



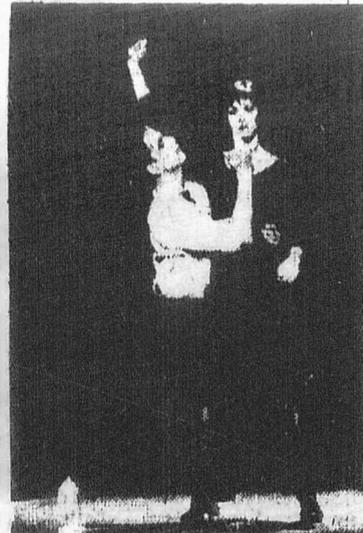
Ноелла Понтуа

Пожалуй, главной приметой хореографической жизни Франции сегодня является повальное увлечение современным танцем. Большое количество танцевальных трупп, многие из которых щедро поддерживаются национальным и местными бюджетами, фестивали, постоянно возникающие новые имена хореографов, интерес публики делают Францию мировым лидером в области современного танца если уж не по уровню художественных открытий, то по степени распространенности (телекомпания "Ля Сет" активно помогает нам в этом убедиться).

А как же классика? — спросят, возможно, многие читатели. И беспокойство именно по этому поводу уже начинается во французских балетных кругах. Так, главный редактор "Le saison de la danse" Андре-Филипп Эрсен в открывающей ноябрьский номер журнала за прошлый год редакционной статье как о большой проблеме пишет о том, что кроме балета Парижской Оперы и Балета Нанси во Франции не осталось классических трупп национального уровня.

Автору этих строк предоставилась возможность увидеть в начале декабря прошлого года в Париже выступления обеих упомянутых трупп. Балет Оперы давал очередные представления программы "Пикассо и танец", балет Нанси во Дворце конгрессов — премьеру постановки своего руководителя Пьера Лакота "Тень", реконструкцию знаменитого произведения Филиппо Тальони.

Впрочем, вряд ли можно всерьез говорить о возрождении Пьером Лакотом шедевра эпохи романтизма. Очевидно, "Тень", впервые поставленная в Петербурге в 1839 году, а в 1840 показанная в Лондоне, умерла естественной смертью, лишившись исполнительницы, для которой была создана, — легендарной Марии Тальони. Примитивная музыка (композитор Людвиг Маурер), крайне рыхлая драматургия (либреттист — сам Филиппо Тальони) и, вероятно, довольно водянистые танцы хороши лишь в сочетании с исполнительским искусством Тальони. Сюжетная ситуация, когда главная героиня большую часть спектакля проводила в обличи



Мари-Клод Пьетрагала и Кадер Беларби ("Рандеву")

Борис ИЛЛАРИОНОВ Тени классики

тени, представляла благодатную возможность для балерины создать своим совершенным танцем образ невесомый, зыбкий и трогательный.

Взоры историков балета "Тень" привлекает еще и как предтеча двух композиций Петипа — IV акта "Баядерки" и II акта "Спящей красавицы". Развязка "Баядерки" — почти калька с финального акта "Тени". Являясь на свадьбу возлюбленного (шевалье Лоредана) и соперницы-отравительницы (герцогини Евдоксии), тень графини Анжелики зовет к себе любимого, невидимая для всех других участников торжества. В момент же, когда Евдоксия должна поставить подпись под брачным договором, вершится справедливость: рушится замок, под обломками которого погибают злодеи, а Лоредан и Анжелика соединяются при покровительстве Ангела. Связь между II актом "Тени" и II актом "Спящей красавицы" менее очевидна. Но все же композиционно они очень похожи — за картиной жанровых танцев придворных и крестьян следует картина видения главной героини в сонме добрых духов.

Думается, главным результатом работы, проделанной Лакотом, является наглядная иллюстрация исторической связи шедевров Петипа с произведением Тальони. Во всех других отношениях "Тень", возобновленная Лакотом (как объявлено в афише: "Постановка, хореография, декорации и костюмы Пьера Лакота по произведению Филиппо Тальони и документам эпохи"), — зрелище скучное и неживое. Здесь балетмейстеру не удалось даже стилизовать действие и танцы "под эпоху", как это у него неплохо получилось в "Сильфиде". По существу Лакот возобновил лишь структуру спектакля и некоторые композиционные моменты в построении массовых сцен. Все остальное — новодел.

Танцы — сольные и массовые — мало отличаются от урочных композиций на заданную тему современных педагогов средней руки. Это танцы вообще, не создающие образа, не несущие содержания, не раскрывающие характера или драматизма ситуации. Соответственно и артисты танцуют вообще. Исключение составляет лишь трио героев в III акте, уже использованное Лакотом в упомянутой "Сильфиде". Как балет XIX века, "Тень" насыщена мимическими сценами, которые



Фанни Гайда ("Голубой поезд")

реконструировать по описаниям гораздо легче, чем танцы. Но с пантомимой у современных артистов дело обстоит совсем плохо: там, где удается преодолеть актерскую бесцветность и невыразительность, сразу появляется прямолинейность, пережим, проявляется отсутствие культуры жеста и мимики. И еще одно существенное обстоятельство: большой балет, каковым является "Тень", нельзя ставить в труппе, состоящей из 40 артистов. Если массу изображают 4 человека, это выглядит просто смешно.

