

# Илзе Лиепа

## танец пиковой дамы

арт. 8 | сентябрь 2002 | 6 | специальный выпуск

Когда Большой театр решил пригласить современного классика, автора ста шестидесяти балетов Ролана Пети на постановку «Пиковой дамы», мнения в балетной среде разделились. Большая часть знатоков и критиков отнеслась к этой затее скептически. Теперь, с осени 2001 г., спектакль идет на сцене Большого театра. Возможно, это результат недобrego отношения в последние годы к «главному музыкальному театру павшей империи», но основной поток рецензий носил негативный оттенок. Как бы то ни было, сегодня мы говорим с Пиковой Дамой, вернее, с ее воплощением на сцене — Илзе Лиепа. Как ни странно, именно «старуха графиня» создала и закрепила образ всего спектакля. Ее роль получилась наиболее сильной, цельной и яркой; ее «танец» захватил; ее руки потрясли и запомнились. Трудно представить, что на месте «изломанной» Лиепа может возникнуть новая Графиня.

Мы говорим с Илзе о ней самой, а она, в свою очередь, — о семидесятвосьмилетнем гении Ролане Пети.

Беседовала  
Анастасия Грицай



### Ощущение невероятной легкости

ИЛ: Илзе, у Вас большой опыт работы с разными хореографами, в том числе известными. Что дал Вам Ролан Пети, этот человек-легенда?

ИЛ: Говорят, режиссер должен «умереть» в актере — абсолютно верное выражение; так же и хореограф должен умереть в актере, а актер — всплыть в режиссере. Работа — это растворение. Не с каждым хореографом это возможно. В моей жизни бывали случаи, когда я не могла работать даже с очень одаренным и знаменитым хореографом — просто потому, что не происходило этого совпадения. С Пети все было идеально.

Начало нашей работы было для меня очень волнующим, ведь это не тот вариант, когда хореограф говорит: «Я хочу для Вас ставить». Я знаю, что он долго искал исполнительницу и на момент нашего знакомства все еще пребывал в поисках. Поэтому я внутренне готовила себя к тому, что никому ничего не должна доказывать. Просто можем совпасть, а можем не совпасть, и любой исход будет закономерен.

ИЛ: Вы действительно были так спокойны?

ИЛ: Знаете, когда я начинала свои драматические опыты, моя мама — актриса, проработавшая много лет в театре и кино, — очень хорошо меня наставляла: «Запомни самое главное — на первых репетициях тебе не нужно никому выдавать результат. Ты просто должна очень хорошо постараться понять, чего

от тебя хотят, не думая о результате».

Собственно говоря, вот это я себе и внушила на первых репетициях с Пети. Я пыталась понять, чего от меня хотят, максимально освободиться от ощущения, что рядом с тобой — Сам Пети. Сначала было довольно трудно чувствовать себя свободной рядом с ним. Но я решила про себя, что этот талантливый, свободный, раскрепощенный человек видит, куда ведет «свою линию». Было безумно интересно наблюдать, как у него все рождается...

Например, одна из самых ярких моих работ — с английским хореографом Джилиан Лин — тоже была безумно интересной, но совершенно иной, чем с Пети. У Лин был другой принцип работы, она иначе «входила» в материал: сперва намечала траекторию движения в хореографии, а потом дорисовывала мелкие движения.

С Пети возникало ощущение, что все безумно легко, что вроде бы он даже не слушает музыку специально, а лишь чуть-чуть, немного, фантазирует на ее тему. И все так просто предлагается, — а потом получается, что самые сильные кульминации танца совпадают с кульминациями этой фантастической музыки. Драматургически они сделаны очень точно, и он, человек гениальный, умеет эти кульминации усилить вдвое и втрое. Когда музыка подкрепляется пластикой, это безумно интересно.

Например, в самую сильную кульминацию он дает простой проход, маленькое движение рук. Здесь не нужно музыку изображать — все и так понятно.

