

Татьяна Юрьевна Лескова – выдающаяся балерина и педагог, которая ставила балеты Михаила Фокина и Леонида Мясина в разных странах мира, правнучка великого писателя Николая Семёновича Лескова, уже более 70 лет живёт в Бразилии, оставшись в далёкой южноамериканской стране после гастролей компании «Оригинальный русский балет» (Original Ballet Russe). Узнав, что Татьяна Юрьевна Лескова собирается прилететь из Рио-де-Жанейро в Париж, посетить город своего детства и юности, я вылетела на встречу с легендарной женщиной, с последней ныне здравствующей балериной «Оригиналь балле рюс». Князь Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский, потомок Рюрика в 33-м поколении, меценат, коллекционер театральной живописи художников дягилевской антрепризы, прервал свой отдых на Сардинии, чтобы поговорить об общих знакомых, погрузиться в воспоминания о славных годах русского балета за рубежом. Наша встреча состоялась 20 сентября 2019 года. По приглашению Татьяны Юрьевны в первый же вечер мы приехали на Rue Varbet de Jouy, где она остановилась у своего родственника графа Сергея де Пален (Serge de Palhen). В холле парадной, украшенной репликой скульптуры Полины Боргесе (Paulina Borghese) работы Антонио Канова (Antonio Canova), нас встретила элегантная и женственная 97-летняя балерина. Мы вызвали такси и поехали в ресторан Le Dome в Монпарнасе (Montparnasse) есть её любимые устрицы.

Там началась наша беседа, которая была продолжена на следующий день во время обеда с Татьяной Юрьевной и её секретарем и помощницей Терезой. Мы смотрели балет Леонида Мясина «Предзнаменования» (Les Présages), реконструкцию которого Татьяна Лескова осуществила по приглашению Рудольфа Нуреева в Парижской опере в 1989 году. К сожалению, объём интервью не позволяет воспроизвести все затронутые в процессе общения темы. Любовь Егорова, Ирина Баронова, Татьяна Рябушинская, Серж Лифарь, Леонид Мясин, Джордж Баланчин, Михаил Фокин, Сол Юрок, Марго Фонтейн, Рудольф Нуреев, вдовствующая императрица Мария Фёдоровна Романова – это далеко не полный список выдающихся имён, с кем работала и общалась Татьяна Лескова.



*Никита и Татьяна Лескова.
«Лё Дом», Париж, 2019 г.*

Воспоминания далёкого прошлого, даты, нюансы встреч, рассказанные ею, бесценны. Во время ограниченного времени общения с Татьяной Юрьевной хотелось о многом расспросить, и мы переходили с одной темы на другую, нередко упуская важные детали, в надежде позже выстроить интервью в последовательное повествование, дополнив его интересными фактами. Работа по редактированию заняла несколько месяцев как по причине многочисленных и важных дополнений, сделанных Татьяной Юрьевной, так и в силу некоторых для неё трудностей изложения материала на русском языке. Мы с князем Никитой Дмитриевичем Лобановым-Ростовским выражаем искреннюю признательность супругам Татьяне и Артуру Григорян, которые помогли дополнить и обработать бесценные воспоминания Татьяны Юрьевны вместе с ней уже в Бразилии.

Марго Фонтейн и Рудольф Нурев

О. К.: Татьяна Юрьевна, с кем Вы вначале познакомились – с Рудольфом Нуревым (Rudolf Nureyev) или с Марго Фонтейн (Margot Fonteyn)?

Т. Л.: С Марго Фонтейн, конечно, ведь они стали выступать вместе только с 1961 года после «бегства» Нуреева из СССР. Я видела её выступления в Лондоне в 50-х годах, а наше личное знакомство состоялось в 1959 году, когда она приезжала в Рио-де-Жанейро со своим мужем, послом Панамы в Великобритании Тито Ариасом (Tito Arias). Марго Фонтейн тогда посетила наш главный Городской театр (Teatro Municipal Rio de Janeiro) и присутствовала на моём уроке, где мы и познакомились.

Н. Д. Л.-Р.: Её супруг Тито Ариас ещё был в хорошем здравии?

Т. Л.: В прекрасном. Он приехал в Бразилию покупать оружие, так как хотел совершить в Панаме переворот.

Н. Д. Л.-Р.: Тито хотел стать президентом?

Т. Л.: Возможно, хотя я и не уверена в этом. По вопросу покупки оружия они общались с двумя бизнесменами, один из которых был очень влиятельным человеком в бразильском обществе. Он был женат вторым браком на матери Далал Ашкар (Dalal Achkar), которая благодаря отчиму смогла познакомиться с Марго Фонтейн и сблизиться с миром балета. Она очень хотела стать балериной, но её талант более всего раскрылся в продюсировании. По совету Марго она основала собственную школу балета в Рио и потом стала импресарио. Благодаря этим отношениям с Марго она смогла впервые привезти в Рио лондонский Королевский балет (The Royal Ballet). Позже она также привозила в Рио балет Парижской оперы (Le Ballet de l'Opéra de Paris).

Н. Д. Л.-Р.: И что стало дальше с Марго и Тито?

Т. Л.: Они купили в Бразилии оружие, погрузили его на маленькую яхту и повезли в Панаму. Но там их с грузом задержали. Марго была депортирована в Майами, а Тито укрылся на время в бразильском посольстве, потом ему разрешили уехать из страны. Они вернулись в Англию, и когда позже я по работе была в Лондоне в течение шести недель, Марго несколько раз приглашала меня к ним. У меня была возможность полюбоваться золотыми статуэтками доколумбовского искусства, украшавшими ниши на стенах их гостиной. И с тех пор мы ещё неоднократно встречались в Лондоне, Нью-Йорке и Рио-де-Жанейро.

Н. Д. Л.-Р.: Оружие было куплено на деньги Марго, или у Тито были свои деньги?

Т. Л.: Я этого не знаю, но думаю, что у него были свои деньги. В конце концов, он происходил из очень влиятельной и богатой семьи, его отец и дядя были в разные годы президентами Панамы. Благодаря этому случаю Далал и познакомилась с Марго в Рио, и позже подружилась с ней.

Н. Д. Л.-Р.: Как сложилась их дальнейшая судьба?

Т. Л.: После смены власти в Панаме Тито смог вернуться на родину и заняться политикой, но через некоторое время стал жертвой политических разборок. Он был серьёзно ранен выстрелом из пистолета и остался парализованным. Марго заботилась о нём до конца его жизни. Она брала его во все свои турне вместе с ухаживавшим за ним помощником. Так как Тито любил курить сигары, Марго их для него зажигала и держала, чтобы он мог курить, поскольку руки у него тоже были парализованы. Когда Марго серьёзно заболела, её финансовое положение было настолько плачевным, что Королевский балет вынужден был помогать ей. Конец жизни этой великой и знаменитой английской балерины был, к сожалению, очень драматический.

Н. Д. Л.-Р.: Тито был очень красивый, обаятельный мужчина. Женщины, должно быть, любили его.

Т. Л.: Я не находила его таким уж обаятельным. Я с ним познакомилась в антракте одного балетного спектакля, в баре (The Crush Bar) театра «Ковент-Гарден». За много лет до этого я слышала, что Марго была влюблена в Ролана Пети (Roland Petit). В 1948 году Ролан Пети пригласил Марго в свою труппу «Балет Парижа» (Le Ballet de Paris) в Театре Мариньи (Théâtre Marigny), где он для неё поставил балет «Девушки ночи» (Les Demoiselles de la Nuit) на музыку Жана Франсе (Jean Françaix). Я случайно была в Париже в том году и видела этот спектакль. К сожалению, после Ролан Пети больше не ставил его. А Марго вернулась в Лондон.

Н. Д. Л.-Р.: Марго чуть было не стала женой брата моей матери Николая Васильевича Вырубова. У них был роман, но отец моего дяди запретил ему как дворянину жениться на балерине. Брак Кшесинской с представителем рода Романовых не стал для него послаблением в его убеждениях. И этого не произошло.



С Рудольфом Нуреевым

– Вы мне напоминаете Николая Вырубова.

– Это мой дядя.

– Вы на него очень похожи.

И тогда я сказал ей, что мой дядя был безумно в неё влюблён и сожалел о том, что отец не разрешил ему бракосочетания.

Т. Л.: Марго Фонтейн, помимо прочего, имела титулы Дамы Большого Креста, а также Её Королевского Величества Prima ballerina assoluta. Будучи одной из самых титулованных и именитых балерин в мире, она была воспитанной, приятной и очень простой в общении женщиной. Красивая фигура, ноги, техника, гармоничные руки и самое главное – её музыкальность!

Кстати сказать, она прошла школу русского хореографа Георгия Гончарова в Шанхае, где её семья жила в 1927–1933 годах.

Для неё Фредерик Аштон (Frederic Ashton) поставил свои самые лучшие и знаменитые балеты. Я думаю, что при её занятости у неё не было времени заниматься романами...

Н. Д. Л.-Р.: Кроме музыкальности, техники и линий, у неё была душа.

О. К.: «Жизель» прекрасна в их исполнении.

Т. Л.: В 1967 году я ставила «Жизель» с участием Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева. Это устроила Далал, которая пригласила их в Рио, чтобы популяризировать балет в Бразилии и поднять уровень балетного искусства в стране. Это был их первый совместный визит в Бразилию. Далал рассчитывала использовать кордебалет Муниципального театра Рио-де-Жанейро, но директор театра отказал ей в этом. Мне пришлось собирать новую труппу исполнителей из танцовщиц и танцовщиков других студий и даже учеников. В ролях королевы виллис и других ведущих персонажей согласились участвовать солисты театра, для которых было честью выступить вместе с Марго и Нуреевым.

Н. Д. Л.-Р.: Почему же директор запретил участие кордебалета?

Т. Л.: Не знаю. Но мне пришлось помучиться с набором, и если с девочками было проще, то танцовщиков удалось найти только шесть вместо двенадцати. Я вынуждена была менять хореографию вальса первого акта, ставя двух балерин на каждого танцовщика.

А теперь расскажу о том, как я познакомилась с Рудольфом Нуреевым. Я репетировала на сцене с кордебалетом, зная, что Марго с Нуреевым должны приехать на следующий день. Неожиданно позади меня послышалось громко по-русски: «Какое говно!» Это был Нуреев, который повторил это ещё несколько раз, прежде чем я успела повернуться и сказать: «Здравствуйте, я – русская, но не привыкла слышать такие слова». Он удивлённо повернулся ко мне и, поняв, кто я, обнял и поцеловал. Такой была наша первая встреча.

Н. Д. Л.-Р.: Что ему не понравилось?

