

## «Для меня сюжетные оперы закончились на Вагнере»

Владимир Тарнопольский о двух своих оперных премьерях в Москве и Санкт-Петербурге

текст: Екатерина Бирюкова

23 марта 2015



Евгений Гурко

— Почти одновременно в Москве и Петербурге вам предстоят две оперные премьеры: 25 марта — «По ту сторону тени» в театре Станиславского и Немировича-Данченко и 26 марта — «Правдивая история Золушки» в Мариинке. Последний раз такое было, наверное, только у Шостаковича. Вы все время раньше жаловались, что ваша музыка в России почти не звучит, — и вот наступило признание?

— Ну, это не жалоба, а просто констатация факта: за предыдущие 25 лет у меня исполнялось лишь одно оркестровое сочинение в Москве — пьеса для виолончели с оркестром, написанная для Натальи Гутман, и одну вещь сыграл Гергиев в Питере. Конечно, будучи художественным руководителем ансамбля «Студия новой музыки», я могу ставить в программу свои сочинения хоть каждую неделю, но, как мне кажется, своим служебным положением я не злоупотребляю, и мои ансамблевые пьесы исполняются «Студией» не чаще сочинений других композиторов.

Вообще мне кажется, что художники, композиторы не мыслят категориями «признание-непризнание», а скорее «получилось — не получилось». А что касается моего личного самоощущения, то, могу сказать, как композитор я полностью удовлетворен количеством и качеством своих исполнений. За пределами России мои пьесы исполняются лучшими коллективами. Оперы ставились в Германии, Англии, Франции, Голландии, Норвегии. А ситуация с исполнениями в России — ну, она такая же, как и у других моих коллег. Скажите, когда в Москве в последний раз исполнялись сочинения Кнайфеля, или Вустина, или Караева? Я перечислил авторов, у которых недавно мы отмечали юбилей — семидесятилетие. Вот, казалось бы, и повод!

— Ну, знаете, мир искусства вообще-то довольно жестокий. И просто за выслугу лет...

— Безусловно. Но в данном случае речь идет вовсе не о выслуге лет. Как вы понимаете, я говорю о действительно замечательных композиторах. Можно сказать — это история современной русской музыки. Кнайфель — эмблематическая фигура, первый русский композитор-концептуалист. Его сочинения становились центральными событиями крупнейших мировых фестивалей. Сейчас у нас концептуализм в моде, но где его русский основоположник? А Скрипичный концерт Фараджа Караева — наверное, один из лучших за последние полвека! Я все время жду — какой же оркестр украсит свою программу этим невероятно пронзительным и красивым сочинением? А Вустин, про которого Пярт сказал, что это просто современный Мусоргский! Пярт же у нас почти гуру, но кто прислушался к его пророчеству? Кстати, у каждого из этих композиторов есть и замечательные оперы! Так что речь идет о больших художниках, которых нам предстоит еще открыть.

Но так же, как наша промышленность невосприимчива к инновациям, наши концертные организации невосприимчивы к современным серьезным композиторским работам. Я уже много раз проводил параллели между замечательной немецкой автопромышленностью и количеством фестивалей и ансамблей современной музыки в Германии. И когда проецируешь это наблюдение на нашу действительность, то убеждаешься, что это реальность, а не красивая метафора.

— Ну какая же реальность? Сейчас, можно сказать, у нас оперный бум. В одной Москве в этом сезоне — пять серий «Сверлийцев» в Электротеатре Юхананова, «Титий Безупречный» Маноцкова в театре Покровского, ваша опера. И только что билета было не достать на «Носферату» из Перми.

