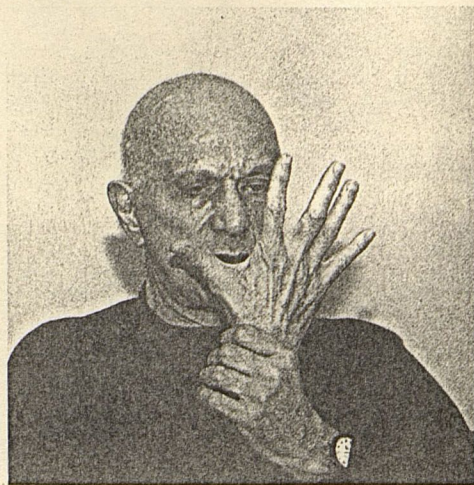
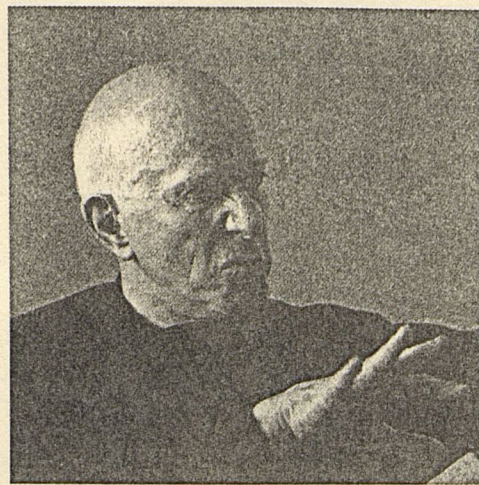
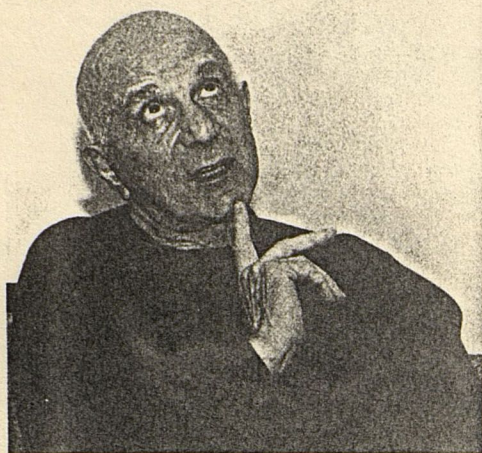


Большой театр — 2001 —
ОКТ. (№ 6) — С. 14 — 15

Пети
Ролан

РОЛАН ПЕТИ: В ДВАДЦАТЬ ЛЕТ Я ПРИШЕЛ К ПИКАССО, СУНУЛ КАРТИНУ ПОД МЫШКУ И УШЕЛ



— С вашим приездом мы ощутили чашечку легендарного театрального Парижа 50–60-х годов.

— И 80–90-х, и 2000-го.

— Все началось, по сути дела, с «Орфея и Эвридики» 1944 года.

— Вообще-то я начал ставить с 1942–1943 гг. Первый балет в моей жизни, мне было, наверное, семнадцать тогда, назывался «Прыжки с трамплина» на стихи французского поэта Теодора де Банвиля. Клоун там должен был прыгать в воду. («Saut du Tremplin» 1942 года. — В.В.)

— Вы не раз говорили о влиянии на вашу личность двух фигур — Жана Кокто и Кристиана Бера.

— Я уже не могу говорить одно и то же в интервью, почти все меня спрашивают о Кокто. Больше всего повлиял на себя я сам. Никто ко мне не приходил и не делал специально для меня, я сам брал там, где хотел, там, где я мог быть понятным и где мне могли помочь. Кокто был замечательным, добрым человеком, он был похож сразу на всех. Он писал портреты всех, рисовал всем программки. Если бы он был здесь, он мог бы описать мой спектакль. И когда я говорю, что повлиял на себя сам, то это означает, что в конечном счете человек делает себя сам, несмотря на то что ты можешь что-то прививать, что-то отбрасывать. Когда я работал с Бераром, настоящим гением, Борисом Кохно, Кокто, то все они курили опиум. Они мне говорили: «Ролан, приготовь нам, пожалуйста, самокруточку». Я готовил и раздавал им по трубочке. И они мне предлагали тогда: «Ролан, а сам не хочешь покурить?», а я так никогда и не попробовал. На меня и это могло повлиять, ведь правда?

