

Тихонов Максим Сергеевич

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕТРАЛОГИИ "КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА" В РЕЖИССЁРСКОМ РЕШЕНИИ К. ХОЛЬТЕНА

В статье анализируется оперный спектакль "Кольцо нибелунга" датского режиссёра К. Хольтена. Спектакль принадлежит популярному уже долгое время направлению "режиссёрского театра", а также является первым постановочным опытом вагнеровских музыкальных драм в Дании после столетнего перерыва. Выявляются композиционные закономерности в связи с новым идейным наполнением вагнеровской тетралогии. Автор статьи определяет два композиционных аспекта (редуцированные линии, предькты-предвосхищения) и раскрывает их сущность на примере персонажей, попадающих в сферу их влияния.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/9-1/47.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 9 (47): в 2-х ч. Ч. I. С. 179-181. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/9-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 782.1

Искусствоведение

В статье анализируется оперный спектакль «Кольцо нибелунга» датского режиссёра К. Хольтена. Спектакль принадлежит популярному уже долгое время направлению «режиссёрского театра», а также является первым постановочным опытом вагнеровских музыкальных драм в Дании после столетнего перерыва. Выявляются композиционные закономерности в связи с новым идейным наполнением вагнеровской тетралогии. Автор статьи определяет два композиционных аспекта (редуцированные линии, предькты-предвосхищения) и раскрывает их сущность на примере персонажей, попадающих в сферу их влияния.

Ключевые слова и фразы: К. Хольтен; «Кольцо нибелунга»; композиция; актуализация; режиссерский театр.

Тихонов Максим Сергеевич*Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки**max.tichonow@live.ru***КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕТРАЛОГИИ
«КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА» В РЕЖИССЁРСКОМ РЕШЕНИИ К. ХОЛЬТЕНА[©]**

Популярное сегодня направление «режиссёрского театра» вызывает подчас немало споров среди критиков – музыковедов и театроведов. Обычно они не согласны с общей *актуализацией* оперного шедевра: перенесением действия в другую эпоху, изменением места событий, смещением смысловых акцентов. Часто такие суждения выражают субъективное отношение, продиктованное убеждением в художественной цельности и законченности композиторского творения и неприятием режиссёрских вторжений. Однако существует ряд критиков, делающих попытки осмыслить такие спектакли и обобщить режиссёрские идеи и концепции в рецензиях или диссертациях [1-5]. Часто наименее освещаемой стороной таких очерков является вопрос драматургии и композиции получившегося в итоге спектакля.

Одним из наиболее ярких и резонирующих событий в западноевропейской оперной жизни стало возвращение «Кольца нибелунга» (*далее «Кольцо» – прим. автора – М. Т.*) на сцену Королевского датского оперного театра после почти столетнего перерыва. В мае 2006 года Каспер Хольтен ставит «Кольцо». Молодой режиссёр ещё не раз обратится к вагнеровскому оперному наследию. Спектакль содержит чётко продуманную концепцию, отражённую в программках и буклетах, сопровождающих запись спектакля на видеодисках.

Обращаясь к анализу композиционных закономерностей тетралогии в постановке К. Хольтена, рассмотрим показательные с точки зрения функциональности аспекты:

- *редуцированные линии*, чаще всего выраженные в прекращении сценической жизни героя, которое не предусмотрено партитурой, (Альберих, Логе);
- сценические *предькты-предвосхищения*, увеличивающие жизненное время героя в спектакле, что в противовес редуцированным линиям увеличивает сценическую жизнь героя (Хаген, Норны, Дочери Рейна).

Редуцированные линии

Редуцированные, то есть прерванные линии в контексте спектакля понимаются как явление сценической смерти героя, связанной либо с режиссёрским замыслом, либо с сюжетом тетралогии. Сценическая смерть укорачивает предполагаемое время жизни героя. Этим и обусловлена её необходимость в процессе актуализации «Кольца», когда все персонажи становятся смертными. Эта композиционная особенность затрагивает двух героев – Логе и Альбериха, – чья судьба оказывается неизвестной зрителю, не досказанной самим композитором в либретто.

