



Аделіна Єфіменко

БАВАРСЬКА ВИСТАВА «ЗІГФРІДА»: ВІД МІФУ ДО КОМЕДІЇ

*Цикл ж и з н и замыкається на смехе,
сияющем в глубинах, и озаряющем миф
таинственным светом мистерии.*

Олександра Порфирьєва¹

У мюнхенській виставі тетралогії «Персня Нібелунгу» (Баварська державна опера, 2012) розгортання подій «другого дня» вагнерівського міфу — «Зігфріда» — відбулося у душі комічної опери². Не відходячи від авторського джерела³, автор постановки Андреас Крігенбург загострив жанровий контраст «ліричного інтермеццо», «чистої ідилії»⁴ «Зігфріда» з оточуючими трагедіями «Валькірією» і «Сутінками богів», представивши події «Зігфріда» у сміховому аспекті. Початковим імпульсом розвитку колізії стали не ліричні та героїчні мотиви, а теза про відсутність знання у головного героя. Мотив наївності, необізнаності юного,

¹ Порфирьєва 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. 162.

² Як повідомляла мюнхенська театральна преса: «Режисер на щастя згадав, що цей гігантський твір є не тільки мистецько-рафінованою казкою, а й великою комедією» (Wildhagen Christian. Schmiedet mir, Mimen, Komödiengelüst // *Frankfurter Allgemeine von Freitag* (2012/2. November) – [Elektronische Ressourcen]. – URL : / <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/siegfried-in-muenchen-schmiedet-mir-mimen-komoediengeluest-11767151.html>

³ У Вагнера вектор розвитку простягається від психологічної драми «Валькірія» через героїчну епопею «Зігфрід» до трагедії «Сутінки богів».

⁴ Meyer Dirk. Zur Einstimmung in Richard Wagners “Siegfried“ // *Ring-Homepage* (1999/31. März) : https://www.physcip.uni-stuttgart.de/pages/~phy11733/wagner/a_walkue.html

недосвідченого Зігфріда⁵ є також ключовими у вагнерівському лібрето: Зігфрід не має уяви про пересічні зв'язки богів і людей, про їх вплив на долю героїв, не знає про своє походження, про владу золота і персня Нібелунгу, не здогадується, що Вотан наклав саме на нього місію вільного героя, який має викувати Нотунг і звільнити світ від прокляття персня⁶. У лібретто найважливішим є мотив незнання страху Зігфрідом, унаслідок чого він долає дракона Фафнера, що охороняє перстень, будить і визволяє з вогняного кільця сплячу Брюнгільду. Але, як відомо, перша версія вагнерівського *Dichtung* під назвою «Юний Зігфрід», у якій однозначно трактується героїчний образ Зігфріда, не задовольняла Вагнера. Пізніше, під час праці над поетичним текстом лібретто (1852), Вагнер знайшов оригінальне театральне розв'язання першого героїчного вчинку Зігфріда: «Лише той, хто не пізнав страху, заново куватиме Нотунг» (“Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Notung neu”⁷) (розр. наша – А. Є.). У сцені Мандрівника і Міме, відомої під назвою «забави у загадки» (перша дія, друга картина) Вотан не коментує дії Зігфріда (як раніше, у тексті *Dichtung*: «лише Зігфрід куватиме спис»), а пропонує Міме загадку. Таким чином, героїчна місія Зігфріда подається імпліцитно, у контексті цілісної міфологічної концепції «Персня Нібелунгу» (від *Universalerzählung* до *Metahandlung*)⁸. При цьому, ідею подвигу Вагнер маніфестує у міфологічному аспекті: «подвиг як диво»⁹.

У постановці «Зігфріда» на сцені Баварської державної опери героїчна ідея вагнерівського міфу, конкретно, «Зігфрідівське» начало, розглядаються з іншої точки зору. Очевидно, режисер, «розкручуючи клубок значень кожної міфологеми», побачив у Зігфріді «протилежний полюс сенсу»¹⁰ героя. Зокрема, у міфологемі імені героя *Zigfrid* вже міститься двоїстість опозиції героїчної дії і спокою (*der Sieg* – перемога, *der Frieden* – мир, спокій).

⁵ «Юний Зігфрід» / “Der junge Siegfried” – початкова версія назви опери. Нагадаємо, що «другий день» тетралогії «Зігфрід» створювався упродовж тривалого періоду: перші ескізи виникли 1856 року. Після завершення середини другого акту Вагнер відклав роботу над оперою, яку з різних причин поновив лише через вісім років. Загалом час написання опери розтягнувся на чотирнадцять років. Завершення остаточної версії «Зігфріда» припадає на 1871 рік.

⁶ Причини, що ініціювали зміни у трактуванні Вагнером міфологічного образу Зігфріда-героя у різних джерелах трактуються по-різному, при цьому за головну вважається мотив особистого розчарування композитора у консервативному напрямі розвитку соціально-політичної системи Німеччини, втрати віри у революційні зміни. Як відомо, Вагнер почав працювати над партитурою «Зігфріда» ще 1856 року, але вже у наступному перервав роботу. Як зауважує О. Порфирьєва: «Написання йшло поштовхами [...], перериваючись іншими задумами, написанням естетичних трактатів, періодами творчого занепаду». (Порфирьєва А. Л. Вагнеровский миф, с. 148).

