

Быть Цискаридзе

Премьер Большого театра, народный артист России Николай Цискаридзе, ныне ректор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой – не нуждается в представлении. Он широко известен среди профессионалов и поклонников балета, чрезвычайно популярен в народе, медийная персона на ТВ и в Интернете. Он – герой нескольких книг: «Мгновения», «Полёта вольное упорство». «Николай Цискаридзе. Дневник ректора», «Мой театр». Его слава – капитал, изначально обретенный высоким сценическим служением и преумноженный битвами за правду, отстаиванием на всех трибунах интересов балетного искусства, редкой эрудированностью и предельной откровенностью в разговорах на любые темы. Иногда кажется, что он, как Фигаро, повсюду – и здесь, и там, а интерес к его личности, к его явлениям и речам не иссякает. «Быть Цискаридзе» – так может быть названа эта напряженная публичность, выдержать которую возможно лишь при наличии огромного общественного темперамента и веры в свою миссию. Ни того, ни другого знаменитому танцовщику не занимать.

Полвека его жизни отмечены восхождениями и покорением вершин – этот человек с характером победителя просто не способен отступить и удовольствоваться малым. Двадцать лет в Большом театре он должен был танцевать лучше всех и совершенней самого себя вчерашнего. Академия Вагановой при его руководстве обязана была стать образцовым заведением. Его ученики обретали в классе технику и мастерство взрослых артистов. Качество подготовленных им школьных выпускных концертов сближалось, а зачастую превосходило спектакли лучших балетных трупп. С его подачи издательство Академии начало выпускать великолепные издания-посвящения балетным мастерам. Он много лет ведет для огромной телевизионной и сетевой аудитории просветительские циклы о балете, объясняя красоту шедевров, знакомя с именами их творцов, совершая экскурсии в историю. Беспримечен и его проект в сети «Диалоги о школе»: беседы с патриархами ленинградского – петербургского балета... И это далеко не полный счет творческих достижений, связанных с именем Николая Цискаридзе к моменту его значимого юбилея.

Юбилей – всегда повод вспомнить прошлое, пролистать его страницы. В отношении артиста – это прежде всего воспоминания об его искусстве, его сценических свершениях. А в балетных биографиях принято заглядывать в годы раннего детства, когда начинается серьезное обучение профессии, а в некоторых случаях – и история успеха: так, как в случае Цискаридзе,

тбилисского ребенка, родившегося с феноменальными природными способностями (какие у одного на миллион), но в семье, не мыслившей будущее грузинского мальчика в балете. Поэтому только существующим перстом судьбы можно объяснить, что он сам, десятилетний, распорядился своим желанием танцевать – как те дети, увиденные им в трансляции «Спящей красавицы» из Ленинграда. Найдя, где находится в Тбилиси балетное училище, Ника заставил маму отвести его туда. И собственно, это было то главное, что должно было с ним произойти – все дальнейшее теперь было предопределено.

В профессиональном сообществе никогда не упустят детей с эталонными физическими данными, а встретить их у мальчиков большая редкость. Николай сделался для тбилисской школы «выставочным экземпляром» – педагоги с удовольствием демонстрировали, как натягивается его длинная стройная нога, как выпукло, большим подъемом, выгибается стопа, как легко взлетают ноги в гран-батманах, как идеально выворотом разворачиваются колени на плие, как мягко он подпрыгивает и бесшумно приземляется... Но в течение трех лет, пока он там учился, те же педагоги объясняли маме, что такой самородок должен находиться в училище Москвы или Ленинграда. И теперь уже Ламара Николаевна взяла судьбу сына в свои руки и перевезла его в Москву, пожертвовав своей устроенной семейной жизнью в Грузии.

Однако и для Цискаридзе-младшего отрыв от родной среды не мог не быть драмой «потерянного рая», настолько сам город Тбилиси и жившие в нем люди определяли всю счастливую атмосферу его детства. Он привык слышать музыку и песни, постоянно раздававшиеся из дворов, любил веселый галдеж тбилисских веранд, где вечерами собирались все соседи. Маленький, он уже был пропитан традициями и культурой, игравшими огромную роль в грузинском обществе. Имена Абуладзе, Параджанова, Анджапаридзе, Чабукиани были для него не пустым звуком – он видел и знал этих людей. Сын своей матери – педагога, окончившего университет, он еще ребенком был начитан в книгах, наслушан в музыке, насмотрен в спектаклях. В Тбилиси он открыл для себя любовь всей своей жизни – Театр и Балет. «Жизель», впервые увиденная в три с половиной года, «Лебединое озеро», «Травиата», «Аида», «Трубадур» и все остальное, что шло в обожаемом им Оперном театре на проспекте Руставели... – увезти его со спектаклей маме было невозможно. Вот с таким грузинским багажом, с налетом тбилисского снобизма, да еще с яркой кавказской внешностью появился Ника среди русских сверстников, как прилетевшая откуда ни возьмись «белая ворона» или, выражаясь слогом поэзии, «как беззаконная комета в кругу расчисленном светил»...

Пять лет Цискаридзе провел в стенах Московского академического хореографического училища, славящегося отменной подготовкой мужских кадров. Из них три года – четвертый, седьмой и восьмой класс – его учителем был маститый, «крутого нрава» Петр Антонович Пестов. Педагог от бога, он ставил для себя очень необычные задачи: «Научить человека не ушами слышать музыку, но мышцами, а когда мышцы будут слышать, и грация появится, и художественная суть движения». Олицетворением пестовской методики стали такие балетные премьеры, как Александр Богатырев, Вячеслав Гордеев, Владимир Малахов. А своей «лебединой песнью» сам Пестов называл Николая Цискаридзе.

В столичное училище мальчик поступил, уже крепко усвоив, что он вундеркинд. В Тбилиси, как не без юмора рассказывал танцовщик, его все «обожали за красивый “подъем”». А если я ногу вынимал в *écarté*... – это вообще было все! Ставили “5” по любому предмету». Но Пестов постоянно доказывал ученику, что одного физического совершенства для первенства в балете недостаточно: нельзя заменить собственный труд расчетом, что природа за тебя уже все сделала. «Учеба ему тяжело давалась и очень мучительно. Ну что из того, что у него шаг от природы до бесконечности, – пояснял Пестов, – это же все укрепить нужно, а чтобы укрепить – нужно терпеть, пока мышцы созреют. А у него сил не хватало – до слез!» В классе шла жесткая муштра, и Коле доставалось сильнее, чем другим. «Сколько раз я его выгонял из класса! – признавался позже педагог. – И плакал он, и слезы текли... Но самолюбие, желание быть первым, не позволяло ему опустить руки. Он с этим рожден. Не мог быть вторым. Это просто исключено! ...Я и вправду очень к нему придирался, так как очень многого хотел от него добиться. Я считал, что он на целую голову выше остальных, и потому должен больше сделать... Но в итоге он все выдержал. Так что даром этот мальчик ничего не получил... я-то знаю, что у него все по настоящей цене куплено».

В последние два года в школе Николай начал активно расти, при этом оставаясь очень худым и узким в бедрах, отчего его ноги выглядели бесконечными. В движениях они были чрезвычайно мягкими, словно бескостными, легко уходящими в безграничное плие. Их податливость и удлиненность делала прекрасными низко стелющиеся по полу растяжки в «пор де бра», а при простирации ног в воздухе возникали почти женские по красоте линии, завершающиеся высоким и натянутым до «острия» подъемом. Но то, что так эстетизировало танец этого ученика, было немалой проблемой при освоении виртуозных элементов мужской техники – вращений и прыжков, для которых требовались темп, энергия и сила. По словам Цискаридзе, Пестов смог «обуздать» его природу, обучив устойчивости и поставив «на ось» во

всех видах пируэтов. Впоследствии артист удивлял «штопорными» турами, или вихревым гран-пируэтом. Трудно сказать, когда юному Цискаридзе удалось покорить основной элемент мужской техники танца, как он говорил, «бином Ньютона» – двойные туры в воздухе, но исполнение вариации Франца в школьной «Коппелии» в предвыпускном классе засвидетельствовало, что «дубль-тур анлер из пятой в пятую (позицию)» уже был у него, что называется, в кармане. Через год в сложнейшей вариации и коде Grand pas classique на музыку Обера ученик прошел через все технические рифы, явив попутно академическую красоту рук, отточенные стопы и безукоризненную элегантность. Вдобавок он ошеломлял своим прыжком – гран-жете, имевшим у него эффект парения. Во «взрослой» сценической жизни уникальная элевация Цискаридзе, покоряющая и раздвигающая просторы сцены Большого театра, станет одним из самых волнующих свойств его танца, всегда взрывавшим зал овацией.

