



Тамара Туманова.

## Совершенное искусство Тамары Тумановой

*«У неё – грандиозная русская манера, необыкновенная сильная техника и чудесная красота».*

А.Хаскелл

По мнению очевидцев, в облике Тамары Тумановой идеально воплотился образ русской балерины – эффектной, лиричной, виртуозной и драматичной. История же её появления на свет – в товарном вагоне между Екатеринбург и Тюмень 2 марта 1919 года – упоминалась во всех публикациях, что придавало её имени еще больше экзотики. Её артистическое становление и всё последующее творчество было непосредственно связано с традициями русской балетной школы, её педагогами и хореографами – О.Преображенской, Д.Баланчиным, Л.Мясиным, М.Фокиным, Б.Нижинской.

Вместе с родителями, Владимиром Хасидовичем и Евгенией Тумановой-Хасидович, Тамара покидает Россию в раннем возрасте, но на протяжении всей своей жизни остается, уже будучи американской гражданкой, русской балериной, неразрывно связанной с русским искусством, участвуя в русских балетных компаниях, исполняя репертуар русских хореографов, а позднее – встречаясь с российскими артистами. В фильме «Частная жизнь Шерлока Холмса» Б.Уайлдера она сыграла балерину императорского театра на изысканно-выразительном русском языке, не требующем перевода, тем самым наглядно продемонстрировав свое происхождение.

После нескольких лет скитаний по «странным странам Востока» (по выражению одного американского репортера) семья оседает в Париже. Евгения Хасидович сразу же приводит дочь в студию знаменитой балерины и педагога Ольги Преображенской, которую приходится упрашивать принять Тамару по причине её малых лет. Однако самая юная ученица Преображенской быстро делает успехи и уже через полтора года получает приглашение от Анны Павловой выступить с сольным номером на гала-концерте в огромном театре «Трокадеро» (теперь «Театр де Шайо»). Павлова, просматривая учениц своей коллеги по Мариинскому театру, заметила маленькую фигурку, уверенно вертящую фуэте, и подумала, что перед ней карлик, так по-взрослому держала себя шестилетняя Тамара.

В «Польке» на музыку Лядова и в хореографии Преображенской состоялся дебют, встреченный шумной овацией зала. Видный английский историк балета Арнольд Хаскелл впоследствии вспоминал: «Я помню тот концерт. Не потому, что она танцевала прекрасно и то, что мое пророчество её блестящего будущего сбылось, но потому, что её первое появление было встречено смехом. Она явилась самой крохотной фигуркой, доселе виденной мною в балетной пачке, и, кроме того, её волосы на макушке были убраны в огромный бант».<sup>1</sup> Именно Хаскелл впоследствии назовет Туманову черной жемчужиной русского балета,<sup>2</sup> и с этим эпитетом она войдет в историю.

Тамара считалась одной из самых одаренных и любимых учениц Преображенской, унаследовав её лирический дар и крепкую виртуозную технику. К семи годам она легко и безукоризненно делала фуэте, а впоследствии отличалась феноменальным балансом, о котором один из её партнеров, Юрий Зорич, писал в своей книге воспоминаний: «Мы восторгались её устойчивостью и шутя говорили, что когда Тамара возьмет свой баланс в позу арабеска, то можно выйти из театра, пообедать и вернуться обратно, найдя Тамару незыблемой в той же позе».<sup>3</sup> Видимая легкость достигалась ежедневным упорным трудом, целеустремленностью и поистине религиоз-

ной преданностью избранному искусству. В одном из интервью Туманова вспоминала, как в начале своей карьеры упала в обморок после бесконечного количества вращений.

Преображенская предложила Тамаре принять сценическое имя Тумановой, сократив девичью фамилию её матери, эту же фамилию впоследствии приняли и её родители (август 1943 г.). Следующий серьезный ангажемент случился, когда Тамаре едва исполнилось десять лет. В марте 1929 года на сцене Парижской оперы на нее был поставлен балет «Веер Жанны» на музыку современных французских композиторов (Орика, Мийо, Пуленка, Равеля, Шмидта) и в сценографии М.Лорансен. Премьера была встречена с энтузиазмом публикой и критикой («с четырнадцатью рецензиями на первых полосах газет»,<sup>4</sup> вспоминала потом Евгения Туманова). И в продолжение двух лет Тамара демонстрировала свои знаменитые фуэте на верхушке сооруженного веера в «Вальсе» Ж.Ибера при оглушительном одобрении публики, неизменно бисируя. В той же самой программе были выступления таких звезд, как Карлотта Замбелли в шоу «Впечатления от мюзик-холла» в хореографии Нижинской, Ольга Спесивцева с балетом «Пери» и знаменитое немецкое соприано Лотти Леманн.

