

**ІНТЕРВ'Ю З АНІКО ЮРІЇВНОЮ РЕХВІАШВІЛІ \***

**Єва Коваленко (Є. К.):** Аніко Юріївно, я Вас вітаю з успішною прем'єрою. Хотілося б дізнатися докладніше, як створювався спектакль «Дафніс і Хлоя». Чи Ви орієнтувалися на досвід першої постановки М. Фокіна, інші постановки, наприклад, Ф. Аштона («Ковент-Гарден»)?

**Аніко Рехвіашвілі (А. Р.):** Ні, не орієнтувалася. Це цілком мій, авторський, варіант. Причина – зараз інший час, і багато чого в естетиці балетного театру змінилося. Наприклад, у Фокіна чорним по білому написано: «пантоміма», а ми пантоміму ніде не вставляли. Або безумні якісь стосунки, зв'язки: дружина міщанина, нахлібник, який закохується в Дафніса, благає продати його йому і тому подібне – усе це для 50 хвилин забагато й потребує якогось балетного серіалу. Тут багато зайвого й другорядного, що відводить від головного – від Дафніса і Хлої. Тому ми вирішили по своєму робити. Ми відмовилися від трьох німф у чистому вигляді [що є в Аштона. – Є. К.]<sup>1</sup>. Так, він<sup>2</sup> пішов чітко за лібрето Фокіна, а для нас було важливо показати пізнання любові Хлоєю і Дафнісом. Як правило, саме жінка здійснює цей моральний подвиг, коли чоловік – у пошуку серед жінок. Ідея була така: тут, як у «Баядерці» або в «Жізелі», відбувається жертвоприношення, тобто принесення жінкою себе в жертву коханню. Дафніс, який шукав, шукав, шукав, розуміє, що заради нього вона залишилася невинною: вона не полюбила Волопаса, для неї була більш прийнятною смерть, аніж віддатися сусіду-островитянину<sup>3</sup>, який брав її силою і т. д., і т. п. І після цих її моральних подвигів Дафніс розуміє, що вона краща, вища – ось такий класичний підхід. І тому другорядні лінії, епізоди – їх було надто багато, і не було зрозуміло, до чого вони. Для мене головне, що це – Греція, і основна ідея – життя заради життя, життєствердження, аграрність у своїй основі, усі кохають одне одного, культ життя через кохання. Але до Дафніса і Хлої люди не знали, що таке справжнє кохання, а не просто чуттєвий потяг: їм першим удалося стати парою.

**Є. К.:** У якому сенсі не було? Не писали про кохання?

**А. Р.:** У якихось коментарях я прочитала, що у вакханаліях чоловіки й жінки були вільними у виборі одне одного і не повинні були пов'язувати себе шлюбними узами. А парою першими стали Дафніс і Хлоя, які пізнали кохання, а не просто тілесний потяг – любов на місяць чи на два, а більш сталі стосунки, тобто тут мова йде про інститут сім'ї, пізнання любові як такої, а не просто гормональний потяг, саме духовність у стосунках.

**Є. К.:** Як Ви назвете стиль хореографії Вашої вистави: фольклор, модерн?..

**А. Р.:** Я не знаю: авторський – і все. От як воно припало до душі, так і ставилося. Диктує музика Равеля. Це імпресіоністи. Коли одна тема звучить 40 секунд, і якийсь ланцюжок ниточкою прив'язується до наступної теми, потім наступна, наступна і т. д., немов хвилі, і це все витягується, іде розвиток руху. Ніде немає ніяких завершених сталих форм – усе плине, усе струмує. Це дуже швидка, ковзна подача інформації. Тому й хореографія тут ковзна. Мирська частина, безумовно, спирається на грецькі традиції і мистецтво, якщо ж говорити про пластику Німфи й Пана, то це для нас уже боги, а ось Дафніс і Хлоя – це істоти, богоподібні за духовністю, щось проміжне між богами й простими людьми з їхніми земними пристрастями (Лікеніон і Волопас). Ось три основні градації персонажів.

