

Аделіна Єфіменко

**«ЗОЛОТО РЕЙНУ»: ВІД УНІВЕРСАЛЬНОЇ НАРАЦІЇ ДО МЕТАДІЇ
(започаткування нової режисерської версії „Universalerzählung /
Metahandlung“¹ «Персня Нібелунгу» Ріхарда Вагнера, Мюнхен, 2012)**

Ріхард Вагнер вважав міф «народною поезією, що початково створювалася колективно» („ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes“) [12, 104], маючи на увазі тривалий процес мистецького самоутворення міфу в архетипах колективного безсвідомого, а також пізнішу рецепцію й актуалізацію міфу у поетичній уяві різних індивідуумів. Але при цьому Вагнер конкретно визначав у своїй центральній праці «Опера і драма» мету художника: «Якщо ми розглядаємо поетичний твір крізь призму його позачасової цінності, ми повинні його наново відкрити у співвідношенні з невинним рухом сучасності, а наше уявлення міфу реалізувати у драмі як найяснішій формі людської свідомості»². Так само композитор діяв під час дослідження і рецепції германського міфу про Нібелунгів. У результаті написання тетралогії «Перстень Нібелунга» перетворився для Вагнера у процес власної міфотворчості, що базувався на індивідуальній інтерпретації різних міфологічних традицій. Невипадково спроби дослідження середньовічних витоків вагнерівського «Персня Нібелунга», завдяки співставленню поезики лібрета Вагнера з різними джерелами середньовічних епосів «Едди» та «Пісні про Нібелунгів», доводять генезу вагнерівської тетралогії як текстового феномену, як *poiesis*, *Erzählung* тощо. Наприклад, поряд з уже існуючими вербальними символами, Вагнер творить цілий ряд власних міфологем (*Nebel-Nibelheim-Nibelung*, *Not-Notung*, *Alb-Alberich* і т. п.)³. Особливості вербального міфотворення сформували виключність театральної реальності тетралогії, специфіки просторово-часової організації сценічної дії, характер співвідношення поетично-вербального (*poesis*) та дієвого (*drama*) розвитку образів. Адже, як справедливо відзначає О. Порфір'єва, – спочатку «несвідоме поетичне бачення, "художньо-артистичне передспоглядання" відкрило Вагнеру міф у слові, що й привело його до формування власної міфології слова. Можливості взаємодії синонімічних, етимоло-

¹ Користуємося німецькими варіантами давньгрецьких слів *δράμα* як *drama* – нім. *Handlung* (дія), *ποίησις* – *poiesis*, нім. *Erschaffung*, (творіння), нім. *epische Dichtung*, *διήγησις* як *diégésis*, лат. *narratio*, нім. *Erzählung* (нарація).

² «Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchsten denkbaren Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen» (пер. наш – А. С.) [14, 172].

³ Про феномен вагнерівського словотворення можна дізнатися з Глосарію, розробленому на основі вагнерівського лібрета тетралогії «Перстень Нібелунга». Міфологеми *Nebel-Nibelheim-Nibelung* / туман, темрява, домівка нібелунгів, жителі Нібельгайму, *Not-Notung* / необхідність, потреба як корінь імені меча Нотунга, *Alb-Alberich* / демон, ім'я гнома та ін. відіграють у ванерівській тетралогії роль вербальних міфологем. [8; 7, 26].

гічних, алітеруєчих рядів, виявлені ним у процесі поетичного втілення нібелунгового міфу, порушували у вербальних структурах форми магічної свідомості логіку магічної дії» (виділення наше – А.С.) [2, 151]. Отже, слово є не лише носієм зв'язків магічного предмету з образом героя. Воно увиразнює через візуальну емблематику сценічну конкретизацію міфологічної функції кожного героя. Таким чином, вагнерівський міф поєднав у тетралогії вербально-поетичні засоби з ритуальними, яким належало знайти індивідуальне відтворення у її театральній реальності, тобто, завдяки її різним постановочним версіям. Рецепції вагнерівського міфу у вигляді актуального театального переказу (*Neu-Erzählung* за заповітом Вагнера) тетралогії також мали уподібнюватися до процесу ново-міфотворення, насиченого динамікою актуального часу. Як свідчить історія, кожна нова постановка тетралогії неодмінно перетворюється на *opus maximum*, Космос (за висловом режисера Р. Лепажа), грандіозний синтетичний проект, який щоразу демонструє контрастні рефлексії вагнерівської міфології та на її основі створення міфів сучасності у діапазоні від *Universalerzählung* до *Metahandlung*.

Серед оперних театрів світу на першість у збереженні і презентації вагнерівської спадщини претендують театри Байройту та Баварської державної опери. Історично ця ситуація склалася не випадково: Мюнхен постійно йшов на крок уперед перед Байройтом. Цю давню конкуренцію мимоволі розпочав баварський король Людвіг II, полум'яний шанувальник і меценат Вагнера, який проти волі композитора⁴ ініціював перші постановки опер «Золото Рейну» (22.09.1869) і «Валькірія» (26.06.1870) на сцені Мюнхенської Королівської опери ще до закінчення композитором усієї тетралогії. Вистави відбулися у Мюнхенській опері за два роки до закладення фундаменту оперного театру у Байройті, якому Вагнер відводив виключну місію презентації власного авторського *Gesamtkunstwerk*, а зокрема, і першої грандіозної циклічної прем'єри тетралогії. Прем'єра «Персня Нібелунга» відбулася у Байройті пізніше, у серпні 1876 року, і була приурочена до заснування і відкриття першого *Bayreuther Festspiele*.

