

Элизабет Платель, одна из самых ярких звезд Opera de Paris поколения восьмидесятых (в этот период театром руководил Рудольф Нуриев), приехала в Москву, чтобы выступить в гала-концерте международного балетного приза Benois de la danse. Во время интервью, которое Элизабет ПЛАТЕЛЬ сразу после приезда дала обозревателю «Известий» Ольге ГЕРДТ, выяснилось, что с сентября экс-этуаль возглавит Школу при Opera de Paris.

— Манюэль Легри, имея в виду поколение звезд, выдвинувшихся при Нуриеве, сказал: «Мы все цыплята Нуриева». Вы можете отнести к себе это высказывание?

— Я бы так не сказала про себя, потому что я стала этуалью до того, как Рудольф возглавил Оперу. Но то, что мы все его дети, — это несомненно. Еще до прихода Рудольфа я получила роль Повелительницы дриад в «Дон Кихоте» — получила из его рук. Тогда для меня это было очень важно.

— А Сильфида, Жизель? Насколько я знаю, эти партии сыграли особую роль в вашей карьере.

— Эти роли я учила с Пьером Лакоттом. Сначала была «Сильфида» Тальони, которую Лакотт восстановил. Это был мой первый большой двухактный балет, в котором я работала уже как балерина. В этой роли я попросилась со своим официальным присутствием в Опера. И я уже восстанавливала этот балет в Бразилии — так что я знаю его просто наизусть. Жизель я



БАЛЕРИНА ЭЛИЗАБЕТ ПЛАТЕЛЬ:

ВСЕ МЫ ДЕТИ НУРИЕВА

тоже люблю — после этой роли мне был присвоен статус этуали. Но ближе всего мне Раймонда. Во-первых, это первый балет Нуриева в качестве директора Оперы. Во-вторых, в Большой театр я смогла попасть именно с этой ролью.

— Вы — свидетель и участник прекрасного и драматического периода в жизни Парижской оперы. Я имею в виду шесть лет правления Нуриева. Труппа его не сразу приняла?

— Нет, это не так. С «Раймондой» все было прекрасно. Просто чудесно. Он брал молодых артистов, включал их в работу, поэтому все с большим воодушевлением трудились над премьерой. Какая-то заминка случилась, когда он решил поставить «Лебединое озеро». Дело в том, что Рудольф предложил свою версию, а мы очень держались за уже существующую — это был балет Бурмейстера, нам не хотелось с ним расставаться, и это вызвало какие-то осложнения. Но потом уже не было никаких проблем.

— «Заминка» — это знаменитая «забастовка лебедей», когда артисты решили саботировать постановку Нуриева?

— Это было, но почти незаметно и очень недолго. Потом журналисты вокруг этой истории уже, конечно, развернулись и подняли шум. Как только Рудольф начал репетиции, все прекратилось. Работы было так много, что просто не было времени бастовать. Что касается меня, я лично очень горжусь тем, что была у Рудольфа первой исполнительницей главных ролей во всех спектаклях классического репертуара: первая Гамзатти, первая Одетта, первая Аврора в «Спящей»...

— Когда в Большой театр приехал танцовщик из датского Королевского балета — Кеннет Грев — все сразу вспомнили историю о том, как Нуриев предложил вам танцевать с Гревом, тогда артистом кордебалета, в «Лебедином озере», а вы отказались. Все сказали: «О! Да это тот самый Грев, из-за которого Нуриев с Платель целый год не разговаривали».

— (Удивленно.) Это Грев рассказал? Я эту историю ненавижу, потому что вокруг нее очень много лжи. Скажем так, у Рудольфа была творческая задумка продвинуть молодого артиста кордебалета, дать ему роль, которая по праву принадлежит танцовщику, достигшему положения этуали. Грев к тому моменту еще не достиг этой градации. Наш вызов был направлен не против Грева лично, а в защиту тех устано-

вившихся правил, которые веками существовали в Оперы и были очень разумными. У артиста должна быть возможность естественным, творческим путем дорасти до положения ведущего танцовщика.

Я не хочу брать на себя вину за ту историю. Мы все, этуали, были единодушны в нашем мнении. Мы защищали и права кордебалета, и права всех танцовщиков театра.

Год спустя я танцевала с Николя ле Ришем, которому в тот момент было двадцать лет. (Смеется.) То есть я не хочу, чтобы думали, что я против молодых. И, пожалуйста, вот вам еще доказательство — партнер, с которым я буду танцевать сейчас на концерте Benois в Большом театре, он совсем молодой и он еще в кордебалете.

— А как вы сейчас оцениваете тот удар, который нанес Нуриев по демократическим процедурам в Парижской опере? Ведь он проявлял волонтеризм, назначая артистов в звезды своей волей. Он был прав или не совсем?

— Рудольф абсолютно справедливо оценивал перспективы тех артистов, которых он продвигал. К тому времени молодая смена была абсолютно сформирована, Нуриев просто ускорил этот процесс. Те, кого он выдвинул, впоследствии стали выдающимися танцовщиками. Это была абсолютно справедливая оценка потенциала. Но он не был первооткрывателем. И до него делались такие попытки, и сейчас верхушка кордебалета зачастую получает роли солистов. В общем, сейчас мы — в поисках этуалей.

— Новое поколение уступает вашему? Если это так, с чем это связано?

