

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК 792.8

Л. И. Абызова

«И НЕТ ПЛАНЕТ, ПОХОЖИХ НА НЕЕ...»:
К ЮБИЛЕЮ Ж. И. АЮПОВОЙ

Жанна Аюпова, прима-балерина Мариинского театра, с блеском танцевала обширный репертуар, а в первую очередь вспоминается как Сильфида из одноименного балета. Это, вероятно, происходит потому, что в конце XX в., времени далеко от эпохи романтизма, на ленинградской сцене словно по волшебству появилась романтическая танцовщица.

Аюпова училась в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой у Нинели Александровны Кургапкиной и на протяжении всей артистической карьеры продолжала работать с ней в театре. Кургапкина, ученица Агриппины Яковлевны Вагановой, выдающаяся балерина Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова 1960–1970-х гг., славилась виртуозным танцем, секреты которого передала своей воспитаннице. Особая заслуга педагога в том, что она распознала и выпестовала отличное от собственного лирическое дарование ученицы. Поэтому для Жанны Аюповой виртуозность — не головокружительные трюки, а способность безупречно выполнить самые сложные пассажи, канонически точно передать нюансы классической техники. В танце балерины не было спортивного начала, наступательной мощи; силовой импульс внешне всегда был скрыт. Аюпова славилась великолепными стопами, но при всем восхищении их чистотой и выработанностью, о них нельзя было сказать «стальной носок» (уж очень мягок ее прыжок, бесшумно приземление).

Сама Аюпова — пленительно женственная, красивая какой-то несегодняшней, нездешней красотой. Не случайно символом творчества балерины стала Сильфида. Действительно, по облику Аюпова — вылитая Мария Тальони, сошедшая с тронутых временем потемневших гравюр. Образ Девы воздуха идеально соответствует внешности балерины и созвучен ей внутренне. Рудольф Нуреев, имевший возможность выбрать любую балерину, взял Аюпову себе в партнерши для выступления в двух представлениях «Сильфиды», ознаменовавших в 1989 г. не только возвращение знаменитого беглеца на родную сцену Мариинского театра, но и прощание с нею. Из столь грандиозного события многие тогда извлекли пользу. Все, кроме Аюповой. На ее судьбе это событие никак не отразилось.

Впрочем, Сильфида, хотя и программная роль, она отнюдь не ограничила перечень бесспорных творческих удач балерины. Аюпова с успехом танцевала хореографию Петипа, Фокина, Захарова, Сергеева, Лавровского, Баланчина, Ратманского, Ноймайера, Макмиллана. Замечательный портрет балерины дал Борис Илларионов: «Аюпова умеет не только поймать и воплотить в своей пластике линию, орнамент, графическую фактуру, в коих безошибочно опознается эпоха, национальность, идеология. Она умеет сделать стиль зерном роли. Не играть в стиль, а последовательно разворачивать стилистические особенности, подмечать отличия, передавать нюансы» [2, с. 9]. В этих строках есть все: образ, концепция творчества артистки, технология танца. Очень балетный портрет и едва ли ни единственный высокопрофессиональный отзыв.

Можно дивиться и восхищаться, как Аюпова убереглась от поветрий времени и моды, как не пошла на поводу «новых прочтений» и «современных интерпретаций» ролей классического наследия. Особая ценность творчества балерины в неизменной верности первоисточнику. Это, конечно, не мешало ей дать самобытную трактовку образу, но самобытность всегда означала не ломку канонов, а возвращение к поэтическому идеалу.

Жизель Аюповой — одна из самых романтических балетных героинь последних десятилетий (см. ил. 1 на вклейке между с. 10 и 11). Грациозная крестьянская девушка, поглощенная счастьем взаимной любви, она смотрела на мир доверчиво и ясно. Даже гадание на ромашке, предвещающее беду, не туманило взора, воспринималось милой игрой. Измена Альберта равнялась утрате идеала, но в сцене сумасшествия не было буйства и упреков — только беспредельная печаль. Самыми сильными становились моменты, когда вспышки сознания воскрешали в памяти обрывки утраченной идиллии. Нарушенная гармония танца говорила о душевной болезни ярче натуралистических красок, которыми артистки иногда изображают безумие (см. ил. 2 на вклейке между с. 10 и 11). Во втором акте для Жизели-вилисы апофеоз любви — в прощении. На этом балерина делала особый акцент, подчеркивая, что, даровав возлюбленному прощение, она расстается с ним навсегда.

