

# В поиске источника оперы

## С РЫШАРДОМ ПЕРИТОМ

беседует

Рената Попкович-Тайхерт

- Люди театра попадают в него разными путями. Чаще всего это последовательная реализация детской мечты, реже - случай. А как было у вас?

- Получив аттестат зрелости, я поступил на химический факультет, принят был без экзаменов как лауреат химической олимпиады. За семестр я окончил целый год и тогда, частично от скуки, частично из тщеславия, решил попробовать свои силы на экзаменах в Высшее государственное театральное училище. Я поступил и начал заниматься на актерском отделении, рассматривая это как первый шаг к режиссуре. Правда, моя театральная страсть не была чем-то новым, так как еще в школе я с ребятами основал цирк "Судаки". Нам было тогда по 7-12 лет, мы ездили по дворам Зеленой Гуры, откуда все были родом, разбивали палатку и выступали. Я был плотателем огня. Незабываемые годы...

После окончания ВГТУ, вместе с Малгожатой Дзевульской и другими мы основали в 1970 году в Пулавах театр: "Пулавскую театральную студию". В свое время о ней много писали, а закрытие ее самим министром культуры спустя три года было вызвано совсем не художественными соображениями... Что ж, за нами шла "дурная слава" марта 1968 года. Вот тогда-то мой профессор Эрвин Аксер принял меня в Театр Вспулчесны (Современный - прим. пер.) и одновременно направил заниматься режиссурой. И так, снова ВГТУ, теперь уже на режиссерском отделении.

- А как возник интерес к опере, ведь вы больше были связаны с драматическим театром?

Оглядываясь назад, я вижу, что все в моей жизни развивалось весьма логично. В детстве я играл на скрипке, затем окончил в Зеленой Гуре музыкальную школу, где научился читать ноты. Правда, я был слишком ленив, чтобы совершенствоваться в музыке.

Первым "виновником" моей встречи с оперой стал Мачей Прус (я был его ассистентом при постановке "Вишневого сада"). Когда он открыл музыкальный театр в Слупске, то предложил мне поставить оперу Моцарта "Бастьен и Бастьена". Поскольку предложенная вещь была небольшой, я начал кропотливо исследовать всего Моцарта. Меня очень заинтересовало название "Директор театра". Я нашел партитуру и пришел в восторг.

"Директор театра" стал своего рода вызовом. В то время я встретился с начинающим Гжегожем Новаком, ныне выдающимся дирижером и моим близким другом. Вот таков был путь от цирка "Судаки" до первого моего Моцарта (1977).

- Вы принадлежите к тем режиссерам, которые очень внимательно изучают партитуру.

- Конечно, поскольку в ней заключены канонические установки музыкального театра. Изучение партитуры привело меня к убеждению, что опера - это создание театра по партитуре! Разумеется, ее, партитуру, надо уметь прочесть и с позиции актера, и театрального режиссера, и композитора. Очень важно объединение этих трех точек зрения, оно даст возможность найти смысл представленной музыки и, следовательно, создать зрелище!

Если музыка является духом произведения, театр должен стать его телом. Опера - это олицетворение партитуры.

- Неотъемлемой особенностью ваших постановок является движение, как бы непосредственно исходящее из музыки. Действия на сцене, и это отчетливо ощущается, как бы вытекают из самой музыки, которая детерминирует поведение актеров, предопределяет реакцию персонажей. Ваши постановки никогда не бывают статичными, а движение не является искусственным или претенциозным.

- Этому меня научил именно Моцарт, уже в первой постановке. Тогда, правда, такой принцип не был еще осознанным, он просто вытекал из смирения и уважения по отношению к "неисследованному пространству", каковым была для меня тогда опера. Пожалуй, именно в то время я и увидел возможность построения на музыке и сценических ситуаций, и движения, и театральной экспрессии. Я пришел к убеждению, что в музыке можно обнаружить пути, касающиеся также и декорации, и света, и даже сценической топографии. В партитурах Моцарта как раз это особенно существенно: до тех пор, пока не достигается гармония музыки со сценическим решением, существует ощущение фальши между музыкой и сценой. Это касается и жестов, и соотношения персонажей в пространстве, и даже того, откуда, кто и как входит, двигается и тому подобное.

