Культура – 2002 – 28 марта – 3 апр. – 20 то

Чемпионат по боям без правил

Фестиваль балета "Мариинский"

В Петербурге прошел Второй Международный фестиваль балета "Мариинский", устроенный, как вестнует из марки, Мариинским театром – в пару к юношеским, преимущественно отечно-спортивным "Звездам белых ночей".

Что было

Фестиваль открывался свежей "Золушкой" Алексея Ратманского (второй состав исполнителей). После чего критики дружно заговорили языком спортивных комментаторов. Считали очки, раздавали призовые места, заполняли олимпийские турнирные таблицы. Никаких наград участникам фестиваля "Мариинский", разумеется, не предполагает: балетные звезды неизмеримо в хороших, навыбор выученных поклонниками ролях, – что называется, лучшие, любимые и только для них". Состязание всякому свое собой...

Сравнивали прежде, когда этуаль парижской Гранд-Опера Манюэль Легри и танцовщик мира Владимир Малахов по очереди становили кавалера де Грие в "Манон" Кеннета Макмиллана. Сравнение подразумевалось, когда приглашенные звезды выходили в спектаклях, пресловутых колле-конкурентов.

Их встречали ревниво, завидомо уверенные, что лучшие интерпретаторы – у нас: так Петербург, влюбленный в Одетту-Одиллию Ульяны Лопаткиной, смотрел в "Лебедином озере" блестящую парижанку Аньес Летесто. Встречали с надеждой, ожидая, что гость, пусть не потрясет душу и умы, но хоть собьет с партии штампы, налипшие за годы местной эксплуатации: так смотрели москвичи Николая Цискаридзе в партии Золотого Раба в "Шехеразаде", неизбежно исполненной в Мариинке под знаком Фаруха Рузиматова. Встречали с волнением, предвкушая встречу великой роли и большого танцовщика: Владимир Малахов специально выучил партию фонкинского Петрушки. Наконец, просто с любопытством: этуаль Гранд-Опера Орели Дюпон также специально осваивала роль Джульетты в балете Лавровского, Манюэль Легри танцевал "Рубины", его товарищ по труппе Николас Ле Риш – "Бриллианты сына", а Владимир Малахов – "Бриллианты" Баланчина.

Мариинка, провоцируя внутри дэтов стилистические конфликты (или, напротив, неожиданные попадания в резонанс), в партнеры гостям выставила местных солистов. Изменив принципу только одно финального пала: для Pas de deux Обера Аньес Летесто выписала себе Жозе Мартинеса, а Манюэль Легри вышел в Pas de deux Баланчина с Орели Дюпон.

Специальный гость – хореограф Есть также как бы логическое построение: если критик N (или просто зритель) хвалит артиста Y, то он непременно отругает артиста Z. И если наблюдают свой в этой цепи, делают вывод, что критик продался мировой закулисе. В этом рассуждении как минимум две ложные посылки. Первая: будто человек всегда равен самому себе. Вторая: будто произведение (выход артиста) оценивается сообразно некому образу, согласно которому Z будет плох, а Y хорош. Фестиваль "Мариинский" окунул в ситуацию, когда хороши оказались и Z и Y. Еще раз доказав, что единственным критерием является никакой не вкус (тот же сход правил), налагаемый извне, а внутренняя художественная убедительность самого произведения.

По идее, человек, восхитившийся Аньес Летесто в "Лебедином озере", должен облить негодованием Владимира Малахова в "Манон". И наоборот. А человек, проникшийся типом авторского сознания, яленного в "Золушке" Ратманского, – проклясть навсегда Ульяна Форсайта. Все это – взаимоотменяющие явления.

Фокус в том, что на самом деле нравятся они очень – одновременно, и правд, оказывается, много.

Летесто в "Озере" и Малахов в "Манон"

Два самых сильных художественных впечатления фестиваля. Два противоположных способа актерского существования. Два полярных типа взаимоотношений с авторским текстом.

