

# НА СПЕКТАКЛЯХ БАЛЕТА «ГРАНД ОПЕРА»

**В**ЫСТУПЛЕНИЯ французского балета «Гранд опера», с которым мы встречаемся второй раз, вызвали среди зрителей — любителей и профессионалов — огромный интерес.

Приезд французской труппы в 1958 году был плодотворным, т. к. наши зрители впервые увидели и оценили мастерство и художественные принципы французской школы и с тех пор стали пристальными ценителями выступлений французских артистов. Достаточно вспомнить успех, который выпал на Международном конкурсе артистов балета в 1969 г.

танцующая вариации, серенаду, адажио, несколько однотипна в своем художественном выражении и менее технически подготовлена. Мужская же часть труппы получила от балетмейстеров более свободный танцевальный материал, выходящий за рамки элегантных заносок и партерных вращений, ранее типичных для мужского танца французов. Появились более широкие прыжки и воздушные туры.

Если на балетах Сержа Лифаря выросли танцовщики двух поколений — Иветт Шовире, Лиан Дейде, Юрий Алгаров, Люсьен

**М. БОГОЛЮБСКАЯ,**  
заслуженная  
артистка РСФСР

Гюго, дает яркий контраст чудовищного Квазимодо и прекрасной Эсмеральды и, подняв безобразное до прекрасного, в конечном счете примиряет то и другое.

Явления яркие, выдающиеся — предмет для хореографической фантазии Ролана Пти. Уже в первом акте балетмейстер подчеркивает движениями марионеточного характера идею о том, что толпа есть слепое орудие в руках сильных личностей. В начале мы видим массу, подчеркнуто красочную, свободную и веселую, чтобы в сцене моления увидеть ее устрашающий, одноликий характер, подчиненный воле религиозного фанатика Клода Фролло, викария собора. Возможно, что такое ощущение субъективно, сила этого балета, мне кажется, и заключается в возможности различных толкований и размышлений о проблемах отношения личности и толпы, толпы и личности.

Каким же образом достигает балетмейстер обобщения? Во-первых, владением психологией восприятия пластики, музыки, живописи, скульптуры, света, которые балетмейстер использует самым лучшим образом. Скажем, целомудренный и ясный рисунок танца Эсмеральды на фоне преследующих ее ужасов говорит о вещах духовного порядка; балетмейстер использует динамику ритмов, доходящих порой до иступления, контрасты цветовой гаммы и ассоциативного восприятия света, например красного цвета, белого луча и т. д.

В хореографическом решении дуэта Эсмеральды и Феба подчеркнута нежность и тонкость касаний, которые еще более подчеркивают предшествующих этому дуэту разнузданных соблазнительниц. Талант Ролана Пти заключается прежде всего в умении удержаться на грани художественных крайностей, сохранить чувство меры и соразмерности, что придает спектаклю в целом единое звучание.

Актриса Клэр Мотт дает образ скорее мужественный, чем женственный. На мой взгляд, она больше напоминает Жанну д'Арк, чем привычный образ маленькой хрупкой цыганки с козочкой. Но в этой трактовке образа есть нечто такое, что ставит ее духовную силу на один уровень с личностью Клода Фролло и Квазимодо. Ролан Пти строит ее хореографию на многообразии пластических красок от чисто классических движений до пластики условной пантомимы. Сильные и волевые движения Эсмеральды контрастируют переливам ее корпуса от кончиков ног до головы. При этом следует отметить, что техника вращений и апломб у танцовщицы отличны. Хотелось бы все же увидеть более женственные краски в дуэтах с Фебом и в сценах с Квазимодо.