Имя польского режиссера Рышарда Перита пока что почти неизвестно в России. Между тем, в свои сорок с небольшим он успел "застолбить" для себя почетное место в истории оперного театра. То, что сделал Перит, поистине не имеет аналогов: им осуществлены постановки всех опер Моцарта, включая детские и незавершенные, а также сценические версии большинства кантат и ораторий. Все это осуществлено на сцене знаменитой Варшавской Камерной оперы и уже несколько раз демонстрировалось в полном объеме в рамках Моцартовского фестиваля. Полтора года назад мне посчастливилось побывать на этом фестивале. То, что я там увидел (и услышал, разумеется), принадлежит - не побоюсь этого утверждения - к выдающимся явлениям современного искусства.

Естественно, что не все спектакли (как, впрочем, и сами оперы Моцарта) равноценны, но такие постановки, как "Дон Жуан", "Волшебная флейта", "Мнимая садовница", "Милосердие Тита", "Луций Сулла", "Директор театра" и некоторые другие вполне заслуживают, на мой взгляд, именоваться сценическими шедеврами. При этом режиссер всегда исходит из духа музыки (о спектаклях Моцартовского фестиваля я уже подробно писал на страницах журнала "Музыкальная жизнь" - 1993, № 9-10).

Впрочем, круг интересов Перита отнюдь не ограничен одним только Моцартом. На его счету масса постановок разных эпох, включая и нашу (оперы Пендерецкого, "Огненный ангел" Прокофьева). Осенью в Варшавской Камерной опере впервые проходил фестиваль опер Барокко, к которому Перит поставил "Эвридику" Перри, "Орфея" Монтеверди и некоторые другие. Что касается Монтеверди, то в ближайших планах режиссера - "Возвращение Улисса", а чуть позднее - "Коронация Понпеи". С нынешнего сезона Перит параллельно работает и в Большом театре Варшавы.

Очень хотелось бы надеяться, что лучшие постановки Перита увидят и в России, а может быть, он еще и сам здесь что-нибудь поставит... В ожидании этого момента, предлагаем вниманию читателей интервью режиссера из варшавского журнала "Сцена Оперова".

Дмитрий МОРОЗОВ

В итоге получается, что можно не знать, КАК, но достаточно знать, ЧТО. И это КАК реализуется либо талантливо, либо нет, в то время как ЧТО задано объективно. В этом и заключается необыкновенная радость работы над партитурами Моцарта. Я утверждаю это, так как осуществил на сцене их все, а некоторые даже по нескольку раз. Более того, я "разгрыз этот орешек"! Ведь одно дело видеть чьи-то постановки на сцене или в видеозаписи, и совсем другое - самому провести пару десятков лет (причем весьма напряженных) в "раскусывании" партитур, в чрезвычайно глубоком и тесном общении с этой музыкой. Я ведь не полагал, что поставлю всего Моцарта, когда начал его изучать. Бог способствовал тому, что это получилось.

- Я полагаю, что произошло нечто, не столь часто случающееся: тесное общение с гениальной музыкой и вместе с тем с самой личностью Моцарта.

- Да, с того момента, как благодаря Мачею Прусу я сделал "Директора театра", я осознал, что Моцарт - это именно тот хлеб, который я буду есть всю жизнь. Уже тогда у меня возникла идея поставить все его оперы. Сначала я поговорил об этом с Гжегожем Новаком. Потом свою затею я представил Роберту Сатановскому во Вроцлаве, Мечиславу Дондаевскому в Познани, Славомуиру Петрасу в Лодзи. Всем нравилось, но на этом и кончалось. Везде, где только было возможно, я ставил Моцарта. И лишь с директором Варшавской Камерной оперы Стефаном Сутковским получилось по-настоящему! Мы решили, что инсценизация ВСЕГО МОЦАРТА и станет нашим заданием. Благодаря тому, что Сутковский подошел к этой идее с таким жаром, проект стал реальностью. Мы, правда, тогда не знали, сможем ли закончить работу к моцартовским дням (1991). Сроки были очень жесткие и поставить "Свадьбу Фигаро" и "Похищение из сераля" мне тогда не удалось. Завершить весь цикл оказалось возможным лишь к третьему Моцартовскому фестивалю. И тут большая заслуга моего дома, оперного дома, этой маленькой лаборатории, благодаря которой все мои постановки стоят в текущем репертуаре. Варшавская Камерная опера - мой дом.

- Важно и то, что ваши постановки сохраняют свой первоначальный силуэт, свой темп и обаяние. У меня была возможность в этом убедиться, слушая их два-три года спустя после премьеры.

- Да, они "не расползаются", и происходит это потому, что построены на структуре, которую невозможно разрушить. Постановки эти держит сама музыка. Она и является их костяком.

- И по-моему, очень важно, что они не были поставлены на сценах больших театров. После того, как увидишь Моцарта в Камерной опере, его перестаете ощущать на большой сцене.