— Можно сказать, что вы в некотором смысле продолжатель дягилевской линии в балете, вы работали с «дягилевцами»: с универсумом своего времени тем же Жаном Кокто и сценаристом Борисом Кохно, с художниками Мари Лорансен и Джорджо Кирико, с композиторами Жоржем Ориком и Анри Соге.

— Все люди, с которыми я когда-то работал, и Кохно, и Орсон Уэлс, и Пикассо, все они на меня, конечно, повлияли. Но иногда я думаю, что, может быть, и я на них повлиял. Потому что как только ты начинаешь с кем-то работать, ты не только у кого-то забираешь, но и отдаешь. Например, в Токио есть молодой танцовщик, ему шестнадцать лет, он еще учится в школе, и за два месяца, что я там находился, я как-то подтолкнул его. И когда я уезжал, он пришел прощаться со слезами на глазах и сказал по-французски «merci», я тоже сказал ему «спасибо». Потому что если я ему помог, то и он мне помог, если я на него повлиял, то и он на меня повлиял. Его «merci» было счастьем для меня в тот момент. Когда я был молодой, когда я начинал, думаю, что было так же. Я не верю, что можно повлиять против воли самого человека.

— Когда смотришь сегодня фотографии, то на них вы с Кокто внешне чем-то похожи.

— Кокто и я? Мне говорили только, что я похож на Пикассо! Вообще если я и должен на кого-то походить, то на Пикассо, у него невероятные, потрясающие глаза. Я старею, конечно, худо, лицо стягивается. Пусть я буду, если уж так хотите, похож на Пикассо. (Смеется.) А Кокто был немного крупнее. Знаете скульптуру Джакомо — вот это Кокто. Мы познакомились, когда мне было двенадцать, а ему со-

рок. Помню, это было где-то в музыкальном театре, где выступал гениальный Шарль Трене, (французский эстрадный певец, поэт, композитор. — В.В.), который был старше меня на десять лет, с которым я и Кокто подружились на всю жизнь.

— В своих мемуарах «Я танцевал на гребне волн» вы забавно описывали, как гримировались для «Сирано де Бержерака», как делали большой нос и рисовали глаза.

— Я плохо помню этот балет с точки зрения танцовщика, хореографа, режиссера, и не хотел бы об этом говорить. Мне не очень нравится этот балет. Я поставил за свою жизнь сто восемьдесят балетов, есть длинные, есть короткие. Если говорить о больших, то половину я люблю, а половину лучше бы забыл. Некоторые из них я люблю, потому что мне нравится танцовщица, которая там танцевала, некоторые — из-за музыки, некоторые — потому что декорации и костюмы хорошо сделаны, некоторые — потому что хореография удачная, некоторые — потому что я сам хорошо танцевал. Каждый балет — за свое.

— В середине 50-х после своего балета «Комната» вы заявляли о том, что не имеете ничего общего с театральным авангардом, противопоставив себя Бержеру, подобно тому как Ануй, Кокто (их вы знали непосредственно в работе) и Сартр, представители французской интеллектуальной драмы, в свое время резко отнеслись к театру абсурда. К настоящему авангарду, по вашим словам, вы отнеслись Баланчина и Роббинс.

