

Андрей Юрьев

Драма буржуазной цивилизации

«Кольцо Нибелунга» Патриса Шеро как модель современной театральной вагнерианы

«Сценическое воплощение не столь усиливает, сколь ослабляет впечатление от этих великих философских феерий», – писал о вагнеровской тетралогии Ромен Роллан в начале минувшего столетия.



Пьер Булез и Патрис Шеро на репетиции

«Мальвида фон Мейзенбург рассказывала мне, что на байрейтских празднествах 1876 г., в то время как она внимательно следила в бинокль за одной из сцен “Кольца”, на глаза ее опустились две руки, и нетерпеливый голос Вагнера произнес: “Да не глядите же так долго! Слушайте!” – Совет хорош. <...> Лучший способ следить за каким-либо вагнеровским представлением – это слушать его, закрыв глаза. Музыка так полна, так мощно захватывает воображение, что не позволяет желать ничего лучшего; то, что она внушает нашему духу, бесконечно, богаче всего доступного зрению. Я никогда не разделял мнения вагнерианцев, будто творчество Вагнера обретает весь свой смысл лишь в театре. Это – эпические симфонии»¹.

Категоричность, с какой Р. Роллан настаивал на несценичности вагнеровских музыкальных драм, лишь на первый взгляд кажется необоснованной. И дело не только в ограниченности театрального иллюзионизма XIX столетия. Суть проблемы глубже. Об этом хорошо сказал современный исследователь: «В партитурах Вагнера, действительно, есть все. И первый, сюжетный ряд: с трелями птиц, шелестом деревьев, звуками охотничьих рогов, зримым полетом валькирий. И лабиринты темных мыслей, потаенные уголки человеческой психики – второй содержательный ряд. И – на третьем, обобщающем уровне – космизм сверхчеловеческих страстей. Так что перипетии сценического действия оказываются “сыграны” музыкой, параметры

драмы – завязки, кульминации, развязки – выражены звуками, психологические подробности и оценки ситуаций даны в вокальной речи, значение метафор раскрыто скульптурными, “осязаемыми” лейт-темами. Музыка проливается в спектакль, затапливая его, доминируя над его миром, отправляя режиссуру в разряд подсобных, вспомогательных средств и одновременно делая дирижера не столько интерпретатором, сколько посланником автора»². Режиссер, осмелившийся взяться за вагнеровскую тетралогию, обречен выбирать между двумя возможностями: иллюстрированием самодостаточной музыкальной драматургии и борьбой за режиссерскую от нее независимость.

Относительно успешной попыткой вырваться из этих тисков стала постановка, осуществленная Патрисом Шеро в Байрейте в 1976 г. – к столетней годовщине мировой премьеры тетралогии. Дирижировал Пьер Булез. Это «Кольцо», сохранившееся в видеозаписи, появилось в условиях, когда остался позади наивысший пик в развитии вагнеровского исполнительства, достигнутый в период между двумя мировыми войнами (на нем еще удерживался оперный театр 1950-х гг.).

Эпоха глобальных, дотоле небывалых мировых катаклизмов предельно усилила ощущение катастрофичности истории и создала все необходимые предпосылки для предельно выразительной актуализации фундаментальной особенности вагнеровского стиля – «накаленности, с которой переживается каждое явление мира, каждое настроение»³. Создавая мощнейшее напряжение не только в политической и общественной жизни, но и в искусстве, время способствовало и максимальному сгущению той атмосферы, о которой С.С. Аверинцев писал: «атмосфера значительности, значимости, почти ритуальной, почти иероглифической знаковости, столь совершенно воссоздавшаяся в блаженные времена Фуртвенглера, Зутхауза и прочих, <...> входит как конструктивный фактор в художественное целое [курсив мой. – А. Ю.]»⁴. Однако созданию этой атмосферы на сцене никак не могла способствовать европейская культура семидесятых годов, уже вступившая в фазу постмодерна и многим обязанная революционной волне, поднятой «новыми левыми» в конце шестидесятых (по меткому выражению Аверинцева, этой «не слишком серьезной сатирической драме, по правилам античной драматургии замкнувшей целый цикл трагедий»⁵).

Тридцатидвухлетний Патрис Шеро, чья молодость по времени совпала со студенческими волнениями в Сорбонне, выступал от лица поколения, которому был чужд (да и непосилен) титанический масштаб

воплощений вагнеровских музыкальных драм, связанный с именами великих дирижеров Вильгельма Фуртвенглера и Ханса Кнаппертсбуша, а также легендарных вокалистов Макса Лоренца, Лаурица Мельхиора, Людвиг Зутхауза, Марты Мёдль и других. Становилась все более проблематичной возможность убедительной адаптации «Кольца» к новым реалиям, отразившим утрату веры в идеал героической личности и скептическое недоверие к прежней гуманистической традиции. Такая возможность в какой-то мере могла быть реализована лишь после слома прежней театрально-постановочной парадигмы и радикального вмешательства режиссерской концепции, не страшась смысловых и эстетических новаций.

