

ПРЕКРАСНОЕ БЕЗУМНОЕ МАЙИ ПЛИСЕЦКОЙ

Наталья КРЫМОВА

То, что происходило на вечере Майи Плисецкой в Большом театре, было не только чудом искусства, но и своеобразным уроком любому человеку из тех, кто сидел в зале, от Собчака и Гайдара до зрителей самого верхнего яруса.

Все мы были равны, глядя на то, как стоит Майя Плисецкая, улыбаясь, перед роскошным занавесом, в парчовый орнамент которого руки умельцев когда-то влили несметное количество гербов государства, которого уже нет. Чудовищной государственной системы нет, но символика (миллионной или миллиардной стоимости) — вот она, и очень красива, ничего не скажешь. Но совсем другая красота и скрытая внутренняя сила — в гениальной актрисе и балерине, привычным жестом чуть раздвигающей гигантские золотые полотнища, чтобы выйти к публике. И никакое государственное золото или, напротив, нищета и убожество, в этот момент равным счетом ничего не значат.

Между тем это был не «момент», а три часа торжества того искусства, в котором у Плисецкой нет соперниц. Нет другой Кармен, — чтобы вот так, как она, в предсмертные секунды, забыв бурю страстей, могла бы тихо, медленно, нежно огладить, прощаясь, лицо другого страдальца: мужчины (который только что убил ее), а потом, отойдя чуть в сторону, встать в свою любимую позу, лицом уже не к нему, а к нам, и дерзко улыбнуться. Через полсекунды ее уже не будет, но она не рухнет, не упадет, но легко соскользнув по телу мужчины, будто исчезнет — маленький комочек тела на полу, как мертвый ребенок.

Нет другой актрисы, которая, обессмертив себя этой ролью, привезет с собой в Россию еще одну Кармен, действительно испанскую, и даст этой испанке поначалу станцевать свою партию. Надо было видеть этот второй спектакль, возникший внутри первого, во всех деталях известного — как вышла та испанка и как Майя Плисецкая села на стульчике, поставив острый локоть на коленку, и внимательно рассматривала ту,

молодую, что по праву движения времени заняла ее место. Но хорошая испанская балерина жила, как и все мы, в обычном времени и в своем возрасте, а Плисецкая существовала вне этого времени, возраста и других условных категорий. Потому она ушла (в этом спокойном уходе, право, был свой юмор!), а потом вернулась, чтобы сыграть смерть, то есть финал. Потому что никакая настоящая испанка так сыграть это не может.

Что бы ни танцевала Плисецкая в тот вечер — «Умиряющего лебеда», «Кармен-сюиту», «Айседору» или «Безумную из Шайо», — она бесстрашно еще и еще раз проживала перед нами трагедию ухода из жизни, искусством возвышая и очищая этот страшный момент и поднимая всех нас к тому, что, в конце концов, уход так же естествен, как приход.

Лукаво, остроумно и дерзко было придумано, что под первые звуки Сен-Санса из-за кулис на сцену в классически хрестоматийном движении, спиной к зрителю, появится существо в белой пачке — не Плисецкая! И еще одно такое же существо — и опять не Плисецкая! Уже четыре таких «лебеда» танцевали, а Плисецкой все не было и не было, что дало возможность понять: этим лебедям не будет числа, пока существует балет. Но так же, как человек, сидящий около рояля на стуле, был Мстислав Ростропович, и звук его виолончели трудно с чем-либо спутать, так уже только спина последнего появившегося лебеда могла быть спиной только Плисецкой. Я говорю это не ради красивых слов. Дело в том, что только великому артисту дано умение в каждую минуту сценической жизни играть целое, то есть сразу и одновременно — начало и конец, перспективу и прошлое. Я не владею балетной терминологией и позволю себе обойтись без нее. Но в этот раз меня пора-

зила простота пластической партитуры Плисецкой: всего два главных «жеста» при всем богатстве движений. Один — вверх, к небу, где свершался вольный полет, второй — вниз, к земле, куда уходят все, и лебеди, и люди... Как просто, да?

