

Самодуров Вячеслав

23.08.2000

Культура. 2000. 17-23 авт. - с. 7

Мат из уст лингвиста

Вводы в балеты Ролана Пти

Мариинский балет, вяло коротая время, оставшееся до летнего отпуска, нежданно-негаданно взял да напрягся, превратив рядовой сборник одноактных балетов "Кармен" - "Аполлон" - "Юноша и смерть" в одно из интереснейших событий сезона.

Скромный плакат в театральном фойе известил о замене солистов в "Аполлоне". Экспротом решили выступить Диана Вишнева и Фарух Рузиматов. До сих пор, не считая давней "Темы и вариаций", Рузиматов держался подчеркнуто в стороне от нынешней баланчиномании Мариинского театра. Да вообще от любой мании! Сам чертил себе магистраль. Почтив участием брутальные балеты Ролана Пти ("Кармен", "Юноша и смерть"), горделиво пренебрегал парад в честь Баланчина и не поддался чарам неофита Ратманского. "Ему бы своего хореографа", - вздыхают поклонники. Но модный Ратманский противу демонических бурь Рузиматова выглядит черезсур легкомысленно. Успешный Борис Эйфман в творческом эгоцентризме может тягаться с самим артистом. Западные мэтры заняты и дорого берут за услуги. Об отечественных полуподвальных модернистах говорить смешно: всемирно известный классический танцовщик принадлежит попросту иной ветви органического мира. В этот нуль рассуждения обычно и упираются.

Слух, будто Рузиматов готовит Аполлона, забрезжил давно. Да так и обещал остаться слухом. В самом деле, зачем Рузиматову хладный баланчинский шедевр? Как примирить ему свою дионаисскую ярость с разреженным воздухом "алгебры человеческого духа"? А ничего. Рузиматов не изменил себе: его кудрявый смуглый Аполлон, склоняясь к лягте, выглядел скорей юношей с персидской миниатюры, чем олимпийским божеством, - но иное было бы и странно. И все же ради новой партии Рузиматов кое-чем пожертвовал: а именно - "фирменным" эгоцентризмом. Его Аполлон - не бог и тем более не античный - земной поэт. Он рвал линии классических па в ключья, как черновую бумагу. И утомленный битвой с самим собой, доверчиво ронял голову на подставленные ладони Муз. В такой интерпретации роли потеряла смысл сцена состязания Муз перед лицом божества: Аполлон Рузиматова не смел судить - ему дозволялось лишь смиренно внимать уроку.

Что он и делал. Благовейно всматривался в совершенную каллиграфию Терпсихоры - Вишневой. Едва послеплав за расшалившимися гарциющими девами. И, конечно, не он в финале выводил их вереницей на Олимп - они выталкивали его, отрезав путь к отступлению. Пусть художественный результат так и оставил затею Рузиматова в раздряде экспериментов, неизвестно отчего вдруг предпринимаемых большими артистами на склоне карьеры, факт столь рискованного дебюта доказал: Мариинка не терпит "беззаконных комет". Исключений быть не может. Она либо заставит играть по своим правилам, либо вытолкнет вовне. Первую историю рассказал в "Аполлоне" Фарух Рузиматов. Вторую - Вячеслав Самодуров в "Юноше и смерти".

Самодуров принадлежит иному поколению танцовщиков. Но его карьера обещала отработать схему, заданную Рузиматовым. С некоторыми поправками: от коллектива отился, но и разгуливать сам по себе не смог -

Константина Сергеева и технику Михаила Барышникова; стал самим собой). И общероссийского: отечественных танцовщиков упорно обзывают провинциалами, отсталими, мол, от Запада, дальше собственно го носа не видят, кинь в Форсайта, Бежара, Грэм, Килиана etc, сразу и потонут, - смотреть противно и за державу обидно. Оказалось, что если и тонут, то далеко не все.

