

СЕСТРА СЕРАПИОНОВЫХ БРАТЬЕВ

Как сегодня ставят балет «Коппелия» в Опера Гарнье

Майя Крылова

ПИСАТЕЛЬ Эрнст Теодор Амадей Гофман среди прочего создал цикл новелл, вдохновленных регулярными дружескими беседами в кружке берлинских единомышленников. Единомышленники собрались аккурат в день святого Серапиона, 14 ноября 1818 года, отчего Гофман и назвал впоследствии очередную книгу новелл «Серапионовы братья». Одна из новелл, «Отшельник Серапион», считается автопортретом творческого кредо самого Гофмана. И название собственного метода, точное и недвусмысленное, тоже дано писателем: «методическое безумие». Это когда автор поступает точно так же, как его герой Серапион: тщательно конструирует двойной мир, в котором смешаны подлинность и мнимость, сакральность и повседневность. И живет в нем, наслаждаясь счастьем демиурга.

Балету Лео Делиба «Коппелия», сочиненному по мотивам «серапионовой» повести Гофмана «Песочный человек», уже много лет от роду — он был поставлен в 1870 году в Париже, в Опера Гарнье. Тогда балетмейстер Сен-Леон и либреттист Нюиттер обратили трагическую презу вполне в духе эклектично-развлекательного зрелища, каким в эпоху Второй империи стал балет во Франции. От Гофмана остались рожки да ножки: даже имена героев изменились — Натаназель наименовался Францем, Клара — Сванильдой, Коппелиус из злобного типа превратился в комичного старика, Спаланцани вообще испарился, а грустный конец сменился благополучным финалом. Не говоря уже о собственно «идейном содержании», сведенном к незатейливой фавеле «любовного происшествия в простонародье». Цитирую энциклопедию «Балет»: «Действие происходит в маленьком городке в Галиции. Молодая девушка Сванильда ревнует своего жениха к таинственной незнакомке, каждое утро появляющейся в окне дома напротив. Она тайком с подругами проникает в мастерскую старого Коппелиуса и, обнаружив, что ее соперница всего лишь заводная кукла, освобождает Франца из мнимой невесты. Балет заканчивается всеобщим праздником».

Веселая постановка с красивой хореографией была очень популярной: спектакль Сен-Леона выдержал несколько сот представлений, проник на многие балетные сцены мира, в том числе и в Россию. В 1951 году в Опера состоялся 700-й спектакль! К тому же «совершенно изумительная по изяществу и элегантности стиля» (Асафьев) музыка Делиба неоднократно привлекала и других хореографов. К «Коппелии» приложили руку Петипа, Горький, Баланчин, Ролан Пти, Маги Марэн, в большей или меньшей степени апеллируя к сложности Гофмана. В 1973 году известный реставратор старинной хореографии Пьер Лакотт реконструировал сен-леоновскую постановку в Опера. Она пользовалась успехом — на грёбе моды на «аутентичность». С приходом нового интенданта Опера — Юга Галля и нового «худру-

ка» балета — Брижитт Лефевр возобладала противоположная тенденция. Наивность той «Коппелии», которой успели наесться, вызвала к пересмотру концепции. Новая версия была заказана в 1996 году Патрису Барту, бывшему премьеру парижского балета, прекрасно известному у нас в качестве золотого медалиста Первого Московского международного конкурса артистов балета в 1969 году, после окончания танцевальной карьеры взявшемуся за редакции и постановки классики.

но идиллических отношениях героев-любовников. Отменен — за завесомой развлекательностью — один из ключевых эпизодов первой «Коппелии» — «праздник нового колокола», что был для Сен-Леона поводом устроить растянутый аллегорический дивертисмент с танцами Зари, Утренних часов, Гименея, Ночи и т.д.

Итак: есть жених и невеста, есть странный аристократ Коппелиус, пытающийся разрушить их счастье, есть его слуга и правая рука — умелец Спаланцани. И есть тайна (сохранившийся и усиленный мотив старого спектакля) — таинственный дом-лаборатория аристократа на городской площади. В окне дома можно увидеть кукол, похожих на людей и всеми принимаемых за людей. Город одурманен тягой к этим автоматам — все заглядывают в окна, судачат... Отголосок интереса к механике, дивящийся с эпохи Просвещения, особенно возрос (о чем Барт пишет в программке «Коппелии») в позитивистскую эпоху создания спектакля. Постановщик не упускает случая напомнить, что изобретение в то время фотографии, микроскопа, кино,

разных оптических приспособлений приводит к истории о Сванильде, — к обожествлению машины, и вместе с тем близкое гофмановскому притяжению-отталкиванию к миру автоматов, двойников, машинной иллюзорной реальности... Хореографу очень хочется, чтобы зритель увидел в спектакле глубокий замысел Гофмана: проявление «ночной стороны» человеческого бытия, «близкую к истории о Сванильде», — к обожествлению машины, и вместе с тем близкое гофмановскому притяжению-отталкиванию к миру автоматов, двойников, машинной иллюзорной реальности...

