

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ БРОНИСЛАВЫ НИЖИНСКОЙ

УДК 792.8

М. П. Радина

«БОЛЕРО»: РУБИНШТЕЙН-РАВЕЛЬ-НИЖИНСКАЯ
(К выпускным спектаклям Академии)

По популярности у хореографов «Болеро» Мориса Равеля может поспорить с классикой Чайковского — «Лебединым озером», «Щелкунчиком» и «Спящей красавицей». В мире существует уже более ста всевозможных хореографических версий этого 17-минутного балета. Появлению этого шедевра мы обязаны в первую очередь Иде Рубинштейн.

К 1928 г. Ида Львовна Рубинштейн, еще красивая в свои 45 лет и богатая женщина, артистка-любительница, светская львица, осуществившая много театральных проектов в Париже, была несколько разочарована драматическими спектаклями — они так и не смогли создать ей репутацию выдающейся актрисы, какой была, например, Сара Бернар, на которую равнялась Ида Рубинштейн. Памятуя о времени триумфа в начале своей актерской карьеры, когда она участвовала в балетах Дягилевских «Русских сезонов» — «Клеопатре» и «Шехеразаде», поднявших ее на верхнюю ступеньку пьедестала славы, она решила создать собственную танцевальную антрепризу — «Les Ballets de Madame Ida Rubinstein» («Балет Иды Рубинштейн»), где собиралась быть главной и единственной звездой.

Имея деньги, она могла приглашать лучших, что и делала. Ида Львовна ангажировала Брониславу Нижинскую в качестве главного хореографа своей компании. Нижинская была также озадачена поиском талантов для новой труппы. В качестве премьера и партнера для Рубинштейн был приглашен Анатолий Вильтзак, его жена Людмила Шоллар стала второй танцовщицей. Труппа была интернациональной, в нее вошли, например, англичане Фредерик Аштон, Вильям Чаппел и Джойс Бери; американцы Анна Людмилова и Томми Армур, русские парижане Алексей Долинов, Нина Тихонова, Нина Вершинина, а также подданные Дании, Румынии, Польши, Болгарии, Швейцарии и других стран. Кроме того, Нижинская переманила нескольких «дягилевцев», приняла на работу «бывших императорских» и недавно приехавших советских артистов. Подписав весной 1928 г. со всеми контракт, она отпустила их до конца лета.

В это время Ида Рубинштейн тщательно продумывала репертуар для своей компании, заказывая музыку известнейшим композиторам — Онеггеру, Мийо, Стравинскому и Равелю. В ее антрепризе работал и Александр Бенуа, выполняя



одновременно две функции — режиссера-постановщика и художника-декоратора¹.

В мае 1928 г. Рубинштейн попросила Мориса Равеля оркестровать несколько пьес для фортепиано из «Иберии» Исаака Альбениса — она хотела, чтобы один из балетов, который планировалось назвать «Фанданго», был «с испанским акцентом». Равелю идея понравилась. Но в конце июня его друг, пианист Хоакин Нин, сообщил ему, что этот проект невозможен, так как оркестровкой «Иберии» уже занят дирижер Энрике Арбос (ученик Альбениса) для балета «La Argentina», который планируется в следующем сезоне. К тому же у Арбоса был контракт с музыкальным издательством «Max Eschig», получившим эксклюзивные права на эту работу [1, с. 211].

Равель был сильно расстроен и предполагал, что Ида будет в ярости, но она не стала переживать, а просто попросила его самого сочинить что-нибудь «испанское». Времени оставалось очень мало.

Чуть позже Сэр Фрэнсис Роуз, художник и меуарист, позвал композитора на встречу с Жаном Кокто в Отель «Welcome» (г. Вильфранш), где тот наиграл на расстроенном пианино несколько идей для испанского танца, которые назвал «Boléro» [2, с. 110].

И уже в начале августа Равель писал Нину, что работает над очень необычным произведением: «нет формы, строго говоря, нет развития, нет или почти нет модуляции, тема в стиле Padilla², ритм и оркестр» [1, с. 213]. К середине октября работа была завершена.

«Я бы хотел, чтобы не было непонимания моего «Болеро», — описывал Равель свою работу. — Это эксперимент в очень особенном и ограниченном направлении... Перед первым представлением я предупредил, что то, что я написал, это кусок, длящийся 17 минут и состоящий целиком из оркестровой ткани без музыки» [3, с. 15]. И самое главное в нем — неизменный на протяжении всего произведения ритм.

