

О. П. ШАПОВАЛ

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

СЦЕНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ «ЛЕТУЧЕГО ГОЛЛАНДЦА» Р. ВАГНЕРА В УСЛОВИЯХ РЕЖИССЁРСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА



Оперы Р. Вагнера прочно вошли в художественную практику мирового музыкального театра, и каждая исполнительская интерпретация привносит в звучание произведения новые «обертоны». На новейшем этапе очевидной видится необходимость разработки вопроса специфики исполнительских интерпретаций оперной классики в эпоху режиссёрского театра. Особый интерес представляет оперный текст Р. Вагнера, поскольку он наполнен смыслопорождающими интенциями, которые вдохновляют постановщиков на неординарные художественные решения, раскрывающие имплицитные грани авторского замысла.

В настоящее время проблема режиссёрского претворения сценического произведения привлекает внимание не только рецензентов, но и исследователей, которые стремятся вывести определённые закономерности творческого процесса. В статье Т. Григорьянц выделены три уровня становления сценического произведения в драматическом театре: литературный (определение драматургии для будущего произведения); режиссёрский (отбор выразительных средств для реализации замысла); актёрский (материализация идеи драматурга и режиссёра) [3, с. 67]. Т. Григорьянц определяет специфику сценического текста, указывая, что он не является элементарным «переводом в систему сценических выразительных средств», поскольку он есть «воплощение режиссёрского видения литературного текста» [3, с. 69]. Таким образом, режиссёрский текст следует рассматривать, согласно Т. Григорьянц, как произведение, сформированное на основе литературного текста.

В диссертационном исследовании А. Сокольской автор даёт дефиницию понятию «оперный текст»: «Оперный текст – сложное комплексное явление, которое порождается взаимодействием звукового, вербального и визуального субтекстов» [7, с. 6]. Исследователь не разделяет текст на авторский и сценический,

поскольку, с её точки зрения, оперный текст складывается из ряда субтекстов – мобильных и константных элементов, совместно формирующих семиотическую ансамбль. И всё же для анализа более целесообразным является разделение текста на авторский и сценический. Первый из них константный, графически закреплённый, второй – мобильный, каждый раз по-новому интерпретирующий художественные и смыслопорождающие интенции текста произведения, он исторически подвижный, эволюционирующий в процессе становления театрального искусства.

Проблема превращения текста произведения в спектакль (то есть сценический текст) поднимается в статье М. Черкашиной-Губаренко: «Театр – это, в первую очередь, пространственная структура, способ освоения трёхмерного пространства как бы посредством его сотворения заново по образцу космического универсума и свободных игровых модификаций» [8, с. 77]. Спектакль обладает собственным информационным полем в семиотическом пространстве, представляя «альтернативу глобальному влиянию на традиционное европейское мышление законов вербального языка с его линейностью “означающее – знак – означаемое”» [там же]. М. Черкашина-Губаренко выделяет в сценическом спектакле взаимодействие трёх сюжетов – музыкального, драматического и вербального. На сегодняшний день, согласно мнению исследовательницы, в режиссуре произошёл «отказ от иллюстративности» [8, с. 78]. Однако, заметим, что традиционные спектакли, в которых постановщики стремятся максимально точно воссоздать текст произведения также сохраняют свои позиции, в особенности это касается «политики» одного из ведущих театров США Метрополитен-опера.

М. Косилкин, анализируя постановки оперы «Кармен», предлагает применять, *условное* (курсив мой. – О. Ш.) понятие «сценический текст», дифференцируя «знаки» названного текста на интонационно-пластические и изобразительные. Сложный комплекс оперного спектакля

рассматривается им в семиотической проекции [4]. Учёным акцентируется условная природа сценического текста, что, на наш взгляд, правомерно, учитывая его неустойчивость. Однако А. Сокольская вводит понятие «память произведения» [7, с. 8], которое определяет фиксированность инсценировок в контексте культурно-исторического опыта, что видится вполне закономерным, учитывая, что он закрепляется не только в сознании исполнителей и реципиентов, но и благодаря существующим видео-, аудиозаписям, рецензиям и научным изданиям – в общественном.

Итак, сценический текст отражает художественную концепцию автора (или соавторов) произведения, однако следует иметь в виду, что на нынешнем этапе роль режиссёра очевидно возрастает и он стремится не только передать замысел композитора, но и становится творцом идеи спектакля, определяющей его облик, атмосферу, коллективное интерпретационное прочтение.

Цель исследования – осмыслить оригинальные идеи инсценизаций «Летучего Голландца» Р. Вагнера сквозь призму смыслопорождающих интенций, послуживших источником режиссёрской трактовки авторского текста.