Хореографу очень хочется, чтобы зритель увидел в спектакле глубокий замысел Гофмана: проявление «ночной стороны» человеческого бытия, «близкую к истории о Сванильде», — к обожествлению машины, и вместе с тем близкое гофмановскому притяжению-отталкиванию к миру автоматов, двойников, машинной иллюзорной реальности...

Хореографу очень хочется, чтобы зритель увидел в спектакле глубокий замысел Гофмана: проявление «ночной стороны» человеческого бытия, «близкую к истории о Сванильде», — к обожествлению машины, и вместе с тем близкое гофмановскому притяжению-отталкиванию к миру автоматов, двойников, машинной иллюзорной реальности...

картинку из настольной книги Коппелиуса: на картинке изображена красавица Коппелия в таком же платье. И одержимый вдовец, заманивая в свой дом приглянувшуюся девочку с площади, хочет правдами и неправдами оживить свои оптические фантомы, смешать явь и сон — то ли рисунок должен ожить, то ли Сванильда слиться с рисунком... Знакомый по «Жизели» мотив роковой одержимости танцем, сулящим гибель, использован снова.

И тут мы попадаем в ситуацию классической поговорки о благих намерениях, которыми вымощена дорога известно куда. На бумаге, в вербальном варианте, все это звучит довольно связно: есть своя, несколько дробная концепция спектакля, застрявшая на полпути между простодушием старого и искусственностью нового типа либретто. Но вот на практике... Повторяется типичная, полутупиковая ситуация балетного театра, когда на старую партитуру сочиняется новое либретто. Результат, как правило, плачевный: музыка — рак, фабула — лебедь, а цельность зрелища — шука. И все тянут в разные стороны.

В случае парижской «Коппелии» эта опасность реализовалась, к счастью, лишь частично.

В РУСЛЕ ТРАДИЦИИ

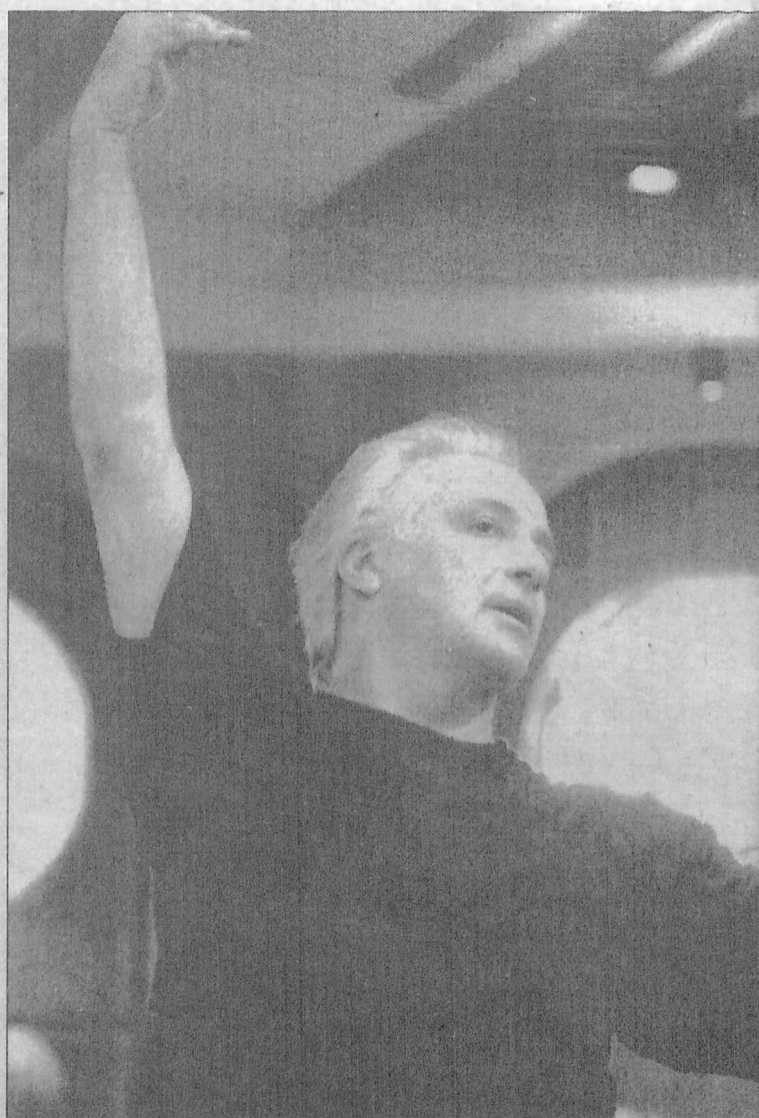
Несмотря на то, что вся хореография балета сочинена заново, характер, строение, темпы и ритмы музыки продиктовали постановщику достаточно традиционное решение. Классическая лексика, богатая как «крупными» движениями, так и многочисленными разнообразными заносками, на которые французы, с их вышколенными стопами, большие мастера. «Действенный танец» и пантомимные сцены, в которых развигивается интрига, и сменяющие их дивертисменты разных сортов, от танцев «подруг Сванильды», переходящих в общую коду, до массовых мазурки и чардаша. В скобках: никакой разницы в исполнении между классическим и характерным танцем. Типичная международная практика — в европейских театрах не сложилась нужная традиция, которая процветала некогда у нас. Зато бешеный темп, слаженность, эффектные «прищелкивания» ног в красных са-