К выпуску стало очевидно, что ученик, от природы имевший музыкальный слух, научился в классе Пестова слышать музыку, как тот и желал, всеми «мышцами и мускулами». Он растворялся в звуковой стихии, устанавливая с ней неразрывную физическую и эмоциональную связь, которую Цискаридзе, уже будучи артистом, доведет до музыкальности высшего порядка. Музыка будет его богом, а себя он станет называть «скрипкой Страдивари». Что ж, это не кажется преувеличением, когда вы видите союз такой природной одаренности и выучки по всем правилам балетного искусства. Не удивительно, что Председатель комиссии, «бог и царь балета» Ю. Н. Григорович на государственном экзамене по классическому танцу остановил свой взгляд на уникале: «Грузину – пять. И взять в Большой». Счастью Коли не было предела. Исполнилась мечта всех лет его обучения в Москве.

К началу 1990-х годов в российской и мировой эстетике балета стала заметна смена типажа артистов. Уже в 1970-е – 1980-е возникла и постепенно захватывала сцену мода на удобу, длинноноготь, большой шаг, выгнутый подъем, гибкую спину. Первыми ласточками стали такие феномены, как ленинградка Галина Мезенцева (а перед ней неосуществленная надежда ленинградской сцены, погибшая в юности Валентина Семукова), пермячка Надежда Павлова и француженка Сильви Гилем; из танцовщиков – москвичи Владимир Деревянко и Владимир Малахов. Во многом благодаря их славе возник нынешний культ внешней красоты танца, школы начали работать по другим физическим канонам, вытаскивая из способных учеников (в большей степени учениц) «произведения искусства». Деревянко и Малахов недолго были советскими артистами, и с их отъездом «изделия Фаберже» исчезли в

мужском исполнительстве для русской публики. Уточню, что речь не о том, будто в Большом, Мариинском и других театрах не было на тот момент великолепных профессионалов амплуа «danseur noble». Здесь говорится об ином – об обладании такими свойствами физической природы, которые придают классическим движениям прежде неизвестную их зримость. Очерк поз меняется при высоте ног и идеальных линиях фигуры, как и вид прыжка с красивыми ногами, легко распахивающимися в воздухе в шпагате. Этот дополнительный покров эстетства накидывается на все па танца, подчас полностью меняя его привычную картину, вызывая невольную реакцию на красоту. Мужское исполнительство прошлого вообще не знало этих балетных откровений, просто ни у кого не было физических сверхданных. Но в описываемый период появление в театре Цискаридзе оказалось очень своевременным. С ним балет Большого театра «попал в струю» новых веяний, уже подталкивавших к увлечению балетным вундеркиндством.

Начатая в 1992 году карьера Цискаридзе в Большом театре застала последние годы руководства Юрия Григоровича балетной труппой. Закат его долгого правления был не за горами. Но даже и три года нахождения рядом с мастером явились для Николая огромным везением. Все его первые сольные выдвигания из «второго кордебалета», в который он был принят, произошли в спектаклях Григоровича. Юрий Николаевич продумал стратегию развития – от Конфрансье в «Золотом веке» и Меркуцио в «Ромео и Джульетте» до Принца в «Щелкунчике» и Ферхада в «Легенде о любви», впрочем не избавив его от присутствия во всех массовках: кшатрии, корсары, патриции, рабы, рыцари, пейзажи, трубадуры и т.д. Так что школу кордебалета Большого театра Цискаридзе прошел «от» и «до». Включая такие сценические обязанности, как вынос бочки в первом акте «Жизели» или ларца купца в «Корсаре»... В подобных случаях острый на язык Николай саркастично резюмировал: «Скрипкой Страдивари забивали гвозди». На самом деле, где бы он ни танцевал, он везде оказывался «первой скрипкой», выделяясь своей броской внешностью и отточенностью каждого движения. Видеть такой персональный перфекционизм в общих танцах было даже удивительно! Так, в 4-ке исполнителей испанского танца в «Лебедином озере» (Ю. Григоровича) его «вкусные» акценты на вытяжке в пятой позиции, легчайшие взлеты в гибких сиссонах-ранверсе, подчеркнута вскидываемые кисти, опускания с испанским шиком на одно колено были великолепны эстетически, но слишком отличались от тех же поз у группы. И это лишь один пример. «Спрятать» Цискаридзе в массе оказалось невыполнимой задачей, хотя он и числился во «втором кордебалете» свыше трех лет, а затем сразу поднялся по карьерной лестнице в премьеры.

На первый взгляд, юный танцовщик должен был вписаться в славную традицию «героев голубых кровей» Большого театра – Н. Фадеечева, Б. Хохлова, А. Богатырева, А. Годунова, А. Лиепы, Ю. Клевцова, С. Филина, А. Уварова... Однако до того, как начать исполнять ведущие романтические и академические партии, юный Цискаридзе оказался задействован в ролях, которые никто из названных не танцевал. Они и просигналили о будущей разносторонности артиста.

Почему Григорович захотел видеть Цискаридзе прежде всего в образе Конферансье в «Золотом веке», было более чем понятно. Роль создавалась на Владимира Деревянко, всей своей природой восставшего против стереотипа брутального мужского танца. Изящный до рафинированности, он дал возможность балетмейстеру сочинить сюрреалистического персонажа – двойственного андрогина-плясуна, обслуживающего нэпманский кафешантан. Но Деревянко давно уже не танцевал в Большом, и никто не мог вписаться в типаж его героя, воскресить черты его хореографического «сюра», пока не появился Цискаридзе с ногами, «двигавшимися, как на шарнирах, способными делать что угодно». Легко переняв бурлескный текст, не затруднившись ни растяжками в поперечные шпагаты, ни гран-батманами выше головы, ни воздушными «разножками», Цискаридзе оказался, тем не менее, совершенно не похожим на inferнального предтечу. Новый Конферансье, веселый, обаятельный красавчик, выходил на сцену радовать и развлекать публику и сам испытывал истинное упоение во власти музыкальных ритмов кэк-уоков, чарльстонов и канканов Шостаковича. Его тело и ноги, как заведенные, не знали усталости и не могли натацеваться, останавливаясь только в кадрах пикантных поз, обещавших чуть больше, чем танец... Дразнящие чувственные нотки, отдававшие легким жеманством, как блески, рассыпались по всем танцевальным пассажам, сообщая образу героя абсолютную обворожительность. Роль задержалась в репертуаре Цискаридзе надолго, но и в позднем исполнении сохранила сей юношеский драйв.

А параллельно уже велась работа над Меркуцио из постановки «Ромео и Джульетта» Григоровича. Его версия образа отличалась насыщенным движением, множеством силовых прыжков, акробатических кульбитов и вращений, а потому выбор исполнителей, как правило, падал на крепко сбитых солистов-технарей, которые, однако, своим обликом противоречили музыкальному портрету друга Ромео у Прокофьева. И вдруг все сошлось. С Цискаридзе на бал Капулетти впорхнул, словно дитя неземных сфер, прокофьевский Меркуцио: невесомый и лукавый, закруживающийся, как юла, в музыкальной струе смеха, с хохотком задирающий гостей. В отдельные моменты, замерев, он позволял полюбоваться тонкостью своего облика – в

стиле картин Ренессанса, из которых герой как будто и сбегал в балет побаловать и почудить.