¹ После смерти Л. Бакста в 1924 г. И. Рубинштейн активно сотрудничает с А. Бенуа — до 1928 г. он оформил четыре ее спектакля: «Дама с камелиями», «Идиот», «Орфей» и «Императрица на скалах».

² José Padilla Sánchez — испанский композитор, автор пасадобля «Valencia».

Сам композитор уже представлял, как должен выглядеть балет — нет никакого кабачка, все происходит под «открытым небом», на фоне фабричной стены (станки — как отражение механистического повторения музыкальной темы). Выходящие из цехов рабочие — мужчины и женщины — постепенно вовлекаются в танец. По словам Рене Шалю³, Равелю «хотелось, чтобы там был еще намек на бой быков и эпизод тайной любовной идиллии между Мариленой и неким тореро, которого неожиданно явившийся ревнивец должен был заколоть кинжалом под балконом неверной» [4, с. 237].

Однако ни Ида Рубинштейн, ни Александр Бенуа такое видение не разделяли. Хотя Бенуа очень уважал Равеля, любил его музыку и хотел с ним поработать. Еще в 1913 г. он писал Сергею Дягилеву: «... Хорошо бы получить туда и Стравинского, и Равеля. Музыку последнего я обожаю — весь его *tour d'efforts* и всю его музыкальную культуру — и потому думаю, что мы с ним споемся и создадим нечто цельное и тем самым ценное» [5, с. 122].

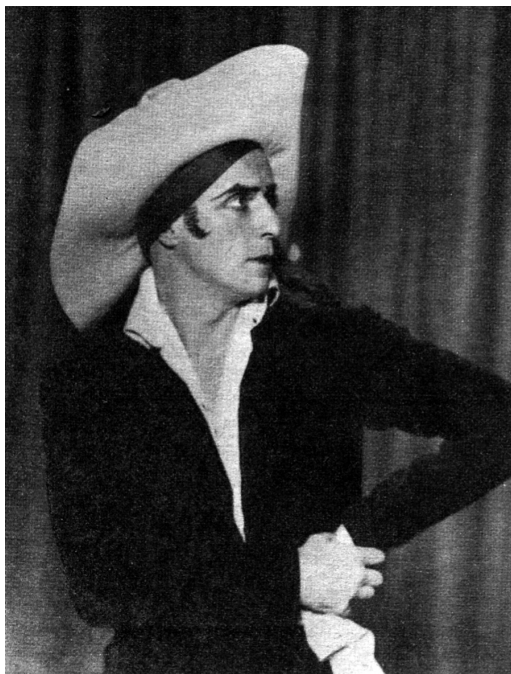
Но полностью «спеться» Бенуа и Равелю не удалось. Заводская стена осталась в проекте, осуществленным лишь через одиннадцать лет. А тогда, в 1928 г., на сцене появилась слабо освещенная таверна. За столами вдоль стен беседуют посетители, которые поначалу не обращают внимания на женщину, начинающую свой танец на огромном столе в центре. Постепенно их захватывает ритм, гипнотизирующий своей неизменностью. Они вовлекаются в танец, окружают танцовщицу, подыгрывают ей, все более возбуждаясь, пока не наступает кульминация. Такова была идея постановщиков.

Балетная труппа Иды Рубинштейн приступила к напряженным репетициям 1 августа. Каждый день Бронислава Нижинская давала молодым артистам класс (станок и середина по методу Чекетти, адажио по собственной методике Нижинской), а затем шли постановочные репетиции. Занятия длились с 9 утра до 11 вечера с двумя перерывами — на обед и ужин. Часто танцовщики в шутку называли свою труппу «Le Compagnie des repetition de Madame Ida Rubinstein»⁴. Для всех, а особенно для новичков, такой напряженный физический труд был тяжелым. Нижинская требовала от артистов непрерывного внимания даже к той работе, которая их не касалась. И за несколько месяцев она вымуштровала всю труппу. Как вспоминает Нина Тихонова, танцовщица труппы Рубинштейн: «...исполнители становились для нее материалом, из которого она лепила свои творения. Стиль, форма ее постановок были чрезвычайно разнообразны, только ей присущи и далеки от всего, к чему мы привыкли. От исполнителей она требовала абсолютно точного воспроизведения хореографического текста без всякого личного «добавления»» [6, с. 125].

Перед Нижинской как хореографом стояли две задачи. Первая — представить «звезду» компании в наиболее выгодном свете, вторая — занять в балетах всю

³ Рене Шалю (Renè Chalupt) — французский литератор и поэт, собравший и опубликовавший 186 писем и записок Равеля.

⁴ «Репетиционная компания мадам Иды Рубинштейн». Труппа репетировала почти четыре месяца без единого спектакля.