Согласно Е. Рощенко, образ Летучего Голландца отвечает мифологемам предводителя мёртвого войска и скитальца, корреспондируя с Вечным Жидом, Фаустом, Люцифером, героем готического романа Ч. Метьюрина «Мельмот скиталец», Максом из «Вольного стрелка» К. М. фон Вебера и многими другими архетипическими персонажами [5]. С другой стороны, можно прийти к заключению, что опера «Летучий Голландец» представляет вагнеровскую концепцию «оперы спасения». Е. Рощенко называет «Тангейзера» оперой «спасения», формулируя данную идею в названии статьи, хотя она и не соотносит шедевры двух колоссов немецкой музыкальной культуры – Л. ван Бетховена и Р. Вагнера [6]. Спасение исследовательница осмысливает как путь от греховности благодаря любви к искуплению. Однако само название статьи может восприниматься как иницилирующая идея, которая побуждает к поиску параллелей между оперным творчеством Р. Вагнера и Л. ван Бетховена с позиций типологии персонажей и особенностей драматургии.

Все оперы Р. Вагнера, начиная с «Летучего Голландца» и заканчивая «Парсифалем», стоит определять как самобытные авторские концепции «оперы спасения», и это подтверждается направленностью драматургического развития и действий героев к выходу из критической си-

туации. С особенной рельефностью безвыходное положение очерчивается в знаменитой тетралогии. В операх Р. Вагнера 40-х гг. ясно определяется родство творческих стремлений композитора-романтика с концепцией «оперы спасения» Л. ван Бетховена. В дальнейшем в произведениях великого потомка венского классика происходит кристаллизация мировоззренческих основ, которые приобретают самобытный и неповторимый вид. Связи с бетховенской традицией становятся менее очевидными.

Параллели с опорой «Фиделио» не являются произвольными, поскольку зиждутся на объективных фактах. Юного Р. Вагнера потрясло исполнение бетховенского произведения труппой Дрезденской Королевской Оперы с В. Шрёдер-Девриент в роли Леоноры. Сам же замысел «Фиделио» Р. Вагнер связывает с идеей искупления, проводя, таким образом, параллели с собственным творчеством (данную мысль композитор высказал в эссе «Бетховен» и статье «Об увертюре» [1; 2]). Главную героиню оперы самоотверженную Леонору он характеризует как Ангела, природа которого соответствует вечном сиянию небесного Света: «И словно последний луч солнца, пробивающийся сквозь щель, страстно-тоскующий взгляд вдруг обращается к нам: это взгляд Ангела, для которого чистый воздух божественной свободы становится в тягость, если он не может дышать им вместе с вами, – с вами, кто томитесь в глубокой пропасти. И тогда он с восторгом решается – решается сломать, разрушить все преграды, отделяющие вас от света небес: всё выше и выше, всё более могуче воспаряет душа, вдохновлённая божественным решением; это деяние искупления, спасения мира» [2, с. 10].

Специфика трактовки оперных героев и драматургического вектора «Летучего Голландца» Р. Вагнера заключается в понимании композитором «оперы спасения» в мистериальном ракурсе. Так, в опере «Фиделио» Л. ван Бетховена Флорестан – заключённый, который страдает в тюремных стенах; у Р. Вагнера заглавный герой оперы «Летучий Голландец» тоже невольник, но он – раб судьбы. Голландец – герой-грешник, который жаждет освобождения от вечных странствий благодаря искупительной любви верной Женщины, которая названа устами вечного скитальца посланницей небес – Ангелом. В опере «Фиделио» спасительницей является жена заглавного героя оперы, которую тот также называет своим Ангелом, обращаясь непосредственно перед этим в молитве к Всевышнему.

Весьма привлекательными с точки зрения музыковедческого исследования являются постановки, где происходит семантический взаимообмен между авторским текстом и подтекстом, который присоединяется интерпретаторами. Так, в образе заглавного героя «Летучего Голландца» заложен многомерный архетипический смысл, который даёт возможность авторам представления или же киноверсии оперы раскрыть его внутреннюю сущность через визуальную символику. В постановке Гарри Купфера (дирижёр – Вольдемар Нельсон, хор и оркестр Байрёйтского фестиваля, 1985) Летучий Голландец (Саймон Эстес) показывается закованным в цепи, представляя персонажа как невольника рока, а в спектакле Кристин Миеллиц (дирижёр – Сейдзи Одзава, хор и оркестр Венской Оперы, 2004) смысловой акцент в характеристике героя, образ которого воплотил Франц Грюндхебер, сделан с помощью грима – печать рока на лице.