Т. Л.: Бенуа у нас не было, и, к сожалению, наш декоратор был очень слабый, но он был выбран дирекцией театра... Хотя я уже была опытным балетмейстером, проводя десятый сезон в театре, Далал представила спектакль как The production of Dalal Achkar, не упомянув меня. Тогда на следующий день в своём интервью Нуреев похвалил меня за постановку «Жизели», сказав, что всё было сделано так профессионально, что не пришлось ничего менять. После этого мы с ним подружились. Впрочем, быть друзьями с Нуреевым было сложно, потому что то он вас мордой об стол, то целует.

Т. Л.: Я не могу поверить, что в XX веке, после революции, ещё существовали такие нравы! К примеру, Матильда Кшесинская и Любовь Егорова, будучи балеринами Мариинского театра, были замужем за дворянами. Кшесинская за великим князем Андреем Владимировичем, а Егорова – за князем Никитой Трубецким. Так что я нахожу это абсурдом...

Н. Д. Л.-Р.: Лет 50 назад я был на обеде у председателя бельгийского банка, где случайно оказался за столом рядом с Марго. Мы не были знакомы, и она обратилась ко мне с вопросом:

– Вы живёте в Париже?

– Да.

А в 1975 году я по предложению Марго поехала в Гонконг ставить детский спектакль «Щелкунчик». Я не была готова работать с непрофессиональной труппой – для меня это была полная неожиданность. Танцовщицы в основном были китайками, и я не могла их различить, так что пришлось клеить на них номера. Костюмы я выдумала. Марго пригласила пару солистов из шотландского балета, но они в последний момент отказались. Слава богу, что моя бывшая ученица Нора Эстевес (Nora Esteves) находилась в Париже, ожидая контракта у Ролана Пети. Я вызвала её, и Нора приехала с партнёром Жан-Клодом Руизом (Jean Claude Ruiz). Марго одолжила ей две собственные пачки – белую и розовую. Я там поработала два с половиной месяца, но это оправдалось хорошим заработком.

Сначала Марго хотела послать меня на целый год балетмейстером в Финляндию. Я тогда подумала: что я буду делать в Финляндии, где нет солнца? Я с ума сойду. Там холодно и всегда темно. В Рио я привыкла к вечному лету и теплу. Тогда она послала в Финляндию кого-то другого, а я поехала к китайцам.

А ещё Марго выдумала как-то послать меня в Сан-Сальвадор, аккурат перед их тогдашней революцией... Надеюсь, что я Вас не утомила.

Н. Д. Л.-Р.: Вы рассказываете очень интересные подробности об известных нам артистах, дополняя новыми красками картину балетного искусства того времени.

Т. Л.: Моя жизнь целиком и полностью была связана с балетом. И участие Нуреева в ней было значительным. В 1989 году он пригласил меня в Парижскую оперу восстановить балет-симфонию «Предзнаменования» (Les Présages) Леонида Мясина, впервые поставленный им в 1933 году. Мы использовали для этой работы оригинальные макеты костюмов и декораций Андре Массона (André Masson), взятые напрокат из фонда Мясина (Massine Foundation). Сделанные с них копии, кстати сказать, загадочным образом исчезли, что обнаружилось через год, когда меня пригласили в Нью-Йорк поставить «Предзнаменования» для «Балет Джоффри» (Joffrey Ballet).

Н. Д. Л.-Р.: Аналогичный случай произошёл, когда Роберт Джоффри (Robert Joffrey) хотел поставить «Петрушку» в «Сити Сентер» (City Centre) в Нью-Йорке. Он мне рассказывал, что у Мясина, которого пригласили в качестве хореографа, а Мясин танцевал Петрушку ещё у Дягилева, было только 34 эскиза костюмов, и он тогда искал недостающие.

Ну а что касается Джоффри, когда он искал эскизы для балета «Петрушка», я сказал ему, что у нас есть 100 эскизов костюмов (Бенуа перерисовывал «Петрушку» 14 раз!), 14 вариантов бутяфории и 4 декорации, и он всё это переснял. А в знак благодарности от него нам принесли букет из более чем 30 белых роз. Журнал «Dance Magazine» в статье, посвящённой постановке 1970 года, иллюстрировал материал эскизами из нашего собрания.

Вот такие у меня воспоминания о Роберте Джоффри и о работе над балетом «Петрушка».

Т. Л.: Вы меня извините, но «Петрушка» была поставлена впервые Фокиным, и, хотя он умер в 1942 году, прожив последние 22 года своей жизни в США, я не думаю, что Мясин имел моральное право ставить этот балет. На самом деле все 118 эскизов костюмов и декораций работы Александра Бенуа для балета «Петрушка» после смерти Фокина остались у Юрека Лазовского, который много раз ставил этот балет для маэстро при его жизни. Эти же кроки и эскизы Лазовский привозил в 1979 году в Рио-де-Жанейро, когда его пригласили поставить «Петрушку» в нашем главном театре. На этот спектакль, чтобы повидаться и пообщаться с Юреком, приезжала из Буэнос-Айреса Тамара Григорьева. Она, так же как и Нина Вершинина, которая в то время жила в Рио и тоже была на встрече, не виделась



*С Юреком Лазовским и Тамарой Григорьевой,
постановка балета «Петрушка»
в Муниципальном театре Рио-де-Жанейро, 1979 г.*

с Лазовским с 1942 года! Уезжая из Рио, Юрек оставил мне все копии эскизов костюмов и декораций. Они были небольшого формата, размером с игральные карты, но чёткие и яркие. Так случилось, что несчастный Юрек, страдавший припадками, недолго прожил после своего пребывания в Рио.

Поскольку у нас этот балет больше не планировался к постановке, то позже я отдала эскизы Жоржу Скибину, когда он был в Рио.

Эрик Брун (Eric Bruhn)

Н. Д. Л.-Р.: Вам посчастливилось пересечься с Эриком Бруном.

Т. Л.: Это было в Париже, куда Нуреев был приглашён танцевать «Лебединое озеро». Директором Парижской оперы был тогда Пьер Берже (Pierre Bergé). Он организовал ужин в ресторане «Максим» (Maxim's), и Рудик пригласил меня на этот ужин. Там были также поклонники Нуреева и сам Эрик Брун. За большим овальным столом я оказалась напротив Рудика. Он спросил меня по-русски: «Как я станцевал?» Я ответила: «Ты сам видел, какой грандиозный был успех! Овации и аплодисменты не смолкали». А Эрик подошёл ко мне сзади и говорит: «Это был очень плохой спектакль, ты танцевал недостаточно чисто». Вот так: отношения профессиональные ничего общего не имели с личными отношениями.

Я познакомилась с Эриком ещё раньше в Нью-Йорке, видев его несколько раз на уроках в студии Джоффри, когда преподавала вместе с приглашённой из Лондона Верой Волковой, а также на спектаклях в «Линкольн-центре».

Возвращаясь к Нурееву, вспоминаю историю, которая была несколькими годами ранее в Лондоне. После спектакля в Ковент-Гардене мы оба были приглашены на русский (по старому стилю) Новый год к леди Мэри Сэнт Джаст (Mary Saint Just). Я предложила ему поехать вместе, на что он сказал, что приедет позже, потому что должен прежде подписать контракт для фильма «Валентино». И шутливо добавил: «Скажи Мэри, чтобы нашла мне шесть красивых парней».

А ещё вспоминается забавный случай, связанный с Нуреевым, из Нью-Йорка 1989 года, когда я преподавала там в университете. Я пошла в Метрополитен-опера смотреть «Жизель» в исполнении Карлы Фраччи (Carla Fracci) в дуэте с Нуреевым. Было очень смешно наблюдать, когда по завершении спектакля на левой стороне галереи кричали: «Браво Нурееву!», а на правой стороне, очевидно, итальянцы кричали: «Браво, Карла!» Это была нешуточная борьба поклонников Нуреева и Фраччи.

Н. Д. Л.-Р.: Балетный критик Клемент Крисп (Clement Crisp) говорил то же самое, что Нуреев был шоуменом и что Барышников был лучше Нуреева, потому что танцевал намного чище.

О. К.: Вас слушать можно бесконечно.

Т. Л.: Вы знаете, у меня очень давно не было случая поговорить о балетном искусстве.

Джордж Баланчин и Леонид Мясин

О. К.: Когда Вы впервые встретились с Джорджем Баланчиным?

Т. Л.: Это было в самом конце 1940 года, когда труппа «Оригинального русского балета» (Original Ballet Russe) приехала специальным поездом из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк. Спектакли проходили в театре на 51-й улице (Fifty-first Street Theatre) и имели большой успех. Импресарио Сол Юрок (Sol Hurok) решил представить меня публике как юную звезду. Мне не было ещё и 18 лет. Так совпало, что я танцевала «Котильон» (Cotillion) на музыку Шабрие (Emmanuel Chabrier) с хореографией Баланчина, который маэстро ставил ещё в Европе до переезда в США. Во время представления Баланчин сидел в зале, и после спектакля он поднялся на сцену, чтобы поприветствовать нас. Тогда мы ещё не знали, что наш директор Василий Григорьевич пригласил его ставить с нами новый балет.

Н. Д. Л.-Р.: А чем занимался в это время Баланчин в «Сити-центре»?

Т. Л.: Ставил спектакли, у него была своя труппа «Американский балет».

О. К.: Баланчин стремился помогать своим соотечественникам?

Т. Л.: Да, он был очень добр и внимателен к русским соотечественникам. Он посещал русские балетные школы в Париже (Ольги Преображенской, Любви Егоровой, Матильды Кшесинской и других), чтобы выбрать самых перспективных молодых артистов. И когда в 1932 году он стал

главным балетмейстером новой антрепризы «Балета Монте Карло» (Ballets de Monte Carlo), то сразу пригласил на работу Туманову, Баронову, Рябушинскую, Еглевского. Но он брал не только русских, но и других талантливых танцовщиков.

Н. Д. Л.-Р.: Мясин тоже набирал и приглашал русских артистов?

Т. Л.: Мясин был гениальный балетмейстер, но как человек довольно холодный. Я думаю, что он себя ограждал от балерин, их мамочек, от всяких разговоров и интриг.

Н. Д. Л.-Р.: Как человек, да. Мясин бывал у нас с подругой в Сан-Франциско. Но он был холодный человек, да. Я у него купил эскиз Марка Шагала (Marc Chagall) с изображением Алеко и Земфиры.

Т. Л.: Расскажу вам одну историю, связанную с Мясиним. В 1960 году я случайно встретилась с ним перед Театром Елисейских полей (Théâtre des Champs Élysées) на авеню Монтень (Avenue Montaigne). Я выходила из такси, а он пытался поймать свободное. Даже не поздоровавшись, он неожиданно спросил: «Вы помните хореографию “Хореартиума” (Choreartium)?»

– Думаю, что да! – не раздумывая, ответила я.

