

Пети Ролан

11.01.
(N 7)

Большой театр. — 2001. — нояб. (N 7). — с. 5

ПРИНЦИП ВЕЧНОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ

Ролан Пети невероятно удачлив — ему посчастливилось родиться в 20-е и работать в 40-е годы в Париже, когда слава завоевывалась не в академических стенах, а в маленьких театриках и на бульварных подмостках, все друг друга знали и общались, не соблюдая правил общественной субординации. Центром вселенной продолжал оставаться Жан Кокто, чья фантазия фонтанировала для всех. Много говорят о влиянии Кокто на того или на другого художника или артиста, но почти всегда почему-то получалось так, что Кокто оставался в тени, послужив рычагом в карьере других — Жана Марэ, Марии Казарес, Жанны Моро, Бориса Кохно, Ролана Пети. Влияние здесь совсем не причем, так как Кокто дарил артисту или хореографу штучное изделие ручной работы, причем стратегом идей оставался он сам. Если из этого небольшого подарка выстраивалась система, действующая безотказно, как это случилось и у Марэ, и у Моро, и у Пети, то это заслуга их таланта, который Кокто увидел, может быть, раньше других.

Кокто захватывала повседневность, реальность за оконной рамой, но она не имела ценности, если не была одновременно мифологичной. И если древний вечный миф подвергся реальности, то эта реальность имела право быть прекрасной сама по себе, и здесь Кокто не знал удержу в живописности деталей декора. Декоративными становились любые проявления человеческих чувств и человеческих состояний, которые прирастали к лицу как маска настолько, что нельзя было понять, где кончается театр и начинается жизнь. Сомневающийся в своей актерской пригодности молодой Жан Марэ обрел уверенность только после того как Кокто почувствовал в нем природную декоративность и стал на нее «ставить», запретив артисту просто смеяться или плакать на сцене. Марэ мучился необычайно, неделями не отходил от зеркала и в итоге подобрал нужные краски, которые пригодились после в интерпретации Нерона в «Британнике» Расина. Когда Пети ставил «Юношу и смерть» по сценарию Кокто, он не подозревал, что этот подарок-урок Кокто определит дальнейший ход его балетмейстерской мысли и станет базисной неустаревающей моделью. В этом балете были все основополагающие компоненты — экзистенциальные переживания реального молодого человека, назначившего свидание мифологической даме с холодным лицом, сменяющимся затем маской смерти, и настоящая виселица, жутко разрезающая пространство сцены. Эта модель оказалась идеальной для многих его балетов, вернее для балетных дуэтов. Кордебалетные сцены, иногда эффектные, иногда скучноватые, но неизменно элегантные — вошли в его спектакли из уличного, площадного прошлого — его и Зизи, из вертепного театра «Детей райка». Наиболее развернуто он воплотил эту концепцию в балете «Собор Парижской Богоматери». В центре — бытийные диалоги «красавицы и чудовища», легендарных персонажей средневекового Парижа, в окружении носителей легенды — парижан, площадных завсегдатаев Дуэт аномален, нереален, декоративен и оттого красив. Из-за этой странной пары Пети и обратился к Пюго, а совсем не потому, что увлеклся его романами. Роман По-



Николай Цискаридзе — Германи

го с массой романтических подтекстов, закольцованностью композиции дал Пети миф, а сам по себе тут же потерял актуальность. Музыка, как и в других балетах Пети, передает сменяющиеся настроения, намеренно диссонирует с движениями. Диссонанс дает постоянную смену картин, как бы дирижирует сюжетом, который нигде не провисает.

Когда Пети взялся за «Пиковую даму» в Большом театре, он абсолютно по-французски поставил карту на русскую тему, литературу и музыку. И хотя для него все это не имеет значе-

ния, любимые имена — Чайковского и Пушкина, льют бальзам на литературоцентричные русские души, и хореограф это очень тонко почувствовал. Пети же остается верен себе, неунывающему дитя парижских бульваров. Он вырывает из пушкинской повести шокирующую аномалию — в его собственной повести сумасшедший безродный немец и титулованная старуха вступают в потустороннюю нечеловеческую картонную интригу. Бедной Лизе достается удел капитана Феба из «Собора», он бесславно умирает, Лиза остается не у дел.

Страсть Германи и Графини намеренно декоративна, аффектирована, нереальна — как всегда у Пети. Каждое па, движение, поза — значимая фраза из постоянного лексикона хореографа. Илзе Лиепа первая начала понимать этот язык — она абсолютно абстрагировалась от повести, поверив в историю, которую рассказал Пети. К третьему спектаклю поверил в нее и Николай Цискаридзе, измученный бесконечными поисками литературной и исторической достоверности, сюжетной обусловленности, а вместе с усталостью и как ее следствие нашли как раз те самые состояния, которые хотел видеть в Германи хореограф: холодная внутренняя злость, граничащая с полным безразличием к миру, отстраненная меланхолия и гибельная страсть к игре, и смерти, которая заложена в самой хореографии, в самой траектории движений героя.

«Пассакалья» Антона Веберна, на первый взгляд выпадающая из общего контекста графики Пети неземной отстраненностью, сложной музыкой, однородностью цветовой гаммы костюмов, на самом деле напоминает идеальный слепок или макроэскиз всего Пети. Так же как последний фильм великого декоратора Кокто «Завещание Орфея» впитал в себя всего Кокто — реализованного и эскизного.

Диссонирующий Веберн, с его пятикратной разработкой-поиском одной темы, белые костюмы, лунный свет, эмоционально безучастная происходящему солистка — все это зримые и осязаемые конструкты хореографии Пети, проверенные в этом балете на разных техниках XX века. Это не попытка угнаться за ускользящим временем — скорее насмешка над ним. Пети провоцирует зрителя: звучат истеричные скрипки — в танце царит сонная статика, страстные темповые обрывы в музыке соответствуют тягучим подержкам на сцене. За пятнадцать коротких минут партитуры Веберна Пети рассказывает бесконечную историю, останавливающую время. Иллюзия балетчинского «Аполлона» рассеивается из-за отсутствия протагониста-мужчины — «муз» ведет девушка-солистка. Геометрия «Агона» ломается асимметрией первого и второго плана — ведущая пара солистов в соревновании не участвует. Солоист берет разбег, приседает — и намек на «Игры» также рассеивается. Пристальный, проникающий сквозь стены взгляд солистки, лицо которой почти постоянно обращено в зал, вводит в старые мифы Кокто и Пети — перед нами безотносительная Красота, она же Смерть, показанная эскизно. А сами движения дуэтной пары и кордебалета восходят к тому же «Собору» и «Арлезианке», но даны в разобранном состоянии — как учебник ко всему Пети.

Большой театр получил возможность два месяца пожить проблемами театральной Франции 40–50-х годов, перенесенных в XXI век фокусником-шансоном из Парижа (именно таким — высоким человеком в цилиндре, смокинге и с тростью запомнился Пети), и изучить принципы его хореографии в разрезе («Пассакалья»), готовясь к будущим встречам с неутомным французом.

ЕКАТЕРИНА БЕЛЯЕВА

Фото Александра Косица