

■ премьера

“опера — это заведомо сумасшедший

Сегодня в Большом театре премьера оперы Леонида Десятникова «Дети Розенталя». Для отечественной культуры это событие знаменательное: впервые за последние тридцать лет ведущий театр страны заказал и поставил оперу ныне живущего композитора. Накануне премьеры с **Леонидом Десятниковым** беседует **Гюляра Садых-заде**.

Вы присутствовали при последнем этапе репетиционного процесса «Детей Розенталя» — а принимали ли участие в отборе певцов?

Нет, только сидел при дополнительном отборе, нужно было укомплектовать два состава целиком. При мне практически никого не отбрали. Из питерских выбрали только Петра Мигунова, да и то на «Фальстафа». Сейчас, впрочем, он репетирует роль Розенталя.

Видели предварительный макет?

Меня не было в Москве во время сдачи макета. Но потом я видел эскизы костюмов, и макет тоже. Мариус Някрошюс — сценограф, а Надежда Гуляева, жена Някрошюса, — художница по костюмам.

А как протекала работа с Сорокиным? Сюжет он придумал сам?

Я отчетливо помню, что с Володей Сорокиным мы были уже знакомы и приятельствовали, особенно после фильма «Москва», где он был автором сценария, а я — музыки. Мы вместе обедали, выпивали; однажды встретились в Кратово, на даче общих знакомых, и Володя сказал: «Давайте напишем оперу о клонах композиторов-классиков». Если говорить о том, кто автор идеи, то это и есть идея. Она заключена в трех словах: «Клоны композиторов-классиков».

Как обстоят дела в опере с женскими голосами? Кажется, там только одна героиня, эпизодическая, в которую влюбляется Моцарт?

Она не эпизодическая, я считаю ее главной, несмотря на то что Таня появляется только во втором акте. Ее партия написана для крепкого драматического сопрано — такая вердиевская героиня, хотя в нее влюблен Моцарт, а не Верди. Проститутка Таня — важный персонаж, у нее есть два больших дуэта с Моцартом. Второй женский голос — у Вагнера. Партия написана для меццо-сопрано, хотя Вагнер — это, наверное, скорее Брунгильда?

Не думаю. Уж скорее Вагнер отождествлял себя с Вотаном, басом...

Нет, тут я рассуждал, как Флорбер: «Эмма Бовари — это я». Так и Вагнер, думаю, мог бы сказать: «Брунгильда — это я». Да и в представлениях публики Вагнер скорее ассоциируется со стенобитными женскими, так называемыми «вагнеровскими», голосами. Тут я, быть может, и погрешил против оперной правды — но мне важно было иметь тембровую краску меццо-сопрано на фоне сопрано Тани.

Этими двумя женскими партиями в опере исчерпываются?

Есть еще Няня, тоже меццо. Остальные композиторы поют мужскими голосами. Чайковский — лирический тенор вроде Ленского, Моцарт — драматический тенор. Верди — баритон, Мусоргский — бас. Розенталя — тоже бас.

И каков сюжет?

Сюжет основан на подлинной истории доктора Розенталя, забы-

того персонажа, а на самом деле реального человека, выдающегося немецкого ученого-генетика. Еще в 1930-е годы он придумал метод бесполого размножения живых организмов и назвал «дублированием». Время в фашистской Германии было тяжелое. И поскольку его опыты подрывали чистоту расовой теории, он вынужден был эмигрировать в СССР, где открыл под патронажем самого Иосифа Сталина секретную лабораторию по производству дублей.

Мистификация?

Эта мистификация имеет некую документальную подоплеку. И в ней есть несколько реальных героев. Доктор мастерил всяких стахановцев для нужд советской армии и сельского хозяйства, а в свободное от основной работы время экспериментировал с генами композиторов-классиков. Он, как и полагается образцовому немецкому генетику, был страстным меломаном. Я сразу спросил Владимира Георгиевича, как же быть с Моцартом? Ведь могила его неизвестна, стало быть, неоткуда брать генетический материал для воспроизведения. Оказалось, существовал некий медальон, где хранилась прядь его волос; где-то обнаружилась ключица Моцарта, так что Розенталю удалось получить ген Моцарта и клонировать его.

Эти пять композиторов-дублей (слово «клон» мы не употребляем) живут у него дома, взаперти, на полулегальном положении. Сталину он представляет их как своих детей.

Весь первый акт — это большая экспозиция, в которой зритель осваивается с этой историей. Далее доктор Розенталь благополучно умирает от глубокой старости, а его лаборатория закрывается, потому что у государства нет денег, чтобы содержать ее.

