

Светлана Савенко

СУМЕРКИ ВРЕМЕН

На титульной странице оперы Владимира Тарнопольского «Wenn die Zeit über die Ufer tritt», по-русски «Когда время выходит из берегов», стоит: «По мотивам Антона Чехова». «Мотивы» в тексте либретто, сочиненного Ральфом Гюнтером Моннау, различимы в основном без особого труда. Три героини носят имена Ольга, Маша и Ирина, многие реплики, особенно в первой сцене, также заимствованы у Чехова — большей частью из «Трех сестер», но не только, есть и из других пьес. Предложение написать оперу по Чехову на немецкий текст, по признанию Тарнопольского, вначале испугало его, но с течением времени он не только примирился с этой идеей, но и увидел в «немецком» Чехове некоторые преимущества. С другой стороны, логика заказчика, а в его роли выступил Ханс Вернер Хенце, тоже вполне понятна. Для театральной сцены Германии чеховские пьесы давно стали привычными, но актуальности как объект режиссерских поисков отнюдь не утратили, и перспектива получить новую оперу с преимуществами аутентичности, то есть написанную на русском материале русским композитором, была весьма заманчива. Другое дело, что в результате получилось не совсем то, что, очевидно, имел в виду Хенце. Простая адаптация какой-либо чеховской пьесы совершенно не привлекала композитора, стремившегося как можно дальше уйти от канонов литературной оперы. Так и возникло «по мотивам», о чем сам Тарнопольский говорит так: «Здесь, в России, я говорю: «Нет, это опера не по Чехову», в Германии я бы ответил: «Да, это опера на чеховские темы, в чеховском ключе о сегодняшней жизни». То есть, опера «под знаком Чехова».

Нелюбовь Тарнопольского к литературной опере материализовалась прежде всего в том, что он никоим образом не пожелал «рассказывать историю», где действуют полноценные персонажи-характеры. «Удваивать» драму средствами музыки для него нестерпимая тавтология, невозможная не только в новом оперном театре, но и вообще невыносимая в современном искусстве. И тут Чехов стал ему союзником. Чеховские пьесы, которые первые критики нередко упрекали в недостатке действенности, как известно, часто основываются не столько на движении сюжета, сколько на драматургии состояний, подспудно сменяющих друг друга в чередовании ситуаций и реплик, кажущихся необязательными, почти случайными. Таково начало «Трех сестер», где, в сущности, не происходит ничего: в именинное воскресенье в дом Прозоровых сходятся гости, появляясь, что-то говорят, но за простой бытовой ситуацией, в малозначащих, порой бессвязных фразах вырисовывается нечто иное — состояние разобщенности и глубочайшего экзистенциального одиночества. Эта коллизия, сведенная к абсурдистской формуле, положена в основу первой сцены оперы — и она же, вариативно измененная, обыгрывается во второй и третьей сценах, постепенно лишаясь и тех немногих признаков чеховской материи, которые были в ней вначале. Сходство деталей при этом лишь подчеркивает различия. Например, Борис, один из четырех мужских персонажей (остальные зовутся Леонид, Петр и Михаил) своим доморожденным роковым обликом несколько смахивает на Соленого — в спектакле он к тому же вре-

мя от времени раздражается демоническим хохотом. Однако чеховские мотивы транспонированы в иное измерение, они существуют в новом смысловом поле, вне чеховской событийной логики и вообще «по ту сторону» сюжета в его традиционном понимании. Символом этой поэтики становится хрестоматийное ружье, которое стреляет здесь дважды, обозначая кульминационные точки первых двух картин. Размножение приема пародийно дискредитирует его, лишая первоначального драматургического смысла.

Нет в опере Тарнопольского и персонажей-характеров, как это принято в драме. Более того, то, что от них еще остается в первой сцене, где они названы по имени, все сильнее размывается по мере приближения к финалу. Во второй картине герои обозначены инициалами, а в третьей уже просто номерами. Момент персонификации остаточен присутствует лишь в вокальных тембрах. Семь персонажей охватывают весь певческий диапазон: два сопрано, высокое и драматическое, меццо-сопрано, контратенор, тенор, баритон и бас (контратенор, кстати, трактован характеристически — герой заикается, и его манера интонирования резко выделяется на фоне прочих персонажей). Полный тесситурный «аккорд», составленный семью голосами, необходим прежде всего в ансамблях, которые в опере Тарнопольского преобладают и количественно, и в смысловом отношении. Не напоминает ли это старинную оперу, например, буффонной разновидности, где, как известно, ансамбли тоже играли ключевую роль? Или оперу seria, с ее устойчивыми амплуа, закрепленными за определенными типами голосов — носителями ярко выраженных состояний-аффектов? Время, вышедшее из берегов, порой доносит эхо исторических прообразов, но и это проскальзывающее подобно тени сходство тут же размывается. Аффекты-состояния, несомненно присутствующие в опере Тарнопольского, не прикреплены к индивидуальным характерам, у персонажей почти буквально нет «права голоса», нет возможности представлять за самих себя — точно так же, как у Джойса, Кафки или Обэриутов невозможен герой с биографией и портретом.