⁷ Wagner R. Siegfried. Libretto // *Das Programmbuch der Bayerischen Staatsoper*. München, 2012, S. 151.

⁸ Про концепцію *Universalerzählung* / *Metahandlung* див.: Єфіменко А. «Золото Рейну»: від універсальної нарації до метадії (започаткування нової режисерської версії „Universalerzählung / Metahandlung“ «Персня Нібелунгу» Ріхарда Вагнера, Мюнхен, 2012) // *Українська музика* (2012/2, с. 171–184).

На завершення режисерської концепції Крігенбурга у «Сутінках богів» логічно висвітлюється мотив незнання героя як наслідок його загибелі. Героїчну місію звільнення світу від персня, яку Вотан готував для Зігфріда і яку Зігфрід не зміг виконати, доводиться довершувати Брюнгільді.

⁹ Порфирьєва А. Л. Вагнеровский миф с. 150.

¹⁰ Там само.

Під впливом ідей німецьких драматургів, зокрема Я. Грімма, автора «Німецької міфології» (1835), Ф. Геббеля, автора грандіозної героїчної трилогії «Нібелунги» (1856–1862), Р. Вагнер ніби пророщує «логічне зерно» міфу у музично-драматичній антиномії *спокою – дії* як початковому імпульсі всієї трагедії. При цьому, спокій володіє в нього «потенційністю життя, дія – потенційністю смерті і руйнування»¹¹. Специфічно романтичне розуміння міфу, обгрунтоване в теорії німецького романтизму, проголошувало необхідність взаємодії міфу і трагедії з метою «відновлення втраченої гармонії світу».¹²

Здійснення останньої визначало місію героя, спасителя, творця¹³. Р. Вагнер вибудовує цілісну концепцію «Персня Нібелунгу» на основі індивідуального розуміння трагічного конфлікту свободи і необхідності (*Freiheit i Not*¹⁴), втіленого у німецькій драматургії кінця XVIII — початку XIX століття. Конфлікт свободи і необхідності індивідуально визначає у кожній частині характер взаємодії персонажів.

В образі Зігфріда подібний конфлікт припускає декілька варіантів втілення. Невипадково, режисер, художник-постановник і виконавець партії Зігфріда (Ленц Раян / *Lance Ryan*) активно реагують на зміст загадки Мандрівника — «Лише той, хто не знає страху, заново куватиме спис». Тут в образі Зігфріда акцентується негероїчний характер вільного воїна. Навпаки, Зігфрід вільний від знання, тому спочатку стає ініціатором, а потім і центральною фігурою у динамічному розгортанні комедії характерів: у парних взаємовідносинах образів Зігфріда-Міме (Вольфганг Аблінгер-Шпергаке / *Wolfgang Ablinger-Sperrhacker*), Зігфріда-Мандрівника (Алан Гельд / *Alan Held*), Зігфріда-Фафнера (Рафаль Зівек / *Rafal Siwek*), Зігфріда-Брюнгільди (Катаріна Наглештад / *Katherine Naglestad*). Крім того, Зігфрід у версії Андреаса Крігенбурга повстає не тільки як *Kindlicher Held*, відчайдушний підліток, а й як хаотичний, зухвалий грубіян. Отож «Зігфрідовське» начало розвивається через заперечення героїчного. Зокрема, наскрізний мотив незнання страху не є логічною умовою героїчних дій, а наслідком цілого

¹¹ Як і у трагедії Геббеля «Нібелунги», з приводу якої насамперед треба зауважити, що «осознание противоречивости бытия, его трагичности, видение мира как борьбы противоположностей выводит на первый план драматический конфликт свободы и необходимости. [...] Трагедия индивида происходит по причине свободной направленности его воли и несоответственности ее с высшей необходимостью». (Меньщикова М. К. Поэтика трагедии Фридриха Геббеля «Нибелунги»: Специфика конфликта и система образов: авт. дисс... кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2006).

¹² Там само.

¹³ З цього приводу А. Лосев вважав, що у задумі тетралогії «Перстень Нібелунга» Вагнер ініціює взаємодію не лише полярних смислів, а й полярних релігійних традицій. У змісті тетралогії композитор покликається не тільки на старогерманську (дохристиянську) міфологію, а й на «ідею спокути і очищення, яка визначає сутність християнства». (Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Р. Вагнер. *Избранные работы*. – Москва: Искусство, 1978, с. 26). У тому ж дусі О. Порфирьева стверджує, що Вагнер намагався виявити у образі Зігфріда ідеальну, народну, позаісторичну сутність Сина Божого, «который своему собственному роду открылся под именем Зигфрида, остальным же народам земли под именем Христа». (Порфирьева А. Л. Вагнеровский миф, с. 158).

¹⁴ Конфлікт свободи і необхідності Вагнер втілював навіть предметно, наприклад, у міфологемі *Notung* (*Not, Notwendigkeit* – необхідність).