До великого подвійного ювілею Вагнера, який очікується у 2013 році⁵, вже розпочалося здійснення нових проектів вагнерівської тетралогії. У XXI столітті сучасні режисерські версії «Персня Нібелунгу» представлені оперними театрами Штутгарта (2002/2003, режисери Йоахим Шльомер / *Joachim Schlömer*, Крістоф Нель / *Christof Nel*, Йосі Вілер / *Jossi Wieler*, Сергіо Морабіто / *Sergio Morabito*, Петер Конвічні / *Peter Konwitschny*, диригент Лотар Цагрозек / *Lothar Zagrosek*), Любека (2007/2009, режисер Ентоні Пілавачі / *Anthony Pilavachi*, диригент Роман Броглі-Захер / *Roman Brogli-Sacher*), Ваймара (2008/2009, режисер Міхаель Шульц / *Michael Schulz*, диригент Карл Сент-Клер / *Carl St. Clair*), Відня (2007/2009, режисер Свен-Ерік Бехтольф / *Sven-Eric Bechtolf*, диригент Франц Вельзер-Мьост

⁴ Покликаємося на лист Вагнера до короля Людвіга II, датованого 1 березня 1871, в якому Вагнер повідомляє, що постановка «Золота Рейну» у вересні 1869 відбулася на вимогу короля «проти його волі». [16, 202].

⁵ На 2013 рік припадає 200 літ від дня народження і 130 років від дня смерті Ріхарда Вагнера (1813–1883).

/ *Franz Welser-Möst* та у 2011 році – Крістіан Тілеман / *Christian Thielemann*), Барселони (2003/2005, режисер Гаррі Купфер / *Harry Kupfer*, диригент Бертран де Біллі / *Bertrand de Billy*), Валенсії (2007/2009, режисер Карлус Падрісса / *Carlus Padrissa*, диригент Зубін Мета / *Zubin Mehta*), Лос-Анжелеса (2010, режисер Ахім Фраєр / *Achim Freyer*, диригент Джеймс Конлон / *James Conlon*), Франкфурта (2010/2011, режисер Вера Немірова / *Vera Nemirova*, музикдиректор Себастьян Вайгле / *Sebastian Weigle*), Королівською оперою Копенгагена (2003/2006, режисер Каспер Бех Голтен / *Kasper Bech Holten*, диригент Міхаєль Шенванд / *Michael Schönwandt*). У 2012 році циклічний показ тетралогії готується Метрополітен-оперою (2011/2012, режисер Роберт Лепаж / *Robert Lepage*, диригент Фабіо Луїзі / *Fabio Luisi*), Лондонським Королівським театром Ковент Гарден та Баварською державною оперою (режисер Андреас Крігенбург / *Andreas Kriegenburg*, музикдиректор Кент Нагано / *Kent Nagano*)⁶. Незабаром, у 2013 році вагнерівський ювілей буде увінчаний новими версіями тетралогії у державному театрі Мельбурну, міланській La Scala, Паризькій опері і завершиться постановкою у вагнерівському театрі Байройту (режисер Франк Касторф / *Frank Castorf*, диригент Кирил Петренко / *Kirill Petrenko*, який у 2013 році займе посаду музикдиректора Баварської державної опери після Кента Нагано).

У Мюнхені 6 лютого 2012 року відбулася прем'єра прологу тетралогії «Золото Рейну». З інтервалом у п'ять місяців періодично будуть показані всі частини тетралогії. Після прем'єри фіналу «Перся Нібелунга» («Сутінки богів»), запланованої на 30 червня цього року, тетралогія буде ще раз циклічно презентована під час літнього мюнхенського оперного фестивалю.

Наша стаття присвячена аналізу особливостей постановочної версії «Перся Нібелунга» у Мюнхені, здійсненої Андреасом Крігенбургом, режисером на піку своєї слави, яка прийшла до нього після вистав «Воцек» у Берлінському народному театрі і Баварській державній опері. Також його інсценування драми Ф. Гебеля «Нібелунги» на сцені Мюнхенського камерного театру було відзначено найпрестижнішими театральними преміями Nestroy-Preis і Faust-Preis. Розповідаючи про формування власного режисерського стилю А. Крігенбург в одному з інтерв'ю відзначав поєднання впливів театральної естетики Меєрхольда, німого кіно, сучасного танцю Піни Бауш, акторської майстерності «субстанціального жесту»