В двенадцать лет Туманова становится ведущей танцовщицей только что созданной труппы «Русский балет Монте-Карло» при посредстве Джорджа Баланчина, увидевшего её на уроке в студии Преображенской и немедленно ангажировавшем её на положение прима-балерины. Туманова называла появление Баланчина счастливым случаем и вспоминала позднее: «Думаю, что Бог в тот момент послал ангела, когда Баланчин произнес «Я беру тебя со мной и я сделаю всё, что возможно».<sup>5</sup> Она вдохновила хореографа на создание балетов «Котильон» (Э.Шабрие – К.Берар), «Конкуренция» (Ж.Орик – А.Дерен), «Мещанин во дворянстве» (Р.Страус – А.Бенуа) и в них предстала одной из самых совершенных выразительниц его стиля. Баланчин, несмотря на юный возраст балерины, увидел в ней грусть и печаль, что нашло отражение в создаваемых на нее балетах. Критики называли её серьезной, трагичной, впечатлительной, коллеги – драматичной, мистичной, по-своему грустной. Тамара Чинарова-Финч, соученица и коллега Тумановой, вспоминает тот период: «Не было никакого сомнения, что Тамара Туманова – подающий надежды гений. Она имела обворожительную ауру мистицизма вокруг себя. На нее было приятно смотреть, тёмноволосую с чудесными грустными глазами, движениями, полными глубокого смысла».<sup>6</sup>

Русские балеты периода 30-40-х годов в различных их состояниях (сначала «Русский балет Монте-Карло», затем «Русский балет полковника де Базиля», «Оригинальный русский балет» и т.д.) были переполнены интригами и драмами. К тому же по причине малолетства балерин их сопровождали мамы, среди которых по статусу и опыту главенствовала Евгения Туманова, или, как её все называли, «мама Туманова». Как напишет Тамара Чинарова: «Тамара была безусловной звездой, а её мама – некоронованной королевой всех наших мам».<sup>7</sup> Она не расставалась с Тамариными пуантами, нося их всегда под мышкой, потому что ещё в Парижской опере в Тама-

риных туфлях было обнаружено битое стекло. Будучи правой рукой своей дочери, мама Туманова не только была её костюмером, гримёром, помощником осветителя и главным менеджером, она причисляла и себя к профессии своей дочери, и была знаменита такими фразами: «Мы сегодня сделали 64 фуэте!» или же, в случае недовольствия, «Мы сегодня не будем делать фуэте».<sup>8</sup>

После окончания первого сезона главным балетмейстером «Русского балета Монте-Карло» назначается Леонид Мясин, к тому времени уже самый знаменитый балетмейстер Европы. Не без судебных разбирательств Баланчин забирает Туманову в свою новую компанию «Балеты 1933», где на нее создаются «Моцартиана» (П.Чайковский — К.Берар), «Сновидения» (Д.Мийо — А.Дерен) и «Празднества» (А.Сюге — А.Дерен). Балеты не нашли понимания у тогдашней критики по причине их новаторского стиля, «что-то шокировало, что-то повергало в скуку, что-то было необычно»,<sup>9</sup> считала Чинарова-Финч. Как объясняла впоследствии сама Туманова, «Балеты 1933» года имели не популярный, а художественный успех.<sup>10</sup> Когда же за неимением финансовой поддержки компания распадается и Баланчин уезжает в Америку в надежде, что за ним последует и Туманова, де Базиль уговаривает её вернуться на прежнее положение балерины.

По возвращении ей приходится делить свои прежние роли с Ириной Бароновой. Так образуется знаменитое трио «бэби-балерин» — 13-летней Тумановой, Бароновой и 15-летней Татьяны Рябушинской, с коммерческим прицелом на американскую аудиторию, куда «Балет Монте-Карло» отправляется в свой первый гастрольный тур. Они были совершенно разные, и каждая уже имела свой собственный стиль: «Между ними не было конкуренции, поскольку каждая в своем роде была уникальна для зрителя, и они отличались друг от друга, как времена года»,<sup>11</sup> — считал коллега и близкий друг Тумановой Ю.Зорич. В танце Тумановой преобладали драма и грусть, Баронова (также любимая ученица Преображенской) отличалась безупречной техникой и актерским мастерством, Рябушинская (гордость студии Матильды Кшесинской) — легкостью прыжка и радостным темпераментом. Сама Туманова впоследствии называла эпитет «бэби-балерин» «зубной болью» и рекламной уловкой предприимчивого де Базиля, считая, что к тому времени они уже были состоявшимися танцовщицами, а не детьми.