\* Інтерв'ю відбулося в Національній опері України 22 березня 2015 року після прем'єри балету «Дафніс і Хлоя», що пройшла напередодні.

**Є. К.:** Мені здалося, що в образах Німфи і Фавна відчувається вплив «Фавна» Ніжинського: у профільних позах Фавна, стилізованих рухах і манері ходи...

**А. Р.:** Можливо, це імпровізація Коваленка, оскільки я йому нічого не показувала – спрацював стереотип артиста. Загалом Фавн плаский – це характерно для періоду класицизму, а це і є Греція. Ми знаємо класику пізню, середню та ранню, а потім еллінізм. У процесі роботи ми передивилися багато різних скульптурних барельєфів, творів живопису на амфорах. Справді, там фігури пласкі, профільні, з вивернутими кистями. Ось чому у Вас, можливо, склалося таке враження. Усе це продиктовано тими документами, творами мистецтва, що в нас залишилися – звідти й враження.

**Є. К.:** Розкажіть, будь ласка, про виконавицю ролі Лікеніон Райсу Бетанкоурт.

**А. Р.:** Вона дуже жіночна, у неї є якийсь жар усередині, і все це подається дуже делікатно й дуже красиво, при тому внутрішньому вогні, що готовий ніби вибухнути, оболонка завжди заспокоює. Вона красива, дуже виразна і, що добре в неї для балерини, вона здібна фантазувати, вчитися й пізнавати себе, і це пізнання себе викликає інтерес у того, хто з нею працює, у даному випадку – у мене. Вона яскрава, харизматична дівчина, надзвичайна.

**Є. К.:** Вона й класику добре танцювала...

**А. Р.:** Так, зараз ми очікуємо (і я Вас запрошую) на 2 квітня. У «Шехерезаді» вона буде Зобеїдою.

**Є. К.:** Цікаво, а з ким?

**А. Р.:** З Ткачуком.

**Є. К.:** Ярослав Ткачук... Розкажіть, будь ласка, про цього артиста і про створений ним образ.

**А. Р.:** Волопас – це протиставлення Дафнісу, це символ Греції аграрної. Він земний, важкий орач.

**Є. К.:** Я б так не сказала, він виконував свою партію з невиданою легкістю.

**А. Р.:** Ну, це виконання. Його варіації, по-перше, покладені на більш обтяжену музику, він танцює в ічигах. Його костюм вироблений зі шматочків шкіри. Це людина із земними пристрастями, який з абсолютно недвозначними намірами претендує на Хлою, чого Хлоя прийняти не може, і що не стає перешкодою для Лікеніон.

**Є. К.:** Тобто вони – пара?

**А. Р.:** Так, це земна пара із земними пристрастями.

**Є. К.:** Яка роль Ерота?

**А. Р.:** Ерот – це традиційний пустун із класичних творів, блазень, який завжди має право на правду. У даному випадку він усім вказує на те, що вони перебувають у пошуках кохання і своєї половинки. Потяг чоловіка до жінки закладений у нас природою. Тому, чи то Пан і Німфа, чи то Дафніс і Хлоя, Ерот допомагає їм у реалізації цього потягу.

**Є. К.:** Атмосферу створює у виставі?

**А. Р.:** Так.

**Є. К.:** У мене склалося таке враження, що характерні образи вийшли більш яскравими. Можливо, тут справа в хореографії?

**А. Р.:** Ні.

**Є. К.:** У виконавцях?

**А. Р.:** Ось зараз Сухоруков з Москаленко танцювали – вийшло яскравіше. Я не всі секрети можу розповісти, але Настя<sup>4</sup> півтора місяця лікувалася, і ми були під загрозою того, що вона взагалі не зможе вийти на сцену.

**Є. К.:** А не було заміни, другого складу?

**А. Р.:** Ну, Ви розумієте, це ж не ковбаса в магазині: немає цієї – беріть іншу. Коли дуже швидко й інтенсивно будеш виставу на певного актора, а в нього відмовляє нога... Вона протанцювала з двома гематомами на нігтях. У неї там кров почала накопичуватися, ми розуміли, що це буде ось так.

