

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН

Воплощение мифа

Статья эта — не первоначальные мысли о постановке и не *post factum* обоснованные положения готового спектакля.

Для первого не хватало времени: между предложением ставить «Валькирию» Вагнера в Большом театре и началом работы у меня было... десять дней.

А статью я сдаю в набор тогда, когда еще не закончены репетиции.

План постановки вырисовался сразу же после первого прослушивания. Основные его черты довольно полно передает эта статья, включившая отдельные мысли автора, которые возникли в самый период работы.

Трудно предсказать, в какой мере осуществляются замыслы. Многое отпадает «на ходу». Многое не удастся осуществить из-за технических трудностей. Впрочем, некоторое расхождение между замыслом и осуществлением всегда неизбежно. Но тем интереснее сохранить в нетронутom виде этот свод добрых намерений, которыми мостятся дороги известно куда.

I

Гениальность народа питает искусство. Народный коллективный гений лежит в основе подлинно великих творений. И только искусство, которое своими корнями глубоко уходит в народ, переживает века.

Вот почему мы так глубоко чтим эпические произведения, особенно полно воплощающие дух народов, населяющих наш Союз: и «Слово о полку Игореве», и «Давиди Сасунский», и «Джангар», и «Манас», и творения Руставели, Алишера Навои, Низами...

Но наш интерес к народному эпосу еще шире: он переливает за рубежи нашей страны; нас увлекает также эпическая поэзия, созданная гением зарубежных народов.

Такую попытку приблизить к нам эпос народов германских и северных делает сейчас Большой театр Союза ССР. Эта задача тем более увлекательна, что великий эпос нашёл здесь гениального выразителя в музыке.

Вагнер, видевший высшее достижение художника в том, чтобы воплощать творческую волю народа;

Вагнер, утверждавший, что великое, настоящее, подлинное произведение искусства художник не может создать сам и один;

Вагнер, писавший, что «трагедии Эсхила и Софокла были творением Афин в целом»;

Вагнер сам своей тетралогией о «Кольце Нибелунга» сделал для разрозненных эпических сказаний германских народов то же самое, что для античности сделал Гомер «Одиссеей» и «Илиадой» или Данте «Божественной комедией» для раннего Возрождения.

Эти темы увлекают Вагнера в их первичной форме сказания и мифа, в их нетронутой, почти доисторической чистоте, а не в позднейших обработках, характерных для определенных исторических эпох.

«...Меня уже раньше притягивал к себе великолепный образ Зигфрида, но лишь теперь, когда мне удалось освободить его от позднейших драпировок, его чистейшая человеческая сущность привела меня в полное восхищение. Теперь лишь я увидел возможность сделать его героем драмы, что не приходило мне в голову никогда раньше, пока я знал его только из средневековой песни о Нибелунгах...» (Вагнер, «Обращение к друзьям», 1851).

Поэтому не в пример всем иным, кто пытался драматизировать историю Нибелунгов, Вагнер базируется не на «Песне о Нибелунгах», характерной для XI века, а идет прямо к почти не датируемым ее первоисточникам в сказаниях и легендах «Эдды».

Устремление Вагнера вполне обосновано, ибо он считает, что древнейший миф и народное сказание, храня всеобъемлющие образы, рожденные мудростью народа («истинным изобретателем был всегда народ, и только народ», — пишет Вагнер), дают возможность каждому новому поколению, каждой новой эпохе по-своему исторически осмыслить эти великие образы.

Под этим же знаком он отвоевывает и у христианских легенд их первоначальную общечеловеческую чистоту и человечность:

«...Лоэнгрин — поэма, выросшая не из чисто христианских воззрений, а из идеально довременных основ человеческой истории вообще. Мы ошибаемся в корне, когда, уступая поверхностной мысли, считаем специфически христианское мировоззрение творческой первопричиной всех его образов. Ни один из важнейших и наиболее волнующих христианских мифов не является коренным созданием христианского духа, как мы его обыкновенно понимаем: он унаследовал их от воззрений прошедших веков, во всей их человечности, и только приспособил к своим особым задачам. Освободить эти мифы от противоречивых воздействий христианской мысли и восстановить в них вечную поэму чистой человечности, такая именно задача стояла перед исследователем новейших времен, и поэту оставалось только окончательно ее завершить...» (Вагнер, «Обращение к друзьям»).

В статье «Нибелунги» Вагнер старается показать переосмысление идейной сущности эпоса о Нибелунгах на протяжении веков, отмечая связь этого изменения с ходом исторических событий.

С неослабным вниманием стараясь воплотить в произведении его эпически-национальный характер, Вагнер одновременно находит в нем всеобъемлющие мысли и идеи, далеко выходящие за узко-национальные рамки.

Какие же общие идеи нашли свое поэтическое воплощение в творениях Вагнера? Это идеи молодого Вагнера, идеи революции 48 года, революции, в которой Вагнер участвовал лично и идеи которой во многом тогда разделял.

На первом месте здесь, конечно, центральная тема всего «Кольца Нибелунга».

Проклятие «золота Рейна», похищенного у его хранительниц; проклятие «клада и кольца», похищаемого друг у друга богами, гномами, драконами и героями; проклятие, проявляющееся в цепи убийств, смертей и преступлений, — какой бы смысл ему ни хотели придумать исследователи любых толков — в первооснове своей самим Вагнером определено как *проклятие частной собственности*.

«...В мифе о Нибелунгах мы могли проследить необычайно четко очерченную картину отношения всех тех человеческих поколений, которые его создавали, развивали и обогащали, к основной теме о сущности обладания — о Собственности.

Если в древнейшем религиозном представлении клад этот обрисовывается как ставшие доступными человечеству богатства земных недр, то дальше мы его видим уже как опозитизированную добычу героя и как награду за выдающиеся его деяния.

...Если для самой ранней древности лежало в основе наиболее естественное и простое положение о том, что каждому должно быть отпущено по его потребностям, то со времен народов-завоевателей, при большем имущественном накоплении, так же естественно распределение переходит по нормам способностей наиболее прославленных воителей, их силы и смелости.

В историческом же институте *ленного пожалования* в его первоначальной чистой форме мы отчетливо видим в действии этот принцип *наделения человека* согласно его личным способностям и достоинствам. С момента же, когда ленное право становится на-

следственным, как человек, так и его *личные достоинства*, его поступки и действия теряют свою ценность и *ценность переходит на собственность*: ставшая наследственной, эта собственность, а не достоинства человека стала отныне решающей, определяя собой все большее и большее обесценивание значения человека за счет возвеличения значения собственности...

...Эта наследственная собственность, а затем собственность *вообще*... стала основой всего существующего и всего достигаемого; отныне собственность дает человеку права». И т. д.

Вообще же ненависть к частной собственности проходит через писания Вагнера во все этапы его жизни. Как бы ни втягивала его в дальнейшем реакция, как бы ни воплотились в его сочинениях религиозно-мистические элементы, как бы ни отзывался сам Вагнер в дальнейшем о своих юношеских революционных увлечениях как о ребячестве и заблуждениях, как бы, наконец, нелепо он подчас ни старался вскрывать *первопричины* этого зла, «лейтмотив» ненависти к институту *частной собственности* неизбежно и настойчиво пронизывает большинство его сочинений, даже так называемых чисто эстетических.

В первых своих выступлениях, например в речи на собрании Отечественного союза (Vaterlands-Verein) в том же 1848 году, он впервые атакует это зло, требуя того, чтобы наконец были вскрыты «первоосновы всех бедствий современной общественной жизни». Здесь он нападает на собственность в форме денег («блестящий металл, которому мы лакейски и рабски подвластны», «наш бог — деньги, наша религия — приобретение денег»). Но в приведенном отрывке из «Нибелунгов», написанном в том же году, он нападает на врага, называя его уже собственным именем.

В «Произведении будущего» он пишет, что забота современной ему государственности «сохранять на веки веков неприкосновенность собственности и есть именно то, что становится главным препятствием для создания свободного будущего...».

В «Опере и драме» он продолжает мысль о том, что именно «собственностью, которую по странному стечению обстоятельств полагают основой доброго порядка, порождены все преступления мифа и истории...».

