

Елла Бистріцька

**ОПЕРА Х. ЛАХЕНМАННА «ДІВЧИНКА З СІРНИКАМИ»
(«DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN»)
ЯК ПРИКЛАД АВАНГАРДНОГО ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ**

Відомий сучасний німецький композитор Хельмут Лахенманн працював і продовжує працювати майже в усіх існуючих музичних жанрах: оркестровому, камерно-інструментальному, камерно-вокальному та хоровому. Однак серед всіх творів найпопулярнішим на сьогодні є його єдина опера – «Дівчинка з сірниками» («Das Mädchen mit den Schwefelhölzern»). Лахенманн замислив написати цей твір ще на початку 1970-х років, і багато композицій, створених з цього моменту і до завершення опери, стали ніби творчою лабораторією композитора, ескізами до його центрального твору – «Дівчинки з сірниками».

Основним літературним джерелом лібрето опери є однойменна казка Г. Х. Андерсена, але також Лахенманн подекуди використовує фрагменти текстів Леонардо да Вінчі та Гудрун Енсслін. Щодо тексту Леонардо да Вінчі, то це саме той епізод, в якому йдеться про страх та бажання (з «Codex Arundel» 1480–1518 pp.): «Підкоряючись жадливому своєму потягу, бажаю побачити велику кількість різноманітних і дивних форм, що створені вмілою природою, блукаючи серед темних скель, я підійшов до входу у велику печеру. На мить я зупинився перед нею вражений... Я нахилився вперед, щоб розгледіти, що відбувається там в глибині, але велика темінь заважала мені. Так пробув я якийсь час. Раптом в мені прокинулося два почуття: страх і бажання; страх перед грізною і темною печерою, бажання побачити, чи є щось дивовижне в її глибині»[7].

Цікаво, що до цього тексту Лахенманн вже звертався у 1992 році, коли писав «...Zwei Gefühle..., Musik mit Leonardo» («...Два почуття...», Музика з Леонардо) – композицію для двох читців та інструментального ансамблю. Надалі цей твір повністю увійшов до складу його опери. «Літературною основою твору є текст Леонардо да Вінчі, що проходить через весь твір (тканину) і визначає характер його музичного матеріалу. В цьому літературно-історичному документі видатний художник описує свої екзистанційні переживання (життя перед обличчям смерті), що породженні спогляданням природної стихії. Яскравий емоційний текст Леонардо, що озвучений двома читцями-виконавцями, в трактуванні Лахенманна позбавлений однак своїх семантичних та денотативних властивостей. Складна структурно-фонетична переробка та перерозподіл складів призводить до

його десемантизації, до переваги в ньому акустичного плану вираження»[3, с. 19], – так описує Н. Коліко згаданий лахенманнівський твір.

Стосовно іншого літературного фрагменту лахенманнівської опери варто зазначити, що це цитата з листа подружки дитинства композитора – Гудрун Енсслін. Безперечно, доля цієї жінки та її неординарна життєва позиція вразили Лахенманна, назавжди залишили слід не тільки у душі композитора, а й одним з мотивів прозвучали у його музиці. Гудрун Енсслін загинула у 1977 році, перебуваючи за ґратами в тюрмі Штаммхайм, адже була терористкою «Фракції Червоної Армії». «Лахенманн, який виріс, як і Енсслін, в сім'ї швабського пастора, був у дитинстві дружний з нею і тяжко переживав її відхід у лівий терор. Метафора, – Енсслін, яка заарештована за підпал універсального магазину, і дівчинка Андерсена, яка творить утопію з вогника в холодних сутінках грудня, – проходить через всю оперу» [8].

Прем'єра «Дівчинки з сірниками» відбулась в Гамбургській державній опері в 1997 році (режисер та сценограф – А. Фразер). А вже у 1999 році композитор зробив другу редакцію цього твору. З того часу опера періодично ставиться різними оперними театрами, серед яких і Штутгартський державний театр.

Аналізуючи відеозапис постановки Штутгартського театру, здійснений в 2001 році (постановник – відомий режисер Петер Муссбах⁹⁴, диригент Лотар Цагрозек), передусім треба зауважити, що композиторське жанрове визначення в партитурі «Музика з картинками» відповідає дійсності. Адже це не традиційна опера, а скоріш, відеопостановка з музикою, де представлена не лише акторська гра з музичним супроводом, а складний *синтез* рівнозначних надсучасних мистецьких елементів. Мабуть, саме через це лахенманнівську «Дівчинку з сірниками» і називають оперою.

