштам, в коляске – Маша Аловерт. 1972

Глава 5. Параллельная жизнь
Стр.31 Сергей Сорокин и его коллекция / начало 1990-х
Стр.32 Нина Аловерт / хореографический кружок / Дом ученых / 1950
Стр.32 Нина Аловерт / балетная студии / Выборгский дворец культуры / 1955
Стр.32 Ленинградский Дом учёных
Стр.33 Нина Аловерт и Арсен Деген / «Юбилей» / А.Чехов / драматический кружок / Дом учёных / 1954
Стр.34 Александр Авельевич Мгебров перед занавесом спектакля «Фауст» / 1960

Глава 6. Первая любовь
Стр.35 Святослав Кузнецов и Нина Аловерт / 1956

Глава 7. Университет
Стр.38 Истфак ЛГУ/ Менделеевская линия, д. 5
Стр.38 Татьяна Бернштам и Нина Аловерт / 1956
Стр.39 Крытая галерея, опоясывающая истфак
Стр.40 Нина Аловерт / Ёлка на Биржевой / 1955
Стр.43 Матвей Александрович Гуковский / Начало 1960-х
Стр.43 Матвей Александрович Гуковский в короне / 1960
Стр.45 Ленинград. Дворцовая площадь. Фото Марио де Бьязи. 1960-е годы

Часть 2. ЛЕНИНГРАДСКИЙ АЛЬБОМ

Глава 8. Первое место во втором ряду
Стр.49 Джульетта – Г. Уланова, Ромео – К. Сергеев / «Ромео и Джульетта» / С. Прокофьев / Л. Лавровский / Юбилей Р. Гербека / Мариинский / 1961
Стр.49 Галина Уланова после спектакля Е. Максимовой и В. Васильева в Ленинграде / 1976
Стр.50 Татьяна Вечеслова читает отрывок из своей книги «Я – балерина» / Дворец работников искусств / 1964
Стр.51 И. Колпакова /«Симфония и танцы» / Й .-Ф. Ремо / Г. Алексидзе / Камерный балет / Большой зал филармонии / 1966
Стр.52 Принц – С. Кузнецов / «Лебединое озеро» / П.И. Чайковский / М. Петипа, Л. Иванов / Мариинский / 1956
Стр.53 Раймонда – И. Колпакова, Абдерахман – С. Кузнецов /«Раймонда» / А.К. Глазунов / М. Петипа / Мариинский /1963
Стр.53 К. Сергеев и С. Кузнецов и после спектакля «Тропою грома» / К. Караев / К. Сергеев / Мариинский / 1961
Стр.54 А. Шелест, И. Чернышёв / «Вечный идол» / К. Дебюсси / Л. Якобсон / «Хореографические миниатюры» / Мариинский / 1959
Стр.55 Юлия – Н. Макарова, Ромео – Иван Надь / «Ромео и Юлия» / Г. Берлиоз / И. Чернышёв / Нью-Йорк / Прощальный вечер Надя / 1978
Стр.56 А. Осипенко в студии / 1963
Стр.57 Мехмене Бану – А. Осипенко / «Легенда о любви» / А. Меликов / Ю. Григорович / Мариинский / 1966
Стр.57 Алла Осипенко / Лондон / 1989
Стр.59 Юрий Григорович / 1976
Стр.59 Фёдор Васильевич Лопухов в своей квартире / 1964
Стр.60 Хозяйка Медной горы – А. Осипенко, Данила – Ю. Соловьёв / «Каменный цветок» / С. Прокофьев / Ю. Григорович / 1966

Стр.60-61 Мехмене Бану – И. Зубковская /«Легенда о любви»... / Мариинский / 1961
Стр.61 Визирь – Дмитрий Корнеев / «Легенда о любви»... / Мариинский / 1993

Глава 9. В Театре Комедии
Стр.62 Н. Акимов и Г. Воропаев на репетиции / 1963
Стр.63 Н. Аловерт / 1958 / Фото Н. Акимова
Стр.64 Сцена из спектакля «Дракон» / Е.Шварц / Н. Акимов / 1962
Стр.64 Бургомистр – П. Суханов / «Дракон»...
Стр.65 Тень – Лев Милиндер / «Тень» / Е.Шварц / Н. Акимов / 1961
Стр.66 Юлия-Джули – И. Ульянова / «Тень»...
Стр.66 Учёный – Г. Воропаев, Аннунциата – В. Карпова, Доктор – А. Савостьянов /«Тень»...
Стр.67 Н. Акимов и М. Шувалова / 1958
Стр.68 Оливия – В. Карпова, Виола – Н. Корнева / «Двенадцатая ночь» / У. Шекспир / Н. Акимов / 1964
Стр.68 Мальволио – А. Бениаминов /«Двенадцатая ночь»...
Стр.68 Расплюев – Л. Лемке / «Свадьба Кречинского» / А. Сухово-Кобылин / Н. Акимов / 1965
Стр.69 Варравин – П. Панков / «Дело» / А. Сухово-Кобылин / Н. Акимов / 1963
Стр.69 Н. Акимов на репетиции / 1963 /
Стр.71 Элла Селькина. Фото Н. Акимова / 1961
Стр.72 Оле-Лукойе – Б. Улитин / «Волшебные истории Оле-Лукойе» / Н. Аловерт по произведениям Г.-Х. Андерсена / Л. Лемке / 1969

Глава 10. В драматических театрах
Стр.74 Царь Фёдор – В. Особик / «Царь Фёдор Иоаннович» / А.Н. Толстой / Р. Агамирзян / Театр им. В.Ф. Коммиссаржевской / 1972
Стр.74 Бретшнейдер – В. Особик, Швейк – Ю. Овсянко / «Иосиф Швейк против Франца-Иосифа» / Я. Гашек / Р. Агамирзян / Театр им. В.Ф. Комиссаржевской / 1973
Стр.75 Клементина – Н. Орлова / «Забыть Герострата» / Г. Горин / Р. Агамирзян / Театр им. В.Ф. Комиссаржевской /1972
Стр.75 Герострат – С. Ландграф / «Забыть Герострата»...
Стр.76 Игорь Петрович Владимиров / 1975
Стр.76 Корнель – В. Доронин, Пётр – В. Матвеев / «Мать» / К. Чапек / И. Владимиров / Театр им. Ленсовета / 1976
Стр.77 Катарина – А. Фрейндлих / «Укрощение строптивой» / У. Шекспир / И. Владимиров / Театр им. Ленсовета / 1974
Стр.78 Свидригайлов – А. Петренко / «Преступление и наказание» / Ф.М. Достоевский / И. Владимиров / Театр им. Ленсовета / 1974
Стр.78 Порфирий Петрович – Е. Каменецкий / «Преступление и наказание»...
Стр.79 А. Эфрос выступает во Дворце работников искусств в Ленинграде / 1976
Стр.79 Сцена из спектакля «Дон-Жуан» / Ж.-Б. Мольер / А. Эфрос / Бронная / 1976

Глава 11. Нуреев, Долгушин, Макарова
Стр.80 Голубая птица – Рудольф Нуреев / «Спящая красавица» / П.И. Чайковский / М. Петипа / Мариинский / 1960

Стр.81 Офелия – Л. Климова, Гамлет – Н. Долгушин / «Размышления» / П.И. Чайковский / Н. Долгушин / Михайловский / 1969
Стр.82 Н. Долгушин и П. Бубельников после премьеры балета «Сильфида» / Х. Леженксьолд / А. Бурнонвиль / Михайловский /1975
Стр.83 Ромео – Н. Долгушин / Репетиция «Ромео и Джульетты» / С. Прокофьев / О. Виноградов / Михайловский / 1976
Стр.84 Одетта – Н. Макарова, Принц – Н. Долгушин / «Лебединое озеро»... / Мариинский / 1968
Стр.84 Н. Долгушин и Д. Вишнёва на репетиции «Жизели» / А. Адан / Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа / Восстановление хореографии Н. Долгушина / Михайловский / 2007
Стр.85 Н. Макарова / «Сиринкс» / К. Дебюсси / Г. Алексидзе / Камерный балет / Большой зал филармонии / 1966
Стр.86 Жизель – Н. Макарова / «Жизель»... / Мариинский / 1968
Стр.86 Жизель – Н. Макарова, Альберт – Н. Долгушин / «Жизель»... / Мариинский / 1968
Стр.87 Асият – Н. Макарова / «Горянка» / М. Кажлаев / О. Виноградов / Мариинский / 1968

Глава 12. Молодой Барышников
Стр.88 М. Барышников / Вариация из балета «Дон-Кихот» / Л. Минкус / А. Горский / Выпускной спектакль Хореографического училища / 1967
Стр.89 М. Барышников на Ленинградской студии телевидения / 1972
Стр.89 Альберт – М. Барышников, Жизель – Н. Бессмертнова / «Жизель»... / ЛСТ /1972
Стр.90 Жизель – Н. Бессмертнова, Альберт – М. Барышников / «Жизель»... / ЛСТ /1972
Стр.90 Альберт – М.Барышников / «Жизель»... / Мариинский / 1972
Стр.91 Барышников в гримерке после премьеры /«Сотворение мира» / А. Петров / Н. Касаткина и В. Василёв / Мариинский / 1971
Стр.91 Адам – М. Барышников / «Сотворение мира»...
Стр.92 Дафнис – М. Барышников на репетиции / «Дафнис и Хлоя» / М. Равель / М. Мурдмаа / Творческий вечер М. Барышникова / Мариинский / 1973
Стр.92 М. Барышников и М. Мурдмаа на репетиции / «Дафнис и Хлоя»...
Стр.93 Дафнис – М. Барышников / «Дафнис и Хлоя»...
Стр.94 Красавица – А. Осипенко, Сын – М. Барышников / «Блудный сын» / С. Прокофьев / М. Мурдмаа / Творческий вечер М. Барышникова / Мариинский / 1974
Стр.94 Сын – М. Барышников / «Блудный сын»...
Стр.95 Педро Ромеро – М. Барышников / «Фиеста» / Э. Хемингуэй / С. Юрский / ЛСТ / 1971
Стр.96 Н. Аловерт фотографирует М. Барышникова на репетиции / «Блудный сын»...
Стр.98 М. Барышников с Фомой – щенком / 1971
Стр.98 М.Барышников с Фомой перед зеркалом 1974

