

1993 19-10-05

Бежар Морис

- С - Петербург -

— Для большинства зрителей вы олицетворяете современный танец. Устраивает ли это вас?

— Все зависит от того, что этим хотят сказать. Трагедия терминов в танце в том, что они имеют разное значение в разных странах. Однажды я хотел написать об этом статью. Слова «классический», «современный», «модерн» меняют свой смысл в зависимости от того, кто их говорит и где говорит. Если «современный» понимать как танец «наших дней», то очевидно, что я представляю современный танец, т. к. я создаю его сегодня и обращаюсь к зрителю наших дней. Но то, что современно сегодня, вчера было модерном и так далее. А ускорения таковы, что современного быть не может. То, что только еще появилось, тут же выходит из моды. Таким образом, все зависит от смысла, вкладываемого в слова. Поскольку в течение двадцати пяти последних лет я связан с танцем, относящимся ко второй половине XX века, то, видимо, я современен. Но я отказываюсь входить в игру упрощенной терминологии типа «классика — это пуанты», «модерн — это босиком». Все это не так. Отдельные балеты Баланчина на пуантах принадлежат явно к модерну, тогда как некоторые балеты «босиком» безнадежно устарели. «Агон» Баланчина остается одним из самых современных произведений, а некоторые постановки трехлетней давности уже принадлежат прошлому.

— Вы написали несколько книг. Увлекает ли вас этот вид деятельности?

— Я писал только потому, что меня заставляли. Вообще-то я обожаю писать. Это и радость, и страдание. Меня нужно загнать в угол, чтобы я начал писать. Я написал три книги, но каждый раз потому, что пообещал, потому что от меня настоятельно требовали, потому что мне угрожали судом, если не представлю рукопись. Я не из тех, кто может на одном дыхании написать книгу. Каждый раз это борьба с самим собой. Честно говоря, я понимаю, почему я так трудно пишу. Я обожаю одиночество, оно мне необходимо. Я и живу один потому, что хочу сохранить островки одиночества. Но творить в одиночку мне очень тяжело. Вот уже тридцать лет моя работа состоит в том, что я прихожу в студию и оказываюсь лицом к лицу с группой молодых людей и девушек. Это взаимообмен и совместный труд. Это работа в коллективе. А когда я остаюсь один перед страницей рукописи, меня охватывает непреодолимый страх. Насколько я люблю быть один, настолько мне трудно создавать что-либо в одиночку.

— Следовательно, для вас творчество — это диалог!

— Вот именно. До такой степени, что «Матильду», мой первый роман, я написал в кафе Байрейта. Это был роман немного «вагнеровский». Я ставил тогда для фестиваля Вакханалию из «Тангейзера». Это очаровательное кафе на открытом воздухе находится сзади Фестспилхауза (Дворец фестивалей). И вот каждое утро я устраивался там за столиком. У меня были самые приятельские отношения с официантками. Они приходили поболтать со мной на минутку и уходили. Я писал десяток строчек, они возвращались, и так — без конца. И только благодаря им я смог завершить книгу.

— Какие воспоминания сохранили вы об этой работе

Для многих он единственный представляет современный танец. Даже если он отвергает это утверждение, Морис Бежар не может отрицать, что без него «искусство XX века» не приобрело бы такого размаха и популярности, которые принадлежат ему сегодня. Великий организатор массовых сцен, но в то же время создатель интимности, Бежар прошел путь уникальный в своем роде. Начав карьеру танцовщика после второй мировой войны, он не перестает расширять свое поле деятельности в театре, опере, на телевидении. Танец, безусловно, остается его любимым средством самовыражения, так как этот человек универсальной культуры, знаток восточных цивилизаций с помощью танца может выразить в одном спектакле всю бесконечность своего послания публике, глубокую идею, которая доступна всем. Опера, театр, камера помогают ему углубить свой контакт со зрителем, продвинуться в познании творчества и исполнителя. И потому балеты его вбирают в себя все

разнообразие его экспериментов и выигрывают от этого, ибо Бежар в поиске постоянно — в поиске, направленном, остром, очень конкретном и абстрактном одновременно. Нет в мире танцовщиков, которые не мечтали бы работать с Морисом Бежаром. Самые знаменитые и самые скромные из них скажут, что этот опыт необходим им для эволюции их искусства. Это касается и публики. Пусть Бежар не воплощает собой весь современный танец, но уж во всяком случае никто не вправе утверждать, что знает современный балет, если не знаком с его работами. С годами стиль Бежара становится еще более осмысленным и изящным. Грация заменила брутальность, а «навязчивые идеи» очистились через аллюзию. Его обожают, ему льстят, о нем спорят, иногда ненавидят, но одно очевидно — Бежар один из самых значительных мастеров искусства XX века.

