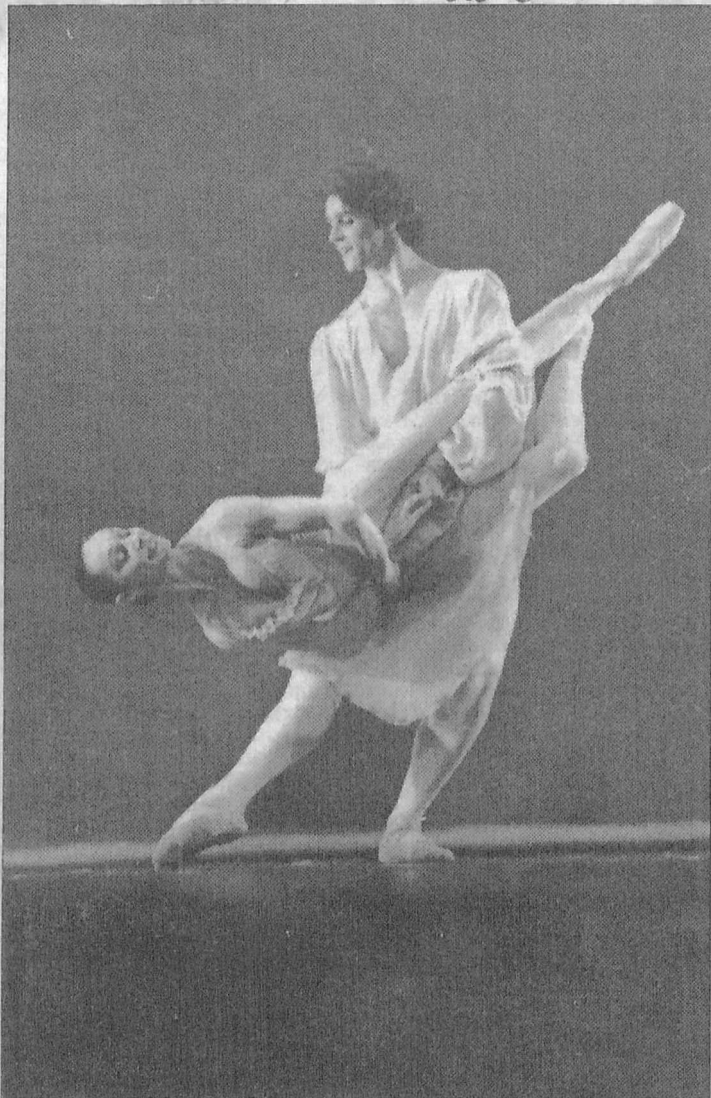


АРАБЕСК С ВИДОМ НА ЦАРЬ-ПУШКУ

В Кремле выступили солисты балета
Парижской Оперы

театр

Независимая газ.
2001-25 апр. - №7



Элизабет Платель и Ян Сайз танцуют Баланчина.
Фото Игоря Захаркина

Мая Крылова

СОЛИСТЫ балета Парижской Оперы в свои выходные дни танцевали в Москве — по личной инициативе, а не по гастрольной линии своего театра. Московские показы прошли на сцене Кремлевского дворца, и артисты «Кремлевского балета» приняли участие в концерте. Гости представили отрывки из классических балетов и более поздних постановок хореографов мира. Организатор выступлений — Столичное гастрольное агентство — дал возможность критикам посмотреть не только концерты, но и классы и репетиции гостей. То ли недостаток рекламы, то ли цены на билеты (до 7,5 тысяч) привели к тому, что партер был заполнен наполовину. Московские знатоки предвкушали долгожданное удовольствие от созерцания французского балетного профессионализма. И придирчиво изучали афишу: сколько будет «этуалей» (звезд), сколько первых солистов, «сюжетов» и «кадрилей» — так официально именуются уровни статуса в жесткой таблице о рангах, принятой в балете Оперы. Важно было понять, как долго тот или иной исполнитель числится в своем ранге, не повышаясь в должности по результатам ежегодного конкурса. Одно дело, когда танцует молодой

и растущий, и другое — если вечный студент.