Эта ненависть к собственности не ослабевает в Вагнере до самых последних лет.

В статье «Познай самого себя» (1881) он снова пишет: «...частная собственность, ставшая базой государственного устройства, есть тот кол, который загнан в тело человечества, и причина той мучительной смерти, на которую оно обречено...»

Но, конечно, самое сильное выражение эта ненависть находит у Вагнера в музыкальной и поэтической форме — в трагической судьбе Вотана, этого бога, *порабощенного собственностью* и обреченного нести все связанные с ней проклятия; бога, взывающего из глубины своего отчаяния:

Я рукой касался кольца,
Золотом жадно владел,
Проклятье его легло на меня:
Кто мне дорог, тех покидаю,
Близких своих гублю я,
Верным изменой плачу.

(«Валькирия», акт II, сц. 2)

Но кто же сам он, этот неумный и скорбный вагнеровский бог Вотан?

По древней мифологии, он сперва один из триады элементарных сил природы. Там, где стихия Воды выпадает на долю германского Посейдона — Хенира, а стихия Огня принадлежит германскому Гефесту — Локи, там Вотану отведена стихия Воздуха, отводится место отвечающее греческому Зевсу. И впоследствии, когда упорядочивается древнегерманский Олимп, за Вотаном закрепляется роль старшего из богов, роль Отца.

Это же отразилось и в основном характерном атрибуте приписываемого ему костюма: в голубом плаще, своим цветом сливающимся с небом и как бы растворяющемся в воздушной стихий.

Его стихией и здесь остается Воздух. Но так как восприятие этой стихии возможно лишь в *движении*, то Вотан неразрывно с этим олицетворяет собой и движение, *движение вообще*. Движение, охватывающее все его виды — от нежнейшего дуновения ветерка до всепокрушающего урагана бурь.

Но сознание, творящее и порождающее мифы, не знает еще разрыва между прямым и переносным пониманием. Вотан, олицетворяя движение вообще и движение сил природы в первую очередь, одновременно с этим воплощает весь диапазон *душевных движений*: нежность чувств влюбленных и лирическое вдохновение певца и поэта, равно как и боевую страстность воинов и мужественное бешенство героев древности.

Одновременно с этим Вотан еще и образ неустанного, пытливого искания, жажды мудрости и знания.

Любопытно, что благодаря этой черте легенда представляет его... одноглазым.

Ценой одного глаза он заплатил за познание потустороннего, за проникновение в тайны заоблачные и подводные.

В этой его одноглазости отразилась смена игры двух солнечных дисков:

одного — на заре — ослепительно восходящего в небо, другого — на закате — таинственно заглатываемого водными пространствами Океана...

Таков этот древний бог, олицетворяющий собой силу и мощь человеческого духа, неразрывно связанные с мощью сил природы

Но не таков Вотан вагнеровской драмы, ибо Вагнер как великий художник своего времени не мог показать эти жизнеутверждающие силы человека и природы, человеческую волю, инициативу и страстность иными, чем они были в его, вагнеровскую эпоху; в эпоху порабощения всего человеческого; в эпоху, которую сам он до глубокой старости клеймил, называя ее миром «убийства и грабежа, узаконенных ложью, обманом и лицемерием» (1882).

И поэтому образ Вотана у Вагнера — образ трагически порабощенный: живительные силы природы, воля и мысли человечества скованы. Скованы проклятием бесчеловечного социального строя. Проклятием же должно быть сковано в современном ему обществе и существо, олицетворяющее эти силы. И невольно вспоминается другой скованный титан легенды и мифа — Прометей.

Но там был человек, посмеявшийся попытаться поднять человечество до свободы божеств, управляющих силами природы, дав в руки человечества первое к этому средство — похищенный им с неба божественный огонь. Здесь же перед нами бог, опустившийся на какое-то мгновение до низменности земных страстей и до самой недостойной из них — алчности и жажды собственности, чем и обрек себя на вечное проклятие.

Тот нес человечеству благо: освобождение через огонь. Этот принес божествам проклятие: порабощение золотом. Того терзает орел, посланный мстительными богами. Этому терзает душевный разлад, неразрывно связанный с проклятием «кольца», с проклятием собственности. И в этом Вагнер видит самую сущность драмы человеческого духа своего времени, разъедаемого этим злейшим из проклятий. Выход из нее он мыслит себе лишь в далеком будущем на почве, которую сперва предстоит расчистить огнем революций. Он рисуется ему в явлении некоего страстно ожидаемого им человека будущего в образе Зигфрида, о появлении на свет которого так страстно заботится Вотан.

«...Всмотрись хорошенько в эту фигуру, — пишет Вагнер Рекелю в январе 1854 года — Вотан до мельчайших деталей похож на нас. Он — свод всей интеллигентности нашего времени, тогда как Зигфрид — это возделенный, чаемый нами человек будущего, которого мы сотворить не можем, но который восстанет из нашей гибели...».

В гибели окружающего его социального порядка Вагнер единственно видит выход из заклятого круга кольца.

Образ Зигфрида, который должен спасти мир от проклятия кольца, получает глубокий и ранее не прочитывавшийся смысл мечты о человеке, сбросившем с себя игр собственности; благородство Зигфрида, его любовь к жизни и людям вырастают до великой идеи всепронизывающей гуманности.

Потеряв надежду дожить до великой освободительной революции, Вагнер, прежде чем уйти в религиозно-мистические устремления («Парсифаль»), художественными средствами чинит суд и расправу над окружающим его миром, создавая в великолепном завершении «Кольца Нибелунга» через символ «Гибели богов» сокрушительный образ уничтожения всего ему ненавистного.¹

Забавно, что еще в 1932 году я носился с мыслью ставить киноэпопею... «Гибель богов». Проезжая через Берлин, я даже дал об этом интервью: фильм должен был показать закат капиталистического общества, и я предполагал строить его на нашумевших тогда историях исчезновения «спичечного короля» Ивара Крейгера, финансиста Левенштейна, выбросившегося из самолета, и ряда других сенсационных катастроф с представителями крупного капитала.

Название «Гибель богов» казалось мне тогда ироническим, я не занимался в то время Вагнером вплотную, и мне и в голову не приходило, что вагнеровская «Гибель богов» предвосхищала события, свидетелями которых мы были в нашей стране и которые неизбежны во всем мире!

Но образы Вагнера — не абстракции и не рупоры, выкрикивающие программные сентенции автора. Это удивительные, многогранные живые существа, несущие кроме философского смысла клубок живых человеческих чувств, раскрываемых в стихии несравненной вагнеровской музыки. Многообразно поэтому может быть и их истолкование. Но наиболее вагнеровским путем здесь будет тот путь, которым в собственных своих толкованиях шел сам Вагнер. Ибо умение Вагнера читать глазами современника причудливые узоры древнего эпоса должно служить примером и для тех, кто сегодня собирается истолковать его собственные произведения. И из многообразия возможных толкований творений Вагнера наиболее отвечающим» духу Вагнера будет то, которое созвучно передовым идеям современности.

Древний эпос о Нибелунгах в интерпретации человека сороковых годов XIX века наиболее созвучен нам, людям сороковых годов XX века, в «Валькирии», о которой Вагнер пишет Теодору Улигу 31 мая 1852 года: «...в ней мое мировоззрение нашло наиболее законченное художественное воплощение...»

На общем фоне трагедии «Кольца» именно «Валькирия» заключает в себе те сцены, которые Вагнер в письме к Францу Листу (3 октября 1855 года) определяет как наиболее важные для тетралогии «Кольца» в целом. Речь идет о сценах второго акта, которые обрисовывают основной конфликт, столкновение трех морально-этических систем, воплощенных во взглядах и действиях трех его действующих лиц. Повод к конфликту — история любви близнецов Зигмунда и Зиглинды, родителей Зигфрида.

Как в любом эпосе или мифе, так и в этой истории отразился в поэтическом преломлении определенный этап развития общественных отношений на самой заре становления человеческого общества, когда брак между братом и сестрой являлся одной из самых естественных его форм.