ряду комедійних ситуацій. Якщо через власну необізнаність вагнерівський Зіґфрід йде на пошуки подвигу, баварський Зіґфрід шукає пригод, які ніби мають навчити його страху. На шляху цих пошуків Ленц Раян винахідливо демонструє комедійні грані образу Зіґфріда: веселого, оптимістичного, невпевненого у собі, хаотичного, непослідовного, роздратованого, невихованого, тощо. Міме драгує героя, викликає відразу, яку актор активно демонструє на сцені: штовхає Міме, глумиться над його виглядом, лякає, наставляє роги, плює у тарілку, яку підносить йому потворний Нібелунг. Героя дратують насамперед марні спроби Міме викувати спис, через що Зіґфрід змушений брати ініціативу у свої руки. Адже він не знає, що кування Нотунга є волею його батька Вотана. У сцені з Вотаном, що приховує свою божественну ідентичність під виглядом Мандрівника, Зіґфрід роздратований настирливістю невідомого старця, поводить з ним грубо, зухвало, неповажно (третя дія, друга картина). У свою чергу, Мандрівник, розчарований поведінкою Зіґфріда, відчуває, що його плану загрожує саме свобода героя. Проте незалежність героя від волі богів і непередбаченість його подальших дій є необхідною умовою божественного плану. Тому Вотан залишається спокійним, коли Зіґфрід розбиває Нотунгом його спис – символ божественної влади – і мудро наставляє Зіґфріда: «Йди далі! Я не можу тебе втримувати!» („Zieh hin! Ich kann dich nicht halten“)¹⁵. На відміну від Вотана, швидкі зміни настрою Зіґфріда свідчать про нестійкість його внутрішнього Я. У сцені з Фафнером Зіґфрід здається здивованим і розчарованим — сутичка з драконом не вчить його страху, тому герой вирішує шукати щось інше: свої коріння, батька, матір (друга дія, третя сцена). Роль володаря персня Нібелунга зовсім не цікавить Зіґфріда, адже він не знає ані про його владу, ані про прокляття. Забігаючи вперед, згадаємо, що у «Сутінках богів» Зіґфрід з легкістю готовий віддати перстень дочкам Рейну, але через притаманну юнакові легковажність, упертість, роздратованість, а головне, через незнання, залишає його собі. Складність вирішення конфлікту свободи і необхідності в образі Зіґфріда увиразнюється ще й тим, що свобода героя в дійсності уявна, неусвідомлена, адже позбавлена знання¹⁶.

Задля посилення колориту образу героя-невдахи режисер баварської вистави зупинився на ідеальній кандидатурі Зіґфріда у особі канадського співака Ленца Раяна. Його характерний тенор і зовнішній вигляд абсолютно віддалені від героїчного. Заокрулена, з гострими верхами тембру співака рельєфно підкреслюють сміхову сутність образу. Наприклад, у великій монологічній сцені Зіґфріда з другої дії герой сумує, мріє про матір, радіє появі Пташки, при цьому, фальшиво повторює її інтонації на сопілці. Фігура Зіґфріда виразно передає багатогранність людського¹⁷, натомість історичне і міфологічне залишаються другорядними. Синкретизм космосу і хаосу, властивий міфу і присутній у багатьох виставах ваг-

¹⁵ Wagner R. Siegfried. Libretto, S. 174.

¹⁶ Мотив незнання Зіґфріда, помножений на відсутність інтересу до долі персня, конкретизується у фіналі тетралогії як трагічний рок, що тяжіє над героєм і стає причиною його смерті.

¹⁷ Народні риси образу Зіґфріда збагачені оркестровим звучанням, що живописує голоси природи, лісу, птахів (диригент Кент Наґано / *Kent Nagano*).

нерівського «Зіґфріда», режисер знижує до показу буденної хаотичності як людської риси характеру героя¹⁸.

