

Тарнопольский Владимир Григорьевич
vladimir.tarnopolski@gmail.com
профессор, художественный руководитель
Научно-творческого центра современной
музыки и Ансамбля солистов «Студия новой
музыки» Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Vladimir G. Tarnopolsky
vladimir.tarnopolski@gmail.com

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Art Director of both the Scholarly & Art
Center of Contemporary Music and the
Ensemble of Soloists *New Music Studio*

По ту сторону оперной постановки

Как проходила работа над оперой «По ту сторону тени»

История этой оперы началась в 2002 году, когда у меня в квартире раздался телефонный звонок человека, представившегося Йенсом Нойндорфом, драматургом Боннского оперного театра¹. Он сказал, что три года назад был на мюнхенской премьере моей оперы «Когда время выходит из берегов», которая ему очень понравилась. Сейчас он хотел бы поговорить со мной о новой опере, которая должна быть поставлена в рамках Бетховенского фестиваля 2006 года. Мы ещё несколько раз созванивались, переписывались; потом он вместе с тогдашним директором фестиваля Илоной Шмиль приезжал на мой авторский концерт в Дрезден, и всё это время мы обсуждали разные идеи и технические детали постановки.

Должен сказать, что с самого начала я был нацелен на совершенно другой оперный «сюжет», о котором начал размышлять еще лет за десять до нашей встречи с Йенсом. Он предполагал большой исполнительский состав и большую сцену. Я подробно обсуждал идею новой оперы на самых разных уровнях — она очень заинтересовала и директора Бетховенского фестиваля, и драматурга Боннской оперы. Оставалось только согласовать всё с главным дирижёром театра Романом Кофманом, и, как заверил меня драматург театра, опасавшийся определённого консерватизма музыкального руководителя, с этим не должно было быть никаких проблем: если театр и фестиваль приняли какое-то решение — главный дирижёр не может на него повлиять.

Господин Кофман не считал себя новичком в области современной музыки; более того, проработав долгие годы в весьма консервативном Киеве, он считал себя её пропагандистом. Правда, его дирижёрский репертуар в этой сфере имел очевидные стилистические ограничения и состоял исключительно из неотональных пьес таких замечательных композиторов старшего поколения, как В. Сильвестров, Г. Канчели и А. Шнитке. Со всеми этими композиторами меня связывали тёплые личные отношения, их музыку я часто анализировал в классе со своими студентами, но неотональность — это было очень далеко от того, что интересовало меня как композитора. Вероятно, господин Кофман испытывал ко мне такую же настороженность, как и я к нему, поэтому для начала он захотел ознакомиться с музыкальным материалом будущей оперы.

К тому времени я уже имел определённый опыт работы в оперном жанре: мне посчастливилось работать с такими мэтрами, как Г. Рождественский, М. Ростропович и Б. Покровский. Я проходил через организационные «горнила» оперных постановок в Англии, Германии, Нидерландах, Норвегии и Франции. Должен признаться, что никто никогда не экзаменовал меня на предмет того, «подходят» мои музыкальные идеи к

¹ В Германии должность драматурга театра предполагает планирование и координацию работы всех творческих сил (композитора, либреттиста, режиссёра, артистов и т. д.) с одной стороны и административно-производственного аппарата — с другой. Часто именно драматург театра определяет всю его художественную политику. — *Примечание автора.* [‘Автор пьес’ (т. е. ‘театральный драматург’) — по-немецки «Dramenschreiber» или «Bühnendichter». ‘Драматург театра’ (т. е. тот, кто отвечает за связь между театром и автором) — по-немецки «Dramaturg». В отличие от российских театров, в Германии эта должность является руководящей. — *Примечание Д. Б. Горбатова.*]

новой опере или «не подходят». Существует негласное правило: если композитору заказывают сочинение — в его работу никто больше не вмешивается.

Знакомство с господином Кофманом я решил начать с наиболее «спокойной» по музыкальному стилю сцены, к тому же, как мне казалось, наиболее эффективной в театральном плане. Эта сцена не требовала развёрнутого текста либретто, и я сам набросал несколько строчек. После двух месяцев работы я подготовил партитуру, приличную MIDI-запись и привёз её дирижёру. Его реакция на музыку моего фрагмента, казавшегося мне довольно доступным, стала для меня шокирующей: «В этой музыке нет мелодии, — сказал господин Кофман, — в ней нечего петь! Что будет напевать слушатель после того, как он выйдет из театра?»

Сама формулировка вопроса почти дословно воспроизводила известные рассуждения товарища Жданова в 1948 году, но сюрреализм ситуации был в том, что это происходило в 2003 году в недавней немецкой столице! Конечно, сразу стало ясно, что ни слушателю, ни мне «напевать» с этим дирижёром уже ничего не придётся. Тогда я поблагодарил господина Кофмана за его оценку — и сегодня благодарен ему ещё больше за то, что он помог мне избежать нашего сотрудничества.