И, конечно, меня совершенно потрясла

его внутренняя мобильность, его свобода от своего же собственного изначального замысла. Как он легко соглашается, если видит, что артист предлагает нечто более интересное. В драматическом театре есть выражение: «Что ты можешь отдать, то твое. От чего ты с легкостью можешь отказаться, то тебе принадлежит». И он очень легко отказывался.

Спонтанность во всем:  
от туфель с тесемками  
до арабеска

Он легко отказался от моего костюма; изначально были безумно красивое, роскошное платье и парик. А потом Пети привел в зал художницу Луизу Спинателли: «Посмотри, как она репетирует, — обратился он к ней, — в черном. Ей это идет». И Луиза за две минуты создала новый костюм: она взяла лист бумаги и тут же сделала потрясающий набросок — такой сильный, конкретный...

Сначала он требовал, чтобы на туфлях, в которых я танцую, обязательно были тесемки. Я измучилась, придумывая туфли с тесемками, в которых ноги смотрелись бы хорошо. А в результате, когда я ему показала эти туфли с тесемками, он сказал: «Нет, туфли с тесемками не нужны. Вам хорошо в тех, в каких Вы репетировали. Отлично ноги смотрятся. Так Вы и должны танцевать».

То же самое было и с моими волосами, и с хореографией...

Он давал мне какой-то намек, структуру движения, а я предлагала ему варианты развития. Он очень легко находил то, что нужно. Были замечательные моменты, когда мы делали начало второго дуэта с Германном — комнату Графини. Это тоже было решено за тридцать секунд. Он сказал: «Там вообще делать нечего. Выходите и снимаете халат». Я вышла и сняла халат, а потом оказалось, что музыка еще звучит, и возникла фантазия. Он говорит: «Ну, может быть, Вы встанете в арабеск. Хотя нет, не надо». Я отвечаю: «А мне бы очень хотелось». «Вы хотите арабеск? Ну, хорошо, пусть будет арабеск», — легко соглашается Пети.

Было ощущение, что все происходит спонтанно, а на самом деле в этой легкости потом оказывалось удивительно точное движение. Очень ценно, когда у тебя есть материал — будь то в драме или в балете, — исполняя который, ты можешь рассказывать о том, о чём ты сам, исполнитель, хочешь говорить. В данном спектакле я не танцуя некую пушкинскую (или не пушкинскую) Графиню. Это спек-

такль, как мне кажется, абсолютно личностный: о самом себе, о выборе в жизни. И для Германна, и для меня.

### Не пушкинская Графиня

Э: Несмотря на то, что Пети приехал в Москву ставить «Пиковую даму», не зная своей Графини, спектакль получился таким, будто создан именно для Вас.

ИЛ: Вся наша жизнь состоит из событий, — но в сочетании которых есть закономерность, не зависящая от нас, о которой мы иногда даже не подозреваем. Когда я шла на первые репетиции, я волновалась, но внутренне была спокойна, потому что знала — если что-то должно случиться, это случится.

Еще один любопытный момент. Этим летом я впервые побывала на празднике в Пушкинских горах, где не только танцевала, но и читала фрагмент восьмой главы «Евгения Онегина». На меня это привнесло колоссальное впечатление.

Э: Выходит, в 2001 г. у Вас началась настоящая дружба с Пушкиным?

ИЛ: Любовь была всегда. Мое трепетное отношение к Пушкину некоторых смущает, но я его действительно люблю. Может, я в этом не оригинальна; может, было бы интереснее, если бы любимым поэтом я называла Бродского, Блока или еще кого-то, но я люблю Пушкина и всегда в поездки беру с собой «Евгения Онегина». Наверное, это потому, что в его поэзии заложена какая-то фантастическая сила. Насколько Лермонтов был внутренне дисгармоничным, настолько Пушкин

невероятно гармоничен, особенно в последние годы своей жизни.

Э: Есть мнение, что Ваш образ Графини лишен величия, и Вы, скорее, похожи на какую-то приживалку. Что бы Вы ответили на это?

