

Герхард Бруннер: новый гений балета родится только в России

Одним из самых запоминающихся моментов IV Конгресса европейской академии музыкального театра в Екатеринбурге был доклад энергетичного австрийца Герхарда Бруннера — единовластного художественного руководителя Венского фестиваля танца. Человек, который объездил буквально весь мир в поисках нового — не только в рамках профессионального театра, но и за его пределами, в дебрях аутентичного фольклора, — рассказывал о принципах фестиваля как вдохновенный поэт и жесткий конструктор одновременно. Другая грань Бруннера была явлена, когда он в ипостаси генерального интенданта Объединенных сцен Граца увлеченно представлял спектакли своего театра — в частности, радикальные по методу, изощренные по музыкальной драматургии постановки выходца из ГДР Петера Конвичного, объявленного недавно лучшим оперным режиссером года.

Алексей Парин

— Сколько лет вы занимаете пост генерального интенданта в Граце?

— С 1990-го.

— Сколько новых постановок вы осуществили за это время? Что значит для вас быть генеральным интендантом?

— В Граце я несу ответственность сразу за несколько коллективов. Но опера занимает центральное положение. Основываясь на наших реальных возможностях — финансовых и человеческих, — мы выпускаем пять новых спектаклей в год.

— Плюс возобновления?

— Примерно двенадцать. Восемьдесят спектаклей за сезон. Репертуар естественным образом ориентирован на важнейшие сочинения разных эпох. Но, разумеется, в эти пять лет акценты стояли не там, где они будут стоять следующие пять лет. Разумеется, в двадцать пять названий не вместишь все, приходится выбирать четкие направления. У нас предпочтения такие: современность — обязательные мировые премьеры, немецкий романтизм — Вагнер и Шуберт, славянская опера (впрочем, понимаемая довольно узко: Леош Яначек). Односторонность вопиющая, и вы могли бы спросить: а где же русская опера?

— Это был бы мой следующий вопрос.

— Но вы его не зададите. Просто не имеете права. Если в год ставится всего пять названий, то я туда должен затолкнуть одного Верди, одного Моцарта или Штрауса, одного Вагнера, одно современное сочинение. Вот и остается на все про все одно название. Надо решать, Чайковский или Яначек, Яначек или Римский-Корсаков.

Мы решили в пользу Яначека. Но, разумеется, наличие дыры в репертуаре ощущаем очень остро. Хотим «заштопать» ее одной серьезной акцией. В 1999 году, когда Опера Граца будет справлять свое столетие, собираемся пригласить какую-нибудь славянскую труппу со славянским репертуаром. Я очень хорошо понимаю, чего в репертуаре не хватает, но возможности-то наши ограничены. Если угодно, это бедность театра *stagione* по сравнению с богатством старого репертуарного театра.

— Я думаю, слова бедность и богатство тут нужно употреблять в кавычках.

— Да, в богатстве репертуарного театра — только количественное богатство, оно оборачивается сценической нищетой. Я выбрал для видеопоза на Конгрессе экстремальные случаи нового, радикального музыкального театра. Вы видели «Аиду» как интимную оперу в комнате с диваном — при сенсационной музыкальной адекватности, «Малам Баттерфляй» с проявлением многих скрытых смыслов. (Обе видеозаписи с любезного разрешения д-ра Бруннера были показаны в декабре в Оперном клубе Музея кино. — А. П.) Разумеется, есть у нас и более «спокойные» спектакли. Однако всегда важно, чтобы музыкальный текст был прочитан заново. Я категорически против любых вторжений в музыкальный текст, ненавижу, когда что-то вставляют, выбрасывают или переставляют. Читать тексты, исходя из того, что в них содержится важного для нас, сегодняшних людей, — это совсем другая операция. Любому шедевру можно задавать всякий раз новые вопросы.

— Может быть, чуть подробнее о ваших возражениях против вмешательства в авторский текст. Для Москвы это не праздный вопрос.