В дальнейшем на подобные отношения налагается запрет. Они начинают рассматриваться как безнравственные. На этой почве возникает, например, трагедия Библиды в «Метаморфозах» Овидия:

¹ К такой же мысли об идее «Гибели богов» приходит и Ромен Роллан. Цитируя то место из письма Вагнера к Улигу от 12 ноября 1851 года, где говорится о том, что «Кольцо» в целом должно было бы быть поставлено «после Великой революции», Ромен Роллан пишет: «...наконец, он создает «Гибель богов»; и Валгалла вместе с современным ему обществом гибнет в катастрофе, чтобы уступить место возрожденному человечеству...» («Musiciens d'au jourd'hui: Wagner»).

...Библиды участь — урок: пусть любят
законные девы!
Библида стала пылать вожделием
к брату — потомку
Феба. Его не как брата сестра, не как
должно любила.
Бодрствуя, все же питать упований
бесстыдных не смеет
В пылкой душе. Но когда забывается
сном безмятежным,
Часто ей снится любовь; съединяется
будто бы с братом
Плотски,— краснеет тогда, хоть и в сон
погруженная крепко.
Нет свидетеля сну, но есть в нем
подобье блаженства!
Лучше богам! Полюбливали сестер не
колеблясь боги:
Омию выбрал Сатурн, с ней связанный
кровно, с Тефисой
В брак вступил Океан, с Юноной —
властитель Олимпа.

После долгих мучений Библида в письме открывает любовь свою брату:

...Удобную выбрав минуту,
К Кавну слуга подошел и слова
потаенные отдал.
Сразу же гнев поразил молодого
Меандрова внука.
Часть лишь посланья прочтя, от себя
он отбросил дощечки
И, удержавши едва над слугою
трепещущим руки,
Молвит: «Скорей, о любви недозволенной
вестник негодный,
Прочь убегай. Если б гибель твоя не
влекла за собою
Также стыда моего, ты сейчас
поплатился бы смертью...»

Брат оказался более «передовым», отверг такую любовь и:

...Как вода, что весной под дыханием
первым Фавона
Ставшая твердой от стужи, размягчается
снова на солнце, —
Так, слезой изойдя, и несчастная
Фебова внучка,
Библида, стала ручьем, сохраняющим
в этих долинах
Имя своей госпожи и текущим под
иликом черным...
(«Библида» — «Byblis». «Метаморфозы»
Овидия. Изд. «Academia», стр. 454)

Роковая завязка «Валькирии» относится не к той стадии развития первобытного общества, когда брачные отношения между братом и сестрой еще признавались нравственными, а к стадии *переходной*, то есть к той, когда на эти отношения уже *наложен запрет*, но «в плоть и кровь» членов общества эта новая мораль еще не вошла. Таков же именно и случай с Овидиевой Библидой: брат ее Кавн уже разделяет положения новой морали, в то время как сама Библида еще придерживается старых идеалов, завидуя богам: «...Лучше богам! Полюбляли сестер не колеблясь боги...» По существу же, эта зависть не столько к перечисляемым ею богам, сколько к морали предыдущих (позже обоготворенных) поколений предков, о которых данные по Моргану приводит в своей работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» Ф. Энгельс:

«1. *Кровородственная семья* — первая ступень семьи. Здесь брачные группы разделены по поколениям: все деды и бабки в пределах семьи являются друг для друга мужьями и женами, равно как и их дети, то есть отцы и матери; равным образом дети последних образуют третий круг общих супругов, а их дети, правнуки первых,— четвертый круг. Таким образом, в этой форме семьи исключаются взаимные супружеские права и обязанности (говоря современным языком) только между предками и потомками, между родителями и детьми. Братья и сестры — родные, двоюродные, троюродные и т. д.— все считаются между собою братьями и сестрами и *уже в силу этого* мужьями и женами друг друга» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. 1, стр. 22).

В трагической истории любви близнецов Зигмунда и Зиглинды отразился тот исторический сдвиг в переходе к упорядоченным формам брака и установлению основ нормальной семьи, который лег и в основу трагедии Эдипа. Разница здесь лишь в том, что Эдип нарушил запрет супружеских отношений между разными поколениями, в частности между родителями и детьми, который уже существовал, как мы только что видели, даже в семье, построенной на кровном родстве (сюда же относится и библейское сказание об осуждении Лота и его дочерей).

У Вагнера Зиглинда покидает своего мужа Хундинга и уходит к своему брату Зигмунду.

Этим она вдвойне нарушает только что созданный институт упорядоченного брака: мало того, что она разрушила семейный очаг, ода еще, кроме того, стала женой собственного брата, что к этому моменту уже стало считаться преступлением.

И в оценке ее поступка сталкиваются три точки зрения.

Первая точка зрения — анархическая, не признающая ни законов, ни норм. Ее придерживается Вотан.

Вторая точка зрения — точка зрения Фрикки, его супруги, этой Юоны древнегерманского эпоса, хранительницы домашнего очага и строгих норм и правил человеческого поведения. Узкая, формальная точка зрения, отрицающая всякое движение живого человеческого чувства. Это мораль мертвящая и удушающая, столь характерная для официальной морали будущего буржуазного общества.

Но на данном этапе развития человеческого общества подобная неумолимость была исторически прогрессивной и необходимой. И Вагнер поступает исторически правильно, показывая, что в столкновении с ней терпит поражение стихийность Вотана. Покоряясь жене, Вотан вынужден отдать победу в поединке Зигмунда с оскорбленным мужем Хундингом не любимому своему сыну Зигмунду, а оскорбленному Хундингу.

Таков и приказ Вотана исполнительнице его воли — валькирии Брунгильде.

Но Брунгильда одинаково далека как от морализующего формализма Фрикки, так и от анархистствующего свободолюбия Вотана. Для нее единственным законом является человеческое чувство, гуманность. Это третья точка зрения.

Тронутая великой любовью Зигмунда, готового ради Зиглинды отказаться от всех потусторонних блаженств древнегерманского рая — Валгаллы, Брунгильда самовольно решает нарушить приказ Вотана-отца и готова отдать победу нарушителю формального закона Зигмунду.

Но такое решение проблемы было немыслимо ни для обстановки глубокой древности, когда возник этот эпос, ни для середины XIX века, когда Вагнер создавал свою музыкальную драму.

Для времени, когда создавался эпос, возникновение правил, запрещающих первоначальные формы семейных отношений, было, как сказано, явлением прогрессивным. Неподчинение этим правилам было тогда действительно виной, требовавшей кары, ибо оно мешало движению человечества вперед.

Но не могло быть иного выхода и в эпоху, когда творил Вагнер, ибо к тому времени бездушная, формальная «мораль Фрикки» стала средством подавления свободной человеческой личности; формальная мораль на этом этапе уже тормозит движение человечества вперед.

Против этих сил более активно, чем успешно, борется молодой Вагнер-революционер, но победу одерживает над ними лишь Вагнер-музыкант.

Ибо идейной победительницей из поединка выходит, конечно, носительница идеалов человечности — валькирия Брунгильда². Однако как действующее лицо драмы Брунгильда (и это исторически дважды обусловлено) не может не потерпеть поражения. Брунгильда становится жертвой гнева Вотана, лишаящего ее божественных черт и свойств за то, что в ней дерзнули заговорить человеческие чувства. Но этим Брунгильда как раз становится близкой той эпохе, которая впервые на протяжении многих веков приняла как высший критерий высшую степень человечности, — нашей коммунистической эпохе.

О такой эпохе мечтал молодой Вагнер. «Может быть, вы склонны думать,— писал он в 1849 году,— что вместе с гибелью нашего теперешнего положения и с возникновением нового коммунистического мирового порядка прекратится история, историческая жизнь человечества?

Как раз наоборот: подлинная, свободно развивающаяся историческая жизнь только тогда и начнется...»

Можем ли мы с какой-либо долей достоверности утверждать, что в этих высказываниях Вагнер имеет в виду те же именно коммунистические идеалы, которые за год до этого излагали основоположники научного социализма в «Коммунистическом манифесте» — этой песне песней марксизма?