Глава 13. Сергей Юрский в Ленинграде
Стр.99 Наполеон – С. Юрский, Дама – Н. Тенякова, Джузеппе – М. Данилов, Поручик – И. Окрепилов / «Избранник судьбы»...
Стр.99 Поручик – И. Окрепилов, Наполеон – С. Юрский, Джузеппе – М. Данилов / «Избранник судьбы»…
Стр.99 Наполеон – С. Юрский, Дама – Н. Тенякова / «Избранник судьбы» / Дж.-Б. Шоу / С. Юрский / Дворец работников искусств / 1970
Стр.100 С. Юрский на съёмках «Фиесты» / Э.Хемингуэй / С. Юрский / ЛСТ / 1971

Стр.100 В. Стржельчик, С. Юрский и В. Рецептер на съёмках «Фиесты»…
Стр.101 М. Волков и С. Юрский на съёмках «Фиесты»…Стр.101 Педро Ромеро – М. Барышников, Джейк – М. Волков, Брет – Н. Тенякова / «Фиеста»…
Стр.102 Арманда Бежар – Н. Тенякова / «Мольер» / М. Булгаков / С. Юрский / БДТ / 1973
Стр.102 Мольер – С. Юрский, Лагранж – М. Данилов / «Мольер»…
Стр.103 Гамлет – Даниэль Ольбрыхский / «Гамлет» / У. Шекспир / Адам Ханушкевич / Театр Народовы / Гастроли в Ленинграде / 1973
Стр.103 С. Юрский на выставке театральных фотографов во Дворце работников искусств / 1975
Стр.104 С. Юрский, М. Данилов и Г. Богачев на съемочной площадке / «Младенцы в джунглях» / О. Генри / С. Юрский / ЛСТ /1975
Стр.104 Н. Аловерт в массовке / «Младенцы в джунглях»…
Стр.105 С. Юрский читает «Евгения Онегина» / А.С. Пушкин / 1970-е
Стр.105 С. Юрский читает главу «Нехорошая квартира» / «Мастер и Маргарита» / М. Булгаков / 1970-е
Стр.106 С. Юрский читает рассказ «Кража» / М. Зощенко / 1970-е
Стр.107 Кот Осип

Глава 14. Друзья и компании
Стр.108 Татьяна Бернштам / 1976
Стр.108 Евгения Кузнецова
Стр.108 Арсен Деген
Стр.108 Лизавета Гафурова
Стр.109 Виктор Щебетковский / 1987
Стр.110 Владимир Особик
Стр.110 Сергей Юрский / 1975
Стр.110 Михаил Барышников
Стр.110 Виктор Новиков / 1970-е
Стр.111 Михаил Жванецкий в ресторане Дворца работников искусств. Рядом с ним – Кира Брайнина / 1974
Стр.112 Вадим Жук / 1971
Стр.112 Татьяна Жаковская / 1976
Стр.112 Людмила Агеева / 1970-е
Стр.112 Ирина Рудковская
Стр.113 Татьяна Отюгова / 1976
Стр.113 Ольга Саваренская / 1976
Стр.113 Мила Нисимова / 1976
Стр.113 Лев Милиндер / 1968

Глава 15. Мужья и дети
Стр.115 Арсен Деген и Е.А. Тудоровская в доме на Биржевой / 1955
Стр.115 Нина Аловерт и Арсен Деген / 1956
Стр.116 Дмитрий Всеволодович Фредерикс и Игорь Аловерт / 1965
Стр.118 Игорь Аловерт в спектакле «Кориолан» / Дворец работников искусств / 1970
Стр.113 Игорь Аловерт / Нью-Йорк / 1979
Стр.119 Нина Аловерт и Леонид Будницкий / 1970
Стр.120 Маша Аловерт / 1974
Стр.120 Маша Аловерт / Нью-Йорк / 1980
Стр.122 Бракосочетание Нины Аловерт и Льва Вайнштейна / 1975
Стр.122 Свидетели: Татьяна Жаковская, Людмила Шикурина, Татьяна Румянцева, Виктор Новиков / 1975

Глава 16. Переезд через Стикс
Стр.124 Нина Аловерт с Игорем и Машей / январь 1977
Стр.124 Нина Аловерт / Фото П. Боярова / 1977
Стр.124 Выездная виза / 1977
Стр.125 Маша прощается с Фомой / 1977
Стр.126 Ева Хирш / 1981
Стр.127 Нина Аловерт и Александр Сумеркин в Риме / 1977
Стр.127 Игорь и Маша в Риме / 1977

Часть 3. НЬЮ-ЙОРСКИЙ АЛЬБОМ

Глава 17. Первый год в Америке
Стр.129 Маша и Игорь в Нью-Йорке / 1977
Стр.130 Татьяна Ретивов / 1979
Стр.131 Андрей Седых, главный редактор газеты «Новое Русское Слово» / 1980-е
Стр.131 Первая статья Нины Аловерт в «Новом русском слове» / 1978
Стр.134 Андрей Сербан и Наталья Шарымова / 1978
Стр.135 Иешуа и Понтий Пилат / «Мастер и Маргарита» / М. Булгаков /
А. Сербан / LaMata /1978
Стр.135 Воланд и Коровьев / «Мастер и Маргарита»…
Стр.135 Медея /«Фрагменты греческой трилогии» / Софокл и Еврипид / А. Сербан / LaMata / 1978
Стр.136 Сцена из спектакля / «Фрагменты греческой трилогии»…
Стр.136 М. Барышников / Santa fe Saga / М. Гулд / Э. Фельдт / Нью-Йорк / 1978

Глава 18. На премьеру в Париж через Лондон
Стр.137-140 Германн – М. Барышников / «Пиковая дама» / П.И. Чайковский / Ролан Пети /
Национальный балет Марселя / Париж /1978

Глава 19. Отголоски прошлого
Стр.142 Эдвард Кэйтон / Сохо, Нью-Йорк / 1980
Стр.142 Эдвард Вольф, Эдвард Кэйтон, Жиль Фонтэйн / Сохо, Нью-Йорк / 1980
Стр.143 Чествование Александры Даниловой за вклад в культурную жизнь Нью-Йорка /
Сити-Холл / 1988

Глава 20. Третья эмиграция
Стр.144 Иосиф Бродский / Галерея RR /1979
Стр.145 Иосиф Бродский / Галерея Нахамкина / 1984
Стр.146 Александр Сумеркин, Марина Темкина / 1984
Стр.147 Роман Каплан и Сергей Юрский / «Русский самовар» / 1989
Стр.147 Роман Каплан / «Русский самовар» / 1997
Стр.148 Александр Избицер /«Русский самовар» / 2018
Стр.149 Роман Каплан, Нина Аловерт, Михаил Крайзлер. Пандемия.
Мы с Ромой празднуем мой день рождения у дверей ресторана «Русский самовар» / 2020
Стр.150 Эрнст Неизвестный в мастерской / 1981
Стр.150 Василий Аксёнов, Нина Аловерт и Анатолий Гладилин на берегу Тихого океана /
Лос-Анжелес / 1980 / Фото Эд. Голдмана
Стр.151 Константин Кузьминский / 1985
Стр.152 Вера Семёнова / Нью-Йорк / 1980-е
Стр.152 Игорь Ефимов / Нью-Йорк / 1980-е
Стр.153 Игорь Тюльпанов и Зоя Лымарь-Красновская у портрета Зои работы Игоря /
Нью-Йорк / 1981

Стр.153 Эдуард Старосельский / 2016
Стр.153 Борис Лёскин / 1989

Глава 21. Сергей Довлатов и «Новый Американец»
Стр.154 Сергей Довлатов / 1979
Стр.155 Сергей Довлатов и Маша Аловерт / Джерси-Сити / 1979
Стр.155 Борис Меттер, Алексей Орлов, Сергей Довлатов, Любовь Фёдорова, Елена Довлатова в редакции газеты «Новый американец» / 1980
Стр.156 Сергей Довлатов в редакции / 1980
Стр.156 Сергей Довлатов и Борис Меттер в редакции / 1980
Стр.156 Пётр Вайль, Валерий Длуги, Александр Генис / 1981
Стр.157 Сергей Довлатов, мэр Нью-Йорка Эдвард Коч, Борис Меттер на приёме в Сити Холле / 1981
Стр.157 Александр Штерн и Григорий Поляк берут интервью у Эрнста Неизвестного / 1980
Стр.151 Сергей Довлатов и Василий Аксёнов. Встреча в аэропорту / 1980
Стр.158 Елена Довлатова в редакции / 1981
Стр.158 Григорий Рыскин / 1981
Стр.158 Нина Аловерт в редакции / 1981 / Фото Марка Сермана
Стр.159 Александр Штерн, Сергей Довлатов и Курт Воннегут в доме Воннегута в Нью-Йорке / 1981
Стр.159 Владимир Войнович в день своего прилёта в Америку в квартире Довлатовых / 1981
Стр.154 Сергей Довлатов с дочерью Катей / 1981
Стр.160 Открытие памятника Сергею Довлатову / День «Д» / Санкт-Петербург / 2016

Глава 22. Русские в Париже
Стр.161 Фоторепортаж Н. Аловерт «Русские в Париже» в газете «Новый американец»
Стр.162 Владимир Марамзин с женой и сыном, Вадим Делоне и фотограф из Польши / Париж / 1980
Стр.163 Ефим Эткинд со своим псом Пафнутием / Бретань / Франция / 1980
Стр.163 Наталья Горбаневская / Париж / 1980
Стр.165 Андрей Синявский / Фонтене-о-Роз, под Парижем / 1980
Стр.165 Мария Розанова в типографии в подвале дома / Фонтене-о-Роз, под Парижем / 1980
Стр.166 Алексей Хвостенко / Париж / 1982

Глава 23. Зоя
Стр.167 Зоя Лымарь-Красновская / 1979
Стр.167 Зоя Лымарь-Красновская и Нина Аловерт на персональной выставке Зои / Украинский центр / Нью-Йорк / 1980
Стр.168 Зоя Лымарь-Красновская, Алексей Красновский и Александр Глейзер готовят выставку / Музей неофициального русского искусства / Джерси-Сити / 1980
Стр.168 Ирина Зеленская, Алексей Красновский, Зоя Лымарь-Красновская, Юрий Зеленский, Тимоша и Саша / Украинский центр / Нью-Йорк / 1980
Стр.169 Зоя Лымарь-Красновская / 1985
Стр.169 Зоя Лымарь-Красновская и Георгий Костаки в квартире Красновских / 1980
Стр.170 Зоя Лымарь-Красновская / 1985
Стр.170 Зоя Лымарь-Красновская / 2016

