

Даже в наше время письменно делится своими зарубежными впечатлениями представляется мне двусмысленным: ведь до сих пор те, кто в творческом отношении действительно нуждается в зарубежных поездках, попадают за границу скорее волей случая, чем в результате продуманных действий организаторов культуры. И все же рискуя взять на себя грех нескромности — в этих частных впечатлениях, может быть, отразятся наши проблемы, наши насущные заботы.

ФРАЙБУРГ, небольшой город в ФРГ, славен своими культурными традициями. Регулярные «Альберт-концерты», в которых участвуют мировые «звезды», театр и оркестр с высокой репутацией, атмосфера самоуглубленности и восприимчивости, рождаемая знаменитым университетом и первоклассной высшей музыкальной школой, — все это делает Фрайбург настоящим городом-интеллектуалом.

Характерная деталь: представьте себе море тесно прижавшихся друг к другу велосипедов, этих верных слуг нынешних студюзов, вблизи большой церкви, где исполняется «Мессия» Генделя и где слушатели впитывают не только чисто музыкальное, но и духовное содержание этого генделевского сочинения, и вы поймете, какие интересы зреют в душах юной фрайбургской интеллигенции.

Приятно, что именно Фрайбург стал ареной «совместной акции» различных культурных институций, получившей общее название «Русское наследие — советское настоящее». Нас, пожалуй, это название может смутить: а есть ли то настоящее, которое могло бы встать ровень с великим наследием, завоевавшим авторитет во всем мире? Оргкомитет, в состав которого входили в первую очередь представители Городского театра и Католической академии, ведущей активную культуртреггерскую деятельность, сумел утвердительно ответить своим согражданам на этот вопрос.

Рядом с концертным исполнением «Князя Игоря» Бородина — премьера Театра танца, руководимого Кристиной Хорват, в которой музыка двух симфоний Шостаковича — Тринадцатой и Четырнадцатой — служила материалом для размышлений о русской истории, далекой и близкой. Моноспектакль по «Запискам сумасшедшего» Гоголя соседствовал с немецкоязычной премьерой дилогии Людмилы Петрушевской «Чинизано». Вокальные циклы Шостаковича и Шнитке на вечера «Марина Цветаева в слове и образе», камерные сочинения Шостаковича и Прокофьева в интерпретации немецких музыкантов «состыковывались» с баховскими вечерами Наталии Гутман и Олега Кагана, программой из произведений П. И. Чайковского, сыгранной под руководством Дмитрия Китаенко. Особо хочется выделить образцовое исполнение Реквиема Альфреда Шнитке в Церкви Христа хором и оркестром Генрих-Шютц-Канторай, которыми дирижировал профессор Мартин Шнайдер. Строгое, словно стремящееся к самой сути звуковой материи музицирование как нельзя лучше соответствовало духу произведения.

Одним из важнейших событий двухмесячного фестиваля русской культуры — ведь именно так и хочется назвать эту «акцию» — стала премьера оперы московского композитора Дмитрия Смирнова «Тириэль». Выбрав трудное, непривычное, «странное» (в самом лучшем смысле этого слова) сочинение, Фрайбургский театр открыл широкому музыкальному миру композитора, чей пылкий талант вскрывает в опере не действительно-театральное, но мистериально-философское начало. В момент премьеры стал зримым и слышимым сплав трех культур — русской, немецкой и ан-

глийской (либретто оперы основано на тексте одноименной поэмы английского поэта-романика Уильяма Блейка).

Сочинение Дмитрия Смирнова вписалось в ту не слишком богатую традицию европейской оперы, чьи шедевры весомы, но немногочисленны: «Парсифаль» Вагнера и «Китеж» Римского-Корсакова, «Король Рогер» Шимановского и «Святой Франциск» Мессана. Интерес русского композитора к пророчествам, «видениям» Блейка не случаен — вспомним внимание русской интеллигенции рубежа веков к идеям Сведенборга, у которого «учился» Блейк. Добавим к этому недавно опубликованный в «Новом мире» (пока фрагментарно) труд «русского Сведенборга» Даниила Андреева «Роза мира», написанный им в середине нашего века...

