

На "русском берегу"

Ирина ЛЕИНА
Мюнхен

Мюнхенская биеннале - явление абсолютно уникальное, второго такого нет ни в Европе, ни, пожалуй, в мире. Заказать три новые оперы и поставить полноценные спектакли на лучших сценах - какой еще город может позволить себе подобную роскошь, если каждая такая рискованная попытка стоит порядка миллиона марок? Нынешний, шестой оперный фестиваль, а точнее, фестиваль современного музыкального театра, был особенно интересен еще и тем, что среди приглашенных написать оперу оказался российский композитор, доцент Московской консерватории сорокачетырехлетний Владимир Тарнопольский. Теперь, когда отгремели премьерные представления в переполненном зале Принцрегентен-театра, избалованная мюнхенская публика которого приняла этот музыкальный эксперимент, когда уже просохла краска на страницах солидных немецких газет, опубликовавших пространные рецензии, можно с облегчением вздохнуть и рассказать, как это произошло.

Для Тарнопольского все началось два года назад, когда название одного из сочинений Штокхаузена - "...Как время проходит" - было объявлено лейтмотивом предстоящего фестиваля, а заодно был задан и второй параметр будущего сочинения: оно должно быть "за пределами дотла выгоревшего поля литературных опер", то есть - никаких инсценировок. Он стал одним из трех приглашенных композиторов, что было единственным до конца понятное. Но с чего начать оперу о том, как проходит, куда уходит и во что превращается время? Чистый лист, начинай с любого конца: ни либретто, ни сюжета... "Возьми что-нибудь из Чехова..." - предложил композитор Ханс Вернер Хенце, основатель Мюнхенской биеннале, живой немецкий классик, чьи идеи формируют многое в сегодняшнем музыкальном ландшафте.

В суете московской жизни Тарнопольский целый год не мог решиться на первый шаг, хотя изобретательный сочинитель Ральф Гюнтер Монау в Мюнхене уже торопился писать либретто, забрасывал композитора вопросами (эта историческая переписка шла на английском языке, через переводчика), и надо было решаться на "что-то из Чехова". "Радикальное" решение так и не было принято: оттолкнувшись от хрестоматийных "Трех сестер", задав три акта "О любви", "Об искусстве" и "О смерти", он понял, что писать все равно придется о себе.

Но оперный театр, эта колдовская материя, которую ткут одновременно с четырех сторон композитор, литератор, художник и режиссер, ожила и засверкала свежими картинками. "Три сестры" - три прозрачно ясных образа, силуэт "Вишневого сада" у самого горизонта сцены и пресловутое ружье из "Чайки", напольные часы с боем из "Дяди Вани", механическое пианино и вечный букет полевых цветов - все соединилось в душе, в воображении и начало работать на новую идею. Ровно через год, преодолевая невиданный цейтнот и буквально вырывая из рук только что прилетевшего в Мюнхен композитора последние листы музыки, выучив наизусть сложнейшие партитуры и получив, как всегда, "совершенно не те" костюмы к генеральной репетиции, семь актеров подошли к премьере. Они стояли на сцене, и казалось, ничего больше не отделяло их от

полного краха... Или... Так начинается премьера. На программках - название - "Когда время выходит из берегов". Опера в трех действиях. Без антракта".

Открывшаяся Антону Павловичу в 1899 году бессмысленность бесплодных провинциальных мечтаний - тема первого акта. Один известный историк, посмотрев мюнхенскую премьеру, сказал весьма образно: "Эта первая часть о том, как интеллигенты про... русскую революцию". Ну что ж, сейчас модно не просить прощенья за чистую правду. Остается только вспомнить, что в том же самом повинны интеллигенты других стран. В тридцатые годы режимы один другого чудовищнее украсили теперь уже уходящее столетие. Это всех нас очень роднит. Делается понятным, почему провинциальный доктор Чехов стал мировым классиком.

Второй акт - год 1999-й. Тот же пустопорожний модный треп "трех сестер и их с ними" в городских салонах. Как бы деятелей искусств. На фоне пустоглазых картин в шикарном рамах. Треп этот мгновенно множится на фотобумаге, выплескивается на страницы газет с миллионными тиражами, льется из "помоечных" телеканалов. С той лишь разницей, что это уже наша сегодняшняя суррогатная, самообманная жизнь, которая обкрадывает нас самих, а отнюдь не литературных героев. Пустые слова, никчемные и разобщенные человеческие существа, сытые и бессмысленные двуногие "в отсутствии любви и смерти".

И, наконец, год, может быть, 2099-й - финал. Все те же. Разница лишь в том, что каждый раскачивается в своем прозрачном коконе, одинокий, беспомощный, не владеющий уже не только чувствами и разумом, но и связной речью. В пустоту летят лишь междометия и звуки, срывающиеся с экранов компьютеров, какие-то шорохи. Похоже, это не коконы, а, может быть, огромные пробирки, в которых теперь, после столь бездарно окончившегося опыта над людьми, зарождается нечто, более достойное божественного дара - человеческой жизни...