**Є. К.:** У неї хороші здібності, у цієї дівчини.

**А. Р.:** Так, у неї розкішні здібності – психологічні й фізичні, але Юля<sup>5</sup> із Сухо-руковим також були цікавими як пара – вони були іншими, а це завжди цікаво, і прозвучали яскравіше. А в останній спектакль перша пара була яскравішою, аніж друга – тут не вгадаєш...

**Є. К.:** Ну, просто мені здалося, що головні герої більш пасивні...

**А. Р.:** Це природно, що люди делікатні. Як Ви, наприклад...

**Є. К.:** За сюжетом Дафніса навколо відбувається дія, а вони начебто приймають це...

**А. Р.:** Ну, можливо, нам щось не вдалося. Я не знаю... А який сюжет у «Жізелі»? Що вона зробила? Узяла та померла?

**Є. К.:** Вона не могла пережити зради...

**А. Р.:** Ну й що, хіба вона щось там таке виробляла? А Нікія і Гамзатті? Є завжди більш активна лінія і пасивна, як Одетта й Оділія: завжди образи більш негативного або конфліктного плану яскравіші, аніж просто ніякове добро. І добра була б незаїмана Хлоя – така собі революція. Це було б якось неправильно. Можливо в тому, що вона зносила всі ці прикромці – зраду Дафніса, претензії на неї Пана<sup>6</sup>, Бріаксіса («не хочеш, так силою тебе візьмемо»), і полягає головний сенс. Вона вважала, що краще смерть, аніж зрадити себе, вона зробила свій вибір. Але я не знаю, розумієте, чи потрібно розбирати так ретельно: є внутрішня логіка, вона веде, а ретельно аналізувати – це, як у мультику: завалиш формулами – літати перестане Ікар. Тому все поділяється на добро і зло, на духовні й плотські бажання. Людина – складна істота, сама себе зрозуміти не може, тому це питання тільки граней людської натури. Усі ці образи – це мозаїка граней, з яких складається людина. Усе це – людина, а чоловік це чи жінка – більш романтичної спрямованості або агресивної...

**Є. К.:** Ще я пропустила прем'єру «Дами з камеліями» і мені б хотілося, щоб Ви і про цей спектакль розповіли.

**А. Р.:** Я його просто люблю, і все.

**Є. К.:** Як він створювався? Там дуже музикально створена партитура.

**А. Р.:** Тут дуже багато творів, які я люблю: Елгар, Форе, запропонований Бакланом Стравінський також дуже підійшов, так само, як і базовий Бетховен<sup>7</sup>. Щось було моєю ідеєю, щось – його. На жаль, на сьогоднішній день у нас дефіцит балетної музики, але це не значить, що ми повинні стояти на місці й не розвиватися. Стосовно «Дами...», то цей спектакль створювався з таким великим задоволенням, як утім, і «Дафніс...» (я маю на увазі творче задоволення – це не означає, що не було ніяких питань і проблем). Це була дуже приємна робота, щира, чесна, я люблю її тому, що, коли потрібно робити щось без якихось необхідностей, це велике задоволення. Плюс до того, я взяла на головну героїню молоду балерину Настю Шевченко, і вона виявилася більш податливою і у фізичному, і в психологічному плані, кращою у стократ. Це просто певна свобода – й емоційна, і психологічна, незаштампованість у професійному плані. З мого боку, це була велика довіра: я не ставилася до неї, як до маленької дитини, хоча й розуміла, що через брак досвіду вона ще багато чого не може.

**Є. К.:** Вона створила дуже драматичний образ, де показала себе як актриса, продемонструвавши не тільки свої фізичні здібності, але й внутрішній стан героїні.

