

Баку – Москва: театральные премьеры в ЦИМ

В современном мире с его глобальными катаклизмами, проблемными геополитическими и социальными реалиями культура, несомненно, служит консолидирующим фактором, являясь той областью, в которой все еще действуют центроостремительные силы, направленные не на размежевание, но на объединение человеческого сообщества. Сегодняшние Баку и Москва – это два крупных мультикультурных центра, исторически связанные узами плодотворного взаимосоотрудничества и взаимообмена. Москвичи – неперемные участники Международного фестиваля современной музыки имени Кара Караева, бакинцы – желанные гости в российской столице, неизменно сохраняющей дружественный интерфейс по отношению к носителям культуры иной формации. Последняя неделя второго зимнего месяца стала убедительным тому подтверждением: 24 января в Концертном зале имени П.И. Чайковского в рамках концерта «Бенефис альта» Ю. Башмет и симфонический оркестр «Новая Россия» исполнили сочинение Олега Фельзера «...And Harold again», а 30 и 31 января в Центре имени Вс. Мейерхольда состоялись российские премьеры мультимедийного спектакля «Истории любви» в исполнении Фариды Мамедовой и Гюльшан Аннагиевой, с режиссурой и сценографией Рауфа Ма-

медова, и сценической версии инструментальной пьесы Фараджа Караева «Der Stand der Dinge» («Положение вещей»).

Композитор Олег Фельзер (1939–1998), родившийся в Баку и скончавшийся в Нью-Йорке, один из трех русских/советских композиторов, удостоенных чести получить заказ от Библиотеки Конгресса США; частый гость европейских форумов, солистка Азербайджанского государственного академического театра оперы и балета Фариды Мамедова и пианистка Гюльшан Аннагиева, в настоящее время преподающая в университете в турецком городе Самсун; профессор Московской консерватории композитор Фарадж Караев, бакинец, подвижник, делом своей жизни считающий пропаганду, продвижение современной академической музыки Азербайджана, ее интеграцию в общеевропейский музыкальный контекст, – в личные и творческие судьбы этих музыкантов органично

вплетена мультикультурная составляющая, обусловившая их открытость новым идеям и новому художественному опыту.

Два премьерных показа на сцене Центра имени Вс. Мейерхольда представили первую часть мультимедийного проекта Научно-творческого центра современной музыки Московской консерватории, названного «Театр музыкальных инструментов» и призванного продемонстрировать различные способы взаимодействия музыки с театральным пространством. Идея спектакля «Истории любви» принадлежит музыковеду Рауфу Фархадову, еще одному бакинцу-москвичу, специалисту в области академического авангарда, автору книг и статей по музыке XX–XXI веков. Изначально подразумевался некий эппеленинг, основанный на комплементарном взаимодействии нескольких художественных линий, а именно – музыкального, пластического и видеорядов. В центре – история, рас-

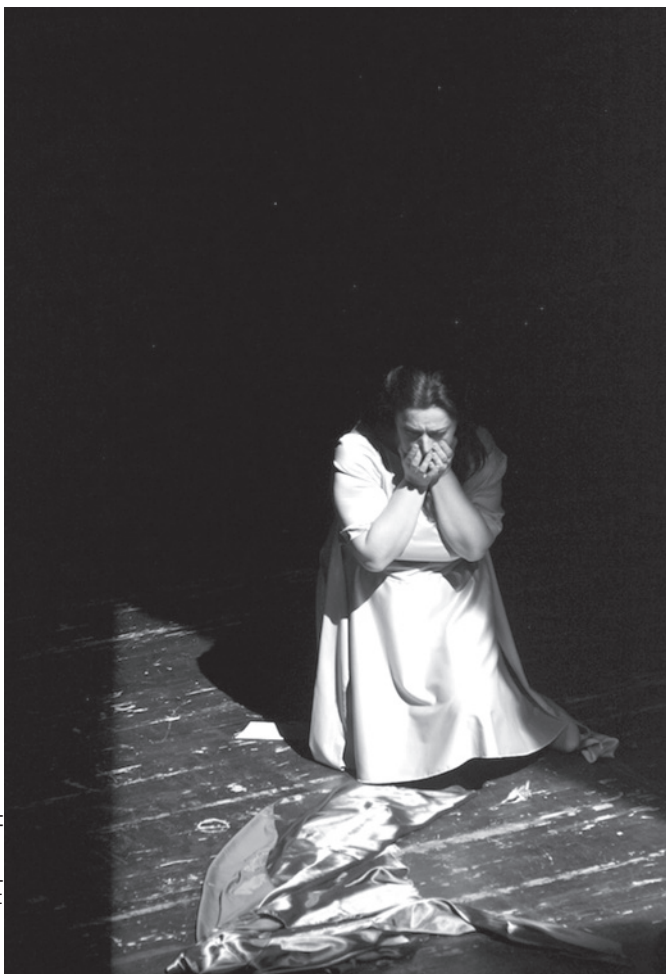
сказанная музыкой: монолог/диалог певицы и пианистки на тему трагической судьбы Женщины, проживающей свою жизнь «от рассвета до заката», от эйфории мимолетного счастья до одиночества у последней черты. Сопрано Фариды Мамедова, выступившая и драматургом, и главным персонажем-актером этой музыкальной истории, выстроила сюжет, опираясь на образцы