Анатолий Вильтзак в «Болеро».
Фото из книги Н. Тихоновой
«Девушка в синем».

труппу из пятидесяти человек, которые не должны конкурировать с «хозяйкой» и затмевать ее. Стол в центре сцены в «Болеро», поднявший Танцовщицу — Иду Рубинштейн над толпой — всей труппой, был в этом смысле идеальной находкой⁵.

Сама Ида Рубинштейн свои партии репетировала отдельно ото всех. Очевидно, она осознавала свои ограниченные возможности в танце и боялась критики со стороны трудолюбивой труппы. Иногда она приезжала на общие репетиции, но в них не участвовала. Одно из таких появлений описывала Нина Тихонова: «Вся труппа вежливо приветствовала ее аплодисментами, не спуская глаз с невиданного зрелища. < ... > Бочком опустившись на стул, в декоративной, но не очень удобной позе, с отставленной назад ногой, вдоль которой струились горностаевое манто и небрежно поддерживаемые длинные перчатки,

Ида Львовна явно вспомнила Сару Бернар. Просидев минут пятнадцать, она также торжественно удалилась, благосклонно удостоив Нижинскую легкой улыбкой. Труппа снова зааплодировала, но была озадачена и даже встревожена тем, что увидела» [6, с. 129].

Эта тревога подтвердилась уже на сценическом прогоне. Нина Тихонова резюмировала: «Наше разочарование перешло в раздражение...< ... > Настроение было подавленное. Мы заранее знали, что наша “звезда” не будет сиять на балетном небосклоне, но никто не ожидал, что это окажется до такой степени худо» [6, с. 131].

Тем не менее, на премьере публика аплодировала. Слухи о готовящемся балетном сезоне уже давно циркулировали в парижском обществе, и всем хотелось знать, чем же поразит Ида Рубинштейн. Тем более что в течение сезона она собиралась представить сразу девять новых балетов: «Свадьба Амура и Психеи» (И.-С. Баха, оркестровка А. Онеггера), «Возлюбленная» (Ф. Шуберт и Ф. Лист, оркестровка Д. Мило), «Болеро» (М. Равель), «Поцелуй Феи» (И. Стравинский), «Вальс» (М. Равель), «Царевна-Лебедь» (Н. Римский-Корсаков, аранжировка Н. Черепнина), «Давид и Голиаф» (А. Соге) и «Чары феи Альсин» (Ж. Орик). Дирижировал спектаклями Вальтер Старрам.

⁵ Нина Тихонова в своих воспоминаниях утверждает, что стол для танцовщицы был придуман Брониславой Нижинской.

На премьеру, которая состоялась 22 ноября 1928 г. в Гранд-Опера, Рубинштейн пригласила весь парижский бомонд, но не позвала Дягилева, который в это время вместе со своей антрепризой гастролировал в Великобритании.

Между тем, Дягилев был очень обеспокоен активностью Рубинштейн, боясь ее конкуренции — она «увела» у него часть сотрудников, а ее спектакли напоминали те, что были в довоенной программе *его* сезонов, и публика уже тосковала по тем временам и тем постановкам. К тому же у Иды было одно важное преимущество — почти неограниченные финансовые возможности. Постановки были роскошными. Художник Константин Сомов, посетивший премьеру, в одном из своих писем упоминает, что она истратила на подготовку сезона пять миллионов франков (200 тысяч долларов) [см.: 7, с. 346]. Одному лишь Стравинскому было уплачено 7500 долларов за каждый балет.

Дягилев пересек Ла-Манш и еле-еле, как он сам упоминал, попал на премьеру. В своем письме Сержу Лифарю, написанному на следующий день после премьеры, он очень язвительно описал увиденное, в том числе и «Болеро»: «...Спектакль был полон провинциальной скуки. Все было длинно, даже Равель, который длился 14 минут. Хуже всех была сама Ида. <...> В третьем балете⁶, все в той же рыжей прическе, она четверть часа неуклюже поворачивалась на столе, по величине равном всей монте-карловой сцене. Труппа не маленькая, но совсем неопытная, вравшая все время и танцевавшая без всякого ансамбля... Бенуа бесцветен и безвкусен, и, главное, тот же, что был 30 лет назад, только гораздо хуже. У Брони (Нижинской) ни одной выдумки, беготня, разнузданность и хореография, которой совершенно не замечаешь» [8, с. 534–536].

Нина Тихонова сообщает, что именно ревность Дягилева к возможному успеху нового предприятия Иды Львовны, заставила того опубликовать уничтожающую статью⁷. Об этом ей рассказал Серж Лифарь. Хотя «оба они нашли Рубинштейн неплохой в “Болеро”, но об этом предпочли умолчать...» [6, с. 131].