Джулии Мигенес, то в ней сочетаются удивительные физические данные и совершенно детский характер. В самом произведении меня особо интересовало соотношение Ближнего Востока, в эпоху Саломеи с современным Ближним Востоком. Этот уголок мира всегда отличался нестабильностью. Интриги, завоевания, колонизации. Основной биограф Штрауса Гартман также подчеркивал этот момент. Он говорил, что для понимания образа Саломеи нужно найти в ближневосточных странах то общее, что присутствовало в древние времена и сохранилось сегодня. Вот и я создал нечто среднее между древним миром и современным Ближним Востоком с палестинским сопротивлением и религиозными еврейскими.

— Вы ставили Моцарта и в опере и в балете. Каково при этом различие в подходах?

— Конечно, в обоих случаях есть много общего. Один и тот же автор, полная драматизма музыка. Различия проистекают от сюжетов. Я очень любил «Волшебную флейту». Может быть, это одна из самых дорогих мне опер Моцарта, как по ее музыкальности, так и по сценичности. Моцарт, как правило, выводил на сцену прежде всего человека и показывал его самые сложные, самые волнующие, самые человеческие стороны. В «Волшебной флейте», напротив, он выводит на сцену идеи, принципы, абстракции. Если «Тоска» не поддается постановке в качестве балета, поскольку представляет собой борьбу между мужиной и женщиной в ее самом повседневном виде, то во «Флейте» герои гораздо ближе к балету, нежели к опере. Здесь герои фееричны, а феерия — стихия балета. Это лирические абстракции, идеи добра, зла, справедливости. Балет способен показать их гораздо сильнее, нежели театр или опера. При постановке «Дон Жуана» я привнес много личного, наболтавшегося. При постановке «Флейты» я скрупулезно следовал идеологическим и эстетическим взглядам Моцарта, его рисунку, установленной им последовательности. Поставив балет, который представляется несколько иконоборческим, я очень близко следовал за замыслом Моцарта. Во всяком случае, к великим произведениям можно подходить по-разному, но как один, так и другие подходы могут быть правдивы.

— Почему вы не ставите больше ничего из Вагнера?

— Я хотел бы поставить «Тристана», но только в театре Байрейта. Если действительно любишь Вагнера, то вне Байрейта его не хочется ставить. Когда я трудился над «Тангейзером», у нас с Виландом были такие намерения. Только там «Тристан» может пройти с подлинным успехом. Обязательно нужно пользоваться этим изобретением Вагнера, точно отвечающим его замыслу; там акустика не имеет ничего общего с другими театрами мира. Еще я использовал музыку Вагнера, в частности, в «Стульях». Я обязательно буду использовать подходящие пассажи из его произведений в других балетах, но его оперы я соглашусь поставить только в Байрейте.

Вступление и интервью Жерара МАННОНИ (фрагменты публикации) (Журнал «Аван-сен», Париж) Перевод Александра ФИРЕРА На снимке: Олег Виноградов, Морис Бежар, Берtrand'Ат. Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА

Бежар о Бежаре

в Байрейте!

— Вакханалия, которую я тогда ставил, закончилась скандалом, но это не столь важно. Сама по себе работа была потрясающе интересной. Я был очень увлечен Виландом Вагнером, испытывал к нему чувства дружбы и восхищения. Он открыл мне необычайный мир. И само по себе это место, Байрейт, мне очень нравилось. Между прочим, я там «закачал» еще один скандал. Я воспользовался помещением для репетиций «Свадебки» Стравинского, которую мы готовили с Булезом для Зальцбурга. Мы репетировали в антрактах, и публика слышала мелодии Стравинского, что разрушало вагнеровскую атмосферу. К сожалению, я никогда больше не работал в Байрейте. В качестве сплетни можно вспомнить, что братья Вагнеры были антиподами. Я был близок с Виландом, который очень хорошо относился ко мне и хотел, чтобы я и в дальнейшем работал с ним. Как только он умер, его брат Вольфганг хлопнул у меня перед носом дверь и недвусмысленно дал понять, что между нами все кончено. Но Виланда я помню как застенчивого, деликатного и очень чуткого человека.

