

Присыпать музыку песком  
(опыт восприятия японской оперы)

«О-Нацу» — произведение по всем меркам современное, особенно если говорить о музыке: опера написана японским композитором Иссэем Цукамото, который продолжает композиторскую деятельность и сегодня, и даже приезжал в Москву на первую постановку в Московской консерватории в 2005 году. Если же говорить о литературной части, то роман Тикамацу Мондзаэмона, лежащий в основе постановки, старше музыки на два с половиной столетия (хотя, конечно, в охвате всей культуры страны восходящего солнца тоже очень молодой). В своё время роман стал бестселлером и успешно жил и в тексте, и на сцене театра, повествуя о трагической истории любви богатой девушки О-Нацу из знатного рода и бедного слуги Сэйдзюро. Тайная страсть, нарушающая железные столпы статусности и чести, приводит влюбленных к позору, отчаянию, смерти юноши и исступленным скитаниям самой О-Нацу, только в монастыре нашедшей место для успокоения рассудка. Такой сюжет, кажется, способен быть воспринятым человеком любой культуры и любой степени «подготовленности» к прочтению японского искусства, а значит, позволяет играть с остальными составляющими, от собственно музыки до театрального сопровождения, в зависимости от смелости постановщиков.

Очевидная особенность нынешней постановки «О-Нацу», прозвучавшей 23 декабря в Рахманиновском зале, заключалась, прежде всего, в песочном театре — он заменил традиционное представление с актёрами, костюмами и декорациями, — а все роли героев японской драмы взяли на себя российские исполнители. Впрочем, последнее уже не раз имело место в Московской консерватории, а вот песок стал ключевой находкой для того, чтобы составить визуальный ряд действия в новом свете. К исполнителям сольных партий и оркестру присоединился также камерный хор. Но в моём случае ещё одним важным фактором восприятия стала именно она — неподготовленность.

После прослушивания «О-Нацу» в Рахманиновском зале голову постепенно заполняли совсем разные мысли, но первая из них была определено эта: «Что я смогу рассказать людям, которые не были непосредственно в том же зале в то же время? Через какие определения нужно говорить?».

Мысль эта, конечно, сама по себе достойна любого события, музыкального или театрального; в конце концов, каждое выступление артистов уникально, и даже посещение одного и того же спектакля в одном театре может составить два разных опыта. Но здесь совсем другое дело. Здесь мы действительно имели дело с опытом, который вряд ли повторится и который *так, единичным, и задумывался* — вся постановка этого действия была, очевидно, экспериментом. Смелым и одновременно очень тонким экспериментом,

вобравшим в себя неожиданные элементы, которые волею судеб — и организаторов — сошлись вместе, как в одном случае из миллиона сходятся дхармы: соткут какую-то реальность, поиграют в неё, а потом так же легко разлетятся.

Это, конечно, уже опосредованные размышления, которые подкормило время — уже прошло несколько недель после действия. А так, идешь на концерт как чистый лист. В багаже из прошлого — довольно поверхностное знакомство с японской музыкой; и скорее интуитивное, чем музыковедческое понимание, что такое их особенная песенность, и не более того. Впрочем, именно так интереснее подступаться к новому прочтению: без предвкушения, без сравнения и уж не дай бог с каким-то знанием.

После концерта, действительно, понимаешь, что отвечать на какие бы то ни было вопросы («ну, что там было вчера в консерватории?») будет нелегко. Хочется определить хотя бы самые формальные вещи — и не тут-то было. Сегодня это опера, которая изначально была романом (ещё и основанным на реальных событиях), вполне успешным и читаемым с начала XVIII века, который потом стал пьесой для театра, которая уже в наши дни, во второй половине XX века, превратилась в музыкальное произведение. И даже в оперной версии спектакля было теперь решено вынести динамику сюжета по большей части в музыку и голоса, как будто облегчив сцену от визуального, оставив на ней только ряд сменяющих друг друга песочных картин. И сами картины оставляют хитрое, комплексное ощущение, трудно разгадываемое сразу. Они, безусловно, добавили статичности: вот меняются неспешно образы, в течение нескольких минут на поверхность экрана высыпается одно только схваченное мгновение из всего потока сюжета. Рождение этих песочных образов — занятие само по себе медитативное для художника, и наблюдение за ним — тоже. Как будто медленно, очень медленно, листаешь альбом со старыми фотографиями, каждая — на вес золота, ведь их всего десять. Не несколько сотен, как сейчас у меня в телефоне, а действительно десять. Они не любят торопливости, желают нашего внимания и — совершенно рефлекторно — требуют ностальгической грусти. Надо сказать, что эта наблюдательная печаль создает поистине японское настроение (как только искренне может сказать не японист). В то же время, при этой отрешенной статичности, песочные картины находятся в постоянном потоке, создаются и разрушаются — точнее, *рассыпаются* — у нас на глазах, пластично перетекая одна в другую. Кажется, что этот поток создал какое-то дополнительное ощущение былинности, той самой *песенности*, которую ты ожидаешь обнаружить скорее в музыке, а она подкарауливает неожиданно в графике.

Более того, хорошо известно, что песок хорошо приглушает звук. Было точно такое же чувство приглушения, только, конечно, простая физика тут не при чем: сочность и интенсивность звука немного сглаживались за счёт этого «присыпания» земной стихией. То, что происходило на проекторе, переманивало на себя не в силу зрелищности, а в силу мягкости.

