

Большой театр. — 1999. — 25 ноября. (№ 27)  
**28 ноября Александру Годунову исполнилось бы 50 лет**

## Танцовщик сумрака и одиночества



А. Годунов — Иван Грозный и Л. Семеняка — Анастасия.

Александр Годунов не принадлежал к счастливым, беспечным баловням судьбы, к тем, кто, по заморской поговорке, «родился с серебряной ложкой во рту». Да, восемь лет он танцевал на сцене Большого театра, с первой же



В роли Вронского.

большой роли был замечен публикой и критиками, все восемь лет шел от успеха к успеху, но... Он был замкнут, не доверял судьбе и государству, а они не доверяли ему. Именно это — закрытость и недоверие — стало краской многих его ролей и его собственной — жизненной — роли.

В Большом он дебютировал в 1971 году. За плечами было Рижское хореографическое училище (педагоги Ю. Капралис и А. Экис) и три года работы в государственном хореографическом концертном ансамбле «Классический балет». Провинциал, появившийся на свет в Южно-Сахалинске, он вышел на сцену принцем Зигфридом, и в тот вечер никто не усомнился в его правах законного наследника балетного королевства. Но его Зигфрид не был счастливым — никогда. В первой картине он, как и пристало принцу, участвовал в придворных торжествах, но душой — душой уже будто слышал зов лебедей. Печать замкнутости на лице при абсолютной свободе танца создавала ощущение недоверия к празднику, к его беззаботности — и устойчивости, если можно так выразиться, этого сказочного мира. А в сцене с Одеттой главным снова было недоверие, но не к Одетте, нет, — к судьбе. Мир Лебединого озера у Годунова был холоден и слишком просторен, в нем невозможно было удерживать тепло души и близкого человека. И страшно было открыть душу на этом холоде, и страшно не открывать — вот это волнение, столь явно присутствующее в музыке, отражалось в танце и в сдержанной мимике артиста.

В первом акте «Жизели» его Альберт снова был закрыт для внешних волнений. Любил ли он Жизель — не ясно; она была ему, несомненно, интересна — живая душа в календарном графике приемов и охот. Но в сцене сумасшествия открывалась новая краска,

новая важная черта образа и артиста. Ответственность, нормальная мужская ответственность падала на его Альберта, и он не отказывался от этой ноши. Он приходил во втором акте на могилу Жизели не молящим о пощаде, но осужденным; сам себе прокурор, судья и палач, он потребовал себе кары, вынес приговор и осуществил его. Его не пугали виллисы — может быть, он был уверен, что они там будут, — и это было частью приговора? В последнем дуэте с Жизелью не было надежды — было лишь запредельное, странное, больно-открытое чувство к пожалевшей его душе.

Та же тема суда, осуществления возмездия, но совсем в иных обстоятельствах прозвучала в «Кармен-сюите». Его Хозе был привычно горд, привычно — для Годунова — замкнут и все так же не ждал милостей от судьбы. Он был готов невозмутимо отразить атаку с любой стороны, был готов отвечать за свои поступки перед Коррехидором, судом, Богом, дьяволом, — но неосторожно и наивно доверял женщине, которой верить не следовало. Кармен, как и положено по сюжету, погибла в этом спектакле, но это был скорее жест правосудия прозревшего и снова закрытого для чувств Хозе, чем жест страсти. Между тем хореография этого балета, вся выстроенная на Майю Плисецкую, давала танцовщику прекрасную возможность «умереть» во имя балерины. И Годунов по-мужски щедро «умирал» для нее, добавляя дополнительного блеска в корону Майю.

С ней он работал еще и в «Анне Карениной», но партия Вронского была скупа на настоящий танец; пожалуй, вводя его на эту роль, постановщики уже слегка эксплуатировали мужественный, властный и замкнутый облик артиста.

Все рецензенты отметили необычность его Клавдио в балете «Любовью за любовь». Одна из самых «контрастных» комедий Шекспира, в некоторых сценах вполне трагичная, была решена хореографом как праздничное действо, где все страдания игрушечны. Чувствовал ли Годунов себя чужим в

этом балете? Неизвестно. Но он не смог не внести чужую, сумрачную ноту в веселящийся спектакль. Его просто обзывала к этому роль — шекспировская, а не хренниковская роль. Клавдио, сначала считающий, что его предала любимая женщина, а затем обнаруживший, что он сам, по сути, ее предал, мог бы стать потрясающей ролью Годунова в другом балете.