ИЛ: Ничего. На самом деле, все эти оценки живут сами по себе. Пети хорошо сказал: «Ну и что. Мой спектакль о Марселе Прусте после премьеры тоже все ругали, а сейчас хотят его ставить». Ведь он тоже волновался — при том, что считал этот спектакль одной из своих лучших работ — и гордился премьерой на сцене именно Большого театра. А то, что танцую я, — это совершенно не то, что говорят критики и воспринимает публика.

Э: Когда Пети ставил «Пиковую даму», он сознательно делал такой акцент именно на Ваши руки?

ИЛ: Он ничего не делал с моими руками. Так получилось само собой.

Э: А как он обрисовал Вам образ?

ИЛ: Честно говоря, сейчас я уже не помню. Я ведь не позволяла себе даже перечитывать «Пиковую даму», пока он не закончит хореографию. Не хотела, чтобы впечатление от чтения наложило какой-то отпечаток, остановило мою интуицию. Интуиция часто бывает вернее, тоньше и глубже, чем мысль. Нельзя думать на тему «как видел Пушкин?». Нужно воспринимать информацию иными способами. То, что говорил Пети, я слышала либо в переводе, либо по-английски, но я пыталась понять, чего он хочет. Сначала я думала, что надо подражать тому, как он показывает, потому что он делает это очень насыщенно и ярко. Точнее, он показывает скромно, как в наброске, но по смыслу очень точно. А потом поняла, что не надо идти за ним в этом букваль-

ном копировании, и просто попыталась, как в драматическом театре, ответить себе на вопрос, что я хочу делать в каждый конкретный момент. Отсюда, вероятно, и возник акцент на руки.

Когда начинаешь новую работу, никогда не знаешь, даст Господь тебе талант или нет. Любой спектакль вынашивается очень долго, а последний момент дается очень легко. Ты можешь тяжело идти к нему — думать, пробовать, — но потом он дается легко, и ты точно знаешь, как это нужно сделать. Я, например, долго мучилась, не зная, как танцевать «Шехеразаду», а потом она родилась в один миг.

Э: И все-таки, как Вы поняли образ Графини?

ИЛ: Я бы не хотела описывать его словами. Могу сказать одно — я не танцую старую женщину. В этом образе мои собственные мысли на разные темы.

### Неблаговидные стороны

#### постановки

Э: Критики считают, что это Ваша лучшая роль и Вам крупно повезло.

ИЛ: Да, мне действительно повезло. Но, знаете, я ведь в этом спектакле не делаю ничего нового для себя. Просто Пети — настолько мудрый человек, что очень умело воспользовался тем, чем я занималась всю свою жизнь, хотя и не был знаком со мной до этого.

Э: Вас не смущала трактовка Пети «Пиковой дамы», его мысль о возможностях сексуальных отношений между Германном и Графиней?

ИЛ: Это раздуто прессой. Да, Пети об этом говорил, но он подразумевал совершенно другое. Он не собирался чрезмерно акцентировать на этом внимание. Од-

нако если вы внимательно перечитаете «Пиковую даму», то найдете фразу: «Или сделаться уже ее любовником?».

Пети многие ругали также за перестановки в симфонии и замедление ее темпа.

Я не могу вступать с в полемику с музыкантами. Однако то, что сделал Пети, правомочно — прежде всего потому, что он гений. Здесь снова сработала его интуиция. Я вдруг услышала мнение Мравинского об одной бравурной части симфонии (*напевает*). Он считал, что это не победный марш, а торжество зла над добром, победа дьявольских сил. Я уверена, что Пети никогда в жизни о подобном не слышал, но то, что он именно на эту музыку ставит сцену в игорном доме, где происходит торжество, (правда, совсем иного рода,) действительно впечатляет. Когда я увидела спектакль по телевизору, я была поражена массовыми сценами — я увидела какой-то потрясающий символизм. Сцена бала гениальна: он не делает настоящего бала с вальсирующими парами, а выдает некий фон — вот бал, вот карточная игра... И я все это очень хорошо вижу. Я люблю спектакли, заставляющие меня участвовать, додумывать, быть вовлеченней в действие.

### Илзе вне балета

Э: Давайте поговорим о драматическом театре. Кем Вы себя считаете в большей степени — балериной или драматической актрисой?