Конечно, нет, ибо если у Маркса и Энгельса главное внимание направлено на создание нового общества на месте сметенных остатков буржуазного строя, то Вагнера, скорее, окрыляет бунтарский дух анархического разрушения ненавистных ему институтов этого строя. И хотя впоследствии Вагнер пришел к королю-меценату и Байройту, мы все же живо откликаемся на клокочущие эмоции социального протеста Вагнера 1848 года, эмоции, вызвавшие наиболее сильные его произведения, самые страстные его мечты и высказывания о будущем. Только в далеком будущем видел Вагнер конец тому искусству, о котором с презрением говорил: «... его истинная сущность — индустрия³, его моральная цель — нажива, его эстетический предлог — развлечения для скучающих...»

К той же далекой эпохе относил он мечту увидеть свои произведения воплощенными на сцене: «...мне представляется чрезвычайно сомнительным, чтобы слава моя, так неожиданно расцветающая сейчас, дала бы мне когда-нибудь возможность поставить «Нибелунгов». Вопрос этот связан, на мой взгляд, с коренным изменением всего теперешнего положения вещей как в искусстве, так и в жизни...» (1851).

Вагнер писал, что только великая революция может нам снова подарить истинное искусство.

Эта великая революция пришла и раскрыла перед искусством небывалые перспективы.

² Не случайно Вагнер, сперва хотевший назвать эту драму «Вотан», в дальнейшем назвал ее именно «Валькирией».

³ «Индустрию» Вагнер понимает в данном случае как стандартность и ремесленничество.

Сейчас, и только сейчас, мы можем приблизиться к синтезу искусства и к тому синтетическому театру музыкальной драмы, о котором мечтал Вагнер, создавая свои, вдохновенные творения.

Самый эпос и неразрывно связанная с ним стихия вагнеровской музыки подсказывают нам путь к воплощению идей синтетического театрального зрелища, которые рисовались Вагнеру в его мечтаниях.

Сказание, вдохновившее Вагнера, родилось во времена, когда человек еще не выделился из всей окружающей его природы, когда индивид еще не достиг самостоятельности внутри коллектива, когда человек еще не противопоставлял себя общине.

В соответствии с этим обликом эпохи Вагнер заставляет в равной и равноправней мере жить на сцене и людей и природу. Здесь как бы материализуется его концепция о синтетическом зрелище, о котором мечтали виднейшие художники всех времен. Но лишь в эпоху, когда народы освободились от векового проклятия частной собственности, когда они объединились в единый братский союз, открылся и искусству путь к слиянию, синтезу.

На решение этих труднейших и увлекательнейших задач весь коллектив постановки «Валькирии» шел с большим энтузиазмом.

Глубокая человечность народного эпоса и великолепие музыкальной стихии Вагнера в равной мере охватили творческой радостью и режиссуру, и дирижера, и художника, и прекрасных артистов крупнейшего советского оперного театра, и оркестр, и конструкторов...

В этой радости раскрепощенных революцией творческих сил мы как бы еще раз перекликаемся с Вагнером, сумевшим даже в годы поражения бросить векам великолепный вызов жизнеутверждающей радости:

«Если ты встретишь человека, не умеющего радоваться, — убей его! Недостойн жизни тот, для кого она не имеет прелести».

II

Вот как нам рисуется понимание «Валькирии». Без подобного толкования вещи и даже исследования постановщик, конечно, обойтись не может. Однако альфой и омегой для каждого, кто попытается воплотить произведения Вагнера на сцене, должны явиться его примечательные слова о музыке:

«...Она звучит, и то, что она звучит, пусть обнаружится там перед нами на сцене...»

Вслушиваясь в «Валькирию», погружаясь в стихию ее музыки, мы старались уловить не только драматический строй этого «наиболее трагического из произведений», как его называет Вагнер, но ощутить и то, под каким знаком оно должно раскрываться на сцене.

И ощущение музыки продиктовало то, в каком аспекте она должна предстать перед нашим зрителем.

Острая зрительность, но не пышная зрелищность, для которой нет основания в суровой скупости либретто, зрительность, доходящая почти до осязательности происходящего на сцене, — вот что казалось нам непременно необходимым для воплощения музыки «Валькирии» на сцене.

Эта музыка хочет быть зримой, видимой. И зримость ее должна быть резко очерченной, осязательной, часто сменяющейся, материальной.

Это Тристан и Изольда, а не звенья «Кольца», столь погружены в извивы собственных внутренних переживаний, что вместе с внешним миром, ушедшим из сферы их восприятия, и декоративное оформление должно казаться исчезнувшим, несущественным, несуществующим.

Реальность окружения для Тристана и Изольды расплывается в иллюзию. И потому прав художник Аппиа, когда предостерегает от того, чтобы средствами театральной иллюзии вызывать на сцене впечатления реальности.

Вот почему в постановке «Тристана» б[ывшим] Мариинским театром в Петербурге (1909) всякое внешнее действие сведено до минимума. Следуя словам Вагнера о том, что в «Тристане» не происходит почти ничего, кроме музыки, постановщики придали спектаклю атмосферу каких-то неуловимых, смутных обобщений.

В создании ощущения этой *несущественности и неактивности* среды, неактивности окружения большую роль играла *плоскость вместо глубины, барельеф вместо трехмерности и горизонтальное разрешение зеркала сцены*, превратившейся почти в плоскость экрана.

Реализовалась мечта романтика Тика¹⁰, ополчавшегося на то, что «театры глубоки и высоки, вместо того чтобы быть широкими и неглубокими, наподобие барельефа...».

Но не то нужно для воплощения первого дня «Кольца» — для «Валькирии». Здесь — все активность, страсть, пусть скованная, но не устремленная вовнутрь; страсть, прорывающаяся и вырывающаяся наружу; страсть, переходящая в действие, в неподчинение, в столкновение волей, в поединки и громовое вмешательство высших сил, в разгул стихии и страстей («Ein furchtbarer Sturm der Elemente und der Herzen»⁴, — как пишет Вагнер Листу 30 марта 1856 года из Цюриха).

Взрываясь в своем апогее вихрем полета валькирий, этот первый день «Кольца» диктует сценическому разрешению *зримость, предметность, материальную осязаемость, активность*. Активность, сценически разрешаемую *вертикально вверх*; пространственно — устремленностью в реальную *глубину сцены*.

Активность, в сценическом действии разрешаемую *подвижностью человека и декораций, красноречием пластической мизансцены, игрой света и огня*.

Так сразу ощутилась «Валькирия» с первого же вслушивания в ее музыку.

И отрадно было после этого найти исследовательское подтверждение этому ощущению в таком же противопоставлении «Кольца» именно «Тристану», противопоставлении, сделанном таким знатоком Вагнера, как Хаустон Стюарт Чемберлен:

«... Следует избегать формул, но в общем я все же думаю, что эта формула, которую я как-то себе набросал, во многом правильна.

Кольцо Нибелунга: зрительность — действие, поступок, жест.

Тристан: умственность — мысль...»

По своим устремлениям «Валькирия» требует театра не условного, а реалистического.

Так приближаемся мы к идее осуществления спектакля реалистического в своей *сущности*, мифологического в своем *строе*, эпического в своих обобщающих *формах*, эмоционального в сменяющемся многообразии музыкального и пластического *рисунка*.

Этим же путем возможно сценическое приближение и к тому, что так правильно по ощущению музыки «Кольца» передает Джон Ф. Ренсимен, один из биографов Вагнера:

«...Помимо магической живописности музыка эта полна неослабевающего драматизма, но она при этом имеет еще одно удивительное свойство: она напоена ощущением некоего древнего прошлого — прошлого, которое никогда, казалось, не существовало. Никаких архаизмов, никакой стилизации, и вместе с тем рядом чудодейственных нюансов вызвана эта атмосфера глубочайшего прошлого человечества, которое внезапно расстилается перед нами...»

Но, говоря о реализме вагнеровской постановки, не следует поступать так, как поступают некоторые (и даже многие), полагающие, что реализм соединен знаком равенства с бытовщиной. Реалистическое раскрытие произведения Вагнера нельзя понимать в том смысле, что на подмостках оперного театра должны быть воспроизведены с

⁴ «Кипящий ураган стихийных сил и страстей» (нем.).