Аньес Летесто – классической балетный "прогрыватель". Показалось для нее были бы не пространные рассуждения о концепции роли и трактовке образа, темперамент и лирическое волнение, а точный паспорт возможностей, свод доступных фраз. Самый большой комплимент для Аньес Летесто – это сказать, что она пазарной СD-проигрыватель. Русское балетное самосознание нашло бы эту характеристику уничтожительной. Аньес Летесто показала, что быть "прогрывателем" для балетного артиста – высокое достоинство, не всякому доступное умение, философия. Идеальная артикуляция рая, внутренняя невозмутимость, собранность, точность, абсолютное присутствие сознания в каждой протанцованной фразе. Ни одной суетной человеческой эмоции не допущено в эту хаморную постройку. Даже взаитного шепсольства: видя эти нервальные замедленные туры Одетты, дэлящие плавную нить адажио, это полное слияние с музыкальными фразами, эти верткие гетчвезе Одиллии, понимаешь, как, должно быть, велик искус блеснуть мастерством столь бесконечным. И как сильна обуславливающая его воля. Аньес Летесто принципиально отказывается творить разлизовать классический танец, что, например, так удается Ульяне Лопаткиной. Изготавливаясь к стремительной диагонали, Одиллия – Лопаткина похожа на прицеливающуюся в жертву-принца охотницу: это не IV балетная позиция, а натянутый лук, и острые аттитюды блещут, как стрелы. Единственным сюжетом этой же диагональной композиции у Летесто становится дуги рот de bras, перекинутые вертикально аттитюды, мгновенные паузы поз, рассыпающиеся пунктиной дробью бега.

"Озера" при этом все равно получается. Не жертва, трепещущая белыми крыльями, не шикарная стерва-обольстительница. В этой истории нет роковых черно-белых добродиков и заколдованных дев. Героиня одна, очаровательная непроницаемо ледяная совершенством танца, овеянная нездешним спокойствием и задающая очередному принцу смертоносные загадки – белое и черное адажио – как принцесса Турандот.

Любопытно было обнаружить лишь крошечный стилистический разрыв между балериной и русской труппой, да еще и в "самом русском" балете: обычно такие экспериментыи иностранных солистов кончаются плохо для спектакля. То, что можно было наблюдать на дебюте Летесто в Мариинке, – итог панаевропейского движения идей. Умение распределять себя в разреженном "романном" пространстве "Лебединого" – поклон Владимиру Бурмейстеру, поставившему свое "Озеро" для парижского театра (на волне моды на советские хороудовы), и Наталье Макаровой, настававшей западным коллегам жесточайшую конкуренцию и заставившей балетный мир заговорить по-русски.

Если драматизированное "Озеро" Бурмейстера было чистой воды импортом, то "Манон" Кеннета Макмиллана – ответ на моду местного производителя. И отличается она от прототипа (например, "Ромео и Джульетты" Лавровского) так же, как в это время отличались в СССР палевые джинсы, сооруженные на швейной машинке, от западных, придуманных дизайнером и изготовленных на высокотехнологичном комбинате. Леонид Лавровский изучал правоуры и картины в Эрмитаже, рассматривал в библиотеке старинные танцы, читал ренессансные хроники (его Тибальт, скажем, сделан оттуда, а не из Шекспира). Сэр Макмиллан не мудрил. За то и стал любимым хореографом крупных балетных актеров: он не притушает на их лавры, позволяя роли в тень эвезды. И нередко весьма мешает от необыкновенного сотворства. Если бы солистка в "Ромео" Лавровского опустила ряд подробностей, то была бы уже не танцовщая Весна Боттичелли, а черт знает что. С Макмилларом же так можно: просто вместо одних "танчиков" будут другие. Возможно, даже лучше прежних.

Так это и было на "Манон" с Малаховым. Фестивальные выступления Малахов начал неудачно: была "Шопениана", был "Петрушка", и был хорошо сложенный профессионально-корректный танцовщик, защищенный от хулы надежной бронью. За надуманно Малахова как подменили: должно быть, он оценил такновый парад французских грузчиков.