ИЛ: В балетном театре меня называют актрисой, а в драматическом — балериной. Для меня ценнее всего, если я на балетной сцене, — чтобы меня воспринимали как балерину; а если я на драматической сцене, — чтобы не воспринимали как любителя.

Э: А что Вы играете?

ИЛ: Мой первой работой был спектакль по пьесе Людмилы Разумовской (это замечательный петербургский драматург) «Ваша сестра и пленница», где я играла и продолжаю играть Марию Стюарт. Кроме того, сейчас я играю в спектакле «Сон императрицы» о Екатерине II и Петре III. Это пьеса Андрея Максимова и его же постановка на сцене театра «Модерн».

Э: Как Вы оказались на сцене драматического театра?

ИЛ: Я очень ценю этот опыт и считаю, что драматический театр своевременно вошел в мою жизнь. У меня актерские корни, и по природе я актриса, — но, наверное, я бы никогда не смогла прийти в театр традиционным путем, через театральное училище. У меня, вероятно, не такой характер.

Э: Вы подошли к театру с другой стороны?

ИЛ: С черной лестницы (*смеется*). У балетного артиста, если он владеет профессией драматического актера, есть колоссальное преимущество — владение своим телом. Речь идет не о танце; я принципиально не танцую в своих спектаклях. Умение владеть телом, жестами — это совсем иная выразительность тела, когда можно делать

все: сознательно быть красивым (или не-красивым), каким угодно. Пользоваться этим механизмом крайне интересно.

Э: А Ваши отношения с модой?

ИЛ: Какие отношения с модой? (оглядываясь с ног до головы — надо сказать, выглядит Илзе очень стильно...) У меня большая дружба и творческое сотрудничество с людьми из мира моды. Например, с Александром Шевчуком. И я не случайно вспомнила про него, потому что именно ему принадлежит идея моего грима для «Пиковой дамы». Пети сказал, что в спектакле очень важно мое лицо, прическа и весь внешний образ. Я познакомила его с Александром Шевчуком, и Пети пригласил его работать в спектакле. Перед генеральной репетицией Саша вместе с парикмахером из Большого театра «сделал мне голову». Пети очень настороженно вошел в примерную, оглядел меня в зеркале и сказал: «Да вы просто красавица!» Ну, а на самом деле нас с Сашей связывает много творческих проектов — балет «Шехеразада», фильм-балет «Возвращение Жар-птицы»... Работа с ним похожа, наверное, на работу в Голливуде: важна любая деталь, любой нюанс, любая мелочь; нет ничего случайного, «из бабушкиного сундука». Все специально создается, прорабатывается... Я использую эту дружбу и в личных целях: могу с ним о чем-то посоветоваться, вплоть до того, какой цвет помады выбрать. Он всегда мне купит то, что нужно.

Э: Очень удобно, не правда ли?

ИЛ: Да. Очень удобно. Просто я ему очень доверяю. Например, для балета «Маэстро» он меня коротко постриг и выкрасил мои волосы в ярко-красный цвет. Хотя для меня это был «котячий» образ.

### Несколько интимных подробностей

Э: Расскажите о Вашем брате, Андрисе. Для публики вы, скорее, муж и жена, чем брат и сестра, потому что практически всегда вместе.

ИЛ: Я ему очень доверяю и во всем с ним советуюсь. Во время репетиций «Пиковой дамы» он был очень занят и с трудом нашел время, чтобы прийти. Что бы там ни говорили, мне важно, чтобы это увидел Андрис.

Когда он наконец пришел, я попросила, чтобы он обращал вни-



## Биографические справки

мание на все — на длину костюма, цвет трико, грим... И он сделал очень тонкие и верные замечания о деталях. Его подпись, его окончательное мнение мне очень важно, я ему верю на сто процентов.

