

ИНТЕРВЬЮ

# КЛЕМЕНТ КРИСП – О ЗОЛОТОМ ВЕКЕ АНГЛИЙСКОГО БАЛЕТА

Беседу вели

ОКСАНА КАРНОВИЧ и КНЯЗЬ НИКИТА ЛОБАНОВ-РОСТОВСКИЙ

Клемент Крисп – авторитетнейший британский критик и обозреватель Financial Time – многие годы служит искусству Терпсихоры пером. Ему довелось общаться с выдающимися деятелями культуры, наблюдать становление английского балета, дружить с его создателями – Нинетт де Валуа, Мари Рамбер, артистами Дягилевской антрепризы, Фредериком Аштоном и другими ведущими танцовщиками Британии. Закономерно, что крупнейший собиратель театрально-декоративной живописи Серебряного века, ценитель хореографического искусства князь Никита Дм. Лобанов-Ростовский, обосновавшись в туманном Альбионе, стал большим другом Клемента. Поговорить о золотом веке английского балета Клемент любезно пригласил в собственную уютную квартиру в центре Лондона.

**О.К.** Почему и как вы стали балетным критиком?

**К.К.** Я вырос в деревне Лимпсфилд графства Суррей. В 1943 году, когда мне исполнилось 12 лет (я был единственным ребенком в семье), родители спросили меня, что бы я хотел в качестве подарка на день рождения. «Пойти на балет», – был мой ответ. Я тогда читал две книги выдающегося балетного критика Арнольда Хаскелла, влюбившегося в балет во время просмотра ранних «Русских балетных сезонов» Дягилева и создавшего несколько книг о классическом танце, а также блестящую биографию Дягилева. Его ранняя

книга «Балетомания» содержала историю о его страстном увлечении, породив интерес британской публики к балету, а в 1939/40 годы Хаскелл написал замечательную книгу «Балет». Она вышла в свет, когда наш семилетний балет Сэдлерс-Уэллс (нынешний Королевский балет) стал делать настоящие успехи с Фредериком Аштоном в качестве хореографа, с великой Нинетт де Валуа в качестве руководителя и юной Марго Фонтейн, чей талант только начинал проявляться.

Страстное увлечение и любовь Хаскелла к балету были заразительными – и в возрасте 12 лет я их «подхватил» и уже не терял все эти десятилетия!

Перед Второй мировой войной балет в Англии начал приобретать национальные особенности, хотя «Русские балеты полковника де Базиля», а позднее – ежегодные сезоны Рене Блюма и Леонида Мясина пользовались огромной популярностью в Лондоне до 1939 года, а потом гастроли стали невозможны.

К 1943 году балет Сэдлерс-Уэллс получил большую известность, гастролируя по провинциям и выступая в лондонских сезонах, несмотря на налеты авиации, нехватку материалов, нормирование продуктов и уход многих танцоров-мужчин в вооруженные силы.

Итак, я попросил на мое 12-летие пойти на балет, чтобы увидеть труппу Сэдлерс-Уэллс в Лондоне. Все было готово для похода на днев-

ной сеанс. В тот день, 21 сентября 1943 года, я спустился к завтраку – и вдруг мама мне говорит: «Да ты весь горюшь! Что с тобой?» Мне измерили температуру, и оказалось, что она очень высокая – 39,4. Пришел наш доктор и поставил диагноз: ветряная оспа. До свидания, балет! Поход пришлось отложить, но через месяц мама отвела меня на дневной сеанс балета Сэдлерс-Уэллс.

С каждой стороны порталной арки горел предупредительный световой сигнал: красный свет означал «авианалет», а зеленый – «все спокойно». Во время моих последующих посещений, когда я в возрасте 12–13 лет приходил один и был преданным балетоманом, иногда на дневных сеансах загорался красный сигнал «авиатревога». Но из театра никто не уходил. Танцоры продолжали танцевать, оркестр продолжал играть – под стук палочки великого дирижера Константа Ламберта, блестящего композитора и человека выдающегося интеллекта, столь значимого для развития нашего национального балета. И мы продолжали смотреть. Блаженство!