Эта встряска оказалась для меня чрезвычайно полезной: я ещё яснее понял, что хочу написать оперу, максимально далёкую от всех форматных ограничений, автоматически накладываемых таким консервативным институтом, как оперный театр. Драматург театра был очень расстроен, а руководитель фестиваля предложила мне на выбор две другие площадки в Бонне. С первого же взгляда я выбрал Kunst- und Ausstellungshalle². Это довольно просторный, несколько вытянутый зал со сравнительно неглубокой сценой и без закулисного пространства. В нём совершенно не было ложного пафоса квази-классической архитектуры оперных залов, которые уже самой своей стилистикой подавляют любые чуждые их духу «творческие побегии». Это стилистически нейтральное театральное пространство с покатой линией партера напоминало, скорее, кинотеатр, но при этом зал обладал прекрасной натуральной акустикой. Особенно меня подкупило отсутствие оркестровой ямы, которая всегда ужасно упрощает звучание, — зато вдоль всего зала с обеих сторон протянулись вместительные балконы. И первой моей мыслью было: именно здесь, на балконах, я и размещу антифонно два инструментальных ансамбля.

Желая избежать традиционных сложностей работы с оркестром оперного театра, который всегда «запрограммирован» на сугубо классический репертуар, я попросил, чтобы с самого начала запланировали работу не с оркестром Боннской оперы, а с ансамблем современной музыки. Как раз в соседнем Кёльне базируется замечательный ансамбль «Musikfabrik»³, который в конце концов и выступил на премьере этой оперы. Что касается режиссёра, то и здесь мне хотелось обойтись без тех постановочных клише, которые уже успели сформироваться даже в новом музыкальном театре. Я разработал совершенно другую идею оперы, предназначавшейся теперь для постановки в новом, «не оперном» пространстве, и, исходя из этой идеи, предложил пригласить постановщика, работающего с интерактивными технологиями. Мой друг Андрей Смирнов, основатель «Гермен-центра»⁴, подсказал мне, кого можно было бы пригласить: немецкую перформативную группу «Палиндром», объединяющую хореографию с новыми технологиями.

Теперь несколько слов о том, в чём заключался замысел этой оперы. Для меня всегда важно, чтобы в идее произведения фокусировались все внешние и внутренние обстоятельства предстоящей работы: от самых существенных, таких как, например, сама тема фестиваля, до кажущихся «второстепенными», как, скажем, особенности

² Дословно: «Зал художественных выставок» (нем.).

³ Дословно: «Музыкальная фабрика» (нем.).

⁴ Сектор мультимедийных проектов имени Льва Термена при Научно-творческом центре электроакустической музыки Московской государственной консерватории. Основан в 1992 году.

размещения музыкантов в конкретном зале. Размышляя об опере для Бетховенского фестиваля, я пытался состыковать все эти и многие другие факторы. Оттолкнувшись от внешнего — особенностей зала, которые позволяют работать с двумя «антифонными» ансамблями, — я рассматривал две вытекающие из этого идеи: *эхо* и *тень*. Однако к этому пока схематичному образному ряду мне нужно было найти более детально проработанную образную «ткань», более определённое «содержание», причём оно должно было быть как-то опосредованно связано с Бетховеном.

Я долго искал ту единственную тему, которая удовлетворяла бы сразу всем условиям и могла бы меня по-настоящему «зажечь». В конце концов моя жена Ирина напомнила мне про платоновскую «Притчу о пещере» (знала, чем меня пронять!), где как раз *тень* — ключевой образ. Я мгновенно понял: вот она — идея оперы! Сразу же возникли и бетховенские коннотации «от мрака к свету», всплыли и последние слова Гёте: «Больше света!» — и т. п.

Но просто «иллюстрировать» Платона музыкой, опираясь на сюжетные «костыли» этой великой философской притчи, совершенно бессмысленно: идея «литературной оперы» меня совсем не привлекала. Размышления о тени — не только как о сути платоновского эйдоса, но и как о чисто визуальном феномене — привели меня к известной античной легенде о происхождении живописи из тени, изложенной Плинием Старшим: девушка, провожая возлюбленного на войну, обвела углём его *тень* — так родилась живопись. Это были две совершенно непохожие античные истории, две притчи, связанные с размышлениями о различных аспектах феномена тени: метафорически-философском у Платона — и визуально-чувственном у Плиния.