Константину Сомову спектакль, а точнее Ида Рубинштейн в нем, также не понравилась: «... былой красоты уже нет и помину. Скука была невероятная. Все



Ида Рубинштейн
в костюме к «Болеро». 1928 г.
Фото из архива
Фонда им. Мариса Лиепы.

⁶ Третьим в программе 22 ноября 1928 г. шло «Болеро»

⁷ Интервью Дягилева в эмигрантской газете «Возрождение» от 18 декабря 1928 г.



Морис Равель
с артистами
«Les Ballets de Madame
Ida Rubinstein».
Vienna State Opera. 1929 г.
Фото Atelier Dietrich,
Osterreichisches
Theatermuseum.

балеты ставил Бенуа, и одну из декораций исполнила его дочь Елена и великолепно. < ... > Зал был довольно блестящий, и много было знаменитых людей. < ... > “Болеро” Равеля. В последнем Ида была невероятно скучна и беспомощна, все время вертелась на большом столе» [7].

Но была и другая реакция. Например, Анри Пруньер описывал, что каждый, услышавший первые несколько аккордов музыки Равеля, был захвачен ее магией. Что касается Иды Рубинштейн, она «понимала, что мощност партитуры была такова, что танец должен был быть проекцией это блестящей музыки. Поэтому в сотрудничестве с великим русским художником Александром Бенуа она создала картину в манере Гойи... Этот балет со всех точек зрения, был одним из тех, что ждет восторженный успех» [9, с. 243–244].

Действительно, в дальнейшем (а после Парижа в том же сезоне спектакли труппы Иды Рубинштейн были показаны в Théâtre de Monte Carlo, в миланском La Scala и в венском Opera House) «Болеро» всегда сопутствовал успех. Этот балет ставили последним в программах, и публика неизменно его дожидалась. Газеты описывали «никогда не виданные, грандиозные по качеству и размаху мизансцены, хореографию, богатство и красоту костюмов» и с восхищением отзывались о новых произведениях Стравинского и Равеля. < ... > Триумф «Болеро» Мориса Равеля был неопиcуем» [7, с. 133]. Сезон закончился 30 мая, а в августе 1929 г. в Венеции скончался Сергей Дягилев.

Летом 1931 г. «Балет Иды Рубинштейн» отправился на гастроли в Лондон. Газеты оповещали о предстоящем сезоне в Covent Garden за три месяца, публикуя анонсы и рассказывая, что Рубинштейн везет 70 тонн багажа, а в течение двух недель будут показаны две французские пьесы и десять балетов.

Прогон спектакля
«Болеро»
в Эрмитажном театре.
12 мая 2016 г.
Фото В. Васильев.



«Болеро» было представлено во второй вечер, к дирижерскому пульта встал сам Морис Равель. Вики Вулф, актриса и автор биографии Рубинштейн, упоминает отзыв Ричард Кейпла⁸ об этом спектакле: «Прошлым вечером в Covent Garden прекрасная мадам Ида Рубинштейн дала пышный вечер из трех новых балетов, включая уже известное “Болеро” Мориса Равеля (дирижировал сам композитор). Мы остались под глубоким впечатлением от двух самых великолепных сценических картин, когда-либо виденных, а именно ботичеллеского антуража, созданного Бенуа для “Давида” Соге, и затем коричнево-желтого испанского двора в стиле Гойи, в котором было исполнено медленно возрастающее крещендо “Болеро”... Что же об искусстве главной подательницы этого роскошного шоу, известной красавицы, элегантной мадам Иды Рубинштейн? Она позировала с совершенной грацией; как танцовщица она использовала свои руки и ладони, чтобы передать поэзию. Но ее представление как-то не было зажигательным — огонь в ней не загорелся даже в кульминации “Болеро”, когда от пронзительного вскрика музыки по коже побежали мурашки» [10, с. 125].

Тот же В. Вулф приводит и другие цитаты из прессы, не столь лояльные к Рубинштейн. «Она была однообразной во всем, что представляла, — писала Sunday Times 12 июля 1931 года, — отчасти, потому что ее техника ограничена, а отчасти — из-за недостатка душевной живости. Ее ограниченность сильнее всего проявилась, возможно, в “Болеро” Равеля. Весь смысл его... в том, что танцовщица на столе в Испанской таверне заражает компанию своим танцем шаг за шагом,

⁸ Ричард Кейпл (Richard Capell) в то время был музыкальным критиком в британской газете «Daily Mail».