**Кн.Л.Р.** Какой ваш самый любимый спектакль из классического наследия?

**К.К.** В те годы я стал узнавать о великом классическом репертуаре и кое-что о классическом танце. Но именно гастроли балета Мариинского театра (начиная с 1961 года) больше всего пристрастили меня к классическому балету. Постановки

«Лебединого озера», «Баядерки» и «Спящей красавицы» открыли мне небывалую красоту стиля, ясности, гармонии и духовной целостности, которые я увидел в школе Вагановой, в выступлениях великих артистов балета: Юрия Соловьева (уникальный, удивительный талант) и Колпаковой, Макаровой, Аюповой, Ченчиковой, Асылмуратовой, Семеняки, Барышникова, Кунаковой (я обожал ее во второй вариации «Пахиты») и многих других; все такие разные

и с такими великолепными дарованиями. Это также Максимова и Васильев, ошеломившие нас в ранних сезонах «Большого балета» в Лондоне. И Плисецкая в роли Китри и очаровательной Джульетты в своем первом лондонском сезоне. И во время первого визита балета Кирова в Лондон в 1961 году – элегантность и благородство Олега Соколова в роли принца в «Спящей красавице» (аудитория нашего Ковент-Гардена аплодировала и просила его повторить последнюю часть соло принца в третьем акте). И краткие гастроли Аллы Шелест и Константина Шатилова – с небольшой концертной группой танцоров – задолго до первого приезда в Лондон «Большого балета» в 1956 году (по значимости для Запада это было равноценно первому сезону Дягилева). И тот первый взгляд на русский балет, когда в 1946 году, после окончания Второй мировой войны, Виолетта Прохорова из балета Большого театра вышла замуж за англичанина Гарольда Элвина,

смогла переехать в Англию и перешла в наш балет Сэдлерс-Уэллс, который переместился в Королевский оперный театр на Ковент-Гарден. Такая теплота выступления и ясность стиля!

**О.К.** В чем различие постановок «Спящей красавицы» в Мариинском и Королевском балете Великобритании?

**К.К.** Различия в постановке «Спящей красавицы» в Мариинском / Кировском и Королевском



К. Крисп, О. Карнович и кн. Н.Д. Лобанов-Ростовский

балетах (как в случае и со всеми нашими местными постановками «классиков») порой незначительны, а порой ощутимы.

К огромной пользе юного балета «Вик-Уэллс» Нинетт де Валуа смогла получить записи хореографии от Николая Сергеева, бывшего режиссера балета Мариинского театра, который бежал из России после революции 1917 года и привез с собой бесценную для театра «нотацию Степанова» – систему записи танца театрального репертуара, которую использовал как и когда мог, чтобы восстановить этот драгоценный старинный репертуар. Лидия Лопукова (Лопухова – О.К.), к тому

времени жившая в Лондоне со своим английским мужем Джоном Мейнардом Кейнсом, сообщила Нинетт де Валуа, что Сергеев «голодает» в Париже и мог бы поставить «Коптелию» и «Щелкунчика» для юной труппы «Вик-Уэллс» (позднее станет балетом Сэдлерс-Уэллс). Таким образом, де Валуа воспользовалась нотациями Сергеева для балетов «Жизель» 1934 года (с Алисией Марковой), «Щелкунчик», «Лебединое озеро» (с чудесной балериной Марковой)

и плохо оформленной (Надей Бенуа) «Спящей красавицей» в 1939 году для юной Фонтейн. И все это к 1939 году – блестящее приобретение, давшее молодой труппе де Валуа возможность освоить формы классического балета XIX века. Нинетт де Валуа рассказывала мне, что приобрела эти подлинники для своего тогда еще маленького со-

става, потому что знала, что сможет расширить со временем репертуар, когда труппа увеличится. Это были классические основы нашего национального балета. Она была беспредельно мудрой, дальновидной и оптимистичной! Но также надежной и уверенной насчет своего видения «английского балета», как она его тогда называла. Она была гением!