Во втором акте беспечная жизнь Меркуцио прерывалась кинжалом Тибальда... «Невыразимая печаль открыла два огромных глаза...» – так можно было бы сказать одной строкой о Цискаридзе в предсмертном монологе героя. Но я позволю себе описать детали этой незаурядной хореографической и актерской работы.

...Невидимая смерть как будто бродила вокруг юноши. Позы, очерченные изумительными линиями, теперь распадались на обрывки, которые никак не склеивались вновь. Прежде юркие ноги наливались свинцовой тяжестью и больше не пытались взлететь в батманах до небес. Герою не было спасения от боли – она бросала Меркуцио на землю, вскидывала дыбом его ноги вверх и, переворачивая, опрокидывала опять вниз. Но и эта «вывороченная» фигура экзекуции, можно сказать, на грани фола, обладала у артиста идеальной геометрией: одна нога «переламывалась» в колене резким ровным пиком, а другая – точной параллелью к полу – протягивалась в воздухе, завершаясь видом прекрасного подъема стопы... Смерть уже почти овладевала своей жертвой, раскачивая Меркуцио, как былинку на ветру. Его силы таяли, и тело тонким длинным стеблем увядшего цветка перегибалось и запрокидывалось на руки друзей, заставляя ощутить всю невозможность вернуть в него дух жизни. Невольно приходила ассоциация с Сильфидой – другим образом погибающей красоты...

Состоявшийся на гастролях в Лондоне дебют, подготовленный Цискаридзе с Николаем Симачевым, открыл его драматический актерский дар, отметая все подозрения, что Николай – это только в чистом виде танцовщик с редкостными данными. Дебютант-первогодок потряс самого Григоровича, в одном телевизионном репортаже вспоминая: «Он имел в Меркуцио в Лондоне колоссальный успех. А дальше я ему говорю: “Коля, все что ты хочешь, давай танцуй!” Потому что это уникальный талант, на который нужно сегодня ставить спектакли. Его нельзя зарывать в землю. Он очень своеобразен. Ему нужно найти спектакль, который даст ему возможность развернуться в полную силу». Возможно, бесценный совет сам бы Григорович и воплотил в жизнь, не окажись он в обозримом времени вне стен Большого театра. Но его постановки, что находились в репертуаре, являлись и оставались настоящим Клондайком мужских образов для любого танцовщика. Исполнить их еще только предстояло Цискаридзе. Имея карт-бланш от Григоровича, он все-таки должен был пройти определенные ступени роста, физически окрепнуть, набраться сил вести дуэты. От этого зависело приближение к ролям, о которых он мечтал.

«Хочешь хорошо танцевать? Приходи ко мне в класс», – с этих слов начались многолетние творческие и человеческие отношения юного Николая с легендарной балериной Мариной Тимофеевной Семеновой – вагановской ученицей, педагогом Большого театра на протяжении десятилетий. Судьба отпустила ей долгую 102-летнюю жизнь, а работать она продолжала почти до 95-ти. Семенова, зоря его в свой класс, знала, что говорила – он встретился здесь с перфекционизмом, равным его спросу с самого себя, и прошел школу выучки и дисциплины, послужившую его педагогическому становлению: еще танцуя, он стал давать уроки в труппе Большого театра. Все это время Цискаридзе как партнер многих балерин узнавал от Семеновой секреты женского репертуара, набираясь бесценного опыта и знаний о балетах. Тогда он не представлял, насколько ему это пригодится в будущем... Так, все больше сближаясь, Николай полюбил Марину Тимофеевну как «вторую маму», ведь Ламару Николаевну он потерял очень рано, в двадцать лет. Когда в 2010 году Семенова умерла, то в Петербург донеслись слухи, что ее долго не хоронят. Оказалось, Цискаридзе ходил по высоким кабинетам, пока не добился ее захоронения, как полагалось, на Новодевичьем, самом престижном кладбище Москвы...

План Григоровича в отношении его любимца продолжал сбываться. В третьем сезоне Григорович выдвинул Николая на роль Принца в его балете «Щелкунчик». Премьера состоялась 13 января 1995 года (в дуэте с Н. Архиповой). В последний, 101-й (!) раз на сцене Большого, он станцевал спектакль 2 января 2013 года. В этих временных границах родилась традиция, какую балетная история еще не знала: 31 декабря каждого года в Большом театре шел «Щелкунчик» с Николаем Цискаридзе, служа символическим подарком на день рождения артиста. Но еще большим подарком был сам его герой для зрителей – отвечавший мечте всех человеческих сердец о новогоднем чуде, Принц из Принцев, прекраснее которого не сыщешь...

Постановка Григоровича вместе с оформлением С. Вирсаладзе принадлежит к выдающимся воплощениям темы и музыки Чайковского. Сон героини оборачивается ее переживанием желанной фантастической любви в существующем где-то на небесах мире абсолютного счастья. Как писала критика, «действие выступает не столько как *сон*, сколько как *мечта* [Маши] о будущем...» Балет имеет многозначную концепцию, которую можно прочитывать со стороны каждого из трех главных героев – и направляющего все события Дроссельмейера, и девочки Маши, спасающей Щелкунчика от смерти и дарящей ему свою любовь, и, наконец, Щелкунчика – волшебного посланца из иных миров, осуществляющего мечту героини об идеальном суженом. Именно так начинал звучать спектакль, когда в нем выходил на

сцену Цискаридзе. Подсказанное ему Григоровичем понимание Принца как персонажа не реального, а «героя воображения» стало для артиста путеводным...

Был еще один аспект его дебюта. Не ведаю, сколько танцовщиков чуть за двадцать лет начинало свое премьерство в Большом театре именно с партии Щелкунчика, но знаю, что она создавалась Григоровичем исходя из возможностей Владимира Васильева, крупнейшего виртуоза мира. И потому вмещала в себя огромное количество полетов и прыжков, а в целом превосходила по технической насыщенности все известные мужские классические роли и всех других Щелкунчиков вместе взятых. То есть начинающий артист, чтобы выступить в «Щелкунчике», должен был обладать профессиональным мастерством на уровне великих легенд прошлого, что, конечно, было явлением экстраординарным. Не случайно на его спектакль пришел «весь Большой» – все хотели видеть, как он справится. Высшей оценкой для «экзаменуемого» стали слова его самого строгого судии – Петра Пестова: «Главный экзамен на право ведущего танцовщика успешно выдержан... Диплом защищен с отличием».

Роль Щелкунчика-Принца начинается с первых звуков «Маленького адажио» второй картины. Его самый первый миг, когда Щелкунчик, поверженный в бою, должен ожить, приподняться на колени и снять ладони со своего лица, рассчитан на напряженное внимание зрительного зала... И вот этот миг у Цискаридзе... Щелкунчик поднимает опущенную голову и медленно отводит руки от лица. И оно является в луче прожектора прекрасным и сияющим, как лик: герой словно вдыхает в себя жизнь, с восторгом оглядывая открывшуюся ему картину мира... Кажется, перед нами небожитель с нездешними мыслями и чувствами, преобразующимися в первые невесомые плавные шаги. Нельзя не заметить, как соразмерна и стройна его высокая фигура, как великолепно она смотрится в дивном костюме С. Вирсаладзе – алом трико и алом приталенном колете с серебристыми простежками и как красива серебристо-золотистая прическа, как будто отражающая свет луны...