- Очень приятно слышать такое мнение. Я видел небольшой театр, где во времена Моцарта ставили "Дон Жуана" или "Свадьбу Фигаро". Тот театр вполне сравним с нашим, и надо иметь в виду, что гениальный Моцарт - это еще и великий Мастер Театра. Он знал, для какой сцены пишет. Стиль его как раз и связан с тем, что он, в сущности, писал именно камерные оперы. А традиция девятнадцатого века идею камерности размыла.

- Вы создаете философско-интеллектуальный театр. В опере вы ищете нравственные и интеллектуальные предпосылки. Причем, не в либретто, видимо, ваш главный поиск. Следовательно, вы находите их именно в музыке?

- Моцарт научил меня заниматься только тем, что он написал, а не тем, что создал кто-то, сотрудничая с ним. Анализируя партитуру, общаясь с ней, можно обнаружить не только то, что есть сама музыка, но и то, что именно эту музыку спровоцировало. Какие устремления, боль, чувство одиночества, тоски, характер убеждений или мечтаний оказались стимулом для ее написания. Вот почему я считаю, что музыка Моцарта глубоко религиозна, но

## Будем знакомы

не в смысле вероисповедальном, а метафизическом. Моцарт точно знал, что музыка - это попытка ответить на любовь Бога, независимо от того, как этот Бог сформулирован в вероисповедально-религиозном значении. При внимательном чтении партитур Моцарта это становится очевидным. Чтение партитуры - это совсем иное, нежели чтение либретто.

- А чем для вас является оперный театр, музыка?

- Это путь, на котором человек ищет спасения, избавления и для себя, и для своих ближних. Может ли музыка стать для нас спасением? Да, если мы понимаем ее как ответ на любовь Бога.

Одним из моих ранних литературных увлечений был Норвид, он им остался и до сегодняшнего дня. Занимаясь распространением в XIX веке этимологической игры, поэт написал, что "театр - это theatrum-atrium del - преддверие деяний Божьих". Из этого он вывел целую теорию, надо сказать, вполне справедливую, независимо от того, был ли этот языковедческий экскурс верным или нет. Мне нравится подобный стиль проникновения в слово, он открывает новые значения его, выявляет ценность данного слова. Театр для меня и есть "Атриум Деи".

Опера же, которую я считаю и произведением, и служением, есть для меня "бытие в пути" - во всех значениях этого понятия. А цель - это делиться с ближними всем, что я имею самого лучшего. И помогать себе. Это - как преломление хлеба. Это - идея, сопутствующая паломничеству. Ответ на вопрос, чем для меня является оперный театр, может и есть мое самое большое достижение в жизни. Два года тому назад я получил из Монте-Карло предложение подготовить инсценизацию "Мессии" Генделя для Всемирного Музыкального фестиваля по случаю 500-летия открытия Америки. О "Мессии" я думал давно, первый раз еще семнадцать лет тому назад, в Москве... Будучи там на гастролях с театром Аксера, я купил за смешную сумму (2 рубля 29 копеек) карманную партитуру "Мессии". И вот, спустя семнадцать лет, представилась возможность реализовать идею с maestro Менухиным. Мало того, с этой партитурой я вновь оказался в Москве, где моего "Мессии" исполнили в Кремлевском Дворце Съездов. Во второй части "Мессии", когда на сцене появляется крест (как раз на месте, где обычно висела голова Ленина) и когда при исполнении "Аллилуйя" битком набитый зал в шесть тысяч человек встал, я был потрясен, как дитя... Благодати такого потрясения не забыть никогда...

- Среди ваших постановок есть инсценизации таких произведений, которые по сути не являются операми как таковыми.

- "Перит Опера Проект" был создан в 1980 году, это своего рода путь поиска источника оперы. Здесь и "Мессия" Генделя, "Реквием" Верди, "Гольофа" Франка Мартина, "Сад оливы" Бетховена, "Виа Крудис" Дюса, "Сабат Матер" Шимановского, "Сотворение мира" Гайдна и т.д. Длинный список, как сама дорога.

- Время от времени возникает вопрос, не изжила ли себя опера. Но оперный театр живет, и в нем часто происходит нечто гораздо большее, чем в драматическом театре. Не потому ли это так, что музыка может сказать во много раз больше о современном мире и человеке, чем театр слова?