**О.К.** Пожалуйста, расскажите об Ольге Спесивцевой.

**К.К.** Примечательно, как обучалась Спесивцева. Наша великая танцовщица Алисия Маркова (работавшая с Дягилевым, бывшая примой ранних сезонов балета «Вик-Уэллс» и причиной тех ранних постановок

«Жизели» и «Лебединого озера», которые дали такой толчок юному балету «Вик-Уэллс»), работала со Спесивцевой, знала ее артистичность и темперамент. Она рассказывала мне об очень сложном ежедневном классе, который делала Спесивцева. В начале 1940-х Маркова была самой значимой, популярной балериной и в Америке вместе с Александрой Даниловой. В Нью-Йорке она каждый день часто занималась в классе у Винченцо Челли, выдающегося ученика маэстро Чекетти (чьей преданной ученицей Маркова была в юности). Маркова пригласила Спесивцеву присоединиться, а в ответ Спесивцева стала показывать Марковой свой собственный ежедневный класс (класс Екатерины Вазем, по которому она занималась каждый день своей балетной жизни), и, по словам Марковой, он «требовал огромных, огромных усилий». Впоследствии Кит Кестер (английский танцор и позднее – значимый преподаватель в Королевской академии танца в Лондоне) рассказывал мне, что он был партнером Спесивцевой в «Жар-птице» в туре по Южной Америке и сам был свидетелем того, как она каждый день занималась «тяжелым» классом Вазем. Есть ли еще бывшие танцоры или учителя Санкт-Петербурга и Москвы, знающие подробности об этом классе?

Из балерин, которых я видел в 1940-е и 1950-е годы, выделяется одна, доставившая мне особую радость своей художественностью исполнения – это Нина Вырубова.

**КН.Л.Р.** Пожалуйста, расскажите о вашем знакомстве с Ниной Вырубовой.

**К.К.** Нина Вырубова родилась в Гурзуфе (Крым) в 1921 году, а умерла в Париже в 2007 году. Она приехала в Париж маленьким ребенком и вдохновилась танцами Павловой, которые увидела в 1931

году. Ее обучали великие балерины, эмигрировавшие в Париж: Егорова, Трефилова, Преображенская, а позднее – Виктор Гзовский и Серж Лифарь. Карьера Нины достигла расцвета, когда в 1945 году ее при-



Оксана Карнович и Клемент Крист

гласил Ролан Пети танцевать в его театре Елисейских Полей (как я помню, она появилась незабываемо красивой и таинственной в «Les Forains»). Вырубова – очаровательная женщина и совершенный интерпретатор многих ролей. Особенно величественно танцевала она «Ночную тень» Баланчина (балет «Сомнамбула») и была бесподобна в постановке «Сильфиды» Виктора Гзовского. Она стала ведущей танцовщицей в труппе «Балета Маркиза де Куэваса», а затем в Парижской опере.

Как и многие другие балетоманы, я преклонялся перед ее артистичностью, эмоциональной утонченностью, музыкальностью, духом печальной красоты, порой проходившим через ее выступления, ее безукоризненным музыкальным чувством в выражении танца, ее бравурной техникой в отличного качества хореографии. Вместе с Розеллой Хайтауэр и Сержем Головиным Вырубова была настоящим чудом в па-де-труа из балета «Пахита» – той постановки Баланчина для «Ба-

лета де Куэваса». Как танцовщица высшей квалификации в Парижской опере Нина танцевала многое из хореографии Лифаря, который восхищался ее классическим стилем, таинственной эмоциональной силой и красотой. Она была безупречно остроумной и элегантной в вариации «Сигарета» грандиозного шедевра Лифаря «Сюита в белом», положенного на музыку Эдуарда Лало «Намуна» и ставившегося как в Парижской опере, так и в репертуаре труппы «Балета Маркиза де Куэваса». Нина была великой артисткой и неповторимой балериной. О Вырубовой французский кинорежиссер Доминик Делуш снял блестящий фильм «Les Films de la Prieuré».

**О.К.** Расскажите, пожалуйста, об Алисии Марковой и Серже Лифаре.

**К.К.** Маркова была мне дорогим другом. Я наблюдал карьеру этой вдохновляющей балерины с 1948 года. Лифаря я тоже знал, хотя и не так хорошо, и наблюдал его карьеру с 1947 года и видел его хореографии в Парижской опере. Я писал основательные статьи о них обоих в британском научном журнале «Dance Research» (журнал общества по изучению танца), выпускаемого издательством «Edinburgh University Press». Предполагаю, экземпляры выпусков этого журнала могут храниться в библиотеках России.