Он сразу дал адрес и пригласил меня вечером к себе домой в Нейи-сюр-Сен (Neuilly-sur-Seine) под Парижем показать ему, что я помнила. Сразу после репетиции он пригласил меня быть его ассистенткой на V Международном фестивале балета в Нерви, который должен был проходить в марте того же года. Когда я сообщила ему, что у меня отпуск только до марта и я должна вернуться в Рио-де-Жанейро к началу оперного сезона, он позвонил директору Муниципального театра, который разрешил мне продлить мой отпуск без каких-либо взысканий. Потом он звонил ещё раз, чтобы мне разрешили работать с ним до конца августа.

В Нерви я жила в том же доме, что и семья Мясиных. Я делила маленькую квартирку на третьем этаже с дочерью Мясиных, которую тоже звали Татьяна, и подружкой американкой. Каждый день я обедала с семьёй на четвёртом этаже и видела, как Мясин быстро ел, чтобы после обеда отдохнуть часок перед тем, как возвращаться на работу. Мы репетировали три раза в день: с 10 часов утра до 12:30, с 15:30 до 17:30 и ещё с 20:30 до 22 часов. Поздно вечером мы возвращались домой очень уставшие, и Мясину ещё нужно было пешком подниматься на четвёртый этаж, так как в доме не было лифта. Однажды я захотела помочь ему, предложив ему свою руку для опоры, но он отказался от моей помощи. В те годы ему уже было под 65. У Мясина ещё был небольшой топчан, на котором он иногда отдыхал во время репетиций. Интересно было видеть, как, просыпаясь, он начинал считать по-итальянски «uno, due, tre», возвращаясь к репетиции своей новой двухчасовой постановки «Человеческая комедия» по мотивам «Декамерона» Боккаччо.

Нерви был сказочным городком, хотя и не имел пляжей. Иногда в обеденный перерыв я вместе с художником Андрэ Борепаром (Andre Beaurepaire) ездила обедать в знаменитый Портофино.

О. К.: Татьяна Юрьевна, расскажите ещё о встречах с Баланчиним.

Т. Л.: Хорошо. Мне вспоминается наша встреча в 1964 году в Нью-Йорке. Я остановилась тогда в одной гостинице на 55-й улице, напротив театра «Сити-центр» (City Center Theater). Увидев, что там будет идти спектакль «Нью-Йорк Сити Балета» Баланчина (New York City Ballet), я сразу купила себе билет. Моё место оказалось в последних рядах, но в перерыве, увидев Баланчина впереди, я подошла к нему. К моему удивлению, он меня сразу узнал, поцеловал и неожиданно спросил: «Таня, вам нужна работа?» Я его поблагодарила за заботу и сказала, что приехала в отпуск посмотреть балеты, музыкальные комедии, погулять по магазинам и просто по городу.

Я тогда очень удивилась и обрадовалась, потому что он не видел меня с 1942 года, когда мы последний раз пересекались в Буэнос-Айресе, но тем не менее сразу узнал! В 1942 году наш балет был в Буэнос-Айресе, и там же был Баланчин. Мы заканчивали сезон, и за ужином в ресторане он пригласил меня танцевать в его сезоне в Театре Колон (Teatro Colon). Я поблагодарила и, недолго думая, приняла его приглашение, так как у нас уже не было контракта с полковником де Базилем. Я уже начала репетировать у Баланчина с Юреком Шабелевским, когда к моему огромному удивлению и разочарованию ко мне пришёл адвокат Базиля и показал письмо моего отца, согласно которому де Базиль отвечал за меня до 21 года, а мне тогда ещё не исполнилось и 20 лет.

О. К.: Но Вы ещё упоминали о новом балете, который с вами ставил Баланчин в 1940 году. Расскажите об этом, пожалуйста.

Т. Л.: Да, я расскажу вам, о чём вы, наверное, тоже не знаете. К новому сезону антрепризы полковника де Базиля «Оригинального русского балета» в Нью-Йорке в 1940 году Баланчин поставил балет



*Сцена из балета «Балюстрада».
Т. Лескова крайняя слева*

и Ясинским, а четвёртую танцевали все солисты, мы втроём с семью артистами кордебалета.

Н. Д. Л.-Р.: То есть вы все были в Нью-Йорке в 1940 году?

Т. Л.: Да, вся наша балетная труппа была там. В США мы плыли пароходом из Австралии в конце сентября, а в Австралию мы приплыли в конце декабря 1939 года и находились там, соответственно, около девяти месяцев.

О. К.: Сколько времени вы плыли на пароходе из Австралии?

Т. Л.: Мы плыли три недели на пароходе «Монтеррей» до Сан-Франциско (San Francisco) и затем в Лос-Анджелес (Los Angeles), сделав по пути заходы в Окленд (Auckland), Самоа (Samoa) и Гавайи (Hawaii). Нам было известно, что почти сразу по приходу в Лос-Анджелес нам предстоит давать спектакли, поэтому мы во время плавания каждое утро до пробуждения остальных пассажиров тренировались на палубе, используя ограждение в качестве станка. В Лос-Анджелесе мы выступали около 15 дней, а потом специальным поездом со всеми нашими декорациями, костюмами и багажом, а также оркестром из 17 музыкантов поехали через всю Америку от западного побережья до восточного. Буквально живя в поезде в течение 10 дней, до Миннеаполиса (Minneapolis) мы останавливались только в двух городах, где дали по одному представлению. В Миннеаполисе нам довелось выступить в сопровождении знаменитого оркестра Миннеаполиса. Оттуда мы поехали в Чикаго (Chicago), где танцевали в течение двух недель в чудном старом театре «Аудиториум» (Auditorium), имея возможность показать большую часть нашего репертуара. Оттуда мы отправились в Нью-Йорк (New York), куда прибыли в последних числах ноября. Там мы узнали грустную новость, что старый «Метрополитен-Опера» (Metropolitan Opera House) уже был снесён с целью реконструкции. В те годы Линкольн-центр (Lincoln Center) ещё не был построен, так же как и «Сити-центр» (City Center).

Что я вам сейчас скажу, может показаться невероятным. В конце 1940 года в Нью-Йорке выступали одновременно три балетных компании: «Русский балет Монте-Карло» (Le Ballet Russe de Monte Carlo) Леонида Мясина (Massine) и Сержа Дэнема (Denhem), новый «Американский театр балета» (American Ballet Theater – АБТ) под руководством Лючии Чейз (Lucia Chase) и Ричарда Плезанта (Richard Pleasant) и наша, только приехавшая, антреприза «Оригинальный русский балет» де Базиля (Original Ballet Russe de Basil). Все три компании танцевали в средних по размеру театрах в квартале Таймс Сквер (Times Square), и вы не поверите, у всех была публика и большой успех. Это был канун Рождества, Нью-Йорк был переполнен туристами и самими жителями города, делавшими рождественские покупки и посещавшими спектакли. Мы оставались в Нью-Йорке практически до конца января 1941 года, давая спектакли.

Как раз в это время, как я уже говорила ранее, Джорджем Баланчиным на музыку Стравинского был поставлен новый балет «Балюстрада», премьера которого состоялась 22 января 1941 года. Участие самого автора скрипичного концерта маэстро Игоря Стравинского, дирижировавшего оркестром, и скрипача Самуила Душкина, для которого был написан этот концерт, уже гарантировали балету успех. Баланчин не хотел отвлекать внимания зрителей от хореографии и музыки, и поэтому декорации были предельно простыми. Конечно, с Баланчиным и Стравинским вместе этот

«Балюстрада» на музыку скрипичного концерта Игоря Стравинского в исполнении скрипача Самуила Душкина. Премьера состоялась 22 января 1941 года. Костюмы сделал Павел Челищев. Не было никаких декораций, если не считать низкой белой балюстрады (откуда и название балета) на чёрном заднем фоне. Постановка состояла из четырёх сцен. В первой части танцевала я с Романом Ясинским вместе с семью балеринами кордебалета, вторую часть должна была танцевать Марина Светлова, но она заболела ещё в начале репетиций и была заменена сестрой Тамары Григорьевой Галей Разумовой, которая выступила в паре с Полом Петровым, третью часть танцевала Тамара Туманова с Петровым

спектакль стал событием и был обречён на успех. К сожалению, этот балет мы не могли взять в турне, потому что нужен был солист-скрипач.

Я должна вам рассказать о том конфузе, который случился со мной при работе над этим балетом. В тот день, когда должна была состояться первая репетиция, я решила воспользоваться обеденным перерывом, чтобы купить себе новое вечернее платье для новогоднего приёма. Его организовывал для нас и других балетных трупп, которые он продюсировал, импресарио Сол Юрок. Увлёкшись шопингом, я поздно заметила, что могу опоздать на репетицию, и когда кинулась ловить такси, они все были заняты. Когда в конце концов с опозданием в 10–15 минут я приехала на репетицию и, извиняясь, зашла в зал, то увидела, что на моём месте уже репетировала другая балерина. Я встала сзади, делая всё то, чему учил Баланчин. А когда на следующий день я проверяла расписание репетиций, то с удивлением и испугом обнаружила, что вместо пары с Романом Ясинским мне предстояла отдельная репетиция с самим Баланчиным.

Я бы не советовала ни одной начинающей балерине следовать моему примеру, потому что такая удача случается не со всяким!

О. К.: Татьяна Юрьевна, как складывались начавшиеся из-за войны вынужденные гастролы?

Т. Л.: Это был мой первый профессиональный сезон в антрепризе полковника де Базиля, в которой я дебютировала в Лондоне в мае 1939 года. После летнего отдыха нас ожидали гастролы в Берлине, но из-за начавшейся в сентябре войны, руководство поменяло планы, и мы, спасаясь от войны, отправились в Австралию. От Лондона до Сиднея мы плыли целых шесть недель, выйдя в море в ноябре и прибыв в Сидней в конце декабря 1939 года. Море уже было опасное, и мы плыли зигзагами из-за мин.

Незадолго до прибытия в Гибралтар мы разошлись в море с корейским пароходом, который в тот же день, как мы узнали вечером из радио, подорвался на mine. Гибралтарская скала встретила нас сиреной воздушной тревоги. После этого стресса мы плыли спокойно по Средиземному морю до Порт-Саида (Port Said), где была следующая остановка. Все хотели спуститься на берег, но нас не пустили, потому что в компании были граждане 10 разных стран: англичане, русские, поляки, немцы... Оттуда мы прошли по Суэцкому каналу (Canal de Suez) в Красное море. Были ещё остановки в Адене (Aden) в Индийском океане, потом на Цейлоне (Ceylon) и, наконец, в Бомбее (Bombay), где с парохода сошло множество индусов, бежавших от войны в Европе.



Обложка альбома
«Covent Garden Russian Ballet Company», 1939 г.
Художник Н. Гончарова



Татьяна Лескова – балерина антрепризы полковника де Базиля (фото из альбома «Covent Garden Russian Ballet Company. June-August 1939»)



*На могиле Сергея Дягилева,
остров Сан-Микеле, Венеция*

да. С утра делали барре, а днём, когда пассажиры расходились по каютам, репетировали в полноги. Важно было не забыть репертуар.