словно вирус... пока в конце вся комната не сходит с ума. Но движения мадам Рубинштейн был так скупы на какую-либо чувственную энергетику, что было просто не понятно, почему толпа испанцев подчинилась ей, и в результате балет закончился удручающе скучно» [10, с. 125–126]. Тем не менее, общий фон гастролей был положительным — пресса часто критиковала не сами постановки, а их «звезду», но сотрудники труппы старались не показывать Иде такие газеты. По окончании гастролей она собрала 70 тонн своего багажа и вернулась в Париж.

Следующий свой сезон Рубинштейн организовала лишь в 1934 г. Все, кто с ней работал, не могли столько ждать.

* * *

Весной 1932 г. Бронислава Нижинская приступила к организации собственной балетной труппы («La Compagnie des Ballets russes de Bronislava Nijinska»), которая участвовала в Русском сезоне оперы и балета в Опера-Комик (Париж). Репертуар труппы состоял из старых ее постановок (в том числе «Болеро») и нескольких новинок.

У Нижинской не было таких средств, как у Рубинштейн, и за репетиционный период артисты ничего не получали, но тогда это было в порядке вещей. Сезон открылся 25 мая 1932 г. Первое представление «Болеро» состоялось 10 июня — как и в программах Иды Рубинштейн, оно венчало спектакль.

Для своей труппы Нижинская сделала вторую редакцию «Болеро» — отчасти потому, что роль танцовщицы теперь исполняла она сама, профессиональная, великолепно выученная балерина (с партнером Анатолием Вильтзаком), а отчасти — из-за нового оформления, выполненного Натальей Гончаровой. В нем не было темной таверны и стола под громадной лампой, освещавшей танцовщицу и притягивающей к ней все взгляды. Действие происходило во внутреннем дворе, перед аркой, сквозь которую было видно ночное небо. «На его фоне красочный ритм костюмов воспринимался как зримая музыка. Среди сидевших мужчин выделялась девушка в розовом, закутанная в белое кружево мантильи» [7, с. 158]. Центральная фигура танцовщицы, лишившись в этой редакции стола-постаменты, несколько утратила свою притягательную силу. И хотя хореография балета в целом осталась прежней, критики восприняли его как переделку старого из-за отсутствия основного элемента декорации.

Русский сезон в Опера-комик был успешным. Эмигрантская русскоязычная газета «Возрождение», издававшаяся в Париже, писала: «Как и все предыдущие балетные спектакли, вчерашний собрал полный театр изысканной публики, шумно приветствовавшей Брониславу Нижинскую, Веру Немчинову, Вильзака и всю балетную труппу. Так уж повелось, что во время балетных спектаклей дирижирующий балетом Равеля — “Болеро” — директор Опера Комик, Луи Массон, всегда встречается долго несмолкаемыми аплодисментами» [11].

После Парижа труппа Нижинской отправилась в турне сначала по Франции — в Лион, Марсель, Тулон, Канн и Ниццу, а затем в Испанию. Испанский импре-

сарио поставил условие — «Болеро» не давать, и Бронислава долго не могла решиться представить свое детище. В день, когда по городу были расклеены афиши с «Болеро», хозяин отеля, где остановились артисты, заявил, что будет бросать на сцену тухлые яйца: «Подумайте, говорил он в свое оправдание, если бы к вам в Россию приехала бы испанская труппа и дала гала из русских танцев, чтобы вы сказали, сеньор, а... Разве это не оскорбительно?» [12]. Нижинская просила артистов не уходить со сцены даже в случае скандала и танцевать до конца. «Взвился занавес. Минуты две в публике стоял шум, — писала “Возрождение”. — Но мало по малу происходившее на сцене начало захватывать зрителей, воцарилась тишина. А когда балет закончился, овациям не было конца» [12]. «Болеро» прочно вошло в программу тура.

После этой поездки планировались новые гастроли в Испании, но Нижинская подписала выгодный контракт и уехала в Буэнос-Айрес. А осенью того же 1933 г. Ида Рубинштейн начала подготовку своего четвертого сезона. Программа была рассчитана главным образом на ее декламации, но в ней были и балеты, в том числе и «Болеро», которое Рубинштейн решила обновить с помощью новой хореографии Михаила Фокина.

И хотя некоторые современники считают, что эта постановка была довольно удачной, сам Фокин при подготовке плана своих мемуаров (книга «Против течения») предпочел о ней забыть.



Репетиция «Болеро»
в АРБ имени А. Я. Вагановой.
Май 2016 г.
Фото М. Радина.

