

УРОКИ И СЮРПРИЗЫ ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТА



Для московской публики слова «балет Гранд-опера» не нуждаются в комментариях. Москвичи давно и со свойственной им горячностью любят этот коллектив — один из самых известных и талантливых в мировом балетном театре. Наша публика всегда с живейшим интересом и доброжелательностью принимала искусство парижских звезд, периодически гостящих на советской сцене. И теперь с таким же теплом и заинтересованностью встречала Москва посланцев столицы Франции.

Ежевечерне зал Большого театра и колоссальное помещение Дворца съездов были переполнены. Тот, кто побывал на этих спектаклях, чувствовал себя счастливым. Естественно, у десятков тысяч зрителей остались самые теплые воспоминания о полуденных удовольствиях, а подчас удивительное у французозов давало повод для размышлений о путях развития балетного театра сегодня.

Мы помним балет «Гранд-опера» в Москве в 1958 году: тогда репертуар труппы был вдвое шире и значительнее. Иветт Шовире (в то время ведущая исполнительница множества спектаклей) поражала своим зрелым, цветущим мастерством. Ее «Умирающий лебедь» сегодня — трагическое прощание Балерины с Танцем.

Молодежь внушала серьезные и, как мы увидели сейчас, не напрасные надежды. Тогдашние дебютанты теперь стали мастерами, чье творчество вольно или невольно становится ориентиром для самых юных. Именно новое, молодое поколение явилось главным сюрпризом нынешнего приезда французозов.

Слава балетного театра хрупка и непрочна. Ее можно создавать веками и разрушить за один-два сезона. Как это делается, наглядно продемонстрирова-

но постановками бывшего главного балетмейстера «Гранд-опера» Мишеля Дескомбэ. Старая, милая классическая «Копеллия» во всем, за исключением феерических, талантливо стилизованных декораций Пьера Клейетта, утратила прежнюю увлекательность, обаяние и хореографическую многокрасочность. Ультра-модерн «Концертной симфонии» с ее весьма сомнительной символикой в виде зеркального плафона (в финале он опускается, как могильная плита, на фигуру танцовщицы) с формальными, уже набившими оскомину геометрическими построениями...

Совершенно ясно, если постановщик в равной степени не владеет ни классикой, ни современной хореографией, он может нанести труппе непоправимый урон. К счастью, в Париже спохватились вовремя и нашли замену Дескомбэ в лице Джона Гараса. Он-то и занялся самой черной работой — постоянной реставрацией репертуара, наведением творческой и организационной дисциплины...

Французский балет богат исполнителями — многочисленными, разнообразными, с большими возможностями. Хореографы насчитываются единицами. Не отсюда ли возникает стремление танцовщика попробовать свои силы на поприще сочинения балетов?

Так дебютирует Атилио Лабис «Аркадами» на музыку Берлиоза. Парад танца, балет без сюжета, выстроенный на смене композиций, на смене настроений, на смене пропорций меж танцами ведущей пары, трех солистов (исключительно эффектные Франчески Зюмбо, Николь Шуре и Патриса Барта) и кордебалета. Они образуют тонкие, переменчивые рисунки: то освещенные контржуром, то залитые щедрым золотистым светом, то выхваченные из сумрака резкими лучами прожекторов. Спектакль восходит к принципам Баланчина, хотя столь же очевидно уступает последним.

Однако здесь же важно не равнение первого опыта новичка с постановками признанного мастера, а необыкновенно искренне выраженное в «Аркадах» жадное желание танцевать. Танцевать много, насыщенно. Танцевать классику. Явное тяготение к системе классического танца и представляется самым симптоматичным в работе Лабиса. Он ставит свою собственную партию и партию балерины Кристиан Власи так, что мы понимаем: это сокровенная мечта о тех ролях, которых еще суждено возникнуть, о тех спектаклях, которым еще предстоит родиться.