— Я, видимо, тогда строил из себя кого-то, сейчас я вам расскажу, как было на самом деле. Дело в том, что я принадлежу только Терпсихоре — классическому балету и классической школе. Я никогда не принадлежал ни к одной современной группировке, ни к футуристам, ни к какой, я только люблю балет Парижской Оперы, Большого, Ковент Гардена, Ла Скала, Марсельского балета, где я работал. То, что я умею делать, это то, что я люблю делать, и это, мне кажется, самым главным. Остальное я могу схватывать, где угодно. С Фредом Астером я работал год, и он замечательный степист, но в принципе чечетники меня не интересуют, а вот танцовщики классические, как Барышников, это те, с кем я работаю, кого я знаю и кого люблю, — в классике еще можно многое сделать. Язык классического танца универсален, и как только ты овладел классической школой, дальше тебе все легко. Делать classique с хорошо поставленными ногами — самое сложное в мире, но это лучше всего исходит от сердца. Встреча с Фредом Астером бывает раз в жизни, и он настоящий гений. Но в балете я видел Нуреева, Барышникова, Плисецкую, Макарову, Иветт Шовире, Зизи Жанмер, Карлу Фраччи, Марго Фонтен (не всех одинаково я люблю). Работая с Николаем Цискаридзе, я черпаю что-то для себя, как и он для себя. Я смотрю на Светлану Лунькину, как она постепенно поднимается, как опускается: ее концентрация, ее скромность поражают меня, это умная, элитная танцовщица. И меня она больше впечатляет, чем испанские танцовщицы, даже если одна из них хорошо танцует.

— Вашими соавторами были знаменитый поэт Жак Превер, великий драматург Жан Ануй. У вас потребность обращаться за сценариями к литературным произведениям?

— Вот вы упоминали «Комнату» по сценарию Жоржа Сименона. Мы познакомились и подружились с ним, и однажды, будучи в Канне, я позвонил ему: «Жорж, я мог бы к вам прийти». Конечно, в бассейне поплаваем», — ответил он. Я пошел к нему поплавать в бассейне, там была его жена, и я сказал: «Жорж, не могли бы вы мне сделать балет». Он ответил: «Завтра придешь, поговорим и поработаем вместе». Я пришел на следующий день и увидел восемьсот, не знаю сколько, тысячу карандашей. Он взял один из них: «Что ты хочешь?». «Минотавра», — сказал я. И он написал «Комнату». Потом он спросил: «Кому мы закажем декорации?». Я-то понимал, что хорошо бы Бюффе, это был прекрасный, модный тогда художник, и он их сделал. А музыку написал Жорж Орик, который писал и для Дягилева. Получился красивый балет с хорошей музыкой, хорошими декорациями и хорошим сюжетом.

— Литературоцентризм — одна из главных составляющих ваших балетов. Вам присущи черты эстрадности, мюзикловости; вы используете крупные планы кинематографических приемов, у вас божатая изобразительная сторона.

— Все по-разному. Когда я дебютантом начал ставить с Борисом Кохно и Кристианом Бераром, папа дал мне денег, и я снял театр Елисейских полей. По-моему, получились прекрасная музыка, дорогие декорации, — это были «Комедианты» («Les Fofains», 1945 год. — В.В.).

Из французских фильмов тех лет самыми популярными были фильмы Марселя Карне по сценариям Жака Превера с музыкой Жоржа Косма. Я не знал Превера лично, взял телефон, сказал: «Господин Превер, здравствуйте. Я такой-то». «Да, да, — говорит он. — У вас, кажется, успех, молодой человек». «Если бы мы с вами встретились, и вы написали бы мне балет, было бы еще лучше». Он пришел в кафе, которым владел мой отец. В конце кафе была маленькая комнатка, где проститутки ночью выколачивали деньги из клиентов, мы вошли туда, а у меня всегда сигарета свисала вот так (Показывает), и он мне рассказал весь балет «Рандеву» («La Rendez-vous», 1945 год). Потрясающий, по-моему, балет. Мы тоже задумались, у кого музыку взять, — у Косма, потому что он работал с Превером. Вы знаете песню «Мертвые листья», знаменитая французская песня (напевает), ее написал Косма. Так вот Превер дружил с Брассером, известным фотографом, и предложил заказать ему декорации. «Прекрасная мысль, — мелькнуло у меня. — Но хорошо бы, чтобы у нас был еще занавес, надо у Пикассо попросить». Так как я знал уже Пикассо и был дружен с его дочкой, то поступал к нему и говорю: «Нам бы занавесочку на сцену». В этот момент он писал что-то и у него стояла куча картин. Он говорит: «Тебе какая нужна?». «Вот эта», — показал я. «Ладно, возьми ее, отнеси к сценографам и принесишь мне обратно». А что, мне двадцать лет было, я сунул под мышку и ушел. Отнес к театральным художникам, они мне скопировали в большом размере, потом я опять поступал к Пикассо. Так все происходило!