Путь от персонажа с именем к занумерованному фантому яснее всего ощущается в слове и его музыкальной интерпретации. В первой картине слово еще сохраняет целостность и преимущественно вокальную манеру произнесения, хотя чередование реплик не слишком подчиняется причинно-следственной логике. Фразы повисают в пустоте, вопросы остаются без ответов. Во второй картине слово уже начинает деформироваться, оно часто не поется, а речитируется на манер Sprechstimme, в кульминации же врывается минималистское словесно-музыкальное остинато в ритме абсурдного рэпа. Наконец, в третьей картине словесный слой близок к полному уничтожению, слова деградируют в отдельные фонемы и просто звуки, очужденные манерой произнесения: подчеркиваются согласные и на первый план выступают специальные эффекты вроде частичных тонов — наполовину звук, наполовину шум воздуха. В конце — хрипы и судорожные горловые выдохи. «Нормальное» вокальное интонирование вытеснено полностью.

О чем же написана эта опера, не желающая рассказывать никакой истории? Сам композитор отвечает на этот вопрос не без иронии: «Говоря языком школьной музлитературы, главным героем моей оперы является время». Время здесь то, что осталось от сюжета в обычном понимании. Время как смена эпох — действие трех картин отнесено соответственно в прошлое, настоящее и будущее, условно, в конце XIX, XX и XXI веков. Время как неисчерпаемая тема реплик, которые роняют по ходу дела герои, без всякой надежды на диалог и взаимопонимание: «век кончается», «как непохоже то, что есть, на то, что было...», «нас забудут», «как год назад», «да, я точно помню», «жизнь идет по своим собственным законам», «время проходит»... Некоторые из этих фраз первой сцены вновь всплывают во второй и, в виде осколков, в третьей картине, образуя единое смысловое поле всей композиции.

Наряду с «главным героем» в опере есть и побочные, точнее, производные — три мотива, представляющие собой как бы тематические контрапункты к воображаемому basso ostinato — мотиву времени. В первой картине таким центром становится любовь, во второй искусство, в третьей — смерть. Но все три, как и время, в первую очередь лишь материал для чисто словесных конструкций, чувственной или интеллектуальной игры, ибо никто здесь никого не любит, а искусство, о котором возбужденно, но по-прежнему не слыша друг друга, спорят герои, так и остается ускользающим фантомом. Отвлеченный характер и любви, и искусства подчеркнут повторяющимся словесным приемом, замечательно придуманным композитором. Он происходит из «Трех сестер», но там это мимолетная деталь — Маша, в ответ на излияния мужа, в досаде спрягает латинский глагол «любить», amo. В опере из чеховского зерна выращено целое дерево. В кульминационной зоне всех трех картин ключевое слово переводится на латынь, amo, ars и mors начинают склоняться в вокальных партиях, образуя смысловой и конструктивный центр сцены — предельно очужденный, но тем более действенный.

Единственное, что кажется реальным — это смерть, «апокалиптическое видение конца человечества» (текст буклета к спектаклю). Первоначально композитор замыслил здесь сцену в духе ритуальных самоубийств членов сект типа «Храм солнца», «Небесные врата» и других подобных. В процессе постановки от этой идеи отказались, но смысл сцены остался неизменным. Обезличенные персонажи, заключенные в прозрачные сосуды-коконы, уходят в смерть, которая предстает метафорой конца жизни на земле. Последняя сцена воспринимается не столько как полноценный третий вариант основной конструктивно-содержательной схемы, сколько как послесловие, эпилог. Конец, что и говорить, мрачный до предела, но не мрачнее, чем в вагнеровской «Гибели богов».

