

## Владимир Тарнопольский

### «КОГДА ВРЕМЯ ВЫХОДИТ ИЗ БЕРЕГОВ»

*так называется опера Владимира Тарнопольского на либретто Ральфа Гюнтера Моннау, в постановке режиссера и сценографа Пера Бойзена, в костюмах Ульрики Шлемм, под управлением дирижера Эккехарда Клемма. Ее премьера состоялась в рамках Мюнхенского бьеннале — крупнейшего европейского фестиваля современной оперы.*

**Корр.:** *Расскажите, пожалуйста, как возник замысел оперы?*

**В.Т.:** История такова. В 1994 году в мюнхенском Гастайге (это недавно построенный замечательный концертный комплекс) состоялась премьера моего сочинения «Дыхание исчерпанного времени» — получасовой пьесы для большого оркестра, ударных и электроники. Мои соседи по программе оказались Вольфганг Рим и Ханс Вернер Хенце. Весь концерт, который провел Александр Лазарев с оркестром Баварского радио, прошел с очень большим успехом. Моя пьеса не потерялась в общем контексте — ее очень лестно выделила и критика, и оказавшаяся неожиданно очень «горячей» немецкая публика.

После концерта ко мне подошел Хенце, тогдашний руководитель Мюнхенского бьеннале, в рамках которого проходил этот концерт, и предложил подумать об опере, поскольку Мюнхенское бьеннале — это прежде всего фестиваль современного музыкального театра. Тогда же Хенце предложил пьесы Чехова, как возможную литературную основу будущей оперы — ему показалось, что стиль моего сочинения созвучен чеховской эстетике.

Моя первая реакция на это предложение была скорее сдержанной, нежели радостной. При всей огромной любви к чеховским пьесам, мне казалось, что Чехов — это не моя стихия. Не причисляю себя к композиторам тихих звуков и пауз, меня привлекает, скорее, сфера действенно-драматическая. Но больше всего настораживала сама идея «положить на музыку» нечто для нее вовсе не предназначенное. Я убежден, что языки искусств непередадимы друг в друга, и даже самая простая инсценировка на драматической сцене пьесы, специально для сцены написанной — это качественное переструктурирование всего материала. Оперные же условности — на порядок сложнее театрально-драматических, поскольку здесь появляется еще одно новое и самое главное измерение — музыка. Представьте себе к примеру некую арию Дяди Вани из воображаемой оперы «Дядя Ваня» и вы поймете весь абсурд прямого перенесения чеховского текста в музыкальную плоскость.

В общем несмотря на это в высшей степени заманчивое предложение, я не был готов согласиться. И даже через год я еще размышлял — как браться за такой материал и браться ли вообще. Все это время я постоянно

читал чеховские пьесы, пытаюсь найти какое-то решение. Главное, что меня интересовало — это поле пересечения чеховских идей и возможностей сегодняшнего оперного театра, чеховских структур и структур музыкальных.

— *Применима ли к Вашему сочинению традиция читать отдельное сочинение, опираясь на творчество творца в целом? Предположим, весьма распространенное явление сейчас — трактовать, к примеру, «Евгения Онегина», как бы «держа в уме» «Пиковую даму» и Шестую симфонию, то есть самые трагические, драматические страницы его музыки.*

— Дело в том, что моя опера не опирается на какую-либо одну пьесу Чехова. В большей степени я исходил из «Трех сестер», но есть персонажи, какие-то мотивы, отдельные фразы из других его пьес — из «Вишневого сада», «Чайки», «Дяди Вани», «Платонова». Я абсолютно не стремился приблизиться к так называемому, но уже никому не известному «настоящему Чехову», да это, я думаю и невозможно, в опере во всяком случае. Мы обречены во всем либо интерпретировать, либо мумифицировать и третьего не дано ни в жизни, ни в искусстве. Конечно, я читал Чехова глазами человека, знакомого с тем, как чеховская идея разлада человеческой коммуникации впоследствии стала основой самостоятельных направлений — и театра абсурда, и искусства тишины и многого другого.