Нерадостная получилась опера. Но точная по ощущениям. Самый простой путь - музыкально сопоставить три различных времени, сочинить каждый акт в своем, возможно, квазиисторическом стиле - Тарнопольский отверг сразу. Композитор поставил перед собой другую задачу: "одеть в звуки" тщету пустых ожиданий, характерную для нашего прошлого, нарисовать картину прожигания времени - чем отличается настоящее - и, наконец, нарисовать пейзаж омертвевшего "недочеловеческого" будущего. Автор его боится, как и всякий нормальный человек. Судя по отменной критике, задачу эту он решил достойно, если не сказать блестяще.

Режиссер и художник спектакля Пер Бойзен выстроил все три сцены тоже весьма изобретательно, однако отказаться от прямых сопоставлений не захотел и предметы, выдающие эпоху, все-таки разместил на виду. Но сделал это в таком конструктивно-минимальном виде, что символические подсказки смотрятся как некие прозрачные координаты, нанесенные штрихпунктиром. Сама же сцена то и дело раскрывается и расширяется не только вглубь и вверх, обнажая в проемах новые цвета и фигуры, но буквально вдруг становится на дыбы, сбрасывая с себя певцов и предметы. Лишь фортепиано остается вертикально стоять в "проруби" покосившегося мира, но и оно больше в людях не нуждается и в гробовой тишине вдруг начинает играть само по себе. Все, что происходит на сцене, имеет явный характер театральной метафоры и ни разу не изменяет поэтической сути спектакля.

Костюмы персонажей (художница Ульрика Шлемм), своей условностью очень напоминающие русский модерн начала века, в первом акте постепенно теряют форму и

цвет, становясь из черно-белых сизыми и, наконец, безлико-белесыми. Простой прием, если не видеть, с какой артистичной легкостью "поместился" он в общем русле художественной концепции.

И еще одно невидимое действующее лицо - ирония, доходящая местами до сарказма. Ирония счастливым образом соединила музыку, текст и сценографию воедино. В результате там, где зрителю уже можно было бы зарыдать от безысходности показанного, он смеется. Над чем смеется? Над собой, конечно. Освобождаясь от охвативших его ощущений, поняв, быть может, что со своими страхами и тревогами он не так уж и одинок. Зритель выходит из дверей театра другим, не таким, каким вошел в них полтора часа назад - мне пришлось в этом убедиться. У двух дам, которые под занавес неистово аплодировали, топали ногами и кричали "улюлю!", я с опаской спросила, что это означает - хорошо или плохо? "Да конечно же, хорошо, здорово! Жаль, что в опере не так, как на футболе... Вот пришлось терпеть и молчать до конца, а так хотелось!..."

Разбудить чувства, пнуть кого-то, заставить заглянуть себе в глаза, глубже, в душу, - вот чего хочет любой художник. Если это действительно состоялось, публика - твоя. Закон театра.

Получился ли этот спектакль русским? Наверное, такой вопрос несколько нелеп, если спектакль поставлен профессионалами высшего пилотажа немецкой сцены, а исполнен интернациональным ансамблем: Ольга - Элеонор Джеймс из Канады, Маша - Кристине Акре из Чикаго, Ирина - Хлин Петерсдоттир из Исландии, Всеволодской, слуга, - Барбара де Кой из Эссена, Борис - Томас Холцаппел из Карлсруэ, Леонид - Михаэл Баба из Берлина, Михаил - Тони Фабио из США, Петр - Флориан Майр из Баварии. Музыкальный руководитель и дирижер - Экехард Клемм. Впрочем, на сегодняшний день этот межконтинентальный ансамбль имеет общий дом - Мюнхенский театр оперы и балета на Гертнерплатц, нормальный репертуарный театр, вторая по величине мюнхенская сцена.

И все-таки очень заметно, что отправной точкой представления был не только Антон Павлович Чехов, но и вся могучая школа русского театра, избавиться от наваждения которой не смогли, да и не пытались, немецкие постановщики. Этим, к слову сказать, опера Тарнопольского заметно порадовала критику, так что в рецензии газеты "Мюнхен меркур" даже появилась фраза: "По сути, опера Тарнопольского - самая традиционная из трех опер, биеннале. Три акта соединены интермедиями, произносимое на сцене создает атмосферу вокальной игры, часто музыка "сгущается" до классических ансамблевых сцен... Наконец на сцене состоялось то, что на ней само собой разумеется, - театр". А беспощадная "Зюддойче цайтунг", которую в Германии с трепетом открывает каждый деятель культуры, пошла еще дальше: "Среди трех новых опер Мюнхенской биеннале эта - определенно самая сенсационная как драматургически, так и музыкально... Все три части сконструированы точно и логично, наполнены искусством и напряжением и во всякий момент блестяще заряжены несмотря на то, что эту музыку специфически театральной не назовешь..."