Переплетение и столкновение этих двух источников сформировали совершенно новый концепт, над которым я работал, пожалуй, даже дольше, чем над музыкой оперы. Притча Платона получила в философии и в истории искусств бесконечно долгое «эхо». Я запоем читал те построения Лейбница, Ницше, Хайдеггера, Делёза и многих других, в которых идея платоновской пещеры получила своё дальнейшее развитие. При этом я пытался написать очень прозрачный, ненавязчивый, метафорический сценарий, предполагающий принципиальную множественность истолкований и сценических реализаций. Наибольшая сложность для меня как для неопытного сценариста заключалась в том, что, желая избежать литературности и словесного описательства, я должен был излагать свой сценарий именно словесно — и именно слова вкладывать в уста своих персонажей.

С другой стороны, я ещё боялся того, что визуальная мультимедийная технология, столь естественно вписывающаяся в образность «оперы тени», в какой-то момент может разрушить пока только забрезжившее хрупкое равновесие всех компонентов спектакля и стать самодовлеющим фактором, что сделает оперу одномерной и поверхностно-иллюстративной. Где-то я пошутил, что в поисках деликатного баланса всех элементов в своём сценарии я «боялся и собственных слов, и собственной тени». В качестве одного из важнейших «уравновешивающих» средств я с самого начала планировал ввести хореографические эпизоды, тем более что интерактивная технология особенно интересно работает именно с движением. Но я продолжал искать возможность дополнительного обоснования мультимедийности не только на уровне иллюстративном (тени), но и в самой «сюжетной» ткани оперы.

Время шло, а я всё медлил с сочинением музыки: когда мы с либреттистом Гюнтером Моннау работали над моей предыдущей оперой, между нами было отличное взаимопонимание — но теперь я с огромным трудом мог объяснить ему, чего, собственно, хочу и что вообще ищу. И вдруг в какой-то момент у меня всё соединилось! Я понял, что сегодняшние мультимедийные технологии в моей опере выступают как продолжение вечной темы состязания различных искусств. Пение, хореография, тексты, сценография — и вообще всё визуальное и всё аудиальное — переплавляются с помощью мультимедиа в некую новую «синестезийную магму». А тот хрупкий баланс

искусств, который я ищу, — это и есть ещё одна идея моей оперы. Я вспомнил замечательный текст на эту тему — «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором о том, какое из искусств важнее», написанный Леонардо да Винчи. Вот то «сюжетное» обоснование применения мультимедиа в моей опере, которое я искал!

Теперь трём платоновским Узникам пещеры я противопоставил три женских персонажа, символизирующих Искусства. Визуальной основой мужского трио послужил скульптурный фрагмент Родена «Три тени» из его большой композиции «Врата ада», вдохновлённой Данте, чьи тексты теперь тоже органично вошли в оперу. Пластическим прообразом Трио искусств стала известная античная скульптура «Три Грации». Ещё одна сцена напрашивалась сама собой: если в опере есть эпизод «Зарождение живописи из тени», если есть хореография, есть литературно-философские фрагменты, есть даже спор искусств, то конечно же начало оперы должно было стать своеобразным «рождением музыки из тишины».

Главной же «мерцающей» фабулой оперы стала метафорическая идея освобождения Узников пещеры из тьмы, которое возможно только если идти путём, указанным Искусствами. Именно Искусства приводят одного из Узников к Свету.

Сценарий и идея всей композиции были в основном готовы. В опере чередовались вокальные и хореографические эпизоды. Цепь из девяти номеров включала контрастные вокально-ансамблевые фрагменты и соединявшие их строгие рассредоточенные вариации-интермедии, служившие музыкой хореографических эпизодов. Финал оперы построен на основе моей оркестровой пьесы «Кассандра», в ткань которой я ещё в момент её написания хотел включить вокальный ансамбль, но не мог тогда этого сделать по условиям заказа. Теперь же, когда я слушаю эту оркестровую пьесу, мне не хватает в ней голосов.

В опере я хотел использовать немецкий язык, причём отнюдь не только потому, что её заказал немецкий фестиваль, но ещё и потому, что сама немецкая фонетика с её активными согласными звуками как нельзя лучше подходит для языка Узников пещеры. Так же как я не собирался «иллюстрировать» своей музыкой Платона, я не ставил целью передать музыкой дух Дантовой комедии или Леонардова «спора Искусств». Итальянский оригинал Данте гораздо более эпичен и мягок в сравнении с его немецким переводом, но мне как раз нужна была эта жёсткость немецкой речи.

Вокальная часть оперы является чисто ансамблевой. В ней нет ни арий, ни даже сольных вокальных эпизодов: перед нами как бы два трёхголосных персонажа — Трио Искусств и Трио Узников пещеры, которые поют всё время вместе исключительно в три голоса. Такая аллегоричность помогала уйти от психологизации. В хореографических эпизодах их представляют на сцене танцовщица и танцовщик.