Комічний ефект створює у виставі невідповідність сценічного і музичного розвитку. Починаючи з першої дії, в інтонаційному розвитку мотивів закличного рогу і кування списа Зіґфрідом домінує героїчне начало. Драматургічну особливість визначає чергування діалогічних (рідше монологічних) сцен. Згідно лібрета на сцені не має бути більш як два персонажі. Ця частина тетралогії задумана Вагнером як розповідна, а не дієва (чотири бесіди Вотана, розповіді та пісні Зіґфріда тощо). Проте перша оповідь Міме про народження Зіґфріда одразу ж насичується дією, продубльованою у хореографічній сцені пологів Зіґлінди на задньому плані сцени. Велику роль у музиці відіграють живописно-зображальні моменти (друга дія), в яких Вагнер наслідує традиції німецької романтичної опери XIX століття: звучання природи, романтика лісу, пташиний спів, тощо. Введення персонажу лісової Пташки (Анна Віровлянська / *Anna Viroviansky*), мову якої Зіґфрід починає розуміти, відвідавши кров дракона, є типовим казково-фантастичним образом. Однак, всі ці образи, запозичені Вагнером з німецької поезії і народної казки, знайшли у концепції колективної розповіді Кріґенбурґа альтернативне втілення. Особливості діалогічної опери, визначені суттєвою перевагою музичної драматургії над сценічною, режисер переконливо втілює у «Валькїрії». У «Зіґфріді» режисер повертається до сценічної ідеї «пластичної візуалізації» дії, яскраво представленій у хореографічних сценах «Золота Рейну». Нагадаємо, що режисер порівнював антропоморфну ідею прологу з утопією як сутністю «театральної гри», що відкриває «простір дії вільних людей»¹⁹. Субстанція людського тіла знову активізується у «Зіґфріді». Але тепер статисти втілюють нові смислові підтексти людського начала. На сцені панує не міфологічний образ колективного безсвідомого (з візуально абстрагованої картини Рейну), а соціально дієвий колектив, який кореспондує з головними героями: з Зіґфрідом у сцені кування Нотунґа, з Міме у приготуванні відвару, з Ердою, драконом, тощо. Він навіть втілює живу, дихаючу полум'ям, тілесну субстанцію фафнерівської голови. За допомогою світових ефектів втілюється образ «живого» вогню навколо сплячої Брюнгільди. Живописна картина сяючої вогняної ріки, хореографічно відтворена масовкою статистів, загорнутих у прозору фольгу, ефектно рефлектується у червоних променях прожекторів і віддалено нагадує сцени з «Золота Рейну» (хореографія – Зента Гертер / *Zenta Haerter*, майстер світла – Штефан Болліґер / *Stefan Bolliger*). З іншого боку, наслідуючи сценічний досвід «Валькїрії», статисти виконують також інтер'єрну функцію. Наприклад, у сцені Зіґфріда і Міме (перша дія, третя картина) одна група статистів метушливо крутиться навколо Нібелунґа Міме, друга група складається в піч, на якій Міме готує отруту для героя. Крім цього, у характері сцени, вирішеної у площині комедійного, сміхові елементи посилюються засобами театральної бутафорії. Сценарист Гаральд Б. Тор (*Harald B.*

¹⁸ Герой-невдаха не здобуває мудрості і гине через відсутність знання, але завдяки смерті його образ міфологізується, залишаючись «вічно юним».

¹⁹ Kriegenburg Andreas. Das Vergnügen am Irrationalen // Andreas Kriegenburg: Interview für Magazin der Bayrischen Staatsoper „Max Josef“. Von Ring erzählen. München: Hoffmann und Kampe 2011/2012, S. 10, Nr. 2.

Thor) наголошує на комедійності казково-фантастичних образів через штучне створення ілюзії чуда. Інколи складається враження, що дія «Зігфріда» відбувається у ляльковому театрі. Наприклад, у сцені кування Нотунга з першої дії статисти грають роль помічників коваля, які ретельно зайняті будівництвом штучної кузні, підбадьорюванням Зігфріда при кожному ударі молота по гарячому ковадлу, роздуванням бутафорських іскор вогню (блискучі клаптики фольги підіймаються у повітря, ніби приведені у рух чудернацьким “ковальським знаряддям”). У сценах природи від статистів вимагалася не будь яка фізична вправність, винахідливість і швидкість реакції. Нагадаємо, що статистерія у концепції Крігенбурга символізує субстанційну складову надземного і підземного світів природи, де вільно поєднуються реальне і фантастичне начала. Статисти перетворюються на рухомі скелі (сцена Вотана/Альберіха з другої дії) або підтримують нанизані на списи чарівні хмарки з білої вати, розташовуються по сцені у вигляді «живої» зеленої галявини (у натягнутій поверх людських тіл зеленої тканині крізь безліч отворів, ніби з-під землі, на очах у глядачів/слухачів виростають людські руки/стебла, квітучі розкішно-бутафорські соняшники (перша дія, друга сцена).

Отже, ключові сцени першої дії — “гра в загадки” (Мандрівник / Міме), кування Нотунга (Зігфрід), не є діалогічними, а масовими сценами, насичені гумором, динамікою та комедійною винахідливістю. Правомочність авторської режисури Крігенбурга, що також має увиразнитися через співставлення «Зігфріда» і «Валькірії», знаходить підтвердження у наступному висловлюванні засновника мюнхенської музикологічної школи Трасибулоса Георгіадеса: «Справжній музичний театр здійснюється у комедійній структурі. Комедія базується на колективі, а не на окремих індивідуумах, як трагедія. При цьому музика, названа у середньовіччі “*concorditer dissonans*” (співзвучний дисонанс), являє собою узгоджено-дисонуючу картину цілого»²⁰.

Друга дія «Зігфріда» вирізняється внутрішнім рухом. На відміну від комедійних ситуацій першої і третьої дії режисер, сконцентрував увагу на психологічній взаємодії образів. У постановці Баварської опери вагнерівська ідея тетралогії, спрямована на виявлення людини (а не бога) у якості живої субстанції міфу, досягає у «Зігфріді» кульмінації, зокрема, через поступову модифікацію образу Вотана від владного божества і страждаючого батька до мандрівника²¹. Вагнерівський Вотан-Мандрівник – це самотній образ стороннього спостерігача, який “за власним бажанням” відійшов від дієвої участі у розвитку подій, залишивши героям право на свободу вибору. Бог не може і не хоче розірвати ланцюг подій, що неодмінно веде створений ним світ до загибелі. У «Валькірії» Вотан, одержимий “хворобою до смерті”, бачить єдиний шлях звільнення від страждання у кінці світу богів. У сцені з Брунгільдою Вотан вимовляє фразу, сповнену відчаю: «єдиного я хочу: кінця,

²⁰ *Genuin-musikalisches Theater verwirklicht sich als Komödienstruktur. Komödie geht primär von der Gemeinschaft aus*“, nicht vom großen Einzelnen, wie die Tragödie. Musik aber ist, was das Mittelalter „*concorditer dissonans*“ nannte, das „*einträchtig-dissonierende Bild des Alls*“. (Цит. за: Osthoff Wolfgang. *Die Wiener klassische Musik in der Auffassung von Thrasybulos Georgiades // Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977): Rhythmus – Sprache – Musik* [= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte], Tutzing: Schneider, 2011, S. 89; Vgl.: T. Georgiades. Vortrag „Das musikalische Theater“ von 1965 // *Kleine Schriften*, S. 139, 141, 143).