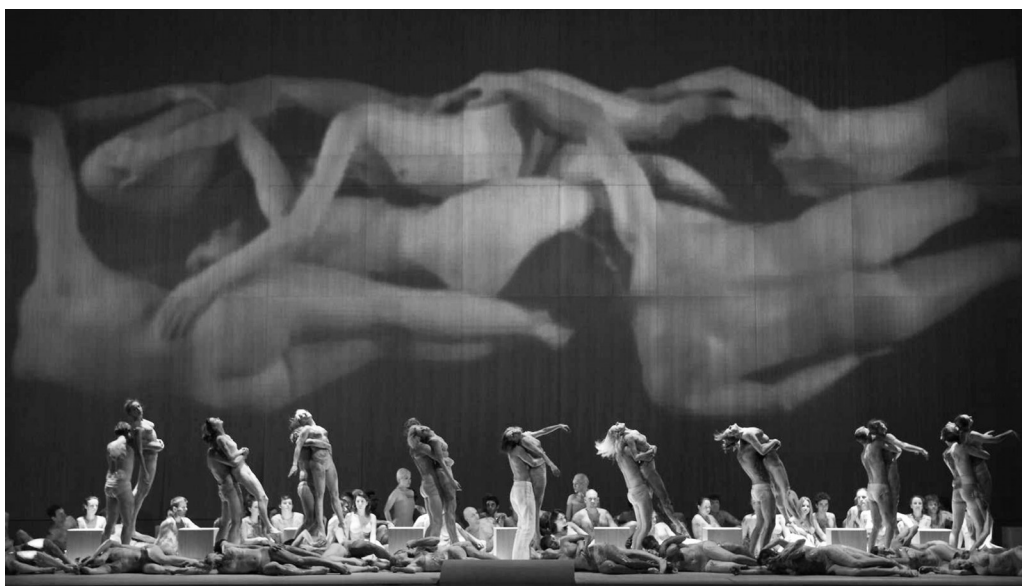
⁶ Цікаво згадати про деякі факти попередньої постановки тетралогії у Мюнхені. Як можна дізнатися з преси, останню версію тетралогії на сцені Баварської державної опери супроводжувала нещаслива доля. Після прем'єри «Золота Рейну» у 2002 році (музикдиректор Зубін Мета / *Zubin Mehta*) помер режисер постановки Герберт Верніке / *Herbert Wernicke*. Режисер, запрошений для подальшої роботи над продовженням тетралогії Ганс-Петер Леман / *Hans-Peter Lehmann* – намагався реалізувати ідеї попередника, які виявилися непереконливими вже у «Валькірії». Наступним претендентом для завершення тетралогії став Девід Олден / *David Alden*. Американський режисер інсценував опери «Валькірія», «Зігфрід» і «Сутінки богів» до 2006 року в стилі кіно-белетристики, "Pulp Fiction", естетики коміксів. Таке знижено-американізоване трактування Вагнера і германської святині Нібелунгового міфу не знайшло розуміння і підтримки у німецької публіки.

тощо [9]. У постановці вагнерівської тетралогії «Перстень Нібелунга» автор планує реалізувати власне розуміння колективного образу людини через синтез «архаїчного самовиявлення колективного безсвідомого» та «прояву волі як субстанції індивідууму». Режисер неодноразово наголошував, що театральна справа є утопією, а «театральна гра – утопічним простором для дії вільних людей». [9, 10].

Колективна розповідь прологу: «Золото Рейну»

В останній фразі інтерв'ю приховуються, очевидно, не лише важливі імпульси постановочної ідеї тетралогії, але й особливості авторської міфотворчості режисера. У постановці «Золота Рейну» А. Крігенбург відмовляється від традиційного використання декорацій, відео-інсталяцій та інших зовнішніх атрибутів сцени. Проте з визначенням його режисерського стилю як мінімалістичного театру лише через відсутність декорацій тяжко погодитися [17]. Навпаки, режисер знаходить неординарну і, на наш погляд, зовнішньо перенасичену сценічну реалізацію прологу, багато у чому адекватну композиторському задуму. Адже тетралогія Вагнера позбавлена декоративних моментів у їх традиційно-театральному сенсі. Кожна деталь, предмет, природне явище насичені міфологічною символікою. Режисер намагається перекласти у дусі естетики *синтезу мистецтв* вагнерівські символи на мову пластики, кольору, руху, тощо. Для архітектоніки сценічного оформлення обрано надзвичайний матеріал – жива, по-різному сформована, динамічна субстанція людського тіла. Остання ніби виступає засобом персоніфікації символів вагнерівської міфологічної драми. Людське тіло служить також самостійною дійовою особою «Золота Рейну», увиразнюючи дію декількох смислових груп: колективного безсвідомого, складової природи, первісного колективу і його людських прототипів. До їх реалізацій постановник залучає понад сто статистів. Живописна картина Рейну як символу руху, як вічна природна субстанція оживає у масовій хореографічній композиції, що імітує хвилі Рейну (хореографія Зенти Гертер / *Zenta Haerter*). Безіменна маса людей ще перед початком увертюри заповнює сцену, роздягається, починає повільно підніматися, фарбувати один одного у голубий колір і так далі. Власне хореографія розпочинається одночасно зі звучанням оркестрового вступу і являє собою поетичну, чуттєво-еротичну фантазію пробудження живого Рейну, що заворожує, поглинає у прозорі тілесно-голубі сфери, народжує дочок-русалок. Символічна пластика людських пар під ритмічні коливання Es-dur-тризвуку живописує картину розміреного і спокійного колообігу природи. Одночасно виникає асоціація з ритуальним способом буття прасуспільства, обумовленого дією колективного безсвідомого. Цікаво згадати, що подібний смисловий контекст міфологеми водного простору зустрічається у Карла Густава Юнга у характеристиці архетипів безсвідомого. Філософ вважав, що символ води найчастіше вживався древніми як відображення безсвідомих сил людини, адже «вода, – підкреслював Юнг, – є дольним духом», «єдністю чоловічого і жіночого начал», «Янь, прийнятим у лоно Інь». Вода осмислювалася філософом «як дух, що став безсвідомим» [6, 109].

У відтворенні картини Рейну як антропоморфної субстанції Андреас Крігенбург вдало знаходить візуальний еквівалент вагнерівському Gesamtkunstwerk через світовідчуття колективного прасупільства, у якому людина ще не втратила зв'язків з природою і колективною свободою волі. Імпульси соціально одухотвореної картини Рейну режисер також мотивує вагнерівським Gesamtkunstwerk як відображенням соціально обумовленої колективної дії. Нагадаємо, що у есеї *Das Kunstwerk der Zukunft* Вагнер наголошував саме на значенні Gesamtkunstwerk «як безпосередньо представленої довершеності людської природи, яка створюється не дією окремих індивідів, а є спільною (колективною) справою людей майбутнього, тобто, чоловіків і жінок» (додаток наш – А. Є.)⁷.



Р. Вагнер, «Золото Рейну», Вступ.
(Фото Вілфрід Гьосл / *Wilfried Hösl*).

