

педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — Вип. 22. — С. 124–134.

10. Попов С. С. Пребывание Рихарда Вагнера в Москве и его московские концерты в 1863 году [Текст] / С. С. Попов // История русской музыки в исследованиях и материалах ; ред. К. Кузнецова. — Т. I. — 1914. — С. 46–90.

УДК [792.54 : 792.027] : 78.071.1 “312”

Олександр Сердюк

**МЕТАМОРФОЗИ ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ
НА СУЧАСНІЙ СЦЕНІ
(музично-сценічні концепції тетралогії Р. Вагнера
«Перстень нібелунга» в контексті втілення
постмодерністського дискурсу в театрі)**

Наш час відділений від періоду активної творчої діяльності Р. Вагнера більше ніж сторіччям, проте німецький майстер й досі вражає своєю «всеприсутністю» в художньому процесі. Виявилось, що перетворююча сила вагнерівського генія настільки потужно підкорила собі шляхи розвитку мистецтва і, насамперед, музичного театру, що сьогодні важко вичленувати власне вагнерівське начало: воно стало «загальнодоступним фондом», свого роду вихідною точкою в різноманітних шуканнях для нових поколінь творців. Однією з причин формування означеної тенденції можна вважати потужний вплив змістовно-драматичної сторони вагнерівських музичних драм – зокрема, їхньої філолофсько-міфологічної орієнтації. Як відомо, пізні твори Вагнера перетворювалися композитором у міркування про загальнолюдські, космічні, проблеми: любові і смерті, сакральності, долі світу, що потрапив під владу золота. Театр у такий спосіб переріс межі тільки художнього синтезу, набуваючи значення філософського форуму.

У той же час, ера пост-культури гостро зреагувала на художні явища, які так чи інакше віддзеркалюють ідеї епохи «кінця», при цьому нерідко і без особливого драматизму витлумачила ознаки деконструювання, демонтажу Культури як втілення ідеї її остаточної загибелі. Тому не випадковим видається посилення уваги, зокрема, до вагнерів-

ського «Персня нібелунга» з боку діячів театру, публіки й мистецтвознавців. Апокаліптичні мотиви тетралогії пояснювалися Р. Вагнером з позицій митця і мислителя другої половини XIX ст., але його точка зору не втратила актуальності й сьогодні. Свого часу Вагнер упевнився в тому, що зосереджені в міфі язичницькі цінності честі й влади, які долають кохання, не лише породили звичаї і закони, котрі насилують людську природу, а й піднесли їх до рангу чогось священного. Митець настільки потужно спроектував міф про введених у спокусу богів на сучасну реальність, настільки ясно побачив цю реальність пронизаною ним, що часове суміщення цього міфу з демонічними в очах Вагнера силами індустріального віку і видіння їх одночасної загибелі не викликало у нього ніяких труднощів. Отже, оперуючи відповідними символічними образами, Вагнер показує, наскільки глибоко залягають корні історичної сучасності, при цьому він відсилає до тієї події, яка, знаходячись за межами часу, тим не менше, лежить в його основі.

Режисери і сценографи останньої чверті XX – початку XXI ст., звертаючись до вагнерівської тетралогії, активно пропонують свої проєкції міфу, виходячи як з принципів неоміфологізму, так і деміфологізації, а також постмодерністського діалогу між елітарною і масовою культурами, широко використовуючи знаки і символи індустріального віку. Такі тенденції можна спостерігати, зокрема, навіть в режисерській практиці фестивального театру Вагнера в Байройті, який загалом був дуже чутливим щодо збереження вагнерівських традицій (в тому числі й в режисурі).

