

ДЛИТЕЛЬНО наблюдая класс Асафа Михайловича Мессерера, где Плисецкая занимается почти всю жизнь, до конца осознаешь, как жестоко-физиологичен ее род искусства, в какой враждебной достоинству зависимости от своего телесного начала пребывают его мастера. Именно в репетиционном зале, где воздух густ и горяч от дыханий, обнажаются мели «материальности» личности, знаки иссякания, капитуляции, еще неразличимые для внешней славы.

Во временном свитке истории танца, на фоне светящегося ряда фамилий — лишь несколько имен сияют в своей исключительной отдельности. И Плисецкая — среди них.

К ней вообще надо входить, раскрепостив в себе детство, чистосердечие, юмор, любовь — «по отношению к превосходному нет иной свободы, кроме любви» (Гете). Тем восхитительнее будет отвага родства, какой она отвечает. Но это и условие, которое она бессознательно ставит всем попыткам понять ее.

Ибо понять придется стихию, новизну без предтеч, которую ждало и выпестовало именно наше время.

Всем, созданным в искусстве, она отложила в духовном опыте поколения, утоляя тоску — по герою. По несогбенности. Это — ее тема.

Как теория относительно-сти, Маяковский, Пикассо, — ее тотальная новизна претерпевала сопротивление оторопевшего несходства. И полагать, что ее имя досталось ей без битв, — прекраснотушнее. То, в чем другие, менее жизнестойкие натуры, прогорают и сходят на нет, — рефлексии, раздвоенность, кризисы чужды ее разумному оптимизму. Она скорее предпочитает вежливое знание о внутреннем аде, чем обессиливающий опыт его.

«Бесу унынья» неуютно в пределах ее темперамента, духовной интенсивности, наэлектризованности, ее неженской работоспособности.

«Моя суть — все делать из оборота!»

Как ни парадоксально, но это — не только атака на истребляющие силы обыденности, привычного, но и — смиренное послушание азбучным истинам в искусстве. «Познай себя!» Она знает себя. Она ладит с собственной стихией, от природы доставшейся, с этим игрищем сил в себе, действуя всегда и во всем от себя, находясь с собой в телесно осязаемом, акустически-духовном созвучии. И потому она — сама безжалостности к тем, кто желал бы ее утихомирить, согнув в четыре правила арифметики.

«Найди свое!» — она ищет всю жизнь...

Есть детский снимок, где она в ряду других девочек, в классе, у «палки». Из старательной одинаковости — выносит музыку позы; переизбыток певчества; предвосхищение своего Лебеда.

Порожденная академией русского классического танца, его традициями, «гениально техническая» (Голейзовский), она тайны и созвучия его условного всезнающего языка познала легко, на одном дыхании. Мудрые наставники взирали на это дитя внимательно и чуть боязливо, дивясь размаху безбоязненности, с какой она набирала абсолют формы.

Классика отдала ей все свои драгоценности — «Раймонду», «Щелкунчика», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетту», «Спящую красавицу», «Дон-Кихота». Она могла все в виртуозности этих балетов. Она вламывалась в эльфовидные канонические па, оживляя их огнем своего темперамента, переиначивая незблемую огранку формы бездостоинством своей пластики. Она насыщала новизной своей личности старые образы.

Так было с ее Лебедем.

И в сен-сансовской элегии «Умиряющего лебедя» Плисецкая в подвзластном ей танце, в его отвлеченных гармониях провозглашала свою тему — к радости через борьбу. К гармонии — через все метаморфозы трагического духа.

Анна Павлова танцевала «Умиряющего лебедя» как бы шепотом. Она все время моляще протягивала руки. Ее танец, окутанный покрывалом поэзии, пел о переходящей прекрасного.