Кроме основной драматургической линии, в словесной структуре оперы заключено множество интересных подробностей. Текст Чехова, постепенно исчезая, сохраняет свое влияние, обеспечивая единство тона и конструкции. Новые фразы сделаны на манер чеховских, но с меняющимся смыслом, постепенно от первоисточника удаляющимся. Свойственная Чехову многозначность, просвечивающая за внешней обыденностью, превращается в одноколейные формулировки-лозунги типа: «без нового сознания нет искусства», «искусство, не-искусство — это одно и то же», «искусство — тайна», «искусст-

во — революция», «наше время кончилось», «мы должны убежать, пока нас не сжег огонь», «земля захлебнется» и т.п. Плакатность эта, разумеется, намеренная. Она подчеркивает ту же отвлеченность словесного слоя, которая потенциально присутствует и во фразах, заимствованных из чеховских пьес. Кое-что во второй сцене, с ее «пугающе лихорадочной активностью современных интеллектуалов» (текст буклета) напоминает более ранние опыты Тарнопольского, как, например, «Полный безумия мир» на тексты Курта Швиттерса. Вообще, опера суммирует, на новом уровне, прежнюю стилистику композитора, не говоря уже о случае прямого заимствования: финальная пьеса из цикла «Сцены из действительной жизни» (1995) становится основой «рэпового» остинато во второй картине.

Время в опере Тарнопольского действительно главный герой — но герой парадоксальный. Он с легкостью преодолевает вековые рубежи, но лишь для того чтобы продемонстрировать вечную повторяемость коллизий жизни и смерти, порывов к счастью и холода разобщенности. Об этом — и слова, и музыка оперы, в конструкции которой тоже складывается разветвленная система вариативных повторений и соответствий. О переключках музыкального материала говорит сам композитор, и они действительно слышны в ткани оперы, необычайно плотной и насыщенной, и в силу этого особенно нуждающейся в расчленяющих моментах. Повтор же, как известно, самое мощное средство архитектоники, особенно повтор драматургически оправданный, «предсказанный» ходом действия. У Тарнопольского именно так: возвращения мотивов-реминисценций и структур имеют символический смысл, они не иллюстрируют действие, а составляют самую его сущность. Таков лейтмотив времени (определение композитора), появляющийся во вступлении к опере и затем в интерлюдиях; такова тема цимбал, «инструмента смерти» (тоже авторская характеристика), звучащая между картинами. Подобную же роль играют и колокола. Их первоначальный смысл, эмблемы «русскости» (более всего, но тоже отдаленно, они напоминают куранты, из «Бориса Годунова») трансформируется в почти неузнаваемый, страшный звукообраз третьей картины.

Повторяемость ситуаций и конструктивных принципов, каждый раз предстающих в новом свете, как известно, является одним из открытий искусства XX столетия, прежде всего временных его разновидностей — литературы и кино. Одна и та же событийная схема, например, у Уильяма Фолкнера или Акиры Куросавы предстает в разном, вплоть до противоположного смысловом освещении: трагическая констатация невозможности «одной правды на всех» или, в философских терминах, непостижимости истины. В музыке подобные вещи кажутся более привычными; достаточно вспомнить романтическую театрально-персонажную драматургию с ее методом трансформации.

Но в опере Тарнопольского этот прием живет в новых условиях обнажения конструкции, чисто музыкальных способов формирования целого. Здесь можно вспомнить и прошлое, например, «Воццека» или «Лулу» Берга, с их инструментализацией оперных форм, или аналогичные явления более близких времен, скажем, оперу Лигети «Le Grand Macabre». Как и Лигети, Тарнопольский, например, любит остинато — тут, правда, можно указать и отечественные прообразы, вплоть до опер Про-

кофьева. В любом случае ключевые моменты у Тарнопольского ориентированы к полюсу музыки.

Означает ли это, что, избежав западни литературной оперы, композитор попал в ловушку ее противоположности, оперы-музицирования, с присущей ей индифферентностью к интересам драмы, с переносом центра тяжести в сферу самодовлеющих музыкальных законов? Такой вывод был бы совершенно неправомерен. В опере Тарнопольского очень сильно выражен элемент драматической действительности, это опера в подлинном, традиционном смысле слова — жанр, по всей видимости, очень близкий натуре композитора (не случайно у него уже возникли новые замыслы в этом направлении). Однако — и здесь, как кажется, заключено крупнейшее достоинство и наибольшая новизна — драматическое начало во «Времени без берегов» обретает новые формы выражения, связанные с качеством самого музыкального материала.

