

Экран и сцена. 1995. - 2-9 февр. - 413

Русский сезон в Париже



● Памятник Сергею Дягилеву между морем и казино в Монте-Карло. Фото Ал. Авдеевко.

В сезоне 1994—95 г. Париж стал свидетелем попытки возродить старую традицию «русских сезонов», начатых Дяги-

показалась зажатой и неуверительной. Польские танцы производили впечатлительные топтания на месте, а Юлия Маха-

левым в 1909 году. Оперная и балетная группы Мариинского (Кировского) театра выступала на сцене парижского Театр-де-Шанс-элизе до конца декабря, время от времени выезжая на гастроли в провинцию.

Оперный репертуар весьма впечатляет. Три балета — менее значительные события, хотя ни один из них до сих пор не был показан на Западе. Мне довелось посмотреть старый «Бахчисарайский фонтан» (поставлен в 1934 году) и новую «Коппелию» (1993).

«Бахчисарайский фонтан» — любопытнейший пример так называемого «советского балета», когда творческие личности оказались зажатые рамками сталинской доктрины «социалистического реализма»: лозунг «искусство для народа» ставил политическую корректность превыше всего, и представители всех искусств лихорадочно искали пути создания талантливых вещей, которые были бы «корректными». В случае с «Бахчисарайским фонтаном» «корректность» обеспечивалась именем Пушкина.

Балет стал популярным с первого же представления, когда Марию танцевала Уланова. Хореография Ростислава Захарова и музыка Бориса Асафьева принадлежали своему времени, а потому были глубоко традиционными во всех отношениях. В 1956 году Большой театр привозил «Бахчисарайский фонтан» в Лондон; в той постановке танцевали Раиса Стручкова, Велта Вилцина и великодушный Александр Ланаури, возглавивший орду татар. Тогдашний стиль Вольшого — драматический, немного тяжеловесный, напряженный по драматургии и динамике — идеально подходил под хореографию Захарова, черпавшего вдохновение в эстетике немого кинематографа.

Кировская версия на парижской сцене

лина в роли Марии и Виктор Баранов в роли ее возлюбленного казались случайными вводами на новый для них спектакль. Последующие акты напоминали перепутанные эпизоды из «Шехерезады» (в гареме) и «Баядерки» (конфронтация Марии и Заремы). Единственная исполнительница, привнесшая в постановку энергию и чисто физическую радость танца — «гостья» труппы Сильви Гиллем (Зарема), сумевшая напомнить нам, что когда-то в этой роли блистала Плисецкая.

Музыка звучала слаженно, ровно, но проходила мимо сознания. То же самое относится и к декорациям, хотя в Париж привезли подновленные оригиналы Веры Ходасевич, к которым местами прилаживал руку сам Бакст; а сожжение польского особняка, которое в 1956 году казалось верхом постановочного мастерства, сегодня напоминает эпизод из третьегоаградного фильма ужасов. Русским балетмейстерам нужно серьезно призадуматься о плодотворности давней традиции сохранения в репертуаре спектаклей-реликвий, переживших свое время, стиль и исполнителей.

Что же касается новой постановки «Коппелии» Олегом Виноградовым, ее трудно комментировать. В хороших руках это могло бы стать прекрасным балетом. Он отсутствовал в репертуаре Мариинки 60 лет, но о петербургской версии ходили слухи и легенды. Виноградов же сделал бессмысленное, неуклюжее действо — великодушная музыка Делиба изувечена и собрана по кускам, как чудовище Франкенштейна. Но главное проклятие спектакля — хореография, подменяющая маниакальной живостью душу, грациозность, ум и чувство.

Клемент КРИСП.

ПАРИЖ.