Увидев Машу, Щелкунчик-Цискаридзе не сводит с нее глаз. Каждое приветствие руки, каждый реверанс ощущаются как внутренний посыл нежности и рыцарского преклонения. Все движения танцовщика и переходы между ними представляют собой сплошной пластический поток сфумато, словно благоговеющий перед девушкой герой ведет какие-то неземные речи... Музыкальное крещендо взрывает хореографический покой, и Цискаридзе переносится в родную для него стихию воздуха, в которой никто не может с ним сравниться. Природа танцовщика еще более усиливает фантастичность

его героя-эфемерида. Его мягко взмывающие вверх и парящие над сценой гран жете, легчайшие гран па де ша, распахнутые в воздухе высокие перекидные с зависанием, идеально закрученные двойные ассамбле, «порхающие», как колибри, арабески-кабриоли и разные другие элементы безупречны эстетически. Но не это превращает их в язык любви, а передающееся в них упоение Принца-Цискаридзе растущим чувством счастья. Оно, заполнив героя, выводит его на сценический простор, по которому Щелкунчик летит к Маше, и вместе с ней, и вслед за ней, и дух замирает от этой волшебной картины окрыленной любовью души... В глубокой статье В. Майнице, посвященной Цискаридзе, есть строки, относящиеся к его Юноше в «Шопениане», но, как мне кажется, раскрывающие суть и его трактовки образа Щелкунчика: «[Артисту] близок просветленный Эрос как дорога в рай, та сублимированная, почти мистическая любовь, которой насквозь пропитан чистый классический танец...» Вот отчего никогда невозможно насмотреться в «Щелкунчике» на круги стремительных цискаридзе-ских жете ан турнан, словно прорезающих небесную твердь стреловидными шпагатами, чтобы умчаться в фантастические дали. О таком полете можно сказать лишь словами Акима Волынского: «Какое в самом деле очарование смелого порыва и личной романтики чувств!»

«Щелкунчик» совершил настоящий прорыв в карьере Цискаридзе, с одной стороны, открыв его как балетного романтика, а с другой – показав техническую подготовленность танцовщика к любым, самым сложным партиям классического и современного репертуара. Отныне вопрос о недоступности ему какой-либо роли по причине ее виртуозности снимался в принципе. Когда его спрашивали в интервью, в каких балетах самые сложные танцы, Цискаридзе отвечал: «Мне ничего не трудно». И, на первый взгляд, это была истинная правда. В своих классических премьерях первого десятилетия – «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Баядерке», «Раймонде», отредактированных Григоровичем «по последнему слову» современной мужской техники – Цискаридзе демонстрировал высший класс темповой виртуозности. В «Дочери фараона», «Пиковой даме», «Соборе Парижской богородицы», «Сне в летнюю ночь» его не пугали нагрузки и каверзы западной хореографии. Конкурировать с Николаем удавалось далеко не всем его коллегам, и он нередко оказывался на тот или иной момент единственным исполнителем труднейших и даже рискованных партий или выходил на постоянные замены за других, зная все роли наизусть. В театре это называлось «позовите Цискаридзе, он станцует». Поэтому и могло сложиться впечатление, что он все танцевал «на раз». Вот будто нечего делать, без усилия... Но на сцену и должно выходить тогда, когда ни в чем уже не

затрудняешься и мастерство тебя не подведет! Однако дойти до этого возможно, только пролив сто потов в балетном классе. Даже если ты сверходарен и тебе все дается легче, чем другим, ты все равно имеешь дело с самой сложной профессией на свете. А тем более вознесенный на ее высшую ступень – теперь уже с необходимостью каждый раз подтверждать свой уровень... Вот почему истина все-таки заключена не в той, процитированной выше, а в этой фразе Цискаридзе: «Трудно быть классическим премьером Большого, это работа на износ».

Весной 1995 года Григорович вынужден был покинуть Большой театр, и руководителем балета стал бывший премьер труппы Вячеслав Гордеев, а директором самого театра – танцовщик и хореограф Владимир Васильев. За пятилетний период их совместного правления востребованность Цискаридзе, к счастью, не уменьшилась, его личный репертуар значительно пополнился ролями, разносторонними и даже полярными.

Вскоре после «Щелкунчика» он станцевал Юношу в «Шопениане» и Джеймса в «Сильфиде», развив в них свою тему «очарованного мечтой героя». Его музой в обоих случаях явилась Надежда Павлова – любимая и почитаемая Цискаридзе балерина. Еще через сезон она станет его первой Жизелью и выступит с ним в «Видении розы», после чего завершит свою карьеру. Вот когда с грустью ощущаешь неумолимость времени! Исполненные с Павловой романтические балеты создали дуэт, какой нечасто видишь на сцене, особенно в репертуаре, требующем тонкой настройки душевных струн партнеров.

...Уже самое начало их танца в «Шопениане», небольшое дуэтино, задавало тон удивительного родства душ. При открытии занавеса в центре романтической картины стоял Юноша в костюме Бенуа, придуманном для первого исполнителя Нижинского: его главной деталью был большой белый бант, свободно лежащий на груди, в вырезе черного жилета. Все в облике Цискаридзе говорило о поэте и поэзии – и бант, и пышная черная прическа, и вдохновенное выражение лица. Герой устремлялся вслед за отрешенно-неземной, затаенной в себе Сильфидой-Павловой и «подпевал» ей в своих волшебных-тающих движениях, невесомых кабриольных взлетах за спиной, не нарушая ее одинокого покоя, следуя за ней почти что не дыша. Он становился отголоском ее поз, трепета ее кистей, ее полетов... В «Седьмом вальсе» это были уже два существа из одного мира, неразлучные друг с другом. Юноша глядел на нее с полуулыбкой, нежно приклонял к ней голову, ступая рядом, чуть отступал, любуясь, и возносил на высокие поддержки точно драгоценность... Его благоговение столь сильно чувствовалось при всех приближениях к эфемерной спутнице, в простых шагах или позах рядом, что, казалось, «Седьмой вальс» так еще никто не танцевал. И есть ли еще те, что

могут повторить за Павловой и Цискаридзе такое «флюидное» исполнение диагонали, где Сильфида нашептывает Юноше слова поэзии или любви?..

Еще один шедевр дуэта – «Видение розы» М. Фокина – самая необычная трактовка этого балета из многих мною виденных. Она исходила от Надежды Павловой, а Цискаридзе чутко откликнулся на ее зачин, освещавший всю историю по-новому. Домой с бала возвращалась не юная девушка, полная восторженных воспоминаний, а женщина, которой бал как будто разбил сердце, став прощанием с надеждой. И в яви, и во сне она таила тень пережитой душевной драмы и как крест несла свое страдание. Влетавший в окно комнаты, словно по воле ветра, герой-призрак становился утешителем, «перетанцовывающим» с ней тот безысходный бал. Но Павлова в своей заостренной памяти на боль не сразу отзывалась на его призывы... Дух идеального возлюбленного буквально ткал вокруг нее ажур нежных чар, творил руками колдовские пассы, парил по сцене, поднимаясь в облака, и вдруг срывал ее с кресла, пробудив от сна во сне. Героиня вальсировала, взлетала, кружилась – то одна, то в его объятиях, проживая свои лучшие минуты. Проснувшись после его исчезновения, она, ошарашенная, поднимала брошенный цветок и замирала, мечтательно глядя на него...

Роль в «Видении розы» впитала и развила мотивы другого фантастического образа – Голубой птицы из «Спящей красавицы», в которой танцовщик выступил чуть раньше. Даже конечная поза адажио, в которой Цискаридзе застыл в высоком аттитюде, смотря вниз, как с воздуха, чуть склонившись, на Флорину, предвосхищала будущие замирания Розы у кресла с Девушкой. Но, главное, эти двое героев являлись носителями общей тайны прыжка, происходившего словно в невесомости и выглядевшего неземной субстанцией. Их вариации образно сближали бесплотные взмывания и мягкость приземлений, воспринимаясь в едином ключе ассоциаций. В. Майнице обнаруживает эти содержательные параллели, описывая персонаж балета Петипа, но в то же время и как будто Розу: «Голубая птица Цискаридзе – персонаж мирискуснических картин Бенуа или Бакста, символ неуловимого счастья, сиюминутного и иллюзорного. Счастья не для себя – жертвенного и трагического. Таковую птицу-мечту не поймашь, а поймав, не удержишь. Лишь однажды она прилетает, чтобы исчезнуть навек».

Партия Призрака розы осталась в творчестве Цискаридзе и когда дуэт с Надеждой Павловой прервался. В 2000-е он танцевал «Видение розы» с мариинской балериной Жанной Аюповой, и запись засвидетельствовала возвращение их интерпретации к традиции, у которой своя прелесть. А сам мужской образ, самый сложный во всех своих аспектах (например, движение и пластика в нем никогда не прерываются), был воплощен танцовщиком на

недостижимом уровне техники, стиля, музыкальности и артистизма. Именно этот маленький балетик Николай, по его словам, все время переделывал, передумывал, искал, как исполнять хореографию, пока, наконец, после нескольких лет выступлений, «не сделал так, как сам хотел от себя видеть».