Отже, **актуальність** даної статті зумовлена тим, що музично-театральна практика останніх десятиліть засвідчує утвердження в театрі постмодерністського дискурсу. Однак специфіка втілення постмодерністської естетичної моделі в музично-театральній сфері ще й досі практично не отримала наукової розробки. **Об'єктом дослідження** є художньо-естетичні моделі, на яких ґрунтуються постановки музичних драм Р. Вагнера, здійснені протягом останніх 30 років XX ст. **Предметом** – музичний театр Р. Вагнера у режисерсько-сценічних інтерпретаціях, що віддзеркалюють провідні естетичні тенденції цього періоду. **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді специфіки прояву елементів постмодерністської системи поетики на матеріалі музичного театру другої половини XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До цього часу найпомітнішу наукову зацікавленість щодо з'ясування особливостей постмодерністської поетичної системи виявляло зарубіжне літературознавство. У вітчизняній науковій думці дослідження в цьому напрямку майже не ведуться. Нечисленні театрознавчі розвідки (серед яких, насамперед, можна виділити праці Н. Корнієнко) торкаються цієї сфери, як правило, в контексті дослідження процесів, що відбуваються у вітчизняній театральній культурі, насамперед, через аналіз явищ драматичного театру [1]. Наукових праць, що більш-менш послідовно досліджували б постмодерністську ситуацію на матеріалі музичного театру, досі не існує. Це ж стосується, зокрема, і наукового осмислення художньо-сценічної практики останніх десятиліть. Окрім публікацій Марини Черкашиної-Губаренко [2; 3], практично немає серйозних вітчизняних наукових досліджень, в яких аналізувалися б режисерсько-сценографічні інтерпретації вагнерівської оперної спадщини в контексті заявленої проблематики. У зв'язку з цим актуалізується потреба активізувати науковий пошук у даному напрямку.

Тому **метою даної статті** є виявлення особливостей функціонування художньо-естетичних моделей, на яких ґрунтуються постановки музичних драм Р. Вагнера, здійснені протягом останніх 30 років ХХ ст., та з'ясування ролі постмодерністської системи поетики у формуванні музично-театрального синтезу. Адже серед інших цей аспект на сьогодні залишається вельми актуальним для сучасного мистецтвознавства і потребує комплексного розв'язання.

Цікавою і, одночасно, симптоматичною в цьому контексті видається еволюція байройтських постановок «Персня», якісно новий етап якої був відчутно позначений режисером П. Шеро і диригентом П. Булезом (1976).

Цю відверто неоміфологічну режисерську інтерпретацію заступила версія «Персня епохи космічних і ядерних катастроф» (1992), запропонована Г. Купфером і Д. Баренбоймом. У наступному інсценуванні А. Кірхнера – Дж. Лівайна (1996) апокаліпсис космічної ери був замінений на апокаліпсис-пародію *a la* «Зоряні війни».

Байройтська постановка тетралогії Ю. Флімма – А. Фішера (2000) явно спрямована у бік деміфологізації. При цьому постін-

дустріальний антураж в сценографії цих вистав використовується найбільш послідовно.

Поміж тим, вже у версії П. Шеро – П. Булеза можна було спостерігати обігравання символів індустріального віку в усіх частинах «Персня»: загравання русалок до Альберіха на бетонних конструкціях сучасної греблі («Золото Рейну»), зупинка Вотаном маятника Фуко як знак вирішення долі Зигмунда («Валькірія»), кування меча Зігфридом паровим молотом («Зігфрид»), полювання мисливців, споряджених вогнепальною зброєю («Загибель богів») тощо [5].

Симптоматичною також є наявність на рівні сценографії цієї вистави міжстильового діалогу. Чертог богів – Валгалла – демонструє синтез архітектурних стилів різних епох. Проте своєю масивністю і акцентуванням деяких елементів декорація нагадує пізньоримські будівлі епохи занепаду. На цьому тлі розгортається діалог костюмів, у які зодягнені виконавці. Історичний діапазон використаного вбрання досить широкий (XVIII – XX ст.), акордно представлений у фіналі «Загибелі богів», коли дійові особи після Жалобного маршу, вирішеного майже як жалобна хода на честь жертв революцій, виходять на авансцену, повертаючись обличчями до залу.