В какой-то момент все чеховские пьесы смешались в моем сознании в некую новую мета-пьесу. Я понял, что все они состоят из одних и тех же постоянно варьируемых мотивов — бессмысленность и бессмысленность жизни, поиски этого смысла и невозможность его обретения, замещение его разными абстрактными заведомо нереализуемыми устремлениями — работать, любить, ехать в Москву, строить светлое будущее для всего человечества и т.п. Эти мотивы выстраиваются Чеховым в довольно сходные структуры: от неторопливых экспозиций, большинство из которых можно охарактеризовать известной фразой «гости съезжались на дачу» — до сжатых кульминаций со знаменитым чеховским ружьем (мотив самоубийства или дуэли), которые даются впрочем не прямо, а косвенно.

Это очень краткий пересказ моих аналитических упражнений, но на их основе я попытался выстроить свою концепцию оперы. Главная идея заключалась в том, что-

бы одну и ту же ситуацию — ту самую, когда «гости съезжались на дачу» — сыграть три раза в трех разных временах — прошлом, настоящем и будущем, в трех разных странах, проинтерпретировав ее таким образом еще и сквозь призму трех разных национальных менталитетов (первоначально я думал даже о трех языках). Со сменой этого внешнего антуража меняются соответственно и темы дискуссий и вся атмосфера оперы.

В первой сцене действие разворачивается в некоей российской усадьбе времен Чехова, т.е. на рубеже XIX и XX вв., где чеховские три сестры принимают гостей. В их бесцельных ностальгических воспоминаниях, когда партнеры как бы не слышат друг друга, главной темой постепенно становятся размышления о любви. Во второй сцене действие происходит сегодня, на рубеже тысячелетий, по-видимому на вернисаже в некоей европейской столице. В холодновато-колкой атмосфере интеллектуальных споров, где те же персонажи еще в большей степени говорят «поперек» друг друга, центральной темой становится дискуссия о том, что есть сегодня искусство. И наконец в последней сцене действие происходит в некоем абстрактном технократическом пространстве, где те же самые фигуры рассуждают о бессмысленности земной жизни и исчерпанности времени, главной темой становится смерть.

Сразу же хочу оговорить, что литературно-повествовательная сторона происходящего меня интересовала меньше всего. Вообще, так называемая литературная опера — т.е. опера, которая передвигается исключительно на подпорках сюжета — стала по-моему безусловно достоянием истории, и сегодня является скорее прерогативой жанров массовой культуры, например мюзикла или оперетты. Вместе с «литературной оперой» абсолютно исчерпанным сегодня мне представляется также и связанное с ней понимание вокала, как средства «правдивого», «улучшенного» преподнесения текста, когда музыка неуклюже-преувеличенно следует за мелодией речи, пытаюсь выжать эту самую «правду» из каждого слова. Ведь эта замечательная «музыкально-передвижническая» традиция, идущая в нашей культуре от Даргомыжского, пережила, как и всякая традиция, свое рождение, потрясающую кульминацию (в музыке Мусоргского, конечно!), блестящий период отстраненно-гротескового самоосмысления (вспомним «Нос» и отпочковавшиеся от этой оперы многочисленные поздние-советские сатирические парафразы) и — увы! — период увядания.

Так что возвращаясь к Чехову, я могу сказать, что моя опера — вовсе не по Чехову. Она представляет собой свободную экстраполяцию чеховских идей, проецируя их на совершенно иные реалии.

Когда я почувствовал, что мой замысел созрел, я обратился к руководству фестиваля со своими предложениями. К тому времени художественным руководителем Мюнхенского бьеннале стал известный немецкий композитор Петер Ружичка, уже имевший успешный опыт работы на посту директора Гамбургской оперы.

— Сказалась ли смена руководства фестиваля на судьбе Вашего замысла?

— Безусловно, ведь опера — это целое производство, где личность каждого участника, будь то либреттист, режиссер, сценограф по-своему влияет на конечный результат. И конечно же художественный руководитель фестиваля несет особую ответственность за «художественную идеологию» спектакля.