Я так долго работал над сценарием, что, перейдя к работе непосредственно над партитурой, понял: не только главный дирижёр, но теперь и мой немецкий либреттист не очень верит в эту оперу. Мне с трудом удавалось вылавливать его по телефону с просьбами написать то один, то другой текст, перевести на немецкий тот или иной фрагмент из Данте, Леонардо или Эхнатона. Нередко я писал музыку без текста, «наперёд», предполагая, что мы её подтекстуем по телефону. Даже когда дело дошло до того, что нужно было срочно давать опере название, мой либреттист не откликнулся. Придумать поэтическое название на чужом языке — дело довольно рискованное, и из нескольких моих вариантов драматург театра отобрал именно «Jenseits der Schatten»⁵. Наконец, за месяц до окончания партитуры, будучи в полном изнеможении после полугодовой работы, я получил от либреттиста письмо, в котором он очень эмоционально признавался в том, что не понимает, ни что я делаю, ни чего хочу, а также, что совершенно не верит в эту оперу и больше не хочет принимать участия в работе.

⁵ Дословно: «С противоположной стороны от тени» (нем.).

Он был не последним моим коллегой, который тоже перестал «верить». Приехав на репетиции в Бонн, я столкнулся с невероятным диктатом со стороны драматурга театра: он тоже «не верил» — и грубо вмешивался в работу режиссёра. Так, в приказном порядке он ввёл в спектакль говорящую фигуру — Платона, который периодически пояснял на словах, что, собственно, сейчас происходит на сцене: это сразу убивало множественность ассоциаций, лишая произведение его метафоричности. Драматург театра потребовал, чтобы по ходу оперы на стене всплывали комментирующие тексты такого содержания (буквально): «Это была всего лишь притча, а притча — это только притча и ничего более», ну и т. д. И всё это высказывалось в совершенно непозволительно приказном тоне — чистое самодурство!

В общем, вся та хрупкая, тонко сбалансированная конструкция, над которой я так кропотливо работал, рушилась «под ударами молотка» прямо на моих глазах. Вся постановочная команда пребывала в шоке, но тогда меня поразило, что ни у кого из них не было никакого навыка сопротивления агрессии; мне и самому удалось отстоять лишь немного. И опять же, ирония заключалась в том, что всё это происходило не в каком-то провинциальном советском театре, где секретарь райкома отчитывает режиссёра, а в самом центре современной Германии.

С другой стороны, я могу понять всех сомневавшихся. Идея этой оперы, пожалуй, несколько необычна, особенно для Германии. Партитура была закончена в последний момент (что со мной происходит часто), и никто толком не понимал вплоть до премьеры, что же из всего этого получится. Немецкие театры — безусловно самые открытые в мире для любых новаций. Тем не менее, на мой взгляд, они легко принимают те новшества, которые приземляют «высокое» и в гораздо меньшей степени открыты тому, что возвышает «земное». Скажем, «Лоэнгрин», поставленный в декорациях обычной стройки или в турецкой закуской, принят будет, а вот «вчувствоваться в ситуацию» с Узниками пещеры и Искусствами почему-то сложнее. К счастью, моя премьера прошла очень хорошо, и после этого все страсти быстро улеглись.

Успех оперы во многом обеспечила замечательная работа энтузиастов — хореографа-постановщика Роберта Вехслера и художника мультимедиа Фридера Вайса, а также вокалистов Боннской оперы, проделывавших на сцене ещё и чудеса акробатики, тонкого дирижёра Вольфганга Лишке, потрясающих танцоров и, конечно, высочайший профессионализм кёльнского ансамбля «Musikfabrik».

При переносе этой постановки на сцену Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, осуществлённой через девять лет, те же постановщики внесли в спектакль отдельные интересные изменения, по-новому высветившие некоторые его линии, а певцы театра просто совершили подвиг, исполнив столь сложный музыкальный материал, наверное, впервые в России. Все оперные спектакли блестяще провёл Игорь Дронов, руководивший одновременно двумя невидимыми инструментальными ансамблями, двумя группами певцов и, к тому же, синхронизировавший всё сценическое действие с визуальными мультимедиа. Солисты ансамбля «Студия новой музыки» показали самый высокий уровень современного музыкального исполнительства.

Вначале я уже говорил о том, что для меня написать крупное сочинение — значит сфокусировать в одной точке, в одном «кристалле» все обстоятельства: и внешние, и внутренние. В этом контексте, сочинить оперу — значит обуздать мощную конфронтацию всех её противоречивых составляющих: от онтологической нестыковки языков различных искусств вплоть до человеческого и профессионального непонимания. В каком-то смысле, сам акт написания оперы — это наиболее захватывающий спектакль — с Узниками пещеры, заблуждающимися и ищущими выход, и Искусствами, освещающими им путь! Работая над оперой, я хотел, чтобы она была немного и об этом тоже.