Сезон открылся 30 апреля 1934 г. в Парижской Опере, а закончился 21 мая. Кейт Лестер, английский хореограф и педагог, в 1934 г. присоединившийся к труппе, вспоминал: «В “Болеро” был огромный круглый стол размером с каток, на котором Рубинштейн делала все возможное, чтобы походить на андалузку, страстную, гибкую, неукрошенную, чувственную. Мы все медленно кружили вокруг, подкрадываясь к столу, пока в итоге музыка не заканчивалась и опускающийся занавес не скрывал от публики то, что должно было бы выглядеть как процессия пациентов, страдающих люмбаго, в каком-нибудь цыганском Лурде, околдованных пляской божественного Фламинго. Вряд ли мы могли простить Равеля за “Болеро”» [10, с. 133].

В этот раз газеты уже ничего не прощали Иде Рубинштейн, но Франция отметила ее вклад в развитие искусства — 21 июля она стала кавалером Ордена Почетного Легиона.

В том же 1934 г. Бронислава Нижинская после возвращения из Южной Америки уехала в Монте-Карло ставить свои спектакли для труппы «Les Ballets Russes de Monte-Carlo», организованной Рене Блюмом и полковником де Базилем из остатков Дягилевской антрепризы. В программе было уже обязательное «Болеро» с декорациями Натальи Гончаровой. Роль танцовщицы Нижинская передала Александре Даниловой, Вильтзака заменил Леон Войцеховский.

Позднее в Париже Бронислава Нижинская вновь собрала свою труппу для очередного Сезона русской оперы и балета — в 1934 г. он проходил в Théâtre du Châtelet. По окончании сезона артисты собиралась на гастроли в Лондон, но за несколько дней до отъезда в театре за долги были описаны декорации Русской оперы. Вместе с ними забрали и декорации балетов — на этом прекратила свое существование труппа «Русские балеты Брониславы Нижинской».

* * *

28 декабря 1937 года скончался Морис Равель. Дружба с Рубинштейн для него невольно оказалась фатальной. Ещё в 1918 г. у композитора началась бессонница, а с 1927 г. ему стало всё труднее играть на фортепьяно. В 1932 г. он попал в автомобильную катастрофу и получил сотрясение мозга, что привело к невозможности сочинять музыку... Ида организовала для Равеля поездку в Испанию, в Северную Америку и Маракеш, надеясь, что звуки, запахи и атмосфера пробудят его атрофирующийся мозг. Все было тщетно. Вскоре композитору стало хуже. В то время еще не было компьютерной томографии, но Ида верила, что есть какая-то надежда, и нужно лишь найти опытного врача, который поможет. В конце концов, ей удалось уговорить нейрохирурга Кловиса Винсена, который согласился сделать трепанацию черепа, чтобы удалить опухоль, если она есть. После операции Равель впал в кому и через девять дней умер.

Лишь в 1939 г. в Парижской Опере устроили торжественный вечер в честь композитора. Три балета на музыку Равеля были поставлены главным балетмейстером Оперы Сержем Лифарем, однако среди них не было «Болеро». За этот балет он возьмется лишь в 1941 г. Причем в нем будет осуществлено желание

Равеля — представить действие на фоне заводской стены, включив в него героев «Кармен»⁹.

Однако и «Болеро» Брониславы Нижинской выжило — в 1940 г. она показала его в США, в концертном зале под открытым небом «Hollywood Bowl» (Лос-Анжелес), а после войны, в ноябре 1954 г. поставила этот балет для труппы Маркиза де Куэваса («Grand Ballet du Marquis de Cuevas»). Премьера прошла в парижском театре Сары Бернар с Марджори Толчиф в роли танцовщицы. В этом спектакле на сцену вернулся и большой стол. С ним труппа затем гастролировала по США.

Уехав в Америку, Бронислава открыла там свою школу. После смерти Нижинской в феврале 1972 г. ее дочь Ирина решила воскресить балеты в хореографии матери. С небольшой труппой «Oakland Ballet» в Калифорнии она восстановила в 1981 г. балет «Свадебка», затем — «Лани» (Les Biches) и «Голубой экспресс» (Le Train Bleu). «Oakland Ballet», благодаря художественному руководителю Рону Гуиди, приобрела репутацию реконструктора балетов начала XX в. К 30-летию компании Гуиди заказал «Болеро». Внучка Брониславы — Натали Раец говорила, «что это был один из любимых балетов Нижинской. Восстановление его было также последним желанием Ирины Нижинской, которое она выразила перед смертью в 1991 г.» [13].

