

ГОВОРЯТ: Плисецкая—это стихия. И как стихия, она изменячива. А может быть, в ней живет множество стихий? Какая только главная? Их две, я думаю...

Одна — та, что бросает танцовщицу в бурный водоворот жизни, та, что кричит: жизнь — вечный праздник, карнавал! И мчитса, летит ее Китри. Жизнь — колдовское наваждение! Это плетет свой дьявольский узор ее, Вахханка. Жизнь — коррида! И возникает Кармен.

Но есть иной артистический лик Майи Плисецкой, другое существо ее натуры. Оно поднимает со дна души то, что и не объяснишь прямыми, привычными понятиями, то, что обращает нас к неведомым глубинам жизни, к тайникам искусства. Эта стихия не бросает нам щедрыми пригоршнями все богатство, всю радость искусства и мастерства, не зовет зрителя к сотворчеству, к соучастию. Напротив, она очерчивает некий магический круг, замыкает в него душу артистки, ее танец. Танец-мечтание, танец-заклинание, молитву. Так когда-то возник ее Белый лебедь. Позднее зеленоглазая русалка-Ящерка. Так однажды из мелодии Глюка родилась еще одна женская душа...

Итак, два полюса человеческого, женского бытия. Порой они соединяются в одно театральное впечатление.

До сих пор мы привыкли к тому, что певучей нежности Одетты противопоставлял зловещий блеск Одиллии. Этот контраст, заключенный в образах двух героинь «Лебединого озера», Плисецкая делала своим величайшим достижением, на каждом спектакле поражая чудом преображения.

И вот сегодня — новый поворот, новый ракурс ее искусства. На творческом вечере артистки антиподом

Белого лебедя Чайковского стала Кармен Бизе. Сказку об идеальной женской душе сменила жестокая история девушки-контрабандистки. С точки зрения сюжета, романтическая поэзия сменилась романтической прозой. С хореографической стороны идеальному классическому танцу противопоставлен танец нарочито современной стилистики.

С балетом Чайковского связаны наши представления о красоте классической хореографии. Они живут и в танцах Одетты, и в танцах Одиллии. Меняется лишь тональность: элегия сменяется мажорным всплеском. Законы же красоты едины, они подтверждаются формулой — «прекрасное — величаво».

А вот «Кармен-сюита» в постановке Альберто Алонсо и в исполнении Плисецкой порывает с балетной традицией «прекрасное — величаво», порывает она и с традициями «Кармен» оперной сцены. Не обольстительница-вамп, не шикарная этуаль, плясунья и певунья, а «чертова девка» из банды контрабандистов, с табачной фабрики, с площади или еще невеста откуда взявшаяся, обрушилась на беднягу-солдатика, на красавчика-тореро, на всю толпу, с упоением смотрящую бой быков.

Майя Плисецкая с каким-то упоением откинула свои излюбленные приемы, саму манеру балерины большого балета — все, чем она столько лет восхищала зрителя. Ее Кармен шокирует, возмущает всех тех, кто ждет от танцовщицы привычного, кто идет смотреть на «стан певучий», на фантастическую красоту рук, на «версальские» позы поклонов...

«Чертову девуку», «колдунью» из новеллы Мериме услышала Плисецкая и в музыке Бизе. Родион Щед-

рин, автор транскрипции, подчеркнул, «проявил» этот образ, сблизил партитуру с новеллой. Он же вместе с балетмейстером сделал еще один акцент: убрав мелодраматический элемент оперного либретто, авторы балета внесли чуть заметный оттенок иронии в характеристики героев-мужчин: уж очень незадачлив солдат Хозе, уж очень любит себя собой сердцеед и баловень толпы тореро.

Из треугольника — Кармен — Хозе — торедор — родился жест-

яренного животного, или человеческого гибель — такого логического апофеоз всякой корриды. Но когда на арену брошена жизнь Кармен, поединок становится предметом искусства. Его коллизии усложняются до философских обобщений. Фьеста оборачивается театром.

По мнению Хемингуэя, коррида существует в тех странах, народ которых всерьез интересуется смертью. В корриде живет испанский национальный дух. Поэтому с таким напряжением страсти замирает в

«...СЕРДЦЕ В ПЛЕНУ У КАРМЕН»

кий режиссерский каркас спектакля. Персонажи расставлены в нем, как веши, — они типажи, человеческие стандарты, почти схемы (даже толпа — это масса, жаждущая острых впечатлений, сенсаций). И среди них — личность, индивидуальность, неповторимая, единственная — неистовая, никому не подвластная, чарующе-притягательная Кармен.