Неожиданное решение Шеро вызвало резкое неприятие у большинства завсегдатаев вагнеровского *Festspielhaus*. Новую постановку консервативная байрейтская публика (ядро которой составлял немецкий политический истеблишмент) восприняла как неслыханную дерзость, а сам режиссер обзавелся репутацией заезжего радикала, из политических соображений покусившегося на культурную святыню Германии⁶.

Вагнеровская тетралогия была осмыслена режиссером как история европейского капитализма от конца XVIII в. до дней сегодняшних, как драма современной буржуазной цивилизации. Он словно бы воплотил на сцене идею Бернарда Шоу, высказанную драматургом, – задолго до постановки Шеро – в работе «Истый вагнерианец» (1898): «“Кольцо” – с его богами, великанами и карликами, русалками и валькириями, шлемом-невидимкой, волшебным кольцом, заколдованным мечом и чудодейственным сокровищем – являет драму наших дней, а не легендарной древности»⁷. Такое впечатление могло быть навеяно репликой самого Вагнера: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо золотого кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа современного владыки мира»⁸.

То, что Вагнеру служило метафорой, органично встроенной в его «многоярусную» мифосемантическую конструкцию, стало основанием «деромантизирующей» тетралогии режиссерской концепции. При этом радикализм постановщика идеально сочетался с рационализмом булезовского дирижирования, в котором не было ни малейшего приближения к тем грандиозным экстатическим взрывам, к тому огненному пафосу, к той мощной стихийности, которые некогда потрясали в интерпретации Фуртвенглера⁹ (чем и было обусловлено недовольство



«Золото Рейна». Сцена из спектакля

оркестрантов, открыто заявлявших, что Булез ничего не смыслит в Вагнере). Последовательное, намеренное снижение масштаба, обусловленное и дирижерской интерпретацией, и опрокидыванием мифа в социум, порождало неизбежные противоречия на уровне театральной драматургии.

В первую очередь пострадали смысловые полюса, определяющие всю вагнеровскую мифосимволическую историю, – Любовь и Воля к власти. Это становилось очевидным уже в первой картине «Золота Рейна». Огромных размеров речная дамба свидетельствовала, что природа уже не первозданна и порабощена индустриальной цивилизацией. Такая трактовка экспозиции была обусловлена не только разочарованностью Шеро в итогах «революции хиппи», проигравших битву с технократическим социальным укладом, но и неверием режиссера в романтический образ утраченного рая, очень важный для Вагнера. Дочери Рейна, представляющие у автора невинными детьми первозданной Природы, превращены постановщиком в нахальные блудливые создания, вызывавшие у зрителей ассоциации с уличными проститутками (которые по странной случайности забрели в район дамбы, где – тоже по недоразумению – хранится рейнский золотой клад). В спектакле Шеро место Любви («стихийной силы всеобъемлющего Эроса»¹⁰) занимает примитивная сексуальность, на которой спекулируют опытные соблазнительницы, решившие поиздеваться над неотесанным буржуа



Дочери Рейна: Н. Шарп, И. Грамацки, М. Шимль. «Золото Рейна»

Альберихом. Таким образом, исходная коллизия редуцировалась в духе неофрейдистских построений, а смысл ее сводился к тому, что Воля к власти обусловлена сексуальной неудовлетворенностью.

Вагнер наделяет Любовь созидательной силой, потому радикальное сужение смысла в предложенной режиссером версии порождает дальнейшие противоречия спектакля. Сразу возникает вопрос, откуда взялся Хаген, если его отец Альберих полностью подавил в себе влечение плоти. Теряют свое глубокое значение слова Дочерей Рейна, которыми завершается «драма-предвечерье»: «Только в глубинах правда и верность таятся: ложь и страх там, на вершинах, царят!» («*Traulich und treu ist's nur in der Tiefe: / falsch und feig ist, was dort oben sich freut!*»¹¹). Более того, сексуальность (как «свободная» – у Дочерей Рейна, Зигмунда, Зиглинды и Зигфрида, так и подавленная – у Альбериха) никак не может служить антитезой воли к власти, поскольку – в такой режиссерской интерпретации – неизбежно оказывается ее источником. Иными словами, исчезает та сила, которая у Вагнера противостоит властолюбию.