Жанр оперы — мистериальное странствование. По земным пределам, однако, бродит не заблудшая душа, стремящаяся к очищению,

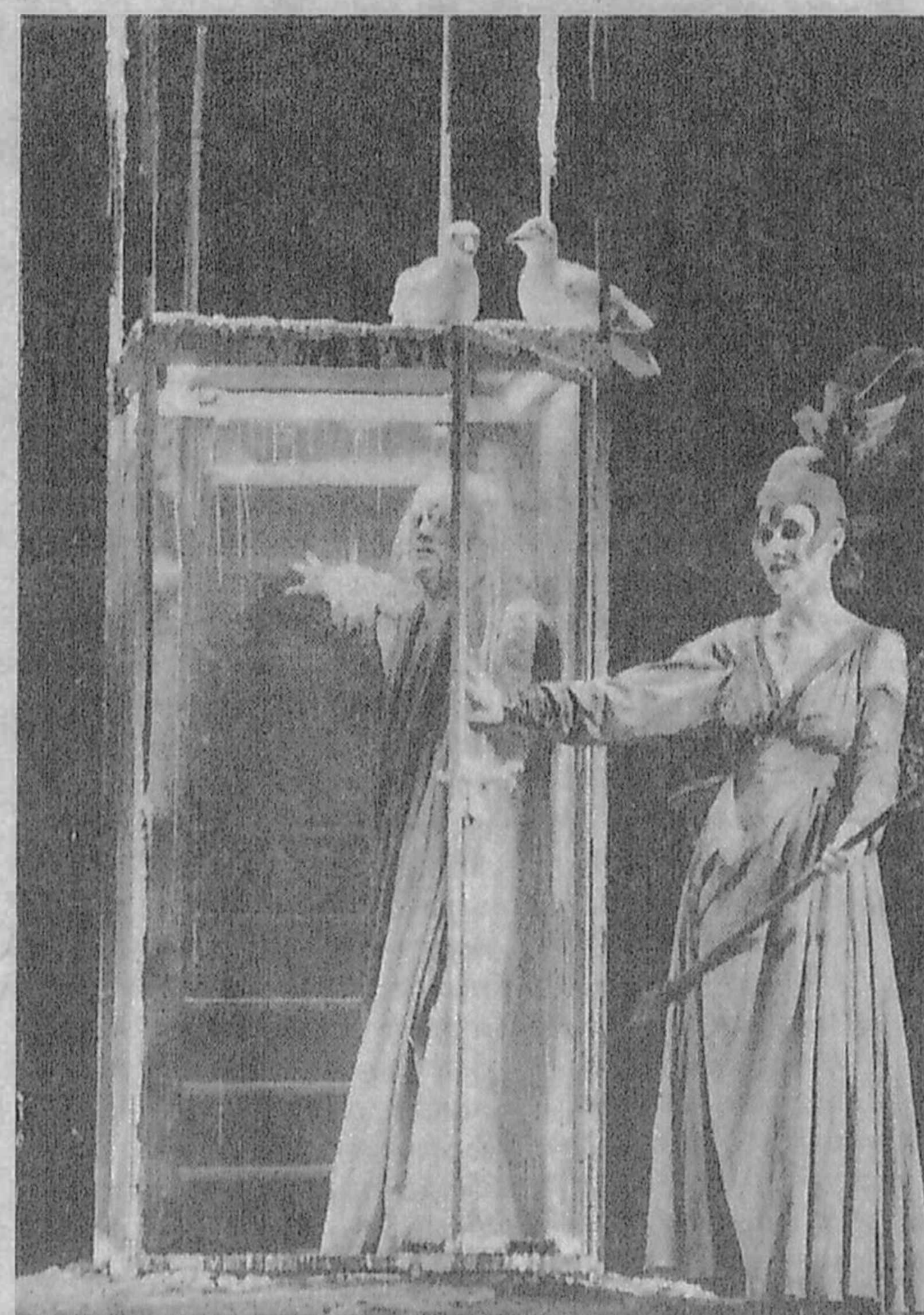
«ЗАЖАТЬ В ЛАДОНИ БЕСКОНЕЧНОСТЬ»