Отже, така постановочна ідея «Золота Рейну» спрямувала реалізацію грандіозного проекту вагнерівської тетралогії у бік, протилежний вже апробованим сучасним версіям «Персня Нібелунга» як історичної актуалізації міфу. Ідею ствердження символу Золота як імпульсу зародження соціально-політичної системи влади, інструменталізації людського фактора, режисер спрямував у русло нарративного розгортання позачасових подій, позбавлених асоціацій з сучасною конкретикою. Крім того, Крігенбург візуально маніфестує ствердження ідеї вічного оновлення міфологічних архетипів як естетичного ідеалу.

⁷ «Das große Gesamtkunstwerk ist nämlich die unbedingte, unmittelbare Darstellung der vollendeten menschlichen Natur [...] dieses große Gesamtkunstwerk erkennt man nicht als die Tat des Einzelnen, sondern als das [...] gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft“, bzw. "Männer und Frauen"». [13, 32].

Передовсім, у пролозі тетралогії режисер знаходить шляхи естетичного розв'язання й обґрунтування подій і символів вагнерівського міфу. Образи краси, відтворені у постатях дочок Рейну як чарівних вартових скарбу Золота Рейну логічно пов'язані між собою первозданністю чуттєво-тілесного начала. Символи пробудження природних сил увиразнюють смисл таїни естетично-безкорисливого збереження Золота як скарбу колективної пам'яті. У сценах поступового пробудження Рейну, дочок-русалок, Золота одухотворяється символіка радості буття і споглядання краси. Лейтмотив Золота, інтонаційно закладений у закличному лаконізмі тризвуку C-Dur ніби імітує сонячний промінь, що пронизує глибини Рейну.



Сцена пробудження Золота
(дочки Рейну – Ері Накамура /
Eri Nakamura, Ангела Брауер /
Angela Brower, Ока фон Дамерау /
Okka von der Damerau)
(Фото Вілфрід Гьосл / *Wilfried Hösl*).

Режисер увиразнює вагнерівську міфологему Rheingold «Золота як Дитя первозданної природи» у її сценічному образі Золота (виділення наше – А.Є.). Персоніфікація образу Rheingold та сцена його пробудження, що випромінює радість плоті, життя, а саме: Rheingold «розплющує очі назустріч світлу і сміється» [2, 155] – міститься у тексті вагнерівського лібрета. У сучасних дослідженнях подібні ідеї Вагнера трактуються як «пананалогізми з середньовічним мисленням» (Порфір'єва). У вагнерівській міфотворчості вони означають його «нерозривні, органічні зв'язки з течією подій, з рухом як відображенням позачасовості буття цілісної символічної форми» [2, 155].

У сценічному образі Rheingold режисер залишається вірним вагнерівським вербальним символам пробудження краси, світла, радості⁸. Останній виразно інтонується оркестром у закличній інтонації лейтмотиву Rheingold. В цілому ж, мотив *пробудження* визначається дослідниками як провідна міфоло-

⁸ Для підтвердження звернемося до тексту вагнерівського лібрета: сцена перша, фрагмент партії дочок Рейну: «Золото Рейну! Золото Рейну! Ти світле диво, смієшся так велично й прозоро! [...] Прокинься, друже! Прокинься радісно! [...] Ріка мерехтить, сяє прилив, а ми пливемо пірнаючи, танцюючи, співаючи у радісних водах твого ложа». / "Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr! Wache, Freund! Wache, Froh! [...] flimmert der Fluss, flammet die Flut, umfließen wie tauchend, tanzend und singend, im seligen Bade dein Bett". (переклад і виділення наші – А.Є.) [15, 160].

гема тетралогії в її циклічному розгортанні (Порфир'єва)⁹.

Андреас Крігенбург насичує символи вагнерівських вербальних міфологем театральньо-живописними прийомами: образ сну Золота (*des Goldes Schlaf*), його пробудження як Дитя природи, тобто живої істоти, лише уявні. Він є статичним образом і яскраво вирізняється ззовні серед людей прасуспільства, богів, дочок Рейну, бо має іншу, виключну субстанцією плоті – золоту. Звертає на себе увагу звукова ідентичність німецької вимови вербальних міфологем "Reine Gold" / "Rheingold", що означає, «чисте золото» / «Золото Рейну». У подальшому розгортанні дії стає очевидним, що режисер і сценограф надають великого значення символіці кожного кольору з метою знакової конкретизації образів: Рейн і дочки Рейну (Ері Накамура / *Eri Nakamura*, Ангела Брауер / *Angela Brower*, Ока фон Дамерау / *Okka von der Damerau*) – тілесно-голубі, Rheingold-Дитя – золотий, Альберіх (Вольфганг Кох / *Wolfgang Koch*) – чорний, Ерда (Катеріне Він-Рогерс / *Catherine Wyn-Rogers*) і її супутники сірі, брати Фафнер і Фазольт (Філіп Енс / *Phillip Ens*, Торстен Грюмбель / *Thorsten Grumbel*) – темно-сині як відображення тінювих сил володарів скарбу. Навіть під тиском зовнішніх обставин, знаковість кольору не змінюється, за виключенням образу Фраї (Ага Міколаї / *Aga Mikolaj*). Через її поневолення Фафнером і Фазольтом, а також в очевидності її захоплення Фазольтом відбувається зміна її кольорової сфери з білої на темно-синю. Символіка кольору богів Вотана, Фріки, Фро і Донера (Йоган Ройтер / *Johan Reuter*, Софі Кох / *Sophie Koch*, Томас Блондель / *Thomas Blondelle*, Левент Мольнар / *Levente Molnár*, Фрая – Ага Міколаї / *Aga Mikolaj*), представлених у традиційному парадному вбранні, однакова, нейтрально-класична (чорно-біла). Особливе смислове навантаження режисер надає білосніжно-сивому кольору волосся богів, який, очевидно, символізує вічність їх старості. Адже молодість богів, за змістом лібрета, є несправжньою і можлива лише завдяки богині Фраї та її яблукам, котрі вона збирає, щоб підтримати тасмницю безсмертя богів.

