

ДЖОН НОЙМАЙЕР:

Никогда не упускаю удачных совпадений

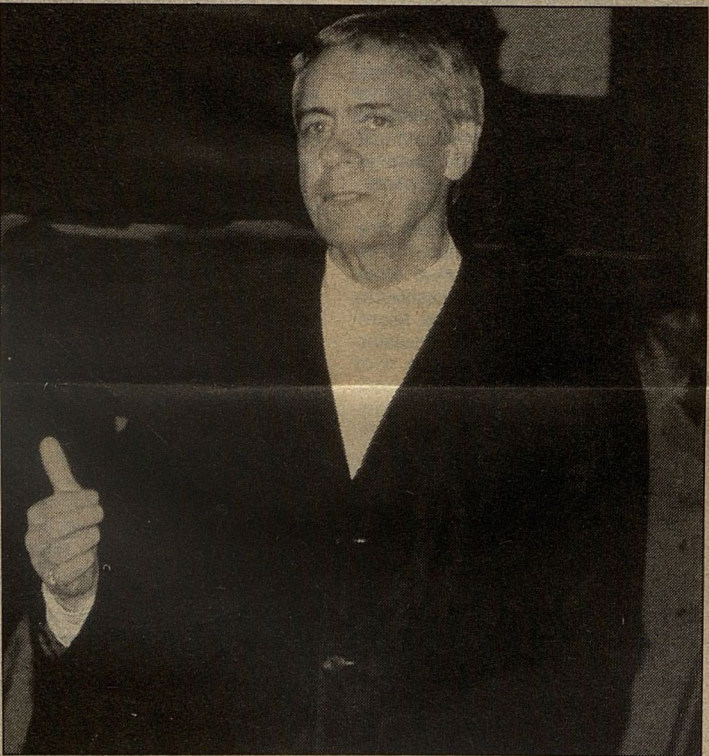
Уже в сентябре в Москву должен приехать гамбургский лидер – Джон НОЙМАЙЕР – впервые не как гастролер, почетный гость или член очередного жюри. Он придет репетировать с артистами Большого театра свой балет “Сон в летнюю ночь”. Это будет его первая работа в новом сезоне, весь прошлый сезон Ноймайер работал для своей труппы, вместе с которой хореограф праздновал тридцатилетие Гамбургского балета Джона Ноймайера. Эти празднования начались прошлым летом во время юбилея Петербурга, где Ноймайер показал три больших балета – “Нижинского”, “Чайку” и “Даму с камелиями”. Тогда же он признался, что неслучайно выбрал для показа именно эти балеты.

Хореограф находится в очень строгих отношениях со временем: пока мы рыдаем над любовной трагедией Маргариты и Армана и удивляемся романтической фиктивности Манон и Де Грие в “Даме с камелиями”, Ноймайер утверждает, что этим спектаклем он прощается с литературной традицией XIX века и переходит к новой литературе и начинает он с русских, с Чехова, здесь и сейчас. Тридцать лет он сочинял балеты, верный определенной эстетике, а на пороге своего шестидесятилетия бескомпромиссно порывает со старым миром и идет вперед, неизменно сохраняя ленное право на темы Русских сезонов Дягилева – это останется в его владении навсегда

(тем более что его коллекция вещей и документов на темы русского балета начала века признана самой большой в мире).

Итак, в прошлом году Ноймайер не побоялся привезти своего “Нижинского” (премьера 2000 года, по мотивам биографии и балетов Нижинских) и свою “Чайку” 2002 года, проштудированную методом Станиславского. А когда гастроли заканчивались и чуткий к расставаниям Ноймайер со слезами последним выходил из Мариинского театра, поджидавшие его поклонники заметили в нем ашенбаховскую (вернее, богардовскую) печаль. Я тогда подумала – вот последние кадры из “Смерти в Венеции” Висконти. Странное наваждение имело некоторую почву, к счастью, креативную, – Ноймайер, как выяснилось, уже начал думать о постановке балета по новелле Томаса Манна. Как всегда, он верен своему счету времени – Манн через десятилетие наследует Чехову, и хореограф оказывается в верном хронотопе. Кульминацией юбилейного фестиваля – Гамбургские дни балета – стала именно “Смерть в Венеции”, получившая второе название – “Пляска смерти”, сочинение Джона Ноймайера на музыку Баха и Вагнера. Во время фестиваля корреспонденту газеты “Культура” удалось встретиться с хореографом и побеседовать о его последней работе.