Варто також відзначити доцільне використання режисером іронії, що відтіняє драматизм певних сцен, одночасно знімаючи надмірний пафос, якого не завжди уникали попередні вистави. С. Ріхтер, який був присутнім на виставах «Персня» в Байройті 4, 5, 7 та 9 серпня 1976 р., відзначав як їх «скандальність», так і талановитість [5]. Коментуючи це суперечливе ставлення чверть століття по тому, слід звернути увагу на певну закономірність, що простежується в музично-театральній практиці другої половини XX ст. Нерідко автори вистави, в якій загалом можуть домінувати елементи постмодерністської поетики, свідомо вдаються до використання певних засобів епатажу, покликаних активізувати, загострити сприйняття. З часом, в умовах ретрансляції (в нашій пам'яті або завдяки відеозапису) ті елементи, що надавали тексту авангардної спрямованості, в процесі повторного сприйняття втрачали свою первісну функцію. Вочевидь так сталося і з «Перснем» П. Шеро. Ця вистава зараз не виглядає епатажною, ба навіть набула значення певного еталону для сучасної музично-театральної режисури.

За словами Гаррі Купфера, ця постановка видавалася йому неперевершеною: «Краще за Шеро це зробити неможливо» [7]. Однак Купферу і сценографу вдалося це зробити дещо по-іншому і, як здається, переконливо. Отже – «Перстень» постчорнобильської доби. Яскравий блиск металевих конструкцій Нібельгейма і Валгалли, шолома-дзеркала Альберіха, прозорих палиці-кристала Доннера, «кейса» Вотана, щитів валькірій і «саркофага» Брунгільди, темно-синіх шкіряних плащів войовничих дів, підсилений світловою драматургією лазерних променів (зі своїми лейтмотивами), контрастує з чорнотою обвугленого ясеню і величезного котла, що нагадує ядерний реактор після вибуху. Цікаво, що саме в цьому «котлі» ми вперше бачимо Зіґфрида – героя, що покликаний, за Вагнером, відновити природну гармонію і заснувати вічне царство любові.

Драматургічно виправданою у виставі видається зміна й трансформація костюмів. Так, Альберіх у брудному робочому спецодязі, який безуспішно намагається побавитися з русалками, відмовившись від кохання та заволодівши золотом, вже у Нібельгеймі зустрічає Вотана і Логе, вдягнутий у білий розкішний костюм за останньою модою – як успішний комерсант, для якого кохання і непотрібне, а куплений за гроші секс – не проблема. Показовим втіленням діалогу між художньою і нехудожньою реальністю є фінал тетралогії: на сцену виходять актори, вдягнені так само, як і публіка, що сидить у залі, та починають спостерігати щось на телевізійних моніторах, які також з'являються на сцені. Поступово все поглинається мороком, а маленькі хлопчик і дівчинка світлом ліхтарика несміливо торують собі шлях, спускаючись зі сцени. Зліва біля рампи «біліє костюмом» нерухома постать Альберіха – він залишається.

Слід відзначити, що таке активне обігравання в художньому тексті технічних засобів спостерігається в режисурі Г. Купфера досить часто. Можна згадати, зокрема, інсценування «Орфея та Евридики» К. В. Глюка в лондонському Ковент-Гардені (1991), де сцена призначеного Орфею богами випробування (вивести з царства Аїду Евридику, не дивлячись на неї), виглядає так: співаючий Орфей стоїть на авансцені й тримає у своїй руці не руку коханої, а невеличкий телемонитор, що ретранслює нервові рухи страждаючої Евридики, яка стоїть на відстані від нього майже біля куліс. В момент найвищого емоційного на-

пруження, коли Орфей не витримує випробування і кидається в обійми своєї дружини, монітор безпристрасно констатує смерть Евридики: «зриви» зображення заступає чиста блакить екранного квадрату.