— Да, безусловно, Москва стала гораздо более открытой, но Москва — это, так сказать, «особая экономическая и особая культурная зона» в нашей стране. При этом даже здесь упомянутые мною авторы никак не представлены! Вообразите себе сегодня нашу литературу, скажем, без Битова, Довлатова и Гандлевского. Вот примерно это произошло в нашей музыкальной жизни. В результате такой художественной политики молодые композиторы уходят из традиционных музыкальных институций в разные центры современной культуры, в драматические театры, на всевозможные альтернативные площадки. Это ответ молодежи музофициозу. И серия опер, готовящаяся именно в драматическом театре, а не на «родной» оперной сцене, — яркий тому пример. Я не всегда успеваю следить за

тем, что пишут молодые авторы, но многое из того, что я слышал, мне кажется очень интересным. Однако вместе с композиторами из филармоний уходит и молодежная публика.

Но нельзя не видеть и другую сторону медали. Молодежная аудитория альтернативных культурных центров при всей своей замечательной открытости зачастую лишена элементарного слухового опыта и знания музыкальной истории. И тогда уж совсем не музыкальные, а какие-либо иные внешне эффектные театральные факторы подменяют профессиональные критерии. Ну посмотрите в интернете — сколько вы найдете подмен всевозможными гэгами собственно музыкальной составляющей! И здесь возникает вопрос: а способны ли мы воспринимать собственно музыку, а не манифесты, не идеологию, не социальные жесты, не чистую театральность, не навязанную масс-медиа моду? Ведь у нас для большей части новой молодежной аудитории остаются неизвестными даже самые хрестоматийные музыкальные сочинения XX века, а на чем еще можно сформировать свой музыкальный вкус?

При этом, пожалуй, сегодня нигде в мире не наблюдается такой культурный бум среди молодежи, как в Москве. Все театры переполнены. Музеи посещаются замечательно, при том что туристов сейчас в Москве крайне мало. Сегодня я хотел купить друзьям билеты на премьеру своей оперы — билеты на все дни уже распроданы, и даже на открытую репетицию записалось в два раза больше зрителей, чем театр может вместить. И это на современную оперу, сам жанр которой считается самым «некассовым» по определению! У нас так много говорят о культурной политике, о культурной самоидентификации, но при этом не замечают, что сформировалось новое поколение интеллектуалов-меломанов, которых только лишь «Дочь фараона» не накормишь. Им нужны такие насыщенные концертные программы, такие интересные спектакли, что составят конкуренцию и кино, и компьютерным играм, и рок-концертам!



Гурко

— И все же вернемся к вашим премьерам. Обе оперы, которые сейчас будут исполняться в двух столицах, написаны не для этих столиц...

— Да, для других.

— Расскажите, для каких.

— Опера, которая будет исполняться в театре Станиславского, называется «По ту сторону тени». Она была написана в 2006 году по заказу Бетховенского фестиваля в Бонне. Московская постановка — это копродукция театра с нашим ансамблем «Студия новой музыки», который проводит долгосрочный проект НОМТ (новый музыкальный театр). В рамках этого проекта уже были показаны «Индекс металлов» Ромителли, «Человек, который принял свою жену за шляпу» Наймана, «Живой свет очей» Шаррино. Мою оперу ставит та же команда, что была в Бонне. Это известный американский хореограф Роберт Векслер, ученик Мерса Каннингема и Джона Кейджа, который занимается современным танцем и всеми возможностями его компьютерной фиксации, его электронными метаморфозами. И очень интересный компьютерный видеохудожник, автор целой серии уникальных программ для интерактивного театра Фридер Вайс. Они вместе когда-то образовали интереснейшую танцевально-мультимедийную группу «Палиндром». Я нашел эту команду в Германии еще в 2005-м, поскольку с самого начала задумывал «Тень» именно как мультимедиа-оперу и не представлял себе, как она может быть поставлена традиционным оперным режиссером. В нынешнем спектакле что-то сохраняется от того, боннского, в частности, костюмы певцов. Но в целом это новая постановка.