Неофрейдистская социология, пронизывающая концепцию Шеро, конечно, трансформировала и образ Зигфрида. В свое время много спорили, является ли он солнечным героем-искупителем, обреченным на гибель внешними обстоятельствами (проклятое кольцо, напиток забвения и т. д.), или воплощением западноевропейского



Д. Макинтайр – Вотан,
Г. Джонс – Брюнхильда. «Валькирия»



Д. Макинтайр – Вотан,
Х. Шварц – Фрикка. «Валькирия»

«монополистического индивидуализма»¹², изначально несущего зло и обремененного собственной виной. Все это к постановке Шеро не имело отношения. Зигфрид, спетый и сыгранный Манфредом Юнгом, – всего лишь асоциальный маргинал, вызывавший прямые аллюзии к «революционно» настроенным хиппи конца шестидесятых. А его вина – штрейкбрехерство, к которому пришли позднее многие «новые левые», предательство анархического бунта и погружение в болото буржуазного истеблишмента (не случайно в «Гибели богов», события которой режиссер перенес в 1970-е, Зигфрид в определенный момент появлялся в смокинге, как своего рода двойник крупного капиталиста-промышленника Гунтера).

Конечно, постановка Шеро не сводилась к жесткой социологической схеме. Трактая вагнеровскую мифологию как историю буржуазной эпохи, режиссер не ограничился социально-политической актуализацией. В новом байрейтском «Кольце» с неожиданно броской наглядностью – будто наперекор новейшим идеологическим трендам, нигилистически отрицавшим веру в возможности человека, – обнаруживалась глубокая гуманистическая основа концепции Вагнера. В трактовке режиссера важное место заняла тема губительной силы властного инстинкта, опустошающего человеческую душу. Едва ли не впервые за всю сценическую историю «Кольца» стала столь



М. Юнг – Зигфрид,
Х. Зедник – Миме.
«Зигфрид»

выразительной внутренняя драма Вотана (в исполнении Дональда Макинтайра). Психологически точно, тонко и подробно разработанный портрет человека, который вынужден подавлять свои естественные чувства, резко противоречащие долгу властителя, обретал подлинно трагические черты и позволял вспомнить драму обреченного на неизбежное одиночество короля Филиппа из шиллеровского (и вердиевского) «Дон Карлоса»¹⁵. Неслучайно оказывал столь мощное катарктическое воздействие финал постановки, в котором – после гибели Вальхаллы в огне, под звуки в третий раз проводимой струнными лейттемы искупления – с авансены в зал смотрело множество человеческих лиц, молчаливо выражавших надежду на обновление мира, на его освобождение от проклятья кольца, символически воплощающего Волю к власти.

Идея, развитая режиссером в спектакле без подчеркнуто экспрессивной патетики, с использованием традиционных средств психологического театра¹⁴, во многом сглаживала схематизм социологической конструкции. В осуществленных адептами Шеро последующих постановках «Кольца» философские обобщения Вагнера уже целиком подменялись злободневной социальностью, а гуманистическая основа вагнеровской концепции часто выхолащивалась, подвергаясь подчеркнуто ироничному «остранению».



Ф. Мазура – Гунтер, М. Юнг – Зигфрид, Ф. Хюбнер – Хаген.
«Гибель богов»

«Если человек не сложен и противоречив, как у Вагнера, если он только онтологически подл и гадок, непонятно, зачем весь этот огород городить»¹⁵. Язвительное замечание одного из рецензентов «Кольца», поставленного Франком Касторфом в Байрейте к двухсотлетию рождения Вагнера, справедливо в отношении многих сегодняшних сценических интерпретаций тетралогии. Смелый эксперимент, на который решился Шеро в семидесятые годы прошлого века, обернулся для современного театра не открытием новых перспектив, а тупиком, поскольку постмодернистская режиссура последних трех десятилетий, полностью утратив связь с художественным миром Вагнера, бесконечно тиражировала социологическую схему. Вотан превращался во владельца сталелитейного завода или главу нефтегазовой корпорации, Зигфрид – в панка или представителя иной молодежной субкультуры, но от этого происходящее не наполнялось новыми смыслами. Сложность вагнеровской концепции подменялась вызывающе грубым примитивом в духе сегодняшней масскультуры. Протест, который вызвала постановка Марталера у байрейтской публики, вызван был не смелостью, а, напротив, заезженностью «модернизаторских» приемов, тотальной эклектичностью этого сценического опуса, обусловленной в первую очередь абсолютным отсутствием контактов между режиссерской фантазией и вагнеровской партитурой¹⁶.



М. Юнг – Зигфрид,
Г. Джонс – Брюнхильда,
Ф. Хюбнер – Хаген.
«Гибель богов»

Патрис Шеро весьма критично относился к «экспериментам» своих многочисленных эпигонов и в одном из своих поздних интервью нелицеприятно охарактеризовал феномен новейшей «режиссерской оперы»:

«— Ваше “Кольцо Нибелунга” 1976 года критики называют границей между старой – примадоннско-нафталиновой оперой и эпохой активной и провокационной режиссуры. Вы гордитесь или жалеете, что открыли эту дверь?»