Подібні прийоми спостерігаємо у постановці (з яскравими лазерними ефектами) вагнерівського «Парсифаля» в Берлінській опері (1992), зокрема, у другому акті («сади Клінгзора»). На хвилястій поверхні сцени, яка світиться рожевою клітчастою розміткою («тенета кохання?»), неначе кристали, виблискують розташовані під різними кутами монітори, які демонструють дівочі принади (спокуса для Парсифаля). При цьому хор дів із садів Клінгзора співає за сценою.

Повертаючись до інших режисерських прочитань вагнерівської тетралогії, запропонованих на Байройтському фестивалі, варто особливо увагу звернути на інсценування Кірхнера – Лівайна, адже в ньому типові ознаки постмодерністської поетики проявилися доволі яскраво: перш за все, відчутніше проглядається пародійне начало, іронія, намагання «вселенську пожежу» загасити ігровою стихією [6]. Отже – Гра в Апокаліпсис. «Апокаліпсис у картинках кінця тисячоріччя» – так після перегляду цієї постановки 1997 р. назвала її Марина Черкашина, згадавши твір Адріана Леверкюна з роману Т. Манна «Доктор Фаустус» [2]. Герой Манна надихався Дюрером, але письменник витлумачив його образи в дусі настроїв міжвоєнних років XX ст.

Зовнішній вигляд персонажів спектаклю Кірхнера був цілком продиктований реальністю кінця XX ст. Не випадково головну роль у формуванні візуального образу вистави відіграла модельєр-дизайнер мадам Розалі: матеріали, кольори, фактура декорацій відбивають естетику сучасного середовища в її рекламно-зразкових показових формах. Сучасні зачіски, лінії з'єднані з натыками на античність, пізні Середньовіччя, з космічними фантазіями і силуетами типових фігур Східного світу, знайомих за американськими кінобойовиками. Усе в цілому відповідає вимогам Високої моди, де подібний синтез говорить про індивідуальний почерк модельєра і про його здатність піднятися над утилітарними функціями одягу, наситивши його певною семантикою.

Можна погодитися з Мариною Черкашиною, що цей байройтський «Перстень» «...не лякає страшними пророцтвами, не акцентує асоціацій з катастрофами XX століття, не придушує величчю грізно-

го есхатологічного міфу. Привертало в ньому інше – сигнали небезпеки, прихованої за ошатним фасадом сучасного життя» [3; с. 216]. Адже у цій виставі Зигфрід, одягнений в білий напівдитячий костюм з відкладним коміром і синьою безрукавкою, виглядає типовим представником інфантильного світу, в якому захоплюються «Володарем персня», історіями про Гаррі Поттера, тиражують видовища всесвітніх пожеж і катастроф у відеокліпах та ігровому кіно. Загалом же запропоновані авторами вистави образи героїв наочно демонструють, наскільки легковажним і бездумним стало людство, незважаючи на всі технічні чудеса, могутню індустрію реклами, фантазії мультиплікаторів і модельєрів [2].

Аналізуючи цю постановку тетралогії, не можна не відзначити роль у ній умовно-театральних прийомів і брехтівського методу відчуження. Це не суперечить глибині вагнерівського задуму, але немовби перевіряє його на міцність іншою театральною естетикою, яку ми тепер сприймаємо як постмодерністську. У результаті деякі епізоди, що служили каменем спотикання, тут розв'язані за допомогою яскравих театральних метафор, відвертого оголення дійсно гумористичного підґрунтя окремих ситуацій. Тому цілком слушним виглядає розрахунок на пародійний ефект у цілому ряді епізодів, наприклад, у сценах перевтілення Альберіха в дракона або битви Зигфріда з Фафнером. До речі, інтерпретація цих сцен в іронічному контексті стає традиційною для більшості інсценувань тетралогії, коли на перший план виходить процес постійного ігрового «переключення» в діапазоні від «низького» до «піднесеного» й навпаки. Ми бачимо, як «драконом» в одну мить стає розташований на двох стовпах похилий дах бункера-Нібельгейма. На ньому запалюються великі зелені лампи-очі, у той час як дах-щелепа починає опускатися на голови Вотана і Логе. У деяких сценах явно переважає своєрідна постмодерністська іронія – пастиш. Зокрема, в епізоді з'ясування стосунків між братами Міме й Альберіх, одягнені як близнюки, нагадують чи то сучасних десантників, чи то войовничих черепашок з популярного американського мультсеріалу. У тому ж ряду – перша сцена із «Золота Рейну», де русалки схожі на дівчат з мюзик-холу.