**КН.Л.Р.** Кто, по вашему мнению, имел ключевое влияние на формирование британского балета?

**К.К.** По большому счету, две женщины – Мари Рамбер и Нинетт де Валуа – создали английский балет в 1920-е и начале 1930-х годов. Мари Рамбер (урожденная Сивия (Мириам) Рамбам, позднее – Рамберг; 1888–1982) была польского происхождения. Занялась танцами после

того, как впервые увидела Айседору Дункан. Училась в Хеллерау (Германия) вместе с Эмилем Жаком-Далькрозом (он разработал ритмическую гимнастику – музыкально-ритмическую систему воспитания). Там ее заметили Дягилев и Нижинский во время поисков кого-то, кто мог бы помочь Нижинскому понять суть «Весны священной» Стравинского, которую он собирался ставить для «Русских балетов» Дягилева в 1913 году. Рамбер лично рассказывала мне, что хореография Нижинского была гениальной и что он, репетируя последний священный танец с Марусей Пильц (танцовщицей, которую он определил на роль), танцевал гораздо более проникновенно и трогательно, чем она! Рамбер была «влюблена» в Нижинского.

Карьера Мари как танцовщицы соло в стиле Айседоры Дункан не была успешной. В 1914 году она переехала в Лондон и четыре года спустя вышла замуж за драматурга Эшли Дюкса. Дюкс до этого открыл небольшой театр «Меркурий» в районе Ислингтон северного Лондона. Здесь Рамбер основала школу балета, которая вскоре превратилась в театр, где она могла показывать способности своих учеников. (Обратите внимание: сцена имела площадь шесть квадратных метров!). Вдохновляющий учитель и внушающая благоговение персона, Рамбер побудила некоторых своих учеников создавать хореографию. Эти танцы исполнялись в театре «Меркурий», и так сформировался небольшой ансамбль. Рамбер вдохновляла, стимулировала своих подопечных, и из ее школы и классов вышло несколько хореографов, достигших славы, ставших великими и значимыми мастерами: Фредерик Аштон, Энтони Тюдор, Эндри Ховард, Фрэнк Стафф и другие. Ее исполнительский коллектив «Балетный клуб» (позднее – «Балле-Рамбер», а ныне – просто «Рамбер») играл огромное значение в развитии британского балета в последние 90 лет!

Нинетт де Валуа (урожденная Идрис Станнус; 1898–2001) родилась в Ирландии в англо-ирландской военной семье. В детстве училась танцам и стала профессиональной танцовщицей в Англии. Она была хорошо обучена, особенно Энрико Чекетти, а после нескольких лет танцев в коммерческих театрах пришла в Русский балет Дягилева в 1923 году. Для умной, высокоталантливой молодой женщины приход в труппу Дягилева стал настоящим откровением. Она впитала идеи Дягилева о постановках и хореографии, о европейской культуре, о возможностях балета как вида искусства и месте танца в театральном искусстве. Она работала с Баланчиным и Мясиним в Русском балете Дягилева. Через два года Нинетт возвратилась в Лондон и открыла



Нина Вырубова

школу балета. И она процветала. Смерть Дягилева в 1929 году была катастрофой для мира балета, но де Валуа к тому времени уже сделала шаги, давшие надежду на создание «английского» балета.

В Ватерлоо, бедной части южного Лондона, находился театр «Олд-Уик», которым руководила женщина редких талантов и удивительного вдохновения – Лилиан Бейлис. На протяжении 20 лет она возглавляла этот театр, где рабочее население могло посмотреть серьезные классические театральные постановки и хорошую оперу в исполнении самых лучших артистов, которых она могла себе позволить (а доставать деньги было очень тяжело!). Мисс Бейлис (местная благодарная аудитория всегда называла ее «леди») была преданной христианкой, и ее идеал состоял в том, чтобы жителям были доступны по возможности лучшего качества театр и опера. И она в этом преуспела!

Нинетт де Валуа, для которой задуманное представлялось важным для национальной культуры делом, отправилась к Лилиан, произвела должное впечатление и получила предложение ставить все танцевальные номера в операх, входящих в репертуар «Олд-Уик». Вдобавок мисс Бейлис обещала (как только найдутся средства) предоставить балетной труппе – английскому балету, который мисс де Валуа намеревалась создать на основе своей школы, – место в новом театре «Сэдлерс-Уэллс» в районе Ислингтон, на севере Лондона, куда Лилиан также планировала перевести свою оперную труппу.

И – все получилось на удивление удачно. Из студии Рамбер и театров «Олд-Уик» и «Сэдлерс-Уэллс» вышла труппа нашего Королевского балета.

Балет стал национальным культурным достоянием. Британия обрела собственную школу балета.