Поистине центральной фигурой спектакля является Квазимодо. В экспозиции и развитии образа все продумано и сделано как балетмейстером, так и исполнителем великолепно. Сириль Атанасов — Квазимодо предстает перед зрительным залом без традиционного горба, он то танцует во весь свой рост, то принимает положение калеки, чем еще более подчеркивает путем контраста сам факт отклонения от прекрасного к безобразному. Блестящее владение пластикой тела позволяет артисту во время действия принимать самые неожиданные положения. Прежде всего запоминается выход Квазимодо и танцевальная сцена в толпе, которая по движениям, выражающим музыкальное содержание образа, полна внутренней насыщенности, дает тонус всему спектаклю. Запоминается в дуэте с Эсмеральдой его по-собачьи преданная фигура, выражающая любовь и удивление перед добром и красотой. Несколько его движений, как бы с трудом распрямляющих тело, дают почти физическое ощущение неодоли-

мого стремления к красоте. В сцене с колоколами образ Квазимодо как бы сливается с образом собора. Урод Квазимодо извлекает прекрасные звуки, его пластика как бы передает звучание колоколов.

Как и обычно, голубые роли всегда менее значительны. Феба — Жан-Пьер Бонфу — актер с прекрасной артистической внешностью, по существу обыгрывает свои внешние данные. Его танцевальная палитра менее интересна, хотя и не очень тривиальна.

Образ Клода Фролло — фигуры, должной олицетворять немощность религиозного фанатизма, должен был бы нести больше волевого начала. В исполнении Жана-Пьера Франкетти подчеркивается скорее греховность его побуждения — ведь под его властью толпа из веселой и вольной массы превращается в орудие фанатизма и мракобесия.

Глубоко впечатляют художественный прием балетмейстера в сцене моления. Кисть руки Клода, поднятая вверх, как бы для дирижирования, делает повелительные, вращательные, назойливо повторяющиеся движения. Незаметно для него это движение превращается в автоматизм, оно уже перестает подчиняться воле Клода, отделяется от него, как бы начиная жить своей страшной, отчужденной жизнью. Это повторяющееся движение в таком же шаблонном ритме все ширится, оно уже подчиняет самого Клода и всех окружающих его людей. Вся сцена наполняется им. Вступают бубны, колышание один и тот же звук. Клод закрывает уши, но изменить события он уже не в состоянии. В момент кульминации общей истерии на площади возникает фигура Эсмеральды, полная невозмутимого спокойствия и достоинства. В этот момент и сталкиваются злоеволюция воля и страсти Клода и жажда красоты у Квазимодо с судьбой девушки из народа, приведшие к страшной развязке.

Художники и балетмейстер оригинально решили сцену преследования Эсмеральды, которая благодаря приподнятой сцене чем-то напоминает ярусы старинных икон с рисунками сцен ада. Из углублений сцены появляются руки, тянущие Эсмеральду, на переднем плане возникают как бы размноженные и еще более страшные уроды, которые и преследуют ее и страждут сочувствия.

Художник декораций Р. Алли способствует нагнетанию мрачного настроения с помощью света, красок и линий. Запоминается финал балета, в котором Квазимодо идет во весь свой рост от зрительного зала в глубь сцены к уже мертвой Эсмеральде на руках. Освещенный золотым светом, он оставляет позади себя равнодушную и безвольную толпу, как бы уставшую реагировать на бушующие страсти судьбы героев и события.

Балетная труппа с удовольствием идет навстречу требованиям балетмейстера и мастеров все выполняет.

Музыка композитора М. Жарра современна, в ней есть лейтмотивы и музыкальные характеристики, а такие средства выражения, как полифония, каноны, контрапункт, помогают балетмейстеру создать сложную хореографическую палитру.

Отлично играет оркестр, состоящий из ветеранов нашего театра, и минутное звучание органа в исполнении студентки Ирины Орловой оставляет глубокое впечатление.

Балет «Собор Парижской богоматери» — несомненно явление, которое может вызвать оживленные дискуссии о возможных балетного театра. Нам кажется, если бы к подобному тонкому балетмейстерскому видению добавили мудрое отношение к отражению жизни в образах, то кроме сгущенных красок, настроений и экспрессии чувств, было бы еще спокойствие — истинный спутник всего художественно значительного.



На снимке: сцена из балета «Сюита в белом».

Фото Г. Соловьева.

на долю Ф. Зюмбо и П. Барта, чтобы оценить объективное и теплое отношение московской публики.