Незважаючи на таке досить вибагливе поєднання різностильних, іноді епатуючих своєю екстравагантністю елементів, ця вистава за-

галом продемонструвала єдність і доцільність усіх компонентів постановочного задуму, що був реалізований на сцені.

Якщо режисерські концепції Г. Купфера і А. Кірхнера по-різному, але послідовно втілювали космізм вагнерівської тетралогії, то команда Ю. Флімма (сценограф – Е. Вондер) пішла дещо іншим шляхом. Лейтмотив цієї постановки – нова людяність із усіма прикметами сучасності. Космос міфу звужений до рамок сімейно-побутової драми. Отже, космос є малим, а родина – велика, де бізнес – один на всіх, і влада – також [4]. Постановочне рішення, відповідно, не позбавлене ознак мінімалізму, що нагадує про постмодерністські деконструкції.

Найбільш послідовно режисерська концепція втілена в «Золоті Рейну», де розпочинається довга і сувора історія про світ, зруйнований корупцією і політичним кар'єризмом, сповнений кривавими конфліктами між поколіннями – світ, в якому немає місця кохання, де панує зарозумілість замість достоїнства, нещадне змагання замість солідарності. В цьому світі запеклу боротьбу за владу ведуть два глобальних ігроки – Альберіх і Вотан.

Причини кар'єризму Альберіха по-сучасному вмотивовані на рівні психоаналітичних кліше. Його життя не склалося. Не реалізувавшись як чоловік (прикрі пригоди з русалками-моделями в купальниках серед остовів кораблів на дні Рейну), він не без жалю витісняє лібідо сходженням на соціальний верх і активністю у бізнесі. Звичайний комплекс невдахи, про що він довірливо розповідає у своєму підземному офісі конкурентам – Вотану, який поки що не став всесильним олігархом, і цинічному генію маніпуляцій Логе.

Звівши корпорацію «Валгалла» і капіталізм за Вагнером (але без обтяжливої метафізики), постановники намагаються вмонтувати туди справжніх людей. Однак «Валькірія», «Зигфрід» і «Загибель богів» позбавлені цілісності «Золота Рейну». Хоча окремі моменти сценографічно є досить виразними: «чеховський» будинок у лісі, де спалахує любов Зигмунда і Зиглінди, фінал «Валькірії» зі сферою, що ефектно закривається, і на яку наповзає червоне кільце вогню, повернення юного Зигфріда у спустілий рідний дім з ясенем, що зігнувся, виразно-технологічний двобій героя із драконом Фафнером на його ретельно обгородженій приват-території (явно пародійний епізод), сцена Вотана і Ерди з панорамою застиглого, завмерлого міста. Семантично наван-

таженим є також епізод із «Загибелі богів», де вже немолодий Зигфрід біля останків ясена фарбує челн перед мандрівкою Рейном, а Брунгільда збирає командировочний кейс чоловіка. Вражає, нарешті, неминуче перетворення царства гібіхунгів у холдинг «Гунтер & Хаген».

Людяно-капіталістична версія Флімма – Вондера з її приватними тонами полемізує з інфантильністю і космізмом попереднього «Персня» у Байройті. Вона робить наступний хід. Однак просто знизити «божественну нелюдськість» тетралогії – мало. Всесвітня символіка міфу виставляється як анахронізм (невипадково Зигфрід бере в поїзду меч, шолом і ріг як релікти застарілої легенди). «Заземлення» накопичується, і фінал боротьби за владу зосереджується в порожніх кубках-секціях нікельованого офісу: невігадлива конструкція, що мерехтить рівними вогниками, плавно спускається під сцену (вогники вчасно гаснуть). Світ гине якимось буденно, а наміри вишикувати «зворушене людство» обличчям до залу сприймаються як не дуже переконливий рімейк версії П. Шеро. Отже, деміфологізацію завершено.

