

Легенда. - 1982. - № 28/30-26 июня

ПОДДАННЫЙ КОРОЛЕВСТВА БЕЖАРА

Впервые мы увидели Хорхе Донна девять лет назад на гастролях прославленной труппы Мориса Бежара «Балет XX века». Ему уже шел тридцатый год, но главной ролью его репертуара оставался бело-снежный Ромео — вечный избранник юности и весны. Нет, он не был похож на балетных принцев, хотя его романтическая внешность и уверенная техника пришили бы ко двору любой «Спящей красавицы».

Хорхе Донн — подданный другого королевства. Он всю жизнь танцует и исповедует танец маэстро Бежара. Танец свободы. Танец вне догм, уничительных заповестей и деспотичных табу. Отсюда его пластика спокойной и беззащитной естественности, его победительный жест, лишенный усилий и волевого порыва, отсюда его судьба — преданного ученика и послушного премьера. Мы запомнили его в бесконечном дуэте-странствии с неповторимой Джульеттой — Екатериной Максимовой, в задыхающихся хороводах «Девятой симфонии», во взвинченных монологах механического Петрушки. Донн поражал не темпераментным буйством прыжков и пируэтов, а скорее неподвижными паузами, легкими картинными остановками, внезапными мгновениями тишины и странной отчужденности.

В сущности, во всех гастрольных балетах он танцевал одно — драму юности, принесенной в жертву, драму весны, ко-

торую предали. Казалось, что мы стали свидетелями сложного и деликатного момента в жизни артиста — его прощания с прежним амплуа и поисками нового образа. В этом смысле обесиленный Петрушка, устало всматривающийся в кривые ярмарочные зеркала, больше подходил для автопортрета Донна, чем романтический, готовый к бою за любовь Ромео. Однако дальнейший сюжет его артистической судьбы остался для нас непроясненным, пока наконец «Балет XX века» вновь не посетил нашу страну.

Мы увидели очень юную труппу, новые спектакли, новых солистов и нового Хорхе Донна. Теперь он явился весь в черном. Хмурый, смеркающийся, сорокалетний. Он входил в спектакль «Эрос Танатос» под скрежет шин, под грохот покореженного железа, в гуле несчастья и чужих страданий. Входил, не слыша этого гула, загоражившись от всех бед и звуков мягким листом газеты. Экзистенциалистский герой — излюбленный персонаж Бежара со времени «Симфонии для одного человека» — обрел в исполнении Донна свою подлинную внешность и незагримированную душу. Его танец сжат, плотен, графичен. В нем нет былой победительности. В нем не хватает воздуха, пространства. Тьма и пустынный ужас окружают его героя. Что танцует здесь Донн?



Самоубийство или исцеление? Встречу со смертью или возвращение к жизни? Это неважно. Каждый может трактовать, как захочет. По-моему, — это великий театр, в котором Донн, сам того, быть может, не подозревая, воскрешает тени выдающихся трагиков прошлого. В несколько минут он проигрывает перед нами репертуар Михаила Чехова и Александра Моисея. Одним взмахом удлинённо-мускулистых сильных рук, как грифелем по листу, набрасывает портрет изгнанника XX века. Сейчас, когда пытаешься мысленно воспроизвести его рисунок, с удивлением отмечаешь некоторые фамильные черты русской актерской школы — самозабвенность страдания, «нечаянность» жеста, позы, игру «внутром», какую-то несвойственную европейским ис-

полнителям истовость душевной растраны. Но это не все. Донн танцует мучительное состояние несвободы, тоску от невозможности выговорить душу, излить себя в жесте, в движении, в беге. Его танец прекрасен, как бенефисный монолог трагика, и мучителен, как речь заик. В финале, когда он последним предсмертным усилием разжимает пальцы и смотрит на свою руку, как на чужую, начинаешь испытывать странное волнение, схожее с тем, какое переживаешь, слыша правильно и чисто произнесенную фразу из уст человека с природно поврежденной речью. Мгновение почти счастья, вздох облегчения, миг свободы — все соединилось в этом жесте раскрытой, вскинутой к небу руки.

Хорхе Донн в «Болеро». Предвижу чей-то недоуменный и скептический взгляд — балет, изначально рассчитанный на балерину, солистку, женщину, балет, который возродила Майя Плисецкая, танцует мужчину! Но это совсем не тот балет, в котором выступала Плисецкая. Формально хореография осталась нетронутой. Рисунок движений прежний. Но изменился смысл, проявился второй план, возник другой масштаб, который нельзя было угадать в этом камерном спектакле, предназначенном скорее для кабаре-подмостков, чем для оперно-балетной сцены.

Первое впечатление — абсолютно мужской балет. Демонстрация духовной силы, вернее, духовной биологии. Женщине такое не станцевать, не одолеть тонкорукими пор-де-бра этой атаки ритма. Что танцевали Плисецкая и ее предшественницы? Торжество женской неутюженности, покрывшей время и плоть. Что танцует Донн? Торжество духа, поборовшего судьбу. Жест Плисецкой, обращенный к мужчинам, сидящим вокруг стола с поникшими головами и сгорбленными спинами, — это жест голодной и мстительной страсти. В нем был призыв и презрение одновременно. Жест Донна обращен к братьям. В нем — вызов небу, но и утешение всем изгоям, всем потерявшим надежду, всем одиноким изгнанникам. Заочный поединок балетных версий, спор с самим собой, затейный Бежаром спустя десятилетия, хорошо вписывается в конфликтную, внутренне подвижную художественную систему маэстро и в какой-то мере характеризует стиль его первого танцовщика.