Когда Бетховенский фестиваль предложил мне написать оперу, для ее постановки рассматривалось несколько возможных залов. Один — огромный, без музыкальной акустики, использовавшийся для политических мероприятий в те времена, когда Бонн был столицей Германии. Другой — традиционная сцена оперного театра. И, наконец, третий — Kunst- und Ausstellungshalle: это такой зал, немножко напоминающий кинотеатр, но с прекрасной акустикой. У меня сразу к нему душа легла. Потому что в нем была одна особенность — там нет оркестровой ямы. А это то, что может только порадовать композитора. Поскольку нет ничего хуже, чем когда оркестр играет в яме, особенно в камерных современных операх, где оркестр — это не аккомпанемент, а равноправный участник.

Вдоль всего зала в Бонне расположены два балкона. И я сразу решил разместить на них два инструментальных ансамбля. А дальше я стал искать идею для этой оперы, связанную именно с акустическими особенностями зала. Естественно, сразу возникли две — эхо и тень. Я остановился на второй. Нашел два подходящих литературных источника, оба античные, но очень разные.

Первый — притча о пещере Платона, можно сказать, основа основ всей европейской философии. Притча очень известная. Люди родились в пещере и знают только лишь ее. Происходящее за ее пределами отбрасывает тени на ее стену. Эту игру теней узники пещеры и принимают за истинную жизнь. Мне кажется, что сегодня эта идея стала еще более актуальной, потому что человек, сидящий перед телевизором или перед компьютером, по существу ничем не отличается от пленников пещеры Платона. Он тоже принимает эту видимость, этот виртуальный мир за истинный.

Второй источник — это античная легенда, рассказанная Плинием Старшим, о том, как возникло изобразительное искусство. Одна коринфянка провожала своего возлюбленного на войну и, желая запечатлеть его образ, обвела углем контур его тени на стене. Так из тени родилась живопись.

Эту метафору можно продолжить идеей о том, что музыка, в свою очередь, родилась из эха. Вот именно эти элементы — эхо, призыв, луч, свет, тень — стали основными составляющими звуко-светового комплекса моей оперы. Соответственно, второй темой оперы стало рождение искусств. Искусства в опере связаны со светом, узники пещеры — с тьмой. А фабула складывается из развития их взаимоотношений. Вопреки Платону, у меня именно искусства могут указать узникам путь к свету. Собственно, это опера о том, как сосуществуют три мира — невидимый нам платоновский мир идей (эйдосов), мир видимых нам явлений и мир искусств.

Опера целиком является ансамблевой, в ней нет арий, нет ни одной сольной реплики. На сцене два трехголосных вокальных ансамбля — мужской и женский, два таких трехголовых персонажа: трем пленникам пещеры противопоставлены три искусства. Визуальным прообразом трех искусств для меня стала античная скульптурная композиция «Три грации». А прообразом трех узников пещеры — скульптура Родена «Три тени» из композиции «Врата ада».



Премьера «По ту сторону тени». Beethovenfest 2006© Klaus Rudolph

— Но никакого нарратива, последовательного сюжета там нет?

— Нет абсолютно. Имеется в виду, что «нарратив» все знают до того, как пришли в театр. Это опера-метафора. Для меня вообще сюжетные оперы закончились на Вагнере. Сюжет в опере сегодня не должен служить подпоркой для собственно музыкального развития. Если конструктивно ведущим является сюжет — значит, это не опера, а, скажем, спектакль с музыкой. Над сценарием я работал очень долго. Может быть, дольше, чем над музыкой. Я хотел избежать какой-либо литературности, фабульности, создать совершенно прозрачный, как бы бессловесный сценарий, допускающий множественность прочтений. Я искал что-то

такое очень прозрачное, зыбкое, но в то же время дающее абсолютно ясное ощущение моих метафор.

— Либретто вы сами писали?

— Сначала я попытался работать с либреттистом, с которым писал свою предыдущую оперу для Мюнхенской биеннале. Но, по-видимому, мне не удалось передать ему адекватно мои ощущения, и на этот раз общий язык мы не нашли. Но, может, это было и к лучшему. Я понял, что должен сам искать нужные мне тексты, опираться на первоисточники. Я использовал несколько совершенно разных классических текстов. Там есть небольшой фрагмент из «Ада» Данте, из «Странника и его тени» Ницше, из Леонардо, из Эхнатона.