историко-этнографической точностью картинки быта нордического, франкского или древнегерманского. Надо ли доказывать, что любой бытовой намек должен стать в вопиющее противоречие с природой фантастических небожителей, выведенных Вагнером на сцену?

Верно, конечно, что боги созданы человеком по образу своему и подобию⁵, и это должно сказаться на их облике и простейших поступках. Однако многое в поведении этих сверхъестественных существ, в их сценическом окружении требует реальности совсем иного рода.

Ощущение реальности, которую мы хотим передать на сцене, возникает не на основе точного знания действительности и природы, а того эмоционального комплекса, которым связан первобытный человек со всем многообразием проявлений природы.

Природа рисуется ему самостоятельным живым существом: то приветливым, то суровым; то вторящим его чувствам, то противостоящим им; то дружественным, то враждебным ему.

Все это нашло свое воплощение сперва в *мифологических верованиях*. В дальнейшем, по мере того как первобытный человек достигал более высоких ступеней культурного развития, эти верования перешли в произведения *мифологической поэзии и эпоса*.

Именно эта система образов породила и музыкально-поэтические откровения вагнеровских произведений. *Мифология и фольклор* — из этого сочетания должны родиться и образ, и облик, и действие воплощенного сценического происшествия.

Путь к достижению этого — *проникновение не только в характеры выведенных персонажей, но и в характер того сознания, которое породило эти поверия, эти образы и представления; воссоздав формы, в которых создателю мифов представлялась реальность, можно воплотить через них то содержание, которое он нес*.

Так *достигается* адекватность формы этому вполне реальному содержанию сознания.

Так мы *найдем* сценический облик, отвечающий внутреннему содержанию «Валькирии».

Идя таким путем, мы сумеем наравне с музыкой и сюжетом еще и средствами зрелищного *воплощения* расшевелить в глубине собственного нашего сознания те пласты, в которых сильно еще мышление образное и поэтическое, чувственное и мифологическое; и, расшевелив их, мы заставим и их вибрировать в лад с мощью вагнеровской музыки.

Из этого фонда *будем* мы черпать систему наших выразительных средств, ему будем подчинять их.

III

Первый акт противостоит двум остальным актам, разбитым нами на четыре самостоятельных картины.

Это даже не первый акт, а пролог.

Здесь завязаны все узлы, здесь положены все начала.

Невольно хочется приравнять его (с обратным знаком) к первому прологу «Фауста» — Прологу на небе.

Я подчеркиваю эти слова «с *обратным знаком*», потому что *действие, а не дискуссия* о морали служит содержанием пролога здесь — *действенной дискуссии* на тему пролога посвящена остальная часть драмы.

⁵ Об этом пишет и сам Вагнер в «Обращении к друзьям»: «Не бог создал историю Зевса и Семелы, а человек, в его чисто человеческом порыве. Кто внушил человеку, что бог изнывает в томлении любви по земной женщине? Конечно, только сам человек...».

«С обратным знаком» еще и потому, что пролог этот — *пролог на земле*, и действие земных людей вызывает смятение среди небожителей, в отличие все от того же «Фауста», где небожитель и сатана сговариваются об эксперименте над обитателем земли.

Промчавшаяся революция сороковых годов ведущим сделала человека, его поставила во главу угла; и ему, человеку, отводит Вагнер пролог первого дня, после того как в «Золоте Рейна» отвел богам космическое начало завязки всей тетралогии в целом.

Так или иначе, первый акт — *земля*, и первый акт — известного рода Vorspiel ко всей драме.

Поэтому облик его, даже стилистически, как бы противостоит всему тому, что с течением актов и картин будет совершаться на надземных порогах и на подступах к небесам и к Валгалле.

Первый акт — это мир, *видимый человеком с земли*, мир, ограниченный горизонтом первичных его верований, представлений и ощущений.

Вот почему «ствол громадного ясеня», по ремарке Вагнера, призванный лишь поддерживать «крышу хижины Хундинга», разрастается в поглощающее все пространство сцены могучее дерево. В корневищах его ютится жильё Хундинга, жалкий очаг семьи, построенной на насилии мужа над женой. Сердцевина же дерева уготовлена для тех, кто в празднике любви и весны познал истинную свободную любовь.

Это дерева уже не одинокий столб, призванный поддерживать скаты крыши, но мощное Древо жизни, древний Игдразил сказаний «Эдды», поддерживающий стволем своим *миры*, ютящиеся в разрастающейся его листве.

Вот как рисуется этот Ясень мира (Welt-Esche) по описаниям «Эдды» (цитирую по Карлу Зимрокку):

«...Имя его означает «Носитель Священного Ужаса». И сам Вотан в одном из древних сказаний именуется плодом этого дерева. Это дерево самое величественное и могучее из всех деревьев: его ветви распростерты над всей землей и высются далеко над небесами. В целом же этот Ясень представляет собой образ всего мира. И верхушка его высится выше жилища богов — Валгаллы. А у подножия его живут три девы. Они свивают судьбы людей, и зовут их Норнами. Глубоко под одним из трех мощных корней, направленных к людям, ютится страшный змей Нидхуг, грызущий основание Ясеня. Листва же Ясеня полна самостоятельной жизни. Здесь, среди ветвей его, пасется коза Хейдрун, молоком которой питаются бессмертные герои, перенесенные валькириями в чертоги Вотана. Здесь же, в листве, пробегает один олень и еще четверо других, поедаящих молодые побеги и почки Ясеня. Орел сидит на ветвях; орел, знающий о многом, и между глазами его сидит ястреб. По ветвям же скачет белка и переносит слова ненависти и гнева от орла вверху к змее внизу и обратно...»

Различны толкования значений этих обитателей Ясеня мира: кто видит в них идеи самоуничтожения мира; кто — олицетворение сил природы: подземные вулканические силы воплощены в змее Нидхуг, четыре основных направления ветра воплощены в четырех оленях, орел — воздух и т. д.

В одной из первоначальных сценических редакций в сцене любовного дуэта Зигмунда и Зиглинды дерево действительно перевоплощалось в подобие образа Древа жизни — Игдразила. С постепенным нарастанием музыки и лирической напряженности дуэта дерево разрасталось, покрывалось юной листвой и оживало цветами; звери и птицы скользили в сочной его зелени; под конец дерево должно было опоясываться кольцом сплетенных тел бесчисленных Зигмундов и Зиглинд, вместе с ними переживающих любовное томление, любовный трепет, торжество любви.

Нечто дантовское было в этой концепции гигантского Древа, оживающего гроздьями человеческих тел: то одних только мужских, окутанных звериными шкурами, то только златокудых женских; то, наконец, тех и других, сплетенных между собой.

И этот дантовский мотив был подсказан самой музыкой: работая над «Валькирией», Вагнер пишет Матильде Везендонк (30 августа 1855 года), что он «теперь каждое утро, прежде чем приступить к работе», читает «по одной песне из Данте»⁶.

«Ужасы Ада» сопровождают его «при разработке второго акта и страшного отчаяния Вотана». Столь же ярко звучат мотивы «Чистилища», переходящего из «кругов Ада» в разрастающиеся «круги Рая», когда мифологическое дерево дает приют влюбленным. Сомкнувшиеся объятия разветвлений дерева композиционно как бы замыкают собой пролог.

Свершилось событие, которое приведет в содрогание семью небожителей. Из опускающихся к земле облаков вырастет подобием золотого трона золотая вершина горы. На ней Вотан и Брунгильда; с появлением Фрикки вступит в действие собственно драма.

Интересно дальнейшее развитие этого древнейшего образа Древа.

Ранний Ренессанс также дает нам образы Древа жизни. Но интересно, что в самом понимании «жизни» произошел характерный сдвиг.

«Эдда» представляла деревом *систему*, мира, *принцип жизни вообще*, образ *жизненного процесса*.

Здесь же дерево призвано служить каркасом не жизни вообще, но определенной «частной» жизни, можно было бы сказать, личной биографии. Как во всех областях, так и здесь, в эпоху Ренессанса, на первый план выдвигается личность.