Сценическое убийство Логе в **четвёртой сцене «Золота Рейна»** по замыслу режиссёра, казалось бы, противоречит вагнеровскому сюжету. Логе, согласно либретто, становится огнём после того, как мотивирует своё решение не присоединиться к богам, направляющимся по радужному мосту в Валгаллу. Музыкальная же характеристика Логе продолжает жить в оркестровой ткани других частей тетралогии – в «Валькирии», «Зигфриде», «Закате богов», – олицетворяя магическое пламя и изменчивость человеческой природы. Логе как божество уже не влияет на сюжетную линию, так как не присутствует на сцене. Его убийство объясняется тем, что он начинает мешать Вотану. Верховный бог видит в нём свидетеля своих проступков. После того, как бог огня напомнил ему о необходимости возврата золота Дочерям Рейна, Вотан окончательно убедился в том, что Логе-журналист перестал представлять его интересы. Единственным возможным выходом Вотан посчитал его смерть.

В **первой сцене второго акта «Заката богов»** сценическая линия Альбериха также прерывается, подобно тому, как прерывалась линия Логе. Она содержит монолог Альбериха, который хочет удостовериться в намерениях сына. Лишь изредка рассказ прерывается репликами Хагена. «Режиссёрское убийство» становится дополнительной сценической кульминацией: неожиданно в этой сцене Хаген убивает своего собственного отца тем самым ножом, которым кровными узами были связаны Гунтер и Зигфрид. Возникает своего рода ритуал клятвы с жертвоприношением. В момент убийства он окончательно просыпается.

Хаген: Кольцо я достану; скройся и жди!
 Альберих: Клянёшься ли, Хаген, герой мой?
 Хаген: Себе клянусь я; смолкни забота! (убивает Альбериха).

Линия Альбериха прерывается так же, как и линия Логе, имеющая как музыкальное, так и сценическое продолжение. Отличие заключается в том, что присутствие Логе в дальнейших частях тетралогии символизирует пламя, а Альберих, после разговора с Хагеном, больше не упоминается в тетралогии. Продолжением Альбериха является его сын: соединив самые негативные черты нибелунга-отца и человека-матери, Хаген становится своего рода Сверхальберихом, продолжателем отцовского дела, его наследником.

Музыкальное наполнение сцены здесь, как и в большинстве сцен тетралогии, представлено большим количеством лейтмотивов. Уже знакомым лейтмотивам сферы злых сил (Хагена, Великанов, Фафнера-дракона, ненависти Нибелунгов) сопутствуют мотивы отречения от любви, проклятия, меча, кольца, договоров, горя вельзунгов, Валгаллы, дочерей Рейна, рога Зигфрида. Такая возросшая концентрация смыслов подкрепляется сценическим решением. Сценическое убийство подтверждается и появлением нового музыкального материала – *лейтмотива убийства*. Этот мотив звучит после вопроса Хагена «*Наследник богов – кто будет он?*» на словах Альбериха «*Я и ты!*». Этот лейтмотив как будто бы предвещает, что наследником может стать только один человек. Убийство Альбериха происходит не в момент звучания именно этого лейтмотива, но в момент не менее важного для драматургии всего «Кольца» – *лейтмотива проклятия*. Такое совмещение можно трактовать двояко: горе настигло Альбериха как первое существо, отрёкшееся от любви во имя мирового господства, либо оно пало на Хагена, не сумевшего справиться со своей жадной кровью и убившего своего отца.