Глава 24. Мы здесь даны никем и никому
Стр.172 Римма Мелик / 1980
Стр.174 Ирина Дон (Уманская) /1980-е
Стр.174 Сергей Довлатов подписывает свою книгу Ирине Дон (Уманской) / 1986

Глава 25. Макарова на Западе

Стр.176 Никия – Н. Макарова / «Баядерка» / Л. Минкус / М. Петипа / АБТ / 1981
Стр.177 Нимфа – Н. Макарова, Фавн – М. Барышников / «Послеполуденный отдых фавна» / И. Стравинский / Д. Роббинс / Нью-Йоркский Городской Балет /
Балетный фестиваль в Чикаго / 1978
Стр 177 Кармен – Н. Макарова, Хозе – М. Барышников / «Кармен»/ Ж. Бизе / Р. Пети / АБТ / 1981
Стр.178 Альбертина – Н. Макарова / «Пруст, или Перебои сердца» / Музыка сборная /
Р. Пети / Национальный балет Марселя / Гастроли в Нью-Йорке / 1983
Стр.179 Наталья Макарова / Нью-Йорк / 1982

Глава 26. Барышников, Баланчин, Робинс, Пети

Стр.180 М. Барышников на съёмках фильма-балета «Кармен» / Ж. Бизе / Р. Пети /
Национальный балет Марселя / Париж / 1980
Стр.181 (2 фото) Аполлон – М. Барышников «Аполлон» (репетиция) / И. Стравинский / Дж. Баланчин / Нью-Йоркский Городской Балет / Балетный фестиваль в Чикаго / 1978
Стр.182 М. Барышников, З. Жанмер и Р. Пети / Съёмки фильма-балета «Кармен»… / 1980
Стр.182 Хозе – М. Барышников / Съемки фильма-балета «Кармен»… / 1980
Стр.183 Хозе – М. Барышников, Кармен – З. Жанмер / Съемки фильма-балета «Кармен»… / 1980
Стр.183 Хозе – М.Барышников / Съёмки фильма-балета «Кармен»… / 1980
Стр.184 Кармен – Н. Макарова, Хозе – М. Барышников / «Кармен»/ Ж. Бизе / Р. Пети / АБТ / 1981

Глава 27. Саша Минц

Стр.185 Дроссельмейер – А. Минц в гримуборной / «Щелкунчик» / П.И. Чайковский /
М. Барышников / АБТ / 1978
Стр.186 Александр Минц / Нью-Йорк / Начало 1980-х
Стр.187 Ганс – А. Минц. «Жизель»… / Музыкальный театр Республики Карелия /
Петрозаводск /1966
Стр.187 Тибальд – И. Чернышёв, друзья Тибальда – А. Минц, Ю. Мальцев /
«Ромео и Джульетта»… / Маринский / 1970
Стр.188 Брамин – А. Минц / «Баядерка»… / в редакции Н. Макаровой / АБТ / 1981
Стр.188 Брамин – А. Минц в гримуборной / «Баядерка»… / 1981
Стр.189 Сендер – А. Минц в фильме «Диббук» («Одержимый») / Еврейский музыкальный фольклор / Перл Ланг / Нью-Йорк / 1983

Глава 28. Книга о Барышникове

Стр.190 Зоя Лымарь-Красновская, Нина Аловерт, Ева Хирш, Моника Ведфайер / Первая персональная выставка Нины Аловерт в Нью-Йорке / 1981
Стр.190 Нина Аловерт и Пармения Мигель-Экстром. Позади – Ирина Хантун,
переводчица / Выставка, приуроченная к выходу книги «Барышников в России» / Галерея Bookmart / 1985 / Фото Н. Шарымовой
Стр.191 Елена Бачко и Борис Кац / Нью-Джерси / 2011
Стр.191 Обложка книги «Барышников в России» / 1985
Стр.191 Нина Аловерт / Фото Л. Лубяницкого / 1984
Стр.192 Ирина Дон (Уманская), Сергей Довлатов и Нина Аловерт на выставке, приуроченной к выходу книги «Барышников в России»… / Фото Н. Шарымовой

Глава 29. Мама в эмиграции

Стр.194 Елена Тудоровская с внуками Машей и Игорем Аловерт / 1980-е
Стр.195 Е. Тудоровская «Русская волшебная сказка, её структура и типология».
Санкт-Петербург: Балтийские сезоны / 2018
Стр.195 Е. Тудоровская «Поэтика лирических стихотворений А.С. Пушкина».
Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов / 1996

Часть 4. СОЕДИНЯЯ БЕРЕГА

30. «Железный занавес» поднимается

Стр.196 Одетта – О. Ченчикова, Принц – К. Заклинский / «Лебединое озеро» / П.И. Чайковский / Л. Иванов, М. Петипа / Мариинский / Wolf Trap / Вашингтон / 1986
Стр.197 Никия – А. Асылмуратова «Баядерка»… / Мариинский / Wolf Trap / Вашингтон / 1986
Стр.191 Друзья Принца – И. Чистякова, А. Лунёв, Ж. Аюпова / «Лебединое озеро»… / Мариинский / Wolf Trap / Вашингтон / 1986
Стр.198 Григорий Горин, Лев Шехтман / Сохо. Нью-Йорк / 1986
Стр.199 Ю. Григорович на пресс-конференции приглашает «невозвращенцев» / январь 1987
Стр.200 Ю. Григорович / Нью-Йорк / 1987
Стр.200 О. Виноградов после репетиции в Wolf-trap / 1986
Стр.201 В. Иванова / Вариация из балета «Пахита» / Э. Дельдевез / М. Петипа / Мариинский / Чикаго / 1987
Стр.201 Тариэл – Ф. Рузиматов / «Витязь в тигровой шкуре» / А. Мачавариани / О. Виноградов / Мариинский / Чикаго /1987
Стр.202 Н. Бессмертнова позирует в костюме из «Шопенианы» / Большой / Вашингтон / 1987
Стр.202 Ирина Нижинская и Юрий Григорович / Лос-Анжелес/ 1987
Стр.203 Раймонда – Л. Семеняка, Жан-де-Бриен – А. Фадеечев / «Раймонда» / А. Глазунов / М. Петипа, Ю. Григорович / Большой / Вашингтон / 1987
Стр.203 Анна Каренина – Майя Плисецкая / «Анна Каренина» / Р. Щедрин / М. Плисецкая / Большой / Москва / 1987
Стр.204 Н. Макарова, К. Заклинский после спектакля «Лебединое озеро» / Мариинский / Лондон / 1988
Стр.204 Н. Макарова в Лондоне после спектакля «Лебединое озеро» / Мариинский / Лондон / 1988
Стр.205 Н. Макарова и О. Виноградов на сцене Мариинского / 1989

Глава 31. Сергей Юрский в Нью-Йорке, Москве и СПБ

Стр.206 Москва / 1987
Стр.206 Нью-Йорк / 1989
Стр.207 (3 фото) Концерт / Theatre in Action / Нью-Йорк / 1989
Стр.208 Сергей Юрский и Ванесса Редгрейв в ресторане «Русский самовар» / 1989
Стр.208 Хенрик Фоглер – С. Юрский, Рахель – Н. Тенякова / «После репетиции» / И. Бергман / В. Долгачев / МХТ / 1997
Стр.208 Анна Эгерман – Д. Юрская, Хенрик Фоглер – С. Юрский / «После репетиции»… / 1996
Стр.209 Левье – С. Юрский, Лавье – Н. Тенякова / «Стулья» / Э.Ионеско / С. Юрский / Школа современной пьесы / 1995
Стр.209 Двойник – С. Юрский, Надежда Блаженная – Т. Фасюра / «Вечерний звон. Ужин у товарища Сталина» / И. Друцэ / С. Юрский / Школа современной пьесы / 2005
Стр.210 Сталин – С. Юрский /«Вечерний звон. Ужин у товарища Сталина»…
Стр.210 (2 фото) Шагал – С. Юрский / «Полёты с ангелом. Шагал» / З. Сагалов / С. Юрский / Театр имени М.Н. Ермоловой и «Арт-партнер – XXI» / 2013
Стр.211 Белла – А. Гарнова, Шагал – С. Юрский «Полёты с ангелом. Шагал»…
Стр.212 Мария Моисеевна Вольперт – А. Фрейдлих, Александр Иванович Бродский – С. Юрский / Съемки фильма «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» / 2005
Стр.213 У музея Рериха / Москва / 2001
Стр.213 На съемках фильма «Москва и москвичи» по роману В. Гиляровского / Казино «Голден Палас» / 2001
Стр.214 (3 фото) Концерт в Нью-Йорке / 2014

Стр.215 В гримуборной после спектакля «Стулья» /1995
Стр.216 После концерта / Нью-Йорк / 2017

Глава 32. Смотрю и снимаю
Стр.217 Сцена из балета «Клитемнестра» / Х.Эль-Даб / М. Грэм / ТГр / Нью-Йорк / 2009
Стр.217 Д. Вишнёва и Б. Шульц в балете «Лабиринт» (Errand into the Maze) / Дж. Минотти / М. Грэм / 2012
Стр.218 К. Дакин, Дж. Уайт. «Весна священная» / И. Стравинский / М. Грэм / ТГр / Нью-Йорк / 1985
Стр.219 Ева – Мария Дашкина-Маддакс, Сатана – Маруцио Нарди / Embattled garden («Сад в боевой готовности») / М. Грэм / ТГр / Нью-Йорк/ 2011
Стр.219 Лилит – Кэри Эльмор-Толич, Сатана – Маурицио Нарди / Embattled garden…
Стр.220 «Снег на Столовой горе» / Роберт Уилсон / ТГр / Нью-Йорк / 2011
Стр.221 (2 фото) «Снег на Столовой горе»…
Стр.223 Орфей – С. Бюйон, Эвридика – М.-А. Жило / «Орфей и Эвридика» / К.В. Глюк / П. Бауш / Балет Парижской оперы / Гастроли в Нью-Йорке / 2012
Стр.224 Роберт Джоффри на репетиции балета «Петрушка» / И. Стравинский / М. Фокин / Театр Р. Джоффри / Нью-Йорк / 1983
Стр.225 Маша Аловерт и Роберт Джоффри на репетиции балета «Петрушка»…
Стр.225 Нина и Маша Аловерт на репетиции балета «Петрушка»…
Стр.225 Юрий Григорович, Эстел Соммерс и Роберт Джоффри / 1988
Стр.226 Брунгильда – Д. Вишнёва / «Кольцо вокруг кольца» / Р. Вагнер / М. Бежар / НО / Берлин / 2004
Стр.227 Эрда – Б. Тиль, Вотан – А. Шпилевский / «Кольцо вокруг кольца»…
Стр.227 Хаген – В. Дудек, Кримхильда – В. Натчева / «Кольцо вокруг кольца»…
Стр.227 Брунгильда – Д. Вишнёва. Хаген – В. Дудек, Зигфрид – М. Банзаф / «Кольцо вокруг кольца»…
Стр.228 После спектакля «Кольцо вокруг кольца»…
Стр.228 Морис Бежар / 2004

