

Франкфуртер Альгемайне Цайтунг, 27 апреля 1999

Россия должна умолкнуть

опера Владимира Тарнопольского "Когда время выходит из берегов"

Со времен эпохи просвещения царит идея прогресса: уверенно шагай вперед и все, все будет хорошо. Наука, общество, искусство безудержно несутся к лучшему будущему. Дескать, время имеет цель, а, следовательно, и смысл. После 1989 года общество даже было охвачено маниакальным желанием "конца истории". Но уже после 1945 года в Дармштадте и Касселе зародилась мечта о том, что искусство может освободиться от всех традиций, предметность и тональность были табуизированы. "Кольцо" Вагнера, пьесы Чехова и Ибсена создавали пессимистические антипроекты: ожидание серьезных событий накладывало свою печать на ситуацию - до Беккета и залов ожидания Марталера. Циммерманн и Берио снова использовали элементы прошлого, вставляя их в модерн, и, наконец, Джон Кейдж отменил (до времени) представление о линейном процессе времени. Нынешние композиторы уже не могут больше опираться на стабильный фундамент и недвусмысленно определяют, что прогрессивно, а что регрессивно, - ранее это было идентично определениям хорошо - плохо.

Русский композитор Владимир Тарнопольский написал для нынешней Мюнхенской бьеннале камерную оперу, где он рассматривает время с двух точек зрения: с историко-философской и эстетической: "Когда время выходит из берегов" - эндшпиль совершенно особого рода. Он не отказывается от своих русских корней. Исходный материал - "Три сестры Чехова", пьеса-ожидание неисполненных желаний. Но для Тарнопольского нет ничего более чуждого, как написание еще одной "литературной" оперы. Его либреттист Ральф Гюнтер использовал русскую провинциальную скуку 1899 года лишь как базис для дискурса о "любви" с ее романтическими экзальтированностями - это лирическая (Первая) сцена. Вторая сцена посвящена "искусству" а ля Бото Штраус: 1999 год - пока еще возможна более или менее бессмысленная болтовня, язык становится все более фрагментарным, в словах доминируют согласные. Третья часть ведет в будущее, в год 2999, а, может быть, в еще более отдаленное, апокалиптическое время: люди бормочут на раздробленном компьютерном языке, при чем все снова и снова слышится слово "mors" (смерть, *лат.*). В первоначальном же замысле, вся сцена любви должна была петься по-русски, сцена искусства - по-французски, а сцена смерти - по-немецки. И в конце опять же присутствует ожидание - конца света, - по аналогии с прошлогодним показом "Soon" Хэла Хартли в Зальцбурге.

Перед лицом всех этих мрачных пророчеств многим становится не по себе: слишком уж хорошо продаются все эти критикующие цивилизацию топосы, и банальна модель дробления языка как аналог модели развития человечества. И когда Тарнопольский, демонстрируя свое отрицательное отношение к западной негативистской эстетике и эстетике шумов, заявляет, что в первой сцене он хочет прибегнуть к романтическим идиомам прошлого, а во второй, квазисатири-

ческой сцене использовать элементы рока, рэпа и минимализма, то это как будто не улучшает впечатления и напоминает знакомые клише. Не нужно быть историческим оптимистом, чтобы видеть такую перспективу простой, но и реакционной: из провинциальности через метрополию к глобальному ведет лишь один путь - путь рокового предопределения.

Но, к счастью, подлинная жизнь искусства не всегда совпадает с декларациями о намерениях. И когда Тарнопольский заявляет, что для него "полистилистика" в понимании А.Шниттке не имеет значения, то это звучит убедительно. Его намерение поставить всю стилистическую палитру на службу единого музыкального языка, постоянно убеждает, тонкость доминирует над плакатностью, и не в последнюю очередь - благодаря присоединению струнного трио к трем сестрам. И опять же - какую одухотворенно-магическую атмосферу постоянно творят нежные колокольные звуки, соединяющие сцены.

При этом, Тарнопольский умеет использовать и бруитизм, и работать с массивными звуковыми пластами, как бы имитирующими взлеты чувств а ла Чайковский, - но никак не в смысле иллюстрирующего подобия. Скорее это сюрреалистические заострения, когда женщины непрерывно и в беспорядочной спешке скандируют слово "любовь". Во второй сцене звучит соло рок-певца, а в конце возникают конструкции из арпеджированных повторов минималистической музыки. Однако все это звучит не как неуклюжие вставки, но интегрировано в общий музыкальный язык. Тарнопольский отказался от электроники; но в заключительной картине ему удастся средствами обычного камерного оркестра создать звуковые плоскости с постоянно меняющимся блеском, которые действительно ассоциируются с электронной музыкой и переливаются ненавязчивым футуристически-космическим светом. Потому что наперекор фатализму сюжета композитор стремится к эвфонической музыке, в которой снимается контраст диссонанса и консонанса. Это не мелкая амбиция. И в результате остается впечатление довольно единого и постоянно убедительного персонального стиля. У произведения есть свои слабости, но оно относится к тому редкому роду новой музыки, которую хочется слушать еще раз.

Театр на Гэртнерплац показал свою премьеру в Принцрегенттеатре и доказал этим отнюдь не малые творческие потенции второго мюнхенского театра. Певческий ансамбль из трех женщин и четырех мужчин звучал весьма хорошо, как и оркестр под управлением Эккехарда Клемма. Постановщик Пеер Бойсенс не побоялся карикатурных эффектов и последовательно шел к цели антипсихологической деиндивидуализации персонажей; кульминацией стали коконы, закутавшись в которые, подобно монаде, появляется септет в последней сцене оперы. Можно было бы придумать и другой экстремальный прием типизации: если уж время выходит из берегов, случиться может многое. Во всяком случае, Бьеннале получила мощный заключительный акцент.

Герхард Кох