Премьера «По ту сторону тени». Beethovenfest 2006© Klaus Rudolph

— Это все по-немецки?

— Да. Конечно, понятно, что если уж ты берешь Данте, то надо бы писать на языке оригинала. Но здесь мне была важна именно фонетика немецкого языка, в этой опере она стала для меня основой не только вокальных, но и в какой-то степени инструментальных партий. Фонетика каждого языка требует особой музыки. Скажем, в итальянском большинство слогов — открытые. В немецком же большая часть слогов закрытая, согласные важнее гласных, много шипящих, рычащих. Немецкая «р», немецкие «ч», «ш»... Моя идея заключалась в том, чтобы инструменты как бы говорили. Вот они, скажем, перехватывают букву «р», которую продолжает фруллато флейты, потом тромбона... Эта опера принципиально неперевода на другой язык, в Москве все будет тоже петься по-немецки. А вот монологи Философа будут идти по-русски.

— Я правильно понимаю, что эта опера для вас важнее, чем та, что будет в Мариинке?

— (Смеется.) Ну как вам сказать. Для меня «Тень» — очень важное сочинение, потому что в нем скрещивается многое из того, что я делал раньше, и в то же время там есть какие-то моменты, которые я для себя открыл именно здесь и которые продолжил в своих последующих сочинениях. А опера в Мариинке — это совсем

другой жанр. Даже не знаю, как его определить. Это опера, но в ней тоже нет никаких арий. Это легкая, игровая, нарочито эклектичная музыка, написанная, впрочем, совсем не только для детей. Опера называется «Правдивая история Золушки» и имеет еще подзаголовок «Сказка для взрослых в сопровождении детей». В ней я попытался переварить в едином горниле самые разные элементы и стили — здесь есть и энергичная тема а la Гендель, и что-то похожее на рок, и классическая сонатная форма, и рэп, и иронически «дезавуированное» танго, и сарабанда в сцене казни, исполняемая солистом на фортепиано локтями, и «стравинские» ритмы, и монтевердиевская гемиольность, и быстрый, нарастающий финал la опера-буффа. И для всего этого я пытался найти некий общий стилевой знаменатель. В целом по настроению это праздничный музыкальный карнавал.

«Золушка» была написана по заказу Фонда Роалда Дала. Это один из самых известных английских детских писателей. У нас его знают как автора сказки «Чарли и шоколадная фабрика», по которой недавно Тимом Бёртоном был снят нашумевший фильм. Его стихотворные детские сказки в равной степени могут быть рассмотрены и как сказки для взрослых. Это блестящие образцы замечательного английского юмора в его самом широком диапазоне. Роалд Дал виртуозно работает с тинейджерским сленгом, обнажая подчас в самом языке несурзанности и бессмысленные условности жизни взрослых. Автор самого либретто оперы, адаптировавший тексты Дала, — английский кинорежиссер и первый ее постановщик Доналд Старрок.

Еще до того, как выбрать стихи, я решил, что это сочинение будет иметь и чисто инструктивные задачи. Я хотел написать не просто что-то для детей, но и с участием детей. И еще одну свою задачу я видел в том, чтобы каким-то образом познакомить детей с элементами современного музыкального языка. В результате сочинение получилось для огромного состава — детский хор, детский оркестр и профессиональный ансамбль. Кроме того, в спектакле участвуют шесть актеров. При этом детский оркестр состоит из обязательной группы струнных, а детские духовые представлены в партитуре условным флексибандом, партии для которого расписаны не по инструментам, а по регистрам — высокие, средние, низкие. Конкретные же духовые инструменты подбираются на месте в зависимости от того, на каких духовых играют дети тех классов, той школы, что участвуют в исполнении. Ну и, конечно, имеется большая группа детских ударных — шумящих, звенящих, стучащих. Партия инструментального профессионального ансамбля в высшей степени виртуозна. Партии детского оркестра гораздо легче.