О. К.: А кто из балетмейстеров уехал с вами из Лондона? Фокин поехал с вами?

Т. Л.: Нет, Фокин ездил с труппой в Австралию в первый раз в 1938 году и вернулся обратно в апреле 1939-го. А во время вторых гастролей балетмейстерами были Серж Лифарь и Давид Лишин, но Лифарь добирался до Австралии по воздуху (и это у него заняло 10 дней), а Лишин вместе с Татьяной Рябушинской, Тамарой Тумановой и некоторыми своими учениками плыл из США, где их застало начало войны. С нами на пароходе, шедшем из Англии, находились: из руководства – Василий Григорьевич де Базиль и режиссёр Сергей Григорьев, сын которого Всеволод Григорьев был секретарём антрепризы, хореографами были Нина Вершинина и Вера Немчинова, а педагогом – Анатолий Обухов.

О. К.: Когда возник конфликт между де Базилем и Блюмом, когда стали меняться названия?

Т. Л.: Знаете, я бы хотела рассказать об этом поподробнее, потому как вокруг этого вопроса очень много есть противоречивой информации. Я начну с самого начала. Когда Сергей Дягилев умер в августе 1929 года, его контракт с Театром Монте-Карло остался незавершённым.

Бессменный директор (с 1892 года) оперы Рауль Гюнсбург (Raoul Gunsbourg) рассчитывал, что дягилевская антреприза будет продолжать свою деятельность, однако огромные долги привели к банкротству компании, труппа распалась, костюмы и декорации распродавались. Художественный руководитель балета Ренэ Блюм, выступивший духовным наследником Дягилева, пытался возродить труппу, привлекая к сотрудничеству Мясина, Баланчина, Лифаря, Кохно, Григорьева, но безуспешно. В 1931 году Блюм подготовил отличную программу для нового сезона, в том числе для приехавшей на гастроли в Монте-Карло «Русской оперы в Париже», которой руководили Церетели и де Базиль. Именно в этот период он сближается с бывшим казачьим офицером Василием Григорьевичем Воскресенским, который в эмиграции стал балетным импресарио под псевдонимом «полковник де Базиль». Он не обладал артистическими и интеллектуальными способностями, чтобы осуществлять художественное руководство труппой, но имел несомненные организационные и предпринимательские качества. Таким образом, их взаимодополняющий союз привёл к рождению в 1931 году новой антрепризы «Балет Монте-Карло» (Ballet de Monte Carlo),

А мы с ужасом посетили город, где был невероятный хаос на улицах, переполненных людьми и транспортом.

Я не помню, сколько времени нам пришлось ещё плыть до Австралии, не помню, где мы провели мой день рождения 6 декабря, когда мне исполнилось 17 лет. Это было где-то между Индией и Австралией. Пройдя мимо Перта (Perth) и потом Мельбурна (Melbourne), мы, наконец, прибыли в Сидней в конце декабря 1939 года. Наши гастролы в Австралии продолжались до конца августа 1940 года. Оттуда мы уехали в Америку.

Н. Д. Л.-Р.: И египтяне не пускали вас?

Т. Л.: Нет, только Василий Григорьевич смог сойти с женой на землю под предлогом, что у него болят зубы и требовалась срочная зубохирургическая помощь. И они смогли прогуляться в этом городе. А нам не оставалось ничего другого, как с палубы парохода «Оркадес» (Orcades) бросать монетки в воду и смотреть, как местные мальчишки за ними ныряли. У меня осталась только одна фотография с видами Порт-Саида.

Н. Д. Л.-Р.: А как вам удавалось на пароходе репетировать каждый день?

Т. Л.: Во время путешествия из Лондона в Австралию мы ежедневно занимались нашими экзерсисами на палубе, опираясь на поручни и ограждения парохода.

соединившей имидж и артистический потенциал преемника дягилевского балета с коммерческим успехом и новой моделью предприятия де Базиля. Базиль пригласил для работы балетмейстерами молодых Леонида Мясина и Джорджа Баланчина, последнему тогда было только 27 лет. Именно Баланчин нашёл в прославленных русских школах балета Парижа, в частности в школе Ольги Преображенской, совсем ещё юных, но уже обладавших изумительной техникой Ирину Баронову 13 лет, Тамару Туманову 13 лет, а также ученицу Матильды Кшесинской 15-летнюю Татьяну Рябушинскую. Это трио «бэби-балерин» определило новое лицо и тренд антрепризы, которая, ориентируясь на приглашение воспитанниц русской школы балета – детей русских иммигрантов, активнее экспериментировала с постановками новых балетов, таких как «Котильон» и «Мещанин во дворянстве» Дж. Баланчина или «Предзнаменования» и «Хореартиум» Л. Мясина. Мясин, ставший после ухода Баланчина в 1933 году главным балетмейстером труппы, поставил восемь балетов, три из которых в новом жанре балета-симфонии.

Новая антреприза имела в 1932–1935 годах большой успех и выезжала с гастролями в Бельгию, Голландию, Англию и США. Однако наряду с успехом росло и недопонимание между руководителями труппы. Если в интересах Ренэ Блюма было развивать балет в театре Монте-Карло, то полковник де Базиль стремился вывозить труппу на гастроли по Европе и даже США. На афишах имя Блюма стало появляться на втором плане после Базиля, тогда как, согласно контракту, художественным директором, а следовательно, первым лицом, по мнению Блюма, был он. Эти разногласия привели к тому, что в 1935 между Ренэ Блюмом и полковником де Базилем произошёл разрыв, дошедший до судебного процесса. В результате труппа разделилась на две компании: «Балеты Монте-Карло» Ренэ Блюма (Les Ballets de Monte Carlo) и «Русский балет полковника де Базиля» (Les Ballets russes du Colonel de Basil). Последняя продолжала работать с Леонидом Мясиным в качестве балетмейстера, в частности, в июле 1936 года Мясин поставил в лондонском театре Ковент-Гарден свой третий симфонический балет «Фантастическая симфония» на одноименную симфонию Г. Берлиоза, где он сам танцевал молодого музыканта в паре с Тамарой Тумановой. Но затем стали возникать трения уже между Мясиним и де Базилем. Мясина пытался переманить новоявленный американский импресарио Серж Дэнем (Serge Denham), настоящее имя которого было Сергей Докучаев, составивший с этой целью альянс с большим поклонником балетмейстера американским миллионером и меценатом Флейшманом. Мясин хотел уйти к новому импресарио со своими балетами, но поскольку он был нанят хореографом на работу компанией де Базиля, то он не мог ставить эти балеты в другой компании. Судья по этому процессу принял решение оставить компанию полковнику де Базилю, наложив на него при этом большой штраф, невыплата которого лишала его права использовать имя «Монте-Карло» и руководить компанией в течение двух лет. В результате этого с 1938 года антреприза полковника Базиля выступала вначале под названием «Русский балет Ковент-Гардена» (Covent Garden Russian Ballet), затем «Образовательный балет» (Educational Ballet) и, наконец, с конца 1939 года «Оригинальный русский балет» (Original Ballet Russe), а формально руководили компанией Брюс Оттли и Виктор Дандрэ. В эту труппу и поступила работать я, Татьяна Лескова, вместе с Женевьев Мулен, братьями Тупин, и позднее к нам присоединились Нина Попова и Татьяна Бешенова.

Что касается Мясина, то, оставшись с правами на свои балеты, он объединился с Сержем Дэнемом, которому Ренэ Блюм, уставший от руководства компанией «Русский балет Монте-Карло», в 1937 году продал права на использование этого имени. В 1939 году труппа Сержа Дэнема уехала в США, где гастролитировала в течение всей Второй мировой войны. Ренэ Блюм, которому предлагали также уехать в США, посчитал такой шаг равносильным дезертирству и, будучи евреем, был отправлен нацистами в концлагерь Освенцим, где погиб в 1942 году.



*Разворот альбома
с автографами участников труппы, 1939 г.*

Бронислава Нижинская

О. К.: Татьяна Юрьевна, расскажите о Брониславе Нижинской, пожалуйста.

Т. Л.: Пытаюсь вспомнить, как называется эта сказка. «Свинопас» – это ведь сказка Ганса Христиана Андерсена (Hans Christian Andersen), по-моему. По этой сказке Бронислава Нижинская поставила балет «Сто поцелуев» (Les cent baisers) с музыкой Фредерика Д’Эрланже (Frédéric d’Erlanger). Либретто написал друг Дягилева Борис Кохно. Премьера этого балета состоялась в 1935 году в театре Ковент-Гарден с Ириной Бароновой в роли принцессы и Давидом Лишиным в роли принца. Эти же артисты были солистами и в 1939 году, когда я стала работать в труппе в Лондоне. У Бароновой была длинная чёрная полупачка. Помню, как Ирина выразительно ходила на пальцах в четвёртой позиции. Помню, что кордебалет делал много заносок и батманов. Нас было 12 девочек: по шесть с одной и другой стороны. Я совершенно не боялась Брониславу Нижинскую, потому что она была глухая и очень громко кричала. На репетиции приходила в белых перчатках, опасалась заразиться, наверное. Нижинская была очень ко мне благосклонна, и я была счастлива, потому что прыгала выше всех. Потом Нижинская мне дала роль нимфы в «Послеполуденном отдыхе Фавна» (L’Après-midi d’un Faune), той самой, в которой когда-то выступала она сама. В последней части выходили три балерины, потом две и в конце выходила одна – и это была я. Помню ещё, что она дала мне танцевать половчанку в «Половецких плясках» (Danses Polovtsiennes). Танцевала в «Паганини» (Paganini), но это уже хореография Михаила Фокина, на музыку рапсодии Сергея Рахманинова. Там я танцевала Зависть. Это вещь, которая, конечно, для меня очень важная. Важное воспоминание.

Михаил Фокин

Н. Д. Л.-Р.: Премьера «Паганини» состоялась в Нью-Йорке?

О. К.: Нет, в Лондоне в театре Ковент-Гарден в 1939 году.

Т. Л.: Премьера «Паганини» состоялась в Лондоне 30 июня. Фокин только что вернулся из гастролей по Австралии и Новой Зеландии. Я думаю, что он уже там, во время гастролей, начал репетировать этот балет с солистами и, в первую очередь, с Дмитрием Ростовым, которого Фокин поставил на партию Паганини. В этом балете Ростов не танцевал, а только играл драматическую роль. Он был очень хорошим актёром и музыкантом, играл на пианино и гитаре. Это было важно для роли Паганини, где он должен был достоверно изображать игру на скрипке и гитаре.