Хотя сама эта личность и гипотетическая, хотя фазы ее биографии имеют прежде всего отвлеченно мистический «смысл» и значение, тем не менее это все-таки этапы «драматизированной» истории жизни определенного персонажа.

Я имею в виду деревья в живописи раннего итальянского Возрождения, по ветвям и сучьям которых располагаются последовательные сцены из жизни центрального действующего лица Нового завета.

Дальнейшее «очеловечивание» приводит к тому, что деревья становятся... генеалогическими, то есть такими, где воздействие *через образ* самого дерева *заменяется* использованием сучков и ветвей дерева в качества *схемы* семейных «разветвлений» и «переплетений».

Совершенно так же, как и сами эти обозначения, которые, когда-то метафорические и образные (как все переносные слова), сейчас уже звучат не поэтическими оборотами речи, но чисто утилитарными обозначениями, даже в практике коммерческой и бюрократической. Подобное фамильное дерево объединяет собой всю серию романов Золя «Ругон-Маккары»¹¹. Но в одном из этих романов — в «Ошибке аббата Муре» — аббату Муре во сне является такое же дерево во всей его первичной космической силе и с чисто мифологической мощью взрывает оковы церковных сводов, пантеистически выбиваясь на свободу. Оно далеко от пессимизма гаршинской пальмы, разбившей стеклянные оковы купола лишь для того, чтобы погибнуть от окружающей стужи; оно, скорее, вторит мотиву жизнерадостного образа дерева Уитмена, врастающего в небо.

Но не эти деревья я здесь имею в виду. Деревья, которые меня интересуют, подробно описаны Тоде в книге «Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance» (von Henry Tode, Berlin, 1904⁷). Самый старый образец подобного дерева он находит на старинной картине, хранящейся во Флорентийской академии, написанной под явным влиянием Джотто. Художник детально воспроизвел то описание дерева, которое в

⁶ Первое знакомство Вагнера с Данте и увлечение им относится как раз к этому времени. Он в восторге от того, что Лист работает над симфонией на эту тему, и «Дантовская симфония» Листа остается навсегда любимым произведением Вагнера; в ней он видел музыкальное «воплощение души дантовской поэзии в ее чистейшей просветленности».

⁷ Генрих Тоде, «Франциск Ассизский и истоки Ренессанса», Берлин, 1904 (нем.).

«Lignum vitae»⁸ дает Бонавентура, возродивший в Италии этот древний образ (сам Бонавентура представлен у подножия другого, подобного же дерева, изображенного Таддео Гадди в Рефекториуме Санта Кроче во Флоренции).

Интересно, что в этом древнейшем образце, особенно подробно описанном Генрихом Тоде, у подножия дерева стоят «прародители» Адам и Ева, как бы замыкая круг образов, родственных Зигмунду и Зиглинде.

Адам и Ева — отзвук платоновского первичного Андрогина, *раздвоенные половинки* которого стремятся друг к другу; Зигмунд и Зиглинда — *разъединенные близнецы*, тоскующие друг о друге до тех пор, пока судьба не соединяет их в хижине Хундинга.

Одну из очень поэтических вариаций нового времени на эту же тему дает в «Синей птице» Морис Метерлинк. Она намечена в той сцене «Царства Будущего», которая на подмостках не исполняется, в образе двух «неразлучных» — тех двух еще «нерожденных душ», которым суждено разлученными вступить в мир и искать в нем друг друга.

Пеладан (Peladan, «Les idées et les formes»⁹) считает самой древней концепцией этого образа китайскую, изложенную в словаре Ел-Иа, которая могла быть известна в греческом переводе Платону и через Египет — Моисею. Вряд ли, однако, следует связывать этот круг родственных образов непременно цепью «заимствований». Гораздо вернее предположить, что одинаковый уровень развития общественных форм при столкновении с одними и теми же явлениями природы и действительности порождает аналогичные концепции и представления. Это блестяще доказано работами проф. Мара в области языка.

Лишь в конце первого акта образ Древа вырастает в пантеистическую эмблему мироздания, каким оно представлялось первобытному человеку. Но на протяжении всего первого акта оно воплощает не всю *картину мироздания*, а лишь всепронизывающий его *дух природы*.

Но дух этот, как мы уже знаем, — Вотан.

Итак, на протяжении первого акта дерево — это Вотан.

В пантомиме, пластически воплощающей рассказ Зиглинды об отце, Вотан выходит из ствола дерева и скрывается в его кроне. Однако еще задолго до этого дерево связано с темой Вотана. Мы ощущаем это уже в рассказе Зигмунда («отец же мой исчез»), магически притягивающем всех действующих лиц к таинственному шелесту кроны дерева; этот шелест вызывает тревогу Хундинга и страстный порыв Зигмунда и Зиглинды еще не друг к другу, но к той таинственной силе природы, которая приведет их в объятия друг друга.

Особенно сильно звучит эта тема в сцене, когда Зигмунд остается один. Зигмунд упрекает своего отца за неисполнение обещания помочь сыну, и дерево как бы хочет заговорить: шелест пробегает неясным светом по кроне — качается листва, таинственно вспыхивает ствол, чудесным светом озаряется крона Древа, из самой сердцевины ствола возникает горящей стрелой чудодейственный, непобедимый меч — Нотунг. Своего же апогея игра дерева — Вотана достигает, когда, слившись в теме весны воедино с деревом — образом мироздания, оно раскрывает свое лоно для любовного экстаза Зигмунда и Зиглинды.

Подобный образ дерева-божества — один из самых частых образов мифологии любых стран и народов, бесчисленные примеры этого мы найдем в фольклоре китайском и греческом, сибирском или австралийском, мексиканском или древнегерманском. О них можно прочесть тома и тома описаний и исследований. Вспомним здесь хотя бы один из них, относящийся к одной из древнейших мифологий мира — к Озирису, занимающему схожее с Вотаном место в древних верованиях Египта. О нем пишет Фрезер в «Золотой ветви»¹⁷ (ч. 4, т. II английского издания):

⁸ «Древо жизни» (лат.).

⁹ Пеладан, «Идеи и формы» (франц.)

«...Но Озирис был не только божеством злаков; он был и божеством деревьев, и это, по-видимому, было наиболее ранним его характером, поскольку поклонение деревьям естественно в истории религий предшествует поклонению злакам... характер Озириса как божества деревьев весьма наглядно представлен в церемонии, описанной Фирмикусом Матернусом: срубалась сосна и выдалбливалась ее сердцевина. Этой сердцевине потом придавался облик Озириса, и полученная таким образом фигурка вновь погружалась в ствол дерева. Трудно представить себе более конкретно образное воплощение мысли о том, что дерево является обиталищем живого существа...»

Все мифологии полны людьми, ставшими деревьями, и деревьями, ставшими людьми.

Одинокий Кипарис, или история Филемона и Бавкиды:

...Отягченные годами, как-то
Став у святых ступеней, вспоминать
они стали события.
Вдруг увидал Филемон: одевается
в зелень Бавкида.
Видит Бавкида: старик Филемон одевается
в Зелень.
Похолодевшие их увенчались вершинами
лица.
Тихо успели они обменяться приветом:
«Прощай же,
Муж мой!» — «Прощай, о жена!» —
Так вместе сказали, и сразу
Рот им покрыла листва...

(Овидий, *Метаморфозы*, 712 — 719)

«Буря» Шекспира или ироническая интерпретация этой мысли от Шарля Сореля в его «*Le Berger extravagant*»¹⁰ (XVII век) вплоть до новеллы 1938 года Роберта Эйра «Мистер Сикомор», где рассказывается о превратившемся в дерево... почтальоне! Здесь же к месту, может быть, вспомнить и завет американского Мичурина — Лютера Бербанка, велевшего похоронить себя под мощной елью, с тем чтобы «это дерево впитало в себя его останки и он продолжал бы жить и далее в образе этого вечно-зеленого растения».