В отличие от Летесто Малахов поступил с хореографией как с куском пластилина (с Макмилларом можно). Макмиллан не обидится: размял в пальцах и вылепил свое. Конечно, благодарная природа: танцовщик, вступив в последнюю треть карьеры, был окружен ядр собственной внешностью изобразил кавалера де Грие таким, как пропланеко в романе Прево. "Бедные дети!" – восклицают мимолетные свидетели событий. И де Грие у Малахова действительно юн. С еще почти подростковой размытостью черт лица, тонкостью стана и юношеским максимализмом, и чьи руки, привычные к книге, неловко орудуют шпагой. Нетерпимо обрасшал со своих глаз кисти игриво льнущих девиц и по-детски рыдал от обиды, упав за стол и уткнувшись лицом в рукав. Малахов танцует больше, чем есть в этом нехитро занимательном балете. Собственно, мелодраматическое нагромождение событий здесь и не при чем. Дама случилась не потому, что были бриллианты, шубы, скоростная, бодрые развратники, шпошка-возлюбленная, картежное шулерство, вышлка в Орлеан, убийство, бегство в болотах, – катастрофы не миновать, потому что герои полюбили друг друга по ошибке, запускающей механизм судьбы, как компьютерный вирус.

Форсайт

Ульяну Форсайту больше понравилась бы Аньес Летесто. "Манон" с Владимиром Малаховым – его эталонный ночной кошмар.

Сделаться окончательной легендой нашего времени Форсайту мешает лишь его производственная активность: он по-прежнему на виду. Как никакой другой современный хореограф-классик, он сумел раздвинуть выразительные возможности танца, используя опыт других искусств (его последние балеты скорее являются инсталляциями с человеческим телом), но при этом сохранить герметичную самодостаточность внутри балетной тусовки. Ему не нужны коллеги-собеседники: в отсутствие действующих фигур равного масштаба эволюция классической лексики к концу XX века полностью слилась с его творческой биографией. Ему не нужны критики-интерпретаторы: его мысль оформляется хоть в слова, хоть в танцевальные периоды с одинаково исчерпывающей точностью. Он не спорит с традицией и бесится, когда его называют деконструктором, поскольку его хореография – тот же классический танец, но в постиндустриальную эпоху: от канона осталось то, что смогло перевить научно-техническую революцию. Внелинность, свойственную классическому танцу, Форсайт осмысляет в терминах неоплатонизма, а наглядность балетного языка проверяет прагматической философией Уильяма Джеймса ("смысл есть действие"). Ему не очень нужны даже танцовщики. И их он еще способен оценить машины по производству рая, гениальную инженерию мышц и связок. Но привольнее всего чувствует себя в виртуальной реальности, где заведомо нет преград, поставленных на пути хореографа чужой воли.

Это Ратманский окучивает и холит своих танцовщиков, как хрустальны. Так что это нередко отсекается условию жизни текста: мариинский "Поцелуй фее" умер в тот момент, когда Фея перестали исполнять Ульяна Лопаткина и Ирина Нюрадзе. В форсайтовском "Artifact II", который привезли на фестиваль, четыре танцовщицы-мустанги (для вары, если точнее) фактически уничтожают сами себя: текст столь изматывающе плотен, что подпустить "от себя" не то что эмоции, а даже и пластическую интерпретацию просто невозможно. На гала Форсайта усадили между отдвижением классических па de deux (нечто вроде балетного конкурса в старшей возрастной группе) и "Бриллиантами" Баланчина – с убийственным результатом для соседей. Баланчин, до сих пор казавшийся невероятно свежим и актуальным, вдруг обнаружил четкую историческую прописку, его ритмо-пластический радикализм превратился (по крайней мере, в "Бриллиантах") в прогятельное щегольство "папиного кино". А балетный институт звезд (пусть тот же Баланчин изнинтожал премьерское самосознание на его "Бриллиантах") обежались сейчас ради Владимира Малахова со Светланой Захаровой) – в парадоксально живую эрзацину.

Впрочем, и весь фестиваль был одним большим парадоксом.

Яна ЮРЬЕВА
Фото Натальи РАЗИНОЙ
Санкт-Петербург

Вверху: Ж.Аюпова и В.Малахов в сцене из спектакля "Манон"
Внизу: А.Летесто – Одетта

Ульяна Форсайт. На финальном гала-концерте фестиваля возглавлявшем им Frankfurt Ballet исполнили его "Artifact II" на музыку Баха. Композиционно симметричный ответ авторскому высказыванию (Ратманского) в начале фестиваля.