**А. Р.:** Так, ось Наташа Лазебнікова по-своєму зробила. Вона теж дуже добра актриса. Але у випадку з Настею було більш точно потрапляння в образ. Може бути, це через молоді літа вона вміє співпереживати, і в якийсь момент ця історія стає їй дуже зрозумілою. Якось вона зателефонувала мені додому: «Аніко Юріівно, я прочитала "Даму з камеліями". Добре, що мама була поруч: я так плакала». І я уявляю собі, як вона плакала. Це людина, здатна дивуватися й приймати чужу історію, трансформувати її, через себе пропускати. Ця робота з молодою артисткою дуже приємна, коли вона розуміє кожен штрих. Вона чує мене абсолютно: може ще не все виходить і треба вдосконалюватися, але, безумовно, такі артисти – знахідка для всякого театру. Приємна робота, тому що це робота абсолютно на рівних, незважаючи на її юний

вік. Звісно, вона буде розвиватися, але найголовніше те, що вона жива й розумна. У балеті важливо, коли люблять інші види мистецтв. Коли люблять музеї, образотворче мистецтво, коли це не на рівні руху, а є якийсь внутрішнє наповнення, і коли ти розумієш, що говориш із артистом спільною мовою, а не «тут ніжка вище – ніжка нижче» – це не розмова. Вона (тобто, ніжка), безумовно, вище або нижче, але внаслідок чого? Це – індивідуальна робота, і вона була чудовою. Взагалі, у мене є здатність зробити щось і потім подивитися зі сторони, наче я не маю до цього відношення. Це означає, що вистава починає жити власним життям. Збоку все виглядає інакше.

**Є. К.:** А Ви щось змінювали у виставі з прем'єри?

**А. Р.:** Ні, я ніколи нічого не змінюю. Це те саме, що одяг, який я носила в 17 років, здавався б мені зараз таким же красивим. Цього не може бути. Людина по-різному себе відчуває в різні періоди свого життя: тоді я купалася в цьому з головою 24 години на добу. Якщо ж я зараз почну щось міняти, з'явиться щось чужорідне. Навіть якщо існують певні невідповідності, міняти не варто – це порушує внутрішню логіку твору: все підпорядковано тій, первісній, логіці. Розумієте, це я стосовно себе. Буває, люди беруть класичні, постулатні, іконостасні твори і знущаються з них, як хочуть, і часто талант Петіпа або Льва Іванова з легкістю зневажається тими, хто пішов їм услід. Ті, хто ставить, просто не розуміє того, наскільки це унікально, і що іноді небаторуховість краще, аніж багаторуховість<sup>8</sup>, велика кількість трюків. А чистоти, ідеї – немає, усе пропадає: чистота стилю, манери. Я на своєму досвіді знаю: більш делікатно, обережно треба. Чому (повертаючись до «Дафніса...») не було сенсу йти за лібрето, запропонованому Фокіним? Равель теж дуже переживав – не все йому там подобалося. Коли музикант повністю пропонує лібрето, він бачить його по-своєму, тому, коли, наприклад, Петіпа із Чайковським працювали, ми бачимо, які унікальні були створені форми, коли варіація тривалістю 1 хвилина і 20 секунд або 1 хвилина і 40 секунд – це повністю завершена форма, лаконічна й чудова. У даному ж випадку не було сенсу йти за лібрето, і в мене не було розуміння того, що пропонував Фокін. Навіщо? Тоді треба пропонувати весь його варіант розвитку, не перекручуючи нічого. Чому я на початку нашої бесіди вказала на пантоміму? Зараз ми би вже не дивилися з таким задоволенням на пантоміму, як у тогочасному балетному театрі, де пантоміма була невід'ємною частиною балетної вистави. Тому треба розуміти, що було до тебе, наскільки ти можеш це переосмислити і що запропонувати сьогодні. І тому є якісь відступи від оригіналу, адже як би я не хотіла вставити цю грецьку пантоміму, вона не буде сьогодні виглядати так, як у спектаклі Фокіна.

**Є. К.:** Треба, для початку, хоча б бачити цю пантоміму...

**А. Р.:** Звісно, треба було її бачити й треба було розуміти те культурно-соціальне значення, яке несла ця пантоміма в балетному творі, тобто це дещо інше. Загалом, роботи приємні, вони протилежні і мені тим більше подобаються, що вони протилежні: одне – те, що ти, безумовно, хотів музикально і собі уявляв, а друге – те, що було запропоновано театром (ініціаторами постановки «Дафніса...» були головний диригент Дядюра і Власенко, які були найвищої думки про цей твір Равеля). Часу було обмаль, тому планувалося поставити тільки дві сюїти, але під час роботи стало зрозуміло, що двома сюїтами не можна обмежитися, а треба ставити повністю...

