

Три события от Александра Арфеева

Александр Арфеев



Ожидание: трепещущий вокзал

И мнится мне: весь в музыке и пене,
Железный мир так нищенски дрожит.

О. Мандельштам, «Концерт на вокзале»

Важный концерт состоялся в театральном центре им. Вс. Мейерхольда 29 апреля 2014 в рамках большого российско-австрийского проекта «ОЖИДАНИЕ/ ERWARTUNG 1914 и сто лет спустя». Двойное указание на годовщину соответствует началу Первой мировой войны и написанию Арнольдом Шёнбергом монооперы «Ожидание». В пояснении концерт обозначен как «мультимедиа-спектакль для камерного ансамбля, движения, видеопроекции и live-электроники».

Важность мероприятия проявилась в идее аккумуляции памяти и в технической оснащённости, качестве её реализации. Зрители разместились на ступенчатых подиумах в креслах по обе стороны от полупрозрачного полотна экрана. Исполнители ансамбля «Студии современной музыки» также расположились по обе стороны экрана, в центре сценического пространства.

В середине концерта художественный руководитель ансамбля Владимир Тарнопольский пригласил всех участников выйти к публике и рассказать о том, как создавался проект, какие идеи обсуждались внутри рабочих групп композиторов и видеохудожников. На этот раз Владимир Тарнопольский, помимо обычного представления, настойчиво и оправданно в условиях московского критического голода проблематизировал тему взаимодействия визуального и музыкального, задав контекст, уже не отступал (как модератор) от неё в течение всего диалога. Получилась своего рода пятая вербальная часть в виде короткой пьесы, наполненная декламацией программных идей, разнообразием интонаций, движением и мимикой участников.

Концерт (спектакль) состоял из четырёх частей. Первыми в программе были Петер Якобер с пьесой «Defaire» и видео Пауля Веннингера. Начавшись в темноте зала густыми и низкими звучаниями, пьеса создала интригующую, плотную атмосферу, способную полностью поглотить внимание слушателей. Видео-проекция сначала представляла собой частые вспышки-проблески на тёмном фоне, а затем перешла полностью к хроникальным кадрам времен Первой мировой войны. Особый акцент в видео был сделан на эпизоде затопления подбитого австрийского линкора. На фоне этого пьеса неожиданно утратила свою проникающую и притягательную силу и постепенно становилась аморфной и безжизненной. Такое ощущение, что музыка потеряла саму себя. Видео продолжало отрабатывать тему

затопления, кадры были смонтированы таким образом, что автору пришлось прибегнуть к эффекту обратного движения для удлинения экранного времени. А это в ряде случаев (в частности, в левой части кадра) приводило к неуместному в общем трагичном контексте выбранного события комичному эффекту: матросы то прыгали в воду, то обратно спиной запрыгивали на борт. Восприятие рвалось, нарушалась целостность образа, что, по всей видимости, не входило в планы авторов.

Вторая часть: пьеса «Что-то пошло не так» Алексея Наджарова, видео Эндрю Квинна. Алексей написал отличную пьесу, которая с геометризированной картинкой видео, динамически разворачивающей образы электронных помех, сбоев, постепенно нарастающего разрушения, вместе производили впечатление органического единства. И даже где-то к середине пьесы возникал зримый и слышимый эффект потери концентрации, утраты контроля над ситуацией.

Можно упомянуть о явно ироническом оттенке названия пьесы, который с общим контекстом мероприятия, посвященного трагической дате начала большой войны, как-то особо не связывался. Сразу приходила на память максима об истории, повторяющейся дважды в виде трагедии, а затем – фарса. Также к неоправданным с точки зрения чистоты концепции видео можно отнести особенно часто повторяющиеся в середине пьесы периодические возвраты из нарастающей картины хаоса – назад к исходной структуре, что создавало эффект ненатуральности, несерьёзности изображаемого. Такого рода эффект виртуального, когда, несмотря на все необратимые разрушения, всё-таки возможно восстановление, как будто ничего и не происходило. Но ближе к концу пьесы, когда исполнители рассредоточились по залу – общая атмосфера, сочетающая музыку и видео, обрела вновь свой захватывающий пафос и силу. Видео полностью хаотизировалось, многочисленные сплетения линий – образы компьютерной периферии, схем обмена информации – превратились в беспорядочный клубок. В музыке стали доминировать жесткие электронные звучания, что и послужило достойным и весьма эмоциональным финалом второй части.

Третья часть: пьеса «Пьеро и его тень» Федора Софронова, художник - Александра Смолина, видео - Анна Бычкова. Образ пьесы – ностальгия, дань безграничной любви атмосфере модерна начала прошлого века, когда и появилась знаменитая работа Шёнберга «Лунный Пьеро». Плавная, растушёванная, без броских эффектов, с мягкой мелодикой музыка деликатно интегрировала в себя и видео-образы: непринуждённой манеры карандашные рисунки женских профилей и особенно (что-то личное!) этикетки пачек советских сигарет, а также обложки старых виниловых грампластинок. А уж вкрадчивый профиль самого автора, выпускающего витиеватую струю дыма, явный пример сплоченного сотрудничества композитора и видеохудожника.

Четвёртая часть: пьеса «Ожидание» Владимира Горлинского, движение – Анна Гарафеева. По всем правилам действия – превосходная кульминация концерта, и здесь потребуются подробности по причине особенностей работы авторов.

Пьеса не задействовала видео-проекцию, экран был убран, освободилось сценическое пространство в центре, которое было предложено для совместного освоения перформеру, исполнителям и слушателям. Все могли свободно в нём перемещаться. Пьеса была написана и исполнена как образец, включающий в себя не только внешнее перформативное действие, но и внутреннюю перформацию, нестрого заданный сценарий, свободную партитуру, участником которой в роли своеобразного мистериального магистра выступал сам композитор.

Сценическое движение перформера было, скорее, ближе модернистской пластике, чем отстранённости контемпорари дэнс. Проникающая патетичность была близка большинству публики, чему подтверждением послужило количество вышедших в зал слушателей. Звуковая компонента состояла из электронно обработанных и усиленных звуков скрипки и других инструментов музыкантов – исполнителей, оттесненных на периферию сцены. Сам композитор Горлинский предстал в образе демиурга, место он определил сам энергетически значимое, в углу сцены, ближе к выходу (возможно,

для того, чтобы ощущать колебание воздушных потоков). В руках у него находился длинный металлический жезл, которым он время от времени наносил удары по расположенному на полу кирпичу. Жезл производил мерный и глубокий звон, к тому же, удар являлся сигналом для изменения траектории движения перформера. В целом было видно, что композитор не удовлетворяется привычными сочетаниями, ищет нового простора собственной мысли, захвачен желанием поиска новых форм организации музыки, пространства и восприятия.

Принимая во внимание богатую историю работы в пространстве звука и звука в пространстве Штокхаузена, перформативные опыты Кейджа, мы рассчитываем на продолжение экспериментов Вл. Горлинского и всячески их приветствуем.

28.05.14