Нужно сказать, что в Англии очень развито детское музицирование. Там с этим дело обстоит по-другому, нежели у нас, и, может быть, кое-что нам стоило бы позаимствовать. У нас в музыкальной школе из ребенка сразу хотят сделать лауреата конкурса Чайковского. Если такой перспективы не намечается, то нередко в музыкальных школах дети чувствуют лишь свою ущемленность. Это известная наша проблема. В результате 90 процентов детей после окончания музыкальной школы просто не любят музыку. А те единицы, у кого профессионально все в порядке, действительно становятся лауреатами конкурса Чайковского. Но вот такого здорового сообщества людей, которые просто любят музыку, — такого школы у нас не воспитывают.



Премьера «По ту сторону тени». Beethovenfest 2006© Klaus Rudolph

В Англии не так, там очень развито любительское музицирование. Артисты самодеятельных хоров оплачивают приглашенный профессиональный оркестр и аренду зала, чтобы спеть, например, «Мессию» Генделя. Одна моя знакомая из Оксфорда, профессор по истории литературы, довольно неплохо играет на виолончели, в ее репертуаре, например, сюиты Баха. Но она жалуется, что ее уровень все-таки не дотягивает до оксфордских любительских квартетов, поэтому ей приходится ездить играть в квартете в другой город. Вот это домашнее музицирование, которого сегодня даже в Германии становится меньше, в Англии, к счастью, сохраняется.

И еще один важный момент. Ни один английский оркестр не получит ни фунта, если у него в планах не будет специальной развернутой программы для музыкального воспитания детей. Признаюсь, я не самого высокого мнения об английском высшем музыкальном образовании, но то, как там прививают любовь к музыке детям, — это просто замечательно.

Премьера «Золушки» состоялась в 2003 году в Барбикан-холле, и там на сцене присутствовало человек, наверное, 200. Дети участвовали самых разных возрастов. Посреди спектакля одной самой маленькой скрипачке дошкольного возраста, лет пяти-шести, понадобилось выйти. Ее прямо во время исполнения вывели за ручку, потом она снова вернулась обратно в оркестр.

В России это сочинение планировала исполнить Московская филармония. Но в последний момент что-то там сорвалось и больше не возобновилось.

— В Мариинке опера пойдет по-английски?

— Нет. По-русски. Очень интересный перевод сделала Екатерина Шукшина. Это очень непростая работа. Прежде всего потому, что перевод эквиритмический. Но, наверное, самое сложное — это поиск стиля перевода. Ведь вам нужно опираться на свои языковые традиции, на свои коннотации слов. Английский сленг при прямом переводе зачастую получается несколько грубоватым, а то, что по-английски смешно, по-русски не всегда понятно.





Подготовка к

постановке «По ту сторону тени» в Музыкальном Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко©  
Студия новой музыки

— Если представить, что вы пишете оперу специально для России, то какая она будет?

— Ну что вы, здесь у меня нет иллюзий, мне здесь никто оперу не закажет. Я в равной степени далек и от власти, и от гламурной тусовки, а у нас именно в этих атмосферных слоях определяется вся погода. А вообще я около 20 лет ношусь с идеей одной большой оперы, которую мечтал бы написать именно для российского оперного театра. Можно я не буду ее называть? Когда Хенце в 1995 году заказывал мне оперу для Мюнхена, я предложил ему эту идею. Ему она очень понравилась, но тогда он посчитал, что для темы его следующего фестиваля подойдет «что-то чеховское, которое может написать только композитор, живущий в России». Он находил мои сочинения очень сенсительными и считал, что я должен написать именно по Чехову. Тогда я написал оперу «Когда время выходит из берегов».