Когда у Айседоры Дункан двое ее малышей погибли в автомобильной катастрофе, она получила телеграмму от Элеоноры Дузе. Там было сказано только: «Дорогая, дорогая, дорогая Айседора». Плисецкая в своей «Айседоре» танцевала нечто, связующее разные времена и судьбы. Легким движением она листала страницы чужой жизни и воскрешала эту чужую жизнь: читала строки Есенина, верила в народ и в революцию, создавала балетную школу для детей, любила русского поэта, и все это — зная, что прекрасная утопия кончится страшной петлей какого-то слишком длинного шарфа, запутавшегося в колесах автомобиля. Конец Айседоры Дункан (как и смерть Есенина) — это смерти XX века, гибель прекрасных утопий, выразительная смесь европейской цивилизации с тем, что есть Россия. Потому по ходу спектакля и всплывают слова: дорогая, дорогая, дорогая Айседора...

На вопрос, кому принадлежит идея балета «Безумная из Шайо», композитор Родион Щедрин мгновенно и радостно отвечает: Кардену. К этому присоединяется и Плисецкая. И рассказывает, как в свое время подступалась к Пьеру Кардену, желая получить от него костюмы к телевизионному фильму «Фантазия». Она начала издали: мол, есть в России такой писатель — Тургенев, а у него повесть «Вешние воды», не очень известная... Тут Карден прервал ее: «Вешние воды»? Это 18... год. (И назвал год, когда повесть была написана).

Вот так. А я, к стыду своему, не успела толком перечитать пьесу Жироду «Безумная из Шайо», торопясь написать эту статью. Неудобно перед Карде-

ном. Щедрин и Плисецкая наделены снайперским ощущением цели. На сцене в странную толпу, где есть и мусорщик, и жонглер, и

какие-то «члены комиссии по нефтяным ресурсам» (что грозит гибелью всему Парижу!), вступает женщина с кошелкой и черным зонтиком в руках. В конце концов эта «безумная» вершит то, что следует сделать, когда в силу людской глупости или корысти прекрасный город вот-вот погибнет. «Видите, как все было просто. Достаточно, чтобы нашлась одна здравомыслящая женщина, и безумие, охватившее мир, сломало себе об нее зубы». Этих слов, разумеется, нет в балете, но, что важно, Плисецкая играет и смысл этих слов и еще нечто другое. Поверх текста и над ним она идет, как всегда, к трагедии, к высокому смыслу одиночества всех «безумных». Той жизни, которая держит эту женщину на земле, поистине нет конца. Она сидит в кресле, зажатая подлокотниками. Внезапно смолкает музыка. И в полной тишине продолжают жить руки, живет все тело, глаза — с кем-то говорят, о чем-то молят, зовут, любят, негодуют. Так, в абсолютной тишине, медленно уходя в темноту, сопротивляясь всякой тьме и продолжая жить в ней, Плисецкая кончает свой спектакль. На сцене Большого театра.

Между прочим, пьеса Жироду «Безумная из Шайо» кончается вполне оптимистически такими словами героини: «Вернемся к настоящему делу, ребята». Как хотелось бы верить (это к вопросу уроков политикам), что, торопясь домой под угрозой комендантского часа, и важные зрители партера, и те, что сидели на верхних ярусах, все мы вернемся живыми не просто домой, но к настоящему делу... А Майя Плисецкая, увы, улетит в Испанию.

После спектакля, когда все разошлись, она, уже в пальто, прошла со Щедриным через огромную пустую сцену. На полу лежали декорации «Безумной из Шайо». Режиссер-француз Жиджи Кагульяну потерянно смотрел на это зрелище: рабочие сцены куда-то исчезли, театр пуст, а утром надо отправлять назад декорации. Что делать? Ни Щедрин, ни Плисецкая ничего не могли сделать. Как ответить на вопрос, куда и почему все куда-то исчезает из России и в самой России?