В поздних балетах Юрия Григоровича Годунов чаще всего исполнял роли людей сильных и социально опасных. Не ясно, думал ли об этом хореограф, но опасны они были благодаря единственной страсти своих закрытых и гордых душ — страсти к свободе. Вот только понимали они эту свободу по-разному.

Тибальд, который ставился Григоровичем на Годунова, — ничем не скованная сила в мрачном и беззаконном мире. Вся мощь танцовщика в расцвете лет, вся легкость его прыжка были направлены на создание Тибальда-демона, Тибальда-владельца безнадежного королевства. И те же краски были использованы в «Иване Грозном» — вот только образ стал глубже, хореограф решил высказаться не о мире вообще, а об одном человеке. Человеке, в душе которого — тяга к свободе и боязнь самоотречения, развлечение управленческой интригой и потрясающие режиссерские способности. И Годунов в «Иване Грозном» взял, кажется, все знакомое из прежних своих ролей — и закрытость, и власть, и чувство давящей ответственности, и вспыхнувшую холодную ярость. В этой роли было много выисанных отношений с собственной свободой, не было лишь одного чувства — того, что лишь в одном балете — «Спартак» — он передавал на сцене Большого театра. Чувства торжествующего освобождения.

В Большом театре круг ролей замкнулся.

Он потом танцевал в АВТ и у Элвина Эйли, организовывал собст-



Спартак.

венную труппу и собственную школу — все не слишком удачно. Новый успех начал приходить к нему в Голливуде — правда, там он начал с того, чем закончил здесь (чем, собственно, отличается террорист из «Крепкого орешка» от Тибальда?). Но судьба не простила и догнала: когда ему наконец дали главную роль, закончить фильм он уже не успел.

Анна ГОРДЕЕВА.

В балете «Лебединое озеро» (Зигфрид).



«Сдержанный человек — это значит есть что сдерживать».

М. Цветаева

## «Мир, чтобы танцевать в нем»

Кажется, только вчера пришло известие об уходе выдающегося танцовщика Александра Годунова, а четырех лет — как не бывало. А ведь 28 ноября ему должно было исполниться всего 50 лет. Если оставить в стороне слепоту и слухи, где часто причины выдаются за следствия и наоборот, и посмотреть на судьбу артиста с расстояния времени, становится ясно: каждый сам выбирает свой путь среди обстоятельств, которые подкидывает ему жизнь.

Намеренно называю Годунова «выдающимся», так как сейчас присвоить титул «великий» любому, без разбора, ничего не стоит. При такой девальвации слова созданное этим артистом, безусловно, «выдается», пробиваясь сквозь дешевую попу и коммерческую дребедень, преодолевая пространство и уходящие годы. Старая истина, что настоящую оценку художнику дает время, остается в силе.

В одном из «Сашиных» некрологов я прочитала, что у него не сложилось на Западе. А разве у него все было так уж гладко дома? Впрочем, он сам все сложил в согласии со своим характером.

Конечно, он не мог не состояться, настолько яркой была индивидуальность этого артиста. Он был во всем непохожим ни на кого — ни внешне, ни танцем, ни самостоятельностью суждений.

С первого мгновения появления на сцене он сразу же привлекал к себе внимание — высокий, стройный, с идеальной фигурой классического танцовщика. Длинная светлая грива волос, делавшая его похожим и на современного рок-певца, и на сказочного принца, летела вслед его фантастическому зависающему прыжку. Его танец блистал разнообразными, иногда противоположными, но всегда взаимодополняющими качествами. Легкость и изящество сочетались с мужественностью, каскады сверкающих движений были наполнены необыкновенной силой, а комедийные и трагические краски казались пастельными, но в них всегда ощущался скрытый яркий темперамент.

