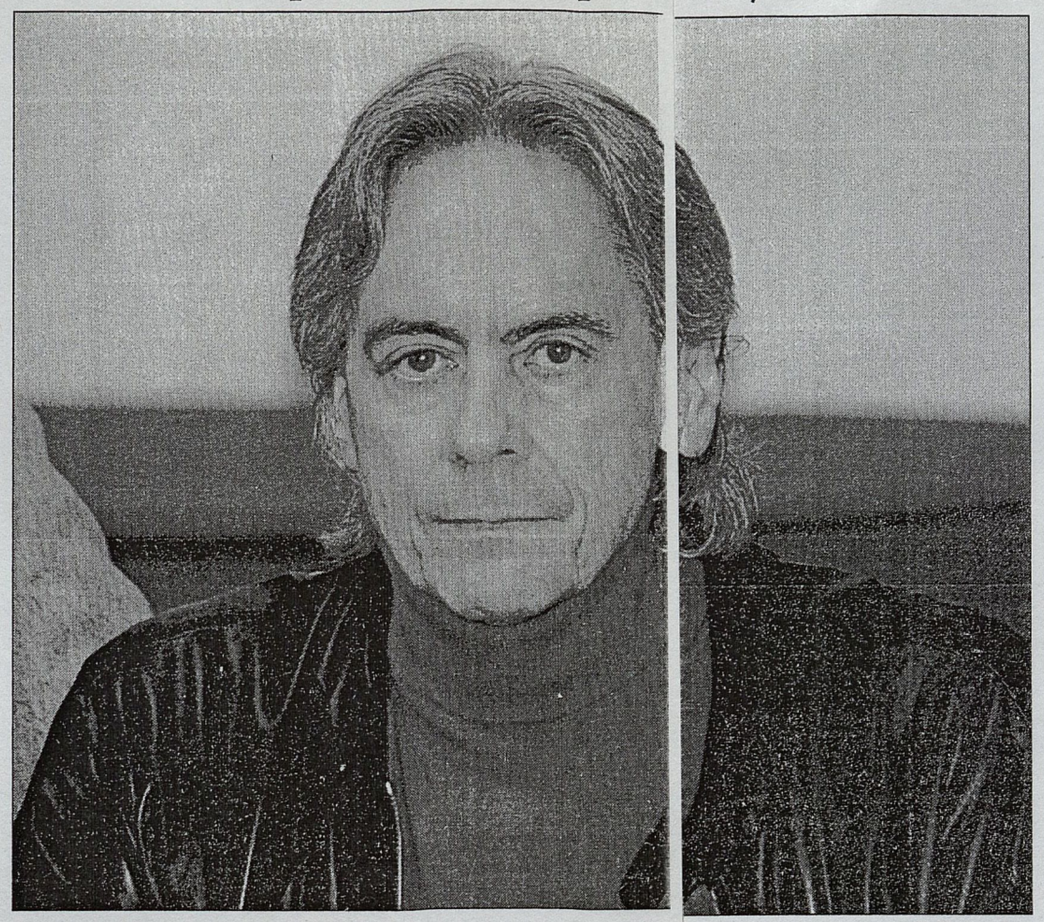
 – Культура. – с. 16. 220307

ДЖОН НОЙМАЙЕР:

Много лет думал о "Трех сестрах", а поставил "Чайку"