Трагический финал, в котором композиторы гибнут от отравленной водки, напоминает пьесу Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь». Думаю, параллели неизбежно возникнут.

Да ради бога. Мне часто приходится отвечать на вопрос о цитатах: опера действительно имеет свой сверхсюжет. В ней пять картин, и каждая как бы представляет собой воображаемую оперу того или иного персонажа. Первая картина написана как вагнеровская мини-опера, вторая — как опера Чайковского и так далее. Есть и вердиевская картина, а вот отсылка к Моцарту как раз не очень много. Цитат в моей партитуре нет; возможно, есть бессознательные цитаты. Не исключено, что Сорокин читал пьесу Ерофеева и она отложилась у него где-то в подсознании. Мы же имеем в опере дело со всякими клише, почему в литературе такое невозможно? А в смысле музыки — это проникновение в главные оперные стили, которые у нас есть. По большому счету, приношение классической опере.

Не монумент на ее могилу?

Нет, изъявление моей горячей любви к опере как жанру.

Трудно было писать? Вы писали долго...

Долго, два года, причем ничем другим не занимался, только оперой. У меня были довольно жесткие сроки — к тому же я сначала дождался, когда будет готово либретто, потом оно дописывалось, переделывалось. Два года — это немного, если сравнить с «Хованщиной» или «Воццеком».

В «Хованщине» пять часов музыки, а в вашей — примерно два... Но все равно это крупное сочинение, конечно.

Думаю, это довольно крупное сочинение для сегодняшней композиторской практики. В XIX веке все было иначе: было другое ощущение времени, и это распространялось на все сферы человеческой активности. Концертные программы тоже были значительно длиннее, примерно на час-полтора. А сейчас, когда в Мариинском театре идет Вагнер или та же «Хованщина», часть публики убегает с последних актов; они торопятся на метро, но, скорее всего, просто устают.

В вашей опере — примат вокального начала, мелодии? Да, конечно.

Прозрачная фактура?

Да, и, надеюсь, со временем она станет еще прозрачнее. Партитура написана для большого симфонического оркестра, но у меня есть одно маниакальное качество: я все время убираю, вынимаю какие-то дублировки и всегда стремлюсь к максимальной прозрачности; хотя осознаю, что жертвую при этом монументальностью.

Сколько вы написали до этого опер? Три?

Три с половиной. «Бедная Лиза» в Театре Покровского, «Бравобрависсимо, пионер Анисимов, или Никто не хочет петь». И еще «Витамин роста» по поэме Олега Григорьева, для четырех певцов и рояля. Потом я ее оркестровал, но неудачно. Еще у меня была написана примерно половина оперы для театра марионеток. Но этот проект так и не осуществился.

Вы нашли общий язык с Эймунтасом Някрошюсом?

Не знаю, как он ко мне относится, но я чувствую к нему безграничное уважение и человеческую симпатию. Он мне очень нравится. Может быть, внешне мы различны, но он — человек моего склада.

Вам не кажется, что ваша опера погружена в мрачноватые реалии нашего времени, а у Някрошюса — совсем другой театр, символический?

Понятие реалистической оперы — нонсенс. Опера — это заведомо сумасшедший дом, апофеоз безумия. Наташа Ростова, смотревшая оперный спектакль в «Воине и мире», была не так уж не права. На самом деле, вот пример адекватного восприятия оперы. Это великий фрагмент, я недавно его перечитывал. Видите ли, я вынужден быть эгоцентричным человеком, иначе я просто не уцелею как композитор. Я хочу иметь преимущество

не вникать в некоторые вещи, иначе не выживу. Я тогда просто не начну писать оперу, если буду об этом думать. Я должен думать о каких-то простых вещах, я иначе устроен.

О технологиях?

В том числе. В опере есть несколько простых идей, не музыкальных, которые я пытаюсь продуцировать. И мне этого достаточно: я не хочу вторжения в мой мир какого-то другого понимания оперного жанра. Я прошу предположить, что Някрошюс есть живой, развивающийся организм, который, возможно, хочет немножко отойти от своего театра и сделать что-то новое. Мы все этого хотим. Мы все-таки еще не законсервировались: ни я, ни Эймунтас. Может быть, для него опера и есть возможность сделать что-то новое. И при этом привнести в спектакль свою эстетику. Я не вижу в этом ничего плохого. Някрошюс — достаточно крупная фигура, чтобы я мог ему доверять и поверить в то, что он делает. Когда люди вместе что-то делают, без доверия и взаимной любви ничего не получится. Он мне очень понравился, сразу, с того момента, как я вышел на платформу Вильнюсского вокзала и увидел, что он и его жена меня встречают. Я понял, что он — нормальный человек, а не помесь олимпийца с номенклатурой.