В 1932 году Леонид Мясин ставит сюрреалистский балет «Детские игры» (Ж.Бизе - Х.Миро), где с блеском использует головокружильную технику вращения Тумановой в роли Волчка. Позднее она вводится в балеты «Хореартиум» на музыку Брамса и «Юнион Пасифик», на роль «бойкой» Мексиканки (балет на американскую тему, прославившийся тем, что в его массовых сценах принимала участие Марлен Дитрих, восхищенная талантом Мясина). В балете 1935 года «Публичный сад» (В.Дукельский — Ж.Люрса) она выступает в одной из своих первых драматичных ролей — в дуэте Бедной пары, чей танец станет олицетворением социальной темы балета и выделялся особой трагической нотой.

В возобновленной специально для Тумановой «Треуголке» (М. де Фалья — П.Пикассо) обнаруживается комедийный дар балерины, «искрометный и изнеженно-темпераментный», по словам взыскательного критика Э.Денби. В разборе балета он особое место уделяет «беспокойному сокрушительному ритму её танца, напору, страсти и естественной выразительности движений».<sup>12</sup> Туманова оказывается прекрасной исполнительницей характерных танцев, обучившись искусству фламенко у великой Аргентиниты, которую наряду с Анной Павловой называла своим танцевальным эталоном. Сохранилась голливудская киноверсия 1941 года «Испанского капричио» (переименованное в фильме «Испанской фиестой») на музыку Римского-Корсакова, где Туманова в экспрессивном дуэте с Мясиним демонстрируют головокружильный вихрь испанских танцевальных номеров, а крупные планы дают представление о неотразимом внешнем облике балерины.

Художественным откровением становится «Фантастическая симфония» Мясина на музыку Г.Берлиоза в оформлении К.Берара. Ес-

ли в работах Баланчина отчетливо выявились техническое совершенство и сценическая харизма балерины, то у Мясина, особенно в роли Возлюбленной, раскрывался подлинный драматический талант Тумановой. Роль стала одной из центральных в карьере балерины. Критик журнала «Танец» А.Чужой писал: «С бледным лицом, обрамленным темными волосами, она плавно скользит посреди призрачных фигур подобно недоступному идеалу красоты и совершенства».<sup>13</sup>

С середины 30-х «Русский балет Монте-Карло» разделяется на две конкурирующие между собой компании — де Базиля и Мясина — Денхема, а балеринам обеих трупп приходится переходить из одной в другую и по артистическим, и по финансовым причинам, и по соображениям всемогущего импресарио Сола Юрока. Сначала Туманова выступает с компанией де Базиля, затем, после перерыва, переходит в новую антрепризу Мясина — Денхема «Балет Монте-Карло», принимая участие в «Битве Балетов» 1938 года на сцене лондонского «Друри Лэйн» (когда обе конкурирующие компании де Базиля и Мясина, к восхищению поклонников, представляли свои сезоны одновременно в близлежащих театрах). Такие переходы не могли не сказаться на качестве её выступлений, которые становятся не всегда ровными и зачастую не устраивают критику, что, возможно, повлияло на возникновение параллельной актерской карьеры.

В 1939-м в Нью-Йорке Туманова пробует свои силы в бродвейском мюзикле «Звезды в ваших глазах», где у нее, помимо шести танцевальных номеров в балетном стиле, встреченных неопытной бродвейской публикой с большим энтузиазмом, состоялась первая «говорящая роль», ставшая прообразом целой галереи драматических ролей.