Этот хореограф, кого называют живым классиком и кому отводят место лидера мирового балетного процесса, отличается фантастической трудоспособностью. Фанатизм Джона НОЙМАЙЕРА довелось почувствовать всему коллективу Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, который несколько дней назад показал премьеру балета "Чайка". Еще руководитель Гамбургского балета – а его Джон Ноймайер возглавляет с 1973 года, – книгочей и интеллектуал. Он вежливо отвечает на вопросы, на общение идет легко, хотя очевидно – временем, отнятым от раздумий и работы, он дорожит больше всего. И уж точно – беседовать с журналистами ему менее интересно, чем жить в мире собственных сочинений, выстраивать самостоятельные сюжеты, почерпнутые изначально из мировой литературной классики. Среди его спектаклей: "Сага о короле Артуре", "Гамлет", "Отелло", "Как вам это понравится", "Дама с камелиями", "Трамвай "Желание", "Пер Гюнт", "Одиссея", "Страсти по Матфею", "Реквием", "Смерть в Венеции". Настроения фантазиям Ноймайера нередко задают Серебряный век и "Русские сезоны". По природе своей Ноймайер не путешественник, но иногда принимает приглашения от Парижской Оперы и Американского балетного театра, Королевского балета Лондона и Балета Токио. В Россию приезжает третий раз. Сначала была Мариинка, где он поставил "Звуки пустых страниц" на музыку Альфреда Шнитке и добавил к ним два своих прежних балета – "Тогда и теперь" и "Весна и осень": получился вечер балета. Потом повезло Большому театру, афиша которого пополнилась спектаклем "Сон в летнюю ночь". И вот – премьера "Чайки" в Театре на Большой Дмитровке, накануне которой хореограф ответил на вопросы газеты "Культура".



Д.Ноймайер

– Несколько лет назад во время репетиций балета "Сон в летнюю ночь" в Большом театре вы сказали, что если спектакль удовлетворит вас, то поставите что-нибудь новое специально для Большого. Но оказались в другом московском коллективе – Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

– Это результат долгих и целенаправленных уговоров со стороны руководства театра. Директор Владимир Урин и начальник международного отдела Ирина Черномурова присутствовали на премьере "Чайки" в Гамбурге и почти сразу подошли ко мне с предложением поставить балет в Москве. На следующий год, в 2003-м, они приехали в Санкт-Петербург во время гастролей Гамбургского балета. Владимир и Ирина не оставляли меня в покое, можно сказать, даже преследовали и просили поставить именно "Чайку". Это их желание выглядело очень трогательным. Еще, честно говоря, на меня подействовала магия имени Станиславского – ведь именно "Чайка" помогла русскому режиссеру в его карьере, именно с этой пьесы начался его путь к славе. Так я попал в театр, который носит имя великого реформатора сцены.

– Вы всегда обращаетесь к серьезной литературе и драматургии. Наверное, сказывается ваше филологическое и театроведческое образование. Известна и ваша любовь к Чехову. Правда, раньше вы планировали поставить "Три сестры". Почему все-таки отдали предпочтение "Чайке" – самому таинственному произведению Чехова с множеством разных смыслов?

– Для меня главный источник вдохновения, толчок для фантазии заключены в слове. Подбор музыки, визуализация истории, то есть пластическое прочтение, свет, костюмы, появляются после того, как я встретился с текстом, который меня захватил. Путь от появления первых раздумий до воплощения в виде готового спектакля бывает долгим. Вы правы, я много лет думал о "Трех сестрах", постигал Чехова, ждал и искал подходящего для постановки момента, но пока не случилось.

В середине 90-х годов я случайно попал в театр на спектакль "Чайка". Пьеса озарила мою фантазию, как вспышка. Моментально возникло желание переложить чеховский текст на язык балета: я тут же увидел, как пластически передать идеи о развитии искусства, о противодействии старого и нового, истинного и мнимого. Захотелось создать "бессловесных" чеховских героев, потому что эти характеры важнее слов, они – вечны, они – архетипы, а чеховская атмосфера состоит из уникальной симфонии настроений. Увиденная постановка заставила обо всем этом подумать, послужила импульсом…

– Это был драматический спектакль?

– Да, спектакль в берлинском Театре "Шаубюне", но я даже не помню имени режиссера и допускаю, что его работа не была выдающейся. Но в тот прекрасный вечер идея неожиданно захватила меня, пьеса словно заново мне открылась. Внезапный плен, похоже, и помешал оценить увиденный спектакль. Четко понял, что могу поставить балет, который будет не только по Чехову. Это будет не Чехов.