Это отступление о деревьях мы могли бы закончить напоминанием, что «Эдде» все они особенно близки. Согласно ее сказаниям, первые люди на земле — Аск и Эмбла — были созданы Вотаном и его братьями из двух деревьев. Аску и Эмбле Вотан дал душу и жизнь, а его братья — остроумие и желание двигаться, лицо, речь, зрение и слух. (См. «*The Sacred Tree or the Tree in Religion and Myth*» by Mrs J. N. Philpot, London, 1897¹¹) Игра дерева, вторящая всем перипетиям первого акта, продолжается и в следующем акте: в эту игру вовлекаются горы и утесы. Так, во время поединка Зигмунда и Хундинга во втором акте утесы вздымают врагов, обрушиваются под ними и, наконец, склоняют труп убитого Зигмунда к земле. Вслед за утесами в игру вступает и небо, по которому грозным облаком несется Вотан. В третьем акте в игру вовлекаются деревья, обрушивающиеся к ногам Вотана и вновь вырастающие.

Наиболее полное проявление участия природы в человеческой судьбе мы видим в последней картине музыкальной драмы. Здесь эмоция действующих лиц, разлитая в стихии музыки, олицетворяется в пламени, которое охватывает весь небосвод.

¹⁰ «Сумасбродный пастух» (франц.).

¹¹ «Священное древо, или Дерево в религиях и мифах» Дж. Г. Филпота, Лондон, 1897.

Языки пламени, переход оттенков огня, кипящий вулкан и отсветы горения на меди порталов — все вторит движению музыки, сливается с ней, образуя светозвуковую картину финального волшебства огня (Feuerzauber). Проходящая сквозь весь спектакль идея синтетического слияния эмоции, музыки, действия, света и цвета здесь увенчивает тот образ «неравнодушной природы», какой рисуется она воображению человека, творящего легенды и миф.

Попытка войти в строй мыслей и ощущений этого человека вызывает в постановке и ряд других элементов, может быть, неожиданных для тех, кто привык к традиционным и ортодоксальным постановкам вагнеровских произведений.

Это прежде всего *зримость* всего того, о чем говорится или хотя бы упоминается по ходу действия.

Для мифологического мышления рассказ имеет совершенно такую же осязательную материальность, как и самый факт. И это потому, что на той стадии сознания решающим является не *самый факт*, но в первую очередь *ответный эмоциональный комплекс*, вызванный этим фактом. Под влиянием гипноза и мы переживаем такую же стадию сознания, отвечая полноценным эмоциональным переживанием не на реальный факт, а лишь на описание его в двух-трех словах гипнотизера.

А в творчестве, где случайно брошенное слово вызывает целую серию конкретно осязаемых образов, поступков, событий, разве не сохранились черты этого же сознания?

Так возникают в первом акте (и именно в этом наиболее земном и человеческом акте) видения-пантомимы, цель которых — воплотить в зрительной форме столь важные для понимания действия рассказы Зигмунда о девушке, которую он пытался спасти, о появлении Вотана и о мече, который он вонзил в «ясеня старый ствол».

Тому этот меч назначен,
Кто в силах вырвать его.

Любопытно, что в этом отношении мы следуем по пути, по которому шел сам Вагнер: ведь сюжет самой «Валькирии» в первоначальном замысле «Кольца» был не более как *рассказ, включенный в «Зигфрида»*.

О том, как эти первоначально задуманные рассказы о событиях затем переросли в самостоятельное драматическое произведение, красноречиво пишет сам Вагнер Листу в письме от 20 ноября 1851 года.

По его словам, он пришел к этой «необходимости» не только из самых «глубин своих художественных убеждений», но, прежде всего, «как художник, восхищенный действенностью сюжетов самих рассказов».

И так же возникает и еще один элемент спектакля — своеобразные *мимические хоры*. Их цель — материализовать те разные упоминания-мысли, что разбросаны по всему произведению.

Так, зрелищем становится массовый полет валькирий; трепетные крылатые воинственные девы окружают восемь вагнеровских валькирий в сцене гнева Вотана, траурное шествие образуют они после прощания его с Брунгильдой.

Фрикка возникает в окружении баранов, мчащих ее колесницу. И впереди Хундинга несётся громадное многоногое мохнатое тело его своры, вызывающее страх и ужас у преследуемой Зиглинды.

Это же хотелось распространить и на трактовку внутренних коллизий действующих лиц, вывести эти внутренние переживания в действия, в поступки.

И я думаю, что «неподвижность», за которую упрекали Вагнера в «Валькирии», во многом обязана тому, что в прежних сценических разрешениях никогда не делалось попытки перевести игру страстей действующих лиц не только

в пение, но действительно в игру — в поступки, в движения и перемещения; И здесь мы старались перевести в наглядность, пластически осязаемую и видимую, весь тот комплекс внутренних чувств и взаимоотношений, которыми обуреваемы герои Вагнера. Таковы взаимоотношения внутри «треугольника» первого акта. Диалог Вотана и Фрикки. Сцена преследования во втором акте. Прибавило ли это драматического динамизма действию — судить не нам; зритель скажет, были ли мы правы...

Вводом мимических хоров хотелось передать еще одно ощущение, характерное для человека эпохи рождения эпоса. Это ощущение того, что человек еще не осознает себя как самостоятельная единица, выделенная из природы, как индивид, уже приобретший самостоятельность внутри коллектива.

Поэтому ряд персонажей в известные моменты как бы окутан этими соответствующими хорами, от которых они кажутся неотделимыми, из которых они кажутся еще не выделившимися, которые вибрируют с ними одной эмоцией, одним и тем же переживанием. Так, Хундинг мыслится как представитель грубейшей, атавистической стадии рода, более близкого к стае, к стаду, к своре. Вот почему он появляется, окруженный этим многоногим мохнатым телом своей своры; телом, которое, припав к земле, кажется охотничьей сворой, а поднявшись на ноги, — окружением Хундинга, родичами, оруженосцами, слугами.

Фрикка, его заступница и защитница, появляется в окружении хора золотошерстных полубаранов, полулюдей, не то одомашненных животных, не то людей, предавших собственные страсти и добровольно надевших взамен этого ярмо укрощенных.

Размягченные лирическим отношением Вотана к любовным проделкам сына и дочери («Но виновны ли они, что на свете теперь весна?»), они робко протягивают Фрикке руки, умоляя не осуждать Зигмунда, за что становятся мишенью ее ярости. Но, вместе с тем, к ним же, к этим златорунным наперсникам, обращены слишком слезливые, чтобы быть искренними, жалобы Фрикки на непостоянство Вотана между вспышками злобной ревности, гораздо более характерной для этой властной богини, добившейся гибели Зигмунда. Они же каменеют от ужаса при сокрушительных упреках Фрикки. И они же, наконец, рабски припав, пригнувшись к земле, мчат со сцены под свист бича ее гневную и победоносную колесницу.

Своре Хундинга и свите Фрикки противостоит третий образ — образ Вотана, воинственный дух которого, неукротимость воли и мощь душевных сил также ищут своего расширенного воплощения в не менее своеобразном хоре. Этот мимический хор знает уже и индивидуально поющих солистов.

И если тело первых двух мимических хоров, припавши к земле, стелется по ее поверхности, то буйный дух Вотана, воплощающийся в воинственных образах валькирий, мчит их ввысь, в заоблачные дали.

Неукротимые, буйные, как их отец, — таковы валькирии — воплощение воли Вотана («Что ты, как не орудие лишь воли моей», — говорит он), и, прежде всего такова любимая им Брунгильда, восставшая против него самого.

Мысль, вызвавшая к сценической жизни три этих мимических хора, продиктовала одновременно и характер их поведения.

Вплощая в себе как бы жизнь, чувства и волю *одного* ведущего, *переливающиеся в группу*, они действием вторят ему, не индивидуализированно, не персонифицированно. Они коллективно *вторят, но не поступают*; и лишь приливами и отливами набегающих чувств свивают отдельных представителей групп в пластические хороводы, вновь разрывая и вновь сливая отдельные группы, но с тем, чтобы нигде не разбежаться в «жанровую» пестроту самостоятельных «сценок», с тем, чтобы всегда осознавать себя единым телом, единым хором и не потерять основного ощущения — текучего единства с

мыслями и эмоциями центрального персонажа, чье волнение волнами переливается по ним. Это особенно отчетливо должно быть передано в игре валькирий в третьем акте.