²¹ У фінальній опері тетралогії «Сутінки богів» Вотан вже не з’являється персонально.

кінця» («nur eines will ich noch: das Ende, das Ende!»)²². У «Зігфріді» образ Мандрівника є метафорою звільнення Вотана від страждання. Силою волі бог долає роздвоєння («Мене не засмучує страх кінця богів, бо на те є моя воля!» («Um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es will!»)²³) і перевілюється з трагічної фігури творця, що крок за кроком руйнує своє творіння, на філософа, що пізнав рівновагу і радість мудреця. Збентеженому Альберіху Вотан спокійно сповіщає: «Я прийшов споглядати, а не творити» («Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen») (*розрядка наша – А. Є.*). Як знаковий момент позитивних змін у вотанівській душі сприймається сцена з Ердою (третя дія, перша сцена). Вотан розповідає: «У страшних муках розчарувань вирішив я відтоді залишатися радісним і вільним до кінця!» («Was in des Zwiespalts wildem Schmerze verzweifelnd einst ich beschloss, froh und freudig führe frei ich nun aus») (*розрядка наша – А. Є.*)²⁴.

У вирішенні образу Вотана-Мандрівника А. Крігенбург зберігає зовнішню подібність двох Вотанів (Томаса Дж. Маєр/*Thomas J. Mayer* з «Валькірії», Алан Гельд / *Alan Held* у «Зігфріді») для того, щоб підкреслити різючий контраст його внутрішніх змін. Через взаємозв'язок поетичних концепцій «Зігфріда» і «Валькірії» важливість змін у душі Вотана виявляється результатом впливу Зігфріда. Вотан-отець у «Зігфріді» втілює не владну, а люблячу, не драматичну, а епічну постать. Якщо у «Валькірії» Вотан, наприклад, болісно констатує необхідність (*Not*) жорсткого покарання Брюнгільди: «Я мушу втратити, кого я любив» («Muß ich verlieren, die, die ich liebte»)²⁵, у «Зігфріді» звільнений від страждання Вотан усвідомлює важливість свободи і незалежності героя від волі богів: «Тих, кого я люблю, залишаю діяти самостійно. Чи він вистоїть, чи впаде, є паном сам собі» («Wen ich liebe, laß' ich für sich gewähren; er steh' oder fall', sein Herr ist er»)²⁶. Виконавець партії Вотана Алан Гельд багатогранно втілює риси гармонійності його образу: через внутрішню стабільність сценічної поведінки, переконливий тон висловлювання, веселий настрій. Вотан випромінює позитивну енергію і не втрачає рівноваження навіть у драматичних сценах (Вотан – Альберіх, Вотан – Ерда). У сцені з Ердою Вотан, гордий і натхненний перемогою Зігфріда над Фафнером, нагороджує героя прекрасними епітетами “благородного” (“dem Edlen”), “найсмівливішого” (“den kühnsten Knabe”), “вічно юного” (“dem ewig Jungen”). Бог насолоджується почуттям батьківської любові до Зігфріда (“weicht in Wonne der Gott”), заспокоює Ерду (“Закривай очі; у вісні споглядай мій кінець!” / “Schließe Dein Auge; träumend erschau mein Ende!”)²⁷, впевнений, що прокляття Альберіха не торкнеться героя (“erlahmt an dem Edlen Alberichs Fluch”)²⁸.

Вотанівська віра у світле майбутнє “вічно юного”, втіленого в образі Зігфріда, пов'язана у концепції тетралогії з ідеєю необхідності загибелі старого світу – світу

²² Wagner R. Die Walküre. Libretto // *Das Programmbuch der Bayerischen Staatsoper*. München 2012, S. 158, 160.

²³ Wagner R. Siegfried. Libretto, S. 171.

²⁴ Там само.

²⁵ Wagner R. Die Walküre. Libretto, S. 178.

²⁶ Wagner R. Siegfried. Libretto, S. 158.

²⁷ Там само, S. 171.

²⁸ Там само.