То же самое можно было сказать о подготовке Ирины Бароновой, исполнявшей роль Божественного гения. Ей нужно было участвовать в съёмках фильма в США, и она могла приехать в Лондон только в конце мая. Партию Флорентийской красавицы исполняла Татьяна Рябушинская. Я в мае 1939 года уже была в труппе и получила партию Зависти.

Сценографию делал в условиях цейтнота Сергей Судейкин. Когда мы впервые увидели сцену, то перепугались. Поверх основной сцены была сооружена другая – высотой около одного метра и размерами примерно восемь метров ширины и столько же глубины. На этом возвышении балерины должны были танцевать и прыгать. В первом действии молодой Паганини поднимался на сцену, где играл свой концерт на скрипке. Затем в действие вступали персонажи Сплетня, Ложь, Клевета и Зависть, которые, воздействуя на «коллег-критиков», представленных прислонёнными к бокам авансцены деревянными фигурами, заставляли поверить, что рука скрипача направляется дьяволом. Сцена модифицировалась в интервале, и во второй картине в живописном флорентийском саду Паганини игрой на гитаре очаровывал толпу юношей и обольщал Флорентийскую красавицу, которую играла Татьяна Рябушинская.

Н. Д. Л.-Р.: Почему-то я думал, что это премьера «Паганини» состоялась в Нью-Йорке?

Т. Л.: О Михаиле Фокине и его балетах есть небольшая книжка Сирила Бомонта (Cyril Beaumont). В ней есть вся информация о балете «Паганини». Там есть и моё имя. Я была маленькая в то время, танцевала небольшую роль Зависти, а позже партию Флорентийской красавицы, когда Рябушинская ушла из труппы, и я стала солисткой. Я помню, что мы проходили через сцену переодеться после репетиции, а Фокин сидел на сцене с женой Верочкой, и они разговаривали. Я прохожу мимо, а он говорит: «Татьяна, подождите, подойдите сюда». Я тогда только вошла в компанию и подумала, что он опять будет меня ругать. «У вас очень хороший прыжок! Работайте! Вы будете танцевать мазурку

в «Сильфидах»». И я танцевала, но уже в Австралии. А кто теперь знает, кто такой был Фокин?

Н. Д. Л.-Р.: Когда Вы были в Лондоне, Вы были в магазине Ифана Флетчера (Ifan Fletcher)?

Т. Л.: Да, была.

Н. Д. Л.-Р.: Да, молодец, как Вы помните! Потому что я у него покупал эскизы Анисфельда (Boris Anisfeldt) к опере-балету «Садко» (Sadko).

Т. Л.: Борис Анисфельд. У меня есть книга с его эскизами костюмов.

Н. Д. Л.-Р.: Не знаю, откуда у него были эскизы Анисфельда... Когда Ларионов скончался в 1964 году, Флетчер поехал в Париж на квартиру к любовнице Ларионова Александре Томилиной, которая унаследовала всё ателье Гончаровой и Ларионова, и купил довольно много эскизов у неё... Тогда эскизы стоили по два доллара. А он их перепродавал по пять, по десять долларов. Вот такие времена были.

Т. Л.: И у меня есть книга «Ballet Russes». Там и Лев Бакст, и Александр Бенуа, и все. О Борисе Анисфельде две или три страницы, с костюмами к «Подводному царству». Но мы не танцевали «Садко». Мы очень редко давали «Тамар».

Н. Д. Л.-Р.: «Тамар», костюмы Бакста. Хореография Михаила Фокина.

Т. Л.: Чудные костюмы Бакста. И декорации были замечательные. Кордебалет, помню, под лезгинку танцевал.

О. К.: Хореография не сохранилась.

Т. Л.: Любовь Чернышева танцевала Тамару. Какого-то значительного танца солистов не было, больше кордебалет носился по сцене. Я в своей роли лежала на ступеньке перед ложем царицы-обольстительницы Тамар и, увидев путника, показывала ей, что едет новый кавалер. Вы ведь знаете, что, по легенде, безжалостная соблазнительница заманивала юношей, а после любовных наслаждений убивала их.

Н. Д. Л.-Р.: Молодец! Убивала для разнообразия!

О. К.: Я вообще поражена этой невероятной творческой энергией. Мне кажется, что все тогда жили только искусством. А что ещё интересовало, кроме искусства, кроме сцены?

Т. Л.: Я была в Стокгольме в Музее танца (Dansmuseet) и была очень тронута, увидев там множество наших костюмов, в которых мы выступали в «Тамар», «Спящей красавице» и других балетах. Они были, как правило, без пачки, потому что обычно мы использовали пачки белые для всех балетов, а верх менялся в зависимости от спектакля. У некоторых костюмов были утеряны детали, неверно подписаны авторы и названия балетов. Директора музея не оказалось на месте, поэтому я оставила записку с правильными названиями. А ещё я там нашла свой костюм из балета «Балюстрада» 1940 года, уже далеко не голубого цвета. Меня в этом костюме ещё рисовал Борис Шаляпин, он написал тогда большую картину. Она появилась в Интернете, кто-то нашёл её и прислал мне.

Н. Д. Л.-Р.: Он хороший портретист, жил на 93-й улице в Нью-Йорке, а мы жили на 94-й, и я его часто навещал.

Т. Л.: Он очень милый человек.

Н. Д. Л.-Р.: Да. Жалко, что тогда я не заказал ему портрет. В Нью-Йорке выходил журнал Time Magazine, он и сейчас существует. Но в 50–60-е годы на его обложках фотографии не печатали. Шаляпин был настолько хорошим портретистом, что на обложку ставили только портреты, написанные им. Каждую неделю – новый портрет. Молодец!

Т. Л.: Time Magazine выходил каждую неделю по пятницам.

О. К.: Галину Уланову он тоже писал, когда в Америке проходили гастроли Большого театра.

Т. Л.: А вы слышали о таком художнике – Алекс Гард (Alex Gard)? Он рисовал карикатуры на балетных артистов. Он вроде окончил морское военное училище, поэтому взял псевдоним Алекс Гард – гардемарин Алексей Кремков. Он помимо шаржевых карикатур на известных людей



Сцена из балета М. Фокина «Паганини»



Карикатура Алекса Гарда к балету Д. Баланчина «Балюстрада», 1940 г.

в королевском театре Ковент-Гарден 18 июля 1935 года с Ириной Бароновой в роли принцессы. Позже Фредерик д'Эрланже написал музыку к балету «Золушка» (Cinderella), и она была так хороша, что оба балетмейстера, работавшие с труппой, хотели её поставить. В итоге в 1938 году Михаил Фокин осуществил эту новую постановку, все расходы по которой взял на себя барон д'Эрланже. Он финансировал сценографию всех своих балетов, привлекая к работе известных театральных художников, например, декорации и костюмы для балета «Сто поцелуев» в вишнёвых и абрикосовых тонах делал Жан Гюго, правнук великого французского писателя. Восхитительно красивыми были и костюмы солисток Ирины Бароновой в балете «Сто поцелуев» и Натальи Рябушинской в «Золушке».

О. К.: В 1948 году Аштон поставил «Сандрильону» в театре Ковент-Гарден на музыку Прокофьева. А вы танцевали «Золушку» Фокина в 1938-м с музыкой д'Эрланже. Не помните, какая у него была музыка?

Т. Л.: Вы знаете, я так скажу: музыку я предпочитаю Прокофьева. Но сценография в нашем балете была восхитительная. Декорации были такие большие, а костюмов так много, что на гастроли этот балет решили не брать. Но, может, ещё и потому, что не были уверены в его успехе.

Т. Л.: А вы знаете, что было любопытным в «Золушке» Фокина?

О. К.: Нет.

Т. Л.: Кот.

О. К.: Настоящий живой кот?

Т. Л.: Нет, была такая роль – белого кота, которого играла Наташа Собинова. Она ходила по сцене как кот или сидела справа от Золушки, когда та грустила и гладила кота.

О. К.: Какая прелесть! Вы так элегантно это показываете!

Т. Л.: А ещё было интересно, что злых сестёр играли мужчины: Харсурт Алжеранов и Мариан Ладре. Фокин очень хорошо сумел показать контраст между добром и злом. Я танцевала во втором акте в числе девушек, приглашённых для выбора невесты. Как сейчас помню громкий голос Фокина, кажется, во время мазурки: «Шаг – прыжок, шаг – прыжок, шаг – прыжок...»

Америки публиковал в Time Magazine балетные карикатуры. У меня есть один из его альбомов карикатур, Ballet Laughs называется. Там есть и шарж на меня.

Барон Фредерик Альфред д'Эрланже

О. К.: Каким образом барон Фредерик Д'Эрланже присоединился к «Ballets Russes»? Он же был банкиром, финансистом, помимо того что занимался сочинительством.

Т. Л.: Появление Фредерика д'Эрланже в судьбе русского балета было связано с его посещением балета «Предзнаменования» в лондонском театре «Альгамбра» в июле 1933 года, куда его повела Леди Гэлвей, чтобы поднять настроение после пропажи близкого человека. Он был очарован выступлением Ирины Бароновой в партии Страсти. Его меценатство имело очень важное значение для укрепления компании в то время. Причём его личные интересы были полностью отделены от профессиональных обязанностей вице-директора семейного банкирского дома. Настолько, что свои первые произведения он сочинял под псевдонимом Реньяль. Первым его балетом был «Сто поцелуев» на либретто Бориса Кохно по мотивам сказки Г. Х. Андерсена «Свинопас». Балет был представлен в постановке Брониславы Нижинской

О. К.: Какие ещё роли Вам вспоминаются?

Т. Л.: Было так много разных ролей, что затрудняюсь выделить что-то одно. Из фокинских постановок вспоминаются выступления в «Жар-птице», «Золотом петушке», «Петрушке», «Шахерезаде», из мясинских, конечно, его симфонические балеты, из работ Баланчина – «Балюстарда», «Котильон» и много других. Очень я любила балет «Женские причуды» (*Astuzie fémininili*) на музыку Доменика Чимароза. Меня сразу поставили на роль одной из четырёх девочек. Декорации написал испанец, не Пикассо, а который был женат на польке, сначала она была женой банкира, очень знаменитая, подруга Коко Шанель...

О. К.: Мися Серт (*Misia Sert*), в девичестве Мария Годабская.

Т. Л.: Спасибо! У Вас мозги лучше, чем у меня. Вы очень умная. Мися Серт очень интересная женщина, играла на рояле хорошо, говорят.

О. К.: Расскажите, пожалуйста, о манере Фокина работать с артистами и манере Леонида Мясина: в чём они отличались и как они друг к другу вообще относились?

Т. Л.: Как относились, я затрудняюсь сказать. Так как Фокин был постарше Мясина и первым хореографом Дягилева, то к нему как к ветерану все должны были относиться уважительно, в том числе и Мясин. Конечно, могла быть какая-то ревность артистическая – это у всех бывает. Но оба, будучи очень воспитанными людьми, не позволили бы себе каких-либо недоброжелательных действий по отношению друг к другу.