Сюжет казки композитор розкриває лише частково і менше всього – через слово, проте домінуючий настрій, головні ідеї та образи, що закладені в літературному першоджерелі, ним збережені. Лахенманн досить ефектними та незвичними засобами відтворює трагічний образ маленької героїні – самотньої дівчинки, замерзаючої посеред святкової зимової вулиці, єдиний статок якої – кілька сірників. Як зазначає Наталія Власова, «в самій опері текст, можна сказати, відсутній – промовляються лише окремі склади, викривленні слова, що чути з різних боків (часто їх озвучують оркестранти) <...> Текст тут – скоріше додатковий елемент в загальній звуковій палітрі, ніж носій змісту»[2, с. 176].

⁹⁴ Петер Муссбах – один з провідних оперних режисерів Німеччини, генеральний директор Державного берлінського оперного театру «Staatsoper»

Опера складається з двох частин (на наш погляд, коректніше говорити саме про частини, ніж про дії, тому що твір має єдину лінію дії – показ короткої миті життя маленької дівчинки. Однак її всеж-таки можна розподілити на два етапи: експозицію образу та показ процесу поступового відходу дитини у потойбічний світ. Так виявляються дві частини, які складаються не з номерів, а, скоріше, з епізодів, адже вони не мають чіткої структурної завершеності. Тому весь цей розподіл є, з одного боку, умовним, а з іншого, достатньо очевидним (на явним).

Перша частина має назву «На вулиці» і включає в себе 10 епізодівнономерів. Друга називається «В стінах будинку» і складається з 14 епізодівнономерів. Але від початку відеозапису ми не можемо спостерігати чіткого цього поділу, адже музика звучить безперервно, а дія на сцені теж не дає відчуття дискретності й завершеності номерів. Цікаво, що і в самій партитурі позначки початку нового епізоду не передбачають перерви звучання. Однак моменти «беззвучності» в творі все ж таки є, і не лише як фізична величина, але і як яскравий художній елемент. Адже Лахенманн, як і багато його сучасників, звертається до тиші як до новітнього, авангардного засобу виразності і трактує її як тишу, що звучить. «По-новому почутий музичний простір зробив тишу, максимально тиху чи зовсім незвучну, повноправним компонентом концепції твору»[4, с. 33].

Отже, 10 номерів першої частини мають наступні назви:

1. Вступ. Хорал «О, радість»
2. Перехід «В цьому холоді»
3. Арія «Замерзла»
4. Тріо з репризою
5. Скерцо 1. Частина 1 «Королева ночі»
6. Скерцо 2. Частина 2 «Арія-кляцання»
7. Перехід до Суєти «Дві машини»
8. Суєта
9. Сірники та сніжинки
10. Зі всіх вікон

Ми бачимо, що композитор дотримується (як і в більшості своїх творів) доволі традиційних засобів формотворення: є вступ, перехідні номери-зв'язки, сольні та ансамблеві фрагменти та сцени – жанрові замальовки. Але в самій музиці ми не чуємо традиційних стилістичних елементів, тут композитор дає зовсім нову трактовку звучання. Однак, можна говорити про застосування основи лахенманнівської композиції – його музичної концепції «інструментальної конкретної музики». По-перше, привертає увагу оркестровий склад – це великий симфонічний оркестр (97 виконавців) з розгорнутою ударною групою, до складу якого додатково

входять два рояля, дві арфи та струнний октет солістів. Крім того, в партитурі (на жаль, нам доступна лише сканована копія рукопису і лише першої редакції) зустрічаємо партії і японської губної гармоні, і пласких дзвонів, і флейти Пана, і, навіть, октавних тарілок неодмінно старого зразка. До того ж, по ходу партитури зустрічаються наступні позначки: «Для більш ефектного виконання – пронизливий (реактивний) свист», а для арфи уточнюється: «Використовується шматок доволі твердого паперу для протирання вздовж плетених струн». Тобто інструменти симфонічного оркестру трактуються композитором як ударні чи шумові. По-друге, людські голоси – хор (4 групи вокалістів та солісти) – теж не мають традиційних мелодичних ліній. Отже, і в інструментарії, і в засобах виконання Лахенманн дотримується своєї техніки композиції.