После смерти дочери Брониславы Нижинской задача по воссозданию балета легла на плечи Нины Юшкевич, танцовщицы труппы «Русские балеты Брониславы Нижинской» и друга Ирины. В 1934 г. 14-летняя Юшкевич исполняла роль травести в «Болеро», а затем последовала за своим ментором в «Polish Ballet». В 1940 г., эмигрировав в США, она стала балериной «Metropolitan Opera Ballet». В 1947 г. начала преподавать в студии Нижинской в Голливуде, а с 1977 г. вела собственные балетные классы в Нью-Йорке. Первой ее работой по восстановлению хореографии Нижинской стало соло Невесты из «Поцелуя Феи», которое она сама танцевала. Ирина Нижинская «была очень довольна результатом и сказала, что ее матери нравилось работать с Юшкевич, так как она очень музыкальна» [13].

Работая над восстановлением «Болеро», Нина Юшкевич использовала подробные записи Брониславы Нижинской — три тетради, в одной из которых описание и зарисовки ведущей женской партии, в двух других — остальных танцовщиков. В записях есть рисунки фигур, названия шагов, музыкальные фразы, счет и другие заметки на русском и французском языках. Юшкевич перенесла все в одну тетрадь, разместив записи в параллельных колонках — для разных танцовщиков и групп. Сначала она поставила все движения в Нью-Йорке на Хилари Митчелл, которая занималась у нее. Затем Митчелл с тетрадью Юшкевич приехала в Калифорнию, чтобы начать процесс постановки, а в августе они уже вместе работали над балетом.

⁹ Друг Равеля, художник и скульптор Леон Лейритц, еще при жизни композитора сделал макет декораций к «Болеро», который был им одобрен. Заказывая Лифарю постановку, дирекция парижской Оперы поручила оформление именно Лейритцу, против чего балетмейстер сильно протестовал. Но брат композитора Эдуард Равель пригрозил, что не даст разрешения на постановку, если не будет исполнена воля автора музыки.

Декорации к спектаклю, со всеми деталями, были созданы Роном Стейгером (Ron Steger) по эскизам Бенуа, а костюмы восстановлены Кэтрин Тиле (Catherine Thiele).

Премьера состоялась 20 октября 1995 г. в Paramount Theatre.

Ведущую женскую партию исполнила Джой Джим (Joy Gim). «Одетая в длинное розовое платье с оборками и короткий жакет из черного бархата, она начала медленно поворачиваться в танце, распространяя эротические волны. Она двигалась мало, но много выражала, ее стопы выбивали каблуками беззвучный ритм. Сидя в зале, мы становились вуайеристами, вторым кругом зрителей, так как смотрели на танцовщицу поверх плеч мужчин, которые сидели вокруг стола, поставив на него локти, изучая танцовщицу, словно она танцевала для каждого из них персонально», — писал «Dance Magazine» [14]. «*Chronicle*» вторила: «Танцовщики воплотили фирменные акценты Нижинской, начиная с ритуальных *port de bras* до архитектурного использования ансамблей. < ... > Спина танцовщицы была гибкой, а плечи быстрые, манящие. Страсти здесь было гораздо больше, чем во фламенко, чувство опасности было неуловимым и возможно более brutalным» [15].

Через две недели после премьеры Нина Юшкевич скончалась в Нью-Йорке.

* * *

В 2007 г. Андрис Лиэпа, знавший о восстановленном «Болеро», решил осуществить эту постановку для антрепризы «Русские сезоны XXI века». Заручившись поддержкой Хилари Митчелл и Натали Раец, он получил видеозапись репетиционного спектакля, по которой Светлана Романова, хореограф-постановщик Благотворительного фонда имени Мариса Лиэпы, начала работать с артистами «Кремлевского балета», участвовавшими в антрепризе, — труппа много гастролировала, и на подготовку «Болеро» у них было всего две недели. Оформлением спектакля по эскизам Бенуа занималась Анна Нежная. Над ведущей женской партией работала Илзе Лиэпа. Для нее специально пригласили педагога характерного танца Аллу Богуславскую, которая должна была внести испанские краски в роль. Однако, по словам Романовой, это оказалось ошибкой: именно буквальные испанские акценты и не понравились приехавшим за два дня до премьеры Хилари Митчелл и Натали Раец, которые принимали балет по такту, по партитуре, каждое положение, каждое движение. «Они сказали — это не хореография Нижинской, и мы убрали все. В основном это касалось положения рук. У Нижинской очень особенное *port de bras*, которое нигде больше не встречается. Оно, на мой взгляд, совершенно не испанское, но в нем есть определенная логика» [16].