— Я против музейного отношения к композитору как творцу. Но есть верность автору, и она проявляется в отношении к партитуре как к святыне. Через нее говорит с нами дух композитора, и нельзя, чтобы этот дух говорил с паузами, с заиканием. Новый смысл придают старому сочинению не переделки, а интерпретаторский взгляд изнутри. Вандалы, кромсающие партитуры, попросту недостаточно глубоки и серьезны, чтобы идти через осмысление авторского слова. В «Аиде», например, не изменено ни одной ноты, а как ясно вскрыты прямые связи с действительностью — наше сложное отношение к военным парадам, победным шествиям, к войне как таковой. Не надо забывать, что Грац расположен в двух шагах от Боснии...

— Грац — театр многожанровый. Эстетика в других жанрах та же, что в опере?

— В общем и целом да. Кстати, перейти к новому мышлению в опере помогла мне драма. В последнее время выдвинулись два ученика Рут Бергхаус — Мартин Шюлер и Ингольф Хун. Сейчас я очень горжусь тем, что завлек к нам режиссера драмы, который всерьез относится к оперным проблемам, — Лутца Графа. Он поставит «Вопсека», а потом *Così fan tutte* Моцарта.

— А как вы находите новых режиссеров?

— Я езжу без конца, разнюхиваю, где есть что-то обещающее. Надо успеть раскусить потенциал художника до того, как он станет знаменит. Когда я работал в венской Штаатс опере — а я там провел немало лет в качестве директора балетной труппы, — только и знал, что ездить в Москву и Ленинград, Нью-Йорк и Лондон, Париж и Милан. Сегодня я езжу в Дармштадт и Фрайбург, Ульм, Халле и Бремен. Это звучит менее шикарно. Но там люди делают первые шаги. Грац я трактую как вторую ступень. А потом следуют третьи ступени — Гамбург, Берлин и так далее.

— Вы упоминали Москву и Ленинград в связи с балетом. Это естественный мостик к вашей деятельности в качестве руководителя фестиваля танца. Как вы оцениваете конкурентоспособность русского балета сегодня?

— Тридцать лет я ездил по России, мое любопытство отправляло меня даже на Байкал, в Закавказье. Куда только не забирался в бывшем СССР! Я убедился в том, что по части классического балета лучшего образования, чем у вас, просто нет. С другой стороны, и тогда было ясно, что людей с настоящими хореографическими идеями, здесь очень мало. Сейчас границы открылись, зрители чужой чаше, но в России потеряли ориентиры. Принимается все без разбора, недостаточно критического отношения, чтобы отфильтровывать хорошее от не очень хорошего. Русские танцовщики рвутся на западные сцены, между тем я считаю, что западный балет находится в кризисе, в состоянии дезориентации. Дилетантизм входит в силу.



— Что вы имеете в виду?

— Художественное хотение оказывается сильнее художественных возможностей. Например, в области танца-театра вопиет засилье необученных людей. В 80-е годы на Западе можно было думать, что дух времени, если пользоваться гегелевским термином, выражается как раз в танце: все время осуществлялись новые прорывы, рождались новые гении. Сейчас процесс застыл. Мне кажется, что настал черед России: через пять-десять лет именно здесь возможен прорыв в новые возможности танца. Много из того, что есть, пока еще недостаточно высокого качества, но — подождем какое-то время! Я обещаю вам взрыв! Возникнет что-то похожее на первую волну русского балета, ту, что окатила Запад в 1909 году, я вас уверяю!

— Вы лично знаете многих русских танцовщиков...

— О, есть один из них, о ком я бы мог говорить часами! Потому что с годами он стал мне другом. Я говорю о Рудольфе Нурееве. Я вообще-то скептик по складу, начинал как критик. Когда Нуреев остался на Западе и еще сам толком не знал, чего хочет, я занимал выжидательную позицию. В моих рецензиях преобладали скептические ноты.

— Вам не нравилась его хореография?