— Сейчас, как мне кажется, очень вырос уровень кордебалета. Поэтому нет такого поразящего разрыва между этуалью и кордебалетом. Но я должна сказать, что у новых этуалей появился плюс к классическому очень богатый современный репертуар. А если говорить о первых солистах при Нуриеве — Герен, Платель, Гиллем, — да это была какая-то плеяда, но мы старались быть ярче не для того, чтобы выделиться в нашей десятке или переиграть кого-то, — нет, это было наше индивидуальное желание стать еще лучше.

— У молодых что, нет такого стремления? — Я надеюсь, что есть!

— Сегодня статус этуали по-прежнему определяют классические роли или можно стать звездой, исполняя современные балеты?

— Все-таки классические. Но если вы имеете в виду случай с Мари-Аньес Жило, которая стала этуалью благодаря современному репертуару, то я должна сказать, что она потрясающая классическая танцовщица! Просто необходимо было доказать, что современный репертуар играет достаточно важную роль в Opera de Paris. Обратите внимание, даже Моник Лудьер, звезда моего поколения, попросилась с публикой не в классической, а в современной «Жизели», которую поставил Матс Эка.

Я не могу судить о других балеринах моего поколения, но для себя я сделала окончательный вывод где-то к тридцати годам. Я поняла, что в классических ролях лучше всего раскрываюсь. Во-первых, я колоссальное удовольствие получаю, во-вторых, если я «Лебединое» танцевала на протяжении восемнадцати лет, мне это никогда не надоедало и не казалось рутинной. В моей биографии только Баланчин и Ноймайер — особые моменты, о которых всегда надо помнить.

— А Бежар?

— ...Немного, да. В последней части моей карьеры его было уже немного.

— А та вещь, которую вы танцевали с легендарным Жаном Бабиле?

— Я была очень молодой. Ему было 57, а мне семнадцать. Но среди ныне здравствующих хореографов от работы с Джоном Ноймайером я получала самое большое удовольствие. Я встретила его в девятнадцать лет, в самом начале моей карьеры, и до сих пор с ним связана. Его хореографический язык — не голая техника, каждое па насыщено внутренним содержанием. Нас связывает огромная преданность, которая окрашена очень теплым человеческим чувством.

— Ноймайер будет ставить в Большом театре «Сон в летнюю ночь».

— Да? Это превосходно!

— У нас сейчас ситуация, как в Париже восьмидесятых, когда Нуриев привел в оперу современных хореографов. В Мариинке только что поставили Форсайта — было так трудно, что у артистов случались нервные срывы.

— (Кивает.) Истерики? Да-да. Когда Форсайт ставил в Париже In the Middle, я была занята во втором составе. Все очень устало. Это была такая изнуряющая работа, что Сильви Гиллем, Изабель Герен, Манюэль Легри, Лоран Илер — а это лучшие танцовщики — просто ползком уползали со сцены. Потому что сам Форсайт находился в таком тогда состоянии, что все

время выжимал из артистов соки. Тем, кто сегодня не ставит вместе с ним, а уже разучивает готовые балеты, должно быть легче. А нас он где-то полтора-два месяца заставлял импровизировать, что-то искать, это были эскизы для него. Он собрал балет за последние два-три дня перед премьерой.

— Поэтому в In the Middle нет декораций? Времени не хватило?

— Это потрясающая история, могу рассказать. Параллельно с Форсайтом работали Алвин Николас и, кажется, Дэвид Парсонс. Один наворачивал какие-то немыслимые декорации, другой требовал еще более сложного оформления, а когда наконец подошла очередь Форсайта, он сказал: «Возьмите эти два шара и повесьте над сценой!» (Смеется.) Я обожаю гастролы, на которые можно выехать с такой вот декорацией.

— Восьмидесятые — не только эпоха Нуриева, но и бурный расцвет современного танца. Кто из современных французских хореографов был вам интересен?

— Анжелен Прельжокаж. Но я никогда не танцевала в его спектаклях. Наверное, потому, что в этот момент я не могла ни на секунду расстаться со своими пачками, пуантами, диадемами...

— Я видела вас на фестивале современного танца в Монпелье, году в 1998, где шла ожесточенная дискуссия по поводу современного и классического танца — могут они ужиться вместе, не могут.

— Да, это было сразу после премьеры «Сильвии». Я приезжала в Монпелье с Брижит Лефевр (руководитель балета Парижской оперы. — «Известия»). Разговор был тяжелый и неприятный. Одна танцовщица буквально на меня набросилась и говорила о том, что классический балет требует физических жертв, самоистязания, что наши ноги в кровавых мозолях. Что все мы балерины классические, изможденные и истощенные, в то время как современная танцовщица чувствует себя спокойно без пуантов, — не знаю, до чего она дошла бы в своих рассуждениях. По мне это все идиотизм. Я себя считаю современной балериной и не понимаю, как можно делить нас на категории.

— В прошлом году приз Benois за лучшую хореографию получил спектакль канадца Эдуарда Лока, поставленный в Оперы. Вы его видели?

— Спектакль очень хороший, но мне кажется, что из всех постановок contemporary в Оперы я бы назвала три революционных — это «Весна священная» Пины Бауш, балеты Форсайта и «Жизель» Матса Эка. Это действительно прогрессивные явления. А остальное... это интелесно, но не двигает танец вперед.

PLEASE REMEMBER

29.04.04