Верный традиции своего первого выступления, французский балет в своей первой программе показал балетные миниатюры, построенные на основах классической хореографии. Это — «Сюита в белом», одноактный балет на музыку Лало, «Умиравший лебедь» К. Сен-Санса и «Собор Парижской богоматери» (музыка М. Жарра, либретто и постановка Ролана Пти).

В этом последнем балете в концентрированном виде представлены художественные приемы современного французского балета. Если в 1958 году мы восхищались изяществом формы исполнения рисунка балета «Этюды» К. Черни, то балету «Сюита в белом», мне кажется, несколько недостает этой ясности формы. Ритмический и мелодический рисунок движения, хотя где-то стилизованный, менее разнообразен, чем в «Этюдах». Мы вспоминаем прелестную танцовщицу Лиан Дейде, эту французскую «Терпсихору», немало способствовавшую успеху балета в 1958 году.

Мне кажется, что молодежь,



На снимке: Иветт Шовире в «Умиравшем лебедь».

Фото Г. Соловьева.

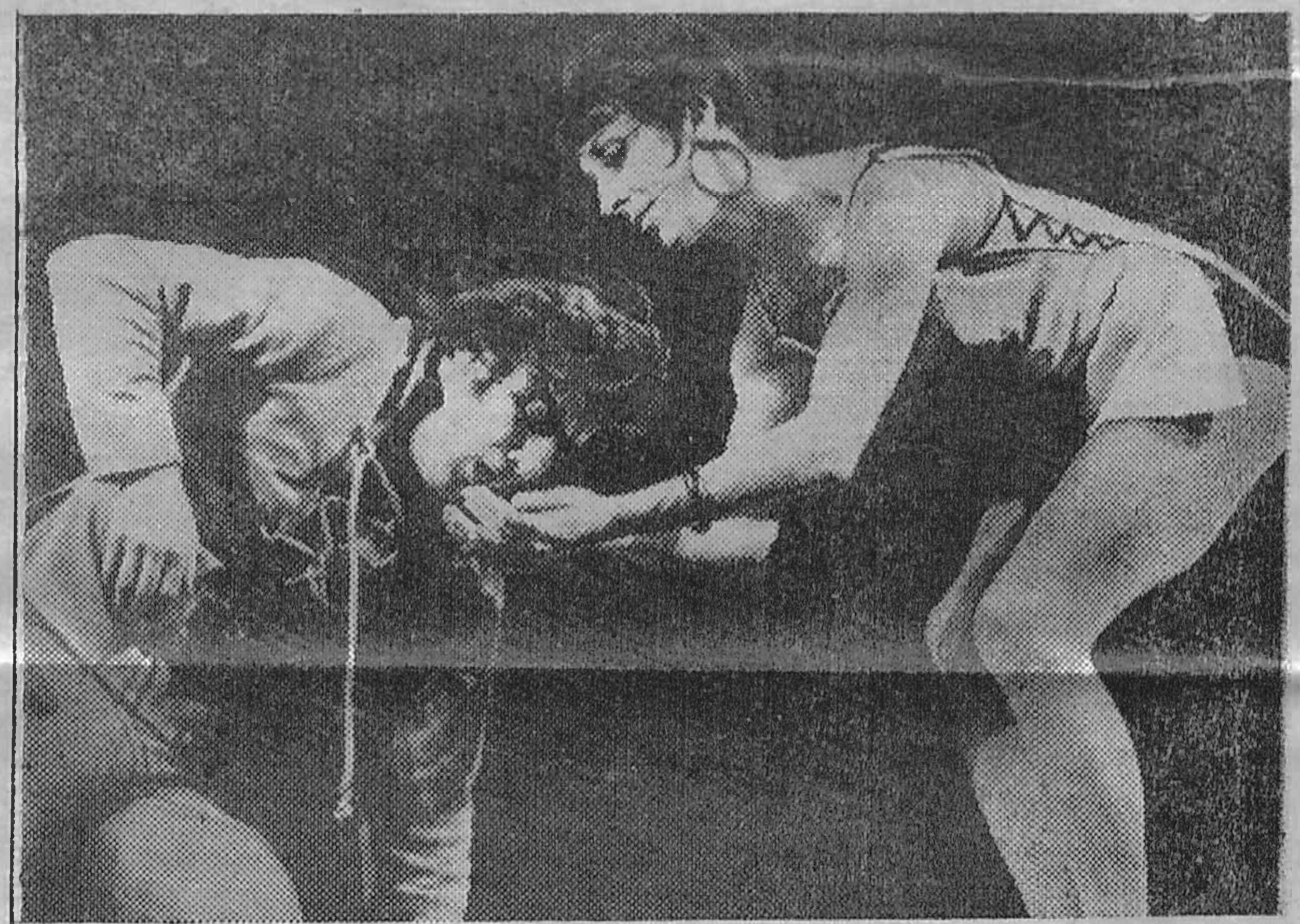
Дютюа, Питер Ван-Дейк и многие другие, то новое поколение артистов восприняло принципы балетного языка Ролана Пти, основанного на синтетическом владении классикой, пантомимой, акробатикой.