Глава 33. Джинджер
Стр.230 Тоби Лейбовиц и Александр Лунёв в балетном магазине / 1987
Стр.230 Вирджиния (Джинджер) Минджес / 1980-е
Стр.231 Нина и Игорь Аловерт на выставке в Линкольн-центре / 1995
Стр.232 Н. Аловерт, З. Лымарь-Красновская и Вирджиния (Джинджер) Минджес / Нью-Йорк / 2015

Глава 34. Возвращения в гости
Стр.234 Сидят: Е. Гафурова, И. Рудковская. Стоят: А. Деген, Н. Аловерт, Г. Тудоровская / Ленинград / 1987
Стр.234 А. Арьев, редактор журнала «Звезда» на конференции, посвященной С. Довлатову / 2010
Стр.235 Виктор и Лариса Новиковы / 1987
Стр.235 Иван Фредерикс, Евгения Кузнецова / Санкт-Петербург / 2015
Стр.235 Иван Фредерикс, Елена Липка / Выставка Н. Аловерт в редакции журнала «Звезда» / 2010
Стр.236 В Театре Комедии. В первом ряду – Л. Лемке, В. Никитенко, М. Агеева с дочкой Машей. Позади – Г. Воропаев, Л. Милиндер / Санкт-Петербург / 1991
Стр.237 Нина Львовна Дорлиак, Элла Селькина в квартире Дорлиак / Москва / 1998
Стр.238 Обложка альбома «Петербургские зеркала»
Стр.242 Павел Егоров после концерта в Большом зале Филармонии / Санкт-Петербург / 1990
Стр.242 Павел Егоров в свой квартире / Ленинград / 1987
Глава 35. Олег Виноградов
Стр.243 О. Виноградов в репетиционном зале Малого театра оперы и балета / 1976

Стр.244 В. Иванова, В. Самодуров, У. Лопаткина / «Золушка» / С. Прокофьев / О. Виноградов / Мариинский / 1995
Стр.245 Лиза – Г. Покрышкина, Колен – Н. Долгушин / «Тщетная предосторожность» / Л. Герольд / О. Виноградов / Михайловский / 1971
Стр.245 Петрушка – А. Лиепа / «Петрушка» / И. Стравинский / О. Виноградов / Мариинский / 1990
Стр.246 Сванильда – Л. Лежнина, Франц – В. Баранов / «Коппелия» / Л. Делиб / О. Виноградов / Мариинский / 1992
Стр.246 А. Асылмуратова, О. Виноградов. В антракте / Мариинский / Гастроли в Америке / 1987
Стр.247 О. Виноградов репетирует с С. Вихаревым балет «Петрушка»…
Стр.248 Нестан-Дареджан – Т. Арискина, Автандил – Э. Алиев / «Витязь в тигровой шкуре»… / Мариинский / 1987

Глава 36. Борис Эйфман
Стр.249 Борис Эйфман / 1976
Стр.250 Чайковский – В. Малахов / «Чайковский» / П.И. Чайковский / Б. Эйфман / НО / Берлин / 2006
Стр.250 Чайковский – А. Галичанин, Жена – Е. Кузьмина / «Чайковский»… / ТЭ / 1993
Стр.251 Жар-птица – Г. Комлева, Кащей – А. Иваненко / «Жар-птица» / И. Стравинский / Б. Эйфман / Мариинский /1975
Стр.251 Аглая – В. Морозова, Князь Мышкин – В. Михайловский / «Идиот» / П.И. Чайковский / Б. Эйфман / ТЭ / 1987
Стр.251 Дон Кихот – Б. Смекалов, Медсестра – М. Абашова / «Дон Кихот или Фантазии безумца» / Л. Минкус / Б. Эйфман / ТЭ / 2007
Стр.252 Балерина – Е. Кузьмина / «Красная Жизель» / Ж. Бизе, П.И. Чайковский, А Шнитке / Б. Эйфман / ТЭ / Нью-Йорк / 1997
Стр.252 Балерина – В. Арбузова, Чекист – Ю. Ананян / «Красная Жизель»...
Стр.252 Императрица – Е. Кузьмина, Фаворит – А. Галичанин / «Русский Гамлет» / Л. Бетховен, Г. Малер / Б. Эйфман / ТЭ / 2001
Стр.253 Тереза – В. Морозова, Лоран – А. Галичанин / «Убийцы» (по роману Э. Золя «Тереза Ракен») / И. Бах, Г. Малер, А. Шнитке / Б. Эйфман / ТЭ / 1994
Стр.253 Великий Инквизитор – А. Галичанин, Алёша – И. Марков / «Карамазовы» / Музыка сборная / Б. Эйфман / ТЭ / 1995
Стр.254 Воланд – В. Михайловский / «Мастер и Маргарита» / А. Петров / Б. Эйфман / ТЭ / 1987
Стр.254 Борис Эйфман на репетиции / Нью-Йорк / 2019

Глава 37. Андрис Лиепа
Стр.255 А. Лиепа позирует в костюме из «Жизели» / Большой / Вашингтон / 1987
Стр.256 Курбский – А. Лиепа / «Иван Грозный» / С. Прокофьев / Ю. Григорович / Съемка в студии / Большой / 1987
Стр.256 Анастасия – А. Михальченко, Курбский – А. Лиепа / «Иван Грозный…
Стр.257 Аполлон – А. Лиепа, Терпсихора – Н. Ананиашвили / Репетиция под руководством П. Мартинса / «Аполлон» / И. Стравинский / Дж.Баланчин / Нью-Йорк Сити Балет / 1988
Стр.257 А. Асылмуратова, А. Лиепа на репетиции «Жизели» / Мариинский / 1991
Стр.258 А. Лиепа и Н. Ананиашвили / «Жизель»… / Большой / 1987
Стр.258 Жизель – Ю. Махалина, Альберт – А. Лиепа / «Жизель»… / Мариинский / 1992
Стр. 259 Петрушка – А. Лиепа / «Петрушка»… / Мариинский /1990
Стр.260 Борис – А. Лиепа / «Золотой век» / Д. Шостакович / Ю. Григорович / Большой / 1988
Глава 38. Юлия Махалина
Стр.261 Жар-птица – Ю. Махалина / «Жар-птица» / И. Стравинский / М. Фокин /

Реконструкция А. Лиепы / Мариинский / 1994
Стр.262 Одетта – Ю. Махалина, Принц – А. Лиепа / «Лебединое озеро»… / Мариинскиı˘ / 1990
Стр.262 Никия – Ю. Махалина / «Баядерка»… / Мариинский / 1990-е
Стр.263 (2 фото) Брунгильда – Ю. Махалина / «Кольцо вокруг кольца»… / НО / 1992
Стр.264 Ю. Махалина в костюме Жизели / Студия / Мариинский / 1992
Стр.264 Жизель – Ю. Махалина, Альберт – И. Зеленский / «Жизель»… НО / Берлин / 1991
Стр.265 Зобеида – Ю. Махалина, Раб – Ф. Рузиматов / «Шехеразада» /
Н. Римский-Корсаков / М. Фокин / Мариинский / 1995
Стр.266 Смерть – Ю. Махалина. Юноша – И. Зеленский / «Юноша и Смерть» / И.С. Бах /
Р. Пети / Мариинский / 1998
Стр.267 Избранница – Ю. Махалина /«Весна священная» / И. Стравинский / В. Нижинский /
Мариинский / 2004

Глава 39. Владимир Малахов
Стр.268 В. Малахов / концертный номер «Путешествие» / музыка сборная /
Р. Занелла / 1996
Стр.268 Владимир Малахов в классе / Канада /1994
Стр.269 Аполлон – В. Малахов / «Аполлон»… / АБТ / 1997
Стр.269 Жизель – Д. Вишнёва, Альберт – В. Малахов /«Жизель»… / Мариинский / 2001
Стр.270 Логи – В. Малахов / «Кольцо вокруг кольца»… / НО / 2010
Стр.270 Чайковский – В. Малахов. Жена – Н. Сайдакова / «Чайковский»... / ден-Линден / Берлин / 2004
Стр.271 Владимир Малахов в студии / Нью-Йорк / 1995
Стр.272 Владимир Малахов на берегу Атлантического океана / 1997

Глава 40. Диана Вишнёва
Стр.273 Брунгильда – Д. Вишнёва / «Кольцо вокруг кольца»… / НО / Берлин / 2004
Стр.273 Д. Вишнёва, В. Малахов / «Видение розы» / К.-М. Вебер / М. Фокин / Гала в честь Рудольфа Нуреева / Канада / 1995
Стр.274 Д. Вишнёва, В. Малахов / Vertigo / Д. Шостакович / М. Бигонцетти / «Диалоги» / Нью-Йорк / 2010
Стр. 275 Жизель – Д. Вишнёва, Альберт – И. Колб / «Жизель»… / Реконструкция
Н. Долгушина / Михайловский / 2007
Стр.276 Манон Леско – Д. Вишнёва / «Манон» / Ж.Массне / К. Макмиллан /
Мариинский / 2007
Стр.276 (два фото) Маргарита – Д. Вишнёва, Арман – М. Гомес репетируют дуэт из «Дамы с камелиями» / Ф. Шопен / Дж. Ноймайер / «Звезды XXI века» / Москва / 2010
Стр.277 Брунгильда – Д. Вишнёва, Вотан – А. Шпилевский / «Кольцо вокруг кольца»… / НО /
Берлин / 2004
Стр.278 Д. Вишнёва / «Лабиринт» (Errand into the Maze)… / ТГр / Нью-Йорк / 2012
Стр.278 Одиллия – Д. Вишнёва, Ротбард – Д. Родькин. «Лебединое озеро»… / Большой / 2006
Стр.279 Одиллия – Д. Вишнёва / «Лебединое озеро»… / Большой / 2006
Стр.280 Д. Вишнёва / «Зеркальное пробуждение» / Л. Джерард / М. Пендельтон /
«Красота в движении» / Нью-Йорк / 2008
Стр.281 Д. Вишнёва / «Сны спящей красавицы» / Проект: Ром Хасси, хореография:
Эдвард Клюг, музыка: Т. Влигер; технология: Real-Time Digital Avatar / Нью-Йорк / 2018

Глава 41. Конец эпохи
Стр.283 Гаяне и Сергей Даниляны / 2017
Стр.283 Афиша гастролей Театра Эйфмана в Америке, организованных «Ардани Артист».
В афише использована фотография Н. Аловерт – сцена из балета «Русский Гамлет» / 1998
Стр.284 И. Колб, Д. Вишнёва и А. Сергеев. Сцена из балета «Лунный Пьеро» / А. Шёнберг / А.