Над филигранной отделкой образов артист работал вместе с ведущими репетиторами Большого театра – в первые годы с Н. Симачевым, позже, после его смерти, с начала работы над «Раймондой» — с Н. Фадеечевым. Но в ряде случаев он шел «на поклон», с просьбой о творческой помощи, к Галине Сергеевне Улановой. Вот кто мог подсказать мельчайшие нюансы, по-пастернаковски «во всем... дойти до самой сути»! Как это было на их репетициях «Нарцисса» (подробно описанных артистом в его книге «Мой театр»). Хореографическую миниатюру К. Голейзовского передал Николаю первый ее исполнитель Владимир Васильев, но Уланова так спроецировала хореографию на Цискаридзе, так подстроила текст к его редкостным данным, что образ получил новое рождение, заключив в себе кроме того «последний танец» великой балерины – на репетиции она показала, каким ей видится герой, и Николай в своем исполнении отталкивался от ее фантазии. Какое счастье, что сохранилась запись номера! Танцующий «с ликованием в сердце» среди звуков природы неправдоподобно-воздушный и утонченный юноша – чистое видение из мифа, а в конце миниатюры – и само воплощение строк греческого поэта Алкея: «Замер, дрожит, изумлен, любит, смотрит, горит, вопрошает, / Льнет, упрекает, зовет, замер, дрожит, изумлен... / Тщетно целуя поток, кажет он сам, что влюблен». И вновь, как бы ни хотелось не рассыпаться в похвалах, приходится сказать, что и этот зафиксированный танец Цискаридзе профессионально просто фееричен...

На фоне премьер в лирико-романтическом амплуа Николая неожиданно задействовали в партии Злого гения в «Лебедином озере» Григоровича. То, что для театра было производственной необходимостью, артист воспринял более чем всерьез, как важный для него опыт полного актерского перевоплощения. Каким оказался самый юный за историю этого балета Злой гений в середине 1990-х, сказать трудно, поскольку запечатлен артист в этой в партии в более поздних спектаклях 2000-х годов, где предстает уже во всеоружии своего зрелого мастерства. Но об убедительности ввода говорил тот факт, что Владимир Васильев, осуществляя затем на сцене Большого собственное «Лебединое озеро», увидел лирика Цискаридзе уже не Зигфридом, а «черным Королем» – своего рода вариацией на тему Злого гения.

...В ней было две ипостаси образа: властитель замка в роскошном королевском одеянии и вырывавшийся из его огромной мантии, словно из клетки, inferнальный дух – alter ego Короля. «Спусковым крючком»

метаморфозы служил зов лебединой темы в музыке, рождавший завистливую тягу героя к красоте, к заповедному белому миру лебедей, где манком для него и даже больше – объектом страстного влечения становится Одетта, избранница его сына-принца. Эффектно выпрастываясь из оболочки Короля, Цискаридзе представал прекрасной черной птицей, подобной по очертанью высоких поз, гибкой спине и гордой стати шеи балетному лебедю. Роль наполнилась захватывающими полетами танцовщика – гран-жете по кругу всей сцены, с буквально уже орлиным размахом и силой. Смерчи вращений внутри вариаций также производили неизгладимое впечатление. Однако главный стержень двоящегося образа составляла драма, явно увлекшая и спровоцировавшая артиста на сильные эмоции.

...Одержимо преследуя Одетту, яростно реагируя на ее счастье с Принцем, ревнивый Король похищал девушку со свадьбы и вместе с ней переносился из дворца на озеро. Здесь в музыке разыгрывалась буря, а на сцене зловещая черная птица носилась над Одеттой, накидывалась на нее, дорвавшись до хрупкой, незащитной красоты. Но в тот миг, когда силы покидали поверженную жертву, какое-то новое чувство вдруг насквозь пронзало стоящего над ней героя Цискаридзе. Словно не персонаж, а сам артист не мог вытерпеть этого разгула зла. Он брал безжизненную руку девушки, благоговейно приклонял лицо и с мольбой о ее жизни прижимал к своему сердцу. В этом неизгладимом из памяти жесте адская страсть Короля переплавлялась в пламя человеческой любви. Ради таких, трогающих до глубины души моментов, наверное, и должно существовать искусство... И пусть в действии разворачивалась новая буря, еще метавшая черную птицу по сцене, развязка была уже ясна: Король отступал, даря Одетте свободу и любовь Принца, а сам погибал от захлестнувшей его под музыкальные громы и молнии неизбывной тоски.

То, что у молодого Цискаридзе есть громадный актерский темперамент, все увидели еще до партии Короля, в предшествовавшем ей дебюте в балете Л. Лавровского «Паганини». Но Паганини, «гордый герой-одиночка», был воспринят как один из близких природе артиста романтических героев. Тогда как персонаж васильевского «Лебединого озера» – отрицательный герой, чье сценическое воздействие должно было иметь антипатический характер. Танцуя Короля, Цискаридзе наживал подобный опыт, не желая замыкаться в амплу, как будто очевидному с первого взгляда на него. Чем старше он становился, тем активней искал выхода своей тяге к актерству, игре, вплоть до сотрудничества с театрами других жанров. Но ни оперетта с мюзиклами, ни театр кукол, ни эстрада не могли предложить ему ничего даже близко стоящее в сравнении с уровнем балетного искусства. Только в нем, на фундаменте его

великих классических спектаклей или лучших современных постановок, он мог проявить свой актерский универсализм. Особенно интригующая ситуация складывалась, когда его контрастные герои происходили из одного балета, появляясь на сцене примерно в одно время – как, например, Злой гений и Зигфрид в «Лебедином озере».

В 2001 году, при новой рокировке руководства, в Большой театр вернулся Григорович, а с ним и его редакция балета. Готовя состав для премьеры возобновления, Юрий Николаевич остановил свой взгляд на Цискаридзе как на... Злого гения, но пообещал танцовщику, что тот будет и Зигфридом. Так оригинально балетмейстер исполнил высказанное когда-то им пожелание в отношении артиста: «Нужно найти спектакль, который даст ему возможность развернуться в полную силу». Действительно, Николай начал танцевать в «Лебедином озере» по очереди обе партии, отличавшиеся у Григоровича колоссальным хореографическим потенциалом и кардинальным различием своих характеров.

Демонического Злого гения (современный парафраз Ротбарда) Григорович выдвинул в центр своего спектакля, назначив ему роль преследователя Зигфрида, его неотступного и безжалостного рока, разрушающего жизнь принца. От начала до конца образ зиждется на воле зла, не имеющей ни малейшего послабления и сантимента. Этой «сталью» отливал и образ цискаридзевого Злого гения, что являлось для чувствительного танцовщика удивительной актерской краской. Впрочем, премьер балета достигал в своем облике, гриме, костюме, манерах полного перевоплощения и был практически неузнаваем. Разве что фактурность, сила «персоналите» и первые «молнии» шпагатных прыжков подсказывали зрителю, кто этот грозный и прекрасный «Князь тьмы». Герой, как тень, возникал за спиной Зигфрида, подчиняя с этого момента его жизнь своему полному контролю. Каждое движение в его фразах звучало как веское многозначительное слово. Отчетливая чеканка исполнения, словно резцом, выписывала в сценическом пространстве наэлектризованные танцевальные «скрижали». Повелительные жесты, рассекающие воздух, гордые байронические позы со скрещенными на груди руками довершали портрет импозантного злодея.