Главные партии в парижских спектаклях исполняли приглашен-

ные артисты Ноелла Понтуа, Алессандра Ферри, Хулио Бокка и солист труппы Андрей Федотов (в недавнем прошлом танцовщик Большого театра). Ферри танцует легко, музыкально, в достаточной степени изящно. Балерина по преимуществу лирическая, она вполне подходит для исполнения тальониевской роли, хотя и привносит в балет современные краски баланчинского свойства. Однако уровень ее мастерства (или точнее — творческой зрелости и масштаба дарования) не позволяет выйти за пределы круга, очерченного балетмейстером. Ферри — лишь исполнительница и в предлагаемых обстоятельствах не может создать образа запоминающегося и значимого. Этого нельзя сказать о балерине старшего поколения Ноелле Понтуа, которая в тех же обстоятельствах порой заставляла забывать о недостатках спектакля. Неважно, что по степени виртуозности Понтуа уже не может соперничать с Ферри. Не слишком высокие прыжки и не слишком активные вращения проделывались мягким плие, певучей пластикой, одно легкое движение корпуса (особенно в руках партнера) создавало иллюзию полета. Намеренная смягченность пластики и характера движений сделали образ Анжелики-Тени воздушным, зыбким и нежным. В кантлене движений и поз у Понтуа промелькнула тень романтизма, с ее участием спектакль имел смысл, и снова подумалось: есть балерина — есть спектакль. Партнер Алессандры Ферри любимец российской публики Хулио Бокка хоть и пытался местами изображать романтическую отрешенность, а местами проявлял пылкость и страстность, так и остался виртуозом-попрыгунчиком, во всяком случае в этом спектакле.



Кароль Арбо ("Голубой поезд")

Андрей Федотов, технические возможности которого бесспорно беднее, выглядел по сравнению с Бокка настоящим героем. Красавец (высокий, статный, хорошо сложенный), с задумчивостью во взоре, Федотов одной своей фактурой был здесь более к месту.

Хотя Эрсен и относит балет Парижской Оперы к классическим коллективам, балет Оперы мало отвечает российским представлениям о труппе с классическим репертуаром. Из 10-12 спектаклей, показываемых в течение сезона, лишь 2 или 3 названия — классика XIX века (например, в этом сезоне — вообще одна "Баядерка"). Остальное — произведения знаменитых балетмейстеров XX века: постановки антрепризы Дягилева, работы Баланчина, Тюдора, Пети, Роббинса, Макмиллана, Ноймайера и других, а также сочинения смелых, почти скандальных, современных авторов (Мате Эк, Прежоваша, Форсайт).

Для объединения одноактных балетов обычно используется принцип монографических программ; причем имеет место не

только объединение в один вечер постановок одного балетмейстера, но и такие программы как "Дягилев", "Нижинский — Нижинская", или "Пикассо и танец", о которой пойдет речь.

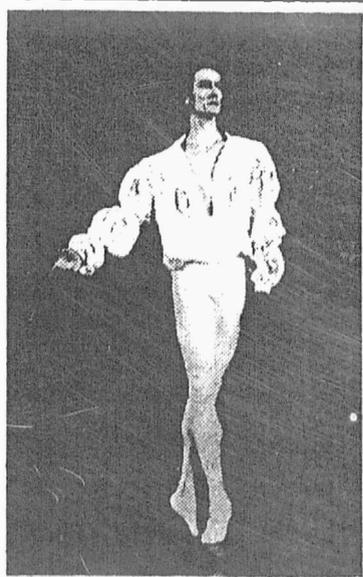
Программа "Пикассо и танец" состоит из трех одноактных балетов: "Голубой поезд", "Рандеву" и "Треуголка". К двум первым Пикассо написал занавесы, последний он оформил полностью (занавес, декорации и костюмы).

"Голубой поезд" поставлен в 1924 году в антрепризе Дягилева Брониславой Нижинской на музыку Дариуса Мийо по сценарию Жана Кокто, декорации Анри Лорана, костюмы Шанель. Спектакль затрагивал модную тогда "пляжную" тему. Действие происходит на пляже, где отдыхает элитная публика (Голубой поезд — это экспресс, везущий парижский бомонд на Лазурный берег). Нехитрая комедийная интрига, очень напоминающая советский кинематограф 30-40-х годов (что-то вроде фильма "Сердца четырех"), обрамлена акробатизированными танцами, которые живописуют радостное и безмятежное существование в духе здорового и спортивного образа жизни. Классические в своей основе танцы (думается, главная причина успехов Нижинской-балетмейстера в том, что она досконально знала и понимала классику), изобразительно конструктивны, также как музыка и оформление стилистически определены эстетикой 20-х годов. Исполнение в нынешнем спектакле Парижской Оперы скорее в стиле функционализма конца нашего века. Такая трансформация где-то оказалась удачной, придав произведению современное (или — оговоримся — звучание, но во многом разрушила исторический аромат. Вряд ли для чего-то, кроме "стилизмов", стоило возобновлять балет-пустычок начала века.