Ханс Вернер Хенце и Петер Ружичка — абсолютно разные личности. Признанный классик Хенце — в первую очередь композитор-драматург, он не менее талант-

лив в литературе, чем в музыке и может быть поэтому его оперы помимо замечательных собственно музыкальных достоинств имеют всегда крепкую литературную основу. Естественно, эстетические установки Хенце в какой-то мере определяли дух основанного им Бьеннале.

Ружичка — человек, я бы сказал, изысканного интеллекта, блестяще образованный, — будучи не менее превосходным знатоком словесности, в жанре оперы — определенно менее литературно ориентирован. В нашей большой переписке, приобретающей иногда весьма острый характер, отражены его сомнения по поводу «опасной литературности» моего замысла — он еще больше, чем я боялся получить «литературную оперу». На наших регулярных встречах в обсуждении либретто активное участие принимали также директор и драматург оперного театра, где готовилась постановка спектакля. В конце концов мы все нашли общий язык, и я смог приступить к работе.

— А как проходила ваша совместная работа над либретто? Моннау живет во Франкфурте, Вы — в Москве, театр находится в Мюнхене, а Ружичка работает в Гамбурге...

Встречи происходили во всех этих городах, а также на «нейтральной территории» — в Зальцбурге, Вене, Санкт-Пёльтене, Генте. Работа началась с того, что я изложил либреттисту свои представления о структуре будущей оперы и просил составить текст исключительно из оригинальных чеховских фраз. Я представлял себе либретто как большой коллаж, скомпонованный вокруг трех основных тем — любовь, искусство, смерть. Для меня было важно, чтобы все три картины оперы имели одинаковую структуру: вначале — женское трио (всегда с одинаковым текстом «Сегодня воскресенье...»), затем появление двух мужских персонажей, которые заявляют основную «тему» каждой картины, включаясь в общий квинтет, затем следует кульминация и появляются еще два мужских персонажа-антагониста пародирующих, теперь уже в составе септета, «серьезность» заявленной темы и, наконец, кода с одним и тем же текстовым рефреном «когда время выходит из берегов».

В каждой картине должны были присутствовать своеобразные символические константы: чеховское ружье, которое обязательно стреляет; пианино, которое в итоге становится механическим; часы с курантами, бой которых отмечает границы каждой картины.

Мы долго не могли найти «достоверного» окончания оперы. Думаю, потому, что у самого Чехова *будущее* как категория принципиально отсутствует. После долгих и горячих споров Моннау предложил столь неожиданную, сколь и шокирующую идею — включить в финальную картину один документальный текст сегодняшних дней, который, вопреки очевидной невозможности, поразительно совпадает с сентенциями некоторых чеховских героев. Это текст предсмертного обращения к человечеству членов известной религиозной секты Sun Gate. Этот сюжетный ход, вызвавший поначалу большие споры, помог разомкнуть «закольцованное» сюжетное пространство спектакля и вывести его как бы на совершенно другую орбиту.

Работа над либретто продолжалась и в процессе сочинения музыки и закончилась буквально за три месяца до премьеры.

— Теперь поговорим о менее глобальных, более частных проблемах, связанных с композиторской техникой, формообразующими принципами. Роль повтора и шире — репризности, а также вариантности в композиции Вашей оперы?

— Одна из тенденций развития жанра оперы заключалась в подчинении сквозной сюжетности строгой логике инструментальных форм. Не обращаясь к исторически более далеким образцам, вспомним к примеру, «Воццека», который написан как своеобразная сюита таких форм. Я хотел выстроить свою оперу на основе единой цельной конструкции, которая не распадалась бы на отдельные сюитные построения. Эта конструкция — своеобразная матрица, варьированно повторяемая в трех картинах оперы.