Ратманский / Вечер Д. Вишнёвой «Красота в движении» / «Ардани-Артист» / 2008
Стр.284 Е. Осмолкина, Е. Иванченко / «Шопениана» / Ф. Шопен / М. Фокин / «Ардани Артист» / Гастроли Мариинского в Нью-Йорке / 2008
Стр.284 Д. Вишнёва и Д. Ричардсон /«Повороты любви» / Д. Розенмлатт / Д. Роден. Вечер Д. Вишнёвой «Красота в движении» / «Ардани-Артист» / 2008
Стр.285 Холберг / «Танец блаженных душ» / К.В. Глюк / Ф. Аштон / «Ардани Артист» / «Короли танца» / 2010
Стр.285 Мистраль – Л. Сарафанов, Диана Мирей – И. Перрен / «Пламя Парижа» / Б. Асафьев / В. Вайнонен / Гастроли Михайловского в Нью-Йорке / 2014
Стр.285 Эдит Пиаф – И. Колесникова / Концертный номер «Эдит Пиаф» / Хореограф – Н. Осипова / Санкт-Петербургский театр балета / 2002
Стр.287 Объявление в студии Первого канала Московского телевидения / 2013
Стр. 288 Владивосток. Маяк на мысе, разделяющем Амурский и Уссурийский заливы / 2015
Стр. 289 Д. Мотовилов (координатор проекта, Генконсульство США), В. Стахеева (фотограф) / Владивосток / 2015
Стр.289 М. Божко (дизайнер), Н. Аловерт и С. Лукьянов (издательство ПСП) на приёме в Генконсульстве США во Владивостоке / 2017 / Фото В. Стахеевой
Стр. 290 Встреча с читателями в магазине «Владкнига». Стоят: (слева направо): Э. Пагнер (Генконсульство США), Т. Шугайло (музей В.К. Арсеньева), Д. Мотовилов, С. Лукьянов, А. Островский («Новая газета»), В. Авченко, писатель. Сидят: М. Божко, дизайнер и редактор, Елена Н., директор «Владкниги», Н. Аловерт / Владивосток / 2017 / Фото В. Стахеевой

Глава 42. Михаил Барышников на неоговорённой территории
Стр.292 М. Барышников в концертном номере Mr.XYZ / Музыка сборная / Э. Фелд / Вечер труппы Э. Фелда / Нью-Йорк / 2003
Стр.294 М. Барышников и Д. Херринг в балете «Кающийся» (El Penitente) / Л. Хорст / М. Грэм. White Oak Project / 1991
Стр.294 М. Барышников / «Кающийся»…
Стр.296-297 (3 фото) М. Барышников в концертном номере Mr. XYZ…
Стр. 298 (2 фото) Чито – М. Барышников / «Запрещенное Рождество, или Доктор и Пациент» / Р. Габриадзе / Нью-Йорк / 2004
Стр. 298-299 Чито – М. Барышников «Запрещенное Рождество»…
Стр.299 Чито – М. Барышников, Доктор – Д. ДеВриес / «Запрещенное Рождество»…
Стр.301 М. Барышников после спектакля «Бродский/Барышников» / Канада / 2018
Стр.303 Нина Аловерт в доме-музее Вальтера Скотта / Абботсфорд, Шотландия / 2015 / Фото Т. Жаковской

ИЗБРАННЫЕ ФОТОГРАФИИ

Стр.359 А. Осипенко / «Сиринкс» / К. Дебюсси / Г. Алексидзе / Камерный балет / 1966

РАННИЕ РАБОТЫ
Стр.360 Сари – А. Осипенко, Лени – С. Кузнецов / «Тропою грома» / К. Караев / К. Сергеев / Мариинский / 1961
Стр.360 Одетта – А. Осипенко, Принц – С. Кузнецов / «Лебединое озеро» / П. Чайковский / М. Петипа, Л. Иванов / Мариинский / 1956
Стр.361 Яго – С. Кузнецов / «Отелло» / А. Мачавариани / В. Чабукиани / Мариинский / 1960
Стр.361 Отелло – С. Кузнецов, Дездемона – А. Осипенко / «Отелло»... / Мариинский / 1965
Стр.362 Жизель – Н. Бессмертнова / «Жизель» / А. Адан / Ж. Перро, Ж. Коралли, М. Петипа / ЛСТ / 1972
Стр.362 Жизель – Е. Максимова, Альберт – В. Васильев / «Жизель»... / Мариинский / 1976

Стр.363 Клеопатра – А. Осипенко, Антоний – Д. Марковский / «Антоний и Клеопатра» / Э. Лазарева / И. Чернышев / ЛСТ / 1974
Стр.363 Клеопатра – А. Осипенко, Антоний – Д. Марковский / «Антоний и Клеопатра»... / Михайловский / 1968

Юрий ГРИГОРОВИЧ
Стр.364 Северьян – А. Гридин / «Каменный цветок» / С. Прокофьев / Ю. Григорович / Мариинский / 1957
Стр.364 Хозяйка Медной горы – А. Осипенко / «Каменный цветок»... / Мариинский / 1971
Стр.365 Катерина – Э. Минчёнок / «Каменный цветок»... / Мариинский / 1957
Стр.365 Незнакомец – А. Сапогов / «Легенда о любви» / А. Меликов / Ю. Григорович / Мариинский / 1961

Никита ДОЛГУШИН
Стр.366 Ширин – Э. Минчёнок , Ферхад – Н. Долгушин / «Легенда о любви»... / Мариинский / 1971
Стр.366 Князь Игорь – Н. Долгушин / «Ярославна» / Б. Тищенко / О. Виноградов / Михайловский / 1974
Стр.367 Н. Долгушин на репетиции концерта в Филармонии / 1970-е
Стр.367 Колен – Н. Долгушин / «Тщетная предосторожность» / Л. Герольд / О. Виноградов / Михайловский / 1971

Наталья МАКАРОВА
Стр.368 Девица-краса – Н. Макарова / «Страна чудес» / И. Шварц / Л. Якобсон / Мариинский / 1967
Стр.368 Зоя – Н. Макарова / «Клоп» / Ф. Отказов и Г. Фиртич / Л. Якобсон / Мариинский / 1962
Стр.369 Принцесса Флорина – Н. Макарова, Голубая птица – В. Панов / «Спящая красавица» / П. Чайковский / М. Петипа / Мариинский / 1962
Стр.369 Одетта – Н. Макарова, Принц – Н. Долгушин / «Лебединое озеро»... / Мариинский / 1968
Стр.370 Никия – Н. Макарова / «Баядерка» / А. Минкус / М. Петипа / АБТ / Нью-Йорк / 1980
Стр.371 Н. Макарова / «Бах-соната» / И-С. Бах / М. Бежар / 1983
Стр.371 А. Минц и Н. Макарова на репетиции / АБТ / 1980
Стр.372 Кармен – Н. Макарова, Хозе – М. Барышников / «Кармен» / Ж. Бизе / Р. Пети / АБТ / Нью-Йорк / 1981
Стр.373 Роза – Н. Макарова, Профессор Унрат – Р. Пети / «Голубой ангел» / М. Константа / Р. Пети / НО / Гастроли в МЕТ / Нью-Йорк / 1985 /
Стр 373 Роза – Н. Макарова / «Голубой ангел»...

Михаил БАРЫШНИКОВ
Стр.374-375 (2 фото) Альберт – М. Барышников / «Жизель»... / Ленинградская студия телевидения / 1972
Стр.376 Адам – М. Барышников, Ева – Н. Колпакова / «Сотворение мира» / А. Петров / Н. Касаткина и В. Василёв / Мариинский / 1971
Стр.377 М. Барышников / «Балетный дивертисмент» / В.-А. Моцарт / Г. Алексидзе / Творческий вечер М. Барышникова / Мариинский / 1974
Стр.377 Принц – М. Барышников, Аврора – И. Колпакова / «Спящая красавица»... / Мариинский / 1970
Стр.378 Хлоя – Т. Кольцова, Дафнис – М. Барышников / «Дафнис и Хлоя» / М. Равель / М. Мурдмаа / Творческий вечер М. Барышникова / Мариинский / 1974
Стр.378 Сын – М. Барышников / «Блудный сын» / С. Прокофьев / М. Мурдмаа / Творческий вечер М. Барышникова / Мариинский / 1974
Стр.379 Михаил Барышников на репетиции / 1973
Стр.380 – 381 (5 фото) Германн – М. Барышников / «Пиковая дама» / П. Чайковский / Р. Пети /

Национальный балет Марселя / Париж / 1978
Стр.382 Хозе – М. Барышников, Кармен – З. Жанмер / Съемки фильма-балета «Кармен» / Ж. Бизе / Р. Пети / Национальный балет Марселя / Париж / 1980
Стр.382 Хозе – М. Барышников / Съемки фильма-балета «Кармен»...
Стр.383 М. Барышников /«Кающийся» (El Penitente) / Л. Хорст / М. Грэм / Проект «Белый дуб» / 1991
Стр.384 (2 фото) XYZ – М. Барышников / «Mr.XYZ» / Э. Фелд / Вечер труппы Э. Фелда / Нью-Йорк / 2003
Стр.385 Ангел – Л. Перес, Чито – М. Барышников /«Запрещённое Рождество, или Доктор и Пациент» / Резо Габриадзе / Нью-Йорк / 2004
Стр.385 Чито – М. Барышников / «Запрещённое Рождество, или Доктор и Пациент»...