Впрочем, из артистов хороши были прежде всего те, кто исполнил свои роли с изрядной долей иронии. Вильфрид Ромоли — Красавчик, Кароль Арбо — Перлуза (кокетка-жемчужинка), Карин Аверти — Чемпионка по теннису и Лоран Нови — Игрок в гольф, подтрунивая над своими героями, а где-то доводя их буквально до шаржа, удачнее вписались в легкомысленный спектакль, чем Николя Ле Риш, Натали Рик, Фанни Гайда и Лоран Кеваль, игравшие и танцевавшие более серьезно.

Атмосферу послевоенных сороковых воспроизводит "Рандеву". Монохромная черно-серая цветовая гамма определяет не только характер оформления, но и сам дух произведения. Действие происходит на окраине Парижа. Мрачность, безысходность, какая-то замордованность — в лицах, пластике и движениях людей. Здесь появляется Юноша (Кадер Беларби) — сорви-голова и одновременно человек мяукающий, чего-то ищущий в этой жизни. Визит к Судьбе (Сирил Атанасов) и встреча с Самой красивой девушкой в мире (Мари-Клод Пьетрагала) заканчиваются смертью: красавица перерезает герою горло бритвой, врученной ему Судьбой. Мрачный романтизм спектакля неслучайно навеивает ассоциации с французским кино сороковых. Ролан Пети поставил "Рандеву" в 1945 году по стихотворению Жака Превера, музыка Жозефа Косма, декорации Брассаи, костюмы Майо — все четверо ближайшие сотрудники Марселя Карне. Его знаменитый фильм "Врата ночи" создан по следам "Рандеву", а песня "Опавшие листья" впервые прозвучала именно в балете. Тема, заявленная в "Рандеву", получила продолжение и у Ролана Пети — в балете "Юноша и смерть".

В "Рандеву" режиссерская разработка действия выходит в работе балетмейстера на первый план. Пети практически не пользуется развернутыми танцевальными формами. Бытовая пластика, приземленные танцы персонажей, составляющих фон, статичный образ Судьбы, длинноногая красотка на высоких каблуках — в этом окружении только Юноша наделен классическим танцем. Экспрессивный, порывистый, немножко наивный Юноша Беларби действительно герой (неважно, что предместий). Нервная обостренность его исполнительской манеры как нельзя кстати в этой партии. В скорее пастельном, чем танцевальном дуэте с красавицей (Пьетрагала всегда роковая женщина — и на каблуках, и на пуантах, и босиком) Юноша сталкивается с силой манящей и темной. Финал дуэта-противоборства предрешен: роковая красавица, посланная судьбой, завеломо сильнее.



Андрей Федотов

1919 года своего рода сенсацией балет решался средствами национального испанского танца. Дягилев как всегда точно уловил требования моды, и его тогдашний фаворит Леонид Мясин активно занялся изучением испанских танцев. Колоритная музыка Мануэля де Фальи и преломленные в остромодном графичном оформлении Пикассо силуэты Испании придали необходимый шик комедийной истории о том, как простой Мельник отомстил Коррехидору за посягательства на честь жены. Сегодня, когда весь мир знаком с лучшими образцами фламенко, нехитрые каблучные рулады Мясина нельзя всерьез воспринимать как проявление настоящего испанского фольклора. Балетмейстеру удалось некоторые сцены, но не получилось захватывающего танцевального зрелища.

То ли потому, что такова сама постановка, то ли потому, что характерный танец в западном балете культивируется мало, спектакль в исполнении артистов Оперы не яркий, а пастельный, острая выразительность испанского танца смягчена кантиленой. Для главного исполнителя Хосе Мартинеса партия Мельника стала удачной ролью-преодолением. Выпорхнувший несколько лет назад на балетную сцену таким сильфом, в "Треуголке" Мартинес твердо стоит на ногах, в его сценической манере стало меньше subtilности.

В целом балет Парижской Оперы демонстрирует высокий уровень профессионализма и достойно отдает дань уважения великому Пикассо. Не совсем понятно только, почему в программу, посвященную Пикассо, вошли именно "Голубой поезд" и "Рандеву", а не "Парад" и "Икар", к примеру, где роль художника была много выше.

Трудно на основе двух спектаклей судить о том, каким оплотом классике во Франции служат балет Оперы и Балет Нанси. Очевидно лишь то, что представление о классике в балете у французских несколько иное, чем у нас.

Париж — Санкт-Петербург