

ФРАК И КЕПКА

Модернистская «Жизель»

в цитадели классики

Неувядающая страсть. 1999. — 80 с. — с. 7

Майя Крылова

ГАСТРОЛИ шведской труппы «Куллберг балет», состоявшиеся на сцене Большого театра, прошли под негласным лозунгом «лучше поздно, чем никогда», познакомиться со спектаклем Матса Эка, одним из лучших балетов второй половины XX века. «Жизель» Эка вызывала и вызывает судороги у отечественных ревнителей классики в ее музейном виде. Еще несколько лет назад ветераны отечественной сцены писали в масс-медиа гневные письма после просмотра балета на видео: мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает... и т.п. Но на спектакле в ГАБТе аплодировали горячо, и это внушает надежды — авось Эк пробьет стену наших балетных стереотипов.

Вызов Матса Эка состоял не только в показе *этой* «Жизели» в этом театре, но и в том, чтобы привести спектакль постановки 1982 года. Балет не устарел абсолютно — именно потому, что он современен, но не сиюминутен. Прав был шведский критик, когда утверждал, что спектакль «во многих отношениях пролил свет на основную романтическую идею Жизели». Все высокие эмоции того спектакля сохранены. Эк рассматривает вечные страсти человека сквозь призму вечных же ценностей — но глазами человека из сегодня и на присущем ему художественном языке, отчего эти страсти и эти ценности сохраняют пульс.

Хореограф очень бережно отнесся к партитуре, воспроизвел все, в том числе и изначальные темпы, о которых мы в России, убавляя крайние медленной игрой оркестров на спектаклях «Жизели», почти и забыли. Думаю, многие зрители с удивлением открыли, что это очень динамичный балет.

Сюжет старой «Жизели» почти сохранен, но лишен исторических и национальных примет (где-то в наши дни). Жизель не умирает, но попадает в психушку. Эка интере-

сует не отдельная романтическая история, а проблема человеческого удела, частный случай которой — последствия любовной встречи двоих на фоне социальных различий. Это история о том, как одна женщина трагически перестала быть сама собой, и за счет этого один мужчина обрел себя. Эк работает со знаками — в первом действии крестьяне катают по сцене огромные яйца, исток жизни и символ плодородия, лишение невинности — красная подушка, вытаскиваемая из-под платья, а в финале Альберт (Жорж Элкин) полностью обнажается, и Илларион укутывает этого «хомо сапиенса» своим плащом. Избавившись от всего «слишком человеческого», очистив душу до стерильности, Альберт обречен, как ранее была обречена блаженная Жизель: Матс Эк, в сущности, поставил балет о том, что человек, не знающий рефлексии, не может выжить в этом мире.

Фирменная хореография Эка: в горе или грусти руки персонажей свешиваются впереди согнутого тела, как у гориллы; все танцоры периодически оседают на расставленных ногах; танцовщики «загребают» воздух высоко поднятой рукой; крестьяне танцуют ближе к земле, их протагонисты чаще прыгают в воздух и встают в арабески. Для хореографа нет деления на виды танца — он использует их все в зависимости от того, что хочет сказать, танцы очень драматичны, их эмоцию можно легко вычислить — и в то же время они шире сюжета, как и лучшие образцы классической хореографии. Из одних и тех же движений, но в разной комбинации Эк творит танец-провокацию, танец-безумие, танец-обладание.... Эк работает с пластическим материалом как хореограф, а не концептуалист. Восхищения достойно, как, например, сделан дуэт Жизели и Альберта в первом акте: эстет «говорит» с простоватой девицей на доступном ей пластическом языке, но в то же время пластически «манит» ее чем-то новым, не входящим в ее танцевальный лексикон. Или как он обыгрывает изначальную идею «Жизели»: по



Фатальная страсть Жизели и Альберта.
Фото Бенгта Ванселиуса

либретто героиня должна быть без ума от танцев...

Постановщик мастерски пользуется классическим приемом лейтмотивов: танцы сгорбленных угловатых крестьян, простые, как мычание, и вызывающие променады выпрямленных аристократов разнятся ровно настолько, насколько они и схожи. Все мы, убежден автор, похожи в главном, будь мы от сохи или от благ развитой цивилизации. Люди могут по-разному радоваться, но в страдании все одинаково уязвимы. От движений пациенток дома скорби почти на физиологическом уровне исходит непреходящая тревога, но столь же тревожны и танец Альберта, и па любовного треугольника первого акта, отвергнутый сельский уварень Илларион и городская богачка Батильда схоже ломают руки.

Столь же удачна и сценография — художница Мари-Луиза Экман, тоже комбинируя цветные знаки,

одевает в черно-рабочее с платками и кепками народ и в черно-эlegantное аристократов в первом акте, в белый фрак — Альберта и в нелепый мешанский костюмчик — Жизель: тесная кофточка на пуговицах, нелепая юбчонка вне моды и берет на голове. Фон — ядовито-зеленые поля, где холмы похожи на женскую грудь. Во втором акте задник — наглядное пособие по распаду личности: человеческие нос, падец, глаз висят в сером пространстве. А костюмы... Какие могут быть костюмы в психушке, кроме смиренных рубашек.

Труппа «Куллберг балет» точно воплощает авторский замысел постановщика. Зрительское сопереживание рождается из брутальной энергетики жестов и актерского наблюдения за своими персонажами. Гунилла Хаммар (Жизель) хороша, но при сравнении с первой, великой, исполнительницей этой роли Анной Лагуной — проигрывает.