Но переведем взгляд на «совсем другого Цискаридзе» – солнечного, легконогого юношу в белоснежном костюме, влетающего в зал на свой день рождения с тем же нетерпением, с каким это делает Аврора в «Спящей красавице». Он танцует антре, почти не касаясь пола, быстро перемещаясь в воздухе от одного края сцены до другого. Его движения настолько изящны, а манеры так аристократичны, что нет нужды говорить, что это принц. Григорович дает своему Зигфриду в первой картине натанцеваться от души

(петербургский зритель мог гораздо меньше наслаждаться изысканностью танца Цискаридзе при его выступлении в мариинском «Лебедином озере»). В то же время актерские задачи образа Григоровича не выходят в начале из рамок балетной лирики, в которой Цискаридзе чувствует себя как рыба в воде. Балетмейстер поместил перед лебединым актом так называемую «песнь принца» – его исповедальное лирическое излияние. Цискаридзе осторожно отстраняется от исповеди, уходя в мечтательность, и соло приобретает черты тонкой акварели, выписанной легчайшим пером его фигуры. Зигфрид не видит следующей за ним по пятам черной тени Злого гения, а в лебедином акте как будто продолжает говорить с самим собой и грезить, созерцая не ту Одетту, что рядом на сцене, а ту, что внутри его воображения.

Отношения принца с Одиллией Цискаридзе выстраивает уже в самой реальности. Герой все время смотрит на нее, пытаясь понять, двойник ли это его мечты или какая-то другая женщина. Окрыленное, вдохновенное исполнение вариации и коды па де де выглядит его счастливым ответом самому себе. Но все меняется, как только принц дает клятву Одиллии и осознает свою ошибку... Нужно в этот момент видеть, как отражается прозрение и потрясение на лице Цискаридзе. И как его Зигфрид с ужасом впервые встречает Злого гения лицом к лицу – так хореограф здесь строил их противостояние. Бывший Злой гений, Цискаридзе теперь как принц оказывался по другую сторону конфликта: ему предстояло сыграть жертву и страдальца.

В финальной картине происходил взрыв драматизма. Грозные музыкальные шквалы и набег Злого гения валили принца с ног, лишали сил. Волнами на его пути вставали цепи черных лебедей, отделяя от злодея, губившего Одетту. В страшном отчаянии метался несчастный юноша перед завесой, за которой шла расправа – пронзительности этой минуты у Цискаридзе мог бы позавидовать любой драматический актер. Последние терзания героя, у которого рок отнимал его мечту и смысл жизни, завершали роль на огромном расстоянии от ее безоблачного светлого начала...

Из описанного необычного «соревнования» двух партий победителем выходил все-таки Злой гений, остававшийся в репертуаре Цискаридзе до конца карьеры. А отказ от Зигфрида компенсировали исполняемые им другие классические образы.

Творчество Григоровича в Москве еще в 1960-1970-е годы полностью изменило взгляд на мужской классический танец. Совершая прорыв в сферу его невиданной насыщенности и виртуозности, балетмейстер смёл со своего пути правила, по которым в новых балетах можно было применять любые хореографические виражи, а в старых – должно считаться с традицией

прошлого с его «ходячими» героями (которые и так уже задвигались и получили вариации в ленинградских редакциях В. Чабукиани и К. Сергеева). Но Григорович в своих классических постановках пошел еще дальше, применив к этим героям технику из современных постановок и по беспримерным возможностям их тогдашних исполнителей – В. Васильева, М. Лавровского, Ю. Владимирова и др. Балетмейстер смотрел на десятилетия вперед, ставя «с запасом» на будущие поколения, чья техника по определению должна шагнуть вперед. Впрочем, и в конце века, когда их начал танцевать Цискаридзе, григоровические партии (вариации) Дезире, Солора, Жана де Бриена оставались «крепким орешком», с учетом того, что теперь их следовало танцевать в безупречной эстетической форме.

Под знаком большой классики у Николая прошел сезон 1997–1998 года, когда состоялись его премьеры в «Спящей красавице», «Баядерке», «Жизели» (редакция В. Васильева) и «Раймонде». К этому времени он – золотой медалист Международного конкурса артистов балета в Москве, отмеченный к тому же спецпризом «За сохранение традиций в классическом наследии». Формулировка напрямую относилась к чистоте его исполнения. Все вариации в классике от Петипа до Григоровича он исполнял по академическим канонам, а это самое трудное, когда приобретаешь свободу, размах, темп. Если он слышал от побывавшего на спектакле Пестова: «А что, пятую позицию уже не сделать?», то мог сгореть со стыда. И он делал все в пятую. И не только. Руки двигались по позициям, ноги отталкивались и взлетали по правилам. Но танец был не буквалистским, а захватывающим дух высшей гармонией академизма. Вот почему для всех понимающих его выхода в классическом репертуаре стали культовыми. Что называется, «увидеть Цискаридзе в этих вариациях и – умереть». Я чуть преувеличиваю, потому что поводы «умереть» он давал и своим вдохновенным исполнением дуэтов, адажио, монологов. Или антре Дезире, как в «Спящей красавице».

В этом виртуозном номере, поставленном Григоровичем в сцене «Охоты» на Васильева, вызовом является, прежде всего, его скорость – единственная в своем роде в мужской классике «Формула-1». Да, можно технически выполнять все задействованные движения, но если принятый их темп «сажается», то в партии можно уже не выходить. Дезире-Цискаридзе вылетал и летел из-за кулис в васильевском темпе, пересекая за два взмывающих гран жете всю сцену, мгновенно разворачивался, чтобы нестись дальше, исполняя то же количество, как у предшественника (8!), безудержных, пропарывающих воздух острыми шпагами ног гран жете по кругу. Еще раз темп танца разгонялся в четырехкратных *sissonne ferme*, кружащихся в воздухе, точно пропеллер, и особенно в вираже последних шене с их внезапной остановкой.

При таком исполнении становился ясным задуманный здесь Григоровичем эффект зрительского ошеломления от появления принца и бурлящей в нем пылкости...

Дезире я назвала бы лучшей ролью Цискаридзе (по крайней мере, глаз от него не оторвать ни в сцене нереид, ни в свадебном па де де), если бы рядом с этим героем не присутствовал его Жан де Бриен, достигавший какой-то сияющей точки искусства в вариации в венгерском стиле. Не так часто дают премии за классические партии, у которых много образцовых исполнителей, но эта премьера Цискаридзе не могла не получить одну из них – престижную премию «Бенуа де ля данс». Это была общая награда Николая и его нового репетитора Николая Борисовича Фадеечева, чей Жан де Бриен в прошлом «являл собой почти недостижимый идеал культуры классического балета». Следующее десятилетие они будут работать вместе.

К концу XX века Большой театр впервые за долгое время открыл двери для западной хореографии. В Мариинском театре уже несколько лет танцевали Баланчина, дразня Москву исполнением грандиозной «Симфонии До мажор». Премьера в Большом театре состоялась в апреле 1999 года. Цискаридзе с Марией Александровой выходил в третьей части – скерцо в форме классического сонатного аллегро. Его экспозиция повторялась дважды и дважды солисты совершали облет сцены в чередовании сотбасков и протяженных жете. Взрыв аплодисментов раздавался на диагонали, в которой Цискаридзе безуспешно перемежал новые прыжки быстрыми двойными пируэтами на красивой ноге с высоко поднятым пассае. Его партией здесь была чистая радость танца, но насколько же та оказалась заражительной для зрителя, говорит полученная Цискаридзе за «Симфонию» премия «Золотая маска».