В декабре того же года она возвращается в балет, присоединившись к де Базилю, чья компания к тому времени носит название «Русский балет Ковент-Гардена», и отправляется вместе с ней в гастрольный тур по Австралии. Там она беспрепятственно завоевывает любовь и поклонение публики, и репортеры описывают забавный случай, чуть не оставивший её без балетных туфель, когда новоприпеченные австралийские балетоманы разобрали их на сувениры. Она танцует классический репертуар (сцены из «Лебединого озера» и «Спящей красавицы»), фокинские балеты «Видение Розы», «Жар-птицу» и «Петрушку» (где её Балерина была выделена критикой своей «блестящей пикантностью»),<sup>14</sup> балеты-симфонии Мясина, особенно полюбившиеся австралийцам. Гастроли заканчиваются в сентябре 1940 года премьерой «Коппелии» и дебютом Тумановой в партии Сванильды.

Возвратившись в Америку, она выступает с сезонным ангажементом с уже переименованным «Оригинальным русским балетом де Базиля», где приглашенный туда Баланчин ставит на нее «Балюстраду» на скрипичный концерт Стравинского. Его авторы — Баланчин, Стравинский и Челищев — назвали «Балюстраду» бриллиантовым ожерельем для Тумановой, её костюм — черная пачка, корона и туфли — были полностью покрыты камнями, в котором она сверкала отточностью разнообразных и сложнейших пируэтов и арабесков и шокирующих по тем временам поддержках двух партнеров.

Премьера состоялась в январе 1941 года в нью-йоркском «Театре на 51-й улице». За дирижерским пультом стоял Стравинский. Намного позднее в одном из интервью Туманова скажет, что композитор считал этот балет самым значительным в своей карьере.<sup>15</sup> Но по причине окончания контракта и ухода Тумановой в компанию Денхема «Балюстрада» прошла только три раза и за неимением замены исчезла из репертуара. По желанию Баланчина она также танцевала «Серенаду» (ставшую впоследствии автографом Нью-Йорк Сити Балле) и с успехом выступала с этим балетом по городам США.

В компании Денхема она участвует в премьерах балетов Мясина «Лабиринт» и «Саратога» на сцене Метрополитен-Опера, «Черного лебедя» из 3-го акта «Лебединого озера» (первые представленные американской аудиторией) и «Коппелии». Э.Денби писал в рецензии на «Черного лебедя»: «В её танце олицетворяется борьба между жизнью и смертью. Танец может быть и другим, но я не пред-

ставлю, что он может быть более величественным». <sup>16</sup> В партии Сванильды Туманова вновь демонстрирует свой неподражаемый комедийный талант, который также находит одобрение у Денби: «Она приоткрывает свой дар комедии, такой же естественный, как и у великой Даниловой; её балетная пантомима и танцевальный стиль замечательно уникальны благодаря её прекрасному интеллекту». <sup>17</sup>

Кинобалет «Испанская фиеста», создавший замечательную рекламу компании и её артистам, открыл дорогу в Голливуд. Её дебют в игровом кино состоялся в 1943 году вместе с кинодебютом Грегори Пека (актера известного до этого только театральной публике) в патриотической ленте военного времени «Дни славы» (режиссер Ж.Турнье), где её актерский талант раскрылся легко и непринужденно. Она сыграла балерину Большого театра, выступающую на линии фронта и случайно попавшую к партизанам, возглавляемым Пеком. В своем первом игровом фильме Туманова не танцевала, но каждое её появление в кадре становилось особенным и незабываемым, причем позднее она вспоминала, что ей приходилось приглушать эмоции в крупных планах, что было отлично от привычных ей балетных эмоций. В рецензиях на фильм Туманову называли «прекрасной актрисой», и в целом он был отмечен «теплотой и артистизмом». <sup>18</sup> Вскоре после съемок она выходит замуж за сценариста и продюсера фильма Кейси Робинсона, переезжает в дом мужа в Лос-Анджелес, но, по настоянию мамы, вновь возвращается в балет.

С середины 40-х годов Тамара Туманова выступает в качестве приглашенной интернациональной звезды. В Америке она танцует в Театре балета (впоследствии Американский театр балета) и в «Балете Сан-Франциско». В Театре балета она работает с Б.Нижинской над новой работой «Время урожая» на музыку Г.Венявского, премьера которого состоялась в Метрополитен-Опера. Денби пишет разгромную рецензию на балет, назвав его «серией пускающих пыль в глаза пассажей для классической балерины [...] в брутально-акробатической манере». <sup>19</sup> Присутствующий же на спектакле Баланчин очень высоко отзывался о танце Тумановой, сравнив его с игрой на скрипке, что являлось высшей похвалой балетмейстера – профессионального музыканта.