Что касается работы с артистами, то Фокина все уважали и, наверное, боялись, во всяком случае мы, новенькие, точно боялись за строгость и резкость. Дело в том, что он мало что показывал, не передевался, иногда только снимал пиджак. Артисты знали его хореографию, и мы, новобранцы, учились у них, а он или Григорьев только поправляли. Я попала в труппу в 1939 году. Сергей Григорьев и его жена Любовь Чернышева выбрали меня и Женеьев Мулен в классе у Любови Егоровой, и в мае мы уехали в Лондон. Ещё из новеньких были Таня Бешенова и Нина Попова. До начала войны директором труппы был Виктор Дандре, муж Анны Павловой. Мясин уже уехал в Америку, выиграв суд у Базиля, и хореографом был Михаил Фокин. Начиналось всё хорошо, я даже помню, кто давал урок – Анна Рой. По-моему, она была из Югославии. Конечно, я опоздала на урок, потому что не знала Лондон, и шла пешком. А первая репетиция была «Хореартиума», и меня сразу поставили в число четырёх солисток. В первый же день. Кроме того, музыка 4-й симфонии Брамса, на которую был поставлен балет, одно удовольствие. Днём была «Франческа да Римини», и репетиция была с Лишиным. У меня в то время были очень кудрявые волосы, и я собрала их в пучок. Он посмотрел на меня и сказал: «Что это? Вы в баню собрались?» А я считала, что хорошо придумала, что голова у меня не будет выглядеть большой...

В «Балле рюс» в 1942–1946 годах, не поверите, мы давали в неделю по девять спектаклей. В субботу и воскресенье – матине и суаре; в понедельник – отдых, со вторника начинались спектакли: матине и суаре со вторника по четверг и только в пятницу был один. Так что мы очень много танцевали. Поэтому у меня такая хорошая память. Сейчас все балерины хорошо танцуют, но они плохо знают, что танцуют. У них хорошо поставлена школа и техника, но нет индивидуальности. Каждый арабеск нужно знать для чего.

Любовь Николаевна Егорова

О. К.: Вы недавно упомянули имя Егоровой, выпускницы Императорского театрального училища, я хотела расспросить о её методе обучения: как она вас учила?

Т. Л.: Егорова была очень артистичной, элегантной и очень музыкальной. Её концертмейстеры были такого уровня, что могли быть солистами. Она придавала очень большое значение выбору музыки для уроков. И аккомпаниатор, которой у неё работала Мария Глебова, умела исполнить любой музыкальный фрагмент. С технической стороны мадам Егорова давала старый русский класс балета, основанный на методике Павла Гердта, восходящей к Бурнонвилю и французской школе танца и обогащённый итальянской системой преподавания Чекетти. Её станок был простой и недолгий; его целью было хорошо растянуть и согреть мускулы и сухожилия, размять пальцы ног и коленные суставы. Делались плие во всех позициях (*demi plie*, *grand plie*), затем батманы (*battements tendus*, *battements jete*) и круговращения ног (*rond de jambe par terre*, *rond de jambe en l'air*). Конечно, не за-

бывались и экзерсисы для красоты рук, пор-де-бра (port de bras). В середине начинали с маленького адажио: гранд-плие из четвёртой и пятой позиции, тан-лие (temps lie), релевелян (releve lent), равновесия (balance) и гранд пор-де-бра. Потом делали батман тандю, батман жете, глиссад (glissade), туры андеор и андеан (tours en dehors e en dedans) из пятой и четвёртой позиций. Следом разучивали большое хореографическое адажио: developpe dans route les positions effacée, écartée devant et derriere, grands croisé tours de promenade, tours releves, tours chaines, grands jetes. Все движения должны были быть выразительными (epaulement) и под такт музыке.

Потом отрабатывались прыжки. Сначала маленькие: тан-леве (temps leves), эшаппе (echappes), шанжман-де-пье (changements de pieds), assembles, glissade, малые жете (petit jete), большие шанжман-де-пье (grands changements de pieds). Затем средние прыжки: сиссон (sissones), ronds de jambeiro sautés, fouettes sautés, кабриоль (cabriolés), бризе (brises diagonales, brises telemaque), autessauts moeynts. Заканчивали прыжковые занятия большими прыжками: антраша (entrechat), большие жете (grand jete), со-де-баск (saut de basque) и другими.

Затем мы надевали пуанты и начинали с релеве (relevés), эшаппе, релеве пассе (relevés passes), фондю релеве (fondus relevés), переходя затем на туры из разных позиций, фуэте и тур пике. Заканчивали класс большими батманами, пор-де-бра и реверансами. На уроках Егоровой кроме музыкальности большое внимание уделялось выразительности, гармоничности и чистоте исполнения.

О. К.: Как проходили классы у Любови Николаевны Егоровой? Приходили же дети разных возрастных групп и все вместе стояли в зале?

Т. Л.: Я расскажу свою историю. Тогда в Париже были три знаменитые школы бывших балерин императорских театров – школа Матильды Кшесинской (рядом с Rue de la Faisanderie), Ольги Преображенской и Любови Егоровой. Меня привели к Егоровой, потому что её муж, князь Никита Трубецкой, знал моего папу ещё по России, они служили в одном полку (Нижегородском) и были друзьями. Мне тогда было девять лет, я была слабым и болезненным ребёнком. Врачи рекомендовали заниматься каким-нибудь спортом, гимнастикой например, но поскольку мой отец был страстным балетоманом, а бабушка работала аккомпаниатором в балетной школе Нестеровской, то было решено, что я буду заниматься балетом.

Егорова меня поставила в класс, я это хорошо помню, с Андре Эглевским. Я была такой маленькой и худенькой, что он, смеясь, взял меня на руки и сделал пируэт. Егорова хотела меня взять, но у неё не было класса для детей, она только через год его открыла. И меня отправили заниматься к Николаю Кремневу, который работал с детьми. Я занималась у него ежедневно полтора года, добившись хороших результатов, так что, вернувшись к Егоровой, я попала сразу во второй класс. Моя мама, Елена Александровна Лескова, урождённая баронесса Медем, умерла от туберкулёза, когда мне было девять лет, и Егорова стала для меня, по сути, второй мамой. Она научила меня всему, привила любовь к танцу и уважение к артистам, дала мне профессию, обеспечивавшую меня средствами. Когда Егорова перед войной уехала в Пти-Кламар (Petit Clamart), я занималась с Борисом Князевым.

Н. Д. Л.-Р.: То есть полтора года Вы работали с Кремневым ежедневно? С ума сойти!

Т. Л.: Ежедневно, кроме субботы и воскресенья. Он мне, помню, давал для поощрения какую-нибудь мелочь: «Если сделаешь два пируэта, я тебе дам сантим, купишь конфетку». А вы знаете, кого я встречала на уроках у Кремнева? Киру Нижинскую – дочь Вацлава Нижинского. Она приходила репетировать соло её отца в балете «Видение розы». Она танцевала мужское соло, в нём не было никакого большого па-дэ-дэ, только один гранд-жете. Она была потом жената на дирижёре Игоре Маркевиче, любовнике Дягилева.

Н. Д. Л.-Р.: Вспомнил про Антона Долина (Anton Dolin). Я был у него в Лондоне в 1974 году на Bayswater Road напротив Гайд-парка (Hyde Park). Последний раз, когда я пришёл к нему раньше назначенного часа, он очень грубо выставил мальчика лет шестнадцати. Я помню, что он ему заплатил 4 шиллинга и 6 пенсов. Отдал деньги и выставил его.

Т. Л.: Я слышала, не знаю, правда это или нет, что он неожиданно скончался. Был у доктора, который сказал, что у него всё хорошо, что никаких проблем нет. А придя домой, открыл дверь и упал замертво.

О. К.: Его полное имя Сидни Фрэнсис Патрик Чиппиндалл Хили-Кей (Sydney Francis Patrick Chippendall Healey-Kay). Когда в 1921 году в Лондоне Сергей Дягилев представил «Спящую прин-

цессу» с костюмами Льва Бакста, он под фамилией Патрикеев исполнял партию пажа королевы, которой была Вера Судейкина. Уже позже Дягилев дал ему псевдоним Антон Долин.

Т. Л.: Потом она стала женой Игоря Стравинского.

Н. Д. Л.-Р.: У меня однажды была неожиданная встреча с ней. Тогда она уже была замужем за Стравинским. Она устроила выставку своих живописных произведений на стекле. В галерее Hutton на Мэдисон-авеню (Madison Avenue) в Манхэттене. До этого у третьей жены Сергея Судейкина Джин я купил его архив, в котором был альбом с примерно 20 листами интимных зарисовок Веры в разных ракурсах. Архив и этот альбом я передал в РГАЛИ в Москве. Так вот, я подхожу к Вере и говорю: «Мы не знакомы. Я Никита Лобанов. Зато я знаю ваши интимные секреты, ибо купил у Джин зарисовки Сергея Судейкина». Она расхохоталась, не обиделась, и мы продолжили разговор о живописи Судейкина.

Н. Д. Л.-Р.: Но мы отвлеклись. Дорого обошлись Вашим родителям частные уроки у Кремнева за те полтора года?

О. К.: Бесплатно?

Т. Л.: Даром.

Н. Д. Л.-Р.: Как так? На каком основании?

Т. Л.: Потому что, думаю, что он нашёл что-то во мне. А может, потому что его Егорова просила. Знаете, когда педагог видит в своём ученике данные, он часто готов работать с ним и без денег, но сделать из него хорошего профессионала. Ведь данные бывают не у многих. У вас может быть полная зала учащихся, но только один-два будут иметь будущее хорошего танцовщика. У меня самой была школа, где были дети, особенно мальчики, родители которых не могли или не хотели платить за обучение, так как не видели будущего детей в балете, тогда я помогала таким ученикам, в том числе денежно.

Н. Д. Л.-Р.: Очень великодушно с его стороны, работать полтора года...

Т. Л.: У него был класс, но я не могла сразу попасть в этот класс, и он занимался со мной индивидуально. Я думаю, что на меня ещё большое влияние оказала моя бабушка Ольга, жена Андрея Николаевича Лескова, сына моего прадеда, писателя Лескова. Она была очень известной пианисткой в России, и в Париже она работала в школе Нестеровской. И я каждую пятницу приходила на её уроки и ждала папу, Юрия (Георгия) Андреевича Лескова, который забирал меня на выходные, потому что после развода родителей я жила с мамой и бабушкой Ниной. Я сидела на полу и смотрела занятия по балету, пока не заканчивался урок. Я думаю, что это меня, наверное, как-то эстетически воспитывало. Особых каких-то физических данных у меня вначале не было. Я прыгала, вертелась, но красоты при этом не было. Так что уроки Кремнева мне очень помогли. За год с половиной я заметно продвинулась вперёд и потом, ещё подучившись у Егоровой, я в 14 лет уже работала в «Опера-Комик» (Opéra Comique). Я прошла второй в конкурсе из 200 человек. Работать в кордебалете можно было только с 16 лет, а мне было 14, поэтому меня оформили стажёром. Там были легальные контракты, всё проходило через синдикат CGT.

