

СЛОВА И ВЕЩИ

**В ЦЕНТРЕ ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА
АЗЕРБАЙДЖАНА СОСТОЯЛСЯ УНИКАЛЬНЫЙ
ПРОЕКТ: ДВА ВЕЧЕРА РЕДКОЙ АВАНГАРДНОЙ МУЗЫКИ,
КОТОРАЯ ПРЕЖДЕ НЕ ИСПОЛНЯЛАСЬ В МОСКВЕ.**

В 1922 году композитор Арнольд Шенберг торжествующе скажет своему другу музыковеду Йозефу Руреру: «Я сделал открытие, которое обеспечит превосходство немецкой музыки на сто лет вперед». Речь шла об изобретении серийной, или 12-тоновой техники письма – нового композиторского приема, который отменял тональность и превращал сочинительство в нечто среднее между гаданием, комбинаторикой и попыткой придумать стихотворение, пользуясь только двенадцатью буквами. Предполагалось, что вскоре так будут сочинять все композиторы; что звуки, лишённые гравитационного поля тональности, образуют новые созвездия и любоваться этими созвездиями будут все, даже самые обычные люди. Шенберг искренне верил, что человеческий слух и способность слышать новую музыку развиваются со временем. «Пройдет совсем немного времени, и мои мелодии будут насвистывать даже домохозяйки», – уверял он коллег.

Эту цитату часто приводят в качестве типичного примера амбициозного пророчества, которому не суждено было сбыться. Хотя серийная техника и вправду оказалась самым влиятельным композиторским изобретением XX века – сложно найти серьезного композитора, который не попытался бы что-нибудь в ней написать, – к превосходству немецкой музыки она не привела. Музыка Шенберга не стали слушать домохозяйки, ее не полюбила широкая

публика, более того, ее избегают многие дирижеры и академические музыканты. Сочинения Шенберга кажутся радикальными даже сто лет спустя, в них и вправду есть что-то, что мешает их полюбить: холодность ли, взвинченность или та странная отрешенность, которая кажется совершенно инопланетной, почти нечеловеческой. Неслучайно один из ранних и знаменитых опусов Шенберга на стихи поэта-символиста Стефана Георге, с которого началось его путешествие к сердцу атональности, начинается фразой «Я чувствую воздух иных планет». Этим инопланетным воздухом и сегодня не все готовы дышать – музыка Шенберга исполняется реже, чем можно было бы ожидать, учитывая его славу педагога, теоретика и, возможно, главного изобретателя и визионера музыки XX века. В этом смысле сочинениям любимых ►

Текст:
АЛЕКСЕЙ
МУНИПОВ
Фото:
ДМИТРИЙ
ТЕРНОВОЙ



учеников Шенберга, Антона Веберна и Альбана Берга, повезло больше.

В том числе и поэтому проект, осуществленный на сцене московского Центра им. Мейерхольтда, выглядит совершенно уникальным. Изначально это была идея музыковеда Рауфа Фархадова: составить программу из раннеэкспрессионистских немецких песен, так или иначе посвященных любви. Чтобы получился слепок немецкой традиции Lied, такой, какой ее видели авторы начала XX века – Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Александр фон Цемлинский, Антон Веберн, Франц Шрекер, Ганс Пфицнер. Эта музыка почти никогда не исполняется в московских залах. Тем удивительнее, что осуществила этот проект в Москве звездная команда из Азербайджана – страны, которая в сознании московских слушателей едва ли ассоциируется с ранним немецким экспрессионизмом. Исполнительницей песен стала заслуженная артистка Азербайджана сопрано Фарида Мамедова, ее аккомпаниатором – пианистка Гюльшан Аннагиева. Поставил же спектакль в собственной сценографии кинорежиссер и художник Рауф Мамедов. Премьера «Историй любви» состоялась в Баку, однако в силу ряда причин прошла в усеченной версии, так что москвичи первыми увидели спектакль таким, как его задумывали создатели.

Нет причин сомневаться, что самого Шенберга такое соседство имен в программе привело бы в ярость – человек он был резкий и вспыльчивый. Он бы с удовольствием увидел свои сочинения рядом с сочинениями учеников, но, вероятно, не захотел бы, чтобы его вещи звучали вместе с произведениями Александра фон Цемлинского, своего давнего приятеля и соратника, с которым он впоследствии разошелся во взглядах на искусство. И уж точно он бы взбесился, увидев, что с ним в программе соседствует Ганс Пфицнер – талантливый, но реакционный композитор, который всю жизнь топтал модернистов, не считал их музыку за искусство, а в 1920 году написал посвященную им статью «Новая эстетика музыкальной импотенции». Случись это при жизни Шенберга, автор идеи Рауф Фархадов наверняка получил бы от него холодное и ядовитое письмо, на которые Шенберг был большой мастер.