А с «Кармен» какая была история! Когда я был в Германии, в Штутгарте, город был совершенно разбомблен, там была разгромленная Опера с натянутой сеткой, чтобы ничего не падало сверху (шел 1949 год. — В.В.). Мы играли в этом театре, и у нас был один свободный день, и я пошел посмотреть «Кармен»,

которую я никогда не слушал. Когда я был маленький, мама рассказывала мне историю одного солдата, который влюбился в женщину, которая курила сигареты. Я запомнил, что это плохая женщина, что она плохо с ним обращалась. В конце концов он ее убил. Я только это и знал. Так вот, пошел в Оперу, прослушал увертюру (напевает), через десять минут я понял, что мне надо делать свой балет. Я не дослушал оперу, встал и пошел в консульство просить «Кармен» Мериме, было восемь вечера. Они решили, что я чокнутый, но поскольку я танцевал и про меня писали в газетах, то книжку дали. Я прочел и написал сценарий. На следующее утро я попросил пианиста найти партитуру в Опере и вместе с ним за день мы сделали балет, потом шла работа только с танцовщицами. Когда я делал «Пруста», я прочел по два раза семь его томов. «Кармен» поставилась за два дня, а над «Прустом» я проработал целый год.

— Многие ваши балеты оформлял Йв Сен-Лоран, у него одевалась Зизи Жанмер.

— Да, но я хочу сказать не о Лоране, а о Зизи. Зизи не просто половина моей жизни, Зизи и я как один человек. Если вы интервьюируете меня, то спрашиваете как будто Зизи, если интервьюируете Зизи, значит, отвечаю я. Я восхищаюсь Зизи, уважаю ее, потому что она щедрая, умная женщина и, конечно, великолепная актриса. Она принесла мне счастье, которое длится более пятидесяти лет. Мы учились вместе и знаем друг друга почти семьдесят лет. Такую связь разрушить нельзя. Она вдохновляла меня на создание многих балетов. Красивый балет «Коппелия» я ставил в расчете на нее, все время представлял ее в этой роли, даже у куклы было лицо Зизи. А она в последний момент не смогла танцевать, и у меня родилась идея: набить куклу опилками, чтобы она была силуэтом живой танцовщицы, а затем прикрепить к ногам Коппелиуса, чтобы они двигались в унисон. (Встал и показывает.) В последний момент пришлось поменять лицо, так как нехорошо было бы по отношению к девочке, которая танцевала в тот вечер Коппелию.

— Вы не так давно завершили мемуары про Нуреева, почему вы взялись за книгу о нем?

— Потому что из всех танцовщиков, которых я знаю, его я больше всех любил и люблю. Он был большим моим другом, и я многим ему обязан, я уважал его, восхищался им. Я думаю, если бы я умер, а он остался жить, он тоже написал бы обо мне книгу. Потом он был такой умный, такой забавный и смешной, мы много с ним спорили. Ну, его жизнь — это целый роман. Первый раз я его встретил в Вене на балетном конкурсе, он приехал представлять русских, я — француз. Он зашел в мою ложу: «Мне нравится все, что вы делаете, мы увидимся» — и ушел. Потом мы действительно часто виделись. В последний раз я его видел за две недели перед смертью, он лежал в больнице и выходил на улицу на час-два. Мы посетили его с Зизи и целовались все в губы, он знал, что умирает, и сказал: «Это прощание с Россией».

— На Наталию Макарову вы ставили «Голубого ангела», вас вдохновлял фильм, где дебютировала молодая Марлен Дитрих?