фото Екатерины Краевой

«Истории любви» в исполнении Фариды Мамедовой

фото фёдора Софронова



«Истории любви». Фарида Мамедова

вокальной лирики композиторов австро-немецкой школы первой половины XX века. Песни А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга, Ф. Шрекера, Х. Пфизнера и А. Цемлинского – своего рода *Liederabend* раннего экспрессионизма, еще не до конца изжившего романтическую нежность и трепетность, – составили три блока, соответствующие этапам любовного «взросления»: юность, мечты, первое чувство – зрелость, познание любви, переживание измены, предательства – душевная «осень», опустошение, осознание бессмысленности жизни, ожидание смерти как избавления.

Впрочем, от начального замысла, отвешивающего абстракцией, сугубо аллегорическими смыслами и метафорами, реализаторы московской сценической версии ушли достаточно далеко – во многом благодаря креативной фантазии Рауфа Мамедова, кинорежиссера и художника с европейским реноме, автора документальных фильмов, постмодернистских фотосерий и полиптихов на библейские сюжеты. Яркие

реалии человеческих безумств, глубинные смыслы «овеществляются» и дополняются вполне конкретными коннотациями.

Зритель проживает историю любви и разочарования в антураже пространства психиатрической больницы – последнем прибежище героини Фариды Мамедовой, контролируемой лечащим врачом – в этом амплуа выступает Гюльшан Аннагиева. На сцене – декоративные символы, переключаящие из реальности в Зазеркалье галлюцинаций и сновидений:

врезки/интерполяции видеоряда на основе монтажа из кинолент Антониони, Бертолуччи, фон Триера, а также картин Магритта, Босха и авторской живописи Мамедова, емко и по-экспрессионистски экзальтированно представляют историю взаимоотношений мужчины и женщины: от Адама и Евы до наших дней. Аллюзии музыкального ряда обретают неожиданную, чаще всего вступающую в противоречие с ними визуальную ипостась, нежные образы *Lied* «материализуются» в

качели, гигантская кровать, проекции живописных полотен – искажающиеся, подернутые туманом, плывущие и распадающиеся... Введенный в спектакль бессловесный персонаж – мужчина странного вида и поведения – фактически тоже представляет собой атрибут сценического оформления, еще один штрих в общей картине абсурда, обусловленного тем, что с самого начала *что-то пошло не так*.

Фантазмагория образов и смыслов центрирована фигурой страдающей Женщины, вновь и вновь истязающей себя воспоминаниями и рефлексиями, анализирующей, бунтующей, отрешенной, безумной – «театр одного актера» в лице Фариды Мамедовой, великолепной певицы и тонкой актрисы, умеющей в одно и то же время быть хрупкой и страстной, потерянной и сильной... Специалисты смогли по достоинству оценить ее вокальную интонацию – по-европейски точную и богато нюансированную, – так же как и деликатное туше Гюльшан Аннагиевой, словно воскрешающее забытые традиции камерного



фото фёдора Софронова

Сценическая версия инструментальной пьесы Фараджа Караева «Положение вещей»

домашнего музицирования начала XX столетия.

Пьеса Фараджа Караева «Der Stand der Dinge» («Положение вещей») для инструментального ансамбля и магнитной ленты была написана в 1991 году и тогда же впервые прозвучала в исполнении немецкого *Ensemble Modern* на знаменитой сцене франкфуртского Mozart Saal в рамках Международного фестиваля «Schönheit eine Utopie?». Композиция решена в жанре инструментального театра, представляющего собой одну из разновидностей музыкального акционизма, уникальный синтетический феномен, возникший в русле поисков послевоенного европейского авангарда. Сформировавшийся в результате интеграции музыкального, визуального и вербального рядов, инструментальный театр напрямую связан с театрализацией исполнительского процесса: музыканты перевоплощаются в актеров, используя соответствующую атрибутику спектакля – костюмы и декорации, выстраивающих мизансцены, которые нередко складываются в условный сюжет, как правило, абсурдистского толка.