Яскравою знаковістю вирізняється червона кольорова сфера Льоге (Штефан Маргіта / *Stefan Margita*) – божества вогню, хитрощів, обману. Мотив боротьби за володіння Золотом, що розвивається як безперервна низка інтриг між Альберіхом, Вотаном і велетнями, творить драматичний вузол конфліктів, ініціатором яких так чи інакше виступає Льоге. Проте, слід відзначити, що режисер ушляхетнює цей персонаж, прислухаючись до задуму композитора. Нагадаємо, що Вагнер неоднозначно вирішує міфологему Loge і амбівалентно трактує його образ у тетралогії. Не випадково його ім'я, відоме у германо-скандинавській міфології як Loki, Вагнер змінює на Loge. З одного боку, тут звертає на себе увагу співзвуччя імен *Loge*, *Logos* і *Lüge* (обман). У другій сцені Фро промовляє: «Ти звешся Льоге, я ж зову тебе Обманом!» ("*Loge heißt du, doch nenn ich Dich Lüge*") [15, 166]. Однак, забігаючи наперед, нагадаємо, що Вагнер і символ вогню трактує амбіва-

⁹ Цікаво, як режисер розвиває динаміку мотиву пробудження у наступних етапах тетралогії. Адже у тексті лібрета опери «Зігфрід» проступають його нові смислові значення, зокрема, пробудження Зігфріда як наслідок пробудження Брунгільди: Щоб самому прокинутися, мушу я діву збудити від сну! / "*Dass ich selbst erwache muss die Maid ich erwecken!*"

лентно. Образ вогню, який ототожнює Льоге, має подвійну силу і як дволикий Янус несе у собі добро і зло, руйнує й очищує¹⁰. У тетралогії амбівалентність міфологеми *Loge* Вагнер насичує парадоксальною логікою синтезу протилежностей: 1) Льоге як божество-людина у «Золоті Рейну» втілює руйнівну стихію, приховану в кожній людській душі, 2) Льоге як природна сила, що палає навколо Брюнгільди запалює вогонь кохання Зігфріда, 3) у завершальній сцені фіналу тетралогії «Сутінки богів» Льоге є очисним вогнем, що разом з водами Рейну, звільнює світ від божественних і людських гріхів. У сучасних дослідженнях концепція образу Льоге розглядається також як символ інтелектуального божества, який «виконує істотну функцію пошуку істини» [1].



Вотан – Йохан Ройтер /
Johan Reuter,
Льоге – Штефан Маргіта /
Stefan Margita,
Донер – Левент Мольнар /
Levente Molnár,
Фрая – Ага Міколаї /
Aga Mikolaj,
Фро – Томас Блондель /
Thomas Blondelle
(Фото Вілфрід Гьосл /
Wilfried Hösl).

Проаналізуємо режисерське розуміння образу Льоге у «Золоті Рейну». Його можна охарактеризувати як *гру* на межі слова і дії. Ситуація гри, яку постійно утримує Льоге, розвивається наративно і позбавлена тієї драматичної напруги, що електризує взаємовідносини між іншими героями. Льоге грає роль оповідача

¹⁰ Детальне тлумачення етимології вагнерівської міфологеми *Loge* міститься у праці С. Свіріденко «Вагнерівські типи Трилогії «Перстень Нібелунга» й артисти петербурзької опери» [3].

нарочито, у перебільшеннях акцентованої чіткості артикулювань. Для цієї мети ідеально пасує також пронизливий тембр голосу тенора Штефана Маргіти¹¹. Сценічна поведінка Льюге у стилі світського денді з паличкою в руках також інтонаційно загострюється Кентом Нагано у підкресленій деталізації його лейтмотивного комплексу¹². Не випадково виникають порівняння інтонацій Льюге з музичним втіленням стрімкої енергії вогню. У музикознавчих дослідженнях лейтмотивний комплекс Льюге характеризується, з одного боку, як втілення образу «грізної стихії дволикого божества», що втілює природу «Хаосу, світових сил руйнування і розладу» [1, 217], з іншого, як «примхливість, лукавість і привабливість божества» [3, 96]. Адекватна амбівалентності образу Льюге акторська майстерність Штефана Маргіти, вміло розвинута співаком у синтезі вкрадливої кантилени та грайливої скерцозності. Все це створило оригінальну версію вагнерівської міфологеми Loge: тут синтез відштовхуючої і привабливої сторін краси, загадкової та могутньої енергій, тощо.

Як відомо, образи-міфологеми Вагнера завжди несуть у собі зерно суперечностей. Його квінтесенцію втілює розвиток міфологеми Rheingold. Ситуація колективного безсвідомого у наративному, позаперсональному розгортанні пролога активізується між двома *сценами пробудження* – дочок Рейну і Rheingold. Ситуація переростає у колізію ще до появи персоніфікованого образу Золота-Дитя у сцені зречення любові Альберіхом. З цього моменту вступає у дію протилежний полюс образу Rheingold. Подальше розгортання подій драми демонструє ланцюг втручань у долю скарбу: викрадення Rheingold Альберіхом, лиття з золота персня і шолома, підключення богів до володіння золотом (невипадково мотив Валгали інтонаційно споріднений з мотивом персня), прокляття Альберіхом персня, викуп Фраї Вотаном з полону велетнів, перша жертва прокляття персня (Фазольт, вбитий Фафнером). Дія розвивається у казуальному векторі, пов'язаному з метаморфозами Rheingold від його природної сили до функції (як засобу влади, наживи, зла).