– Почему "Чайка" оттеснила "Трех сестер", где тоже есть и характеры, и атмосфера?

– "Чайка", во всяком случае для меня, более универсальна по темам и смыслам. Здесь идет разговор о художниках в самом широком значении этого понятия, о любви и карьерных соображениях, об отношении к искусству. Сам конфликт лежит внутри искусства. В пьесе замысловато переплетаются любовь и страсть к театру. Это не привязано только к ситуации России начала XX века. Темы "Чайки" шире, конфликт – универсальнее, чем в "Трех сестрах". "Три сестры", как я чувствую и понимаю эту пьесу, – в гораздо большей степени история, типичная для России. Хотя, конечно, допускаю, что взаимоотношения, которые мы встречаем в "Трех сестрах", возможны сегодня, в наши дни, и совсем не исключаю, что балет "Три сестры" может родиться.

– Вы сказали, что ваш спектакль – это не "Чайка" Чехова, так?

– Нет ни малейшего смысла пересказывать литературный сюжет в балете. Получится вторично, да и вряд ли настоящая литература нуждается в каких бы то ни было иллюстрациях. В литературном произведении стоит искать что-то такое, что скрыто за словом, что более свойственно танцу, чем вербальным возможностям. Мой балет – реакция хореографа, который находится под впечатлением пьесы. Хореография, который нашел способ создать совершенно новое произведение искусства, но… которое не могло родиться без чеховской "Чайки". Конечно, я не имею в виду, что сделал больше, чем Чехов, "дописывая" Чехова. Нет, но я могу создать иную трактовку истории. Искусством становятся только те интерпретации уже существующих произведений, в которых создается новый мир, абсолютно самоценный, со своим собственными качествами.

"Чайка" – история о жизни писателей и драматических актеров, а я рассказываю о хореографах и танцовщиках. О живых людях и живом развитии искусства. Об умении экспериментировать с искусством, о конфликте классики и модернизма. Моя история – о театре, но не драматическом, а балетном. О том, как искусство влияет на человеческие отношения.

Балет – о танце. Костя Треплев – революционный хореограф, дерзкий новатор-авангардист, он воплощает бескомпромиссную чистоту эксперимента. Тригорин – преуспевающий традиционный балетмейстер, гораздо более успешный, чем Костя, которому знакомы свобода творчества и экспрессия, но он беззащитен. Защита же Тригорина – в успехе и мастерстве.

Нина Заречная особенно близка мне тем, что проходит наибольшее развитие: от юности, самого робкого прикосновения к творчеству до полного взросления и понимания искусства. Ее бросает от полюса к полюсу: от классики – к новаторству, от гармонии – к рваному сознанию (например, когда она выступает на эстраде), этот образ формируется из сочетания самых различных типов танца. Сама тема балета (герои изучают движения, а у Чехова – говорят о литературе) дает возможность раскрыть смысл пьесы танцевальными средствами, разными хореографическими стилями.

– Есть ли прототипы в балетной истории, которых вы имели в виду, ставя спектакль? Критики называют многих – от Петипа и Анны Павловой до Баланчина и Бежара…

– Да, конечно, хотя их ассоциации не всегда совпадают с моими, но так должно быть. В образе Аркадиной меня вдохновляла целая плеяда великих русских балерин, это – не конкретный исторический персонаж, а воплощение долгой и прекрасной русской традиции. Такими балеринами были и Анна Павлова, и Матильда Кшесинская, и другие. Костя – это представитель русского футуризма, направления, сметающего все традиции, желающего порвать постепенные связи, последовательное развитие в искусстве. Он утверждает новое, рожденное здесь и сейчас, не обремененное грузом прошлого. Он – представитель иного поколения. Если обратиться к русской истории, то, быть может, Касьян Голейзовский.