Слід звернути увагу на те, що постановка Ю. Флімма не є поодиноким полемічною реплікою. Інсценування вагнерівського «Персня» в Амстердамі П. Ауді й Г. Ціпіна (1998) також видається цілком аргументованою відповіддю на байройтську версію Кірхнера – Розалі, адже автори амстердамської вистави вирішили зробити центром уваги вагнерівський оркестр, витягнувши його з оркестрової ями і розмістивши врівень зі сценічним майданчиком.

Висновки. У цілому за останні три десятиліття щойно минулого сторіччя режисерський театр розгорнув широкий спектр інтерпретацій тетралогії Вагнера. Позначився і головний вектор руху: від усеосяжної концепції до постмодерністського концепту, від глибинної філософії підтексту (Шеро – Булез, Купфер – Баренбойм) до провокативної самогубної іронії (Кірхнер – Розалі) і постмодерністських деконструкцій і симулякрів (Флімм – Вондер, Шааф – Пільц).

Отже, характер режисерсько-сценічних трактувань вагнерівських опер протягом останніх 30-ти років XX ст. свідчить загалом про хвилеподібність розвитку тенденцій аklasичних трактувань оперної класики. Використання розмаїтого арсеналу універсальних художніх прийомів, композиційних констант, як правило, підпорядковується надзадачі діалогу з історією культури, що усвідомлюється як оборот-

ний континуум, повернення до традиційної культурної аури, але без чітко позначених ціннісних пріоритетів. Сьогодні увесь шар культури людства є набутком рефлексуючого, граючого розуму. Такий підхід до мистецьких явищ минулого постає живою альтернативою модерністській новизні. Намагаючись протиставити ієрархічності плюралістичний погляд на художні процеси, театральний постмодернізм сприяє рівноправному діалогу «старих» і «нових». При цьому інновація мислиться не як розрив з минулим, а як додавання нової ланки до класичного ланцюга, що якісно змінює його подібно тому, як новий будинок змінює архітектурний ансамбль. Цей будинок іноді нагадує лабіринт, з якого ми приречені постійно шукати вихід.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корнієнко Н. М. Масова й елітарна культура в «інтер'єрі» постмодернізму [Текст] / Н. М. Корнієнко // *Українська художня культура* ; [за ред. І. Ф. Ляшенка]. — К. : Либідь, 1996. — С. 361–363.

2. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох [Текст] : зб. ст. : у 2 т. / М. Р. Черкашина-Губаренко. — Суми : Наука, 2002. — Т. 1. — 184 с.

3. Черкашина-Губаренко М. Р. *Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах* [Текст] : монография / М. Р. Черкашина-Губаренко. — К. : Акта, 2013. — 468 с.

4. Büning E. *Tetralogie des Wiedersehens. Mit dem "Rheingold" haben Jürgen Flimm und Erich Wonder einen Bayreuther Recycling-"Ring" begonnen* [Text] / E. Büning // *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V.* — 2000. — N 33. — S. 102.

5. Chéreau Patrice. *Fünf Jahre sind vergangen* [Text] / Patrice Chéreau // *Der "Ring" : Bayreuth 1976–1980.* — Berlin, Hamburg : Universitas Verlag, 1980. — S. 47–95.

6. Dick A. *"Den spielerischen Wagner gezeigt". Kurier-interview mit Regisseur Alfred Kirchner: Eine Bilanz des "Ring" zur Dernière* [Text] / A. Dick // *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V.* — 1998. — N 28. — S. 88.

7. Dick A. *Mir ging es auch um den Aspekt der Schönheit* [Text] / A. Dick // *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V.* — 1998. — N 28. — S. 89.