Театр КОМЕДИИ
Стр.386 Учёный – Г. Воропаев, Тень – Л. Милиндер / «Тень» / Е. Шварц / Н. Акимов / 1961
Стр.387 Н. Акимов. Портрет Нины Аловерт / 1961
Стр.387 Николай Павлович Акимов / 1967
Стр.388 Тень – Л. Милиндер, Принцесса – Н. Корнева / «Тень»...
Стр.388 Юлия-Джули – И. Ульянова, Министр финансов – А. Бениаминов / «Тень»...
Стр.389 Сцена из спектакля / «Дракон» / Е. Шварц / Н. Акимов / 1962
Стр.389 Дон Жуан – Г. Воропаев. От Автора – Н. Корнева и Е. Юнгер / «Дон-Жуан» / Дж. Байрон / Н. Акимов / 1963

Театр имени В.Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ
Стр.390 Царь Фёдор – В. Особик, Царица Ирина – Е. Акуличева / «Царь Фёдор Иоаннович» / А.Н. Толстой / Р. Агамирзян / 1972
Стр.391 Василий Шуйский – И. Краско / «Царь Фёдор Иоаннович»...
Стр.391 Царь Фёдор – В. Особик, Борис Годунов – С. Ландграф / «Царь Фёдор Иоаннович»...

Театр имени ЛЕНСОВЕТА
Стр.392 Игорь Петрович Владимиров / 1970-е
Сыт.392 Карлос Бланко – И. Владимиров / «Интервью в Буэнос-Айресе» / Г. Боровик / И. Владимиров / 1975
Стр.393 Катарина – А. Фрейндлих, Петруччо – Д. Барков / «Укрощение строптивой» / У. Шекспир / И. Владимиров / 1973
Стр.393 Грумио – А. Равикович / «Укрощение строптивой»...
Стр.393 Бьонделло – А. Петренко / Прохожий – М. Девяткин, Транио – Ю. Пузырёв / «Укрощение строптивой»...
Стр.394 Санчо – А. Равикович, Альдонса – А. Фрейндлих / «Дульсинея Тобосская» / А. Володин / И. Владимиров / 1973
Стр.394 Атаман Платов – А. Петренко / «Левша» / Н. Лесков / И. Владимиров / 1974
Стр.395 Елизавета – А. Фрейндлих / «Люди и страсти» / По произведениям немецких классиков / И. Владимиров / 1974
Стр.395 Мария-Антуанетта – А. Фрейндлих / «Люди и страсти»...

Анатолий ЭФРОС
Стр.396 Дон-Жуан – М. Козаков / «Дон-Жуан» / Ж-Б. Мольер / А. Эфрос / Бронная /1973
Стр.396 Тибальд – Л. Дуров / «Ромео и Джульетта» / У.Шекспир / А. Эфрос / 1973
Стр.397 Агафья Тихоновна – О. Яковлева, Подколёсин – Н. Волков / «Женитьба» / Н. Гоголь / А. Эфрос / 1976
Стр.397 Джульетта – О. Яковлева / «Ромео и Джульетта»...
Стр.397 Анатолий Эфрос на репетиции / 1970-е

Сергей ЮРСКИЙ

Стр.398 Наполеон – С. Юрский / «Избранник судьбы» / Б. Шоу / С. Юрский / 1970
Стр.399 (2 фото) Наполеон – С. Юрский, Дама – Н. Тенякова / «Избранник судьбы»…
Стр.399 Педро Ромеро – М. Барышников / «Фиеста» / Э. Хемингуэй / С. Юрский / ЛСТ / 1971
Стр.400 Пролог / «Фиеста»…
Стр.401 Майкл – В. Стржельчик, Педро Ромеро – М. Барышников / «Фиеста»...
Стр.401 Джейкоб Барнс – М. Волков, Брет – Н. Тенякова / «Фиеста» ...
Стр.402 Мольер – С. Юрский, Лагранж – М. Данилов / «Мольер» / М. Булгаков / С. Юрский / БДТ / 1973
Стр.403 (3 фото) Мольер – С. Юрский / «Мольер»…
Стр.404 Сергей Юрский / Нью-Йорк / 1989
Стр.405 Сергей Юрский / Нью-Йорк / 1989
Стр.406 (3 фото) С. Юрский / «Сорочинская ярмарка» / Н. Гоголь / Репетиция концерта / Theatre-in-action / Нью-Йорк / 1989
Стр.407 (3 фото) С. Юрский / «Евгений Онегин» / А. Пушкин / Концерт / Theatre-in-action...
Стр.408 Левье – С. Юрский / «Стулья» / Э. Ионеско / С. Юрский / Школа современной пьесы / 1995
Стр.409 Анна Эгерман – Д. Юрская, Хенрик Фоглер – С. Юрский / «После репетиции» / И. Бергман / В. Долгачев / МХАТ / 1997
Стр.409 Двойник – С. Юрский / «Вечерний звон. Ужин у товарища Сталина» / И. Друцэ / С. Юрский / Школа современной пьесы / 2005
Стр.410 (2 фото) Шагал – С. Юрский / «Полёты с ангелом. Шагал» / З. Сагалов / С. Юрский / Театр имени М.Н. Ермоловой и «Арт-партнер – XXI» / 2013
Стр.410 Комиссар – Л. Дребнева, Шагал – С. Юрский / «Полёты с ангелом. Шагал»…
Стр.411 Белла – А. Гарнова, Шагал – С. Юрский / «Полёты с ангелом. Шагал»…
Стр.411 Учитель – С. Юрский, мать – Н. Тенякова / «Полёты с ангелом. Шагал»…
Стр.411 Санрар – С. Юрский / «Полёты с ангелом. Шагал»…
Стр.412 (4 фото) Сцена встречи Счастливцева и Несчастливцева / «Лес» / А. Островский / Концерт в Нью-Йорке / 2014
Стр.413 Сергей Юрский после последнего концерта в Нью-Йорке / 2017

ТРЕТЬЯ ЭМИГРАЦИЯ

Стр.414 Иосиф Бродский выступает перед читателями / Галерея Нахамкина / Нью-Йорк / 1984
Стр.415 Нина Аловерт и Татьяна Ретивов / Городская выставка в Гринвич-Виллидж / Нью- Йорк / 1978
Стр.415 Роман Каплан / Галерея Нахамкина / Нью-Йорк / начало 1980-х
Стр.416 Игорь Тюльпанов / Нью-Йорк / 1980
Стр.416 Соломон Волков и Марианна Волкова / Нью-Йорк / 1985
Стр.417 Эрнст Неизвестный среди своих скульптур / Нью-Йорк / 1981
Стр.418 Константин Кузьминский в своей квартире-галерее «Подвал» / Нью-Йорк / 1985
Стр.419 Сергей Довлатов, Борис Меттер, Любовь Фёдорова, Александр Генис, Пётр Вайль, Алексей Орлов / Типография в Джерси-Сити / 1980
Стр. 419 Сергей Довлатов в редакции газеты «Новый американец» / Нью-Йорк / 1980
Стр.420 Александр Генис, Пётр Вайль в типографии / Джерси-Сити / 1980
Стр.420 Наталья Шарымова, Александр Батчан / Фотосессия у Центрального парка к первой годовщине существования газеты / Нью-Йорк / 1981
Стр.421 Сергей Довлатов во время переезда в новое помещение редакции / Нью-Йорк / 1981
Стр.422 Сергей Довлатов на 14-й улице / Нью-Йорк / 1981
Стр.422 Сергей Довлатов со своей книгой «Компромисс», изданной на английском / Нью-Йорк / 1983
Стр.423 Сергей Довлатов на вечере встречи с читателями / Нью-Йорк / 1987
Стр.423 Сергей Довлатов / Нью-Йорк / 1987
Стр.424 Ефим Эткинд / Франция / 1980

Стр.424 Алексей Хвостенко / Париж / 1982
Стр.425 Владимир Марамзин / Париж / 1980
Стр.425 Владимир Максимов в редакции журнала «Континент» / Париж / 1980
Стр.426 Виктор Некрасов / Париж / 1980
Стр.426 Мария Розанова и Андрей Синявский / Фонтене-о-Роз, под Парижем / 1980
Стр.427 Василий Аксёнов / Лос-Анжелес / 1980
Стр.427 Наталья Горбаневская / Париж / 1980
Стр.428 Олег Целков / Париж / 1980
Стр.429 Лев Шехтман в своем театре Theatre-in-action / Нью-Йорк / 1987
Стр.429 Леонид Лубяницкий на выставке своих фотографий / Джерси-Сити / 1984
Стр.430 Зоя Лымарь-Красновская / Нью-Йорк / 1982
Стр.430 Зоя Лымарь-Красновская / Нью-Йорк / 1985
Стр.431 Зоя Лымарь-Красновская в свой день рождения / Нью-Йорк / 31 декабря 2014

Марта ГРЭМ
Стр.432 «Весна священная» / И. Стравинский / М. Грэм / ТГр / Нью-Йорк / Возобновление / 2012
Стр.432 Хор – К. Крокетт, Медея – К. Дакин, Язон – К. Топпинг / «Пещера в сердце» / С. Барбер / М. Грэм / ТГр / Нью-Йорк / 2004
Стр.433 (2 фото) Сцены из балета «Клитемнестра» / Х. Эль-Даб / М. Грэм / ТГр / Нью-Йорк / 2009
Стр.434 Д. Вишнёва и Э. Джейкобсон / «Лабиринт» / Дж.Минотти / М. Грэм / ТГр / Нью- Йорк / 2012.
Стр.434 К. Крокетт / «Весна в Аппалачских горах» / А. Копленд / М. Грэм / ТГр / Нью-Йорк / 2011
Стр.435 Сцена из спектакля «Ковёр из кленовых листьев» / С. Джоплин / М. Грэм / ТГр / Нью-Йорк / 2009
Стр.435 К. Крокетт / «Ковёр из кленовых листьев»…