В следующем сезоне театр ждало новое событие – премьера гран-спектакля «Дочь фараона» в постановке Пьера Лакотта, не только погружавшей всю труппу в прошлое русского балета времен раннего Петипа, но и обращавшего ее впервые к французской школе танца. Цискаридзе, получив партию Таора (в дуэте с двумя Аспиччиями – Надеждой Грачевой и Светланой Лунькиной), честно разучивал технические рулады мелких заносок, тренировал быструю работу стоп, не пытаясь обойти или облегчить непростые для русских ног скороговорки. Он готовил спектакль вторым составом, и постоянно участвовал в сценических прогонах, отшлифовав танцевальную сторону своей роли в бесконечных вариациях до совершенства. Герою балета играть там было нечего – все сводилось к изображению во всех актах нежного влюбленного партнера, что Цискаридзе и делал на спектакле очень убедительно... Впоследствии, когда балет Лакотта пропал со сцены, и только спустя несколько лет был возвращен в репертуар, Николай заметил,

насколько оригинальный хореографический текст «затерся» при вводе новых исполнителей, а некоторые вариации и вовсе выпали. Однако для него самого пройденная школа «вышивки» французским бисером не пропала даром, а обогатила его педагогический лексикон, применяемый в уроках. Пройдет десять лет, и его первые ученики в Академии Вагановой на госэкзамене по классическому танцу продемонстрируют в прыжках на середине, не испытывая затруднений, фиоритурную работу стоп, целые серии заносок – вперед, назад, в сторону, вокруг себя, вызвав изумление коллег-профессионалов. Похоже, это был привет от «Дочери фараона»...

Цискаридзе всегда отличала творческая ненасытность. Он никогда не сидел «на печи» и не «ждал у моря погоды». Искал, где мог что-то станцевать, откликнулся на приглашения разных трупп в России, много гастролировал и с Большим, и с другими театрами (в частности, с Мариинским в Лондоне), участвовал в разного рода антрепризах. Приезжал он танцевать и в родном Тбилиси. Однажды его позвал туда Григорович, переносивший в Тбилисский оперный театр своего «Щелкунчика». Первым грузинским Щелкунчиком стал Цискаридзе, и можно представить, что для него это значило и сколько эмоций он там испытал.

Его карьера, как виделось со стороны, складывалась более, чем замечательно, но на сцене Большого театра он танцевал реже, чем хотелось бы. Его репертуар постоянно прибавлялся, но в нем не было балетов, поставленных конкретно для него. Театр всегда представляет собой непростое сообщество талантов. Легко поверить, что премьер Цискаридзе мог кому-то действовать на нервы, танцуя слишком хорошо. Он очень рано, в 23, получил звание заслуженного артиста, а в 27 – уже народного артиста РФ, и это могло быть в труппе отдельным поводом для зависти. Он был педант, аккуратист во всем, что касалось творчества, работы, сцены, и не успокаивался, пока не добивался нужного – таких тоже не все любят. Он имел взрывной характер и мог в пылу обидеть человека. Все так. Но для Большого театра как художественной институции, сконцентрированной на высшем качестве спектаклей, он был прежде всего незаменимым, феноменальным «Николаем Цискаридзе». И он был трудолюбив и предан своему искусству и тем самым уже заслуживавшим заботы об его таланте.

Но только однажды произошло настоящее везение. Театр, продолжив политику открытых дверей, в 2001 году привлек на постановку еще одного французского балетмейстера – легендарного Ролана Пети и тот приехал с идеей осуществить... пушкинскую «Пиковую даму», остановившись в качестве музыки на Шестой симфонии Чайковского. Он увидел Цискаридзе, и нашел своего Германа. Единственного, без дублеров. Единственными

оказались и его партнерши: Илзе Лиела – Графиня, и Светлана Лунькина – Лиза. Таким образом, впервые в жизни Николая именно на его индивидуальность, на его данные ставили балет. «Моя жизнь и карьера были поставлены на карту. Я не имел права на провал». Но балет стал его безоговорочной победой.

Выполняя пожелание Пети, Цискаридзе ушел даже от намека на героя-мечтателя, романтика, каких ему всегда было легко воплощать. И совершил полное перерождение в противоположную себе натуру. Его Герман – алчный змий под оболочкой красивого молодого человека, с неотразимым лицом и взглядом черных глаз. Мечта о тайне карт, рождающаяся в первой части симфонии, сразу превращается в его маниакальный пункт, собирающий в себе все чувства и все мысли. Жизнь героя становится психозом, наваждением, в центре которого есть только он, его желание, его цель. Кажется, внутренний змий живет в извивах гибкого гуттаперчевого тела, бьет хвостом оземь, распластывается и заворачивается кольцами по полу. Все это, конечно же, метафора балетной пластики и напряжения психологической игры, которую ведет Германн с Графиней и с самим собой. В четвертой части в игорном доме он появляется в голубом, застегнутом на пуговицы мундире, и под ритм марша (Пети меняет в симфонии четвертую и третью часть местами) выплясывает предвкушаемое торжество, почти в сатанинской радости выкладывая карты и ощущая, как выигрыш вот-вот даст ему власть над миром. Но последняя карта обманула, и герой с безумным лицом выгибается и обрушивается со стола, как с подиума своей славы. Из его разверстого рта вырывается безмолвный вопль, как будто призывающий старуху, и словно в ответ, невидимая молния бьет в тело, пригвождая его к полу...

Сделавшись в работе с хореографом его сотворцом, Цискаридзе познал настоящее творческое счастье. Этот союз не мог быть разрушен, прекращен. Он продолжился в «Соборе Парижской богородицы», перенесенном Пети в Большой после огромного успеха «Пиковой дамы», отмеченной Государственной премией. В «Соборе» классическому премьеру достался образ Квазимодо, но он был теперь таким мастером перевоплощения, что никакие парадоксальные и гротесковые задачи его не пугали.

В планах Ролана Пети было показать русского танцовщика в Париже – в балете «Клавиво». Но случилось непредвиденное, часто подстерегающее артистов в их травмоопасной профессии. Осенью 2003 года, на репетиции в Парижской опере Цискаридзе получил травму колена, чуть не завершившую для него балетную карьеру. Чтобы встать на ноги, он должен был пройти через десять операций. Не зря говорят, что «балетные люди» – это герои и мученики одновременно.

Цискаридзе вернулся в профессию, и первым его выходом на сцене Большого театра, стала премьера в роли Феи Карабосс, исполненной с неподражаемым сарказмом и гротеском – этакая злая самоирония над всяческими планами... Постепенно и осторожно он входил в свой основной классический репертуар, вновь начал танцевать «Пиковую даму», смог выступить в премьере балета «Сон в летнюю ночь», перенесенного в Большой театр Джоном Ноймайером, снова танцевал свой традиционный «Щелкунчик» 31 декабря, как и в другие дни. Однако в труппе шла чехарда руководителей, а историческую сцену Большого театра закрыли на ремонт. Выступления перенесли на Новую сцену меньшего размера, сужавшую амплитуду полетов и рисунков.

В финальные пять-шесть сезонов, помимо вернувшихся к нему спектаклей и гастролей труппы Большого театра, у Цискаридзе были еще его собственные творческие радости и интересные события. Это участие в проекте Андриса Лиепы «Русские сезоны», подарившем ему главную роль по прообразу Вацлава Нижинского и в костюме по эскизу Льва Бакста в балете «Голубой бог», сочиненном английским хореографом Уэйном Иглингом, встреча с Борисом Эйфманом и работа с ним над миниатюрой «Демон», сотрудничество с Кристофером Уилдоном, поставившим балет «For Four» для бенефиса замечательных танцовщиков вместе с Николаем Цискаридзе. Он вел в труппе уроки и с энтузиазмом начал репетировать с юными солистами – Анжелиной Воронцовой и Денисом Родькиным.

Когда-то он пообещал своему педагогу Пестову, что не будет «пересиживать» свою карьеру. Двадцать лет, символически отмеренные ему Пестовым, подошли к концу. Один из лучших воздушных танцовщиков мира, Цискаридзе начал ощущать «притяжение земли». Для его самосознания – он должен был остаться наверху... 5 июня в 2013 году он станцевал свой последний спектакль в Большом театре – «Жизель». И сказал себе: «Я натанцевался».