Он был признан сразу, и все шло на первый взгляд великолепно: золотая медаль на международном конкурсе, ведущее положение в театре, самая высокая по тем временам ставка, квартира в центре, машина. Оставалось последнее, но страстное желание, о котором он говорил во всех интервью: танцевать, танцевать, танцевать! Но только близкие знали, что происходило на самом деле: внезапное ледяное равнодушие Главного, четырехгодичное запрещение зарубежных гастролей и бесконечное повторение ролей. Наверное, с белой завистью он узнавал, как нарабатывают новый интересный репертуар уехавшие Нуреев, Барышников и Макарова. И он принял решение, выстраданное годами бездействия, разом оборвав мнимое «благополучие».

«Отъезд куда ни кинь — смерть» — что значили тогда эти слова Марины Цветаевой, объяснять нет необходимости.

Помню, как впервые увидела американский телефильм «Годунов — Мир, чтобы танцевать в нем», о котором давно говорили в Москве. Запись была плохая, но было видно отчетливо: это был тот же Годунов и... другой. В его танце было то же благородство, напевность. Он стал глубже, значительнее, но в нем появилась какая-то грусть.

Через всю картину проходит одно, блистательно станцованное па де де из балета «Корсар», с которым артист совершал турне в составе группы «Годунов и звезды». Возникло какое-то ощущение беды, когда звучала одна и та же музыка и один из выдающихся танцовщиков мира повторял это никак не заканчивающееся па де де...

Сначала произошла беда. После двух лет работы руководитель АВТ М. Барышников через агента, ничего не объяснив, передал Саше, что контракт с ним продлен не будет. (Не хочу вдаваться в детали конфликта, я слышала одну сторону. Видимо, две звезды не уместились на одной сцене.)



В роли Тибальда.

Годунов терпеть не мог нашу прессу. Знал, что она не свободна. Еще в начале его карьеры на советской сцене танец Годунова вызывал восхищение и публики, и коллег. Но его актерская сдержанность, подчас казавшаяся суховатостью, не всеми воспринималась однозначно. Из рецензии в рецензию повторялось: «наподдать» актерской выразительности так, чтобы «им» (пишущим) было видно. Но Саша упрямо не хотел подчинить себя преувеличенно-патетической манере, принятой в Большом тех лет, которая сейчас уже выглядит анахронизмом. Это был свой, сначала интуитивный, а потом осознанный стиль. Поэтому он легко и органично встал перед камерой позднее.

Он ушел в кино, когда понял, что, как и дома, снова повторяется. Он мог эксплуатировать свой имидж и имя, как делают другие артисты, но не захотел «продавать» себя. В жизни он был сдержанный, как и на сцене, никому не навязывал себя, ожидая от зрителей — сотворчества, от друзей — понимания, от антрепренеров — интереса. Но его не последовало. И тогда произошла трагедия. В расцвете сил он покинул сцену. Кино показало выходом из положения: в нем он надеялся продлить творческую жизнь.

Начало обнадеживало. В 1984 году друг и жена Годунова, американская актриса Жаклин Биссе познакомила его с режиссером Питером Уиром. Так он попал в фильм «Свидетель». Эта картина остается единственной из Сашиных работ, относящихся к предмету искусства, хотя на его счету с десятком фильмов. В основном шла нещадная эксплуатация его имиджа — то, чего он так не хотел и боялся. Но, несмотря на парадоксальность ситуации — артист в статусе «звезды» в маленьких ролях, — само присутствие Годунова вызывает интерес к этим фильмам.

Он сам делал себе роль, придумывая характер, биографию персонажа, находя нужную пластику. Но, по сути, это был «мартишкин труд» — материал не стоил таких усилий. Однако даже в подобных ситуациях Саша оставался большим артистом.

Он ждал свою, большую и серьезную роль. Но, боюсь, при его требовательности к себе и к искусству он не дождался бы ее. В эпоху, когда киноартисты превратились в спортсменов, а кинопространство — в компьютерную реальность, что мог дать такой кинематограф артисту, знавшему настоящую драматургию? Так что ранняя смерть пришла за ним естественно и закономерно.

\*\*\*

Он не любил говорить о балете, не желая беречь кровотокающую рану. Своим вынужденным решением уйти из мира танца он словно отрезал большую часть своей души и сердца. А разве может жить человек, тем более художник, когда большая часть его души и сердца отсутствует? Этого еще никому не удавалось.

Н. ГАЛАДЖЕВА.

Годунов Александр

25.11.99