Как вы оцениваете последние события, развернувшиеся вокруг предстоящей премьеры: запрос в Госдуме, пикеты активистов из движения «Идущие вместе»?

Скандал в Думе быстро раздули, но пузырь опал уже через пару дней. Какой-то человек слышал звон и решил ударить в набат. Ситуация-то, если разобратся, анекдотическая. Фарсовая составляющая в ней очень сильна. Ведь ясно, что перечеркнуть и запретить продукт воли и усилий десятков людей (а опера — это дорогостоящее производство) не удастся. Ясно, что решению о постановке моей оперы не предшествовали тайные заговоры и никакие мрачные умы не вынашивали стратегический план по захвату Большого театра. Хотя все, что говорят по поводу скрытых пружин, приведших в действие механизм депутатского запроса — чьи-то ущемленные финансовые интересы, «подстава» Швыдкого, — это, конечно, правда. Но наше общество живет и развивается хаотично и непредсказуемо, и по пытки контроля за ним обречены на неудачу. Возможно, люди, сидящие на своих должностях в высоких кабинетах, думают, что они управляют обществом; на самом деле они лишь отправляют некий ритуал.

В «наезде» на оперу как раз проявился элемент хаоса и непредсказуемости. Это похоже на то, как человек шел-шел и вдруг упал в лужу. С каждым может случиться. Лично я происходящее вокруг постановки иначе и не воспринимаю.

Разве в вас не бьется жилка общественной активности? Относительно недавно вы подписали открытое письмо деятелей культуры Петербурга, посвященное выборам губернатора. Там, если не ошибаюсь, говорилось о том, что выборы практически безальтернативны.

Да, подписал. Меня попросила об этом моя хорошая приятель-

ница — Татьяна Москвина. Я ей доверяю; друзьям ведь надо доверять, правда? И я был согласен с содержанием письма, хотя против Матвиенко ничего не имею. Как говорится, ничего личного. Но по характеру я вообще-то человек тихий и домашний. Потому и выбрал профессию композитора. Хотя это утверждение не совсем точно: на самом деле профессия выбирает нас. Если человек по складу характера интроверт, домосед и склонен к агорафобии, то он предпочтет сидеть дома и сочинять музыку — только тогда он чувствует себя комфортно.

Расскажите, как вы стали музыкантом, композитором.

Родился я в Харькове. Мои родители не были музыкантами, я начинал с нуля. Мой покойный отец обладал некоторыми музыкальными способностями: хорошим слухом, играл на мандолине как самоучка. Мои же склонности обнаружились, как водится, случайно и в самой обыденной ситуации. В доме отдыха, где мы были с матерью, мы познакомились с преподавателями музыкального училища. Видимо, они обратили на меня внимание и посоветовали матери показать меня в музыкальной школе. Меня отвели в школу-десятилетку, тогда мне было шесть лет. Но туда не взяли, сказав, что я слишком мал. Со второго класса я стал заниматься в музыкальной студии при школе, а с четвертого класса поступил в районную музыкальную школу. Занимался игрой на фортепиано. У меня была замечательная учительница, ее звали Фаня Абрамовна Ярхо. Я ее обожал, и она ко мне очень хорошо относилась. Именно она инициировала мой переход в десятилетку. Оторвала меня от себя, понимая, что я перерос ее уроки. В этот момент я уже занимался композицией...

С кем?

Вам это покажется странным, но я занимался с Валентином Бибином.

Почему же странным? Бибин — замечательный современный композитор, писал довольно глубокую музыку...

Да, он умер в Израиле года два назад, к сожалению. Так вот, Бибин жил в соседнем с нами доме. А его мать работала вместе с моим отцом. Я приходил к Бибику домой заниматься. Это были тяжелые для меня уроки. Во-первых, я трепетал перед ним, поскольку он был настоящий, взрослый композитор. А во-вторых, он сразу же дал мне понять, что сочинение музыки — тяжелая работа. Он заставлял меня переписывать и переделывать по многу раз, и при этом никогда не бывал особенно доволен мною. Он вообще от природы был весьма сумрачным человеком. Быть может, за этим скрывалась какая-то робость по отношению к ребенку, это часто бывает у взрослых.

Вы были его единственным учеником?

Видимо, да. Это были так называемые частные уроки, хотя с моих родителей он денег не брал. Сейчас очень трудно понять, чему конкретно он меня учил. Но он давал мне слушать музыку, один раз даже пришел ко мне на день рождения, подарил несколько виниловых пластинок.