Аюпова по праву считается лучшей Авророй («Спящая красавица») своего поколения. В ней не было царственной мощи, но эта изящная французская принцесса знала секрет вечной женственности, а, главное, была способна чистыми классическими рас поведать о чистоте души.

Ныне утвердилось мнение, что в партии Никии нужно обязательно изображать страсть, экстаз, жажду возмездия. Аюпова же не боялась предстать несчастной, брошенной, бесправной. Отсутствие бойцовских качеств, трогательная беззащитность вовсе не свидетельствовали о слабости ее любви и не оправдывали измены Солора. Никия Аюповой могла заставить зрителей прослезиться на спектакле. И этот факт стоит многих «танцев-полетов». Впрочем, танцы-полеты у балерины тоже были великолепны.

Индивидуальные особенности исполнительской манеры не ограничивали амплуа Аюповой. Это хорошо видно на примере партии Китри («Дон Кихот»).

Считается, что здесь необходим открытый темперамент, искрящийся, бравурный танец. Вместо напора Аюпова предлагала другое — блеск отточенных, безукоризненно исполненных комбинаций. Ее героиня оказывалась похожей не на разбитную дочь трактирщика, а на принцессу, примерившую наряд простолюдинки. Не удивительно, что Дон Кихот принимал ее за Дульцинею.

Еще труднее найти подход к роли, где почти нет танца. Например, в «Бахчисарайском фонтане», первой постановке балетмейстера Ростислава Захарова¹. Мария в исполнении Галины Улановой вошла в число легенд отечественного искусства. Но сейчас балет часто вызывает скуку, от которой могло бы спасти только мастерство актеров. Среди современных исполнительниц партии Марии Аюпова оказалась единственной, способной преодолеть бедность хореографического текста и, бесконечно варьируя арабески, вдохнуть в образ жизнь.

Другой заметной удачей Аюповой в драмбалете можно назвать роль героини спектакля «Манон» на музыку Жюль Массне, поставленного английским балетмейстером Кеннетом Макмилланом и перенесенного на Мариинскую сцену в 2000 г. История гибели очаровательной, но беспутной девицы, взятая из романа XVIII в., порой превращается в повесть о похождениях падшей особы. Аюпова же органически не способна сыграть чистый порок. Ее Манон наивна, доверчива и немного глупа. Она, как дитя, не ведающее греха; и это только усугубляло трагедию гибнувшей души.

Аюпова умела показать внутренний мир своих героинь, передать непосредственность чувства. Не страсть, а нежность, вдохновленная строками Шекспира, питала любовь ее Джульетты в балете «Ромео и Джульетта» Прокофьева — Лавровского (см. ил. 3 на вклейке между с. 10 и 11).

*Моя, как море, бесконечна нежность
И глубока любовь. Чем больше я
Тебе даю, тем больше остается.
Ведь обе — бесконечны.*

И эта бесконечность чувства объясняла у Аюповой пробуждение в кроткой девушке решимости и нестигаемой воли:

*И я слою всю жизнь к твоим ногам
И за тобой пойду на край вселенной.*

Аюповой, как никому другому, удавалась реставрация старины. Когда на Мариинскую сцену перенесли балет Джорджа Баланчина «Аполлон», увидевший свет ramпы в 1928 г. в труппе «Русский балет» Сергея Дягилева, она оказалась в ряду самых запоминающихся исполнительниц партии Терпсихоры, явившись настоящей античной богиней, олицетворяющей музу классического танца.

¹ Премьера спектакля состоялась на сцене Кировского театра 28 сентября 1934 г.