— Я недавно видел Макарову в Лондоне, она до сих пор очень красива. В Берлинской Опере меня попросили поставить балет, который бы часто шел в репертуаре, но обяза-

ИНТЕРВЬЮ ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ



Ролан Петти на репетициях «Пиковой дамы» с Илзе Лиэпа и Николаем Цискаридзе



тельно по известной немецкой истории. Я очень люблю фильм фон Штернберга, но меня больше впечатлил роман Генриха Манна. Правда, «Голубой ангел» не самый мой любимый балет. Мне нравится мой балет «Отто Дикс», про немецкого художника 20-х годов, который я тоже ставил для берлинской Дойче Опер лет пятнадцать назад. Я вдохновился его работами и его персонажи стали персонажами моего балета: балет получился – со всех точек зрения, и немцы давали его по двадцать раз в году пять лет подряд. Все работы Отто Дикса ярких цветов и преувеличенны. У него есть картина, где изображена девочка в красном платье с огромными глазами, и одна танцовщица у меня была окружена стариками, как пауками. Во время ее танца соблазнения все эти мужчины, знаете как на картине «Сусанна и старцы...», подползают к ней, тогда красное платье с нее падает, и она стоит абсолютно обнаженная. Это был фурор. Для немцев это тот балет, который бы они сами не смогли сделать. Если бы я мог сделать такой же балет для русских, то был бы доволен.

– Вас и ранее вдохновляла живопись. Балет, который так и назывался, «Завтрак на траве», имеет отношение к картине Мане?

– Да. Мне было двадцать, когда я поставил «Le Dejeuner sur l'herbe» на музыку Ланнера, которая мне очень нравилась. И костюмы Мари Лорансен были потрясающими.

– В ваших правилах возвращаться к балетам, поставленным вами когда-то, как в случае с «Пиковой дамой»?

– Нынешняя версия мне нравится больше, но это не типичный случай, обычно я ставлю и все. Большой не так часто меня приглашает, Григорович приглашал двадцать пять лет назад. Господин Иксанов предложил мне приехать и сказал, что в Большом хотели бы видеть балет «Пиковая дама» в моей хореографии. Наверное, подумали: музыка русская, история русская.

– Почему вы выбрали реквиемную Шестую симфонию Чайковского, это связано с партией Германа?

– Нет, не связано. Двадцать пять лет назад я ставил «Пиковую» на музыку оперы. Там были прекрасные декорации, гениален был сам Барышников, но связи между Графиней и Германином не было, и я решил сейчас ее ввести. Что может быть интересно в балете, оставим оперу, – Графиня и Германин. В опере они могут вместе петь, в балете же им надо танцевать. Раз у них нет голоса, значит им надо выражать все через движение. Сейчас я ставлю балет, где у них много совместного танца, и это создает драматургию внутри балета. То, что делают Илзе и Николай, с драматической точки зрения сильно. Кроме того, это не академическая хореография, не хочу сказать современная, c'est vrai, настоящая, подлинная.

– Вы думали сначала о двухактном балете?

– Вначале я думал о двухактном, но потом понял, что мне много оперной музыки. Я взял Патетическую симфонию по одной причине, потому как рядом со мной лежала эта музыка Чайковского. Взял первый под руку подавший диск, поставил, оказалась Патетическая. Я ее знал и ранее, полистал свое либретто, поставил еще раз музыку, и все сошлось, только маленькие кусочки переставил. Балет получился часовым, но если бы он продлился более часа,

то стал бы скучным, более дивертисментным. А дивертисменты меня так утомляют, чем их меньше, тем лучше. Меня интересует действие, драматургия: партия Лизы сохранилась, просто она маленькая.

– Кто ваш сценарист и художник по костюмам?

– Я пригласил одного из самых замечательных французских архитекторов Жана-Мишеля Вильмотта, он работает по всему миру. Он «Клавиво» со мной делал в Парижской Опере. В «Пиковой даме» замечательно, что декорацией стала не улица, не комната, не игровая зала, а кошмар: он сделал все из карт. Единственное, где карт нет, их нет в руках. В конце балета думаешь: слава Богу, что все закончилось, настолько душно.

– Вас самого душит?

