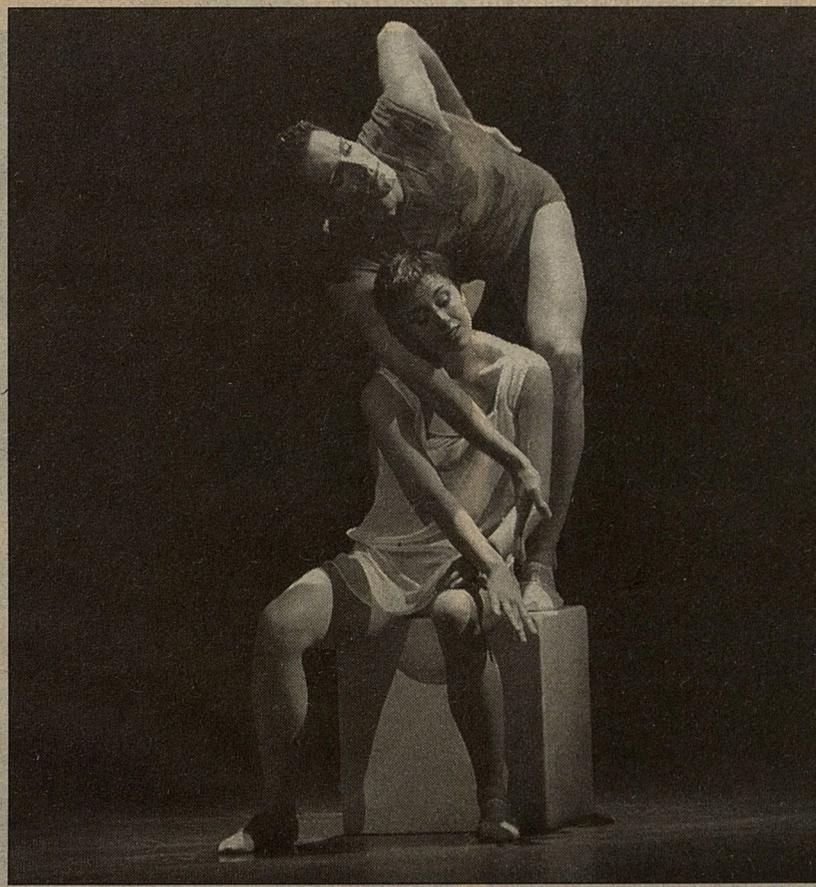


Требуется героиня! И герой – тоже

Спектакли в честь Сергея Дягилева



Сцены из спектаклей "Пульчинелла" (слева) и "Призрак розы"

В 2001 году, когда Маланден ставит посвященные русскому балету композиции, сюжет спектакля остается прежним, но меняется сюжет самого сна, который видит героиня. Сон из романтического превращается в эротический плюс ко всему, очевидно, болезненный. Розу Маланден заменяет на воздушный шар, романтическую грезу – на неотступно преследующее видение: женщина мечтает о том, в чем тургеневская барышня не могла признаться себе даже под страхом казни, алчно и откровенно: ей нужен мужчина, с которым во сне можно делать то, чего она лишена в реальности. И он приходит сделать с ней "это"...

Культурная память задолго до появления на свет самого Маланден зафиксировала для истории балета то обстоятельство, что дягилевская антреприза вернула Франции не только счастье рожденного ее сынами и потом благополучно забытый шедевр – "Жизель", но и восстановила в правах мужской танец как таковой. Ведь до приезда русских в Париж с сильным полом в здешнем балете было туговато: некоторые мужские партии лишь обозначались, другие ничтоже сумняшеся передавались в хрупкие руки (и ноги – тоже) очаровательных паризьенок.

Маланден о том не только знает, но на том настаивает: мужчине-танцовщику в его спектаклях, как кажется, отведена главная роль. С откровенным пиететом он цитирует в собственной хореографии знаменитые арабески Нижинского, всячески подчеркивая их изысканность, утончая их и одновременно укрупняя. Танцевальная речь персонажа, которого представляет Джузеппе Кьяваро, выглядит классически приподнятой и опозитивированной. Даже агрессивные эскапады завоевателя, спроводированные переполняемой желанием героиней, тонут в легатированном рисунке танца этого получеловека-полудуха, ничего не прибавляя к содержанию дуэта, но ничего от него и не убавляя. В какой-то момент начинает казаться, что вся десятилетняя нутка на музыку Вебера – лишь повод для создания мужской партии балета. И женщина (Магали Про), которая ждет во сне своего принца, увы, начинает мешать... Почему, спросите вы? Классическим противоядием является невыворотные, подчеркнута опрошенные позы женщины, которая то и дело сотрясается в конвульсиях, вызывая сначала удивление, потом сочувствие и в итоге – жалость. Животное влечение накрывает ее, что называется, с головой,

заставляет ползать, унижаться, просить о любви как об избавлении от запретной муки. Но когда гордый призрак дает женщине то, о чем та просит, избавление не приходит, как не наступает и пробуждение ото сна: в руках мученицы оказывается розовый воздушный шар, напоминающий и живот беременной, и мыльный пузырь, и еще – Бог весть что...