богів. У літературі вона порівнюється з позитивною трансформацією шопенгауєрівської ідеї “заперечення волі”. З цього приводу цікаво згадати книгу Г. С. Чемберлена «Драма Ріхарда Вагнера»²⁹ (що виникла також завдяки особистому тісному контакту з сім'єю Вагнера)³⁰. Автор зауважує: «Дійсно, ми в якійсь мірі переселяємося в душу Вотана, дивимося його очима на продовження дійства, яке повністю залежить від нього і від його уявлення про світову мрію, яка тепер розвивається самостійно, відірвавшись від його первинної волі, що раніше спонукала її розвиток. Серце Вотана радіє появі юного й радісного героя, який не знає заздрості; і в сцені з Ердою ми досягаємо другої кульмінації драми, а саме, драми у вотанівській душі, коли бог своє рішення про зречення – тобто, дійсне заперечення волі – не гірко, а весело, піднесено, і цілком урочисто оновлює [...]. Заперечення волі для Вотана абсолютно не філософське, а чисто імпульсне. Навіть тут панує воля владики, заперечення якого не є резигнацією, як у святих і мислителів, а позитивним “не хочу”; він воліє не воліти (Nolo = non volo.)»³¹.

Тому весь тягар розв'язання конфлікту волі і необхідності, а, головне, здійснення останнього пункту плану Вотана – повернення персня дочкам Рейну – лягає у подальшому на плечі Брюнгільди. У «Зігфріді» Брюнгільда з'являється лише на завершення опери (в останній картині третьої дії), збуджена героєм від вічного сну.

Завершується “другий день” тетралогії Ріхарда Вагнера світлим апофеозом. Зігфрід і Брюнгільда (згідно авторської ремарки лібрета “im höchsten Liebesjubil”) промовляє заключний дует до радісного відчуття перемоги і триумфу любові. При цьому, важливо усвідомити, що перемога любові означає тут також виконання одного з пунктів вотанівського плану (за музично-сценічним змістом йдеться, безперечно, про перемогу любові над владою³²). Проте Брюнгільда, на противагу Зігфріду, не володіє свободою, вона є і залишається як у божественній, так і у людській іпостасі другим Я Вотана. Збуджена поцілунком Зігфріда, Брюнгільда урочисто маніфестує любов до героя як необхідність, обумовлену волею Вотана: «О, Зігфріде! [...] тебе я любила завжди, оскільки тільки мені відкрита вотанівська думка» («O Siegfried! [...] dich liebt' ich immer; denn mir allein erdünkte Wotan's Gedanke»)»³³.

²⁹ Chamberlain Houston Stewart. *Das Drama Richard Wagners*. 1892, S. 123–125.

³⁰ Г. С. Чемберлен був одружений з дочкою Козіми і Ріхарда Вагнера Евою фон Бюлов.

³¹ «in der Tat, wir sind selber hier gewissermaßen in Wotan's Seele hineinversetzt, und mit seinen Augen erschauen wir die Weiterführung einer Handlung, die im letzten Grunde von ihm, von seinem Welten-Traum ausgeht, die nunmehr aber, losgelöst von dem ursprünglichen bewegenden Willen, selbständig sich weiter entwickelt. Wotan's Herz freut sich des kindlichen, frohen, neidlosen Helden; und in der Szene mit Erda erreichen wir den zweiten Höhepunkt der wahren Handlung, nämlich des Dramas in Wotan's Seele, indem der Gott den Entschluss gänzlicher Entsagung nicht mehr bitter, sondern mit erhabener Heiterkeit — also die wahre Verneinung des Willens — feierlich erneuert [...]. Die Verneinung des Willens ist eben, wie gesagt, durchaus keine philosophische bei Wotan, sondern eine rein impulsive. Auch in der Verneinung war bei ihm der Wille das Vorherrschende; diese Verneinung ist nicht Resignation, wie bei den Heiligen und den Denkern, sondern ein positives „Nicht-Wollen“; e r w i l l e n i c h t w o l l e n (Nolo = non volo.)». (Chamberlain Houston Stewart. *Das Drama Richard Wagners*, S. 123–125.)

³² Нагадаємо, що божественний план Вотана полягав у створенні нового світового порядку, в якому б влада і любов поєдналися і перестали бути взаємовиключними поняттями.

³³ Wagner R. Siegfried. Libretto // *Das ProgrammBuch der Bayerischen Staatsoper*. München 2012. – S. 176.

Але в музичних драмах Вагнера любов є поняттям амбівалентним і виступає у нерозлучній парі смислів *любові-смерті*. У «Зігфріді» їх значення закодоване у міфологемах “leuchtende Liebe” (“любов, що світиться”) і “lachender Tod” (“смерть, що сміється”). Ці міфологеми поєднуються між собою в останній фразі любовного дуету як складові однієї нерозривної єдності і означають у контексті всієї тетралогії єдність Зігфріда і Брюнгільди. Сміхове начало обертається іншим боком, комедія знову повертається до міфу.

У фіналі «Зігфріда» досягається їх смислова єдність в образі смерті, позбавленої трагічного. Пробуджена у людському гешталті Брюнгільда відкриває для себе Зігфріда як «збудника життя» (“Du Wecker des Lebens”)³⁴, “світла, що співає”, “зерна, що світиться” (“Wecker des Lebens, singendes Licht”, “leuchtenden Spross!”)³⁵, радісного, веселого героя – “героя, що сміється” (“lachender Held!”, “froh und heiter ein Held”)³⁶. Підкреслимо, що епітети, котрими Брюнгільда нагороджує Зігфріда, співпадають зі світлою характеристикою образу Rheingold як дитини, що сміється назустріч світлу, яке сміється назустріч (з прологу «Золото Рейну»). Подібні міфологеми Вагнер створює за принципом дзеркального відображення. О. Порфірьєва називає цей метод *функціональною інверсією*³⁷.