не праведник, ищущий истину, а побежденный потомством ослепший тиран, в душе которого злоба переливается через край, выбрасывается наружу проклятиями в адрес всего живого. Библейские образы, символы германской мифологии, мотивы античной и шекспировской драматургии переплетаются в единое целое.

Время действия — предистория человечества и одновременно его «последняя история». В раю пребывают родители Тириэля, отдавшие землю в обладание сыновьям, которые довели свое обиталище до грани катастрофы: Иджим, одержав верх над животными и растениями, сам дошел до полуживотного состояния и во всем видит козни дьявола; Зазель превратил подземные пещеры в преисподнюю, где злобные рабы погрязли в ненависти и презрении к себе самим; потомство Тириэля, прогнавшее его прочь, не смогло найти в себе ни мудрости, ни доброты для того, чтобы построить жизнь по справедливости...

«Составные», многочисленные образы Блейка определяют и оправдывают полистилистическую природу музыки Смирнова. Сплавления во едино достижения музыкального авангарда и традиционные средства, композитор то ужесточает организацию музыкального пространства, то размывает контуры слышимого. Тяжелые вереницы тириэлевых проклятий соседствуют с прозрачными перезвонами райских куш, на смену обжигающе-экспрессивным вокализмам дочери Тириэля Хелы, превращенной в змею, приходит убавливающая колыбельная (она же погребальная песнь), которую мать-кормилица всего сущего Мнета поет погибшему миру. Притчевая природа оперы подчеркивается широчайшими ассоциативными полями: мы чувствуем дыхание вагнеровского эпоса и ощущаем тень малеровской лирики, погружаемся в медитацию мессиановского толка и вздрагиваем от резких по-берговски взлетов и падений звука. В образах оперы композитору удается, говоря словами Блейка, «зажать в ладони бесконечность».

Фрайбургский театр дал опере Смирнова



жизнь в полном смысле этого слова: образный мир произведения понят и воплощен пластически и музыкально с редким мастерством. Похвал заслуживают и дирижер Герхард Марксон, и все без исключения певцы — Грант Воллабер (Иджим), Анnette Роберт (Хела), Катрин Асман (Мнета), Джордж Маран (Хар) и другие во главе с потрясающим, врезавшимся в память Рудольфом Костасом (Тириэль). Режиссер Зигфрид Шёнбом с помощью художников Бригитте Фрис (декорации) и Ренате Шмицер (костюмы) сумел придать жутким видениям Блейка и многозначным музыкальным мыслям Смирнова абсолютную пластическую убедительность. Над зеркалом сцены возвышается идеально круглый холм — часть земного шара, который то плавает в пене белых облаков, то обрывается мировой тьмой, то содрогается от проклятий Тириэля.

Спектакль по-настоящему современен, образы выведены из условного, «стерильного» пространства мистерии в более близкую сегодняшнему человеку поэтику притчи с ее сращением бытового и бытийственного начал. Выпуклее проступают символические функции персонажей, и в то же время реальным становится их существование в реальном пространстве. Мнета, эта вечно бодрствующая мать-кормилица родителей Тириэля, оберегающая их покой в раю, обретает зримые черты Афины и Брунгильды одновременно, олицетворяя вселенскую мудрость, мировой разум. Режиссер с помощью хореографа Кристины Хорват и балерины Антуанетт Лоран, пользуясь музыкальным материалом для балетных «райских» сцен, вводит в действие еще одно живое существо, именуемое в программке Соловьем (партия Соловья решена композитором инструментально). По-немецки соловей — Нахтигаль — женского рода, но кукольное существо в желто-рыжем пыльном парике, в белом наряде, с белым «пьерошным» лицом вряд ли напрямую соотносится с птицей. Но вот с Соловьем как неким символом поэтической речи (вспомним Бога Нахтигаль из мандельштамовского стихотворе-