Сегодня часто сталкиваешься с дилеммой: «Классика или современность?». При категоричном противопоставлении двух понятий (в действительности связанных сложно, многопланово и непрерывно взаимодействующих) возникают такие дуэты, как «Опус 5» Мориса Берже. Используя элементы классического лексикона, трансформируя (или, точнее говоря, деформируя) знакомые па, пытаюсь соединить их с движениями, заимствованными из словаря модернистского танца, знаменитый балетмейстер предлагает публике некий балетный парадокс «театра абсурда».

Однако не все может оказаться уместным в балете. Уж очень специфичны и выверены ходом времени законы этого искусства. Балет не терпит нигилистической фамильярности и довольно жестоко мстит за себя, когда высокие цели хореографической образности, истинного, а не надуманного психологизма подменяются пусть самым броским, но в общем сугубо внешним изобретательством. Так появляются формы, не одухотворенные мыслью, «хореоубусы», внешне эффектно выполненные Жаклин Рейе и Жан-Пьер Бонфу.

Мысль, эмоции, борьба идей — вот что занимает Ролана Пти, который совсем по-иному решает проблему взаимоотношений классики и современнос-

ти. Успех «Собора Парижской богоматери» поучителен. Казалось бы, в спектакле предостаточно «ню»: и хореографического материала маловато для двух действий, и Эсмеральда — Клер Мотт неизбежно проигрывает близ уникального по артистизму исполнению роли Квазимодо Сирилем Атанасовым, близ фанатической, изуверской ожесточенности Клода Фролло в интерпретации Пьера Франкетти, близ неотразимого, лиричного и светлого Феба, каким увидел и показал его Жан-Пьер Бонфу. Конечно, вряд ли нужны столь своеобразному спектаклю приемы стриптиза и адажио и натурализм театра ужасов в эпизоде казни Эсмеральды.

И тем не менее сила спектакля такова, что одолевает его слабости. Это сила сцепления всех звеньев — то трагически-хоральной, то саркастичной и почти гротескной партитуры Мориса Жарра, костюмов Ива Сен-Лорана, который уподобил кордебалет ярким рассыпанным стеклам средневекового витража, декораций Рене Аллио, чье решение площадки предопределяет режиссуру спектакля, и, наконец, проникновенности дирижера Мишеля Кевала. Концепция «Собора» — дитя XX столетия, порождение мира, где живет и творит балетмейстер. Душераздирающий символ человеческой искренности — страшный кордебалет уродов, почти чудищ в алых, а потом в черных одеждах. Исступление проповеди, как зараза, расплывающееся по рядам верующих. Отчаянные метания Квазимодо — прекрасной и величавой души, заключенной в тюрьму изуродованного тела. Обреченность бунта личности против этических нормативов, уставов религиозии. Таков этот спектакль, полный трагических мыслей, спектакль, не обещающий просветления, — это странное и жестокое зеркало, откуда вдруг выглянула сама реальность, окружающая творцов сегодняшнего «Собора Парижской богоматери» — людей несомненного и яркого таланта.

Прекрасное впечатление оставил спектакль «Дафнис и Хлоя». Безмятежность античной пасторали. Бесхитростная, щедрая на улыбки, сознательно наивная хореография Жоржа Скибина. Доставляющая наслаждение живопись Шагала — ибо и декорации, и костюмы тут становятся роскошными живописными полотнами: они оживают, дышат, движутся, живут по законам музыки. И музыка Равеля, так тонко продирижированная Ришаром Бларо, — могучая стихия природы, слитая со стихией сердца человеческого. И среди лиричества звуков и красок герои, почти дети, которые пришли владеть счастливым миром, — Дафнис и Хлоя Ноэллы Понтуа и Жоржа Пилетта. Они царят на сцене, каждый своим появлением напоминая, как свойственно искусству балета утверждение светлого, гармоничного, радостного. И в их юношеском облике, в их еще нерасцветшем, но уже приметном мастерстве, в их очаровании видишь символ будущего французского балета.