(Окончание на 7-й стр.)



Дж. Ноймайер

Культура. – 2004. – 15-27 июля. – (18) 9

ДЖОН НОЙМАЙЕР:

Никогда не упускаю удачных совпадений

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

— Вам, наверное, смешно отвечать на вопросы в духе «Как вы отважились соединить упорядоченные каноны Баха и стихийные буйства Вагнера в одном клави́ре?» Когда-то вас терзали распросами, почему ваша «Дама с каamelиями» идет не под Верди, а под Шопена и какая связь между Листом, Шопеном, Жорж Санд и Альфонсин Плесси? В случае со «Смертью в Венеции» многих удивляет ваш выбор музыки. Можете, ждали Малера?

— Да нет, меня не утомляют разговоры о музыке. Я открыт для бесед о композиторах, художниках, литературе. Это мой мир, меня здесь все интересует и все волнует. Я читаю тексты на обложках пластинок, вычитываю информацию из писем или мемуаров людей, живших во время, с которым я работаю, слушаю дирижеров, советуюсь с музыковедами. Случайные сведения могут оказаться для меня поворотными в выборе музыки для балета. И вот сейчас произошла такая история: я был в отпуске, слушал на плеере диск с «Искусством fugи» Баха (первоначально я думал использовать эту музыку), на том же диске оказалось «Музыкальное приношение» И.-С.Баха, и оно меня особенно заинтересовало. Я тогда уже точно решил для себя, что мой балет начнется с балета фон Ашенбаха о Фридрихе Великом (Ашенбах у Ноймайера — главный балетмейстер. — Прим. ред.). Я подумал, что это по времени совпадает с годами жизни Баха и балет Ашенбаха должен идти под эту музыку. И вот чудо — я беру обложку и читаю, что «Музыкальное приношение» написано Бахом как посвящение Фридриху II. Я никогда не упускаю таких удачных совпадений, всегда с благоговейным восторгом принимаю то, что подбрасывает Судьба. Итак, вопрос с выбором Баха был решен. На самом деле, я еще раньше решил относительно Баха, тут я просто укрепился в правильности выбора. Музыку какого другого композитора можно настолько идеально точно сопоставить с интеллектуальным, аполлонически упорядоченным миром, созданным Густавом фон Ашенбахом? К тому же я так люблю Баха и поставил немало спектаклей на его музыку!

— Насколько я знаю, вашим богом является все-таки Малер. Вы много раз говорили, что Малер для вас как Чайковский для Мари-

уса Петипа. А что до Вагнера, то вы его почти не использовали раньше.

— Музыка Малера, которая звучит в фильме Висконти, сильно и пронзительно передает эмоциональный подтекст новеллы Манна. Когда-то меня очень тронул этот фильм, но я решил про себя, что еще не имею достаточной зрелости, чтобы коснуться такой сложной темы. Вы знаете, когда я в 15 лет прочитал новеллу, то вообще не воспринял эту историю как реальную — с сюжетом о стареющем мужчине, которого очаровал мальчик на пляже. Этот мальчик был для меня абсолютно нереальным персонажем, чудесным, и история была какой-то мифической. Дело я и остался с подобным ощущением мифического наваждения, и надмирная музыка Вагнера (из «Тристана и Изольды») как-то сама собой оказалась у меня в балете. Я думал о Вагнере, так как по обыкновению прочитал массу источников, прямо указывающих на Вагнера как прототипа Ашенбаха. Я не люблю таких прямых ассоциаций и не верю в то, что Манн сделал сознательную аллюзию. Но тема невозможной любви и тема смерти любви сближает «Тристана» и «Смерть в Венеции», и я искал там нужную мелодию. Многообразие новеллы — реальность и мечтания — долго не находили музыкальных соответствий. В конце концов я начал бесконечно переставлять диски Баха и Вагнера, меня этот процесс вдохновлял, после слушания я чувствовал себя проснувшимся ото сна. Но я не мог понять, что сон, а что явь — что Бах, что Вагнер? Я остановился на самостоятельности этой неясности и перенес в спектакль перемены Баха на Вагнера. Это мне очень помогло в сцене дуэта Ашенбаха и Тадзио, когда они касаются друг друга, чего нет в книге, но зрителю не ясно, не происходит ли это только в потоке сознания Ашенбаха?