— Я был на знаменитой премьере «Лебединого озера». Конечно, в четвертом акте ему удалось сказать новое слово, в первом тоже были находки, однако я сохранял дистанцию. Но в 1976 году я стал директором балета в Штаатс опер. И с тех пор установились личные контакты с Нуреевым. Я тогда подумал: надо их обоих привлечь в наш театр, Нуреева и Барышников. При этом и не предполагал, что они хорошо ладят, более того, имеют как бы избирательное сродство друг с другом. Конечно, нам приходилось относиться с уважением к их соперничеству. Однако никогда не забуду одну долгую встречу в парижской квартире Нуреева, где нас было четверо: кроме хозяина и вашего покорного слуги, господа Херман, тогдашний директриса Ballet Theatre, и Миша. Мы пробыли всю ночь. И я понял, что если между двумя артистами и существует профессиональное соперничество, то человечески их связывает неподдельное дружеское чувство. Что, впрочем, неудивительно, ведь учителем обоих был Александр Иванович Пушкин. Это та связь, которую невозможно порвать. А в написанном Мишей некрологе было понимание, к которому никто не мог приблизиться.

— А кто сначала появился на сцене Штаатс опер, Барышников или Нуреев?

— Миша. Я его уговорил выучить баланчинского «Аполлона». В Вене он его в первый раз и станцевал. А уже на следующий год появился Рудольф. 1977 год, «Лебединое озеро» с Синтией Грегори, потрясающий спектакль! Однако для него более интересным оказалось второе обращение к «Дон Кихоту». Я как критик не был доволен порядком сцен в его первой постановке. Мне было лестно, что он с вниманием отнесся к моей критике и изменил порядок картин. Ему пришлось отказаться от наклонной сцены, которую он не мог забыть со времен Кировского театра. За день до спектакля сцену приходилось перестраивать, это было крайне неудобно! Вторая редакция «Дон Кихота» имела успех, ее исполняют раза в четыре чаще, чем первую. И между нами возникло полное доверие. Я всегда делал для него все, что мог.

— В последние годы вы сохраняли с Нуреевым дружеские отношения?

— Да, это был поздний Нуреев, многое было уже позади, но я старался поддерживать его, помогать находить нужные решения. Вообще в венской Штаатс опере за время моего «правления» он станцевал около ста пятидесяти спектаклей. Мы ездил с ним на гастроли в Японию и Корею, он осуществил две новых постановки — «Спящую красавицу» и «Раймонду». Последняя провозглаша все ожидания, солисты из Парижа, молодые звезды первой величины. Это было как раз в тот год, когда Рудольф заболел.

— Говорят, вы помогли Нурееву получить австрийское гражданство?

— Да, я ему как-то сказал, что пора кончать с гражданской неприкаянностью. «Почему ты живешь как бы нигде, по какой причине?» — терзбил я его. «Посмотри, какой толпины у тебя твой «ничейный» паспорт от этих виз! Через раз я должен тебя выпарывать у венских разграничников в аэропорту, потому что у тебя опять нет визы!» С ним уже велись переговоры насчет американского, английского или французского гражданства. Однако поскольку он всегда сохранял статус политического изгнанника, ему не хотелось связываться с большими властями. Я ему говорю: «Посмотри, есть что-то поменьше: Лихтенштейн, Швеция. Ну и Австрия, конечно. Австрия имеет одно преимущество: я лично знаю, как это здесь делается». И через восемь месяцев он получил австрийское гражданство. Потому что восемнадцать лет подряд выступал на сцене венской Штаатс опер.

— Вы отметили в своем докладе, что Россию сегодня не назовешь страной великих танцовщиков. Как, по вашему мнению, во время предсказываемого вами взрыва мы получим нового Барышникова или нового Нуреева?

— Да, я рискну это утверждать. Если где-то и родится новый гений балета, то только в России. Впрочем, наше нивелирующее время противодействует сверхличностям, и для того чтобы гению преодолеть давление времени, нужна сверхсила.