— А «Осуждение Фауста» в Парижской Опере?

— Я люблю произведения в духе барокко, смешение стилей. «Осуждение» редко идет на сцене, потому что не знают, как его ставить. Это симфоническое произведение, отдельные фрагменты которого близки к опере. Как правило, постановщик испытывает трудности в заполнении больших симфонических пауз. Наиболее удачное решение — опера-балет, в которой симфонические паузы заполняются хореографическими этюдами.

В результате это сильнейшее по своей музыке произведение оживает. При постановке приходится решать довольно сложные проблемы. Например, в трех первых актах абсолютно ничего не происходит.

— Можете ли вы сейчас сказать, в каком направлении вы идете?

— Я никогда этого не знал. Творчество — это непрерывные открытия. Я вынужден составлять календарный план на два месяца, но если в голову придет озарение, готов все перевернуть. Я сохраняю за собой свободу маневра. Если вдруг через полгода мне приходит интересная мысль, касающаяся произведения, подходящего для моей труппы, или для какого-либо танцовщика из другой труппы, то я готов все изменить и переделать мои планы. Я хочу творить, когда появляется творческое настроение.

— Вдохновляют ли вас на творчество конкретные танцовщики, как это было раньше? Те, кто стал большими артистами у вас, не теряют ли они, уходя от вас?

— Всегда встречаются люди, открывающие вам новые горизонты. Это не связано с техническим прогрессом, а скорее с личностью. Все зависит от характера человека. Некоторые вышли на большую орбиту. Некоторые искренне предпочитают оставаться у меня. Другие блекнут и творчески не растут. Молодежь предпочитает работать со мной, потому что сейчас я один из немногих хореографов, интересующихся личностью актера больше, чем собственной персоной. В принципе, хореограф ставит балет по своему замыслу и все подчиняется этому замыслу. Но когда я создаю что-либо специально для конкретного танцов-

щика, то это действительно для него. Как я всегда говорю, это индивидуальный пошив, а не ширпотреб. Я «шью» по мерке, а не готовое платье. Исполнителя стараюсь вывести на орбиту как индивидуума, а не как инструмент исполнения. Искусство настоящего модельера проявляется тогда, когда в его платьях все женщины красивы. А если одежда смешна и не интересна, то стоит только снять ее с манекена, как самому модельеру не отличить, чем его клиентки отличаются друг от друга, они для него — на одно лицо. Если все женщины, которые у него одеваются, красивы, невзирая на возраст или фигуру, то очевидно, что модельер знает их и знает, что им идет. Я хотел бы сделать красивыми своих танцовщиков и танцовщиц. Это моя вечная забота. Я предпочитаю найти такое па, которое «идет» артисту, нежели изобретать новое па. Даже если па представляет собой подлинное открытие, но не дает ничего артисту, не выставляет его в выгодном свете, то такое па меня мало интересует.

— Почему вы эпизодически вторгаетесь в мир Оперы?

— Я занимаюсь оперой, как и театром, когда увлечен каким-либо конкретным артистом. Я поставил «Дон Жуана» для Раймонди, «Саломею» для Мигенес. Это точно так же, как я ставил «Зеленую королеву» для Казарес или «Искушение Св. Антония» для Барро. Встречаешь драматического артиста или певца и говоришь себе: вот его мир, для которого он создан. А потом начинаешь работать, чтобы воссоздать на сцене этот внутренний мир. Джулию Мигенес мне представлял Гюго Галл, который знал, что тема Саломеи мне очень дорога. Я уже работал над этой темой при постановке балета на пенье птиц «Как хороша принцесса Саломея сегодня вечером» для Макаэля Динара. Тема, таким образом, жила во мне, и я искал свою Саломею, чтобы поставить оперу Штрауса. В моем представлении Саломея — это женщина-ребенок, в которой невинность сочетается с порочностью. Но невинность должна быть очень цельной. Поскольку tessitura этой роли весьма напряжена, то на сцене редко возникает женщина-ребенок. Скорее это чудовище. Сильные драматические сопрано не очень-то способны создать образа чувствительной и порочной девочки. Очень легко скатиться к пародии. Что же касается