Впрочем, действительность, как всегда, опровергла схемы. Карин Аверти, первая солистка балета с 1983 года (с партнером Эммануэлем Хоффом), показала стильную холодную грацию во время гимнастического исполнения обоих своих номеров: и неоклассической «Неоконченной симфонии» Шуберта в хореографии Питера ван Дайка, и миниатюры на звуки Малера. Особенно удивили «этуали». Четыре заезжие балетных звезды находятся в том возрасте, когда, как говаривал Марис Лиспа, «приходит опыт и уходит прыжок». В прошлые гастрольные мы видели их в расцвете сил. Казалось бы... Но и балетная пенсионерка Элизабет Платель, и находящиеся накануне пенсии Элизабет Морэн, Кадер Белярби и Изабель Герэн показали, каждый по-своему, что этуالياми в Париже просто так не назначают. Морэн, лирически неинтересная в сцене у балкона из нуреевской «Ромео и Джульетты», показала такой профессиональный класс в труднейшей хореографии того же Нуреева («Щелкунчик»), что сравниться с ее отточенными комбинациями батманов и сиссонов могли лишь пять подряд прыжков-револьтадов ее партнера Алессиньо Карбоне. Белярби, протокольно станцевавший «Жизель», играл пластическими метаморфозами уродливости Квазимодо в

«Соборе Парижской богоматери». Герэн, наоборот, была необыкновенно хороша именно в «Жизели»: прославленные французские стопы исполняли песню трагической любви, свободно «выпекая» танцевальные фиоритуры и виртуозно беря танцевальные верхние «до». Платель, храбро выбрав для выступления в Москве бравурное Паде-де Баланчина—Чайковского, доказала, что в Парижской опере не отягощают себя комплексами аутентичности. Этот танец ничуть не напоминал о манере баланчинской труппы, но, обходясь без буквального копирования, был баланчинским по сути. Потому что вобрал в себя милые сердцу Баланчина черты — свободное ощущение хореографической структуры и проживание музыки через структуру. В абсолютно контрастном этому номеру отрывке из «Дамы с камелиями» Платель продемонстрировала, сколь сильной балетной актрисой (в старом понимании слова) она может быть. Ее партнер Ян Сайз, способный, но с плохо поставленными в классике руками, здесь просто ступался. Да и как не затеряться на фоне такой художественной страстности, когда тело балерины в любовном экстазе излучает напряженно открытые и одновременно по-галльски выверенные эмоции...

В то время как ветераны танцевали, словно молодые, молодежь Оперы выступала, как ветераны. Девушки-корифеи (Александра Кардинале и Жюльен Матисс) храбро решились, что на концертах можно танцевать балеринские партии, пусть даже у тебя для этого нет предпосылок. К смелым девушкам присоединился и решительный юноша Эрве Куртэн. В результате мы имели: а) Паде-де из «Пламени Парижа» без намека на требуемую манеру: победно-акцентированную, с твердой фиксацией поз; б) «Сильфиду» кровь с молоком (Кардинале), далекую от всяческого романтизма; в) никакого Паде-де Обера-Гизовского, поставленное когда-то в качестве концертной демонстрации профессиональных высот для феи небельной балетной прима. Здесь номер стал слегка пародийным: будто школьник примеряет на себя мамин выходной платок. (Правда, у Матисс очень хорошая устойчивость.) Лишь молодой Эммануэль Тибо в «Сильфиде» реабилитировал себя после ненужно изысканного танца в «Пламени Парижа»: его не по-французски размашистые заноски впечатляли силой и точностью.

Разумеется, эти гастрольные репрезентативы. Лишь полнометражные выступления Парижской оперы с целыми спектаклями и кордебалетом могут дать точную картину выдающейся труппы. Но уже ясно, что идеи современных французских мыслителей — структуралистов и постструктуралистов — оказались близки последнему поколению танцовщиков, даже если они не читали ни строчки из Деррида и Фуко. Исполнители склонны трактовать балет как текст, а не как конкретную эстетическую особенность. Правда, деконструкцией здесь тоже не занимаются, предпочитая просто положиться на французскую классическую школу, которая всегда вывезет.