Наблюдать метаморфозу Самодурова весьма поучительно. Но самым интересным было превращение, случившееся с "Юношей и смертью". История создания балета была историей бескрайней борьбы двух соавторов - хореографа Ролана Пти и сценариста Жана Кокто. За Кокто осталось последнее слово: именно он придумал накануне премьеры заменить джазовые композиции уже готового спектакля музыкой Баха. Надмирное величие музы

ки, контрастирующее с суетливой, беспорядочной погоней героев друг за другом, дало балету глубокий второй план - без которого, собственно,

"Юноша и смерть" так и остался бы всего лишь историей нищего самоубийцы и стервозной шлюшки - историей сентиментальной и патетичной, именно такой, какие всегда нравились хореографу Ролану Пти. Но именно Пти до сих пор и побеждал в Мариинке (во многих других театрах, впрочем, тоже). На стороне хореографа были танцовщики. Во все времена душепитательная любовная история, предложенная Пти, казалась соблазнительней страшных игр, устроенных Кокто. Игр, в которых реальная жизнь оказывалась не просто игральной фишкой, но презренным препятствием между поэтом и поззией. Преодолеть его можно смертью. Заглянуть за него - только во сне. Поэты делились друг с другом своими снами, как ежедневными новостями: заурядность видений ставила под сомнение талант. И отказывались покидать дом во время бомбёжки, предпочитая "досмотреть" в покое опиумную грезу - заодно укорачивая наркотиком собственное дыхание.

Станцевать "Юношу и смерть" про это, согласитесь, труднее, чем про то, как "он ее любил, а она его бросила".

Самодуров станцевал. По сути, это был моноспектакль - долговя

зая, нескладная Смерть в исполнении Александры Иосифиди осталась как бы за скобками. Ушла стромодная патетическая мелодрама (либретто: "К нему приходит та, которая его не любит"). Ушел доморощенный "психологизм" маринских Юношей-неофитов. Тяжелый, сальный дух парижской богемы, любовно воссозданный авторами балета, Мариинка давно выветрила сама, бестрепетно упразднив тесную, захламленную мансарду: на полупустой сцене только стулья, стол, кровать, к изюжюю которой с колосников низвергается торжественный кумачовый "язык". Танцевальное арго Пти (дикия смесь пластических прозаизмов с классическими па) звучало у Самодурова как мат из уст лингвиста, занятого проблемой низового языка. "Юноша и смерть" был соединен беззуриненной линией с легендарным "Орфеем" Жана Кокто. То же отчаянное стремление выйти за пределы реального - при неодолимой зависимости от земных предметов. В фильме выходят по ту сторону бытия через обычное зеркало, надев резиновые перчатки патолога (кстати, занятная параллель со Смертью из "Обыкновенного чуда" Шварца, что приходит вооруженный отвратительно реальными крюками, молотками, клацами). То же в балете: среди безумной погони за девушкой-смертью, кажется, стулья сами прыгают под ноги Юноше, а стол становится трамплином для прыжка или хватает, выкручивает руки, заставляя тащить себя будто телегу. Потусторонний мир "Орфея" изображен нежилым грязным городом, а балетного Юношу вместо райских полей или адовых костров поджидают после смерти пустынные парижские крыши. И в фильме, и в балете Смерть рядится в гладкое платье и плащ с капюшоном. А между слепыми глазами, нарисованными краской на опущенных веках Смерти - Марии Казарес, и гипсовой маской-черепом на лице Смерти - Натали Филиппар, в сущности, нет никакой разницы. Понятно, что в конечном счете между полуторачасовым фильмом и пятнадцатиминутным балетом различий куда больше, чем сходства. Но даже если будет обнажена хотя бы ничтожная их часть (как это сделал Вячеслав Самодуров), этого хватит, чтобы выбрать из "Юноши и смерти" мертвую музейную пыль.

Яна ЮРЬЕВА
Санкт-Петербург