— *Можно ли сказать, что вариантность в широком смысле слова была для Вас ведущим формообразующим принципом?*

— Да, безусловно это так. Вообще ведь профессиональную музыку отличает умение сделать многое из малого, из одного. Вариантность для меня играла очень большую роль во всех аспектах композиции. Сам феномен времени в этой опере я представляю не как вектор (ведь в ней практически нет никакого действия), а как некое подобие годовых колец на срезе дерева, каждое из которых являет собой более развернутый вариант предыдущего.

— *А как осуществляется собственно принцип развития в Вашей опере, ведь она воспринимается как весьма динамичная?*

— Конечно, каждая картина находится в развитии, есть кульминации и вершина всей оперы. Однако, может быть еще более важным для меня было показать: все остается тем же — в прошлом, настоящем и будущем проблемы не изменяются. Это развитие, которое себя же дезавуирует. Единственное, что подвержено очевидному изменению — это само качество звуковой ткани. Традиционные вокальные и инструментальные тембры первой картины вытесняются все более искаженными звучаниями в последующих сценах. Так, например, quasi-колокольные звучания постепенно теряют звуковысотную устойчивость, переходя в медленные *glissandi* и трансформируются в конце оперы в пронзительный металлический скрежет. Аналогично «мутирует» и вокал — кантиленное пение первой картины сменяется продолжительным распеванием согласных и *Sprechstimme* во второй, и наконец завершается шипящими и хрипом. Параллельно происходит и деструкция текста — последовательное дробление фраз и слов на отдельные слоги и звуки, распределенные между разными участниками ансамбля. Впрочем, певцы говорили мне, что всю оперу они воспринимают тем не менее как кантиленную.

— *Скажите, в Вашей партитуре роль вокальных и инструментальных партий равнозначна? В операх XX века это стало правилом, хотя встречалось и раньше, например, у Моцарта.*

— Да, инструментальная часть партитуры очень дифференцирована. У каждого из 35 инструментов моего оркестра — своя партия. Разумеется, эта сторона для меня столь же важна, как и вокальная. А отдельно выделенное струнное трио несет функцию *alter ego* трех сестер.

— *К вопросу об инструментальной специфике — цимбальные проигрыши, которые звучат в интерлюдиях между картинами — не от эпических ли наигрышей Бояна как неких предувведомлений или послесловий происходят они?*

— Такая ассоциация, наверное, вполне правомерна, тем более, что я действительно в ряде случаев в музыке оперы «вспоминал» и «застывшие мгновения» Глинки, и карты Чайковского, и куранты Мусоргского, и кантилену Рахманинова, и пронзительную тоску «Леди Макбет», хотя

это далеко не очевидно. Что же касается цимбал, то этот несколько «надтреснутый» тембр для меня олицетворяет некие ностальгические переживания, связанные с детством, проведенным на Украине, и его я использую не только в опере.

— *Роль индивидуальности и типажа в Вашей опере. И чем обусловлен выбор ансамблевой оперы?*

— Индивидуальность персонажей здесь меня абсолютно не интересовала. Более того, как раз главная идея оперы состоит в том, чтобы показать процесс ее полного нивелирования от сцены к сцене. Если в первой картине герои наделены именами, то во второй те же персонажи названы только инициалами, в третьей же они различаются лишь по голосам — женский голос № 1, № 2, № 3 и т.д.

Теперь — относительно ансамблевой оперы. Я стремился уйти от косной установки «персонаж — ария», здесь это было бы крайне фальшиво. Ансамблевость стала для меня ключом к решению всей оперы. Точкой отсчета, когда я понял, что опера может получиться, было решение: три сестры должны петь все время вместе, три сестры — это изначально заданная условность, некое триединство, по сути — один персонаж. У них могут быть абсолютно разные тексты, но не может быть ни арий, ни дуэтов. Эта идея была существеннее, чем показать, что кто-то из них старше и меланхоличней, а кто-то младше и жизнерадостней.