Але найбільше увагу глядача привертає *специфічний відеоряд* цієї постановки – статичний і водночас винятково складно організований. В ньому візуально важко віднайти звичні для оперної сцени просторові градації – поділ на авансцену, декорації-задники, сценічний антураж тощо. Однак треба наголосити, що відеоряд розгортається дещо відокремлено від музичного матеріалу, навіть інколи важливі в драматургічному відношенні музичні фрази не співпадають з мізансценами акторської гри. В той же час постановка є доволі оригінальною, адже в ній блискуче застосовуються можливості сучасних візуальних технік – відеоінсталяції, фотомонтажу тощо. Слід додати, що специфіка постановки полягає не лише в музичному матеріалі Лахенманна, а і в нетрадиційній роботі постановника.

Так, знаходимо рецензію на іншу виставу Муссбаха – вердієвську «Травіату» (56-й оперний фестиваль у французькому Екс-ан-Провансі), де читаємо: «Режисер Петер Муссбах влаштував в Архієпископському театрі штучний дощ <...>, на буру напівпрозору завісу, що відділяла глядачів і сцену, почали шльопатися великі краплі зливи. Вода була, звісно, ненатуральна, а завдяки відеотехніці краплі здавались величезними» [5].

Сценічна дія першої частини «Дівчинки з сірниками» також складається з 10-ти епізодів, частина яких – реально-акторські, частина – ідуть у запису. Візуальний ряд зосереджується на передачі засобами простору, кольору та світла відчуття холоду, від якого дівчинці навіть важко рухатися.

Перший епізод – це відео-фрагмент. Нізвідки в темряві з'являється сinya точка, що народжує відчуття холоду. Поступово вона, наближаючись, зростає. Так починається розповідь: «Було страшенно холодно; падав сніг, і вже добряче смеркалося» [1, с. 201]. Перше, що ми бачимо, на екрані – сніг, на якому валяються черевики. У Андерсена читаємо: «То були здоровенні шкарбани. Еге ж, такі здоровенні, що дівчинка, перебігаючи чимдуж вулицею,

якою з навіженою швидкістю мчали дві карети, їх загубила» [1, с. 201]. Отже, на початку постановки ще не подано образ головної героїні, але є пряме посилення на текст казки, де ці чоботи являють собою один з елементів опису дівчинки. А в опері це основний візуальний елемент першого епізоду.

Безпосередньо з дівчинкою ми знайомимося в другому епізоді. Це вже не відео, а реальний ігровий фрагмент, в якому задіяна акторка. Головна героїня має вкрай незвичний вигляд – схожа на манекен, навіть одразу не можна сказати, чи це людина, чи ні, чи він, чи вона. Поволі акторка починає рухатися, і ці рухи вкрай повільні (очевидно, вони представляють неабияку складність для виконання). Так, поступово, потроху вона піднімає руки вгору – це дійство триває аж 4 хвилини. Глядач цілком і повністю концентрується на спогляданні епізоду, ніби зачарований включається у виставу. Потім дівчинка вже за допомогою відео-прийому постає перед нами більш детально: ми бачимо її руки, ноги, але не голову. (Наведемо знову паралель зі згаданою «Травіатою»: «Там, ніби за мокрим вікном, показала біла сукня, що світилася, потім обличчя і руки жінки...» [5]). Саме в цьому відео-епізоді лахенманівської опери майже фізично відчуваємо, наскільки замерзла героїня, що співпадає з 3-м музичним номером партитури «Замерзла».

Наступний епізод, що привертає увагу, – це зображення статичного манекена. Тут представлено три різні картини, на кожній – Дівчинка. Світло по черзі показує три елементи, що об'єднуються в сприйнятті в один, де рух героїні направлений вгору, потім її політ і падіння.

П'ятий епізод нарешті виводить глядача зі стану споглядання за статичними візуальними планами або майже статичними фізичними рухами. Тут подано новий прояв Дівчинки – вона активно рухається. Спочатку показано лише її ноги, що імітують дитячу, дещо незграбну ходу, а потім бачимо її повзаючою по підлозі замкненого простору, начебто шукаючою вихід.

Всі ці епізоди, як і взагалі вся перша частина опери, драматургічно представляють «загальмовану» в часі і просторі експозицію образу головної героїні. При цьому постановниками задіяні різні відео-сценічні засоби, але кожен направлений на передачу відчуття всеохоплюючого холоду (сіро-синє світло, повільні, начебто задубілі рухи). В музиці композитор теж передає образ повільного, безперервного замерзання: активно використовуються передусім шумові інструменти, інші – теж трактуються як шумові, виділяються як головні звукові елементи різноманітні скрипи, завмирання звучності та паузи. Тут свою інструментальну техніку Лахенманн поширює навіть на вокальні партії. Так, особливо виразно звучить партія героїні, що передає тремтіння від холоду голосом.