- Если уж необходимо расставить все по местам, то сегодня несомненно имеет место преобладание оперного театра над драматическим. Может, именно при помощи музыки мы более склонны верить, что в нас осталось хоть немного "ангельского". Словацкий писал, что "посдателей хлеба надо переделать в ангелов". Я верю, что музыка является наиболее реальным, физическим шансом такого преобразования. Но великие оперы мира, которые обладают своим, "рыночным" масштабом, не являются театром жизни. В опере жизни должен иметь место горизонтальный и вертикальный масштаб, такая опера должна быть построена по принципу креста - как, например, "Макбет", "Отелло" Верди, или весь Моцарт, или даже произведения, которые репертуарно не были созданы как опера, в частности, "Реквием" Верди. Для меня это произведение - самая гениальная его опера. Именно опера, т.е. произведение, написанное языком оперы. Это произведение имеет ту же речевую основу, что и "Отелло" или "Аида", и в этом смысле является оперой. "Реквием" не литургия, это драма, спор с Господом Богом. Разумеется, в этом отношении опера имеет решительные преимущества и является наиболее ярким и живым образцом среди произведений для инсценизации. Вот поэтому я и стараюсь как можно глубже проникнуть в ее суть. Существовая в опере, я живу в главном и невралгическом центре культуры.

- Вы ведь поставили и популярную "Аиду"?

- Да, Верди восхищает меня. Впрочем, все, что в оперной музыке является важным, покоится на трех китах: Монтеверди - Моцарт - Верди. Моцарт - это центр. В "Аиде" я искал ритуальные, литургические источники и истоки музыки. Я убежден, что в этом произведении есть много необычайного, что еще предстоит открыть. Это одна из тех великих опер, которые имеют вертикальные и горизонтальные измерения. И я охотно поставил бы ее еще раз. Пока что мне удалось создать лишь рисунок ее. Только рисунок.

- Да, вы часто обращаетесь много раз к одним и тем же произведениям. Вы любите такие возвращения?

- В случае Моцарта - бесспорно. К этому склоняют и опыт, и желание. Опыт подсказывает, что желание имеет источник в религиозности музыки. Я не тиражирую свои постановки. Когда я начинаю повторно работать над оперой, то начинаю с нуля, и вижу, что есть нечто, что сделано мной достаточно хорошо. Случается, что я замечаю чудовищные, с моей точки зрения, ошибки, которые, видимо, не очень заметны тем, кто не столь глубоко, как я, проник в творчество, например, Моцарта. Путь, который раскрывается при погружении в музыку, поистине полон чудес.

Перевод с польского  
Наталии ПАПЧИНСКОЙ

# ИМЕНИНЫ В ПАРИЖСКОМ ДОМЕ ПЕТИПА

**"В моей долгой артистической карьере я благодарю провидение, которое привело меня на гостеприимную русскую землю".**

## Мариус ПЕТИПА

Домом Петипа называем мы Мариинский театр, называем по праву - ведь здесь долго и счастливо творил великий балетмейстер, здесь живут его шедевры и, должно надеяться, в этих стенах, возрождаясь на каждом спектакле, с каждым новым исполнителем, живет гений, дух Мастера. Но нет в России дома Петипа в прямом, семейном смысле этого слова. Многочисленные потомки (очевидно, в силу своей многочисленности) не сохранили архива, реликвий, духа семьи Петипа в целостном виде.

Но все-таки дом семьи Петипа существует, правда не в России, а во Франции, в дальнем пригороде Парижа Монт-ля-Жоли, где живут Мадлен и Жак Мендес-де-Леон, правнучки Викторины, сестры Мариуса. Их большая квартира в старинном доме напоминает музей: с портретов на стенах смотрят знакомые лица, огромный, до потолка, шкаф-витрина заполнен семейными реликвиями - деталями сценических костюмов, маленькими безделушками, в толстых альбомах - фотографии XIX - начала XX веков. Обитатели дома бережно хранят все, что досталось им от прабабки, а это не только ее бумаги и вещи, но многое из наследства другого знаменитого брата - Люсьена, часть того, что регулярно посылалось Мариусом родственникам в Париж. Так, автору этих строк довелось примерить цилиндр Люсьена Петипа, держа в руках кулон Викторины, подаренный ей Мариусом. Вместе с мадам Мадлен и мсье Жаком мы внимательно изучили надпись на обороте живописного портрета младшего брата Петипа - Жана (Жана Клода Тоннера), из которой следует, что он был артистом парижского театра Gymnase. В отдельном альбоме собраны фотографии Мариуса (бытовые и сценические, некоторые автографами), более десятка фотографий в ролях Марии Суровицкой-Петипа, снимки детей Мариуса Петипа с надписями, адресованными тете. Важным при этом представляется не только наличие в доме большого количества реликвий, но сохранение духа, атмосферы семьи, единения со всеми родственниками, дальними и близкими, единения с предками.