— *В этой же связи: сочетание быта и абсурда, идеального и прозаического в Вашей опере? Поясню: быт ведь совсем не обязательно предельно приземлять. Это могут быть характерные костюмы, какие-то заметные детали, в конце концов жанровая музыка, которая, насколько я уловила, в Вашем произведении есть — тот же рэп. Все-таки трудно представить себе Чехова, совсем освобожденного от быта. Ведь этот писатель в большой мере отталкивался от быта.*

— Это была для меня большая проблема. Например, характерные реплики такого персонажа, как Соленый, казались мне слишком привязанными к определенному времени, к бытовой конкретике. В Чехове мне интересно то, что ткань его пьес более прозрачна и в то же время более многозначна, чем, скажем, в пьесах Островского, где быт, сочный колорит — основа всего. У Чехова для меня важна возможность выйти в некое надвременное пространство.

Но в то же время некоторые штрихи времени, его знаковые моменты я хотел подчеркнуть. Например, в первом действии есть аллюзия на «Грезы любви» Листа, а в кульминации оперы использованы элементы рэпа и минимализма. Но по правде сказать, я очень боялся увязнуть в наивном показе бытовых деталей.

— *Считаете ли Вы, что отход от, условно говоря, кандового реализма является признаком нового музыкального театра?*

— Мне кажется, эта проблема уже давно утратила свою актуальность и здесь просто нечего сказать нового. Но «не-реализм» сам по себе также ничего не гарантирует. У нас более чем достаточно также и доморощенного дилетантского авангардизма.

Лично себя я не отношу к крайним радикалам — ни по натуре, ни в музыке. Я стремился написать именно современную оперу, а не создать какой-то новый вид музыкального театра. Интересная с этой точки зрения полемика развернулась после премьеры в европейской прессе. Одни считали мое сочинение очень радикальным опусом, другие, наоборот, достаточно традиционным. Я же считаю, что обе эти оценки достаточно условны и не

имеют отношения к собственно качественным характеристикам музыки оперы.

— *Мой вопрос далеко не случаен. Известно, что развитие нашего музыкального театра до сих пор очень тормозило пребывание в этой сфере. И когда изредка встречались выходы в «другие измерения», это делалось главным образом на классическом материале. Если, скажем, Тарковский обратится к «Борису Годунову» (перенос постановки из Covent Garden на маринскую сцену) или залетит какая-нибудь западная знаменитость. Так было. Сейчас ситуация несколько изменилась, в частности в драме, но и в опере, как говорится, есть свои подвижки. Например, великолепная постановка в том же Мариинском театре «Семена Котко» Прокофьева режиссером Ю. Александровым и сценографом С. Пастухом, где витает дух самого Андрея Платонова. Парадоксально, кстати, что абсурдистское мышление, которым пронизан сам воздух в нашей стране, так редко проникает на сцену, в оперу особенно. Видимо, до сих пор действует инерция запретов.*

*Мой следующий вопрос — Ваше отношение к тому, что сегодня называют постмодернизмом, и отразилось ли это направление как-то в Вашей опере?*

— То, что называют постмодернизмом в нашей стране, в Европе и в Америке — вещи совершенно разные. Как ни странно, тут Америка и Россия очень близки. Иногда какие-то примитивные, я бы сказал, вульгарные явления легко обретают ярлык постмодернизма и получают «вид на жительство». Кстати, это одновременно сочетается с унылым академизмом противоположной части композиторов — вспомните, например, музыку некоторых профессоров американских университетов. В Европе вкусы и критерии гораздо строже и профессиональней.

Я понимаю постмодернизм, в первую очередь, как большую свободу и непредвзятость в плане выбора средств и сочинения идей. Для постмодернистского мышления характерен отход от какого-либо единственно верного «дистиллированного стиля» в сторону более открытого взгляда на мир.

— *Вы воспринимаете постмодернизм как систему, в которой важны связи — они могут быть разными и на разных уровнях — или все-таки подобные связи не существенны и вообще не важна какая-либо иерархия?*

— Очень важный вопрос. Я понимаю постмодернизм как возможность в каждом сочинении создавать свою иерархию, свои связи, свою технику в соответствии с индивидуальным замыслом конкретного произведения. Даже, если это связи абсурда, они тоже подчинены некоей иерархии.

