

СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРЫ «ЛОЭНГРИН» Р. ВАГНЕРА

Шкор Л. А.

кандидат искусствоведения, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)

Аннотация. В данной статье раскрываются режиссерские интерпретации оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин». Автор анализирует «Лоэнгрин», поставленного режиссером Каспером Хольтеном, сравнивая его с одноименным музыкальным спектаклем режиссера Ханса Нойенфельса.

Summary. This article reveals the director's interpretation of «Lohengrin» by Wagner. The author analyzes the «Lohengrin», directed by Kasper Holtenom, comparing it with the same musical performance directed by Hans Noyenfels.

Постановку «Лоэнгина» в 2008 г. в «Новой московской опере» музыкальные критики называли сенсационной. Действительно, оперы Р. Вагнера весьма нечасто ставились на постсоветском музыкальном пространстве. Датский режиссер Каспер Хольтен действительно создал уникальный музыкальный спектакль, в котором в образах Лоэнгрин и рыцарей обыгрывается абстрактная и вневременная история, связанная с идеей борьбы за власть, а не с вагнеровским замыслом (защита невиновных). Режиссер настойчиво проводил мысль о том, что Лоэнгрин является для рыцарей своеобразным посланником из будущего, призванным сыграть определенную роль и удалиться со сцены.

Заглавный герой оперы облачен в современный костюм, он похож на современного политика или бизнесмена. И на дуэли с рыцарем Тельрамундом он использует современное оружие – пистолет, что полностью противоречит канонам рыцарского поединка. Дуэль завершается мгновенно, и Лоэнгрин долго успокаивает негодующих рыцарей, объясняя им суть своей миссии (при этом звучит именно вагнеровская музыка). Режиссер, подчеркивая «инаковость» Лоэнгрин, помогает публике прочесть его образ не в качестве защитника угнетенных, а антикризисного менеджера, срочно призванного любым путем прекратить смуту, вызванную в королевстве смертью правителя.

Итак, Лоэнгрин в интерпретации Каспера Хольтена олицетворяет не светлые силы, а действенность «антикризисных схем» вкупе с умением носить необходимую маску. Эльза, призывавшая его в качестве защитника, теряет, понимая несоответствие ее мечтаний о рыцаре-защитнике и наступившей реальности. Недаром Эльзу показывают зрителю как бы «ослепшей» из-за повязки, которую завязали слуги на ее глаза (здесь возникает слабая связь образа главной героини с Иолантой, так же жившей в своем мире в замке своего отца). Режиссер Каспер Хольтен, досконально зная либретто и партитуру оперы Р. Вагнера, позволяет себе такие «закадровые» комментарии сюжета. Повязку с глаз Эльзы снимает Лоэнгрин, но он тут же символически снова надевает ее на девушку, запрещая ей спрашивать о себе.

Образ Эльзы в постановке Каспера Хольтена символизирует личную драму женщины, убеждающей себя в правильности и реальности своих иллюзий (и тема Грааля перерастает тему несбыточных мечтаний). Эльза пытается следовать просьбам Лоэнгрин (не спрашивать имени рыцаря-заступника), но, с другой стороны, Эльза сама себе не верит, понимая, что живет мечтами. В финале оперы режиссер подчеркивает свою мысль о том, что драма в опере одна – это драма Эльзы, а Лоэнгрин, заранее зная о развязке, удаляется, как актер, точно исполнивший

предначертанную ему роль. Иными словами, Каспер Хольтен пересказал сюжет Лоэнгина современным языком, добавил в оперу явной политической тематики (борьба за власть), предложив зрителю увлекательную игру с отгадыванием смыслов, о наличии которых Р. Вагнер даже не мог предположить.

Еще более шокирующее прочтение «Лоэнгина» Р. Вагнера предложил режиссер Ханс Нойенфельс в 2010 г. В откликах прессы и статьях музыкальных критиков музыкальный спектакль приобрел нелицеприятный эпитет «Лоэнгрин с крысами». Этот эпитет показывал, насколько велико было отторжение режиссерских представлений о вечной проблеме – борьбе добра со злом. Сестры Катарина Вагнер и Ева Вагнер-Паскье (директрисы фестиваля в Байройте), пригласив Х. Нойенфельса, полагали, что именно он сможет новаторски интерпретировать оперу Р. Вагнера. В данном случае новаторство было столь сильным, что стало напоминать авангардистскую провокацию с опорой на четко просматриваемую историческую основу – балеты «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» П. Чайковского. Именно из этих балетов были «заимствованы» коннотации, на которые нет указаний в оперных партитурах Р. Вагнера.