Сміховий елемент пронизує цілісний образ Зігфріда, виростає з нього, як з “зерна, що сміється”. Останнє символічно завершується сміхом Брюнгільди. На початку сцени, відкривши очі, Брюнгільда сміється назустріч світлу, сонцю, сяючому герою. Але завершується ланцюг дзеркально-символічних інверсій міфологемою “смерті, що сміється” (“lachender Tod”). Символічно, що амбівалентний сміх Брюнгільди вважається у дослідженнях кульмінацією не тільки «Зігфріда», а і тетралогії в цілому. Адже завершення «другого дня» тетралогії містить передбачення трагедії фіналу, яку пророкує Брюнгільда у заключній сцені «Зігфріда»³⁸.

Як влучно підкреслює О. Порфірьєва, «сміх включен Вагнером в ряд життя» свет – смех – жизнь суть атрибуты божественного, а также атрибуты пробуждения. “Wache, du Maid! Lache und lebe”, – говорит Зигфрид и далее: “Sie wacht, sie lebt, sie lacht...”³⁹. Сміх, таким образом — сама жизнь и, взятый отдельно, может выступать «от имени» ее ряда. И вот в момент, в единый луч, собравший всю потенциальность, всю энергию жизни, Брунгильда разражается “диким” смехом и пророчествует о гибели героя и конце мира. «Смерть» становится «смеющей ся» (lachender Tod), и это не только эффектная метафора⁴⁰.

Дійсно, це не метафора, а також одне з різноманітних (символічних і доле-носних) імен Зігфріда, якими Брюнгільда називає героя. У цей момент Брюнгільда ототожнює себе не тільки з вотанівським *Я*, а й із Зігфрідівським. Спочатку вона

³⁴ Там само.

³⁵ Там само.

³⁶ Там само, S. 178.

³⁷ Аналізуючи взаємодію Зігфріда і Брюнгільди, О. Порфірьєва зауважує: «действие героев друг на друга, [...] ступени самосознания проходятся ими неравномерно и различно [...]. Зигфриду с самого начала ясно, что преодоление сна девы является залогом его собственного «пробуждения». (Порфирьева А. Л. Вагнеровский миф, с. 161).

³⁸ Wagner R. Siegfried. Libretto, S. 179.

³⁹ Тут можна лише додати фрагмент з останньої фрази Зігфріда: «Lachend erwachst du Wonnige mir: Brünnhilde lebt, Brünnhilde lacht!» (Wagner R. Siegfried. Libretto, S. 179).

⁴⁰ Порфирьева А. Л. Вагнеровский миф., с. 162.

мотивує Зіґфріда: “Ти – це я” (“Du selbst bin ich”), з тою суттєвою різницею, що «того, чого ти не знаєш, знаю для за тебе» (“Was Du nicht weißt, weiß ich für Dich”). А потім підсумовує для себе сутність Зіґфріда – «він вічний для мене, є завжди зі мною, успадкований і мій, єдине і все: любов, що світиться, смерть, що сміється» («er ist mir ewig, ist mir immer, Erb' und Eigen, ein und all: leuchtende Liebe, lachender Tod»)⁴¹. Мимоволі пригадується тут кінець «Валькірії». Оркестрова тема, що завершує оперу-трагедію, імпровізує веселий скерцозний лейтмотив Льогє, живописно втілюючи таємничу красу “вогню, що сміється”. Радісна, енергійна тема з “мажорними секстакордами”, «прямуючими угору хроматизмами, що швидко охоплюють звуковий діапазон у поєднанні з руйнівною силою тональної нестійкості»⁴², живописує картину розпалювання вогню. Отже, у фіналі «Валькірії» запалюється іскра сміху, що спалахує надалі у «Зіґфріді». У зв'язку з цим пригадується також етимологічне походження імені *Brünnhilde* від *Brunne*, *brinnan* (світити, горіти), адже трансформація божественного гештальту Валькірії у людський також відбувається завдяки дії Льогє.

У постановці Кріґенбурґа символи світла і вогню представлені яскраво візуально, у «Зіґфріді» ж кульмінаційне вираження вони отримують у слові, в міфологемі “leuchtende Liebe”. Сценічне розв'язання апофеозу (з шлюбним ложем на фоні полум'яно-червоного полотнища) було критично сприйнято театральною пресою. Режисера звинуватили у моральному зниженні фінальної кульмінації «Зіґфріда» до сцени в борделі. Таке враження склалося, очевидно, у відриві від інших частин тетралогії. На нашу думку, фінальна сцена продумана надзвичайно вдало і повертає дієвість символіки кольору, яку режисер детально розвинув у «Золоті Рейну» з метою знакової конкретизації кожного образу. Завдяки авторському рішенню сценариста (поза словом і змістом лібрета), у заключний дует Зіґфріда і Брюнгільди знову повертається божественний образ Льогє, який весь час втручається у взаємодію людей і богів.