Премьера спектакля прошла в театре «Московская оперетта» 17 мая 2007 г. в рамках фестиваля искусств «Черешневый лес». В отличие от воодушевленной американской критики, российские обозреватели приняли балет спокойно.

Что же в итоге было восстановлено в США, а затем перенесено в Москву? Очевидно, что декорации и костюмы постановки, созданные по эскизам Александра Бенуа, были приближены к тем, что использовались в спектакле труппы Иды

Рубинштейн. Конечно, сейчас изготовлением костюмов, как и декораций, занимаются специальные театральные мастерские, а Рубинштейн заказывала костюмы для своих артистов в Доме моды «H. Matthieu and L. Solages», а для себя — в «Mirande».

Но самое важное — это хореографический текст и его исполнение. К сожалению, пока тетради Брониславы Нижинской недоступны для исследователей, и невозможно атрибутировать их хронологически. Поставив ведущую женскую партию на Иду Рубинштейн — дилетантку в танце, Нижинская потом исполняла ее сама и передавала профессиональным танцовщицам. Можно предположить, что в тетрадь она записала именно вторую редакцию танца, возможно — с дальнейшими дополнениями. К тому же Нина Юшкевич видела «Болеро» в исполнении именно самой Нижинской и Марджори Толчиф (и участвовала в нем).

Светлана Романова подтвердила, что балет очень труден, партия Танцовщицы сложна для непрофессиональной артистки. Это связано не с техническими сложностями, а с математическим характером хореографии и довольно сложными музыкальными акцентами. «Хореография Нижинской не свойственна русской классике, тому, к чему мы привыкли. Она имеет какой-то математический склад, в ней нет логики, по которой мы получаем хореографическое образование, на которой основаны балеты Петипа. Она совершенно особенная и очень трудна для выучивания. Это примерно то же самое, что выучить по порядку какое-то большое количество цифр. Ключ к спектаклю в музыке. Если нет музыкального сопровождения, даже одну хореографическую фразу выучить не возможно, потому что вся хореография акцентирована каждым аккордом музыки. На самом деле спектакль уникальный!» [16].

В 2016 г. исполнилось 125 лет со дня рождения Брониславы Нижинской. Чтобы отметить эту дату, сохранить хореографию и дать почувствовать ее стиль ученикам Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, ректор Николай Цискаридзе решил поставить «Болеро» для выпускных спектаклей. Андрис Лиела согласился предоставить декорации, а для работы со студентами была приглашена Светлана Романова, которая во второй раз принялась ставить «Болеро» по тому же видео из Окленда и своим заметкам. Сейчас у воспитанников Академии гораздо больше времени на освоение непривычной хореографии, а педагоги к каждому движению относятся очень скрупулезно. Возможно, впервые в России результат именно этой работы сможет наиболее точно представить «Болеро» Брониславы Нижинской.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Nine J.* Comment est né le Boléro de Ravel // *Revue Musicale*. 1938. décembre.
2. *Rose, Sir F. C., bart.* 1909–1979. *Saying Life*. London: Cassell, 1961. 416 p.
3. *Frindle Y.* Ravel: Bolero. // Буклет к гала-концерту «Gelmetti's Farewell». Sydney Symphony, 2008. 32 с.
4. *Chalupt R.* Ravel au miroir de ses lettres. Paris: R. Laffont, 1956. 280 p.
5. *Зильберштейн Н. С., Самков В. А.* Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2. 480 с.

6. Тихонова Н. Девушка в синем. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1992. 366 с.
7. К. А. Сомов — А. А. Михайловой. Письмо от 26 ноября 1928 г. // Подкопаева Ю. Н., Свешникова А. Н. Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 346–347.
8. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 592 с.
9. Prunières H. Les Ballets d'Ida Rubinstein à l'Opéra // Revue Musicale. 1929. vol. 10. № 3. Janvier. P. 243–244
10. Woolf V. Dancing in the Vortex: The Story of Ida Rubinstein. Amsterdam: Harwood acad. publ., 2000. 180 p.
11. Б. а. Русский сезон в Опера Комик // Возрождение. 1932. 16 июня.
12. Янчевский Н. Д. Случай с «Болеро» Равеля // Возрождение. 1939. 20 янв.
13. Hunt M. Nijinska revival continues: restoring a lost work // Dance Magazine. 1995. October 1. P. 74–77.
14. Ross J. Oakland Ballet // Dance Magazine. 1996. February 1. P. 141–143.
15. Roca O. Dance Review / Passion, Possession In Stanning «Bolero» / Oakland revives steamy Nijinska ballet // Chronicle. 1995. October 23.
16. Романова С. Беседа записана 2 марта 2016 // Личный архив автора.