Роберт УИЛСОН «Снег на Столовой горе»
Стр.436 М. Дашкина-Меддакс / Медитация «Вдова волка» / «Снег на Столовой горе» / Snow on the Mesa / ТГр / Нью-Йорк / 2011
Стр.436 К. Эльмор-Талич / Медитация «Танец заклинательницы змей» / «Снег…»
Стр.436 Хиаохыан Хо, Тадеж Брдник / Медитация «Трясуны» / «Снег…»
Стр.437 Сцена из спектакля / «Снег…»

Пина БАУШ «Орфей и Эвридика»
Стр.438 Орфей – С. Бюйон и М.Р. Весселинг, Эвридика – М.-А. Жило и Юн-Джанг Чой / «Орфей и Эвридика» / К.В. Глюк / П. Бауш / Балет Парижской оперы / Гастроли в Нью-Йорке / 2012
Стр.438 Сцена из спектакля / «Орфей и Эвридика»…
Стр.439 (2 фото) Сцена из спектакля / «Орфей и Эвридика»…

Морис БЕЖАР / «Кольцо вокруг кольца…»
Стр.440 Брунгильда – Д. Вишнёва / Сцена «Полёт валькирий» / «Кольцо вокруг кольца…» / Р. Вагнер / М. Бежар / НО / Берлин / 2004
Стр.441 Вотан – А. Шпилевский, Альберих – М. Буцко, Логи – В. Малахов / «Кольцо...»... / 2004
Стр.441 Сцена из спектакля / «Кольцо…»… / 2004
Стр.442 Вотан – П. Хэппи де Бана, Брунгильда – Ю. Махалина, Чтец – М. Денар / «Кольцо...»... / 1992
Стр.442 Фрика – Д. Вишнёва, Вотан – А. Шпилевский / «Кольцо…»… / 2004
Стр.443 Логи – В. Малахов, Вотан – А. Шпилевский / «Кольцо…»…/ 2004
Стр.443 Брунгильда – Д. Вишнёва, Логи – В. Малахов / «Кольцо…»… / 2004

Олег ВИНОГРАДОВ

Стр.444 Князь Игорь – Н. Долгушин / «Ярославна» / Б. Тищенко / О. Виноградов / Михайловский / 1974
Стр.444 Сцена из спектакля «Ярославна»…
Стр.445 Автандил – Е. Нефф, Тинатин – Е. Евтеева, Нестан Дареджан – Т. Арискина, Тариэл – Э. Алиев / «Витязь в тигровой шкуре…» / А. Мачавариани / О. Виноградов / Мариинский / 1987
Стр.445 Ф. Рузиматов, Т. Арискина, Э. Алиев / «Витязь в тигровой шкуре…»
Стр.446 О. Виноградов / Ю. Махалина, К. Заклинский / на репетиции «Адажио» / С. Барбер / О. Виноградов / Мариинский / Гастроли в Лондоне / 1993
Стр.446 Ю. Махалина, К. Заклинский / «Адажио»...
Стр.447 Марья Антоновна – Н. Большакова, Хлестаков – В. Гуляев / «Ревизор» / А. Чайковский / О. Виноградов / Мариинский /1987
Стр.447 Золушка – Ж. Аюпова, Принц – С. Беляевский / «Золушка» / С.Прокофьев / О. Виноградов / Мариинский / 1995

Борис ЭЙФМАН

Стр.448 Борис Эйфман / 1987
Стр.448 Борис Эйфман / 2006
Стр.449 Алёша Карамазов – И. Марков / «Карамазовы» / С. Рахманинов, Р. Вагнер, М. Мусоргский / Б. Эйфман / ТЭ / 1995
Стр.449 Императрица – Е. Кузьмина, Фаворит – А. Галичанин / «Русский Гамлет» / Музыка сборная / Б. Эйфман / ТЭ / 1999
Стр.450 Балерина – Е. Кузьмина, Партнёр – И. Марков / «Красная Жизель» / Б. Эйфман / ТЭ / 1997
Стр.450 Балерина – Е. Кузьмина, Чекист – А. Галичанин / «Красная Жизель»...
Стр.451 Балерина – В. Арбузова / «Красная Жизель»...
Стр.452 Чайковский – А. Галичанин, Двойник – И. Марков / «Чайковский» / П. Чайковский / Б. Эйфман / ТЭ / 1993
Стр.452 Двойник – С. Волобуев / «Чайковский. PRO et CONTRA» / П. Чайковский / Б. Эйфман / ТЭ / 2018
Стр.453 (2 фото) Чайковский – В. Малахов / «Чайковский»... / ден-Линден / Берлин / 2006
Стр.454 Сцена из спектакля /«Роден» / Музыка сборная / Б. Эйфман / ТЭ / 2012
Стр.455 Аркадина – Н. Поворожнюк, Тригорин – О. Марков, Нина – А. Ситникова / «Чайка» / Б. Эйфман / ТЭ / 2007
Стр.455 Татьяна – М. Абашова, Генерал – С. Волобуев / «Евгений Онегин» / П. Чайковский / Б. Эйфман / Театр Эйфмана / 2009

Андрис ЛИЕПА

Стр.456 Курбский – А. Лиепа / «Иван Грозный» / С. Прокофьев / Ю. Григорович / Большой / 1987
Стр.457 Аполлон – А. Лиепа, Терпсихора – Н. Ананиашвили / «Аполлон» / И. Стравинский / Дж. Баланчин / Городской балет Нью-Йорка / 1988
Стр.457 Аполлон – А. Лиепа / Репетиция / «Аполлон»…
Стр.458 Ромео – А. Лиепа / «Ромео и Джульетта» / С. Прокофьев / Ю. Григорович / Большой / 1987
Стр.458 Петрушка – А. Лиепа / «Петрушка» / И. Стравинский / О. Виноградов / Мариинский / 1990
Стр.459 А. Лиепа / Импровизация в студии / Большой / 1987

Юлия МАХАЛИНА

Стр.460 Ю. Махалина в костюме Эсмеральды в литерной ложе Мариинского / 1992
Стр.461 Ю. Махалина позирует в образе Лебедя / Мариинский / 1995
Стр.461 Ю. Махалина. Вариация. Гран-па из балета «Пахита» / Л. Минкус / М. Петипа /

Мариинский / Гастроли в США / 1987
Стр.462 Мехмене Бану – Ю. Махалина / «Легенда о любви»… / Мариинский / 1993
Стр.462 Одетта – Ю. Махалина, Принц – А. Лиепа / «Лебединое озеро»... / Концертное исполнение / Вашингтон / 1990
Стр.463 Мата Хари – Ю. Махалина / «Мата Хари» / Музыка сборная / В. Романовский / Мюзик-холл / 2007

Владимир МАЛАХОВ
Стр.464 В. Малахов позирует в образе Вакха / 1997
Стр.464 Альберт – В. Малахов / «Жизель»… / Мариинский /1991
Стр.465 Ленский – В. Малахов / «Евгений Онегин» / П. Чайковский / Дж. Крэнко / Штутгартский балет / 1998
Стр.465 Логи – В. Малахов / «Кольцо…» / НО / 2004
Стр.466 В. Малахов / «Размышления» / П. Булез / У. Шольц / Студия / 1997
Стр.466 Чайковский – В. Малахов / «Чайковский»… / ден-Линден / Берлин / 2006
Стр.467 Нарцисс – В. Малахов / «Нарцисс» / Н. Черепнин / К. Голейзовский / Студия / Нью- Йорк / 1995

Диана ВИШНЁВА
Стр.468 Д. Вишнёва / «В ночи» / Ф. Шопен / Дж. Роббинс / Мариинский / Студия /1996
Стр.469 Анна – Д. Вишнёва, Вронский – К. Зверев / «Анна Каренина» / Р. Щедрин / А. Ратманский / Мариинский / 2010
Стр.469 Д. Вишнёва / «Умирающий лебедь» / К. Сен-Санс / М. Фокин / Мариинский / 2008
Стр.470 Коломбина – Д. Вишнёва / «Лунный Пьеро» / А. Шёнберг / А. Ратманский / «Красота в движении» / Нью-Йорк / 2008
Стр.470 Диана Вишнёва / 2010
Стр.471 Д. Вишнёва / Silenzio / А. Могучий, А. Кононов / Творческий вечер Д. Вишнёвой / Мариинский / 2007
Стр.471 Д. Вишнёва / «Сны спящей красавицы» / Проект: Р. Хасси, хореография: Э. Клюг, музыка: Т. Влигер; технология: Real-Time Digital Avatar / Нью-Йорк / 2018

Марсело ГОМЕС
Стр.472 Г. Котe, М. Гомес / «Пруст, или Перебои сердца» / Музыка сборная / Р. Пети / Проект «Короли танца» / 2010
Стр.472 Д. Вишнёва, М. Гомес / «Vertigo» / Д. Шостакович / М. Бигонцетти / «Диалоги» / Нью-Йорк / 2012
Стр.473 Д. Кент, М. Гомес / «Close to Chuck» / Ф. Гласс / И. Эло / Benois de la Dance / Москва / 2008
Стр.473 Молодой человек – М. Гомес /«Два голубя» / А. Месейджер / Ф. Аштон / Балет Сарасоты / Гастроли в Нью-Йорке / 2018 /
Стр.474 (2 фото) Д. Вишнёва и М. Гомес на репетиции / «Дама с камелиями» / Большой / Москва / 2010
Стр.475 Марсело Гомес со своей собакой / Репетиция / Нью-Йорк / 2009

«АРДАНИ АРТИСТ»
Стр.476 Д. Матвиенко, М. Гомес, Н. Цискаридзе / «Ремансо» / Э. Гранадос / Начо Дуато / Проект «Короли танца» / Нью-Йорк / 2012
Стр.476 Коломбина – Д. Вишнёва, Пьеро – И. Колб / «Лунный Пьеро» / А. Шёнберг / А. Ратманский / «Красота в движении» / Нью-Йорк / 2008
Стр.477 М. Гомес и Г. Котэ / «Пруст, или Перебои сердца» / музыка сборная / Р. Пети / Проект «Короли танца» / Нью-Йорк / 2009
Стр.477 М. Гомес, Р. Боле, Д. Холберг, Д. Матвиенко, И. Васильев / «Ko'd» / Г. Котэ /