ния) предлагаемый образ соотносится определенно. Странное существо-кукла играет в мячики и огромные мячи, общается с гусеницами и зайчиками, изображаемыми в соответствии с законами умильного детского театра: этими образами с грустью режиссер говорит о том, что идеальное «райское» пространство можно сегодня представить разве что средствами утренника для малышей. И не случайно на уничтоженной проклятиями Тириэля земле только и остается это наивное, утонченное, светозарное существо. Но поет свою «песню о земле» невидимая Мнета — и кукла-Соловей сходит с облысевшего земного шара на авансцену, снимает с себя парик, стирает белила, горько-испытующим взглядом смотрит на нас и исчезает за дверями зрительного зала...

Опера современного русского композитора не случайно нашла свое воплощение в одном из музыкальных центров Западной Европы, как не случайно премьера оперы Эдисона Денисова «Пена дней» прошла в Париже, а балет Альфреда Шнитке «Пер Гюнт» впервые исполнен в Гамбургском театре. Знаем ли мы у себя в последнее время систематические успехи, связанные с воплощением современной оперы? Слышали ли мы о том, чтобы музыкальные театры регулярно заказывали сочинения достойным внимания композиторам?

Вряд ли мы ответим на эти вопросы утвердительно. А между тем для цивилизованного музыкального мира такая ситуация привычна. Вот и сейчас с экранов наших телевизоров Шнитке именуют гениальным, а на премьере его фортепианной сонаты, редкой по глубине, в образцовом исполнении Василия Лобанова, в Москве не набирается полного зала. Хочется напомнить, что уважение художнику оказывают не словами, а интересом к творчеству.

Однако вернемся во Фрайбург. Этот город традиционно связан с русской культурой. Совсем поблизости находится Баденвейлер, где жил и умер Чехов, где хранится его деловой архив. Во Фрайбурге, в пансионе на Вальштрассе, жили когда-то девочки Марина и Ася Цветаевы, а совсем рядом, в горах, откуда видны отроги любимого Мариной Цветаевой Шварцвальда, до сих пор привлекает людей гостиница «Цум Энгель» — «У ангела», с которой связаны, может быть, самые сладкие детские воспоминания великой русской поэтессы. В Баденвейлере еще в 1908 году поставили памятник Чехову (первый в мире!), который не так давно нашла и заново привела в порядок Мария Депперман — крупный специалист по русской литературе. Во время фестиваля стена дома на Вальштрассе украсилась мемориальной доской: в доме жила Марина Цветаева.

Благодаря счастливой случайности я мог увидеть и понять, как глубоко стараются постигнуть русскую культуру во Фрайбурге, как настойчиво ищут там и в нашем новом, сегодняшнем искусстве что-то важное не только для нас самих, но и для развития европейской культуры в целом. И мне подумалось: а не пора ли попытаться, взяв в качестве образца фрайбургскую «акцию», устроить у себя фестиваль театра и музыки под девизом «Русское наследие и советское настоящее» с подзаголовком «Как нас понимают не у нас»? Как бы в рамках такого фестиваля мы уже видели «Трех сестер» Петра Штайна и «Вишневый сад» Питера Брука. Можно было бы сюда добавить, скажем, «Евгения Онегина» в постановках Андрея Михалкова-Кончаловского или Юрия Любимова, «Пиковую даму» Варшавского Большого театра, «Пер Гюнт» Шнитке из Гамбурга и «Тириэля» Смирнова из Фрайбурга, «Серсо» Славкина из Франкфурта-на-Майне, «Бориса Годунова» в постановке Гарри Купфера из Амстердама и «Хованщину» из Вены. Да мало ли что еще, была бы охота...

Алексей ПАРИН.

● Тириэль — Рудольф Костас, Мнета — Катрин Асман. Фото К. Фронлиха.