

220

# ГОЛОД НА СОВРЕМЕННУЮ ОПЕРУ УТОЛЕН ЛИШЬ ОТЧАСТИ

## В Петербурге прошла премьера оперы Зигфрида Маттуса «Песня о любви и смерти корнета Кристофа Рильке»

*Мариинский театр. 1998. № 5-6. С. 6*

которые, тем не менее, всегда составляли главное содержание искусства; когда он лично захвачен коллизиями вечной борьбы живого — с неживым, созидания — с разрушением, любви и мира — со смертью и войной, тогда и музыка его становится захватывающе интересной и внятной каждому — ибо не зря сказано: «мир расколот, и трещина прошла через сердце поэта».

Страстное пацифистское высказывание Маттуса, человека явно неравнодушного, инициированное новеллой Рильке, воспевающего в ней блеск, шум и ярость Войны, совершает чудесную инверсию первичного смысла литературного первоисточника. Юный корнет, познавший превратности походной жизни и увидевший отвратительный лик Смерти, но не узнавший еще Любви, всматривается в ее легкие следы, в ее многозначительные приметы, там и сям разбросанные по обочинам военных дорог: лепесток с «чужой» розы, бережно хранимый на груди, стройный светлый силуэт, почудившийся в отвесах бивачного костра, и, наконец, встреча с Графиней в замке — «и детство соскользнуло с его плеч, это мягкое темное платье».

Драматургический прием, избранный Маттусом, прицельно точен: персонажи «видения» раздвоены на внутренние голоса и внешних социализированных в реальности войны героев. Бесконечный сюрреалистический диалог двух ипостасей «Я», рефлектирующих по поводу выжженного

войной пейзажа, разоренных деревень, печали осени, простирающей вокруг свои длани (времена года, в виде девушек с головками, отягощенными фантазийными шляпами, в духе рубенсовских аллегорий, и окутанных флёром легких одежд, имеют в опере свои, довольно значимые партии), погружает слушателя в густую многозначную паутину двойных и тройных переключений символов, сложносоставных аллюзий, метафор — одиочества, войны, осени — в сети которых каждая интонация, каждый жест и слово становятся «знаками», указующими на слоистую и потому изменчивую реальность. Разные планы реальности накладываются друг на друга в причудливых сочетаниях и формах, и эту «слоистость» пространства оперы, эту полифонию поэтического и музыкального текстов интуитивно-чутко уловил режиссер-постановщик. «Мерцание смыслов» в партитуре Маттуса облеклось у Александрова в единственно верную театральную форму баллады-сновидения, разбитую на эпизоды, но скрепленную единой сквозной темой. Игра и хороводы теней, освещаемых нездешним светом, изливающимися из невидимого источника, многозначительные паузы мизансцен и замедленность жестов, предметы, толкуемые как повод, как отправная материальная точка далеко уводящей цепи ассоциаций — телега превращается в ложе любви или качели смерти, тончайшие белоснежные покровы дев кажутся саваном. Женщина, олицетворение любви,

превращается в смертоносное жало войны... Режиссер изобретательно и логично обыгрывает специфику театральной площадки: пространство собора, с круговым обзором и амфитеатром скамей, диктует и главную композиционную доминанту. В центре собора, на подиуме, разложено тело гиганта, составленное из самых неожиданных материалов, оно отсвечивает металлическим блеском и окружено аксессуарными войны, оружием и знаменами. Этот колосс, беспомощно распростертый на плитах, однако, может чувствовать — у него есть огромное сердце. И в финале, когда для корнета наступает миг окончательного просветления, миг смерти и он, знаменосец, гибнет в пылу сражения — тело гиганта медленно поднимается с ложа. Что символизирует это пробуждение — переход души корнета в вечную неуничтожимую сущность? Или торжество механизированного монстра, порождения Марса? Александров уходит от однозначного ответа.

Конечно, полный успех постановки вряд ли был возможен без участия немецких певцов. Солисты фестиваля «Камерная опера в замке Райнсберг» Габи Май (Внутренний голос корнета), Криста Ратценберг (Корнет), Алла Кравчук (Графиня) и Юлия Рэмпе (Внутренний голос графини) вполне раскованно и уверенно чувствовали себя в звуковом мире оперы — они уже были знакомы с музыкой Маттуса по фестивальной постановке. Однако и артисты Камерного театра Юрия Александрова имели опыт общения с современной немецкой оперой — многие еще помнят уникальную постановку Александровым «Белой розы» Удо Циммермана, уникальную в том смысле, что она прошла лишь раз или два. Так что некоторые, пусть скудные, но традиции освоения современного немецкого музыкального театра в Петербурге сложились. Остается уповать на то, что они не прервутся, и тогда мы, быть может, сможем когда-нибудь услышать другие сочинения признанного в Германии мастера музыкального театра Зигфрида Маттуса, например, еще одну из одиннадцати опер, что им написаны и повсеместно ставятся во многих театрах Германии.

Гюльра САДЫХ-ЗАДЕ

В Петербурге уже давно развился голод на современную оперу. На фоне господствующей консервативной театральной традиции, в пафосном укрупненном пространстве «больших» русских и итальянских опер не находилось места для экспериментов в области обновления оперной эстетики и оперной формы, которые могли бы открыть широкой публике неизведанные горизонты и неожиданные выразительные возможности музыкального театра на излете XX века. В этом смысле постановка «оперного видения» Зигфрида Маттуса — так определил жанр сам автор — «Песни о любви и смерти корнета Кристофа Рильке», созданного на основе новеллы Райнера Марии Рильке, стала откровением для многих. Зигфрид Маттус написал необычайно сильную, экспрессивную, невероятно захватывающую музыку, с напряженным интонационным полем, с потрясающими женскими партиями и мрачно-инфернальным хором Dies irae, обрамляющим основное действие — хотя, строго говоря, то, что происходило в те два вечера в сумрачном гулком зале Лютеранско-Евангелической церкви Св. Петра и Павла, мало походило на обычный театральный спектакль — скорее, на совершающуюся мистерию. На серых каменных плитах в таинственно подсвеченном полумраке возникло именно «видение», impression: по собору бродили фантомы, излучения раздвоенного сознания героя, поющего, к тому же, сразу двумя женскими голосами (партия Корнета и партия Внутреннего голоса корнета). Юное «Я» героя стало полигоном для иступленной битвы Жизни и Смерти, переданной с той потрясающей силой убеждения, которая доступна лишь большому, серьезному художнику.

После просмотра столь неординарной для Петербурга премьеры стало ясно, что разговоры об упадке и даже о смерти оперного жанра в наше время, мягко говоря, преувеличенны и, к тому же, применимы лишь к художественной ситуации, сложившейся на одной шестой суши. Когда же в названном жанре высказывается по-настоящему талантливый яркий композитор, обладающий мощной индивидуальностью, своеобразной, узнаваемой системой языка, и обнаруживающий почти уникальную для нашего времени способность остро эмоционально проживать и образно воплощать извечные философские отвлеченности,

965

Маттус Зигфрид