В Сан-Франциско она выступает в классическом репертуаре – Одетте из «Лебединого озера», па де де из «Дон Кихота» (бравурная версия которого станет её визитной карточкой), на нее ставится полная версия «Коппелии». Американская публика обожествляет Туманову, и образ белого Лебедя Тумановой вдохновит популярного художника Джозефа Корнелла на создание поэтических коробок-коллажей, посвященных ей.

В 1947 году Парижская опера открывает свой первый послевоенный сезон, и Тамара Туманова возвращается на несколько месяцев туда, где она начинала, о чем всегда вспоминала с неизменной любовью. Там она танцует «Жизель», «Лебединое озеро», «Коппелию», и Баланчин, тогда же приглашенный на пост главного балетмейстера, возобновляет для нее «Поцелуй феи» и ставит «Хрустальный дворец» на музыку Ж.Бизе (впоследствии «Симфония до мажора»), где демонстрирует Туманову («свою дорогу Тамарочку») <sup>20</sup> в облике звезды балетной труппы Парижской оперы. Туманова говорила, что, танцуя адажио, она чувствовала себя на небесах. Публика была в восторге. «Движения, созданные Баланчиным, и медленное *genverse* в самом конце повергали зрителей в молчание



и затем в гром аплодисментов и криков», <sup>21</sup> – отмечал один из критиков. Это был последний балет Баланчина и Тумановой, одной из самых совершенных муз балетмейстера, безупречно воплощавшей классическую свободу, грацию, экспрессию и блеск его хореографии.

В своих многочисленных интервью Туманова не переставала отдавать дань Баланчину как хореографу и наставнику в подготовке классического репертуара. Так, партия Жизели, впервые исполненная ею в возрасте семнадцати лет, со временем стала вершиной её творчества и, по её словам, частью её самой. Глубину раскрытия роли она приписывала Баланчину, его пониманию оттенков и нюансов хореографии балета и долгим осмысленным репетициям с ним. В 1949 году, выступив в балете с компанией «Балет маркиза де Куэваса» на сцене «Театра де Шайо», она получает «Гран-при де

Жизель» – бронзовую статуэтку-слепок своих руки и стопы из рук Президента Франции в знак признания её Жизели. Стремление к совершенству семнадцатилетней Тумановой, как-то высказанное американскому репортеру – «танцевать лучше из года в год», <sup>22</sup> вознаградилось в полной мере.

В 1950 году в Парижской опере ставится «Федра», балет-трагедия на музыку Ж.Орика, в постановке и сценографии Ж.Кокто и хореографии С.Лифаря. Эта роль, специально задуманная Кокто на Туманову, считавшего её великой балериной и трагедийной актрисой, продолжила ряд драматических персонажей и наряду с Жизелью стала одной из самых знаменитых в её репертуаре. В странах Латинской Америки, где Туманова постоянно гастролировала с середины 50-х и до конца 60-х, Федра и Жизель в её исполнении пользовались огромной популярностью, чему немало способствовали темперамент и восприимчивость публики, тонко чувствующей ярко выраженный драматизм проживаемых ею ролей.

Другой работой Лифаря и Тумановой стал балет «Неизвестная», где Лифарь исполнял роль солдата, а Туманова – партию Смерти, со сложнейшей хореографией. Позднее, когда балерина стала выступать с сольными концертами, к её репертуару прибавился еще один балет Лифаря – «Ромео и Джульетта» на музыку Чайковского, концовка которого была переделана самой Тумановой, посчитавшей, что во время создания балета у Лифаря не было «особого драматического накала». <sup>23</sup> После просмотра её варианта Лифарь написал, что не видел лучшей Джульетты. Она не только исполняла номера собственного сочинения в сольных концертах, но и поставила несколько танцев для своих выступлений в операх театра «Ла Скала».

В 1951 году балетмейстер «Ла Скала» М.Вальман ставит балет-драму «Легенда об Иосифе Прекрасном» на музыку Р.Штрауса, в декорациях Д. Ди Кирико, где Тумановой вновь предоставляется возможность выразить «натуральную экспрессивность» и «беспокойный сокрушительный ритм, напоминающий Мэри Вигман» <sup>24</sup> (некогда чрезвычайно восхищавшие Э.Денби) в роли Жены Потифара, и в Вальман (продолжательницы вигмановской школы) она встречает одного из хореографов, способных передать экспрессивную грань её таланта.

