

5 АПР 1974

В спектакле «Собор Парижской богоматери», привезенном в Ленинград балетной труппой города Марселя (его руководит выдающийся французский артист и балетмейстер Ролан Петти), более всего захватывает история Квазимодо — история дикой, темной и вместе с тем павной души, где причудливо уживаются преданность и недоверие, готовность из ложки понимания чувства долга выполнить низкий приказ благодетеля и способность восстать против зависимости от священника, толкающего на преступление. В уроне рождается человек.

Не потому ли так важен в балете момент, повторяющий один из самых знаменитых эпизодов мировой гуманистической литературы и показывающий возвышающее страдание? Связанный, избитый, униженный Квазимодо — Ролан Петти бонится приближающейся к нему Эсмеральды; чуть вздрагивает его голова, когда близко к искошему рту поднесена вода; преодолевая спазмы страха, его губы касаются ладоней цыганки, и вот он уже жадно глотает целительную влагу. И глаза, только что расширенные испугом, теперь наполняются удивлением перед добротой и благодарностью, сокрушающей весь прежний душевный мир Квазимодо.

В балете все продумано, нет ничего развлекательного, всюду и во всем сквозит напряженная балетмейстерская и режиссерская мысль Ролана Петти, читающего своего великого соотечественника Виктора Гюго и мыслящего категориями танцевального искусства. Ничто от хореографии не отвлекает; декорации художника Рене Аалло и его ассистента Ива Самсона присущи аскетизм; только костюмы подчеркнут характеристичны, передают и колорит эпохи, и ситуации действия. Балетмейстер вбирает в пластику «Собора Парижской богоматери» и выразительность классической танцевальной лексики, и строгость гимнастики, и искусство мимов с их виртуозно разработанной техникой движения рук. Сплав своеобразный и в результате удивительно привлекающий; да простятся мне эти слова, моментами из моего внимания исчезала музыка балета (композитор Морис Йар-

ра) — все заслоняла сложная гармония сценического движения, музыка хореографии.

Продуман и спектакль и отчетливо выявлен контраст движущих сюжет двух полюсов. Экспрессивный танец фанатика и изувера Клода Фролло — Ришара Дюкенуа и живая легкость, естественность пластики Эсмеральды — Лойны Араухо обрисовывают два разных мира. Мир темных страстей и мир светлых природных чувств. Равно выразительны в балете вихревые движения охваченного неудержимой страстью Клода и застенчивый

сцене из сумеречности возникают фигуры людей, одетых в строгие средневековые платья; остроконечные головные уборы медлительных и пассивных женщин, их застывшие приподнятые руки с раздвинутыми пальцами словно символизируют хищность власти имущих. Черный, темно-красный и белый цвета образуют броскую гамму красок — в ней и мрак ночи, и запекшаяся кровь, и чистота холода. Не менее красноречивы и многие другие эпизоды, например пляска нищих уродов, пугающих Эсмеральду.

Постановщик посасователен:

НА СЦЕНЕ —
ГОСТИ

ГЛУБИНЫ ХОРЕОГРАФИИ

жест Эсмеральды, испугавшейся своей наготы в любовном дуэте с Фебом. Виртуозный танец и одно легкое движение оказываются равноправными. Если эта мысль и преувеличена, то оно имеет свои основания.

Между двумя полюсами мечется Квазимодо, чтоб встать на путь очищения. Сгусток противоположных черт образует характер Феба, офицера, в одной из сцен балета несущегося вскачь, кажется, не боясь растоптать любую преграду, и вдруг способного стать нежным.

Продуманы все детали изображения феодального мира. Театр беспощаден к его мрачным сторонам, суевериям, фанатизму. Красноречив, например, режиссерский штрих: в то время, когда солдаты избивают Квазимодо, его страдания становятся своего рода жестокой игрой, зрелищем и забавой для толпы, среди которой подвигаются и дети, спокойно и пристально следящие за происходящим. Уже во время первых тактов балета на

Феб в исполнении Дени Ганно обаятелен; спаситель Эсмеральды искренне влюбляется в нее; но в таверне он пляшет с подчеркнуто полнотелыми блудницами, и оказывается, что молодой человек, чьи губы только что осторожно касались губ Эсмеральды, не чужд самым грубым плотских утех.

Выверены и подчинены строгой мысли и другим слагаемым спектакля. Так, грим Клода Фролло — как бы черная повязка на глазах; он ослеплен и своим фанатизмом, и своей страстью. Черная же полноречивая полоса перерезает его лоб, как бы говоря о мучительно стиснутом мозге Клода упрямства. А волосы Феба покрыты золотящимися блестками — не потому ли, что его облик светится в мечтах бедной цыганки?

Уже говорилось о том, что в хореографии «Собора Парижской богоматери» важную роль играют руки. Балет как бы демонстрирует, как выразительны могут быть у артистов-танцовщиков даже одни кисти рук, даже только пальцы.

Наверное, самые удивительные в спектакле — руки Квазимодо у Ролана Петти; эти руки церковного эконома с крепкими мышцами и изуродованные руки калеки то повисают как безжизненные плети, то качаются подобно тяжелым языкам колоколов; устрашают напряженностью мрачного силача, призывающего жить без радости, а потом оказываются такими бережными, когда касаются Эсмеральды. Но удивительны также и руки Клода Фролло — Ришара Дюкенуа; кисти трепещут и от гнева священнослужителя-лицемера, и от тайного возмущения, которое он не может преодолеть. А руки Феба — Дени Ганно соскальзывают с плеч Эсмеральды с лаской нежной и бесстыдной, пальцы, кажется, горят и обжигают. Раскрытые ладони цыганки, подносящие воду к губам Квазимодо, осторожны и мягки; в них — сочувствие, они простерты в искреннем порыве великого сострадания; они боятся и пролить воду, и лихим движением испугать несчастного. Наконец, руки толпы, разжигаемой мрачной пропагандой священника, судорожные, словно подергивающиеся от спазма, а в другом эпизоде балета — простертые вверх, но не с мольбой, а с жестоким упрямством, — руки, требующие казни. Балет начинается проходом женщин, в нем и пластика церемониалов, и власть. Балет заканчивается взмахами, как мертвой Эсмеральды. Есть в этих движениях мрачность гибели и смерти. Из тела цыганки ушла жизнь. Оно беззащитно, оно устрашает. Но, глядя на Эсмеральду, можно подумать и иное: для несущего ее Квазимодо память о цыганке теперь будет звучать как вечный колокол.

Спектакль марсельского балета снова демонстрирует, что современному хореографическому искусству доступны большие социальные темы, подвластны большие идеи и характеры. Его можно отнести к тем балетным творениям, в которых торжествует могущество хореографического театра. И потому большой успех оригинального, обостренного по форме «Собора Парижской богоматери» у ленинградских зрителей был закономерен.

Ю. ГОЛОВАШЕНКО