Плисецкая, поклоняясь Анне Павловой, танцует свою суть — несогбенность, все-

Прежде анонимные в том смысле, что гениальный автор предназначал их всем певцам Кармен; живым и грядущим жить, они, эти ноты, отныне явили, кроме персонажа, — персонку. Плисецкая не только вызвала метафору и символ там, где прежде пло повествования. Она вообще вызвала эту новую музыку балета — темпами своего темперамента, ритмами своих страстей, красками состояний своей натуры, раскрепощенной и раскрепощающей.

Плисецкая танцует. «Кармен» (уже семь лет!) и «Ле-

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

М Я Т Е Ж И ПОБЕДА



силie прекрасного воздействия...

Планетарная слава могла насытить и приручить.

Но слишком стихийна она была, слишком художник и героиня своего времени, чтобы праздновать себя хотя бы и на высоте своей сути.

В густоте похвал и блеска не могла она, кроме того, не различить одно тревожащее очертание. Родные объятия классики, небывало вознес, словно и обрекали ее на вторичность.

Одетта, Китри, Джульетта...

Ее тема была шире стискивающей вторичности.

Ее единственность искала единственности ею же вызванной формы.

Крупнейшие хореографы работали с ней. Гиперромантик Голейзовский. Революционер формы Якобсон. Григорович, полководчески повернувший балетный театр в сторону симфонизма, многозначной выразительности.

Правда, Якобсон и Григорович не ставили балетов специально для нее. Они занимали ее в спектаклях, переносимых на сцену Большого театра из Ленинграда.

И Лебедь мог остаться во времени ее самознаком. Остальные: Зарема, Аврора, Хозяйка Медной горы, Эгина и даже Мехмене Бану — облики ее многоликости — на всезначательную полноту символа не дотягивали...

И тогда она сделала свою Кармен!

Из недр громоподобно расколовшегося музыкального удара — ее Кармен возникла на сцене в беспрецедентной для абсолютной классики позе, вознес над круговым затишьем узкое, надменное, прекрасное, загадочное, насмешливое лицо и розу в высокой прическе. Героиня из Мериме и Бизе — дразнями, почти кощунственными чарами. И всем созвучием своей сути — героиня из самой себя.

Родион Щедрин, создавая транскрипцию бессмертной оперы, ноты Бизе физически развернул на Плисецкую.

бединое озеро». И одно не истребляет другое в кровопролитном эстетическом мятеже. Преподав эти уроки гармонии, она сама ушла, ушла дальше...

В своем втором балете «Анна Каренина» (вновь на музыку Щедрина) она испытала себя в высокой трагедии. Теперь, когда спектакль живет на сцене Большого театра, смыло временем и тот изысканный скепсис о небалетности толстовского романа, о вопиющей самой мысли — видеть Анну танцующей...

В спектакле переизбыток костюмированной танцевальной плазмы, медлительной, парадно-церемонной, разнообразно-однообразной, дана та жизнь, частью которой была Анна. Это текучее блистательное течение в замкнутости сцены становится «значащей тканью, тканью, проводящей значенье» (Пастернак) — мнимости жизни, ее механистической мертвенности... Эта сила извергает из себя и раздавит Анну, слишком живую, естественную, любящую и честную — для этого общества неправд и видимостей. Но даже когда все будет кончено, и тот поезд уйдет, мигая огнями в темноте за смыкающимися занавесом, — останется след того прекрасного летящего танца Анны из первого действия. Когда она, облитая складками светлого платья, бежит к Вронскому, из всей своей прежней жизни — бежит — к любви, к ответственности с собой, к своей великой и обреченной иллюзии...

В эти мгновения она делает — не только для зала, для публики — что-то небывалое и для себя самой, что-то настолько на высоте своей сути, что лишь поздним разумом осознается, как великий эмоциональный миг, каких в жизни набирается единицы...

...Натирая носок туфли в ящике с канифолью, быстро говорит: «Вот были гастроли, а теперь снова работаю! Жизнь расплыва по минутам на три года вперед...»

Рена ШЕЙКО.