Выступления с Лондонским фестивальным балетом (теперь Английский Национальный балет) проходят по приглашению А.Долина, чрезвычайно ценившего Туманову, как балерину и друга. На сцене лондонского театра «Стола» она танцует «восхитительную» <sup>25</sup> Жи-

зель, па де де из «Дон Кихота» и «Лебединое озеро». Долин также поставил специально на нее номер на музыку М.Бруха.

В 1952 году она сыграла боготворимую ею Павлову в биоопе о жизни Сола Юрока «Поём сегодня вечером». Туманова, подобно Павловой, была одной из любимых балерин импресарио и единственным кандидатом на роль великой балерины. В целом фильм разочаровывал, хотя и явился откровением для молодых артистов и музыкантов того времени, среди которых был юный пианист Ван Клиберн. Урезанные танцевальные номера и особенно балет «Осенние листья» (в хореографии самого первого партнера балерины Д.Лишина), а вместе с ними и экранное время Тумановой оказались особенно невосполнимы. Туманова танцевала «Умиряющего лебедя», «Стрекозу» и отрывок из «Осенних листьев» в точно воссозданных костюмах и с легкостью и выразительностью их оригинала. Еще в 1940 году, во время выступлений в фокинских балетах в Австралии, где Павлова оставила неизгладимый след, искусство Тумановой было отмечено мельбурнским критиком: «Её танец необыкновенно уверен, но чувствителен и неровен в одно и то же время. Но в нем есть нечто, что многие сочтут более драгоценным: то трепетное, «птичье» качество, бывшее сущностью танца Павловой».<sup>26</sup> В фильме «Умирающий лебедь» исполнялся в чуть измененном варианте Лишина, но Туманова была знакома и с оригинальной версией, выучив её с Фокиным, и впоследствии пользовалась огромным успехом, танцуя фокинского «Лебедя» в Нидерландах.

В фильмах Туманова играла преимущественно балерин, наделенных сильным характером и непревзойденным шармом. В 1954 году она сыграла французскую актрису мюзик-холла начала XX века Габриэлю Дэлис в известном фильме-мюзикле «Глубоко в моем сердце» (режиссер С.Донен), изобразив карикатурный портрет мюзик-холльной дивы.

В фильме-балете Джина Келли «Приглашение на танец» (получившем «Золотого медведя» на 6-м Берлинском кинофестивале в 1956 году) она продолжит серию экзотичных киноролей в образе соблазнительной Девушки на лестнице. Туманова исполняла джазовый номер со звездой голливудских мюзиклов Келли, блестяще владея техникой джаз-танца с синтезом элементов классического стиля в удлинённых линиях арабеска и выразительной актерской игрой.

В 1965 году Альфред Хичкок, «обожавший», по словам Тумановой, «её мир»,<sup>27</sup> пригласил её на роль коварной чехословацкой ба-

лерины в триллер «Разорванный занавес». Являясь одной из ключевых фигур сюжета, она, в конце концов, выслеживала героя во время бесконечных замедленных вращений своих знаменитых пируэтов. Хичкок преклонялся перед балериной и таким невероятным моментом, со свойственным ему юмором, салютовал её легендарной славе.

Продолжая тему, мастер комедии Билли Уайлдер снимет её в роли «великой Петровой» в фильме 1970 года «Частная жизнь Шерлока Холмса». Она была превосходна в образе царственной звезды балета, но для самой Тумановой фильм стал прощанием со сценой и экраном – им она завершала свою танцевальную и кинематографическую карьеру, приняв решение уйти на высоту. Финальное выступление «великой Тумановой» состоялась на сцене лондонского «Коллизеума» в одной из её любимых ролей – Одетты из «Лебединого озера».

Тамара Туманова по праву пользовалась безграничной любовью и популярностью публики. Ею восхищались Марк Шагал, Игорь Стравинский, Жан Кокто, Хуан Миро, Герберт фон Караян, Джозеф Корнелл. Критика же зачастую была к ней строга и несправедлива, не всегда принимая её виртуозную технику и независимое прочтение классики. Но талант и упорная работа Тумановой постоянно преодолевали критические нападки, приближая её к желанному совершенству.