Осенью 2013 года народный артист, премьер Большого театра, член Совета при Президенте РФ по культуре и искусству Николай Максимович Цискаридзе был представлен коллективу Академии русского балета им. А. Я. Вагановой как новый ректор. Тот день общего собрания педагогов он, наверное, не забудет никогда. Кипел возмущенный зал, за его стенами кипел «весь Петербург». Чужак! Москвич! А почему не кто-то наш?... Отторгая Цискаридзе, никто не хотел видеть печальной объективной картины,

сложившейся к тому времени в петербургской балетной среде – в ней давно не было значимых, масштабных деятелей, представлявших для широких кругов общества лицо балетного искусства. Никаких лидеров общественного мнения, никаких авторитетов. Не народилось в новых поколениях ни Лопуховых, ни Якобсонов, ни Гусевых, ни Сергеевых, ни Григоровичей, ни Боярчиковых, ни Виноградовых, ни Долгушиных... Во главе Мариинского балета много лет уже не стояло никакого хореографа. Полностью умер институт представительства балетных народных артистов. Петербургский балет был подмят под разными директорами – непрофессионалами в балете... Так что молодой, амбициозный экстравагантный Цискаридзе, как камень, внезапно брошенный в эти петербургские топи, явился неким «историческим шансом» для их стоячих вод, для впуска «свежей крови». Гарантией тому служила его активная и страстная натура – натура деятеля, превратившая танцовщика в чуть ли не единственного в стране публичного балетного политика.

Что связывало самого Цискаридзе с Петербургом? Прежде всего, ежегодные гастрольные выступления на сцене Мариинского театра: «Сильфида», «Баядерка», «Легенда о любви», «Лебединое озеро», вечера балета с его участием. Здесь он станцевал ту часть репертуара, которой не было в Большом – «Рубины» и «Бриллианты» Баланчина, «Манон» Макмиллана, «Там, где висят золотые вишни» Форсайта, Солора в реконструкции «Баядерки» Вихарева, «Шехеразаду» Фокина в программе «Русские сезоны». Так родились его творческие контакты и человеческие дружбы с артистами и репетиторами Мариинского балета, в том числе с Н. А. Кургапкиной, И. А. Колпаковой, О. Н. Моисеевой, Т. Г. Тереховой, И. А. Ниорадзе, Ж. И. Аюповой, У. В. Лопаткиной и многими другими.

Петербург/Ленинград для него олицетворяли его педагоги – дорогие его сердцу Пестов, Семенова, Уланова, связанные с ленинградской школой, и, конечно, его кумир Григорович. Через них ему открылась живая, «в лицах», история балета, значение Вагановой и ее системы. Та буквально перетекла в его руки и ноги от ее легендарных учениц. А его огромный балетный опыт был неотъемлем от творчества Григоровича. Собственно, об этом «чужак» Цискаридзе напомнил всем сидевшим против него оппонентам при его представлении. А потом пошел работать, засучив рукава.

Пошел в классы, в залы, в раздевалки, в гардеробы, в столовую, во дворы, в интернат, в общежитие, на лестницы... Начал разгребать и решать скопище проблем, попутно осуществляя новшества, преображавшие интерьеры, помогавшие учебному процессу, менявшие внутреннюю атмосферу. Цискаридзе придумал прекрасную и волнующую традицию для выпускников – выпускной бал в золотом Тронном зале Екатерининского дворца в Царском

селе, обогатил Музей Академии большим числом новых раритетов, внес портреты выдающихся артистов в балетные классы, развернул огромные фотоэкспозиции на всем просторе коридоров, рекреаций, стен и закутков Академии, обеспечил показы школьных концертов в Эрмитажном театре, «вспомнил» и в 2016 году провел конкурс «Ваганова-PRIX», открыл заново кафедру балетоведения, ставшую единственной в России кузницей балетоведческих кадров... Одну из заслуг Николая необходимо выделить особо. Это появление на здании Академии в 2018 году первой в городе мемориальной доски, посвященной Мариусу Петипа – к 200-летию со дня его рождения. Ее текст гласит: «В этом здании, с 1847 по 1905 год служил во славу русского балета Мариус Иванович Петипа». За весь двадцатый век никто из представителей петербургско-ленинградского балета, Мариинского театра не добился ни памятника, ни бюста, ни памятной доски великому хореографу. Уже для одного этого «деяния на века» Петербургу был нужен Цискаридзе.

Через год после назначения коллектив Академии в своем большинстве проголосовал за него на выборах. С ним остались практически все специалисты-педагоги, не ушел никто из старейшин. На должность художественного руководителя вступила Жанна Аюпова, став его правой рукой в учебной и творческой жизни Академии. В то же время Цискаридзе самолично курирует весь процесс подготовки учеников. Он проводит репетиции, дает педагогам мастер-классы, сам учит (доведя уже до выпуска два мужских класса и начав работать с женским). Педагоги школы давно оценили его профессиональную работу, признав ее высочайший уровень. В крови ректора пульсирует перфекционизм премьеры Большого театра. И это он заставляет его репетировать с полным напряжением сил, не пропускать ни малейшей «отсебятины», воевать с ученической невнимательностью или нерадивостью, а в итоге выпускать все спектакли из своих рук со знаком качества, в идеально сшитых новых костюмах, с вниманием ко всем образным деталям. Следя за освоением учебной балетной программы и сценической практикой, Николай, как когда-то его педагог Пестов, не позволяет детям «ничего не знать» – о балете, литературе, музыке, кино. Ученики уже знают, что «Максимыч» не постоит за острым словом, высмеивая их невежество, и бегут открывать книги, чтобы не подвести...

Прошло десять лет ректорства Цискаридзе. Они исчисляются, прежде всего, именами ежегодно принимаемых в знаменитые труппы Мариинского и Большого театра, Михайловского и Театра им. Якобсона и др.) и занимающих в них сольные позиции – таких выпускников уже достаточно. Но есть другая важная сторона работы – программы выпускных концертов с кардинально поменявшейся во времена Цискаридзе их концепцией. Выпускные стали

составляться из балетных актов и балетов, а не номеров и па де де. «Дети должны участвовать в спектаклях, с детства знать, что такое балетный театр. Так в свое время было заведено в петербургском Императорском училище, а мы продолжаем эти традиции», - говорит Цискаридзе. Ректор, опираясь на педагогов старшего поколения (И. Г. Генслер, Н. С. Янанис, Т. А. Удаленкова, М. А. Васильева, Л. В. Ковалева, В. С. Десницкий и др.) поставил перед собой задачу возродить для зрителей русскую балетную классику, давно не шедшую в репертуаре. Так были воспроизведены «Польский акт» из оперы «Иван Сусанин», «Волшебные сады Наины» из оперы «Руслан и Людмила», «Фея кукол», свадебный акт из балета «Лауренсия», «Танцы Дня и Ночи» из оперы «Джоконда», «Наяда и рыбак», «Подводное царство» из балета «Конек-Горбунок», «Классическая симфония» Лавровского и «Оживленный сад», заимствованный из постановки Большого театра... Другим смысловым наполнением выпускных концертов явились лучшие классические образцы западного балета. И здесь Цискаридзе остановился на абсолютных эксклюзивах для Петербурга и вообще для современного российского балета: «Консерватория» и дивертисмент из «Неаполя» Бурнонвиля, «Вариации на тему Раймонды» Баланчина и «Сюита в белом» Лифаря. Эти постановки, переданные для исполнения западными фондами лично Николаю, были исполнены воспитанниками Академии на высочайшем «недетском» уровне мастерства.

Сегодня Академия русского балета им. А. Я. Вагановой находится в центре культурной повестки. Ее выпускные спектакли, балеты «Щелкунчик» и «Фея кукол» проходят с большим успехом и в Мариинском театре, и на гастролях в Москве, на сцене Государственного Кремлевского дворца. В честь 280-летия Академии в 2018 году школа даже выступила на престижной исторической сцене Большого театра, подготовив под руководством Цискаридзе большую юбилейную программу, изюминкой которой был сбор в гран па из балета «Пахита» балерин Большого театра – выпускниц Академии. Работа не останавливается ни на час – ведь каждый учебный год будут идти школьные «Щелкунчики» и «Фея кукол», а после – выпускной спектакль, который как маяк должен будет высветить новых звезд балета.

Все эти десять лет растет во дворе Академии Вагановой дубок, посаженный Цискаридзе при своем появлении в должности ректора. Дерево сильно вымахало и не думает останавливаться. Мне видится в том знак, что для ректора и для школы все еще впереди.

Наталья Зозулина