В Тригорине можно узнать вполне определенного хореографа, быть может, Михаила Фокина или Джорджа Баланчина. Он – из плеяды тех, кто, основываясь на наследии классического искусства, сумел создать значительные и успешные произведения. Он – мастер, а авангардист Костя ищет новые формы, его хореография – поток чистого вдохновения.

– Вы часто ссылаетесь на систему Станиславского. Что вам в ней дорого? И так ли она для вас универсальна, ведь не все однозначно к ней относятся – есть течения, отметающие "метод", в том числе и о "сверхзадаче" спектакля и "сверхсверхзадаче" театрального творчества?

– Комментировать отношение к системе Станиславского, тем более в России? Затруднительно. Во время моего обучения в Америке с огромным интересом относились к системе Станиславского, она была невероятно популярна. Американские актеры широко использовали знаменитый метод подготовки к спектаклю, считали, что, только применив систему Станиславского, можно стать искренним и трогательным героем, только тогда публика поверит в происходящее на сцене. Тогда-то я и стал думать, как применить опыт великого режиссера к балету.

Знаю систему Станиславского через ее интерпретацию в Америке Ли Страсбергом, который был одним из первых руководителей нью-йоркской школы актерского мастерства "Actor's Studio", где учились Мэрилин Монро, Марлон Брандо, Монтомери Клифт. Естественно, я штудировал книги Станиславского, переведенные на английский язык. Они для меня очень важны, хотя, насколько точен перевод, судить не могу.

Что ценно в системе Станиславского, для меня сейчас? Наверное, правда на сцене. В наши дни балетом движут два желания: освоить технику и постичь традицию. Что все чаще становится самоцелью. А то, что надобно сказать, о чем наше искусство, какие мысли следует передать зрителю – становится второстепенным. Не о том же ли писал Станиславский? Для меня важно понятие "эмоциональной памяти", которая не имеет временных и национальных границ. Если один герой прикасается к другому, я, как зритель, должен понимать, что это вызвано подлинной эмоцией, должно быть правдиво и обусловлено отношениями, их развитием. Значит, когда танцовщик выходит на сцену, от него ждут определенных намерений, а не показа того, как он здорово двигается.

Очень важно, чтобы то, что вы испытывали сами, было бы спроецировано в "предлагаемые обстоятельства" спектакля. Эта система вызывания эмоциональных воспоминаний была важна для меня, когда я начал изучать систему Станиславского в конце 60-х, и осталась важной до сих пор.

Когда я смотрю за танцовщиками, неважно, в каком балете (будь то какая-то классика, например, "Спящая красавица" или "Лебединое озеро"), для меня всегда важно поверить их переживаниям, я должен понимать, что они делают, зачем. Только тогда я могу подключиться к действию и переживать историю вместе с актерами. Только тогда их самочувствие на сцене, которое изменяется в зависимости от "предлагаемых обстоятельств", обретает смысл.

В "Чайке" есть одна очень талантливая танцовщица – Валерия Муханова. Ей всего 17 лет, и я не уверен, что она знает что-либо из системы Станиславского. Но, по-моему, заветы Станиславского живут в ней на генетическом уровне. Быть может, были мудрые учителя, а может, природа наградила абсолютной верой в предлагаемые обстоятельства. Это как раз по Станиславскому. Думаю, те, кто думает, что Станиславский устарел, должны посмотреть на эту девушку и убедиться, что актер должен работать как мануальщик, точно знающий, в какую точку ввести иголку. Как актер попадает в эту цель – должно занимать только его. Мне же кажется, что система Станиславского помогает добиться подлинности актерского существования.

– "Я хочу, чтобы на сцене был живой человек, взволнованный, убедительный герой. Отсюда необходимость ясного действия и ясного сюжета в нашем таинственном искусстве, которое не имеет слов, имеет одну музыку", – это программная фраза хореографа Владимира Бурмейстера, возглавлявшего Музыкальный театр без малого три десятилетия. Он утверждал "балетный реализм", проецировал систему Станиславского на балет. Яркая и ясная "жизнь человеческого духа" – одна из традиций этого театра. Ощутили ли вы, человек со стороны, историческую специфику развития труппы?