Метакатегорией, сверхобразом пятичастной композиции «Der Stand der Dinge» является сама Музыка – актер и режиссер звукового действия, детерминирующий его внешнюю и внутреннюю форму. Емкость названия, заключающего в себе потенциальную возможность «крупных» и «мелких» планов, поэзию абстракции и обыденную прозу повседневности, в версии будущего выпускника ГИТИСа, режиссера музыкального театра Алексея Смирнова и солистов ансамбля *Студия новой музыки* Московской консерватории под управлением дирижера Игоря Дронова раскрылась игрой определенности и относительности, вереницей незавершенных «историй», разыгрываемых симультанно, в едином пространстве сцены.

Балансирующий между порядком и хаосом, мир образов караевской пьесы так необычен, умонепостижим и парадоксален, что единственным спасением для *ratio* становится исключение всякого сопереживания действию, довольствование ролью стороннего наблюдателя, внимательное вслушивание/всматривание в происходящее без его оценки или каталогизации. Ничему не удивляться, не

искать оснований и причин – эта поведенческая установка становится правилом и для самих участников сценического *non stop*, вовлеченных в *quasi*-сумбурный процесс случайных взаимных конфигураций, будь то свободное перемещение по сцене (гобоистка, перкуссионист, кларнетист и другие исполнители), увлечение звуковой перебранкой (бас-кларнеты) или перевоплощение в дирижера с имитацией соответствующей жестикуляции (скрипач).

В звуковой и сценической конструкции «Der Stand der Dinge» вещи никогда не возвращаются в свой *status quo ante* – они неуловимо смещаются, соскальзывают в новые ситуации, заполняя пустоты и пристраиваются друг к другу, образуя целостность, чреватую новым распадом. Принципиально нестабильный космос населен странными звуковыми фантомами, легко мимикрирующими, меняющими очертания и характеристики в зависимости от перемены местоположения, искривления пространства, смещения звуковых плоскостей. Игровая логика царит в этом хаосе смыслов и звуков, тембров и структур. Ничто не предсказуемо и все не случайно – вот ключ к эстетике караевского «Положения вещей», в котором абсурд выступает не следствием, но первопричиной всех отношений и ситуаций. Пространство пьесы двоятся: с позиции зрителя – являясь воплощением случайного собрания музыкальных объектов, с позиции творца – олицетворяя определенную систему правил, согласно которой объекты всякий раз выстраивают ту или иную «ментальную» конструкцию. Музыка мыслится единственным основанием этого странного мироустройства, территорией которого оказывается не только сцена и зрительный зал, но и то, что лежит за их пределами. Ведь именно из пространства *по-ту-сторону-театра* появляются отдельные группы инструменталистов в начале произведения, туда же уходит траурная процессия (в постановке Смирнова – символические похороны... Булеза), а в последних тактах партитуры, вслед за увозимой в инвалидной коляске и не прекращающей игру гобоисткой – и вся исполнительская команда.

«Опрокинутая логика» спектакля вырастает из многоуровневого интертекста партитуры Фараджа

Караева, включающей ассоциативный музыкальный слой – цитату из детской фортепианной пьесы Кара Караева «Неотвязная мысль», Пять оркестровых пьес ор. 10 Антона Веберна, аллюзии на стилистику бас-кларнетовой пьесы Виктора Екимовского, а также чтение текста из романа Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» и изобретательную транскрипцию поэтического текста Эрнста Яндля «*ottos mors*». Впрочем, вне анализа нотного материала эти ассоциации недоступны даже искушенному слушателю, ибо композитор-мистификатор максимально абстрагирует потенциально узнаваемые тексты: например, веберновская музыка наполовину реальна, наполовину виртуальна, цитата из Виктора Екимовского обнаруживает себя лишь в области графической нотации, текстовые фрагменты Фриша, наслаиваясь, одновременно произносятся участниками струнного квартета, а верлибр Яндля разъят на слоги-атомы, организованные серией числовых отношений – ритмических структур.

Времена не бывают простыми. И сегодня, как никогда, искусство нуждается в помощи, оказываемой со стороны власть имущих и предрежащих – не только меценатов, но и государственных структур. Проект, осуществленный на сцене мейерхольдовского Центра и вызвавший восторженную реакцию московской публики, не состоялся бы без поддержки Министерства культуры и туризма Азербайджанской Республики – неперемного участника и спонсора значимых культурных событий в области современного искусства.

В панораме культурной жизни обеих столиц творческая деятельность и творческое наследие героев этой статьи востребованы: музыка Олега Фельзера вновь прозвучит в рамках сочинского Фестиваля искусств Юрия Башмета, Рауф Мамедов продолжит работу над авторскими проектами фильмов и выставок, Гюльшан Аннагиева вернется к концертному и преподаванию, а Фарида Мамедова примет участие в новых антрепризах Фараджа Караева, запланированных для показа в Баку. Москвичи же будут ждать новой встречи с искусством представителей авангарда азербайджанской культуры, этой общности удивительных и талантливых людей – бакинцев.