



По ту сторону оперы

В Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялась российская премьера оперы Владимира Тарнопольского «По ту сторону тени»

Наталья ВЛАСОВА

Михаил Сапонов зовет ▲
вырваться из Пещеры

Исполнение крупного современного сочинения – будь то симфоническая или тем более оперная партитура – остается очень редким явлением на отечественной музыкальной сцене. В последнее время локомотивом этого процесса выступают отнюдь не фестивали новейшего искусства, а, как ни странно, академические театры, располагающие необходимыми возможностями и готовые к эксперименту. В конце марта на Малой сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко три вечера подряд при переполненном зале исполнили мультимедиа-оперу Владимира Тарнопольского «По ту сторону тени». Театр в данном случае предоставил не просто площадку, но и исполнительские силы: большинство вокальных партий отважились взять на себя его солисты.

Российская премьера сочинения, написанного в 2006 году для Бетховенского фестиваля в Бонне, стала очередным звеном в проекте «НОМТ – Новый музыкальный театр», который с конца 1990-х годов реализуют ансамбль «Студия новой музыки» и Центр современной музыки Московской консерватории. Проект этот нацелен на постановки, объединяющие в себе театр, музыку, хореографию и разнообразные возможности мультимедиа, иными словами – на современную разновидность «совокупного произведения искусства» (Gesamtkunstwerk), которое сегодня вновь очень актуально. В его рамках уже состоялись премьеры сценических композиций Карлхайнца Штокхаузена, Майкла Наймана, Сальваторе Шаррино, Фаусто Ромителли. Наконец очередь дошла и до опуса одного из самых талантливых российских композиторов.

«По ту сторону тени» – это опера-метафора, опера-притча о том, что значит для человека искусство. Идея, в сущности, проста. Искусство есть единственный путь к божественному свету, и тот, кто не постиг этого, обречен оставаться во тьме и видеть не истинный мир, а лишь его призрачное отражение, его тень. Либретто оперы немногословно и подчеркнуто фрагментарно. Цитаты из разных литературных источников – от Платона до Леонардо, от Данте до Ницше – подобраны и смонтированы так, что придает опере вневременной смысл и рождает широкий спектр ассоциаций.

Здесь нет действия в привычном смысле, нет фабулы – и в этом плане опера Тарнопольского ближе «абсолютной» инструментальной музыке, чем традиционному музыкальному спектаклю, рассказы-



вающему story. Большая часть текста поручена чтецу – Философу, в роли которого блестяще выступил коллега композитора по Московской консерватории, профессор Михаил Сапонов. Но совсем уж лаконичный поющий текст служит для композитора важным музыкальным импульсом: само его звучание (а опера написана на немецком языке, притом что монологи чтеца переведены на русский) многое определяет в партитуре. Так, вокальные партии Трех Искусств (Ольга Луцив-Терновская, Екатерина Кичигина, Светлана Сумачева) рождаются из отрывистой, четко артикулированной немецкой речи, а раскатистое тевтонское «р-р-р» трех Узников Пещеры (Сергей Николаев, Дмитрий Кондратов, Михаил Головушкин) находит отражение в рычащих звуках низких духовых. Фонетика словесного языка здесь порождает фонетику музыкальной речи.

Замысел оперы родился из идеи взаимодействия двух инструментальных ансамблей, подчеркивающего дуализм света и тьмы, вольных Искусств и закованных в цепи Узников (на премьере всю инструментальную часть взяла на себя «Студия новой музыки» под управлением Игоря Дронова). Сопоставление двух ансамблей, расположенных по разным сторонам сценического пространства, создает стереофонический звуковой «купол», под которым находят свое место и пение, и декламация, и хореография, и видеоряд.

Утонченная, предельно детализированная партитура использует весь спектр возможных звучаний: от привычного музыкального тона до разнообразнейших шуршащих, шелестящих, звенящих тембров – градации тут воистину беспредельны. Несмотря на всю изощренность, музыка эта, зачастую основанная на долгой разработке отдельных внутренне гетерогенных, многосоставных звучностей (на Западе сказали бы – «музыкальных жестов»), в основе своей весьма ясна и доступна.

При всей очевидной новизне в опере Владимира Тарнопольского ощущается подспудное присутствие многовековой традиции музыкального театра. Его Три Искусства, поющие только в ансамбле, как некий единый «трехголосный персонаж», предстают современной инкарнацией Трех Дам из «Волшебной флейты» Моцарта (или, если угодно, трех Дочерей Рейна из вагнеровской тетралогии), а аналогичное мужское трио Узников Пещеры – Трех Мальчиков из того же моцартовского шедевра. Несмотря на все ра-

дикальные отличия в языке и выразительных средствах, заключительная сцена, которая становится кульминацией спектакля и собирает всех его персонажей, напоминает классические оперные финалы. Одним словом, музыкальное решение многократно умножает тот спектр ассоциаций, который создает литературный текст. Эта опера – принципиально «открытая форма», открытая для всевозможных толкований, будящая мысль и воображение. Она обращается к огромному наследию европейской культуры – но не в форме цитат или откровенных заимствований, а в глубинном смысле, на том уровне, где возникает духовная преемственность, где создается традиция.

«По ту сторону тени» оставляет много «воздуха», много места для прочих искусств – хореографии, видеопроекций, которые в идеале должны не иллюстрировать музыку и словесный текст, но создавать художественно равноценные и работающие на общий замысел контрапункты. Отдельные сцены оперы, где музыкальная составляющая ограничивается чисто инструментальной тканью, как раз и предназначены для хореографических номеров, сопровождаемых видеорядом (роль Танцовщицы – пластического образа Искусств – исполнила Елена Подмогова, а Танцовщика, воплощающего всех Узников Пещеры, – Андрей Альшаков). Мультимедийную сторону постановки обеспечивала немецкая команда – режиссер-постановщик и хореограф Роберт Векслер и мультимедиа-художник Фридер Вайс. Видеоряд спектакля создавался таким образом, что каждое представление было в своем роде уникальным: проекции не записывались заранее, но реагировали на конкретные движения, на происходящее на сцене «здесь и сейчас». Они то создавали световые вихри вокруг танцоров, то дробились звездной россыпью, то складывались в движущиеся согласно с танцем геометрические фигуры...

И тем не менее равноправного синтеза не получилось. Хореография показалась усредненно-современной, видеоряд – чересчур простым и стандартным, несколько девальвированным всем известными компьютерными заставками, на которые он временами походил. В союзе соперничающих искусств первенство здесь принадлежало музыке, остальные не выдерживали с ней сравнения по изобретательности, по разработанности, по художественному «бэкграунду». Недаром композитор назвал свое сочинение именно оперой (пусть и мультимедиа) – жанром традиционным и сугубо музыкальным, и не прибег к всевозможным особым определениям вроде «музыкальный театр», «драма с музыкой» и тому подобным. В московской постановке это и была прежде всего опера – там, где от нее вроде бы уже почти ничего не должно было остаться, где ей следовало раствориться в синкретическом единстве. Владимир Тарнопольский все же слишком композитор для того, чтобы намеренно упростить, «редуцировать» музыку, как это нередко делают в мультимедийных проектах. А нередуцированная, она требует конгениальных создателей спектакля, которых пока не нашлось.

Фото Федора Софронова предоставлены «Студией новой музыки»



▲ Узники Пещеры: Сергей Николаев, Дмитрий Кондратов, Михаил Головушкин