

Опера для пины и шести контрабасов

О холокосте, Второй мировой и геноциде наших дней

Классическая опера отмирает тихо и безболезненно, она просто остается в прошлом веке. На сцену приходит что-то другое, по инерции еще называемое оперой.

Композитор Хайа Черновин — очаровательная молодая женщина. Ее дед воевал «за Сталина, за Родину», ее семья прошла через кошмар концлагерей, а восьмилетний сын уже с рождения — «гражданин мира». Для этого ребенка Израиль и Калифорния, Берлин, Токио, Париж, Мюнхен находятся на одном материке. И он говорит на том языке, на котором его знаменитая мама читает лекции или сочиняет с коллегами очередной проект.

Сможет ли этот ребенок из другого измерения когда-нибудь понять, что сделали люди с его дедом? И — за что? Сможет ли он чем-то помочь этому старику с покалеченной навсегда жизнью? Найдется ли хоть одна точка, одна нота, которую старик и мальчик видят и слышат одинаково?

Недавно на Мюнхенской биеннале современного музыкального театра многие были всерьез задеты постановкой оперы «Пнима» сорокалетнего композитора Хайи Черновин. С иврита «пнима» переводится как «вовнутрь». Предмет исследования — внутренние переживания. Тема спектакля — холокост, поголовное уничтожение народа. Персонажей всего двое: старик, который чудом уцелел, и мальчик, который еще ничего не знает...

На сцене все сведено к минимуму: краски, предметы, движения. Этот интерьер-пейзаж был бы совсем сплюснутым, если бы на него временами не наезжало кино, то черно-белое, то вдруг в виде пленки, проявляющейся на глазах.

Избегав всех дежурных атрибутов Второй мировой войны: от кованых сапог до желтых звезд Magen David, Хайа Черновин вместе с немцами — режиссером Клаусом Гуттом и сценографом Христианом Шмидтом — поднялись на другой психологический уровень осмысления трагедии.



Хайа Черновин

Но вначале была музыка. Она написана для двух мужских, двух женских голосов, а также странного оркестра из кларнета, саксофона, тромбона, поющей пины, ударной и электронной установок, а также альты, виолончели и шести контрабасов. На сцене два актера — старый мужчина и подросток. Но за все время этой оперы никто не проронит ни слова. Вот так: опера без слов.

В перерыве, в фойе Гастайга, где происходит премьера заказанной

городом Мюнхеном оперы, мы беседуем с композитором Хайей Черновин. Говорим мы на удивительно понятной смеси идиш и немецкого. Вот уж воистину, было бы желание, а общий язык найдется...

— Итак, как это — опера без слов? Но вы писали о чувствах, и что же — шли только за собственной интуицией?

— Вначале было невероятно сложно, потому что текста действительно нет, а я люблю работать с текстом, он ведь чудесный источ-

ник вдохновения. Процесс был очень трудоемкий: примерно три месяца я каждый день просто записывала мысли, чтобы понять, что же я ищу. Больше всего это было похоже на попытки разглядеть гору в густом тумане. Но постепенно видишь: вот она, эта невероятно огромная гора, понимаешь, какой она формы, и можно начинать подъем. Я знала: то, что я хочу сделать, должно казаться максимально бесконтрольным, чувственным и как бы безрассудным. «Пнима» должна была вывести наружу источники, первичные чувства, то, из чего слова, собственно, вырастают.

— Наверное, непросто найти музыкальный эквивалент для тяжелых переживаний, для большой памяти. Люди из биологической самозащиты пытаются о страшном не думать, забыть, а вы берете это избегаемое всеми нечто и делаете главной темой?

— Я думаю, в моей опере большая память никогда не возникает. Я не хочу указывать: вот смотрите — так возникает боль. Это мне неинтересно, слишком прямолинейно и в лоб... Живой, свежей материя может стать, только если с ней вступить в диалог, если попытаться ее проследить как новый опыт с этой болью, а не рисовать боль саму. Неважно, живописец ли это делает, или композитор.

— С помощью музыки вы передаете чувства, которыми два человека реагируют на события: один — измученный старик, другой — подросток. Но как?