Як наслідок насильницької функціоналізації золота відбувається втрата колективної свободи прасупільства, інструменталізація людського начала, тощо.

¹¹ З боку німецької оперної критики виконання партії Льюге Штефаном Маргіти, окрім схвальних відгуків, отримало також і критичні зауваження щодо його нечистої німецької вимови з чеським акцентом. Але зауважимо, що виконання партій богів у мюнхенській постановці «Золота Рейну» було цілком інтернаціональним, що для прихильників вагнерівського германоцентризму виявилось очевидно проблематичним. Німецьку вимову з акцентом можна було вловити також у виконанні партій Вотана данським бас-баритоном Йоганом Ройтером і партії Фріки французькою мецо-сопраністкою Софі Кох.

¹² У лейтмотивному комплексі Льюге Оксана Бабій виділяє три контрастних елементи: «Перший елемент включає хроматично зчеплені висхідні кварта наступального, агресивного характеру, що символізують ідею горіння полум'я. Другий – іскристі, змієподібні лінії, подібні шипінню вогню, у верхньому регістрі. Третій елемент – хроматично зчеплені низхідні квінти, що змальовують низпадіння вогненної стихії. [...] У процесі симфонічного становлення вони утворюють безперервний «струм» музичного руху, окреслюючи портрет цього динамічного, мінливого персонажу» [1, 218].

Сюжетні моменти драми яскраво втілені у сценографії другої і третьої сцени «Золота Рейну». У третій сцені режисер уподібнює пригнічених володарем скарбу Альберіхом Нібелунгів робітникам-шахтарям, а чуттєву динаміку колективного прасуспільства – статичній неживій людській масі. У другій картині статисти є будівельним матеріалом Валгали, завмерлою стіною велетенської споруди, яка має уособлювати непорушну божественну владу Вотана. Сценічний гештальт велетнів хоча, порівняно з іншими сценічними атрибутами, вирішений дещо наївно, проте, послідовно проводить режисерську ідею щодо трансформації архетипів колективного безсвідомого в інструменталізацію людського тіла. Бутафорські крісла велетнів Фазольта і Фафнера у вигляді громіздких кубічних споруд сконструйовані із спресованої людської плоти.



Р. Вагнер, «Золото Рейну». Друга сцена
(Валгала, Вотан – Йохан Ройтер / *Johan Reuter*, Фріка – Софі Кох / *Sophie Koch*)
(Фото Вілфрід Гьосл / *Wilfried Hösl*).

Разом із Кентом Нагано Андреасу Крігенбургу вдалося через таку сценічну знаковість предметного світу психологічно загострити трагічність звукової трансформації контр-мотивів *Rheingold*'у. Спочатку заклично-висхідний, мажорний імпульс лейтмотиву *Rheingold* предстає у хроматично-викривленому вигляді в момент зречення любові Альберіхом. У подальшому проведенні лейтмотиву завдяки прозорому диференційованому звучанню оркестру чітко прослуховується інтонаційний зв'язок (тема – інверсія) з виразною інтонацією перся, яка рельєфно окреслює фігуру *circulatio*. У контр-мотивах *Rheingold*'у світле звучання мажорної діатоніки хроматизується, насичується трагічною семантикою зменшеного септакорду. Героїчний тонус звучання лейтмотиву Валгали сприймається

трагічно крізь призму його інтонаційної тотожності фігури *circulatio* з лейтмотиву персня. У сценічному розв'язанні споруди Валгали трагічність підкреслюється через трансформацію живої людської субстанції на будівельний матеріал. Отож на всіх рівнях взаємодії музично-візуальних виразових засобів так чи інакше метаморфози *Rheingold* від сонячно-золотого образу радості і світла у статичний образ зла, пограння природних законів, ведуть до трагічної розв'язки. У четвертій сцені образ золота вже не персоніфікований, а, навпаки, представлений у вигляді великого банківського сейфу, сяючого «золотою готівкою» у вигляді акуратно викладених цеглоподібних злитків-барів золота.

Вузол конфліктів «Золота Рейну» досягає тут вищого напруження. Трагічність прологу як першого етапу фінальної катастрофи тетралогії у постановці А. Крігенбурга стратегічно загострена. Послідовність розгортання дії «Золота Рейну» як низки контрдій (Альберіха з дочками Рейну, Міме, Нібелунгами, Вотану і Льоге з Альберіхом, Альберіха з золотом і перснем, прокляття персня, велетнів з Вотаном і перснем) отримує розв'язку у сцені вбивства Фазольта Фафнером. Вперше здійснюється прокляття Альберіха.