Н. Д. Л.-Р.: Потому что по закону нельзя было работать до 16 лет?

Т. Л.: Да, но я проработала там год и семь месяцев.

Н. Д. Л.-Р.: А какую зарплату платили стажёру?

Т. Л.: Половину или даже меньше, я уже не помню. Но в любом случае это была помощь семье. И Егорова знала, что мне нужно работать, чтобы помочь папе.

Н. Д. Л.-Р.: И она Вас пристроила туда, или как?

Т. Л.: Нет, я сдала экзамен. Но Егорова очень помогла мне пройти конкурс, научив меня танцевать мазурку. Конечно, если вы никогда не учили мазурку, танцевать её трудно. Возможно, она знала,



Рассматривая фотографии родственников с Артуром Григоряном. Рио-де-Жанейро, сентябрь 2020 г.



Юной балерине Тане Лесковой 13 лет

Она, по-моему, получила наследство и искала во что его вложить и учредила такую компанию. У меня сохранился тот контракт. А поэт и искусствовед Жан-Луи Водуайе (Jean Louis Vaudoyer), автор либретто «Видение розы», нас поддержал. Он даже пригласил меня танцевать в прологе одного спектакля по комедии Мольера (Molière) «Лекарь поневоле» (Le médecin malgré lui) в театре «Комеди Франсез» (Comédie-Française), где он будет в годы войны генеральным директором. Чтобы расширить репертуар, Егорова пригласила Биргера Бартолина, который поставил спектакль «Классическая симфония» на музыку 1-й симфонии Сергея Прокофьева, а также Бориса Романова для постановки «Выбора невесты».

Труппа просуществовала до 1939 года. Кроме меня, в ней начинали Женевьева Мулин, Людмила Черина (Моник Чемерзин) и её будущий муж Эдмон Одран (внук композитора Одрана), который трагически погибнет в автокатастрофе в 1950 году, Володя Мешков, Олег и Вася Тупины, Раймон Франкетти, Юлий Алгаров, Жорж (Юра) Скибин – моя первая любовь, сын Бориса Скибина, танцовщика дягилевской антрепризы. Юре тогда было 17 лет, а мне – 14. После войны он женился на Марджори Толчиф (Marjorie Tallchief).

Н. Д. Л.-Р.: Помню, я встретил моего дядю Василия Вырубова и Марджори Толчиф, они шли под руку по Grands Boulevards, между собором Мадлен (Madeleine) и Оперой. Я почему-то его спросил: «Ну почему вы не взяли метро?» А он жил тогда в Аргентине. Он ответил: «Я 20 лет как вообще метро не пользуюсь». Он много денег заработал в Аргентине на скоте. Мой дядя безумно увлёкся Толчиф.

О. К.: Марджори Толчиф – первая коренная американка, которая стала première danseuse étoile в балете Парижской оперы.

Т. Л.: Боже мой, мы были такие юные, и, когда гуляли по городу, мой папа шёл сзади.

О. К.: Какое прекрасное ощущение юношеского счастья!

что на экзамене попросят мазурку, и подготовила меня к ней. Думаю, из-за этого я и прошла... На экзамене я выполнила задания у станка и затем в середине зала, а потом попросили сначала импровизацию, а затем мазурку. И вот с мазуркой у меня не было проблем.

В «Опера-Комик» я работала каждый день во всех операх, которые там шли («Богема», «Тоска», «Лакме» и других), а иногда и в балетах, которые давались в дни коротких опер. Моим сценическим именем в то время было Татьяна Леско. Директором балета в «Опера-Комик» был Константин Черкасс из дягилевского кордебалета (он танцевал «Голубую птицу»). От театра до Тринити было недалеко, и в обеденный перерыв, который длился с 11 до 14 часов, я ещё успевала на урок Егоровой, начинавшийся в 11:30.

Параллельно я танцевала в труппе «Балет юности» (Les Ballets de la Jeunesse) до моего перехода в «Балле Рюс» в 1939 году.

О. К.: Труппу создала Любовь Николаевна Егорова? Кто входил в её состав?

Т. Л.: Любовь Николаевна составляла труппу из своих лучших юных учеников, 15–16 лет, максимум до 18 лет. Первое выступление, состоявшееся в концертном зале Плейель, имело большой успех. Газеты писали о нас как о «будущем танца». После нескольких представлений труппой заинтересовалась молодая женщина Мадемуазель Дезомбрэ (Mademoiselle Desombre).

Т. Л.: А когда мы должны были ехать на гастроли, папа мне сказал: «Таня, ты теперь поедешь в Австралию на пароходе. Будь осторожна, чтобы не забеременеть».

Н. Д. Л.-Р.: Не знал.

Т. Л.: Я тоже не знала. Поэтому, когда я плыла на пароходе в Австралию, я сказала: «Нет, нет и нет!» И Юра ухаживал сначала за одной девочкой, потом за другой, и даже за замужней женщиной.

Н. Д. Л.-Р.: Там можно было переодеться?

Т. Л.: Конечно, наше плавание продолжалось шесть недель. В каждой женской каюте были четыре койки (две внизу и две вверху), место для багажа, шкаф и зеркало. Отдельного душа не было. У мальчиков, кажется, были такие же каюты, только с другой стороны парохода. Ни о каком интиме не могло идти и речи, весь наш флирт происходил на палубе, одной или другой. Но пароход был большой, и в итоге Юра сделал беременной одну девочку. Был большой скандал.

Н. Д. Л.-Р.: Ой! Что, пришлось делать аборт там?

Т. Л.: Не знаю, но она вернулась домой.

Школа балета в Рио-де-Жанейро

Н. Д. Л.-Р.: А кто учился в балетной школе в Рио-де-Жанейро – бразильцы или европейцы?

Т. Л.: Бразильцы. Первую школу в Рио открыла в 1927 году Мария Оленева при Муниципальном театре. Вначале были и организационные трудности, и проблемы со здоровьем, вынудившие Оленеву лечиться в Швейцарии, так что регулярные занятия в школе начались только в 1930 году, а официальный декрет мэра об учреждении школы вышел только в 1931-м. Вначале в школе учились замужние женщины, позже появились молодые девушки и даже дети. Предрассудки в бразильском обществе того времени ещё были очень сильны, и балет не воспринимался как серьёзная профессия. Первое время Оленева в основном ставила танцы в операх, в «Травиате» например. В году, наверное, 1938-м, когда учеников, в том числе мужчин, было уже достаточно, ей удалось поставить первый балетный спектакль. Когда я приехала в Рио в 1942 году на гастроли с «Оригинальным русским балетом» и познакомилась с Марией Оленевой, то увидела в её труппе 3–4 талантливых девочек и 2–3 молодых мужчин, танцевавших на достаточно приличном уровне. К сожалению, через два года, когда мы вернулись в Рио с новыми гастроями, её в театре уже не было. Она уволилась с работы.

Н. Д. Л.-Р.: Почему?

Т. Л.: Был скандал из-за того, что она подняла руку на двух девочек, которые опоздали на спектакль, придя в театр уже в антракте перед третьим актом в опере «Травиата», где они должны были выступать. Одна из девочек обвинила Оленеву в том, что она была груба, снимая с них одежду и помогая переодеться в костюмы, отец этой девочки обратился в суд, и, несмотря на поддержку артистов труппы и многих любителей балета, Оленева вынуждена была подать в отставку. Она переехала в 1943 году в Сан-Пауло и начала там работать, руководя недавно открытой при Муниципальном театре Сан-Пауло балетной школой. Когда Мясин приезжал в Рио, а он был дважды, в 1955 и 56-м годах, я возила его спектакли в Сан-Пауло и виделась тогда с Оленевой, почувствовав что-то неладное с ней. А в 1965 году оттуда пришла печальная весть, что она покончила жизнь самоубийством, выбросившись из окна. У неё болела спина, и ей поставили диагноз рак, как позже выяснилось, ошибочный. В память о своей основательнице школа балета при Муниципальном театре Рио-де-Жанейро получила имя Марии Оленевой (Escola Estadual de Dança Maria Olenewa).

О. К.: А она как попала в Бразилию?

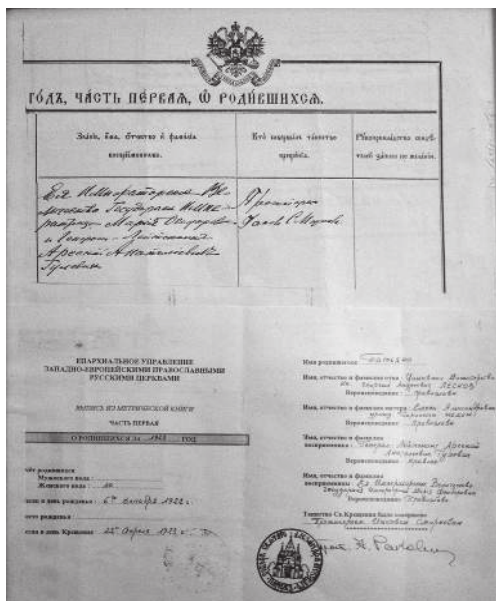
Т. Л.: Она приезжала на гастроли с труппой Анны Павловой.

О. К.: И там осталась?

Т. Л.: Да, остались она и Лаврентий Новиков. На самом деле они хотели остаться в Аргентине, но там не получилось, в итоге Оленева приехала в Рио, где журналист и драматург Мариу Нунес, который был основателем Ассоциации театральных критиков Бразилии, помог ей открыть школу.

Н. Д. Л.-Р.: Значит, это, в общем, начало влияния русского балета в Бразилии.

Т. Л.: Да. Когда я оставила «Балле Рюс» в 1944 году, я сначала не работала в театре. Вместе с подругами Анной Волковой и Тамарой Григорьевой, которые тоже остались в Бразилии, я выступала с представлениями в Golden Room – так назывался концертный зал казино-отеля Sorocabana Palace. Там собирались сливки местного высшего общества, приглашались самые известные зарубежные



*Свидетельство о крещении.
Её Императорское Величество Государыня
Императрица Мария Фёдоровна
и генерал-лейтенант
Арсений Анатольевич Гулевич*

найти время между открытием после ремонта музея-квартиры Галины Улановой и моей поездкой в Коломбо в Шри-Ланку. Поэтому я Вам сразу написала.

Т. Л.: Я была проездом на Цейлоне (тогда он так назывался), когда наш пароход плыл в Австралию в 1939 году. Что Вы там делаете?

О. К.: Принимаю экзамены в балетной студии при посольстве.