— *Мне, к сожалению, чаще приходилось сталкиваться с таким проявлением постмодернизма, когда даже не ставилась такая задача подчинить все применяемые стилевые модели хоть какой-нибудь иерархии. Поэтому для меня более убедительным представляется использование для полистилистических ситуаций понятия универсального музыкального стиля, который способен вобрать в себя все, что угодно — это может быть и аллюзия старинной музыки, и бытовая песенка, но весь материал, который накоплен человечеством на сегодняшний день, начинает принадлежать художнику, становится для него своим. И тогда этот художник уже создает новую персональную систему связей, которая ему нужна для данного случая.*

— Я с этим согласен. Главное — создать свою индивидуальную систему связей, только, подчеркну, не на уровне поверхностных сопоставлений, а через «корневую систему», через прораствания в самой звуковой ткани. В этой

опере важнейшей задачей для меня являлось сплавление разнородных стилевых элементов, но не в манере банальной полистилистики, которая сводится в сущности к сумме стилизаций и цитат, а на глубинном, «звуко-генетическом» уровне. Я пытался найти некий метастиль, в звуковой магне которого любая потенциальная определенность тех или иных идном размывалась бы сонорными волнами гармонии — тембра — шума. Для себя я определяю это как «новую эвфонию» (новое благозвучие).

— *Теперь мне хотелось бы затронуть кое-какие постановочные моменты в сценической интерпретации вашей оперы. Роль пластической разработки в спектакле — что Вы об этом думаете? Известно ведь, что пластика — отличное подспорье достичь максимальной выразительности. В определенном контексте каждый жест, темп походки, поворот головы, я уже не говорю о движениях рук, которые у умелого режиссера могут и петь, и говорить — все это может приобрести очень важное значение. Видимо, это было необходимо и режиссеру вашего спектакля, раз он ввел дополнительный персонаж Слуги-Ведущего? Кстати, мне кажется, сама идея ввести Ведущего в данном случае плодотворна. Хотя, опять же на мой взгляд, его роль недостаточно разработана. Он ведь задуман как некий режиссер всего представления. На деле же его функция выглядит вялой, недостаточно продуманной и попросту бедноватой.*

— Я не вмешивался в работу постановщиков. Это не принято, каждый делает свое дело. Но мне некоторые находки понравились. В частности, каждый персонаж имеет свою систему жестов. В моем представлении первый акт — это классическая пластика, во втором акте движения приобретают угловатый характер. И третий акт задумывался мною как более статичный, но все же не настолько, как это получилось в спектакле.

— *Сама идея коконов, в которые как бы замурованы герои, мне показалась очень уместной. Задуманная Вами отчужденность, которая нарастает с каждым актом, может быть выражена здесь слишком буквально, но весьма выразительно.*

Сцена, в частности оперная, требует иногда таких открытых и определенных постановочных жестов. Важно, правда, не впасть при этом в декларативность. И во всяком случае декларативность необходимо чем-то дезавуировать — музыкой ли, пластикой.

— По замыслу режиссера, Ведущий находится на протяжении всего действия на сцене и в конце наносит на свое лицо сажу медленными мазками, то есть как бы перестает существовать.

— Третий акт как наиболее статичный мне как раз показался самым убедительным. Статика там драматургически активна.

Я слышала, что Вы считаете невозможным поставить оперу в российском театре, потому что, дескать, ни одна труппа с ней не справится, в частности артисты. Думаю, по отношению к столичным сценам это мнение справедливо. Однако существуют и провинциальные театры, например, такой замечательный, как Пермский, который в свое время поставил «Пену дней» Денисова и, по мнению самого автора, поставил даже лучше, чем французы. Этот театр славится открытиями, способностью идти на риск, там есть замечательные специалисты, в том числе молодой режиссер Георгий Исаакян, прославленный хормейстер Владимир Васильев. На такой ноте надежды мы с Вами и закончим беседу.

Беседу провела М. НЕСТЬЕВА