– Мне бы не хотелось отвечать на этот вопрос. Могу сказать, что и я, и мои ассистенты поражены теми усилиями, которые проявила труппа, тем доверием, которое она выказывала нам. Я хотел создать ансамбль, а не звезду или звездную пару в окружении массы. Результат для меня не столь важен в сравнении с тем путем, который мы вместе прошли. А процесс был достаточно сложным. Мне, честно говоря, мешало незнание языка, и я даже дал себе слово, что если когда-нибудь вернусь работать в Россию, то буду учить русский язык. Задача усложнялась еще тем, что я же являюсь художником по декорациям, костюмам и свету и не мог идти на компромиссы, был достаточно строг в передаче задуманных "стандартов". Все это нередко приводило к тому, что для окружающих я не всегда был самым покладистым и мягким человеком.

– В своих балетах вы соединяете Баха и Вагнера, Листа и Шопена, для "Чайки" собрали фрагменты произведений Чайковского, Скрябина, Шостаковича, Гленни. Эта мозаичность, непереносимая музыковедами, всегда обретает в ваших балетах черты логической завершенности. Как создавался музыкальный мир вашей "Чайки"?

– Думая о "Чайке", я предполагал использовать музыку финского композитора Раутаваара. Его музыка невероятно сложна, и мне казалось, что она подходит к "Чайке". Потом понял, что она слишком самоценна и придется следовать только за ней. В некоторой панике вернулся к своим записям, разработкам и исследованиям периода работы над балетом "Нижинский". Сейчас-то кажется, что сама судьба направила по этому пути. Прослушал вновь всю музыку Шостаковича, и мне показалось, что именно она наполнена той аурой, теми ощущениями, которые пронизывают пьесу Чехова. В ней ярко выражено чеховское начало – подтекст, когда большую ценность представляет не то, что описывается, а то, что подразумевается. Тогда и решил, что именно гениальные мелодии Шостаковича составят основу будущего спектакля. В его музыке глобальность соединяется с легкостью, исповедальное – с театральной декоративностью. Например, в сценах неудачных московских выступлений Нины театральная музыка Шостаковича отлично подошла, словно была написана по заказу.

Для контраста, который понадобился в изображении Аркадиной, я использовал фортепианные произведения Чайковского, а для того чтобы передать депрессивные настроения Маши, ее вселенскую грусть, понадобился Скрябин. Поскольку спектакль Кости Треплева должен шокировать, оказалось невозможным обойтись без современной дроби ударников Эвелин Гленни. Но все это – сноски и вставки, основная музыка – Шостакович. Клавир почти полностью сложился из русской классики.

– То, что русская музыка сопровождает русскую пьесу, – логично…

– Не в этом дело. Мои любимые произведения не имеют временных и национальных рамок. Шекспир, Чехов, Ибсен, классическая музыка поднимаются так высоко, где пространство, место, время уже не имеют значения. Когда я ставил "Трамвай "Желание" Теннесси Уильямса, то использовал музыку Сергея Прокофьева и Альфреда Шнитке. Те, кто смотрел балет, верили, что Шнитке специально написал музыку для Теннесси Уильямса.

– Вы действительно изучали историю Художественного театра, решив поставить "Чайку"?

– Тут есть большое преувеличение. Хотя я много читал, приезжал во МХАТ, смотрел на чайку на занавесе, изучал рисунки Чехова, перелистывал записи Станиславского, открывал для себя мемуары. Перед каждой постановкой я многое изучаю, стараюсь понять эпоху, ее цвета, контрасты, но перед самой работой пытаюсь все это забыть, отрешиться от груза истории. Оставить только одного партнера – музыку. Выбираю трех-четырех танцовщиков на роль каждого персонажа. Они воспринимают мой текст по-разному, потом выбираю тех, кто более соответствует моему замыслу. Часто случается, и в Музыкальном театре тоже, что кто-то, репетируя одну роль, вдруг вскрывает суть иной, тогда он переходит в "юрисдикцию" другого персонажа. Так что первоначальное распределение ролей в моих балетах мало что значит.