В режиссёрском сюжете и линия Альбе, и линия Логе прерываются: режиссёр не видит надобности в развитии визуального ряда этих образов, тем более что сам Вагнер не предусматривает появление Логе в телесном воплощении. Из активных персонажей они превращаются в символы. Таким образом, возрастает степень обобщённости тех идей, носителями которых они являются. Хольтен словно бы передаёт нить повествования исключительно музыке (лейтмотивы Логе, убийства, проклятия), подменяя недосказанность судьбы этих персонажей у композитора их смертью. Такое решение воспринимается вполне логичным и завершённым и не вступает в конфликт с авторским замыслом.

Сценические предькты-предвосхищения

Особенностью композиционного плана спектакля являются также сценические предькты-предвосхищения. Они воплощаются двумя способами: во-первых, вводом дополнительного, не указанного в партитуре, мимического персонажа, отождествляющегося с героем из следующей части тетралогии (Хаген); во-вторых, перенесением модели поведения с одних персонажей на других (Норны – Дочери Рейна). Оба способа реализации предьктов-предвосхищений продлевают сценическое существование идеи, закреплённой за персонажем.

Первый способ реализации предьктов-предвосхищений представлен во **втором акте «Зигфрида»**. Альберих сторожит пещеру, в которой Фафнер оберегает кольцо и сокровища, а также рассказывает предысторию кольца. Для оживления рассказа Альбериха режиссёр вводит в действие дополнительный мимический персонаж, загримированный под нибелунга. Его образ не сразу узнаваем, хотя уже здесь подчёркивается родство молодого юноши и Альбериха, которого интересует история про клад и кольцо. Только позже – в «Закате» – становится очевидным, что этот молодой юноша и есть юный Хаген (режиссёр предусматривает возможность узнавания в мимическом актёре Хагена и подбирает актёра так, чтобы мимический персонаж и вокалист-исполнитель партии были внешне схожи).

Хаген по режиссёрскому замыслу становится носителем идеи жестокости, агрессии и мести отцу. Всё это подготавливается режиссёром заранее в «Зигфриде» – там, где этот персонаж и вовсе не предусмотрен партитурой. Он, при всём внимании к истории о кольце, как будто игнорирует своего отца Альбериха. Молодой Хаген постоянно присутствует при событиях второго и третьего акта «Зигфрида», что является предпосылкой того, что в «Закате богов» он фактически станет главой рода Гибихунгов (стремление быть в курсе всех событий и управлять их течением). Даже склонность к жестокости «запрограммирована» в Хагене заранее: во втором акте «Зигфрида» при звучании *лейтмотива рога Зигфрида* Хаген стреляет из вымышленного пистолета. Такая агрессия и жестокость проявится в полной мере в «Закате богов» в его мизансценах и приведёт к дополнительной сценической кульминации в **первой сцене второго акта «Заката богов»**, реализованной убийством Альбериха.

Другой способ воплощения сценических предвосхищений заключается в преемственности поведения мифологических существ, выражающих отстранённость и безразличие к происходящим событиям. В **прологе к «Закату богов»** Три норны становятся объективными свидетелями – зрительницами из зала. Они не способны влиять на события. Их действия – бездействие. Хольтенские норны только наблюдают за происходящим подобно мифическим норнам, ткущим судьбы героев и не имеющим возможности изменить предначертанное в «либретто». Их установка выражена словами Вотана из первой сцены второго акта «Зигфрида»: «*Всё идёт своим путём...*».

Позиция Норн явственно выражается в сценическом поведении ещё одной троицы природных существ – Дочерей Рейна. В **первой сцене третьего акта «Заката богов»** Русалки после долгих уговоров Зигфрида уже не выражают желания принять кольцо от него. Символ власти даже попадает в руки Флосхильды, младшей из сестёр, но только для того, чтобы она вернула его спящему герою (то, что кольцо попадает

в руки Флосхильды, не предписано Вагнером). Дочери Рейна становятся также наблюдателями событий, спокойно ожидающими итога. Теперь они не хотят быть участниками и оказывать воздействие на возможный финал. Напротив, они даже предсказывают, что кольцо им вернёт Брунгильда (в вокальной партии Дочерей Рейна: *«Теперь жене ты премудрой всё завещаешь: она поймёт нас скорей!»*), как будто бы зная будущее.