Если, однако, сложилось ощущение, что песок отвлекал от звука, то это не совсем так. Визуальное действие на сцене, красивое и завораживающее, в своей медитативной отстраненности как будто потеряло в драме и яркости (красок, костюмов, самой динамики), поэтому чуткость зрителя была призвана удвоиться, внимание должно было цепляться за развитие музыкального повествования, чтобы оставаться в темпе развития сюжета. Всё

вместе, это составило первую большую загадку, которая бросилась в глаза: как быть с прилежным зрительским вниманием, куда его направить, не упустив целостности. Это хорошая загадка и хорошая когнитивная практика, которую нам подарили создатели постановки. Внимание, действительно, раздвоилось и работало «на два фронта», но эти фронты всё же не боролись между собой, а наоборот, оттеняли и придавали друг другу дополнительную окрашенность.

Впрочем, и с музыкой тоже разобраться непросто. Аутентичная ли она для страны происхождения? Не совсем. Привычные для японской песенности минимализм и неторопливость, даже некоторая холодность оказываются спрятаны за симфоническим разнообразием инструментов, как европейских, так и традиционных японских. И, конечно, за хором, который добавляет не только насыщенности звуковому ряду, но и эпоса в само тело произведения. Но европейская ли эта «эпичная» музыка? — тоже нет. Через знакомое нашему уху звучание инструментов и гармоний, через определенно современный музыкальный язык проступает ладовое строение совсем иной музыкальной культуры; и даже само напряжение, то есть надрыв, будучи более характерным для западной оперы-трагедии, как будто сковывается японскими «правилами приличия», действующими во всех пластах культуры — музыка не исключение. Одним словом, ожидаемый синтез в творчестве современного японского композитора сослужил, как мне показалось, хорошую службу: он придал универсальности этой локальной истории, но оставил и восточной «экзотики» (здесь наверняка найдётся противоположная оценка, если кому-то не хватило аутентичности и традиционного звучания). А может, это европейское сознание старается найти универсалии, через которые ему проще видеть и слышать.

Драматический сюжет оперы насыщен событиями и на первый взгляд прост в своей зрелищности и горести. (Опять же, так и хочется сказать, что сама морфология этого повествования не этнична, не национальна и кочует от континента к континенту). Непозволительные чувства, козни недругов, предательство, переодевание, смерть. Весьма удачный набор, чтобы назваться трагедией. Однако культура Японии делает своё дело и сглаживает одни углы, оголяя другие. Смерть не является здесь трагедией, и более того, Сэйдзюро, по знакомым канонам своей страны, предпочитает опередить казнь, казнив себя сам. Уход его из жизни является только покрывалом, которое прикрывает другой нерв этого сюжета, куда более щемящий. И трагичнее воспринимается не смерть юноши, а жизнь его молодой возлюбленной, то есть жизнь, которая *осталась* при ней — она теперь несвободна её нести, в то время как Сэйдзюро свободен от прошлого неблагоприятной судьбы, и только с небес напоминает девушке, что ждёт встречи в раю.

Итог был бы не нужен, но он простой: куда ни попробуй приткнуться со своей категориальной сеткой — всё ускользает. Не потому, что совсем чужое и незнакомое, а как раз в ином смысле — чужое-родное, удивительное-ожидаемое, смешивается и смущает. Даже в самом сокровенном, *своём* восприятии увиденного, в настроении, подаренном тебе лично, — тоже сплошной туман. Сквозь страсти обречённой любви, доводящие героев до

потери рассудка, сквозит тихая грусть, которая оказывается преобладающей, можно даже сказать - монолитной. Эта грусть, примерно как песок, приглушает пылкую эмоцию; именно эта грусть остается внутри петь после того, как оркестр и хор отзвучали свою симфонию. Сочувствие влюбленным, конечно, тоже нас охватывает, но тут же это сочувствие выливается в спокойствие: какое счастье (всё-таки!), что их любовь была сбережена так быстро наступившей смертью — пусть только одного из них, пусть мы знаем о непростой судьбе О-Нацу после действия оперы, но хотя бы за любовь мы остаёмся спокойны — сберегли.

Это всё не противоречия. На противоречия натываются. А здесь, и правда, туман — на туман наткнуться нельзя, но можно твёрдо идти и всё равно обнаружить себя в нём. Провалиться, то есть. В общем, так и получается, что любое определение, ощущение или эмоция, которые хочется ухватить от «О-Нацу», — всё это сразу раздваивается, и не в смысле какой-то сухой диалектики, а в смысле состояния, и умственного, и эмоционального, в которое проваливается зритель (слушатель), не способный дотянуться ни до одного из предикатов. Но правильнее и лучше сказать — не желающий дотянуться. Так и скажем: стоит ли? Вот, в одном из вариантов буддизма, известном как Алмазный путь, есть такое замечательное понятие — *антарабхава*, «бытие между». Промежуточное состояние, сопровождающее жизнь повсюду, между сном и явью, между любовью и равнодушием, разве что мы не склонны его замечать, если, конечно, не практикуем специально. Зачем его, нам, обычным людям, наблюдать и взвешивать: нам бы со своим обычным бытием разобраться. Но вдруг оказывается, что это состояние описывается знаменитой формулой: «вы его не видите, а оно есть». Эти неуловимые переходы, «пребывания между», могут быть ценны и сами по себе. Иногда правильно подготовленному адепту даже сулят освобождение именно из этого состояния, без достижения следующей степени.

Про просветление судить не берусь, но в деле восприятия многих явлений искусства, да и не только искусства, это вполне пригодная тактика — позволить себе остаться без почвы и не найти в этом ничего страшного. Справа земля, слева земля, и вроде бы точно знаешь, что на земле-то поспокойнее будет — даже не важно, на каком из двух берегов. А ты где-то посредине реки решил остановить лодочку и задержаться. Заодно понаблюдать, как кокетливо прячутся оба берега за туманом. Туманом, который так хорошо ассоциируется с японским пейзажем. Восприятие «О-Нацу» похоже на такую безобидную дымку — тем для души и полезно.