Шеро: Дверь-то я открыл, но немногие туда вошли. Все используют лишь провокации, которые я сделал в “Кольце”, но мало кто работает с певцами как с актерами, выстраивает драматические образы. Все уцепились за возможность менять эпохи, переписывать сюжеты – но чаще всего это превращается в демонстрацию режиссерского эго, а это скучно. Так что дверь все еще остается открытой»¹⁷.

¹ Роллан Р. По поводу «Зигфрида» // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8 выпусках. М.: Музыка, 1989. Вып. 4. С. 70.

² Маркарян Н.А. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX – начала XXI веков. Диссертация на

- соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб., 2006. С. 38–39 (на правах рукописи).
- ³ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. С. 45.
- ⁴ Аверинцев С.С. Моя ностальгия // Аверинцев С.С. Связь времен. Киев: ДУХ І ЛИТЕРА, 2005. С. 402. (Собр. соч. Т. 3 / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К. Сигова).
- ⁵ Там же. С. 401.
- ⁶ Не следует думать, что негативная реакция была характерна лишь для публики, близкой к политическому истеблишменту ФРГ. К примеру, такой страстный вагнерианец, как Святослав Рихтер (присутствовавший на премьере постановки Шеро), оставил в своих дневниковых записях сердитый отзыв: «Режиссер явно мешает музыке, так как ничего в ней не смыслит. <...> В режиссуре много “шокинг” (которые не шокинги, а просто плохая режиссура) – например, полет валькирий в виде лазарета, где перевязывают раненых героев <...> И как это безобразие может нравиться Булезу?! Полный режиссерский произвол» (Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика XXI, 2005. С. 189–190).
- ⁷ Шоу Б. Фрагменты из работы «Истый вагнерьянец» // Шоу Б. О музыке и музыкантах: Сборник статей. М.: Музыка, 1965. С. 123.
- ⁸ Цит. по: Лосев А.Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Выпуск 8. М.: Искусство, 1968. С. 91.
- ⁹ Читатель может удостовериться в этом, прослушав знаменитую полную аудиозапись «Кольца», осуществленную Фуртвенглером в Риме осенью 1953 г.
- ¹⁰ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 164.
- ¹¹ В переводе В. Коломийцова. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 102.
- ¹² Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 195.
- ¹³ Созданный Шиллером образ короля Филиппа поражал современников (в частности, мадам де Сталь) разительным отличием от многочисленных и ставших к концу XVIII в. стереотипными злодеев-тиранов классицистской драмы. Широко развернув человеческую драму своего героя, стремясь вызвать к нему сострадание, Шиллер достиг психологических глубин, предвосхищавших художественные искания драматургов девятнадцатого столетия. Хотя мы не знаем, вспоминал ли об этом образе Вагнер, работая над своей тетралогией, связь между

шиллеровским Филиппом и вагнеровским Вотаном представляется не случайной и заслуживает отдельного подробного анализа.

- ¹⁴ Оценить это в полной мере позволяет видеозапись постановки, насыщенная крупными планами. Едва ли публика байрейтского театра, обширное пространство которого рассчитано на крупный актерский жест, имела возможность заметить в игре певцов-актеров многочисленные психологические нюансы.
- ¹⁵ Буцко А. «Кольцо»-2013 в Байройте // Colta.ru. 14 августа 2013 г. (URL: <http://archives.colta.ru/docs/29294>, дата обращения 25.08.2019).
- ¹⁶ Российские рецензенты отмечали: «Касторф как будто не учел главного – наличия вагнеровской музыки и вагнеровского мифа» (Муравьева И. Нефтяное кольцо нибелунга // Российская газета. 2013. 21 авг. (URL: <http://www.rg.ru/2013/08/20/vagner-site.html>, дата обращения 14.09.2015); «Логика и структура в спектакле отсутствуют, единственный меседж – полное отсутствие какого-либо меседжа. <...> Никакой сквозной идеи, никакой потуги трактовать вагнеровский миф. Король абсолютно голый, это факт» (Буцко А. «Кольцо»-2013 в Байройте // Colta.ru. 14 августа 2013 г. (URL: <http://archives.colta.ru/docs/29294>, дата обращения 25.08.2019).
- ¹⁷ Кухаренко И. Патрис Шеро: «Хочу поставить Достоевского в опере» // Известия. 2005. 2 авг. (URL: <http://izvestia.ru/news/304766#ixzz3nFM65bVM>, дата обращения 25.08.2019)