**Є. К.:** Так партитура не змінилася?

**А. Р.:** Ні, викинуто лише один фрагмент у хорі – «Протей» (3 хвилини) – цей шматочок не мав стосунку до балету, а був чимось на кшталт просценіуму. Таким чином, 99,9 % ми зберегли. Ніде нічого не додавалося, не знищено, не переставлено з місця на місце – усе, як у Равеля. У цьому й чарівність, що весь твір – від «А» до «Я» – узято так, як він був написаний у Равеля, і зроблено. І для того, щоб увесь музичний матеріал зберегти, треба було знайти свою логіку в частинах балетної вистави.

**Є. К.:** Вдало вийшло!

**А. Р.:** Ну, все це дуже швидко йшло, був усього один місяць часу. І я не усвідомлювала те, що відбувалося. У мене було чотири дні розкачки на лібрето, а далі я

зрозуміла, що треба віддатися своїй інтуїції: у цілому я уявляла, що я хочу, а деталі кристалізувалися вже під час постановочної роботи. Часу було обмаль, але, може, відсутність якогось страху приводила до такого задоволення.

**Є. К.:** Який Ваш метод роботи як балетмейстера? Чи Ви маєте певний план, записи малюнка танцю, як робив, наприклад, Анатолій Федорович, чи пробуєте прямо на репетиції й дивитися, як це виходить?

**А. Р.:** Я начисто ставлю. Але для цього треба напередодні 3–4 години просидіти, дивлячись в одну точку, уявити все це й дуже добре розуміти, що ти робиш. Може, якийсь новий малюнок фіксується в цьому блокноті, що Ви бачите. Олівець, гумка – усе це існує, я записую. Наприклад, я повинна розуміти: «а ось він до неї ставиться так тому, що..., це відбулося тому, що...».

**Є. К.:** Сценарний план?

**А. Р.:** Не тільки. Із цього може виходити й малюнок танцю. Але в основному текст виникає спонтанно. Якщо сцени не спонтанні, над ними я дуже довго думаю (наприклад, як дія того чи іншого персонажа може «вистрелити» за допомогою цієї сцени), то текст – спонтанно. Ну, я думаю, що всі балетмейстери приблизно однаково працюють. Фіксують те, що вони хочуть фіксувати, а в залі виходить зовсім інакше, і музика диктує, адже це жива робота. Не знаю, цей процес зовнішньо здається спонтанним, а внутрішньо – це повне підкорення себе 24 години (і хотілося б 25 годин) на добу і, навіть, уві сні. Я сплю і розумію, що про це думаю. Ти наче там живеш, у цьому спектаклі, там ходиш...

**Є. К.:** Ви самі пробуєте, дивитися, який це має вигляд?

**А. Р.:** Я не пробую, я одразу показую. Немає сенсу пробувати. Адже це імпресіонізм, це неможливість схопити наживо. Треба зафіксувати несподіванку, швидкоплинність. І тому входження мене в цей стан допомагало мені показувати. Я тільки говорила: «Настю, Ярославе, швидше запам'ятовуйте за мною, я нічого не буду пам'ятати, я зараз покажу і навряд чи зафіксую, тому що я повинна йти далі». Нещодавно ми повернулися з гастролей, спектакль давно не йшов. І ось ми сидимо з Євгеном Дмитровичем Кайгородовим, а я кажу: «Женю, ти щось пам'ятаєш? Я нічого не пам'ятаю». Тут були не традиційно розкладені комбінації «раз-два-три-чотири» – ні, це був спраглий потяг до джерела, коли п'єш, п'єш, а тобі – мало. Взагалі, це входження в особливий стан, чисте злиття, майже дитяче з фантазіями автора, з історією грецькою, загальною історією людства, майже дитяче пізнання всіх легенд, міфів, музичних відкриттів, відкриттів художнього плану, злиття зі всім, що робить людину красивою. І наскільки людина все це сприймає, настільки вдало з нею все й відбувається.