Остановимся на режиссёрских интерпретациях жертвенной смерти Сенты, поскольку сила духа и самоотверженность героини, готовность принять Любовь-Смерть (смыслообраз *Liebestod*) определяют специфику авторского понимания Р. Вагнером концепции «оперы спасения». Гибель спасительницы (в этом словосочетании, на первый взгляд, кроется парадокс) героя-скитальца получает в режиссёрском оперном театре различные интерпретации. Так, в постановке Королевского театра ла Монне 2005 г. (режиссёр – Гай Кассиерс, дирижёр – Кацуши Оно) идея искупления осмысливается через визуальный образ влюблённых утопленников, которые воссоединились в посмертном инобытии. Данная идея визуализирована через кинокадр, который появляется на экране, установленном на сцене, ещё во время звучания увертюры и проходит в качестве своеобразного лейтмотива в течение всего спектакля.

В инсценировке Гарри Купфера образ Сенты-самоубийцы (Лисбет Балслев), которая выбрасывается с балкона и к телу которой приближаются безучастные обыватели, вызывает у зрителей серьёзные сомнения. Действительно героиня оперы – заступница, спасительница, или же она – жертва тяжёлого психического расстройства, которое и привело к летальному исходу. В любом случае, эта экзальтированная Сента не от мира сего. Певица-актриса привнесла новые выразительные детали в трактовку образа – безумный взгляд, постоянная тревога, непрерывное противостояние социальному окружению, которое не способно понять устремлений странной девушки.

В интерпретации Кристин Миеллиц Сента (Нина Штемме) эффектно сжигает себя в огне (его можно символически истолковать как пламя жертвенной Любви). Режиссёра-постановщика натолкнули на подобное сценическое решение кинокадры самосожжения фанатиков, которые лишают себя жизни во имя идеи (существует документальный фильм, где показана «кухня» этой инсценировки, а Кристин Миеллиц даёт интервью; он транслировался по германо-австро-швейцарскому телеканалу Zsat TV). В смысловом контексте данного оперного спектакля этот визуальный образ воспринимается не в натуралистическом ракурсе, а как визуализированная метафора.

Ещё один вариант *Liebestod* – Сента, которая подрывается на бочке с порохом (Большой театр, режиссёр – Петер Конвичный, в роли Сенты – Марди Байерс). В целом же оригинальная концепция спектакля определена стремлением к обновлению ситуаций, их приближению к современному зрителю. Любовная драма главных героев произведения показана на фоне занятий фитнесом (II действие оперы) в то время, как традиционная сценическая атрибутика сохраняется в крайних актах. Благодаря этому в опере острее ощущается наличие двух пространственно-временных измерений: легендарно-исторического и нынешнего (реального, современного), каждый из которых имеет свои мировоззренческие ориентиры. На первый взгляд, подобный креативный подход может привести к снижению трагедийного пафоса, приводя к эклектичности, но в действительности благодаря этому углубился контраст между образно-драматургическими сферами, визуализация идеи двоимирия предстала необычайно рельефно.

Смыслообраз *Liebestod* кардинально переосмыслен в постановке Мары Курочки (международный украино-немецкий проект, дирижёр – Михаил Синькевич, хор и оркестр Донецкой Оперы, 2012 г.); при этом авторы спектакля сохранили сам дух вагнеровского произведения. Согласно концепции режиссёра, Сенту (Лесья Алексева) принуждают выйти замуж за нелюбимого ею Эрика в то время, как она мечтает о Голландце, который представляется ей романтическим героем. Сента убивает себя и все последующие события, связанные с прибытием Голландца с её отцом в действительности – предсмертный сон девушки, которая приняла яд. В интерпретационной версии М. Курочки трактовка вагнеровского сюжета переключается скорее с фабулой «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Все рассмотренные постановочные решения *Liebestod* по-своему интересны, хотя и не совпадают с авторскими ремарками. Современные режиссёрские прочтения часто являются настолько далёкими от текста ремарок композитора, что, если бы не музыка, то их можно было бы назвать произведениями по мотивам оперы. Вспомним традиционное завершение: Сента бросается в морскую бездну, следом за этим в таинственные водные глубины погружается корабль Голландца – вечного скитальца, который нашёл, наконец, покой, а затем вдали из волн поднимаются влюбленные в объятиях друг друга, озаряемые лучезарным светом. Почти полностью сохраняется вагнеровская концепция в постановке режиссёра Илкки Бекмана (дирижёр – Лейф Сегерстам, Сента – Хильдегард Беренс, хор и оркестр международного оперного фестиваля в Савонлинне, 1989 г.). Однако после искупительной гибели главных героев оперы в морской пучине следует другой – катарсический конец, который производит не менее сильное впечатление на зрителей, хотя и не является точной иллюстрацией авторского замысла Р. Вагнера. Отец Сенты Даланд (Матти Салминен), её жених Эрик (Раймо Сиркия) и наставница Мэри (Анита Валкки) потрясены смертью девушки, поэтому они бросают в морскую бездну потрясённый взгляд. Данная концовка до чрезвычайности противоположна полному безразличию обывателей, которые