Як уже було сказано, друга частина опери має назву «В стінах будинку». Мається на увазі, що дія розгортається на вулиці поміж стін двох будинків, де дівчинка намагалася вкритися від завірюхи і хоч трохи зігрітися: «Вона зупинилася поміж двома будинками, один з яких виступав на вулицю, сіла там у куточку й зіщурилась, підібгавши під себе ноження-та»[1, с. 201]. Ця частина складається з 14 номерів, деякі з яких мають також внутрішні структурні подрібнення:

1. «В куті»
2. Речитатив 1 «Піч»
3. «Загасання»
4. Речитатив 2 «Накритий стіл. Гуска»
- 4а. Літанія «Злочинець, божевільний, самогубець»
- 4в.
- 5а. Речитатив 3
- 5в. Магазин
- 5с. Перехід «Різдвяні вогні стають вище»
6. Вечірнє богослужіння
7. «Дві емоції»
8. «Рахунок ритму»
- 8а. Речитатив 4
- 8в. «Бабуся»
9. «Візьми мене з собою!»
10. Вознесіння «В сяянні та радості»
11. «Вона пішла до Бога»
12. Епілог «Але в холодний ранковий час»

Так, виходячи із назв номерів, можна говорити, що Лахенманн достатньо чітко передає всі моменти розвитку сюжету казки, але в постановці ми цього бачити не можемо. На сцені споглядаємо лише основні візуальні моменти – спалахи вогню та видіння, яких героїня зазнає під впливом горіння та загасання кожного наступного сірника. Спочатку це маленька свічка в долоні, далі – світла, тепла кімната. Від першого сірника стає тепліше, але ненадовго, від другого – з'являються сили встати і подивитися на святкові спалахи бенгальських вогників. Далі вона відчуває себе тепло одягненою і починає ходити, начебто шукаючи вихід, і ось нарешті – останній сірник, останній спалах... Та що це? Дівчина бачить якусь невиразну тінь. Схоже, це постать людини. Змарніла, стомлена дитина впізнає в ній свою улюблену бабусю. «Дівчинка знов чиркнула сірником об стіну, навколо посвітлішало, і в тому сяйві постала її старенька бабуся – така ясна, така любя, така лагідна й добра. «Бабусенько! – скрикнула дівчинка. –

Заберіть мене з собою!»[1, с. 204]. Вони таки пішли разом. Спочатку це відтворювалося акторською грою, а потім лише на екрані – як вихід в іншу реальність, шлях у потойбіччя. Дві постаті ніби розчиняються у екранному світі, зникають. І глядачеві здається, що, можливо, там вони знайдуть омріяний спокій та вселенське добро, якого так не вистачає людям у цьому жорстокому житті (цю жорстокість, мабуть, і символізує холодний синій колір, який залишається нам на згадку про тих, хто, нарешті звільнився від суворих випробувань стереотипів буття).

Щодо музичного втілення другої частини, то кожен момент горіння сірника композитор супроводжує перевагою якогось певного складу оркестру. Так, перший спалах озвучують в основному ударні інструменти та хор, другий – рояль, арфа та два голоси сопрано (витримані звуки, як сирена), далі – знову ж таки ударні зі струнними, які видають звуки-шурхотання. Після того як дівчинка пішла та згас екран, в оркестрі і хорі звучить акорд, який сприймається як фінальний, а потім один з вокалістів чітко промовляє «Вуе!».

Таким чином, можна дійти наступних висновків: незважаючи на те, що актори, котрі діють на сцені, у відеозапису цього твору не виконують музичних партій, а лише представляють пластичну гру, це все ж таки опера, але в новому трактуванні. Адже вокальні соло, ансамблі й хорові епізоди тут присутні, хоча й виконуються співаками поза сценою. Щодо інтонаційної мови цієї опери, то вона являє собою явище вже цілком сформованої лахенманнівської концепції «інструментальної конкретної музики». Це різноманітні нетрадиційні способи звуковидобуття – емоційно трактовані оркестрові скрипіння, шурхіт, стукіт тощо. Як інструмент композитор трактує і оперний голос. Використовуючи комплекс нових, авторських прийомів співу, він суттєво збагачує звичну темброву палітру: це передусім різноманітні «випадкові звуки», як от зітхання, цокання, вигуки та навіть плескання по щоках. Крім того, Лахенманн застосовує та по своєму розвиває винайдену А. Шенбергом техніку *Sprechstimme*.