ки с аттитюдами (что-то похожее на венгерские па «Раймонды» плюс дополнительные отголоски народных танцев западных славян) у Сванильды и Коппелиуса — и неоклассическое и инфернальное трио главных героев, поставленное на музыкальную вставку из «Лакме».

«Пешеходная» пантомима Спаланцани (ничего нового по сравнению с подобными неспешными персонажами, во множестве бродящими по старым балетам). Танцы «оживших кукол» — тоже что-то похожее на танцующие игрушки из балетов наследия. Типичный финальный хеппи-энд — дуэт героини с Францем, вызволившим в последний момент свою невесту из объятий Коппелиуса.

Но осложнен намеками на тень происшедших событий, которой суждено вечно омрачать грядущее семейное счастье. Бесперспективность, наполненная надеждой, — так было у романтиков: словно грустный финал «Лебединого озера»...

Впрочем, сам Барт, похоже, настаивает, что такая «эклектика истык» — вовсе не новое вино в старых мехах, а специальный прием. Сродни тому же Гофману, помещавшему волшебных героев в густой быт. Когда деревенской молодой корчит рожи посетителю, а маг служит городским архивариусом. И он отчасти прав: погруженность танцевальной условности классики в «местный колорит» внешних событий — неотъемлемая часть эстетики старинных балетов. А художник спектакля Эзео Тоффолути для того же эффекта специально соединил старомодные, а-ля Дега, пачки балерин, детальные разноцветные костюмы в характерных и кукольных танцах с условными декорациями города, черной невинной массой нависающими над сценой. Он же удачно придумал огромную, в человеческий рост, книгу, на страницах которой меняются местами влиенные Коппелии и ее дублер Сванильда, очередной вариант мотива зеркала и зазеркалья, а также занавес спектак-



Патрис Барт.
Фото Колеетт Массон

ля — с чертежами манекенов, рычагами и пружинами механизмов, остовами незавершенных кукол и женскими торсами.

Одно из самых сильных впечатлений парижской «Коппелии» — исполнители. Работа балетной труппы. Степень ее профессионализма. Может быть разной форма — к примеру, Стефан Элизабе, исполнитель роли Франца, коротковат и достаточно плотного сложения. Различная степень артистизма — но неизменна точность исполнения па, чистые позиции, вытянутые в струнку колени, синхронность кордебалета, наконец — вся обязательная программа классики, на русской сцене, увы, часто трактуемая как произвольная. Оттого рядовой спектакль не смотрится как тяжкая трудовая повинность, которую отбывают танцовщики, но выходит на уровень искусства.

Фанни Гайда (Сванильда) и блистательный Хосе Мартинез (Коппелиус) сосуществуют в спектакле в ситуации «кролик и удав». Особенно характерен второй акт, когда Сванильда, получив доступ в таинственный дом с куклами, попадает в душный мир культивируемой искусственности. Ее погружают в эту атмосферу, она заперезжена, но сопротивляется, — подражая движениям кукол и тем очевидней выявляя разницу между машиной и телом. Разыгрывается танцевальный поединок, в котором решительная прямота сценической манеры дамы взаимодействует с изменчивой виртуозностью кавалера. Их разность хорошо сочетается, образуя столкновение злого оптимизма и тронутого тленом сознания, тишью пытающегося изжить психические проблемы в контактах с миром. Коллизия, в точности повторяющая ситуацию «Клара — Натаназель» в «Песочном человеке». То самое «методическое безумие»...

Париж-Москва



В лаборатории Спаланцани.
Фото Колеетт Массон

пожках. Адажио Сванильды с четырьмя кавалерами (вам это ничего не напоминает? В чистом виде римейк эпизода «Спящей красавицы»). Восточноевропейские мотивы пластики, виньетками украшающие арабес-