закрывают ставни, пытаясь отгородиться от чужих проблем («Летучий Голландец» в режиссёрской версии Г. Купфера), где актуализованы характерные для романтизма смысловые оппозиции: человек и действительность, страдание и чуждость, гуманность и бессердечие, сопереживание и безразличие.

Подведём итоги. Итак, трактовка «оперы спасения» в «Летучем Голландце» отвечает концептуальным основам творчества Р. Вагнера в целом. Сента жертвует собой ради спасения возлюбленного-призрака, её метафизическая судьба едина со стезёй Голландца. Постановщики режиссёрского оперного театра каждый раз ищут нетривиальные концепционные решения. Режиссёрские находки могут привести к определённой переакцентуации сюжета, придавая первоначальному замыслу новые смысловые «обертонны», которые воспринимаются как «прочитанный» постановщиками подтекст произведения. Подобные привнесения – смысловые наслоения, которые в классической на сегодняшний день версии Г. Купфера и в современной постановке М. Курочки ведут к заметной переакцентуации сюжета. В спектакле П. Конвичного по-новому представлен пространственно-временной континуум, что приводит к усилению антитез, эпатажности. Насколько сценический текст спектакля убеждает зрителей, зависит от индивидуальности и точки зрения каждого из них.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер Р. Бетховен (1870); пер. и предисл. Виктора Коломийцева. М. – СПб.: изд. С. и Н. Кузевичих. 1911. 145 с.
2. Вагнер Р. Об увертюре // Вагнер Р. Статьи и материалы / ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек; общ. ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1974. С. 5–18.
3. Григорьянц Т. Семиотика сценического текста // Вестник Томского государственного университета. 2007. Вып. 304. С. 66–69.
4. Косилкин М. Проблемы анализа сценического текста в постановке оперы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1 (26). С. 84–89.
5. Рощенко О. Діалектика міфологемі і нова міфологія музичного романтизму: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. Київ, 2006. URL: [\[u-novaja-myfolohyja-muzykalnoho-romantyzma.html\]\(http://www.disslib.org/dyalektyka-myfolohemy-\).](http://www.disslib.org/dyalektyka-myfolohemy-</div><div data-bbox=)

6. Рощенко (Аверьянова) Е. «Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде // Проблемы сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть: зб. наук. праць. Харків: Каравелла, 1999. С. 54–65.
7. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. дисс. ... канд. иск. Казань, 2004. 20 с.
8. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира // Аспекти історичного музикознавства – V. Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка: зб. наук. ст. Харків: Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2012. С. 68–79.

REFERENCES

1. *Vagner R.* Bethoven [Beethoven]; per. i s pre-disl. Viktora Kolomijceva. Moscow – St. Petersburg: S. & N. Kusevitskiye Press, 1911. 145 p.
2. *Vagner R.* Ob uvertjure [About overture] // *Vagner R. Stat' i i materialy; red.-sost., avt. komment. G. V. Krauklis, V. G. Gamrat-Kurek; obshh. red. T. JЕ. Cytovich.* Moscow: Muzyka Press, 1974. P. 5–18.
3. *Grigor'janc T.* Semiotika scenicheskogo teksta [Semiotics of the stage text] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [The Bulletin of the Tomsk State University].* 2007. Iss. 304. P. 66–69.
4. *Kosilkin M.* Problemy analiza scenicheskogo teksta v postanovke opery [The problems of the analysis of the stage text in the production of the opera] // *JUzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology].* 2017. Iss. 1 (26). P. 84–89.
5. *Roshhenko O.* Dialektyka mifologemy i nova mifologija muzychnogo ro-mantyzmu [The dialectic of mythologems and the new mythology of musical romanticism]: avtorjef. dys. ... d-ra mystectvoznav [Synopsis for PhD Thesis]. URL: <http://www.disslib.org/dyalektyka-myfolohemy-y-novaja-myfolohyja-muzykalnoho-romantyzma.html>.
6. *Roshhenko (Aver'janova) E.* «Tangejzer» – opera «spasenija»: palomnichestvo iz gory k zvezde [«Tannhauser» – the opera of «salvation»: a pilgrimage from the mountain to the star] // *Probljemy suchasnogo mystectva i kul'tury. Pedagogichna nauka ta mystectvoznavstvo na mezhi stolit': zb. nauk. prac' [Problems of contemporary art and culture. Pedagogical science and art history at the turn of the centuries].* Harkiv: Karavella Press, 1999. P. 54–65.
7. *Sokol'skaja A.* Opernyj tekst kak fenomen interpretacii [Operatic text as a phenomenon of interpretation]: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedenija [Synopsis for PhD Thesis]. Kazan', 2004. 20 p.
8. *Cherkashina-Gubarenko M.* Opernyj teatr v prostranstve menjajushhegosja mira [Opera theatre in the space of a changing world] // *Aspekty istorychnogo muzykoznavstva – V. Muzyka u spivdruzhnosti mystectv ta filosofsko-estetychna dumka: zb. nauk. st. [Aspects of historical musicology – V. Music in the commonwealth of arts and philosophical and aesthetic thought: collected articles.].* Khar'kov: National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 2012. P. 68–79.

СЦЕНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ «ЛЕТУЧЕГО ГОЛЛАНДЦА»
Р. ВАГНЕРА В УСЛОВИЯХ РЕЖИССЁРСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

Оригинальные идеи инсценировок «Летучего Голландца» Р. Вагнера проанализированы в статье сквозь призму смыслопорождающих интенций, послуживших источником режиссёрских трактовок авторского текста. Оперный текст произведения осмысливается в двух плоскостях – соответственно, как авторский и сценический. Рассмотренные исполнительские интерпретации «Летучего Голландца» Р. Вагнера демонстрируют коммуникацию в семиотической проекции, представляя имплицитные грани авторского замысла немецкого композитора. Каждая из рассмотренных режиссёрских версий «Летучего Голландца» реализует идею «оперы спасения» (в соответствии с концепцией Е. Рощенко), мыслимой Р. Вагнером в метафизической плоскости. В сценических интерпретациях происходит семантический взаимообмен текста произведения с подтекстом инсцениро-

вок через отражение постановщиками имплицитных граней авторского замысла Р. Вагнера. В ряде рассмотренных постановок в фокусе внимания находится внутренняя жизнь Сенты (Г. Купфер, К. Гут, М. Курочка). Музыкально-сценический образ получает варианты истолкования при наличии архетипических черт. Мифотворческие принципы относительно трактовки образа Голландца ярко реализуются в интерпретационных версиях Г. Купфера и К. Милиц. Исполнительские версии в целом подтверждают фундаментальные принципы авторской концепции «оперы спасения», мыслимой Р. Вагнером в мистериальной плоскости в единстве физической и метафизической судьбы героев произведения.

Ключевые слова: сценический текст, *Liebstdot*, режиссёрский театр, режиссёрская концепция, интерпретация.

THE STAGE TEXT OF 'THE FLYING DUTCHMAN' BY R. WAGNER IN THE DIRECTED OPERA THEATRE

The original ideas of staging «The Flying Dutchman» by R. Wagner are analyzed in the article through the prism of meaningful intentions, which served as a source of director's interpretations of the author's text. The opera text is comprehended in two planes – accordingly, both author's and stage. The considered interpretive interpretations of «The Flying Dutchman» by R. Wagner demonstrate the communion in the semiotic projection, representing the implicit sides of the author's design of the German composer. Each of the directing versions of «The Flying Dutchman», implemented, implements the idea of an «opera of salvation» (in accordance with the concept of E. Roshchenko) conceived by R. Wagner in the metaphysical plane. In the scenic interpretations, the semantic interchange of the text of the work with the overtones of the dramatization

takes place through the reflection by the producers of the implicit facets of R. Wagner's author's design. In a number of the productions considered, the inner life of Senta (G. Kupfer, K. Gut, M. Kurochka) is in the focus of attention. The musical-scenic image receives variant interpretations in the presence of archetypal features. The mythological principles regarding the treatment of the image of the Dutchman are vividly realized in the interpretational versions of G. Kupfer and K. Mielitz. The performance versions on the whole confirm the fundamental principles of the author's concept of the «opera of salvation» conceived by R. Wagner in the mystery plane in the unity of the physical and metaphysical destiny of the heroes of the work.

Key words: stage text, *Liebestod*, directed theatre, director's concept, interpretation.

Шаповал Оксана Петровна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: oxbab@mail.ru

Oksana P. Shapoval

PhD in Musicology, Senior lecturer of the Department
of interpretology and analysis of music
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: oxbab@mail.ru

