



30 ноября 1997 года исполняется пять лет со дня смерти великого аргентинского танцовщика Хорхе Донна, который был ведущим солистом труппы Мориса Бежара "Балет XX века", впоследствии "Бежар балле Лозанн". А 28 февраля 1997 года ему исполнилось бы пятьдесят лет.

# Не прячась за спину персонажа

Екатерина ДЮШЕН



превратилось в трагедию. На фоне истории нашей эпохи разворачивалась и другая история — история душевного кризиса и поисков выхода из него. Она была не менее значительна, интересна и глубока, чем картина жизни века, проходившая перед нашими глазами.

Как мне представляется, во всей роли был весьма силен автобиографический момент, причем автобиографичность была здесь не вспомогательным средством, а именно основной художественной задачей. Хорхе Донн являл нам некоего вымышленного персонажа, а Хорхе Донна, но не сегодняшнего, а вчерашнего или позавчерашнего. Он демонстрировал нам тот неизбежный момент в жизни каждого человека, когда, встречаясь лицом к лицу с вечностью (вовсе не обязательно со смертью), он, пусть даже и против воли, вынужден взглянуть в себя, лучше узнать себя и решить, как ему жить в мире с собой — новым. И артист апеллировал к зрителям как человек, этот момент уже переживший и обретший внутреннюю гармонию и свободу.

От него шел такой заряд мужественного притяжения жизни, что его с лихвой хватало на всех. Этой безмолвной проповеди жадно внимали все мы — сидящие в зале его ровесники — и те, кому предстоял в ближайшем будущем пресловутый "кризис тридцати семи лет", и те, кто уже успел его миновать.

Постепенно герой спектакля становился все более независим — и от сюжета, и от режиссерской воли и даже, кажется, от судьбы. Это был урок личной свободы, который, по независимым от исполнителя причинам, оказался настоятельно необходим собравшейся в зале публике (шел, напомню, 1987 год).

Независимо от эстетического впечатления (зрительская реакция на "Мальро" сильно запаздывала, как часто запаздывает реакция на великие произведения вообще), было трудно не заметить, что нам показали то, чего мы никогда раньше не видели. Пожалуй, это "нечто", применительно к внутренней технике, можно определить как "взгляд на себя со стороны". Лирический герой и артист, являясь физически одним лицом, в прозрачной реальности спектакля были все-таки двумя разными людьми. Происходящее напоминало красивый лабораторный эксперимент: бешется душа, помещается в музыку, а ее облада-

тель, он же экспериментатор, наблюдает за реакциями этой самой души и честно докладывает о них зрителям. (Это был какой-то новый этап в творчестве артиста; когда мы видели его в 1978 году, экспериментатором был все-таки не он сам, а Бежар).

Меня поразила удивительная глубина и честность самоанализа. Затрудняюсь сказать, как именно я это поняла, но произошло это во время сцены, когда артист сидел на заднем плане и смотрел в зал (казалось же, в глаза каждому), а кордебалет танцевал на переднем плане. Кордебалету Донн составлял мощную конкуренцию, но видны танцовщиков в этом не было — они тоже выглядели великолепно. Кроме того, для меня было совершенно очевидно, что, всматриваясь в себя, артист не метался, не действовал методом проб и ошибок, а шел неким путем, который был им проторен заранее.

Идея "взгляда на себя со стороны", по-видимому, была действительно близка Донну в этот период, потому что в видеофильме "Письмо юному танцовщику", снятом им по собственному сценарию в сезоне, когда был поставлен "Мальро", настойчиво повторяется тот же мотив: Хорхе Донн, глядящий на себя самого. Хотя подобное свойство, вообще говоря, основа актерской профессии, да и в каждом из нас оно присутствует, оно часто остается без употребления. Мы предпочитаем знать о себе поменьше. Донн, напротив, никогда не упускал случая узнать о себе побольше. Думаю, это его интересовало не только как артиста, но и просто как человека. В работе же над ролями самоанализ был основным его средством, причем эта тенденция постепенно усиливалась. Из всех высказываний артиста следует, что он достаточно свободно ориентировался в тайниках своей души. Сказанное не означает, что подобное доступно каждому: известно, что глубина самоанализа у всех людей разная. Зависит это от многих причин, в том числе от уровня образования и культуры, а также от наличия соответствующих навыков. Но и среди тех, кто способен к глубокому самоанализу, культура и навыки после какого-то момента уже перестают помогать, и все зависит только от таланта. Здесь тоже нужен талант. Хорхе Донн, как мне представляется, был в этом отношении исключительно одарен. Потому-то он и мог, не наскучивая ни себе самому, ни публике,

на протяжении стольких лет строить на этой основе внутренний рисунок ролей, потому-то и хотел работать именно у Бежара: нигде, наверное, он не мог бы найти такого благодатного материала для применения этих своих способностей: талант ведь повелительно требует применения и жестоко мстит, если им пренебрегают.