— В этой вещи есть, например, действующее лицо — оркестр. Оркестровые формы — это как бы предчувствие Большой памяти. Постепенно оно изменяется, становится все отчетливее. В конце оперы оркестр звучит почти как универсальный голос, который и несет в себе образ выживания.

Я говорю сейчас очень метафорично. Может быть, для каждого слушателя музыка будет означать что-то иное. Я пытаюсь показать, что речь идет не об определенной, ясной линии, но, скорее об их переплетениях, в которых каждый может видеть что-то свое. Поэтому ничего не может быть однознач-

ным. Ни для кого. Мне это напоминает, скажем, фильм «Расемон» Акиры Кurosавы...

— Опера без слов, без арий, без голосов исполнителей на сцене? Зачем тогда нужны четыре оперных певца, прямо скажем, виртуозных мастера?

— Певцы используются почти как инструменты. Скажем, образ старика — это не только два мужских голоса, но еще пила, шесть контрабасов, кларнет, тромбон, саксофон. Этот комплекс звучит очень-очень медленно. И дело не только в метроне, но в чувствах невероятной величины, в том, как они медленно сменяют друг друга...

Ребенок, наоборот, необыкновенно быстрый. Не потому, что музыкальные фигуры такие быстрые, и не потому, что певицы должны очень быстро, за доли секунд, выразить много разных чувств, но именно потому, что развитие мысли происходит в большом темпе.

На сцене странная комната, выкрашенная голубой облезлой краской, три двери. Тюрма? Тюрма навсегда? Голая тусклая лампочка раскачивается на проводе. Старик судорожно ищет выключатель. Зажигает. Свет вспыхивает за окном.

Он хочет открыть дверь, выйти. Но это не дверь. Створку притулили к стене. Если стать на колени, можно заплотить в щель. Старик сгибается, как кузнечик, но как только ноги оказались в безопасности, высовывается голова. Узко! Спасения нет. Громыкает. Где: в памяти, за окном? Как различить?

Ребенок появляется в этой комнате, и для него все — иное. Он валется в траве, которая прорастает на стенах, и прыгает, как по камням, вдоль воды, которая просвечивает сквозь половицы.

Время от времени они с дедом куда-то бесконечно едут на машине. Я тоже еду. На самом деле я сижу в зале, и всем нам показывают кино: улицу за улицей, какой-то новый город. Успокойся, говорю я себе, это — сегодня. Войны нет.

— Как же слушателю воспринимать ваше сочинение? Пытаться сочувствовать или думать? Зачем она вообще, такая тяжелая и горькая вещь?

— Я пыталась звуки сделать такими, чтобы их можно было почувствовать физически, «на собственной шкуре». Иногда они режущие, иной раз хриплые. Я думаю, таким образом музыка получает свою особую выразительность, становится почти осязаемой. Вообще-то я должна сознаться, что о будущих зрителях я не думала. Работа над «Пнимой» — это был разговор между «мною» и «мною». И это был очень сокровенный разговор, диалог с самой собой о холокосте, о переживших. Ведь это также часть моей собственной биографии... Я думаю, когда вглядываешься в себя со всей честностью, только тогда возникают вещи, которые могут что-то принести другим людям.

— Вы не думаете, что холокост как явление не окончен, он продолжается, меняются только объекты? Может быть, человеческая натура настолько жестока, что ее никаким искусством вообще изменить нельзя?

— Я пытаюсь себя изменить. Я должна это сделать. У меня нет притязаний улучшать других людей. Я думаю, что если каждый лично займется своим совершенствованием, то в итоге мы все будем жить в лучшем мире.

— Нужно непременно родиться еврейкой, чтобы так мощно эту трагедию прочувствовать и передать?

— Нет. Я могла бы родиться во Вьетнаме или в любом другом месте, где происходил геноцид. Тогда бы возникли другие краски, может быть, другое содержание. Никому не дана монополия на страдания.

— В одном интервью вы сказали, что для вас многое значат фильмы Андрея Тарковского. Хотели бы вы сегодня с кем-то из русских художников создать фильм или спектакль?

— Конечно! Но я не многих из России знаю. Мне интересно, например, Сильвио Пуркарете. Он из Румынии, однако в нем есть славянское. Собственно, из России я знаю совсем немногих... Но Тарковский для меня невероятно важен.

Ирена ЛЕЙНА
Мюнхен