Этот способ воплощения предыктов-предвосхищений проходит пунктирно через всю тетралогию: Дочери Рейна изначально практически бездействуют при похищении Альберихом золота; три божественных существа – Фрейя, Доннер и Фро – также выполняют пассивную роль и активно не вмешиваются в события; наконец, пессимизм и бессилие охватывают Вотана со второго акта «Валькирии» после сцены с Фриккой и продолжают своё действие до конца «Зигфрида». Такая подготовка скрыта в самом либретто, что является хорошим подспорьем для вывода линии преемственности идей в мизансцены.

Наиболее длительную реализацию предыктов образуют действия Брунгильды на протяжении всей тетралогии. Её появление на сцене уже во время звучания **вступления к «Золоту Рейна»** обосновывается режиссёрским замыслом: Брунгильда пытается понять ситуацию, в которой она оказалась: изучает архивные материалы, вещественные доказательства (отрезанный локоть Альбериха). В видеоверсии спектакля на протяжении всех симфонических антрактов Брунгильда предстаёт в декорациях архива. Наконец, в последней сцене второго акта «Заката богов» зрителю даётся точка отсчёта – момент, когда обесиленная Брунгильда обратилась к истории. В композиции спектакля этим моментом становится звучание *Траурного марша*. Именно тогда Брунгильда осмысливает все предыдущие события «Кольца». Кульминация *Марша* – лейтмотив Зигфрида-героя – предвосхищается криком Брунгильды, который становится знаком возвращения её божественного всезнания.

В появлении Брунгильды с самого начала тетралогии, и её сквозном присутствии на протяжении всего «Кольца», обнаруживается новое драматургическое значение этого образа. Брунгильда оказывается внутренним стержнем, объединяющим все спектакли цикла, дающим мотивировку столь детализированному показу всех событий «Кольца».

Таким образом, сценические предыкты-предвосхищения ярче прочерчивают режиссёрскую идею, делают образ персонажа выпуклее, или объединяют различных персонажей на основе общности идей. Результатом действия таких предыктов-предвосхищений становится укрепление внутренних связей драматургии спектакля.

Список литературы

1. **Альтшулер В. А.** Функции оркестра и место дирижера в сценической интерпретации оперы: дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2005. 194 с.
2. **Лысенко С. Ю.** Взаимодействие музыкального и сценического рядов в опере-спектакле (на примере «Бориса Годунова» М. Мусоргского –А. Тарковского) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 1. С. 139-143.
3. **Маркарян Н. А.** Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX – начала XXI веков: дисс. ... д. искусствоведения. СПб., 2006. 399 с.
4. **Селивёрстова Н. Б.** Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2010. 26 с.
5. **Сокольская А. А.** Оперный текст как феномен интерпретации: дисс. ... к. искусствоведения. Казань, 2004. 163 с.

COMPOSITION PECULIARITIES OF TETRALOGY “THE RING OF THE NIBELUNG” IN DIRECTOR’S SOLUTION OF K. HOLTEN

Tikhonov Maksim Sergeevich

Nizhniy Novgorod State Glinka Conservatoire (Academy)

max.tichonow@live.ru

In the article the opera performance “The Ring of the Nibelung” by the Danish director K. Holten is analyzed. The performance belongs to the popular for years school of “director’s theatre” and it is the first stage production experience of Wagner’s music dramas in Denmark after a centenary recess. The composition regularities in connection with the new idea content of Wagner’s tetralogy are detected. The author identifies two composition aspects (reduced lines, ictuses-anticipations) and reveals their essence by the example of the characters, who get in the sphere of their influence.

Key words and phrases: K. Holten; “The Ring of the Nibelung”; composition; actualization; director’s theatre.