Время, вышедшее из берегов, действительно находится в центре оперы Тарнопольского. Но не только в сюжетном, тематическом или символическом плане, о чем уже говорилось. Время становится самой музыкальной субстанцией, обретая вид живой и дышащей изменчивой звуковой материи, «переливающейся как хамелеон», по выражению одного из рецензентов. Это время-материя, совсем по Эйнштейну, способно сжиматься и растягиваться, затвердевать в жестком пульсе остигатных рисунков и растекаться в безграничных звуковых полях, то прозрачно-сквозистых, то плотных, подобных субстанции сверхтяжелой звезды. Звуковая вселенная, выстроенная композитором, организована согласно рациональным законам — но и стихийна, как всякий живой организм. Она не знает никакой заранее заданной иерархии, дифференциации рельефа и фона, которые формируются каждый раз заново, в согласии с драматическим моментом. Художественное произведение превращается в метафору космоса, где даже случайности подчинены высшей гармонии. И потому эта опера, повествующая об одиночестве, разочаровании и смерти, оставляет ощущение чуда преображения.

Драматургия оперы, по своему захватывающая, определяется жизнью музыкальной материи — единого организма, где внутренние границы между разными типами звучаний преодолены. Например, вокальные и прочие издаваемые голосами звуки максимально приближены к инструментальным, и далеко не только потому, что в вокальных партиях довольно много инструментальных эффектов и прочих нетрадиционных приемов. Инструменты тоже делают шаг навстречу: такова функция струнного трио, двойника женских голосов, посредника между вокальной и инструментальной кантиленой. Так же тонко проработаны «швы» внутри оркестровых групп, благодаря чему и образуется кажущееся безграничным звуковое поле партитуры. Эстетика сонорной композиции, далеко не новая — здесь вспоминается и Лигети, и Лютославский, и французские композиторы после Булеза — приобретает у Тарнопольского не только глубоко ин-

дивидуальные черты, но и достигает уровня настоящей художественной философии. Наверное, это философия завершения, бесконечно длящейся «коды» столетия, атмосфере которой так соответствует синтезирующий характер дарования композитора.

Черты синтеза заметны в характере письма, исключительно разнообразного, несводимого к какому-то одному типу. Темброфактурные поля разнообразной конфигурации, где встречаются и тонко смешиваются звуковые краски (включая электроинструменты и синтезатор, своего рода гармоническую педаль) служат также источником мелодических мотивов, естественно возникающих в недрах тембра и в нем же исчезающих. Мелодическое богатство некоторых фрагментов партитуры поистине поражает, равно как и экспрессия вокальной кантилены, особенно богатой в первой, «но-стальгической» сцене оперы.

Синтезирующий характер имеет и стилистика оперы в целом, в особенности в аспекте отношения к традиции. Сам композитор говорит об этом очень определенно: «Свою оперу я считаю очень традиционной. Я был страшно рад, когда одна газета — она меня, между прочим, обругала — написала, что из трех опер, показанных на Мюнхенском биеннале, моя была самая конвенциональная. А я именно и хотел написать такую. Вообще, все, что не имеет традиций, все, что абсолютно ново, заканчивается таким пластмассовым дизайном». По словам автора, когда он писал «Время, вышедшее из берегов», над ним витали тени двух великих русских опер — «Бориса Годунова» и «Пиковой дамы». Но именно тени, хотя в опере, как уже отмечалось, есть и колокола-куранты, и сцена с картами, и даже слова «Три карты, три карты». Однако никакой «Пиковой дамы» в самой музыке нет, возможные ассоциации не навязываются слушателю, как это бывает в полистилистических композициях, ибо существуют не в тексте, а в подтексте. Зыбкое ассоциативное поле оперы зато очень богато: кроме прочего, здесь и привкус блюзовых гармоний во второй, «современной» части, и минималистский рок, он же рэп, там же, и отзвуки женских кантиленных ансамблей из опер Рихарда Штрауса в первой части, и авангардных «речевых композиций» в третьей и, наверное, многое другое. Широта стилистического спектра и, в то же время, его свободный, «необязательный» характер гармонично соответствуют звуковому разнообразию оперы, стихийному напору ее изменчивой материи.

Далекий от полистилистики с ее идеологической однозначностью, Тарнопольский не очень «смотрится» и в категориях постмодернистской игры, безразлично тасующей разобранное на кирпичи культурное наследие. Кстати, по прошествии времени постмодернизм вообще все больше кажется фантомом, изобретением обиженных неудачников, не нашедших места на празднике жизни. Тарнопольский не из их породы. И прежде всего потому, что у него есть свой голос, которым он уже сумел сказать свое собственное слово в искусстве.