– Однажды, рассуждая о балете "Страсти по Матфею" на евангельский сюжет, вы подчеркнули значение категории времени в жизни художника. Какие у вас отношения со временем сейчас?

– Сейчас я считаю, что эти философские рассуждения уводят слишком далеко. Об этом надо забыть…

– Вы говорили, что ваш гамбургский балет – дом и семья, что странно уже на уровне определения. Так и осталось?

– Наверное, здесь подводят неточности перевода. Я никогда не использую слово "семья", когда говорю о своем театре. Семья – это совсем другое. Мы работаем вместе, но не проводим вместе вечера, не обедаем за одним столом и не выпиваем после спектакля. У нас есть взаимоуважение и четкие, порядочные отношения между собой. Стараемся поддерживать дружескую атмосферу ансамбля, но то, что делают танцовщики после репетиции или после спектакля, меня, честно говоря, мало интересует. В этом-то и отличие театра от семьи. Потому что родителям, конечно, интересно и важно знать, что происходит с детьми в любой момент, да и супруги посвящены в жизнь друг друга. На то и семья. А что касается дома, то для меня театр – дом. Что для меня синоним места, где я работаю. Это – балетная студия, где я думаю, здание, где обитает моя труппа. Это место, конечно, в Гамбурге.

– Вы долгие годы собираете коллекцию раритетов, так или иначе связанных с антрепризой Сергея Дягилева и его любимым танцовщиком Вацлавом Нижинским. Ваша коллекция путешествует по миру? И вообще, как она возникла?

– В самом начале коллекционирование было для меня желанием доказать, что танец все-таки существует. Потому что я родился в Милуоки, где не было даже театра с постоянной труппой. И я старался найти этот мир, мир театра и танца, и поначалу находил его только в книгах, потом стал приобретать эскизы, у меня есть Бакст и Бенуа, фотографии артистов, рисунки Нижинского, костюмы балетов дягилевского периода.

Идея моей коллекции – будь то книги или фарфор – собрать и классифицировать подтверждения тому, что танец – реальный мир и предметы, его составляющие, прихотливо сочетаются друг с другом. Это очень важно для меня, как было важно для Дягилева. Хотя, как и он, я вижу будущее танца в постоянном творчестве, в поиске нового. А коллекция – это история, приметы движения. Простите за короткий ответ. Что касается путешествий коллекции, то я предоставляю экспонаты для разных тематических выставок.

– Где хранится коллекция? Кто может ее увидеть?

– Не так давно создан мой именной фонд, который будет заниматься судьбой коллекции, ее сохранением. Надеюсь, что через 5 –10 лет мы сможем собрать деньги и построить отдельное здание под музей.

Первый шаг на пути к этому сделан. Это – мой новый дом, где в отдельных помещениях разместилась экспозиция. Так что я и собираю музей как коллекционер, и живу в этом предметном мире.

Видеть коллекцию могут, естественно, мои гости. Ученые, которые занимаются искусством начала прошлого века, тоже могут попасть ко мне. Если моя коллекция может оказаться в чем-то полезной для исследовательских штудий, то мне обычно пишут письма, получают ответ и потом приезжают.

– Какое впечатление произвела на вас Москва?

– К сожалению, очень мало ее видел. Знаю только один путь: из гостиницы – в театр. Но город, по-моему, все же изменился, и не в лучшую сторону. На коротком отрезке своего маршрута я вижу большое количество шикарных и ужасно безликих зданий с глянцевыми бутиками. Это просто какая-то атака гламура. Хотя имею ли я право судить?

Беседу вела
Елена ФЕДОРЕНКО

Фото Екатерины БЕЛЯЕВОЙ