Появление в «Лоэнгрине» крыс стало шоком, как для зрителей, так и для критиков. С другой стороны, арт-практики начальных десятилетий XXI века втягивают зрителя (иногда помимо его воли) в процессы со-творчества, способствуя превращению знакомого музыкального спектакля в концептуальную среду, пронизанную множеством нелогичных связей. В «Лоэнгрине» полчища крыс (хор и статисты) являются сложной метафорой и символизируют момент быстрого захвата «новых территорий», которыми является Брабант, оставшийся без своего властителя. Тельрамунд, подобный мрачному колдуну, именно над жителями Брабанта пытается поставить чудовищный эксперимент. В этот момент на заднем плане сцены, на видеопроекции показаны атакующие полчища крыс, стремящиеся поглотить корону. Отсюда возникают совершенно очевидные связи с сюжетом «Щелкунчика», только острота конфликта светлых и темных сил обозначена не столь очевидно.

Наряды главных героинь – Эльзы и Ортруды – напрямую отсылают к образам Одетты и Одиллии. Даже крысы на сцене по цвету своих костюмов относятся к приверженцам черной и белой партий. Эльза и Ортруда, белый и черный лебеди, белая и черная королевы, на протяжении всей оперы вступают в сложные психологические схватки, которые заканчиваются победой темных сил. Эльза в первом действии изображается не наследницей земель своего отца, а изгоем, страдающей от ядовитых стрел, вонзившихся в ее тело. Стрелы символизируют многочисленные нападки ее недоброжелателей (включая даже Генриха Птицелова), которые вызывают нескончаемые душевные муки у главной героини.

Рыцарь Лоэнгрин, появившись в черном костюме, привозит с собой в лодке симпатичного маленького лебедя. Несколько опережая действие, заметим, что птица будет повсюду сопровождать рыцаря, и этот ход был избран режиссером для того, чтобы показать зрителю неотвратимость развития трагедии (лебедь – пропавший и заколдованный брат Эльзы). Далее главный герой, сразившись с Тельрамундом, долго «врачует» Эльзу, выдергивая из ее тела ядовитые стрелы, запрещая девушке спрашивать о себе. Однако эти запреты только усиливают душевные муки героини.

Сцена, в которой Эльза вопрошает рыцаря о его имени, становится второй смысловой кульминацией оперы. Эта же сцена вновь отсылает к «Лебединому озеру» П. Чайковского. Повторимся, что о балете напоминают сами наряды Одетты и

Ортруды (одинаковые платья, отличающиеся только цветом). Психологизм сцены обостряют вопросы Ортруды о происхождении рыцаря, которые доводят Эльзу до состояния острого психического расстройства. Теперь она уже преследует рыцаря, требуя открыть тайну – оперное действие раскрывает типичную социальную модель взаимодействия между людьми – треугольник Карпмана «спасатель-преследователь-жертва». Именно этот треугольник, начиная свое вращение с ужасающей скоростью, вскоре поглощает и Эльзу, и Лоэнгина.

Трансформация эмоционального расстройства и резкое возрастание психического напряжения Эльзы приобретает неожиданную наглядность в финальной сцене – брачное ложе трансформируется из белоснежной постели в гроб, потом в ладью, над которой мечется, ища укрытия, маленький лебедь (тот самый, которого привез Лоэнгрин). Лебедь превращается в пропавшего брата Эльзы – принца Готфрида, а сама Эльза, поняв глубокую трагичность и неразрешимость своей ситуации (психологический коллапс), умирает от горя.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что современные режиссеры-постановщики, обращаясь к музыкальным спектаклям, созданным в предыдущие столетия, ищут в этих сочинениях способы воплощения острых проблем современности. Жанр оперы (академический музыкальный жанр) также не смог избежать влияния модных перформативных арт-практик, стремящихся «перекодировать» известные произведения искусства. Использование перформативных практик позволяет раскрыть поливариантную провокативность сценического действия, не затрагивая авторский текст (партитуру оперы). Вместе с тем «Лоэнгрин» моментально связывается с другими произведениями искусства, которые указывают на смысловые коды происходящего на сцене, показывают действенность соц-арт-перформанса (провокативного перформанса), становящегося все более популярным в современном европейском искусстве.

Перформанс, созданный Х. Нойенфельсом на основе «Лоэнгина», сложно проанализировать по логической схеме – связи этого спектакля с другими представляются изломанными, намеренно оставленными в хаотическом беспорядке. Сложность понимания современных постановок классических опер состоит в том, что зритель должен уметь «читать» языки различных видов искусств одновременно и выстраивать возникающие новые метафорические конструкции.

1. Арсланов, В. Г. История западного искусствознания XX век / В. Г. Арсланов. – М. : Академический проект, 2003. – 768 с.

МАСТЕРОВЫЕ ТРАДИЦИИ АНТОНИО СТРАДИВАРИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА

Хао Вэньце

*магистрант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

Аннотация. В данной статье раскрывается феномен творчества великого итальянского скрипичного мастера Антонио Страдивари, затрагиваются аспекты развития мастеровых традиций и школ.