Драматичні колізії розвитку образу Вотана трактовані Вагнером у безперервному русі й боротьбі між внутрішньою потребою самоствердження і зовнішніми обставинами. Реагуючи на останні, Вотан в умовах обмеження свободи робить помилки і порушує світові правила, які продиктовані вищим законом: природне правило недоторканості Золота Рейну і суспільне – подружню вірність. Отже, його божественна функція охоронця закону і світового порядку з самого початку зазнає поразки. Образ Вотана, створений данським бас-баритоном Йоганом Ройтером / *Johan Reuter*, не вписався у контекст конфлікту анти- і героєцентричної концепції тетралогії. Камерно-лірична версія подачі партії Вотана, а також статичність сценічної поведінки Ройтера представили образ «бога не на своєму місці», слабкого і млявого, замість розгубленого у напруженому пошуку вибору, страждаючого від власних, надто людських реакцій і суперечностей. Функція володаря богів Вотана спрощена, виглядає у режисерській версії Крігенбурга заземленою, примітивною і страждає одноманітністю незалежно від різних ситуацій: у сценах сімейного конфлікту з Фрікою¹³, у суперечливій взаємодії з Льоге. Натомість останній успішно виконує роль тіньового господаря у розв'язанні трагічних колізій: викрадення золота й персня в Альберіха, передачі скарбу велетням, розпалення ворожнечі братів і підбурювання Фафнера до вбивства. Є також два предметних символи, що загострюють протиставлення Вотана і Льоге. Елегантність і привабливість Льоге підкреслює паличка світського денді. Спис Вотана – бутафорський, застарілий предмет божественної влади, який йому навіть зовнішньо не пасує. Створюється також враження, що спис постійно заважає Вотану, обмежує його рух і, таким чином, виконує роль знаку обтяжливості влади. Режисер представляє володаря однооким, що видається також символічним на-

¹³ Мотив пробудження показаний тут своїм зворотнім, занижено-негативним боком: Вотан спить п'яний, біля розпитої пляшки, у неохайній позі прямо на підлозі. Сплячого Вотана у розпачі збуджує Фріка, кидаючи у нього черевиком.

тяком на його прямолінійність і невідповідність у осмисленні бажаного з дійсним. Надалі спис, що мав би бути символом влади, перетворюється у руках Вотана на знаряддя розправи. Під час крадіжки золота Льоге і Вотан розпинають Альберіха на спису. Розп'ятий Альберіх не може протистояти богам і проклинає перстень.



Сцена прокляття персня
(Альберіх – Вольфганг Кох / *Wolfgang Koch*)
(Фото Вілфрід Гьосл / *Wilfried Hösl*).

Тому закономірним видається і рішення А. Крігенбургом фінальної сцени опери. Боги не простують у Валгалу райдугою, яка осяє небосхил після грози, як це планував Вагнер у фінальній сцені «Золота Рейну». Його завершення є початком кінця, стратегічним передбаченням апокаліпсису фінальної трагедії «Сутінки богів».

Образ колективного безсвідомого, його міфологічних праоснов, одухотворених режисером у картинах первісного суспільства, виходить далеко за межі фону, адже яскраво ототожнює активність «протилежної частини конфлікту художньої структури» [Марина Черкашина-Губаренко; 5, 62]. У цьому випадку взаємодія фону і рельєфу демонструє антагонізм рівноправних сил. Метод активізації фонових моментів у «Золоті Рейну» служить прийомом, за допомогою якого режисер досягає достовірності власної інтерпретації вагнерівського міфу. Динаміка розгортання фонових сцен від колективного безсвідомого до інструменталізації людського тіла поглинається дією, але не розчиняється в основному конфлікті, а протистоїть йому як добро і зло. Таким чином, Крігенбург у «Золоті Рейну» вирощує з коріння вагнерівської міфотворчості нове дерево, увиразнюючи феномен колективного безсвідомого як автентичного джерела міфу, і на цій основі над-

будовує розгалужену систему конфліктів у взаємодії колективного і індивідуального. При цьому, колективному началу він протиставляє індивідуумів як носіїв протиріч, відчаю, страждання, або зла і зради. Режисер знаходить важливі прийоми одухотворення фону з коментуючого засобу на діючий, а точніше, візуальних абстракцій людського начала – на дійовий колективний персонаж. Останній бере активну участь у нескінченних перипетіях позачасової субстанції міфу як вічного колообігу.

У створенні незвичної для вагнерівського оркестру камерно-деталізованої, приглушеної звукової атмосфери Кент Нагано ставив мету увиразнити музичну наративність «Золоту Рейну» й експозиційну функцію лейтмотивів. Наприклад, в оркестрі виразно прослуховувалася інтонаційна послідовність сюжетної лінії «Золота Рейну»: лейтмотиви Rheingold, зречення Альберіха, персня і Валгали. У послідовності проведень лейтмотивів першої картини – Rheingold, персня, зречення – присутня епічна неспішність. У другій сцені їх послідовність підпорядкована протилежній логіці: звучать спершу лейтмотиви зречення, персня, а потім (замість лейтмотиву Rheingold) – лейтмотив Валгали як діатонічний підсумок мотиву персня. Отже, через інтонаційну логіку увиразнюється розповідь про каузальний порядок створення світу: через зречення любові Альберіхом замість Rheingold в силу вступає перстень як символ влади. Останню презентує також Валгала. Завдяки диференційованому стилю прочитання партитури Кентом Нагано яскраво проведена взаємна трансформація образів влади – персня і Валгали¹⁴. Таке трактування оркестру Вагнера виявилось виправданим у контексті режисури А. Крігенбурга, а саме: увиразнення психологічних підтекстів звучання колективного безсвідомого, експозиційна акцентуація образів-лейтмотивів і їх подальша взаємодія, позбавлені перебільшень і пафосу. Разом з тим інколи втрачалось відчуття нескінченності руху емоційних хвиль і грандіозної величі вагнерівських кульмінацій.

Нова сценічна версія «Золота Рейну» Баварської державної опери, тетралогія «Перстень Нібелунга» займає у творчості сучасних режисерів суттєво ширше місце, ніж реномований, освячений генієм Вагнера оперний раритет, *opus maximum*, *Gesamtkunstwerk* тощо. Як свідчить оперна практика, вагнерівській міф осмислюється не лише як відкритий до новітніх інтерпретацій твір мистецтва. Породжена ним утопія від *створення* світу до його *кінця* віддзеркалюється у сучасних рефлексіях політичних криз, соціальних конфліктів, дієвості механізмів влади та містичних прогнозів апокаліпсису. Все це свідчить про непідвладність міфу часовій плинності. У різних версіях прочитання тетралогії здійснюється не лише актуалізація, а й осмислення надсвідомих процесів міфотворчості у динаміці від універсальної нарації до метадії.