В 1959 году Преображенская, увидев Жизель Тумановой на сцене Парижской оперы, в восхищении и в знак признания дарит ей свои бесценные сценические костюмы, перевезенные ею из Санкт-Петербурга. Тогда же Тамара Туманова получает еще одну награду – приз А.Павловой за заслуги в создании образа Жизели из рук Лифаря, партнера другой великой Жизели – О.Спесивцевой. Неумолимый пропагандист балета А.Хаскелл, видевший и Павлову, и Спесивцеву, и с самых первых детских выступлений следивший за развитием таланта Тумановой, так характеризовал одну из её самых совершенных ролей: «Наконец Туманова предоставила нам возможность увековечить свое выступление в ряду великих русских балерин прошлого. Она проделала полный путь, единственно возможный, от интуитивного очарования ребенка-балерины к осмысленному исполнению великой русской ballerina assoluta. Жизель Тумановой явилась образцом».<sup>28</sup>

Юлия УКОЛОВА

#### Примечания

1. Haskell A.L. Balletomania. L., 1935. P. 261.
2. Dolin A. Autobiography. L., 1960. P. 157.
3. Зорич Ю. Магия русского балета. Пермь, 2004. С. 79.
4. Tracy R., Delano S. Balanchine's Ballerinas. NY. 1983. P. 48.
5. Ibid. P. 47.
6. Tchinarova Finch T. Dancing into the unknown. 2007. P. 36.
7. Ibid. P. 58.
8. Tchinarova Finch T. Op.cit. P. 58.
9. Tchinarova Finch T. My dancing years. Part 2// Dance Chronicle.Vol.27. 2004. P. 255.
10. Mason F. Tamara Toumanova (1919-1996)//Ballet Review. 1996. P. 45.
11. Зорич Ю. С. 78.
12. Denby E. Dance Writings. L., 1968. P. 267.
13. Garcia-Marques V. The Ballets Russes. N.Y. 1990. P. 167.
14. Sydney Morning Herald. 1940. March 6th. P. 17
15. Mason F. Tamara Toumanova (1919-1996). P. 55.
16. Denby E. Op.cit. P. 80
17. Ibid. P. 80.
18. Griggs J. The films of Gregory Peck. L., 1984. P. 33
19. Denby E. Op.cit. 302.
20. Buckle R. George Balanchine. L., 1988. P. 166.
21. Tracy R., Delano S. Op.cit. P. 53.
22. Barry E. Russian Prima Ballerina 'Adores to Dance in Chicago'//Chicago Sunday Tribune, 1936, May 3. P. 7.
23. Григорович Ю. Золотое яблоко Сержа Лифаря.// Независимая газета. 1996. № 190. 10 октября.
24. Denby E. Op.cit. P. 267.
25. Dolin A. Autobiography. L., 1960. P. 241.
26. The Ballets Russes in Australia and beyond. 2011. P. 38.
27. Lesser W. The Amateur. 1999. P. 192.
28. Ballet Decade. L., 1956. P. 49.

#### Ключевые слова

Туманова, Преображенская, Павлова, Баланчин, Мясин, «Русский Балет Монте-Карло», «Русский Балет полковника де Базиля», «бэби-балерины», русская балетная школа, Голливуд, Хаскелл, Денби, Долин, Чинарова, Баронова, Рябушинская.

#### Key words

Toumanova, Preobrajenskaja, Pavlova, Balanchine, Massine, Ballets Russes de Monte Carlo, Colonel de Basil's Ballets Russes, baby-ballerinas, Russian school of ballet, Hollywood, Haskell, Denby, Dolin, Baronova, Riabuchinskaja, Tchinarova.

#### Краткая аннотация на статью

Анализ творческой деятельности балерины русского зарубежья Тамары Тумановой (1919-1996), известной на Западе под эпитетом «черная жемчужина русского балета».

В основе статьи – интервью-воспоминания самой Тумановой и её коллег по профессии, статьи и книги видных западных критиков А.Хаскелла и Э.Денби, немногие опубликованные интервью с ней российских деятелей искусства (Ю.Григоровича и М.Мейлаха).

#### Summary of article «The perfect Art of Tamara Toumanova»

Analysis of the artistic life of Tamara Toumanova (1919-1996), the «Black pearl of the Russian Ballet». The article is based on the interviews of Toumanova, books by her colleagues, articles and books by A. Haskell and E. Denby, articles by Yury Grigirovich and Michail Mejlah, published in Russia.

#### Коротко об авторе

Юлия Уколова, театровед, живет в Лондоне.

E-mail: yulia\_ukolova@yahoo.co.uk

#### About the author

Yulia Ukolova – theatre historian, lives in London.

E-mail: yulia\_ukolova@yahoo.co.uk