Балет «Спящая красавица».
Аврора (Ж. Аюпова), принц Дезире (Ф. Рузиматов)

Совсем иной стала партия в другом балете Баланчина — «Серенаде» — на музыку Чайковского (первой постановке хореографа в США). Здесь сильны отголоски европейского балета: девушки в длинных романтических тюниках напоминают легкокрылых сильфид, ассоциируются с ирреальными полетами Марии Тальони. Бывший петербуржец Баланчивадзе не таил ностальгии, называл свою «Серенаду» «воспоминанием о Мариинском балете» и неизменно сохранял в репертуаре. «Серенада» трудна не только по технике, но и по манере, настроению. Танец свободно и стремительно развивается в сценическом пространстве. Комбинации музыкальны, просты, но не примитивны. Изысканная красота, одухотворенность, возвышенность без чрезмерного пафоса и вычурности, умение эмоционально наполнить «чистый танец» — вот необходимые качества для исполнения этого произведения Баланчина. Таким требованиям идеально соответствовала Аюпова, поэтому «Серенада» с ее участием прочно вошла в число любимых петербургскими зрителями балетов Баланчина.

Еще одним выдающимся успехом балерины в баланчинской хореографии стали «Драгоценности». Аюпова танцевала в первой части — «Изумрудах» — на изысканную музыку Габриэля Форе. Открывать спектакль всегда труднее. Кроме того,

«Изумруды» — *hommage à*² романтическому балету Франции, изысканная мягкость которого часто блекнет после следующих частей: динамичных «Рубинов» на музыку Игоря Стравинского и торжественных «Бриллиантов» на музыку Чайковского. Неслучайно на отечественной сцене в двух последних частях прославились многие, а в «Изумрудах» — только Аюпова.

Впрочем, каждый спектакль, в котором танцевала Аюпова, становился событием и запоминался надолго. Так случилось и в балетах Михаила Фокина «Петрушка» и «Видение розы», героини которых вошли в историю, осененные памятью о первой исполнительнице — Тамаре Карсавиной.

Аюпова в партии Балерины в «Петрушке» — кукла с очаровательным фарфоровым личиком (см. ил. 4 на вклейке между с. 10 и 11).; по воле Фокусника-кукловода она движется так безукоризненно точно, что нет сомнения в искусственной, бездушной природе ее красоты. Девушка в «Видении розы», напротив, погружена в свой внутренний мир. Вернувшаяся с первого бала барышня в скромном платье и кружевном капоре, усталая и полная впечатлений, она засыпает в кресле, обронив розу. Ей грезятся «хрустальные люстры, шербет освежает ее пылающие уста, а аромат, аромат, который то манит, то исчезает, чарующий, как партнер в вальсе, и пугающий, как завоеватель, приближается, дурманит и увлекает спящую в том танце-мечте, что запомнится в подробностях, но не вернется никогда», — писал о премьере Жан Кокто [2]. Особенно близка Аюпова к этому портрету оказывалась тогда, когда ее партнером был Николай Цискаридзе. Призрак в исполнении Цискаридзе манил, дурманил, подчинял Девушку, и она как сомнамбула покорялась его воле. Аюпова и Цискаридзе проживали свою краткую историю унисон (они даже дышали в такт) всего несколько минут, но эти минуты оставались в зрительской памяти. Как прав был Кокто, что это «запомнится в подробностях, но не вернется никогда»...

«Видение розы» каким-то мистическим образом связало партнеров: и Аюпова, и Цискаридзе (см. ил. 5 на вклейке между с. 10 и 11), покинувшие балетную сцену в расцвете сил, теперь — главные лица в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, где с 2014 г. Жанна Измаиловна Аюпова занимает пост художественного руководителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Илларионов Б. Жанна Аюпова — «антизвезда» // Балет. 2001. Февраль. С. 9.
2. Cocteau J. Tamara Karsavina // Comcedia illustré. 1911. № 18. 15 juin.

² Дань уважения (франц.)