После того как Ростропович продирижировал моим музыкальным фарсом во Франции, он тоже заинтересовался моей новой идеей, но к концу 90-х современной музыкой он в силу возраста занимался, естественно, меньше.

Когда мне заказывал оперу Бетховенский фестиваль, рассматривалась также идея не камерной, а большой оперы, но тогда Боннскую оперу возглавлял киевский дирижер Роман Кофман. Знакомый с «современным» музыкальным языком в основном по тональным сочинениям позднего Сильвестрова, Кофман посмотрел мои эскизы и сказал нечто, хорошо знакомое по давним постановлениям нашей партии: «Но здесь же нет мелодии». После этого ни у него, ни у меня больше не возникало желания как-то сотрудничать.

Очень загорелся этой идеей Ведерников, но потом он оказался вне театра. Сейчас вроде бы один театр заинтересовался этим проектом, но как-то пока никаких конкретных договоренностей нет.

А вообще, мне кажется, очень важно, чтобы не только писатели и поэты, но и композиторы работали с русским языком. Они ведь работают совсем по-другому.

Хотя сегодня именно как композитор, который идет от звуков, я чувствую, что сам русский язык становится все дальше и дальше от Европы. Это не потому, что у него фонетика другая — это как раз замечательно. А просто коннотации, связанные с русским языком, становятся все менее европейскими.



Подготовка к постановке «По ту сторону тени» в Музыкальном Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко © Студия новой музыки

Когда я писал свою чеховскую оперу, я должен был ее написать по-немецки — потому что в том театре поют все оперы только по-немецки. Хотя моя первоначальная идея была иной. В опере одна и та же ситуация повторяется три раза. Первый раз — на рубеже XIX и XX веков, гости съезжаются на дачу, это времена Чехова, говорят о любви и обязательно по-русски. Вторая сцена: рубеж XX и XXI веков — где-то в европейской метрополии. Съезжаются те же гости, на этот раз на какой-то вернисаж, и все говорят об искусстве. По-французски. И третья сцена: опять съезжаются гости в каком-то неопределенном «космическом» пространстве, в далеком будущем. Говорят о жизни и смерти. По-немецки. И вот тогда, когда я это писал (это был 1999 год), мне казалось, что русский язык идеально вписывается в эту концепцию.

А сегодня, не могу объяснить почему, мне кажется, что русский хуже смешивается с другими языками. Не пойму, это эстетическое ощущение или политический привкус?

Вообще, когда работаешь с фонетикой немецкого языка, чувствуешь за собой надежный фундамент — от Шенберга через Шнебеля до Лахенмана. Но когда я писал на текст Платонова свой «Чевенгур» и пытался трансплантировать фонетику Платонова в область инструментальных приемов, у меня было странное ощущение, что за мной ничего не стоит, мне не на что опереться. В русской музыке XX века практически не было работы с фонетикой и морфологией языка.

Я считаю, удар по естественному развитию русского языка был произведен тогда, когда поэтические эксперименты, проводившиеся с языком в 10—30-е годы прошлого века, были прерваны. Это приостановило развитие языка и страшно

обеднило его. Посмотрите, как легко английский язык схватывает новые реалии современного мира! Все компьютерное, все, что связано с новой технологией, — оно все английское. Как конструктивно немецкий язык, объединяя в один ряд множество корней (иногда это смешно для русского уха), порождает новые слова и новые смыслы. Французский, кстати, тоже не очень хорошо адаптируется к современности. Но хуже всех — русский. Вот мы жалуемся, что англицизмы слишком активно вторгаются в наш язык. Но если русский не развивается, то он не в состоянии отвечать на сегодняшнюю реальность. А это происходит потому, что, условно говоря, Хармса в свое время отлучили от «возмущенной общественности». Из самых «патриотических» убеждений. Вот и все.

[http://www.colta.ru/articles/music\\_classic/6737](http://www.colta.ru/articles/music_classic/6737)