**Є. К.:** У Вас уже є досвід роботи з музикою Равеля. Ви поставили «Болеро» у своєму колективі.

**А. Р.:** Так, це був дуже хороший спектакль, ми його показували за кордоном. Коли ми його танцювали в Національній опері, Віктор Володимирович Литвинов висловив мені своє схвалення, що є для мене дуже цінним. «Болеро» цікаве було тим, що там не був настільки виражений національний колорит, як в інших балетмейстерів. Наприклад, у Бежара – це східний колорит, його розуміння Сходу: Хорхе Донн – красень, краса людського тіла. Хоч потайки він [тобто Бежар. – Є. К.], напевне, думав про те, про що всі думають, в Анатолія Федоровича<sup>9</sup> це теж про те, про що всі думають, тобто про кохання – іспанська тема. У даному випадку, якщо говорити про «Болеро» Равеля без належності до національного, я читала, що він відвідав якісь гігант-заводи і побачив, як працюють машини. І ось це накопичення космічної енергії, коли з нічого з'являється порошинка, його дуже вразило. Як і в «Дафнісі...», тут він чіпляє одне до іншого – це його метод. Я знаю Равеля і люблю Равеля. Так ось: у «Болеро» його вразило, коли виникає гул – одна машина працює, друга машина працює, третя... безумна енергія механізмів, відбувається її накопичення, тертя, вибух зірки і... нічого – ось чому «Болеро» так несподівано закінчується. Накопичення енергії, тертя, вибух і знову зародження життя у Всесвіті. І мені здається, що це його потрясіння від



того, що може бути так багато створено, так багато співіснувати, стикатися, що все це призводить до вибуху, і вплинуло на мене таким чином – я про це дуже багато читала. Є ще така моя схильність: у мене тато дуже любив бесіди на всі ці теми (він був істориком за освітою) – існування безкінечності й утворення Всесвіту, шкода князю Тараканову чи не шкода і чим Пилип Македонський відрізнявся від Олександра... Ці питання здавалися мені дуже важливими, тому, коли вони потрапляють до мого мозку, я починаю розмірковувати сама із собою. Повертаючись до «Болеро», – це поява з нічого. Потім поява ідентичного собі, вступ до взаємодії... Ю. Григорович сказав (коли йшов з Великого театру), що Великий театр загинув тому, що була велика кількість зірок, а вони – вибухають. Це теж залишило свій слід. І я стала міркувати, чому він [Равель. – Є. К.] до одного інструмента (твір іде 16 хвилин 10 секунд у версії Караяна) чіпляє наступний, потім – більше, більше, створюється абсолютно об'ємне звучання... – і в одну мить усе це знищується. Таким чином, справжній художник (я маю на увазі Равеля) може свої роздуми трансформувати в художній образ, тобто це завжди про щось, це потрясіння людини в результаті її знань... Це моя дуже хороша робота, я сподіваюся, що ми її колись зробимо, правда, я не наполягаю, щоб переносити її сюди з поваги до Анатолія Федоровича, оскільки історично склалося, що він поставив тут «Болеро», я знаю, що він і «Дафніса...» тут поставив (разом з «Болеро»). Раїса Олексіївна танцювала, мені розповідали колеги. Раїса Олексіївна принесла навіть свій ескіз костюма: було два варіанти – Хилько без пальців і Хилько в пальцях. Шекера ставив два варіанти – без пальців і в пальцях. Я теж хотіла спочатку поставити без пальців, але подумала: не може вона бути без пальців, якщо вона богоподібна. Он та, інша, парочка може бути і в м'яких балетках, а вона повинна бути піднесеною. Костюми були: один – хітон, а другий – просто комбінезон з якимись листочками. Зупинилися на хітоні. Річ у тім, що в лібрето є такий хід, тобто Лонг пише (якщо це Лонг, а не група товаришів, як деякі думають <sup>10</sup>), що Німфа, тікаючи від Пана, перетворилася на сопілку з очерету, який коливається, і тому, якщо Хлоя подібна до Німфи, у неї й варіація така, що вона коливається, як очерет, з якого можна зробити сопілку, і хітон краще підкреслює це коливання руху повітря. Це набір конкретних символів, якими починаєш оперувати. Кожен користується набором, що йому притаманний, тим воно може бути й цікаво, що є можливість через особистість дивитися на ту чи іншу подію або представлений твір, це завжди роздуми.