Отже, в опері «Дівчинка з сірниками» представлене нетрадиційне, сучасне трактування оперного жанру. Так, можна спостерігати риси музично-поетичного символізму, якому притаманне, за словами Євгена Цодкова, автора статті «Візуалізація опери як музичного твору, або Типологія оперної режисури», «використання ритмопластики, адекватної темпоритму музики, і мови жестів; ефекти сценографії, включаючи „гру” сценічних об'ємів; символіка мізансценування» [6]. Лахенманн в своєму творі оновлює всі його складові: і поняття темпоритму оперної вистави, і нове розуміння змісту сценічної дії, і характер акторської гри, і сценографію в цілому, і манеру виконання оркестрантів та вокалістів. Тому можемо з впевне-

ністю говорити, що твір Хельмута Лахенманна «Дівчинка з сірниками» є яскравим зразком сучасної авангардної опери.

1. *Андерсен Г. К. Казки / Г. К. Андерсен / [Пер. Г. Курна]. – К. : Школа, 2006. – С. 201–204.*
2. *Власова Н. В поисках утраченного смысла. Berliner Festwochen'2002 / Н. Власова // Музыкальная академия, 2002. – №4. – С. 175–178.*
3. *Колико Н. И. Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология // Автореф. дис. ... канд. иск-я: 17.00.02. / Н.И. Колико. – М. : Рос. Академия музыки им. Гнесиных, 2002. – 24 с.*
4. *Теория современной композиции / [Ред. В. С. Ценова]. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.*
5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kommersant.ru/doc/489800>
6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.operanews.ru/history55.html>
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.litmir.net/br/?b=46410>
8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dw.de/dw/article/0,,1763374,00.html>

Бистрицька Елла. «Опера Х. Лахенманна «Дівчинка з сірниками» («Das Mädchen mit den Schwefelhölzern») як приклад авангардного трактування жанра». В даній статті розглянуто оперу «Дівчинка з сірниками» («Das Mädchen mit den Schwefelhölzern», 1990–96 (1 ред.), 1999 (2 ред.)) сучасного німецького композитора Хельмута Лахенманна. Цей твір являє собою яскравий зразок авангардної музики та постановки – опери в цілому та є прикладом вживання лахенманнівської концепції «інструментальної конкретної музики» в новому трактуванні оперного жанру. Детально аналізується відеозапис постановки Штутгартського театру, здійснений в 2001 році.

Ключові слова: сучасний мистецький синтез, авангардна опера, відеопостановка, оперна режисура, казка.

Быстрицкая Элла. «Опера Х. Лахенманна «Девочка со спичками» («Das Mädchen mit den Schwefelhölzern») как пример авангардной трактовки жанра». В данной статье рассмотрено оперу «Девочка со спичками» («Das Mädchen mit den Schwefelhölzern», 1990–96 (1 ред.), 1999 (2 ред.)) современного немецкого композитора Хельмута Лахенманна. Это произведение представляет собой яркий пример авангардной музыки и постановки – оперы в целом и является примером использования лахенманновской концепции «инструментальной конкретной музыки» в новой трактовке оперного жанра. Детально анализируется видеозапись постановки Штутгартского театра, сделанной в 2001 году.

Ключевые слова: современный синтез искусств, авангардная опера, видеопостановка, оперная режиссура, сказка.

Bystritskaya Ella. H. Lachenmann's opera «The Little Match Girl» («Das Mädchen mit den Schwefelhölzern») as an example of avant-garde interpretation of the genre». This article discusses the opera «The Little Match

Girl» («Das Mädchen mit den Schwefelhölzern», 1990–96 (1 ed.), 1999 (2nd ed.)) contemporary German composer Helmut Lachenmann. This work is an outstanding example of avant-garde music and performances – opera in general, and is an example of Lachenmann's concept of «instrumental musique concrete» in a new interpretation of the opera genre. Analyzed in detail video productions of the Stuttgart theater, made in 2001.

Keywords: modern synthesis of the arts, avant-garde opera, video clip of, opera directing, a fairy tale.