¹⁴ До аналізу лейтмотивної системи Р. Вагнера як джерела *Universalerzählung* відсилаємо читачів до статті німецького дослідника Ю. Шледера «XIX століття й універсальна розповідь у музиці» [10] та до дослідження Віктора Седова «Интонационная драматургия Рихарда Вагнера: на материале тетралогии "Кольцо Нибелунга"»: Дис. канд. искусств / Московская консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2000 [4].

Наративність епосу як *Universalerzählung*, яку здійснює у постановці «Золото Рейну» Андреас Крігенбург, відкриває грані вагнерівського *Gesamtkunstwerk* у вигляді колективного перформансу, у процесі розвитку метадрами / *Metahandlung*, «театрального Blockbuster'a» (як іменує вагнерівську тетралогію інтендант Баварської державної опери Ніколаус Бахлер / *Nikolaus Bachler*) [11], як одна з виправданих версій інтерпретації Нібелунгова міфу у нескінченній кількості його повторень, переказів, тлумачень на сучасній сцені. У театральному синтезі вербальної, музичної, драматичної, живописної подій режисеру вдалося відтворити власне розуміння вагнерівської міфотворчості через візуалізацію процесів єднання режисерського творчого Я з суто вагнерівським романтично-індивідуалізованим гештальтом міфотворчості.

Але складність завдання інтерпретатора вагнерівської міфотворчості не зменшується від одиничних вдало знайдених режисерських розв'язань. Ця складність закодована в алегоризмі вагнерівських ідей майже у душі Томи Аквінського: у процесі словотворення конкретизація смислу не відбувається. Навпаки, те, що мається на увазі, може мати ще багато значень і смислів і неодмінно виводить за межі вербального розуміння тексту.

Література

1. Бабий О. Мир фантастики и его метаморфозы в творческом преломлении Р. Вагнера // Аспекти історичного музикознавства – IV. Правда фантастики і фантастика правди. Магічне «Дев'ять» в історії художньої культури: Збірник статей / ред.-упоряд. І. Іванова, А. Мізітова. Харківський університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010, с. 213–228.
2. Порфирьева А. Л. Вагнеровский миф и германский эпос (к вопросу о средневековых источниках «Кольца Нибелунгов») // *Музыкальная культура Средневековья: Теория: Практика: Традиция*: Сборник статей [= Проблемы музыкознания, 1]. Ленинград, 1988, с. 149–67.
3. Свириденко С. *Вагнеровские типы Трилогии «Кольцо Нибелунга» и артисты петербургской сцены*. Санкт-Петербург 1908.
4. Седов В. К. Интонационная драматургия Рихарда Вагнера: на материале тетралогии „Кольцо Нибелунга“: Дис. канд. искусств. / Московская консерватория. им. П. И. Чайковского. Москва, 2000.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору // *Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського*, № 2 (3). Київ, 2009, с. 58–67.
6. Юнг К. Г. Архетип и символ / сост., вступ. статья А. М. Руткевич. Москва: Ренессанс, 1991.
7. Eger Manfred. Richard Wagner in Parodie und Karikatur // Ulrich Müller, Peter Wapnewski (Hrsg.). *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 1986, S. 760–776.
8. Glossar : Wagners Sprachschöpfungen in *Das Rheingold* / Ringordner : Konzeption, Texte, Dramaturgie [Koordination: Ch. Schröder, Gestaltung: B. M. Borsche]. München, 2012, Nr. 1.3, S. 7.
9. Kriegenburg Andreas. Das Vergnügen am Irrationalen / Andreas Kriegenburg: Interview für Magazin der Bayerischen Staatsoper „Max Josef“: Von Ring erzählen. München: Hoffmann und Kampe 2011/2012, S. 9–15, Nr. 2.

10. Schläder Jürgen. Das 19. Jahrhundert und die Universalerzählung in der Musik / Jürgen Schläder // Materialien der Konferenz „Mythos, Narration, Kunstreligion“. Tutzing : Evangelische Akademie, 2012, S. 49–56.
11. Schulteijans B. Ring des Nibelungen als Blockbuster in blau: [Elektronische Ressourcen] // In Franken von 02.02.2012: Elektronische Medien GmbH & Co. KG. – URL: <http://www.infranken.de/nachrichten/kultur/Muenchen-Nibelungen-Ring-Bayreuth-Neuinszenierung-Ring-des-Nibelungen-als-Blockbuster-in-blau;art182,247432>
12. Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen: in zehn Bänden, Band 7, Ausgabe 3. Leipzig: C. F. W. Siegel 1903.
13. Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig: Wigand 1850.
14. Wagner R. Oper und Drama, 2 : Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. Leipzig: Weber, 1852.
15. Wagner R. Das Rheingold: Libretto // *Das Programmbuch der Bayerischen Staatsoper*. München, 2012, S. 154–185.
16. Wagners Brief an Ludwig II vom 1.3.1871 // *König Ludwig II und Richard Wagner*, Bd. 2b, S. 318 // Hein Stefanie. Richard Wagners Kunstprogramm im nationalkulturellen Kontext: Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts / Stefanie Hein. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2006.
17. Wagners „Ring“ neu geschmiedet: [Elektronische Ressourcen] // BR.de: Bayerischer Rundfunk: Rundschau. Stand: 03.02.2012. -URL : <http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/rundschau/Rheingold-Oper-Wagner100.html>