Но история музыки выше истории личных отношений, и именно это сочетание позволило показать, насколько



«Истории любви». Вокал – Фарида Мамедова, фортепиано – Гюльшан Аннагиева



музыка новой венской школы, «музыка будущего», как ее тогда называли, укоренена в австро-немецкой музыкальной традиции. Между Пфицнером и Шенбергом нет никакой пропасти, и прекрасно слышно, как эта вроде бы радикальная и впередсмотрящая музыка на самом деле продолжает традиции Шуберта, Шумана, Брамса и Вагнера. Она звучит куда более лирично, чем можно было бы ожидать от экспрессионистов, и сам Фархадов признает, что услышал ее как будто новыми ушами.

Этим открытием постановка не ограничивается. Она неслучайно называется «Истории любви»: в сценографии Мамедова разворачиваются две параллельные истории – одна на сцене, другая на видеопроециях. Главная – история мятущейся женщины в исполнении Фариды Мамедовой, музыкальный монолог о жизни и судьбе. Дело происходит, очевидно, в психиатрической лечебнице (самая расхожая ассоциация с музыкой немецкого экспрессионизма): вокруг железные кровати, пианистка – еще и медсестра в белом халате, неуверенно созывающая больных на прогулку. Впрочем, звать особо некого: вместе с женщиной в палате только один пациент – угловатый и молчаливый мужчина в черном, который за весь спектакль не произнесет ни звука. Кто он такой? Воспоминание о давно исчезнувшем муже или любовнике? Душа главной героини? Моцартовский «черный человек»? Гюльшан Аннагиева после спектакля признавалась, что роль медсестры, пусть и почти бессло-



Режиссер
и сценограф
спектакля
«Истории любви»
Рауф Мамедов

с истории Адама и Евы и к концу вечера заставлял зрителя почувствовать, что не так пошло буквально все, причем очень давно, и ничего уже не исправить.

Завершающий двухдневный цикл вечер «Положение вещей» носил не всем понятный подзаголовок «Инструментальный театр». Жанр современной музыки, придуманный когда-то Маурисио Кагелем, можно описать строчкой «музыка, которую нельзя услышать, не увидев». Это сочинения, в которых движения музыкантов играют не меньшую роль, чем прописанная партитура, — точнее, в партитуре прописываются и движения исполнителей и предметов. Что-то вроде кейджевских хеппенингов, но с меньшей вариативностью и большим упором на театрализован-

ность; музыка, которая очень хочет быть спектаклем. И зрители увидели три таких мини-спектакля в исполнении «Студии новой музыки».

В «Семи преступлениях любви» (1979) Жоржа Апергиса музыка мечется в импровизированном любовном треугольнике — сопрано, кларнет и ударные; по ходу пьесы сопрано давится яблоком и собственной партией, а ударник выстукивает ритм на ее туфлях. С Dressur (1977) Маурисио Кагеля, которую российские зрители услышали впервые, когда-то началась сама идея «инструментального театра»: это лихорадочная перестрелка трех ударников, все время перемещающихся в пространстве, в которой использует несколько десятков инструментов, в том числе стулья, обломки кокоса



«Положение вещей» Фараджа Караева



весная, далась ей нелегко — она все-таки пианистка, а не актриса. Этого не скажешь о Фариде Мамедовой: именно благодаря ее актерской пластичности «Истории любви» стали не просто историческим экскурсом в музыкальный мир Веймарской республики, а именно спектаклем, смысл которого понятен и тем, кто не знает немецкого. При помощи немецких Lied она проходит все стадии любовных отношений: надежду, восторг, сомнение, воплощение, уныние и безумие.

Видеопроекции же, транслировавшиеся на развешанные вокруг сцены белые простыни, добавляли истории новое измерение: это был рассказ о том, как в истории обобщенных мужчины и женщины «что-то пошло не так». Монтаж из классики мирового кино (Тарковский, Антониони, Бертолуччи, фон Триер, Пазолини), живописных шедевров (Магритт, Босх, Мунк) и ярких работ самого Мамедова состоял из трех частей, начинался буквально



Композитор Фарадж Караев

и деревянные башмаки. Гвоздем же вечера стала российская премьера сочинения Фараджа Караева «Положение вещей», написанного в 1991 году для немецкого Ensemble Modern. Это получасовая вещь, что-то вроде пространственной оркестровой проекции Пяти пьес для оркестра ор. 10 Антона Веберна, в которой оркестр безостановочно бродит по залу, делится на ансамблевые группы и собирается вновь. Форма дробится, размывается и склеивается, оркестр ненадолго превращается в похоронную процессию, звучат отрывки из прозы Макса Фриша и стихи Эрнста Яндля, а лейтмотивом, пронизывающим этот передвижной театр абсурда, оказывается квазицитата из детской фортепианной пьесы Кара Караева «Неотвязная мысль» — тихое семейное воспоминание автора, которое мерцает внутри авангардного перформанса и делает его неожиданно трогательным и человечным. ♦