**Є. К.:** Мені дуже сподобалася сценографія: дуже музикально змінювалися світлові декорації.

**А. Р.:** Ми це спробували вже в «Дамі...» зробити.

**Є. К.:** Виявляється, це навіть дешевше.

**А. Р.:** Так, саме із цих міркувань це й було зроблено, оскільки ми розуміємо, у яких умовах країна перебуває, а зупинити театр теж не можна...

**Є. К.:** У «Дамі з камеліями» дуже багато дійових осіб. У мене виникло враження, що спектакль створений не за романом Дюма-сина, а за італійським фільмом «Справжня історія про даму з камеліями» про Марі Дюплессі, яка стала прообразом Маргарити Гот'є.

**А. Р.:** Я фільм не дивилася. Я не дивлюся, тому що мені важливо уявити собі свою історію, що я із цього виношу. Я не стала цього читати. Усі ці крематорії і т. д. – усе це мені нецікаво. У мене не було бажання робити спектакль про смерть. Треба було робити спектакль про життя. У деяких постановках прийнято підкреслювати, що вона увесь час кашляє, приходять лікар, і все це дуже довго. Річ зовсім в іншому, а саме: вона наважилася любити, коли сама не вірила в цю любов, а тільки приймала від життя це благо. Вона наважилася любити. Це як у «Баядерці»: у дійсності Солор розлюбив Нікію і захопився Гамзатті, але сила Нікії в тому, що, незважаючи на те, любив її Солор чи ні, вона його любила. Так і тут важливим був вибір: вона і захворіла тому, що не мала на що опертися і хотіла Олександра звільнити від себе. Її кохання – величезне жертвоприношення. Звичайно, тут можна сказати, що з кокотки

або проститутки роблять особистість, але річ у тім, що людина, сама не знаючи себе, за певних обставин може бути дуже величною. Тому мені здається, що слово Дюма давало одну можливість розповісти про цю історію, балет – інша можливість, інший вид мистецтва, кінематограф – третя: там є можливість великих планів. І кожен користується тим, що його бентежить. Мені хотілося тут багато красивої музики, яка, напевне, могла б звучати в цьому літературному творі. Адже хтось уявляє музику, хтось – предмети, хтось – смак повітря. Це вже речі на якійсь емоційній підсвідомості... Я уявляю собі ось так. У всякому випадку, «Дон Кіхот» – це наше уявлення про Іспанію, опосередковане через Петіпа, це його уявлення, але це – не іспанський танець.

**Є. К.:** Там він стилізований.

**А. Р.:** Так, це його уявлення. Так само, як Індія в «Баядерці» – це уявлення, зросійщена Німеччина – у «Лускунчику». Хто вона – Марі, Маша, Клара?. Питання в баченні. Один бачить човник, а мені ближче, як Баланчин пише, що вони їдуть до Конфітюренбурга на горіховій шкаралупі. Це справді царство цукерок, тому й Фея Драже тут. У книзі «Пристрасті за Чайковським» написано, що на Заході говорили, що музика Чайковського погано пахне, а в Росії його вважали надто західним композитором<sup>11</sup>. Це особистість, яка знає, що робити: вона бере якийсь матеріал, і через цю особистість опосередковано глядач отримує уявлення. Ось я пропоную таку версію через свою любов до цієї теми, це моє уявлення, яке я віддаю на суд глядачів і дякую, що я маю цю можливість. Люди дуже по-дитячому захопилися тим, що вони роблять. Тут не було ніякої кон'юнктури – навпаки. Я навіть ризикувала тим, що брала цю Настю, я не могла відмовитися від неї, тому що мені здавалося, що саме такою вона повинна була бути. Потім вона мені приносить книгу: «Аніко Юріївно, дивіться, сторінка така-то: "Їй був 21 рік, вона ховала у складках сукні свою надмірну худобу, у неї були такі-то очі. Вона була надмірно висока й худа"». Я кажу: «Ну, так це те, що лікар прописав!» Ну, звичайно, річ не лише в зовнішній подібності, а в Настиному відчутті. У першій частині Дюма пише: «Це був час, коли краса стала непотрібною». Замість неї приходять красиві вази, красиві інтер'єри, і, раптом, краса в цій якості стає непотрібною. Це коли предмет цінують більше за його зручність, аніж за красу. І вона, як Раневська у «Вишневому саду»... Тут дуже багато асоціативного, дуже багато сукупного, дуже багато роздумів. Увесь сюжет, увесь твій досвід, твої спостереження – усе вже починає працювати на це, можна все перемішувати зі всім (я маю на увазі досвід), спрацьовує така привабливість, яка дає підсумок тій або іншій роботі.