Барышня в кринолине и калоре с волшебным цветком в руках, какой она представала на подмостках театра Шатле в начале века, оказывается колченогой нимфоманкой, и во сне алчущей физического соития. Невольно возникает мысль: без такой женщины лучше обойтись совсем, как и без такого духоподобного "мужчины" – тоже. И если в "Пульчинелле" одну из женских партий хореограф отдает мужчине-трансвеститу, то из собственной версии другого дягилевского балета – "Послеполуденного отдыха фавна" на музыку К.Дебюсси (премьера в Париже, 1912 год) – он женщину изгоняет. Фокинские Нимфы, которые возбуждали одной своей проходкой вдоль водоема дремлющего фавна, и одно воспоминание о них доводило героя Нижинского до любовного экстаза, шокировавшего в финале парижскую публику, Маландену не нужны. Волшебную скалу хореограф поменял на

гигантскую коробку из-под бумажных носовых платков, которыми современный фавн Кристофа Ромео пользуется для того, чтобы скрыть результаты своих эротических манипуляций. Нужды нет, что содержанием спектакля становится пикантный момент взросления особи мужского пола, – почему бы и нет? Есть вопрос: где и в чем источник эротических вдохновений героя? Если вместо розы нам предлагается резиновый шар, а вместо хотя бы нарисованной Венеры Боттичелли – бумажный носовой платок, не теряет ли мир что-то бесконечно важное? И не обречены ли мы на то, что из него уйдет любовь, как она уходит из мира contemporary dance – современного танца?

У Тьерри Маланден слишком богатый классический опыт: и по работе классическим танцовщиком – сначала в Парижской опере, затем в Рене и Нанси, и по собственной хореографической деятельности, в которой для него выбор отменного музыкального материала столь же важен, сколь и выбор тем для постановки спектаклей. Но чистым классиком его никак не назовешь – и потому, что он возглавляет один (в Биаррице) из девятнадцати национальных хореографических центров Франции (которые, как известно, занимаются развитием contemporary dance), и пото-

му, что в увиденных нами спектаклях он претендует на ярко выраженный индивидуальный хореографический язык. Но Маланден любит контрастно совместить "вагановский класс" с прозаическим набором contemporary dance, любит выстроить хореографически действенный перпендикуляр к музыкальному тексту (его Призрак розы является вожделем даме не прыжком Нижинского на сильную долю первого такта музыки Вебера, а неславно входит балетным шагом), любит обнажить сценические подмостки, используя "темные" перемены между маленькими балетами под абстрактные мини-разминки тел исполнителей, любит много и ненавязчиво цитировать – от Фокина и Нижинского до Бежара и Килиана. Но в итоге оказывается равно спокойным и по отношению к классике, и по отношению к contemporary dance.

В "Болеро" Равеля его спокойствие звучит как своеобразный манифест всеобщей исчерпанности танцевально-театральных идей. В обозначенном прозрачными панелями пространстве-кубе (модель балетного класса?) двенадцать танцовщиков – подчеркнута обезличенных, лишенных и намека на индивидуальность – живут как толпа, как единый кинетический организм, пытающийся определить траекторию общего движения. Выхода нет. Любое поползновение обрести свободу карается невидимой рукой, словно влихивающей отделившееся тело назад, определяя молекуле место.

Франция, неизменно лидирующая в области современного танца – хотя бы в силу того, что печется о нем так, как Россия о танце классическом, – выставляет в первые хореографические ряды Тьерри Маландену, который своими спектаклями в Москве задает по меньшей мере два существенных вопроса. Первый: а так ли уж велика дистанция между классикой и contemporary dance? Второй: много ли впереди отрезков пути у современного танца; быть может, и он, столь опекаемый и столь возносимый, подходит к черте, за которой обрыв, и его влихивают в прокрустово ложе традиций, коими он успел обрасти? Во всяком случае, так – на уровне обоих вопросов – можно прочесть художественную метафору маланденовского "Болеро".

Помимо двух вопросов, спектакли Маланден дают и один ответ – в доказательство "от противного": мир все-таки не может существовать без любви, без женщины как воплощения возвышенной и чувственной красоты, без танца, который не только разрушает, но и несет в себе жизнеутрачивающее начало. Словом, требуется героиня! И герой – тоже.

Сергей КОРОБКОВ

Фото Михаила ЛОГВИНОВА

Культура - 2003 - 20 окт - 5 нонд - 2003