Таким чином, завдяки оригінальному рішенню постановочної групи, в кінці опери через символіку кольору виявлено прихований казуальний зв'язок фіналу «Валькірії» з фіналом «Зіґфріда». Закохані герої тепер відтворюють палаючу енергію вогню у сфері людського. На фоні червоного простору сцени (яскравого символу магічної дії Льогє) поведінка Брюнгільди і Зіґфріда обігрується виконавцями початку сцени у сміховому аспекті⁴³, але під кінець все більше і більше розгораються сильні почуття. Образ вогню яскраво діє на сцені як візуально, так і вербально. Символічно, що у тексті весь час вказується на присутність Льогє, що конкретизує взаємодію героїв під впливом магічної, амбівалентної сили вогню (Зіґфрід: «так сам я *горю, палаючий жар*» / “so *brenne* ich nun selbst, *sengende Glut*”; “запалюють погляди” / “*zünden die Blicke*”; Брюнгільда: «Як *гарячий потік* моя кров назустріч тобі, *дикий вогонь*» / «Wie in *Strömen* mein Blut entgegen dir stürmt,

⁴¹ Wagner R. Siegfried. Libretto, S. 179.

⁴² 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. 218.

⁴³ Зіґфрід пізнав почуття страху і тремтить перед Брюнгільдою, яка навіть у образі земної жінки залишається могутньою валькірією і фізично легко отримує верх над героєм.

das wilde Feuer»; «найцотливіше світло спалахує в паланні» / «keuschestes Licht lodert in Gluten»). Метафори палаючого вогню-кохання не лише посилюють враження від заключної кульмінації «Зігфріда», а і передбачають трагічні події «Сутінків богів».

Врешті в урочистій маніфестації вогняної (= амбівалентної) сутності “любіві, що сяє” / “смерті, що сміється” (“leuchtende Liebe”/ “lachender Tod”), у якій розкрилася психологічна глибина і багатогранність вагнерівського сопрано Катеріни Наглештадт, Брюнгільда пророкує кінець світу богів: «Відходь, Вальгали світле саяво! [...] Рвіть, Норни, нитку рун! Сутінки богів, темнійте угору!» («Fahr hin, Walhalls leuchtende Welt! [...] Zerreißt, ihr Nornen, das Runenseil! Götterdämmerung, dunkle herauf!»). Адже могутня валькірія Брюнгільда є божественною вісницею смерті. Такою вона залишається і у «Зігфріді», незважаючи на свій тимчасовий ґештальт земної жінки.

**Фото до опери «Валькірія» Р. Вагнера
у постановці Андреаса Крігенбурга**

(Фото - Вілфрід Хьосл).



*Сцена загадок, друга картина першої дії:
Міме (Вольфганг Аблінґер-Шперґаке),
Мандрівник (Алан Гельд), поляна (статисти).*



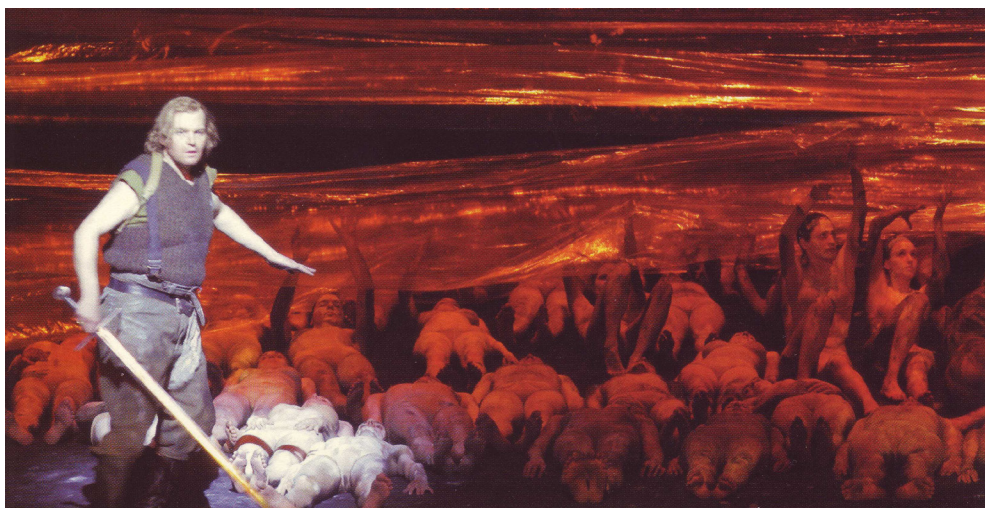
*Сцена кування Нотунга, третя картина першої дії:
Зігфрід (Ленс Райян), статисти.*



*Сцена Зігфріда з Фафнером, третя картина другої дії: Зігфрід (Ленс Райян),
Фафнер (Рафаль Зівек / Rafal Siwek), голова Фафнера (статисти).*



*Картина Зіґфріда з Пташкою,
третья картина другої дії:
Зіґфрід (Ленс Райян),
Пташка (Waldvogel – Анна
Віровлянська / Anna Virovlansky),
ліс (статисти).*



*Кінець другої дії: вогонь навколо скелі Брюнгільди:
Зіґфрід (Ленс Райян), вогонь (статисти).*



*Фінальна сцена, третя картина третьої дії:
Зіфрід (Ленс Райян), Брюнгільда (Катеріна Натлештад).*