М. Гомес / Проект «Короли танца» / Нью-Йорк / 2012
Стр.478 Н. Цискаридзе / «Падший ангел» / Г. Канчели, С. Барбер / Б. Эйфман / Проект «Короли танца» / Нью-Йорк / 2009
Стр.478 Эспада – М. Веннщиков / «Дон-Кихот» / Л. Минкус / А. Горский / Михайловский / Гастроли в Нью-Йорке / 2014
Стр.479 Невеста – Н. Осипова, Жених – И. Васильев / «Фасада» / Ф. Мун / А. Пит / «Соло на двоих» / 2015
Стр.479 Сальери – В. Варнава, Моцарт – И. Васильев / «Моцарт и Сальери» / В.-А. Моцарт / В. Варнава / «Соло на двоих» / 2015

РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ
Стр.480 Жанна Аюпова позирует в костюме Жизели / Мариинский / Гастроли в Вашингтоне / 1987
Стр.481 Ю. Махалина на съемках / 1995
Стр.482 Лебедь – У. Лопаткина / Студия / Мариинский / 1996
Стр.482 Спартак – Д. Родькин, Фригия – М. Виноградова / «Спартак» / А. Хачатурян / Ю. Григорович / Большой / 2014
Стр.483 Аврора – Ж. Аюпова, Жених – А. Курков / «Спящая красавица»… / Мариинский / 2000
Стр.483 Ромео – А. Овчаренко, Джульетта – Н. Копцова / «Ромео и Джульетта» / С. Прокофьев / Ю. Григорович / Большой / 2010
Стр.484 Д. Ричардсон / «Лунный свет» / К. Харрис / Д. Родэн / Проект «Короли танца» / 1997
Стр.484 Петруччо – В. Лантратов, Гремио – В. Лопатин /«Укрощение строптивой» / Д. Шостакович / Ж.К. Майо / Большой / Гастроли в Нью-Йорке / 2017
Стр.485 Бьянка – О. Смирнова / «Укрощение строптивой»...
Стр.485 Принц – В. Малахов /«Лебединое озеро» / Съёмка в студии / Нью-Йорк / 1994
Стр.486 Д. Вишнёва и В. Малахов после спектакля «Кольцо…» / НО / 2010
Стр.486 А. Лунёв после спектакля / Мариинский / 1988
Стр.487 Жизель – А. Асылмуратова / «Жизель»… / Мариинский / 1988
Стр.487 Тариэл – Ф. Рузиматов / «Витязь в тигровой шкуре»… / Мариинский / 1987
Стр.488 Принц – Д. Холберг / «Спящая красавица»… / Большой / 2011
Стр.488 Треплев – О. Габышев / «Чайка» / С. Рахманинов / Б. Эйфман / ТЭ / Гастроли в Нью-Йорке / 2007
Стр.489 Е. Кондаурова, И. Колб / Steptext / И. Бах / У. Форсайт / Мариинский / Гастроли в Нью-Йорке / 2008
Стр.489 Балерина – Е. Кузьмина, Чекист – А. Галичанин / «Красная Жизель»…
Стр. 490 Альберт – В. Малахов / «Жизель»… / Мариинский / 1997
Стр 491 М. Гомес / «Jazzy Five”/ М. Бигонцетти / М. Бигонцетти / Проект «Короли танца» / 2012
Стр.492 Нина Аловерт на открытии своей выставки во Владивостоке в галерее «Арка» / 2015 / Фото В. Стахеевой

ОБ АВТОРЕ

Нина Аловерт родилась в Ленинграде в 1935 году, окончила школу № 222 («Петершуле»), в 1954 году поступила, а в 1959 окончила исторический факультет Ленинградского университета (ЛГУ). Работала ассистентом на кафедре истории средних веков, зав. музеем Ленинградского Театра Комедии при Н.П. Акимове, референтом во Дворце работников искусств, штатным фотографом в драматических театрах им. В.Ф. Комиссаржевской и им. Ленсовета. С начала 50-х годов снимала балет Кировского (Мариинского) театра, Большого театра, а также спектакли драматических театров. Ее фотографии печатались в периодической печати и книгах о балете, опубликованных издательством «Искусство».

С 1977 года Аловерт живет в США, где она продолжила работать в области балетной и театральной фотографии в сотрудничестве с американскими, японскими, российскими и другими издательствами.

Она сотрудничала с журналами Dance Magazine, Ballet Review, Point, «Балет» (Москва), с русскоязычной прессой в США и Франции: с газетами «Новое Русское Слово», «Русская мысль», «Новый Американец», «Русский Базар», «В Новом Свете», «Элегантный Нью-Йорк», с журналами «Эхо» и «Чайка» и другими. Печаталась как фотограф во многих газетах, журналах и книгах, издаваемых в разных странах мира. Принимала участие в составлении Международного балетного справочника «The International Ballet Dictionary» (Лондон: St.James Press, 1994), в справочнике «Кто есть кто в современном мире» (Москва, 2003, 2008 гг.) как автор статей и фотографий. Выступала с устными рецензиями на балетные спектакли на радиостанции «Голос Америки».

Фотографии Нины Аловерт находятся в коллекциях театральных музеев и библиотеках Петербурга, Москвы и Нью-Йорка, в частных коллекциях России, США и Эстонии.

Книги и альбомы Нины Аловерт

• Baryshnikov in Russia. – Нью-Йорк: «Holt, Rinehart and Winston», 1984.
• Балет Мариинского театра. Вчера, сегодня, XXI век. – СПб: Санкт-Петербургский гуманитарный университет, 1997.
• Владимир Малахов. – Москва: Алеаторика, 2003.
• Петербургские зеркала. Балет в объективе художника Нины Аловерт. – Москва: «Балет», 2003.
• Михаил Барышников: Я выбрал свою судьбу. – Москва: АСТ-Пресс, 2005.
• Юлия Махалина. – Москва: БуржуАзия Медиа, 2009.
• Николай Цискаридзе. Полёта вольное упорство / Сост., статья, интервью. – Москва: Театралис, 2010.
• Борис Эйфман. Вчера, сегодня… – СПб: Балтийские сезоны, 2013.
• Разговор по душам. E-mail роман (в соавторстве с Лео Боде). – СПб: «Звезда», 2013.
• Жизель. Диана Вишнёва / Сост., предисловие, фотографии. – СПб: Фонд содействия развитию балетного искусства Дианы Вишнёвой, 2015.
• Сергей Довлатов в фотографиях и воспоминаниях Нины Аловерт. – Владивосток: Полиграф-Сервис-Плюс, 2016.
• Портрет театральной эпохи. Ленинградская драматическая сцена 60–70-х годов. – СПб: Балтийские сезоны, 2018.
• Балет: бег времени. Фотогалерея Нины Аловерт. – СПб: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2021.
• Андрис Лиепа. Автографы и имиджи. Фотографии Нины Аловерт. – Москва, Издательство АСТ, 2022.
• Нина Аловерт автор инсценировки сказок Х.-К. Андерсена, по которым был поставлен спектакль «Волшебные сказки Оле Лукойе» в Театре Комедии (режиссер Лев Лемке).

Награды

1986 — Премия «Эмми» за участие в съемках фильма «Wolf Trap представляет Кировский балет: ”Лебединое озеро”». Вашингтон, PBS, (фотограф фильма);
2003 — Диплом «За участие в сближении двух великих культур», международный фестиваль «Benois de la danse», Москва;
2003 — Диплом и медаль за участие в Международной выставке ЛенЭКСПО;
2017 — Специальный приз «Душа танца» журнала «Балет»: «За пропаганду отечественной хореографии за рубежом».

Персональные выставки:

1985 — «Барышников в России». Нью-Йорк, Gotham Book Mart Gallery;
1994 — «Вы снова здесь, изменчивые тени». СПб, Дворец Белосельских-Белозерских;
1996, 1998 — выставки в Галерее Линкольн-центра, Нью-Йорк;
1999 — «Балеты Бориса Эйфмана». – Нью-Йорк, City Center;
2003 — «Балет в объективе Нины Аловерт». – Нью-Йорк, Ресторан «Русский Самовар»;
2003 — «В честь Нины Аловерт». – Лондон, Luke & A Gallery;
2003 — «Петербургу посвящается». – СПб, Дворец Белосельских-Белозерских;
2004 — «Балет в фотографиях Нины Аловерт». – National Arts Club, Нью-Йорк;
2010 – «Сергей Довлатов. Фотографии Нины Аловерт». – СПб, Редакция журнала «Звезда»;
2013 — «Танцовщики». – Нью-Йорк, Колумбийский университет, Институт Харриман;
2014 — «Беззаконные кометы». – Москва, Крокус Экспо;
2015 — «Театр. Творчество. Любовь». – Рязань, Театральная библиотека;
2015 — «Друзей моих прекрасные черты». – Владивосток, Галерея «АРКА»;
2016 — «Довлатов и его окружение». – СПб, Галерея Эрарта;
2016 — «Легенды русского балета». – Нью-Йорк, The National Arts Club;
2017 — «Соединяя берега». – Владивосток, Музей истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева;
2021 – «Сергей Довлатов. Воспоминания в фотографиях Нины Аловерт». – Уфа, Башкирская государственная филармония;
2021 – «Мгновения танца». – Москва, Российский национальный музей музыки.

По рассказам Нины Аловерт снят документальный фильм «Фотография на память» о её жизни и о театрах в России и Америке. Автор проекта и режиссер Эдуард Старосельский. Студия «Браво». Нью-Йорк, 2018.

Нина Аловерт

ДВЕ ЖИЗНИ

Воспоминания театрального
фотографа

-

Рассказы

-

Избранные фотографии



Фото Вл. Эфроимсона

Ищу ответа на вопрос: ПОЧЕМУ фотографии Аловерт гипнотизируют зрителя? Почему они лучше фотографий других авторов, запечатлевших эпоху высокой волны Театра? Может быть потому, что Нина Аловерт умела входить во внутреннюю музыку спектакля, роли, актёрского существования на сцене!? Через видоискатель она смотрела «ВНУТРЕННИМ ГЛАЗОМ» зрителя, полностью погружённого в действие, постигающего вторые и третьи смыслы драматического представления. И её нажатие кнопки фотоаппарата было утвердительным взмахом дирижёрской палочки для невидимого оркестра её вдохновенного восприятия. Она умеет не только смотреть, но видеть! Не только наблюдать, но жить РИТМАМИ слова, речи, драмы. Для этого надо было не только владеть профессией, но ЛЮБИТЬ этот театр, конкретно ЭТИХ актёров.
А Нина только так и работает.

Сергей Юрский

ISBN 978-3-910894-07-5