Из знаменитых танцовщиков старшего поколения мы с большим удовлетворением увидели Иветт Шовире, выступившую в «Умиравшем лебедь» К. Сен-Санса с такой же убедительной силой, внутренней собранностью и элегантностью, которая отличала эту танцовщицу от всех других и прежде. На сцене была истинная балерина со всеми вытекающими отсюда качествами.

Балет «Собор Парижской богоматери» раскрыл московскому зрителю философские и художественные принципы, на которые опирается балетмейстер Ролан Пти, строя хореографическую архитектуру спектакля.

Ролан Пти впервые открылся для советского зрителя в фильмах-балетах «Кармен», «Раз, два, три» и сразу завоевал симпатии оригинальностью и свежестью хореографического решения этих произведений. Ролан Пти своей трактовкой приближает нас к героям давно ушедших времен, пользуясь своеобразным художественным методом. Это достигается, на мой взгляд, тем, что автор умышленно опускает то, что отделяет одну эпоху от другой, куда относятся стиль и манера, костюм и прически, и сосредоточивает внимание на столкновении человеческих страстей и яркости характеров, всем понятных. Он делает нас как бы соучастниками разыгрывающихся на глазах событий. В конечном счете для восприятия последних совсем безразлично — какие прически носили в такие-то или другие времена, значительно важнее, какие явления стояли за всем этим предметным миром.

Герои романтической драмы «Собор Парижской богоматери» предстают перед нами в духовном столкновении их страстей, в контрастах прекрасного и безобразного, свободного и насильственного. Балетмейстер следует за романтиком В. Гюго в его способе изображения жизни. Через призму воображения и фантазии художник дает фактам новую жизнь, заполняя недостающие звенья в цепи событий. В этом произведении Пти, согласно идее



Сцена из балета «Собор Парижской богоматери». На снимке: Клэр Мотт — Эсмеральда, Сириль Атанасов — Квазимодо.

Фото Г. Соловьева.

## ПРИКАЗОМ ДИРЕКЦИИ

Заслуженный артист РСФСР А. Маслеников 12 декабря 1969 г. в опере «Севильский цирюльник» заменил заболевшего исполнителя, 13 декабря пел свой афишный спектакль «Травиата», чем предотвратил замену спектакля. Заслуженная артистка РСФСР М. Миглау 29 ноября в связи с болезнью исполнительниц роли

Женщины в опере «Оптимистическая трагедия» экспромтом исполнила эту роль, тем самым предотвратив замену спектакля.

За высокосоветное отношение к интересам театра А. Масленикову и М. Миглау приказом дирекции объявлена благодарность.

## ХРОНИКА

На время загранкомандировки А. Лев исполнение обязанностей заместителя директора Большого театра и КДС возложено на начальника планово-финансового отдела Г. Гончар.

Администратор отдела реализации театральных билетов В. Левко с 1 января 1970 г. переводится

на должность инспектора репертуарной части.

Инспектор репертуарной части Т. Десятникова переводится с 1 января 1970 года на должность старшего инспектора.