Во время ленинградских гастролей иногда казалось, что в исследовательском азарте артист вырывается вперед и устремляется туда, куда публика уже не сможет за ним последовать. Проблема была в том, что объектом изучения была его собственная душа или какие-то ее стороны, опыты же получались не всегда безболезненные. Справедливости ради надо сказать, что Бежар его к этому не понуждал. Он предлагал рисунок, который можно было заполнить и менее кровотокающим содержанием. Но Донна к тому времени поверхностные (с его точки зрения) решения уже, видимо, не устраивали. Наиболее ярким примером их совместных поисков стала, пожалуй, десятиминутная миниатюра "Жизнь и смерть человеческой марионетки" на традиционную японскую музыку и музыку Нино Рота. В Ленинграде был представлен новый ее вариант.

Суть миниатюры состояла в том, что сначала исполнитель являлся нам в костюме японской марионетки (и в женском образе), затем в качестве европейского клоуна — тоже марионетки. Японскую куклу водили по сцене трое одетых в черное статистов. Таким образом Бежар соединил традицию кабуки (мужчина в женской роли) и бунраку (большие марионетки, которых водят незамаскированные кукловоды). Донн выходил в роскошном синем кимоно (костюмы принадлежали модельеру Иссе Мийаке), свидетельствовавшем о высоком общественном положении его героини. Грим тоже отличался от обычного — красные брови и черточки над ними были емкой и выразительной стилизацией традиционного японского женского грима. Весь танец был поставлен в очень медленном темпе, в соответствии с традицией японского придворного танца; при этом "кукловоды" не только водили марионетку по сцене, но и постепенно срывали с нее сначала придворный костюм, под которым оказывался другой, попроще, затем и этот, второй, пока "кукла" не скатывалась до положения служанки. И тут, после короткого затемнения, Хорхе Донн представал в образе марионетки европейской. Грим не менялся, но в сочетании с другим костюмом уже не напоминал о Востоке. Клоун легко бегал, прыгал под музыку Нино Рота и лишь иногда вспоминал о воображаемых нитках. Впрочем, они не очень ему докучали. Но вот изменилось освещение, кончилась музыка Нино Рота, и из глубины сцены к исполнителю направились статисты, неся развернутое синее кимоно. Клоун не успел опомниться, как кимоно нависло над ним и в мгновение ока поглотило. Последнее, что мы видели, были глаза клоуна, а в них — неистовая жажда жизни и мольба избавить его от подобного конца. Похоже, его не так страшилась сама смерть, как перспектива принять ее в женском облике.

Эта миниатюра заставляла содрогнуться. Слишком разительным был контраст между первым торжественным появлением японской куклы и страхом того же персонажа перевоплотиться в нее вторично. И получалось, что Донн дал нам понять, сколь трагичен может быть конфликт мужского и женского начал, совмещенных в одном персонаже. У современного западного искусства на этот счет совсем другое мнение. Трагедией здесь и не пахнет. Саморазоблачения писателей следуют одно за другим и, как правило, все — в радостном и жизнеутверждающем духе. Миниатюра Донна идет наперекор этой традиции. Впрочем, при желании в ней можно усмотреть и какой-нибудь иной сюжет. Танец тем и хорош, что ничего не навязывает зрителю.

Поиск новых тем, а также нестандартные решения старых и даже избитых сюжетов вообще характерны для Бежара и тех, кто с ним работает. Не последнюю роль здесь играет многолетний интерес Бежара к восточной, в том числе индийской, философии и йоге. Этот интерес разделял и Хорхе Донн. Именно на индийскую философию, для которой проблема познания себя является центральной, он и опирался. И получал абсолютные нестандартные результаты. К сожалению, сам артист не оставил нам никаких соображений о своей работе над ролями, кроме нескольких метких и афористичных высказываний в интервью. Тем не менее, его опыт и его достижения в этой области заслуживают серьезного анализа.

В своих лучших работах Хорхе Донн опередил свое время.

Тончайший и точнейший инструментарий своей внутренней лаборатории он унес с собой.

При его жизни я никогда не задумывалась о том, какое место он занимает в искусстве нашего времени, но теперь мне кажется, что оно уникально: он был совестью современного танца.

Х.Донн в балете "Мальро, или Метаморфозы богов" Фото Д.КУЛИКОВА

Главный редактор А.А.АВДЕЕНКО

Газета сверстана в компьютерном центре "Экрана и сцены", тел. 285-46-32, e-mail: lordmike@lords.com

Отпечатано в типографии издательства "Пресса", 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. "Правды", 24. Индекс 50182. Тип. № 14981

Адрес редакции: 101484, ГСП, Москва, ул. Новослободская, 73. Факс: (095) 285-46-32. Телефон секретариата: 285-79-28.

Рукописи не рецензируются и не возвращаются. Редакция справок не дает. "Экран и сцена" выходит по четвергам.

Учредитель: журналистский коллектив. Цена свободная. Подписано в печать 19.11.97 г. в 14.00. Тираж 10 000 экз.

20-27.11.97

Хорхе Донна

16