Увы, культура Петипа во Франции нет. Созданная несколько лет назад

Петипа был создателем, отцом и грандиозной семьи балетной, ведь в утвердившейся в его творчестве форме большого спектакля представители разных поколений творили рядом, и тем самым обеспечивалась преемственность традиций. Во второй день с обширным (но не содержащим новых сведений) докладом выступила мадам Жермен Приодома, известный историк балета, преподававшая в Школе танца Оперы.

Несомненно, творчество Петипа является для мира тем источником, который позволяет жить искусству классического балета. И балетный Париж, высоко чтящий, к примеру, русского Дягилева, должен был наконец обратить свои взоры к личности француза Петипа. Этого, увы, не случилось. И как тут не вспомнить слова Петипа, сказанные им незадолго до смерти в 1910 году после известий об успехах русского балета в Париже: "Париж мне дорог, я люблю моих французов, крикливых, легкомысленных, увлекающихся, но это

город шумихи, рекламы. Это не победа русского балета, а торжество рекламы XX века. Когда я слышу о победе русского балета за границей, моя душа плачет. Как дешево обошлась эта победа! Как легко досталась она! Победа рекламы меня никогда не интересовала. Лучше помолчим".

Борис ИЛЛАРИОНОВ

Париж - С.-Петербург

На снимках: Дочь Мариуса Петипа Вера. Подпись на фотографии: "Моей дорогой тете Викторине от ее племянницы Веры". Люсьен Петипа, Мариус Петипа с дочерью Марией и сыном Жаном. Подпись на фотографии: "Моему дорогому брату Люсьену. М. Петипа. 15 марта 1872. С.-Петербург".

Из архива Мадлен и Жака Мендес-де-Леон. Фоторепродукции Раймона Мендес-де-Леон.



## Отзвуки России в Монте-Карло наших дней

Марике Безобразовой было всего два года, когда ее родители, покинув Россию, поселились на Лазурном берегу. Там же нашли свое прибежище и многие артисты русского императорского балета. С первых же уроков танца ее педагогами становятся Карпова, Седова и Егорова. С ними она постигла все тонкости русского академического танца, усвоила его традиции.

Поступив в возрасте шестнадцати лет в балетную труппу театра Монте-Карло, Безобразова работает там под руководством Михаила Фокина. Судьба подарила ей блестящую возможность раскрыть свой талант, поскольку ей, как она признается, "выпал шанс в течение трех лет работать с этим несравненным мэтром, настоящим балетным гением".

Во время войны русская балетная труппа уехала в США. Марика Безобразова остается в Монако и начинает преподавать. Ее педагогический талант быстро получил признание и высокую оценку. Среди ее учеников были Жан Бабиле, Серж и Соляки Головинны. "Это благодарим я полюбила свою педагогическую деятельность, - вспоминала она потом, - поскольку именно ученики создают педагога, а не наоборот". Но при всем том, что педагогическая деятельность очень ее увлекла, она отнюдь не прервала свою карьеру танцовщицы. В 1940 году она создает труппу "Классический балет" в Канне, в которую вошли также Жан Бабиле, Жали Шарра и Юлий Алишеров. А в 1946 году Безобразова выступает в труппе маркиза Де Кюеваса, обосновавшуюся в Монако. Но в 1952 году она снова возвращается к своей педагогической деятельности и решает создать школу классического танца в Монте-Карло, которая в 1967 году была преобразована в "Академию Принцессы Грейс". (Принцесса Грейс, в прошлом кинозвезда Грейс Келли, ставшая супругой принца Монако Ренье III, покровительствовала искусству классического танца вплоть до своей гибели в автомобильной катастрофе).

После создания Академии Марика Безобразова по поручению принцессы Грейс взяла на себя миссию готовить профессиональных танцовщиков, способных постоянно пополнять балетную труппу театра Монте-Карло и держать ее на высоком профессиональном уровне. Таким образом, в 1967 году была создана первоначальная труппа балета Монте-Карло, в создании которой приняли участие такие звезды балета, как Карла Фраччи, Хуан Джульяно и Рудольф Нуреев, о котором потом Марика Безобразова скажет: "Именно он показал мне, что такое классический танец в России, и помог выразить то, что я чувствовала всю свою жизнь".

Перевод с французского Светланы СЛИВИНСКОЙ (журнал "Данс")



Окно в Европу (журнал к 100-летию Мариуса Петипа) - 1994 - № 1 - с. 3