

ТРЕТИЙ из спектаклей, представленных Дрезденской оперой, вызвал особый к себе интерес: «Мельница Левина» — пропавшее современной музыкальной драматургии, оно создано лишь два года назад. Литературной первоосновой для оперы послужил опубликованный в 1961 году и переведенный на многие языки, в том числе и русский, роман крупнейшего писателя ГДР Иоганнеса Бобрковского. Когда читаешь книгу, мысль о возможности перенести ее сюжет на язык музыкального театра возникает сама собой.

Музыкальность романа всепроникающая, многоплановая. Среди действующих лиц — несколько музыкантов, они одиозуют лучшие нравственные представления народной массы, служат выразителями ее надежд и сокровеннейших побуждений. Действие романа разворачивается сто лет назад в Западной Силезии, на оемеченной польской территории, где перекрещивались разнородные национальные традиции. Итопации и ритмы польских, немецких, литовских, еврейских, цыганских песен, стихов, прибауток, плясовых тангрившей буквально пронизывают всю ткань новостования.

Но и авторская речь Бобрковского е ее непрерывной сменой ритмов, неожиданными сращениями от певной лирики к язвительной иронии, от символики к натуралистическому бытованию — насколько музыкальна, как музыкант и общий возвышенный и элитарный строй романа. Наконец, в нем сравнительно немного событий, спенически рельефная сюжетная линия. Так что, повторим, он словно бы предназначен для того, чтобы стать основой для музыкального спектакля. Но в том, что он появился так скоро, немалая заслуга Дрезденской оперы и связанного с коллективом тридцатилетнего композитора Удо Циммерманца (к слову, «Мельница Левина» — четвертая его поставленная на сцене опера).

При всей «потенциальной оперности» романа переработка его фабулы для музыкального спектакля потребовала серьезных усилий и художественного такта. Сокращая число персонажей, исключая, а кое-где совмещая отдельные события, либреттист Инго Циммерман и композитор стремились к тому, чтобы в опере еще отчетливее прозвучали те важнейшие идеи, которыми был вдохновлен роман. Это им удалось.

В тех местах, где происходит действие оперы, на земле, обильно орошенной кровью и слезами, с особой силой культивировались национальная рознь и национа-

листические предрассудки. История о том, как сельский богатей Иоганн беззаконно уничтожил мельницу своего конкурента Левина и был оправдан судом, звучит беспощадным обвинительным актом против пресловутого «права высшей расы», того самого «права», которое позже стало одним из красугольных камней идеологии фашизма. Память невольного перебрасывает мосты из отдаленного прошлого в настоящее, а отсюда — к нашим дням: вель не секрет, что на Западе не унимаются реваншисты.

На протяжении всей оперы напряженно звучит мотив ответственности. Персонажи по-разному относятся к творящемуся произволу. Одни — молчаливо ему по-

дает со словом произнесенным, мурья из рычага драматического действия порой превращается в его фон. Поначалу даже возникло впечатление, что композитор, стремясь, чтобы на сцене было «как в жизни», несколько чрезмерно ограничивает выразительные возможности музыки, сводя их главным образом к функциям «эмоциональной иллюстративности». Показалось, что сама идея столкновения наций и народностей и их объединяющая была бы убедительнее воплощена, если бы в звучании характеристиках главных действующих лиц полнее было выявлено национальное своеобразие.

Однако по мере разрабатывания драмы, особенно начиная со второй ее половины, музыка играет

ны с оркестром было исполнено в эти дни в Ленинградской филармонии) и главного режиссера Гарри Купфера при участии художника П. Фриде и хормейстера Ф.-П. Мюллера-Зибеля. Спектакль этот — торжество актерского искусства. Оно тем замечательно, что его не замечаешь: перед тобой возникают картины жизни, столкновения страстей, характеров и мировоззрений. В представлении огромное число действующих лиц, и каждое из них — это тип, до мельчайших психологических деталей разработанный характер, чью биографию мы с достоверностью можем выстроить.