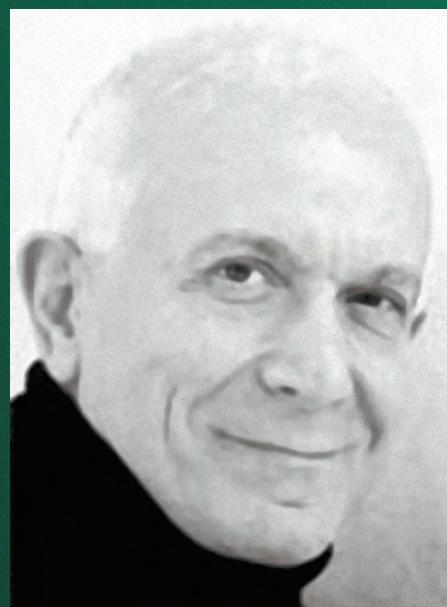
**Э:** Скажите, у Вас остается время на какой-то отдых — чтение, прогулки, встречи с друзьями...

**ИЛ:** Я очень сожалею, что время на чтение при таком ритме выкроить трудно. Я уже давно почти не читаю... Жизнь в этом городе, в этом режиме ужасно суеверна — я ловлю себя на том, что говорю не «я пошла», а «я побежала». Однако я все же заставляю себя немножко читать — хотя бы для того, чтобы сказать себе, что ты не только ешь и занимашся гимнастикой.

Своих друзей я всегда очень благодарю за терпение. От встреч с ними я часто отказываюсь, потому что мне нужно войти в форму перед спектаклем. Мои близкие, конечно, страдают.

**Э:** Чем, кстати, занимается Ваш муж?

**ИЛ:** Он далек от театра и балета. Работает в нефтяной компании.



### Ролан Петри

Ролан Петри родился 13 января 1924 г. в семье владельца бистро. В 1933 г. он поступил в школу при Парижской Опере. Параллельно брал уроки в частных балетных школах. В 1940 г. был принят в кордебалет первого театра Франции, но, соскучившись «на втором плане», в 1944 г. бросил его и создал одну за другой несколько маленьких независимых балетных трупп, для которых поставил свои первые балеты: «Бродячие комедианты», «Юноша и смерть», «Кармен»... В пятидесятых он оказывается в Голливуде и ставит несколько мюзиклов. Будучи уже самым популярным хореографом Франции, в 1972 г. Петри неожиданно переезжает в Марсель, где становится во главе местной муниципальной балетной труппы. Там он работает до 1998 года.

Сейчас Петри является свободным художником, откликающимся на предложения самых разных театров мира.

Он ставил для Зизи Жанмер, Карлы Фраччи, Марго Фонтеин, Фреда Астера, Майи Плисецкой, Наталии Макаровой, Михаила Барышникова, Рудольфа Нуриева... В России Петри известен по постановкам в Москве — «Сиррано де Бергерак» и в Ленинграде — «Собор Парижской Богоматери». Осенью 2001 г. маэстро перенес на сцену Большого театра свою «Пассакалью» на музыку Антона фон Веберна (1994 г., Парижская Опера) и поставил заново «Пиковую даму» на шестую «Патетическую» симфонию П.И.Чайковского.

### Илзе Лиепа

Дочь знаменитого Мариса Лиепы. Окончив Московское хореографическое училище, в 1981 г. она поступила в труппу Большого театра, где в репертуар входили Синьора Капулетти в «Ромео и Джульетте», Зульма в «Корсаре», Царица бала в «Фантазии на тему Казановы», Королева-мачеха в «Белоснежке» и др.

Параллельно с работой в Большом театре Илзе снимается в кино, играет в драматических театрах. В 1993 г. она впервые в России исполнила партию Зобеиды в восстановленном балете М. Фокина «Шехеразада».

### Петри о «Пиковой даме»

Я предлагаю вам свою «Пиковую даму». Мне она напоминает корриду, во время которой погибают оба — и бык, и тореадор.

Дуэты Германна с Графиней являются центральными эпизодами моей постановки. Их танец рождает удивительный эффект: вам кажется, что сама музыка Чайковского приобретает особую чистоту и пронзительность.

Фрагмент интервью Екатерины Беляевой с Роланом Петри («Большой театр», № 7, ноябрь 2001 г.)