– Меня тоже. Особенно музыка. Конечно, разные хореографы могут по-разному поставить эту музыку, но я нахожу, что па де де Германина и Графини душевное, где в конце он бросает ее оземь. Плюс декорации, заставляющие бояться. То, что делает Лиэпа, настолько искренне, обладаст настоящим смыслом, она настоящая актриса, и она современна во всем – в мире нельзя найти лучше. А Николай вообще волшебник. Вчера я смотрел его в «Лебедином озере», он все время пытается

подпрыгивать (*Изображает*). Я ему сказал: «Сначала на земле надо твердо стоять» (*Делая руками опирается о стол*). Он все понял и сейчас великолепен. Маленькая Светлана чудо какое-то, если б я мог поставить на нее балет на целый вечер, то непременно поставил бы.

– С культовым сюжетом вы обходите довольно вольно, вас не страшат нападки со стороны ревнителей литературы?

– Может быть, я грубо вам отвечу, но мне абсолютно наплевать. Я вам рассказывал, что ставил на произведения Марселя Пруста, намного более важного писателя, чем Пушкин. Пушкин великий, международный, но он писал относительно небольшие вещи, а Пруст кардинально поменял во Франции способы писания, он привел к революции французскую и даже мировую литературу. После него все не так значимо. Селин, кто писал ужасные вещи, который с такой силой строил и конструировал фразы, он тоже был предвестником нового способа. И вот когда я ставил балет по Прусту, в Париже меня просто «убили», можно сказать. А сейчас балет всюду танцуется – это один из лучших моих балетов. Критика проходит, а балет, если он хорош, остается. Сегодня я также го-

тов к критике. Могу с уверенностью сказать, что когда закончится четырехгодовой контракт с Большим театром, свою «Пиковую» я поставлю в Ла Скала и Парижской Опере.

– В курсе ли вы сегодняшнего французского искусства или вы отдаете дань искусству своей молодости?

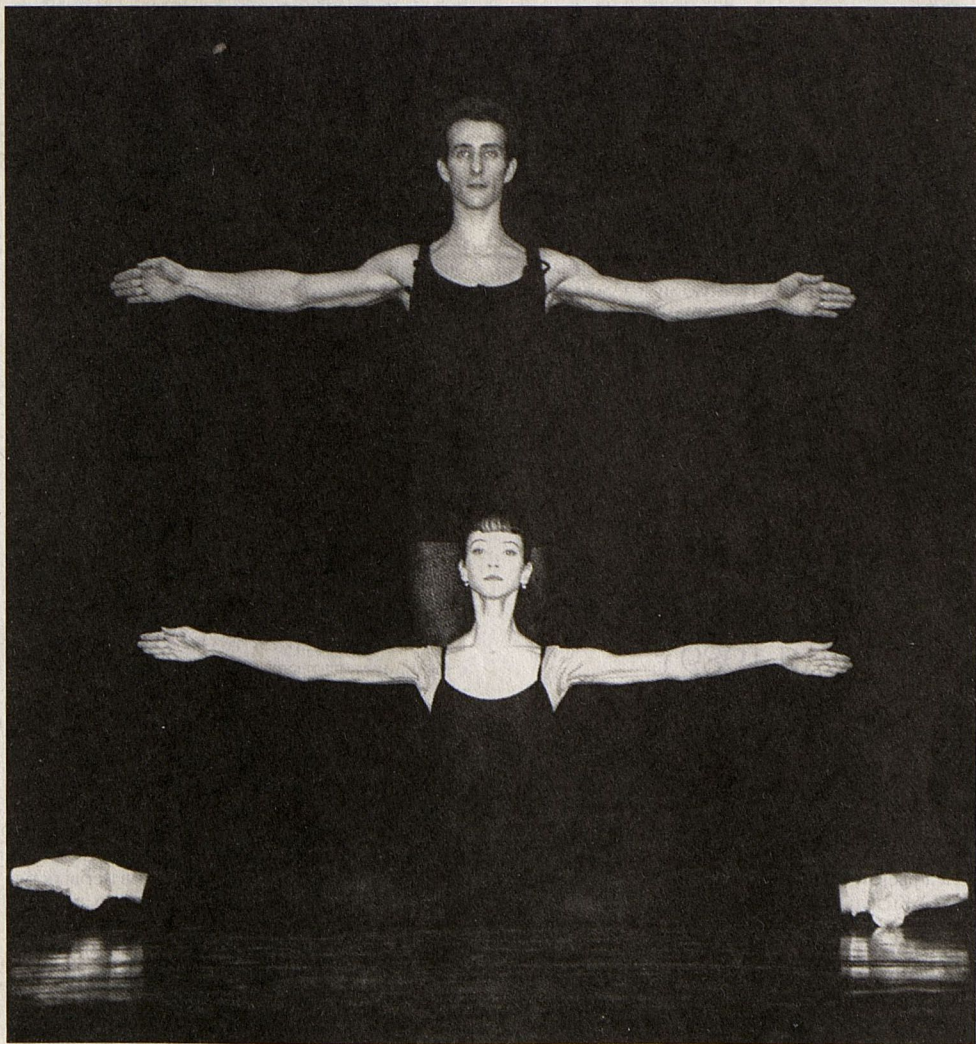
– Вернемся к Пушкину. Мне кажется, что новая «Пиковая дама» не может быть лучше или современнее. Сегодняшняя постановка сильная, злая, жестокая. Я делал балет более двадцати лет, и отношений между Германином и Графиней не было, потому что Барышников отказался их танцевать: «Это не по-русски», – сказал он. Я ему показал Пушкина, у которого: «Я готов на все, даже стать ее любовником, чтобы узнать секрет карт». И я сказал себе сегодня: если они обнимают друг друга, то это то, что написано в книге. Конечно, они не занимаются любовью, физическая связь – это не значит – сексуальная, это жесткие связи, когда один хочет украсть у другого, что у того есть. Представьте себе, что вам надо завладеть красивым кольцом, такие и отношения: отдай мне свой секрет. Когда я вижу Графиню на фотографиях «Пиковой дамы» в Опере в синем платье с париком и в шапке (*Смеется, показывает*), ясно, что с такой не станцуюсь.