Т. Л.: Мы останавливались в Коломбо и оттуда ездили в Канди.

О престолонаследии

Н. Д. Л.-Р.: Мне хотелось поговорить на тему балета, и не только. Оксана, напомните, как Вы начали серию интервью о престолонаследии?

О. К.: Я приехала к барону Эдуарду Александровичу Фальц-Фейну взять интервью о Серже Лифаре. Они были большими друзьями. И в течение беседы он спросил меня: «А почему никто в России не пишет о Гоше Гогенцоллерн, который почему-то называет себя Романовым?» Я ему пообещала исследовать этот вопрос. Так цепочка началась от барона Фальц-Фейна, потом присоединился граф Пётр Петрович Шереметев, князь Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский, князь Александр Александрович Трубецкой, князь Дмитрий Михайлович Шаховской и Сергей Алексеевич Капнист. У нас получилась серия интервью о престолонаследии, опубликованных в 2015 году. Эти беседы вызвали большой резонанс, давший толчок к изучению вопроса легитимности претензий на русский престол княгини Марии Владимировны Романовой. Сейчас уже много об этом написано. Но, главное, что обещание барону я выполнила.

Т. Л.: Капнист? Я была знакома с его матерью, Ольгой Константиновной. У них была приятная и элегантная для семьи эмигрантов квартирка на улице Пойнт-дю-Жур в Булони. Мадам Капнист часто виделась в церкви с тётей Кирой – средней сестрой моей мамы. Они жили тоже в Булони.

Да, проблема престолонаследия очень непростая. А что великий князь Андрей Владимирович, который был женат на Кшесинской?

О. К.: Был братом великого князя Кирилла Владимировича, который себя объявил блюстителем престола. А вдовствующая императрица Мария Фёдоровна этого не признала.

Т. Л.: Императрица Мария Фёдоровна меня крестила 27 февраля 1923 года в соборе Святого Александра Невского на улице Дарю (Rue Daru).

музыканты и певцы. Работа в казино давала стабильный заработок до 1946 года, когда азартные игры были запрещены в Бразилии президентом Дутра. В этот период нас изредка приглашали танцевать классический балет. Так, в 1945-м мы выступали на организованном для нас и других молодых артистов балета танцевальном фестивале Студенческого союза Бразилии. В том же году в Мунципальном театре Рио я танцевала в «Сильфидах», где у меня был партнёр, которому мне приходилось помогать вести меня. В эти же годы я начала заниматься преподаванием, основав собственную академию танца, которая проработает более 50 лет. В 27 лет я возглавила балетную труппу Мунципального театра Рио-де-Жанейро, ставила спектакли, сама выступала солисткой во многих балетах. Были трудности, но были также успехи и свершения, большие творческие достижения бразильского балета тех лет.

Но как Вы решились ко мне приехать?

О. К.: Никита Дмитриевич знает, что я преподаю классическое наследие и репертуар балетного театра. Когда Лена Серебрякова написала, что Вы прилетаете в Париж, Никита Дмитриевич переслал её письмо мне. И я уже ответила Никите Дмитриевичу и Лене, что я смогу прилететь на два дня для встречи с Вами. Мне нужно было

Н. Д. Л.-Р.: Да, тема о престолонаследии явно мало кого интересует. Но она одна из политических возможностей для Путина продолжить свою власть. Есть такая аксиома, что монархия в России легитимно не была упразднена. Когда Ленин распустил Думу и создал своё первое правительство, оно упразднило монархию. Но так как Ленин создал это правительство незаконно, на штыках матросов, захвативших Таврический дворец, то считается, что это не был легитимный акт, и потому монархия продолжается. Но поскольку на сегодня нет ни одного законного наследника мужского пола, не связанного морганатическим браком, то для воссоздания монархии в России нужно созвать Священный совет, как это было сделано во времена Годунова, когда ему передавали власть. И потому есть маленькая партия в России, которая готовит такую возможность, как одну из альтернатив для президента выбрать его монархом. Сделать так, как Франко сделал в Испании. Я не помню, как называется термин, когда он не опекун, а... Регент! То есть он будет править через нового монарха. Это одна из версий. И потому, когда Оксана опубликовала серию бесед в журнале «Русская мысль» в Лондоне, а также в журнале «Берега» в России, сделав интервью с пятью русскими аристократами на эту тему, нас пригласил русский посол в Париже на обед. За столом присутствовал Михаил Швыдкой, который и тогда и ныне является представителем культуры за рубежом при президенте Владимире Путине. Мы обсуждали эту тему, и он её потом опубликовал в российской газете. Было принято решение, кого выбрать будущим монархом. Все проголосовали за меня, потому что я самая пожилой. Так что у меня нет шансов продержаться долго, и тогда уже смогут выбрать другого.

Т. Л.: У Вас детей нет?

Н. Д. Л.-Р.: Нет. Потому и легко было меня выбрать, потому что детей нет, и возраст. А тогда уже смогли бы договориться, кто им больше подойдёт. Вот какие забавные анекдоты.

О. К.: Никита Дмитриевич, берегите себя.

Т. Л.: Да, в жизни много неожиданного.

Серж Лифарь (Serge Lifar)

Н. Д. Л.-Р.: Когда Вы виделись с Сержем Лифарем?

Т. Л.: В последний раз я встречалась с ним в морском порту Рио, куда зашёл пароход из Буэнос-Айреса, которым он плыл во Францию. Меня кто-то предупредил из Буэнос-Айреса, не помню, Тамара или Вася, что пароход на день зайдёт в Рио, и я решила встретить Сержа и пригласить ко мне домой. Но он был в плохом настроении, отказался от моего приглашения, и мы просто прогулялись там, рядом с портом. Я тогда впервые увидела его подругу Лиллан Алефельд. Я где-то читала, что у них не было никаких физических отношений. Что он никогда до неё пальцем не дотронулся.

Н. Д. Л.-Р.: Извините, но я как очевидец хочу возразить. Они у нас сидели рядышком на диване, и он ласково поглаживал графиню Алефельд по руке. Меня это тогда очень поразило, как нежно он к ней относился. И по воспоминаниям барона Фальц-Фейна (Von Falz-Fein), когда он устал от графини, то отправил её к Лифарю.

О. К.: Она была его подругой, он говорил: «Она была моей подружкой». Татьяна Юрьевна, я Вам переслала это интервью с бароном Фальц-Фейном. А потом добавил, что, поскольку Лифарь был его другом и знал, что ему нужна женщина, которая могла бы заварить ему чашечку чая, поэтому барон их свёл. Графиня Лиллан Алефельд была дамой амбициозной, для жизни искала личность известную. Поэтому это был дружественный и счастливый симбиоз. Они были нужны друг другу.

Т. Л.: Лифарь много сделал для французского балета, фактически возродив его былую славу. Ведь он очень молодым возглавил балетную труппу Парижской оперы, став одновременно главным балетмейстером, хореографом и ведущим танцовщиком. Я танцевала с ним в балете «Сильфиды» в 1939 году, когда он организовал в Лувре выставку и музыкальный вечер в память 10-й годовщины



Афиша вечера в Лувре, посвящённого 10-летию кончины С. Дягилева, 1939 г.



С Сержем Лифарем



*Князь Н. Д. Лобанов-Ростовский, Т. Ю. Лескова,
О. А. Карнович. Париж. 20 сентября 2019 г.*

смерти Сергея Дягилева. Кстати, в анонсе того спектакля я впервые появилась как Таня Лескова. Эта афиша у меня хранится до сих пор. Оставшись в годы войны в оккупированном немцами Париже, Серж Лифарь не только уберёг балет от гибели, но и помог спастись многим французам.

Вы знаете, брат Лифаря Николая умер давно уже. Но могила Сержа всегда в цветах. Всегда.

Н. Д. Л.-Р.: На Сен-Женевьев-де-Буа (Sainte-Geneviève-des-Bois)?

Т. Л.: Да.

О. К.: Помню, барон говорил, что Сергей Лифарь хотел быть похороненным «со своей подружкой Коко Шанель» в Лозанне (Lausanne) (так говорил Эдуард Александрович). Они были большими друзьями. Но графиня похоронила его на Сен-Женевьев-де-Буа.

Т. Л.: Насчёт Коко Шанель я сомневаюсь, скорее всего, Лифарь хотел бы быть похороненным рядом с могилой Сергея Дягилева, которого Коко Шанель с Мисей похоронили на кладбище Сан-Мигеле в Венеции. Но на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа похоронены многие знаменитые русские артисты и деятели искусств, так что это было правильное решение графини Алефельд.

Н. Д. Л.-Р.: Ой, ой, ой, ой. Я не знал...

Т. Л.: Она маленькая была, но хорошенькая. Хорошо помню эту встречу в порту, когда их пароход зашёл в Рио по пути во Францию.

О. К.: Вы понимаете, как бесценны свидетельства того далёкого прошлого (для меня во всяком случае). Как изменилось сегодняшнее поколение...

Т. Л.: Потому что нет ярких личностей, никого нет. Я родилась в 1922 году, стиль ар-нуво (Art Nouveau), эпоха модерна. И это были золотые годы балетного искусства.

Н. Д. Л.-Р.: Значимые личности в Европе в 20–30–40-х годах! Какое сочетание литературы, искусства, науки...

Т. Л.: Было бы хорошо, если бы вы приехали в Бразилию. У меня большой материал рецензий из Вашингтона (Washington), Чикаго (Chicago), Канады (Canada). У меня есть несколько альбомов «Ballet Russe» из Мексики (Mexico), с наших гастролей, проходивших там в 40-х годах.

P. S. (по переписке, спустя год после встречи в Париже)

Н. Д. Л.-Р.: Дорогая Татьяна Юрьевна, сегодня в Times прочёл о Нине Поповой, скончавшейся 7 августа 2020 года от коронавируса в госпитале во Флориде. Возможно, Вы знали её по «Русскому балету» де Базиля?

Т. Л.: Дорогой Никита, какая печальная новость! Нина Попова была моей подругой ещё со школы Любви Егоровой и соседкой по комнате во время австралийского турне в 1940 году. Она вышла замуж за танцовщика из нашей труппы Николая Орлова (Nicolas Orloff), от которого у неё родился мальчик Алекс, и с 1942 года они жили в США. Правда, брак их оказался непрочным, потом она ещё раз была замужем за мексиканцем по фамилии Арриола, от которого родила дочь.

С Ниной мы всегда общались, и, когда я иногда бывала в Нью-Йорке, она приезжала с Лонг-Айленда, чтобы встретиться со мной. Мы были с ней ровесницами. Она писала мне раз в год, но последние 10 лет от неё не было известий, и я потеряла связь с ней, а Коля умер лет 20 назад.

Из числа артистов «Оригинального Русского Балета» Татьяна Лескова остаётся единственной ныне живущей участницей легендарной труппы, поэтому её свидетельства бесценны.