Справедливости ради здесь нужно было бы с благодарностью назвать всех. Увы, рачка статьи

СПЕКТАКЛЬ ГУМАНИСТИЧЕСКОГО ЗВУЧАНИЯ

ДНИ КУЛЬТУРЫ
ГДР

пустительствуют, другие — активно содействуют, третьи — протестуют. И в этом разномприятии событий обнаруживается, что проблема национальная есть по существу проблема социального, классовая. Бенянки-немцы, багряки, идоляники, оказываются, никаким таким «правом» не обладают. В опере они объединяются со столь же бесправными поляками, евреями, цыганами, и вместе им удается дать оппор мракобесу: Иоганн вынужден покинуть деревню. Авторы, таким образом, не только клеймят порок, но и указывают путь к его преодолению.

При всей своей откровенной тенденциозности опера отнюдь не страдает схематичностью. К осязанию илол подводит нас логика изображенных событий, вся образная система спектакля. Произведение У. Циммермана продолжает традиции классической оперы, но продолжает творчески. В разные периоды истории развития оперы композиторы по-разному и каждый раз по-новому стремились решить проблему взаимодействия музыки и драмы. У молодого композитора из ГДР свое ясно выраженное отношение к этой проблеме. Музыка и драма существуют в его опере как бы на равных: слово иронетое сосед-

ствует более и более активную роль, вела за собой действие: в этом постепенном нарастании ее значения, — видимо, самобытность композиторского замысла. Музыка написана уверенной рукой мастера, виртуозно владеющего оркестровым письмом. Инструментальное звучание разнообразно, богато оттенками настроений и колорита. В этой опере очень существенно музыкальное произнесение прозаической речи: речитатив преобладает в вокальных партиях. Написан он выразительно, в традициях искусства психологически правдивого итотипирования, которые идут от Мусоргского. Песенные же эпизоды — песни Вайсменталя, дающие некое смысловое обобщение происходящему и пережитому, подобно знаменитым зонгам у Брехта, становятся вершинными моментами драматургии. Всего более, однако, впечатляет у Циммермана искусство создания массовых сцен, где, тоже в традициях Мусоргского, отдельные персонажи и группы вступают в активнейшее взаимодействие — и каждая линия ясна, а целое волнует своей живизненностью и динамикой.

Спектакль осуществлен под руководством главного дирижера Зигфрида Курца (заметьте, что он талантливый композитор, новое его сочинение Концерт для валтор-

вынуждают ограничиться лишь несколькими именами. Упомянем хотя бы В. Хельмиха (Левин), В. Рухля (Иоганн), Г. Дресслера (Хабеланк), К.Г. Стрычека (Вайсменталь), Х. Термер (Мария), Н. Кемгера (Нисвант), Р. Вольрада (Коррент), Г. Эммерлиха (Судья). В том, с какой естественностью владеют певцы итотонально сложной декламацией, как непринужденно переходят от разговора к песню, как свободно ведут действие одновременно в нескольких планах, как чутки к дыханию оркестра — органичному, многозвучному, живому, — во всем этом большая заслуга дирижера.

Режиссурой спектакль основан на острых контрастах: сумрака — и света, замкнутого, тесного мира — и открытой дали, спокойного раздумья — и лихорадочного возбуждения, психологического монолога — и бурных, поставленных с фантазией массовых сцен, бытового правдоподобия — и символики. Все эти контрасты создают атмосферу тревоги, ощущение исторической неустойчивости, предчувствие резких, необходимых и живительных перемен. И когда в финале оперы окончательно исчезают давнишние стены жилищ и ирнеуствующих мест, открывается огромное залитое весенним наводком пространство и любознательные нам герои расходятся — они словно бы отправляются в будущее, на борьбу, на поиски мира, где торжествуют Добро и Справедливость.

М. БЯЛИК