– Для вас по-прежнему первостепенными в балете остаются драматургические связи, драматические образы, драматические ситуации?

– Драматургия балета выражается не только через талант актера, но и через хореографические мизансцены, которые придумывает режиссер. Возьмем сцену (*Показывает*), когда Лиза подходит к Германину, чтобы дать ему ключи от комнаты, а он не хочет идти к ней, он хочет к Графине, а она, в свою очередь, этого не знает, и потому приносит ключи. Что получается на репетиции: он лебит перед ней, а она легкой походкой направляется к нему и прекрасным жестом протягивает ему эти ключики, он осторожно берет их и как бы произносит: «Ой, спасибо, как, мол, приятно». Я посмотрел и говорю: «Катастрофа». Мне надо, чтобы зритель понял, что Германин в тот момент интересуют только ключи. Поэтому, когда она подходит к нему и сует ключ прямо перед носом, то он должен медленно-медленно тянуться к нему, и когда он его схватит, то их игра должна открыться всем. Весь рисунок балета можно повторить с другой труппой, но два главных исполнителя многое определяют. Если бы я, к примеру, ставил Германина на Николая ле Риша в Парижской Опере, то многого из того, что есть сегодня, не было бы. Но хочу сказать, что среди всех танцовщиц мира я не нашел бы женщину, которая была бы способна сделать то, что делает Лиэпа. Поначалу, когда я только приехал в Москву, меня злило, что я не знал, кто будет танцевать Графиню, и тогда же я увидел ее, это было шесть месяцев назад, и подумал: выглядит ничего. А сейчас в репетиционном зале она великолепна. Мне важно, с какими танцовщицами я работаю, поэтому большую часть хореографии мы создаем совместно, поэтому решение каждой мизансцены очень зависит от конкретных артистов.

Беседовала ВАРВАРА ВЯЗОВКИНА

Фото Игоря Захаркина



Светлана Лунькина и Ян Годовский на репетициях балета «Пассакалья»