— Мне показалось, что поток сознания — один из основных сюжетных приемов в вашем новом балете.

— Я не могу ставить балет по новелле с мифическим подтекстом в начале XXI века и не замечать приемы, открытые уже в начале XX века художниками вроде Джойса, чьи находки в мифологии человеческих ходов и поступков мне к тому же очень близки.

— Вы отбросили литературные и музыкальные аллюзии, но не избежали любимых балетных. Я не

ошибусь, если предположу, что обе дамы — мама Ашенбаха и мама Тадзио (их исполняет одна и та же артистка. — Прим. ред.) походят на двух гранд-дам балета и танца — первая на Анну Павлову, а вторая на Дункан? Тадзио местами напоминает Нижинского, а облик Ашенбаха чем-то сродни облику одного известного хореографа, много сочинившего на темы античности?

— Шел 1911 год. Томас Манн встречается в Венеции молодого поляка, он станет прототипом Тадзио, тогда же он пишет критические заметки о Вагнере (только-только вышла автобиография последнего), в Вене умирает Малер. Наверное, все это находится в какой-то близкой связи. Я же отметил для себя другие приметы времени. В 1911 году родилось понятие «комплекс Нарцисса», Фокин сочиняет для Вацлава Нижинского балет «Нарцисс», а сам Нижинский в это же время отдыхает на Лидо. Между тем образ смеющегося Нарцисса не раз возникает в новелле, наверное, изобретение не прошло мимо Манна. Я бы с удовольствием углубился в тему хореографии Нарцисса, равно как и Святого Себастьяна, тоже отчасти героя новеллы, но это бы очень увело от сюжета. А Павлова и Айседора мне понадобились как два антагониста, определяющие свое время в балете. Мне хотелось показать разницу в воспитании Ашенбаха и Тадзио, закрытость одного и свободное дыхание другого. Кроме того, обе дамы были законодательницами моды того времени и очень уместны в моем рассказе. И Лифарь возник не случайно. Я очень люблю рассматривать его фото, он всегда выделялся особенным костюмом, классической, немного старомодной позой. Его балетный авангард, выраженный через античную классику, соответствие эпохе и востребованность в цитадели мирового балета — Парижской Оперы, не без заигрываний с режимом — все это очень вдохновило меня, когда я думал над внешним обликом фон Ашенбаха.

— Такая трудная премьера, несколько возобновлений в прошедшем юбилейном сезоне, наверное, будете переводить дух? В сентябре вас ждут в Большом театре, вы приедете?

— Да, хочу отобрать артистов для «Сна в летнюю ночь». Это сложная задача, так как труппа Большого устроена по другому принципу, нежели моя собственная. Мой театр — это од-



Сцена из спектакля «Зимний путь»

на семья, я до мелочей знаю всех, так как большинство учились у меня в школе, и я взял их в театр для определенных задач. В одном спектакле вы увидите моего ведущего солиста на заднем плане, в тени, но как раз тень-то его и служит моей концепции, а в другом он выйдет главным героем, от которого зависит успех нашего предприятия. В Большом, как и в Парижской Оперы или Мариинском театре, существует жесткая иерархия артистов, нужно соблюдать эти академические правила. Есть солисты, которые имеют законное право на премьеру, это пугает, когда начинаешь работать, а тебе что-то навязывают. С другой стороны, в Большом такая сильная и боль-

шая труппа, что я сам боюсь выбора. — Наверное, вы бы не взялись ставить в незнакомой труппе такие интимные балеты, как «Чайка» или «Страсти по Матфею»?

— Не могу и не хочу. Я успешно работаю с Парижской Оперой, там идет мой «Сон в летнюю ночь» — многонаселенный балет, он же, надеюсь, будет уместен и в Большом. Если первое сотрудничество будет успешным, я поставлю что-то специально для Большого.

Беседу вела
Екатерина БЕЛЯЕВА
Москва — Гамбург

Фото Хольгера БАДЭКОВА