Жизнь ее — эта стихия дьявольской страсти — показана авторами балета, как коррида в испанском цирке. И желтое пятно арены, и грубая дощатая выгородка вокруг, и черные спинки сидений зрителей, и гигантская голова быка на провисшем над сценой полотнище — весь этот цирковой антураж, фантазия художника Бориса Мессерера, при всей своей условности, очень точно, даже конкретно подтвердили главную мысль балетной новеллы: жизнь Кармен — это коррида. Ее кульминация — смерть. Смерть раз-

устремленной позе зрительницы Кармен — Плисецкая, когда тореро исполняет свои танцевальные куплеты. Это танец-бой, но бой не всерьез, скорее это ритуальный знак профессии человека, изычно играющего со смертью. А для Кармен — Плисецкой это роковой момент судьбы.

С одержимостью влюбленного человека Майя Плисецкая творит свою Кармен, привольно чувствуя себя в совершенно новом пластическом мире спектакля Альберто Алонсо. Слово с детства привычны все эти замысловатые движения бедром, ступней, все эти, на наш вкус, пластические вульгаризмы площадного танца испанской махи.

Позы Плисецкой — Кармен неожиданно выразили музыку Бизе больше, нежели развернутые танцевальные комбинации.

Мы не привыкли в балете к танцеванию одновременно условно-обобщенному и вместе с тем при-

ближенному к жизни, к «говору человеческого». Мы привыкли или к развернутой танцевальной форме, или к языку пантомимы. А здесь не то и не другое. Не пластический речитатив и не большое танцевальное полотно. Можно назвать этот язык «модерновым», а можно его так не называть. Просто этот язык существует параллельно многим другим хореографическим формам.

Борат ли лексический язык А. Алонсо? Не всегда. (Порой приходишь к мысли, что Алонсо — драматург и

режиссер ярче Алонсо-балетмейстера, сочинителя танца). Но право на жизнь его танцевальная речь имеет и выразительностью безусловно обладает. Майя Плисецкая овладела ею в совершенстве, и это очень многое решило.

В хореографии «Кармен-сюиты» — некая графическая жесткость, пластическая ограниченность, немногословность. Почему же тогда Плисецкой удается создать полноценный, всеобъемлющий образ Кармен? Разгадка этого — прежде всего в самой натуре Плисецкой. Долго искала она свое второе артистическое «я». Первое она нашла еще на школьном уроке — это был Лебедь. А потом — Осень, Одиллия, Зарема, Вахханка, Китри, Персидка... Но Кармен (и это можно было предсказать давно, как и шекспировскую Клеопатру) — здесь редкое совпадение образа с индивидуальностью танцовщицы-актрисы.

И не удивительно все, что случилось потом: где-то за кулисами воткнула в темно-рыжие волосы алую розу, вышла на арену к Хозе, повела плечом, переплела кистью руки в бою, поставила ступню в непривычную позицию на испанский лад, — и это был уже танец. Но вот батман, секундной остановкой, батман — и поднятую высоко, на уровень лица, ступню задержала рука, и еще батман в сторону Хозе, батман — усмешка, издевка. И это уже Хабанера Карменситы.

...Порывистый бросок руки, и невидимые карты веером легли у ног. В глазах — молнии, в позе — трагическое прозрение. А потом — мимолетные дуэты со всеми участниками драмы, и внезапная смерть от ножа Хозе — сцена гадания. Как мы привыкли к тому, что Плисецкая танцем творит образ. А здесь образ рождается в одном пластическом мотиве, в нескольких движениях, но в каждом из них — неповторимый характер Кармен.

Пожалуй, наиболее полно эта душа раскрывается в первом выходе, в том танцевальном аккорде, с которого начинается спектакль. Это танец-экспозиция, танец-самовыражение. В его бурной экспрессии — вызов судьбе, в ломких линиях — предрешенность исхода. Сквозь графический, «инструментальный» рисунок танца рвется наружу душа танцовщицы, вобравшая в себя мощь, размах, весь темперамент нашего балетного (и не только балетного) театра. Из этого сплава — почти аскетически лаконичной формы и «мочаловского» накала страсти — рождается Кармен Майи Плисецкой, вторая стихия ее актерской натуры.

Н. АРКИНА.