**Є. К.:** А яку роль грає друга дівчина – Кларісс?

**А. Р.:** Кларісс грає роль самої Марі, але кількома роками раніше. Вона в ній бачить себе, коли все починалося. Вона теж була зовсім невинною дитиною, яка потрапила в певну ситуацію: ось мати її продає, дядечка дає гроші, і перший раз *це* відбувається. Ось чому в «Брамсі» Марі каже Кларісс: «Не плач, я знаю, що з тобою трапилося». Але та бере її за руку й каже: «Але ти ж знаєш, чому я плачу. Тому що й ти із цього починала й знаєш, чим я закінчу. Чому ж ти мене заспокоюєш?» Це наш внутрішній текст.

**Є. К.:** Своєрідна жіноча солідарність?

**А. Р.:** Так... Першою сценою, з якої ми почали ставити, була сцена, коли батько Олександра примушує Марі написати листа (на музику симфонії Бетховена).

**Є. К.:** Образ батька – дуже жорсткий.

**А. Р.:** Так. У цьому образі я поєднала і батька Олександра, і барона, у якого донька померла від сухот... Я довела кількість дійових осіб до мінімуму, щоб виділити основну лінію. Про це я вже говорила. Так само і в «Дафнісі...» – немає потреби показувати всіх другорядних персонажів, їхні стосунки, якщо наш спектакль про любов Дафніса і Хлої... Що вийшло – хай судить глядач.

**Є. К.:** Дуже Вам дякую за Вашу бесіду, ще раз вітаю Вас із прем'єрою і бажаю Вам творчих успіхів!

**А. Р.:** І Вам дякую, і я дуже рада, що Ви йдете на спілкування!

---

<sup>1</sup> Ідеться про постановку балету «Дафніс і Хлоя» англійського балетмейстера Фредеріка Аштона в лондонському театрі «Ковент-Гарден».

<sup>2</sup> Тобто Ф. Аштон.

<sup>3</sup> Тобто Бріаксісу (персонаж роману й балету).

<sup>4</sup> Мова йде про першу виконавицю партії Хлої – солістку Національної опери Анастасію Шевченко.

<sup>5</sup> Юлія Москаленко, солістка Національної опери. На другому прем'єрному спектаклі в партіях Дафніса і Хлої виступили Микита Сухоруков і Юлія Москаленко.

<sup>6</sup> Напевне, Волопаса.

<sup>7</sup> Музичною основою партитури вистави, її своєрідним стрижнем став П'ятий концерт Л. Бетховена для фортепіано з оркестром («Імператор»).

<sup>8</sup> Російською мовою – «немногодвиженчество, многодвиженчество».

<sup>9</sup> А. Ф. Шекера, видатний український балетмейстер.

<sup>10</sup> А. Рехвіашвілі натякає на сумнівність авторства роману «Дафніс і Хлоя».

<sup>11</sup> А. Рехвіашвілі цитує інтерв'ю із Дж. Баланчиним та інші висловлювання з книги «Страсти по Чайковському» С. Волкова, автор якої допустив низку помилок щодо біографії П. Чайковського.