Но чисто пластически на этих хорах лежит еще одна особая задача: они служат как бы групповым связующим звеном между индивидуальным человеческим существом и средой, то есть, между солистом и вещественным оформлением сценического пространства. Выступая недифференцированной подвижной массой между недвижимой массой объемных декораций и индивидуализированно подвижным солистом, они являют собой как бы необходимое промежуточное звено для создания пластического единства спектакля. И трудно в конечном счете сказать, какое из перечисленных побуждений оказалось решающим для ввода в действие мимических хоров, — вероятно, взаимодействие всех их вместе взятых. Во всяком случае, это последнее побуждение сыграло большую роль. Просматривая фотографии, изучая описание прежних постановок Вагнера на сцене, неизбежно ощущаешь одно: люди, выведенные на сцену, люди XIX века, как бесконечно далеки они от людей мифа, легенд древних времен, в тайну которых сумел проникнуть Вагнер!

Буржуазный человек капиталистического XIX века — всегда один, изолирован, во враждебном отрыве от ближнего и среды, в раздоре с гармонией мира, в непримиримом разладе с человеческим обществом. Так выглядят и эти одетые в пернатые шлемы персонажи. Реальным мехом своих одежд, «самоварным» блеском своих вооружений они еще больше подчеркивают свой безнадежный отрыв от сценической среды.

Победить этот разрыв, противопоставить ему *единство первичной гармонии* между человеком и средой — вот чего хотелось добиться в пластическом разрешении этого спектакля.

Но это общее охватывающее действие должно, не ограничиваясь сценой, вращаясь в самый театр. Но не приемом уходов и выходов «через публику» или переплетения мест зрителей с площадками игры, а путем звуко-пластической спайки обоих коллективов, участвующих в зрелище: артистов и зрителей.

Пространственно эта задача решалась деревом, которое своими ветвями уходит под свод зрительного зала, поднимаясь за традиционный «арлекин»²⁰.

Звуковое решение этой задачи рисовалось нам так: музыка «полета валькирий» должна была через систему громкоговорителей охватывать весь зал, перебрасываясь «как бы полетом» из глубины сцены в глубину зрительного зала и обратно, разливаясь вокруг зала по лестницам, переходам и коридорам. Однако преодолеть здесь традиции оперного театра не удалось! Третий путь слияния — *световой* — применен в финале первого акта; в зрительный зал вливаются золотые лучи восходящего праздника любви Зигмунда и Зиглинды.

Но не только эти хоры и полеты должны создавать объединяющее единство музыкально-сценической стихии. И не только подвижные декорации, принимающие непосредственное участие в игре; горы, сражающиеся вместе с героями; дерево, в шелесте

ветвей своих старающееся заговорить; огонь, заключающий в свои объятия Брунгильду.

Еще гораздо глубже и проникновеннее должны связать сценическую судьбу человека и среды сменяющиеся «руны» прочерчиваемых актером сценических переходов и перемещений.

Я не напрасно и не случайно назвал их «рунами» — этим обозначением знаков древнегерманского письма, ибо, подобно этим знакам, простым в своем начертании, но насыщенным глубоким смыслом и содержанием, должны быть внешне просты и внутренне содержательны мизансцены подобного спектакля.

Вот почему содержание и самый пластический рисунок пространственных действий должны выходить далеко за пределы обычной оперной «разводки» артистов и должны *внутри самой своей пластической формы воплощать содержание* и единство

драмы, в равной мере охватывающей игру света и игру оркестра, игру человека и игру бушующих в нем страстей.

Здесь, как, может быть, нигде, *мизансцена* от своей простейшей, утилитарной необходимости — «как-то» размещать людей по сцене — должна подняться до степени подлинно взволнованной *пластической речи*, до *пластической речи* исполнителей, *перемещающихся* по отношению друг к другу; по отношению к *пространственной среде*; по отношению к расчленяемому их действиями *потоку музыкальной стихии*.

Поэтому здесь мизансцена сугубо поэтична или, во всяком случае, должна быть таковой. И как поэтическая она должна быть, прежде всего, *образной и музыкальной*, рожденной на той же общей основе, что рождены и музыка, и словесная драма, и произносимое слово, и красноречие декоративного оформления.

Отсюда столь же строгий строй «пластических лейтмотивов», переплетающихся с лейтмотивами оркестровыми. Отсюда же пространственно-образные комплексы, продиктованные отдельными темами действия. Комплексы, доходящие до почти полной осязаемости, но вместе с тем остающиеся на стадии образа, уловимого, прежде всего, чувством, а не рассудком.

Отсюда пластический подтекст симметрии, поющий о теме близнецов в первом и втором актах.

Отсюда и тема постепенного подчинения Вотана воле Фрикки и трагедии низвергаемого Вотана.

Подобный подход к мизансцене и пластическому рисунку действия, рожденный музыкой, в условиях сцены Большого театра приобретает особенно важное значение: здесь оркестр не скрыт от зрителя, как в театре Байройта. Здесь оркестр располагается зияющей «пастью» ущелья между зрителями и актером; и если магией музыки он именно объединяет того и другого, то пространственно размыкает их на громадное расстояние. Невольно вспоминается коронный номер знаменитого музыкального клоуна Грока, состоящий в том, что Грок из глубины сцены опасно приближается к рампе, заглядывает в оркестр и, повторяя этот маневр раз двадцать, в ужасе подымается каждый раз по-разному и в самых панических интонациях, с непреодолимым комизмом произносит двадцать раз одну и ту же фразу: «Я заглянул в пропасть...»

Но так или иначе, через эту «пропасть» надо перенести смысл чувств и действий актера: и здесь образная мизансцена пластически разрешает то, чего не могут в этих условиях до конца сделать трепетные нюансы мимики и жеста.

Так, не впадая в статику, неподвижность и смысловой иероглиф античной маски, образная мизансцена помогает разрешить часть возложенных на античную маску задач.

Однако сама строгость письма так понятой мизансцены имеет еще одну важнейшую задачу.

До конца расчленения системой пластического действия поток музыки, мизансцена эта еще добивается того, чтобы рельефно выделять системой «крупных планов» (как мы сказали бы в кино!) отдельные выразительные фазы общего течения звукового потока.

В этой зрительной подаче отдельных последовательных звеньев музыки сама музыка *начинает приобретать ту зрительную осязательность*, которая и является постановочным принципом «Валькирии».

Здесь сделаны в этом направлении пока первые опыты, но я думаю, что это вообще должно войти в методы постановки музыкальных драм, и не только Вагнера.

Отсюда столь же строгая оркестровка пластического действия и перемещения, как в музыке.

Отсюда свои же гармонические закономерности: пластические повторы, «возвраты», тематические выделения, пластически разработанные мотивы, контрапунктические согласованности. Декорация должна служить не украшением или убранством сцены, не только указанием места действия, но и синтезом всей той будущей поэтической игры пластических переходов, подножием которых она служит.

И столь кровно связанная с ними, она должна родиться не только *внешне изобразительной*, но, прежде всего, *образно значимой*, вырастающей из глубины *внутреннего содержания*, являть которое *вовне призвана и она*.

Само же пластическое действие здесь должно находить такую же опору, как звуковой опорой ему служит та неповторимая музыка, что вызывает к жизни все явления спектакля в целом.

Такое подножие игры, связанное с ней тысячью нитей, сотней пластических мотивов и движений (то движений, подхватываемых и как бы продлеваемых декорацией, то движений, наоборот, декорацией рождаемых; то сливающихся людей и декорации воедино), — такая декорация не могла не быть объемной и трехмерной. И, вместе с тем, она же не могла быть постоянной и несменяемой, что так глубоко бы противоречило многокрасочно сменяющейся музыкальной стихии Вагнера, Вагнера, считавшего, что «истинная сущность мира заключается в беспредельном его разнообразии» (письмо к А. Рекелю от 25 января 1854 года).

Идея о декорации как об образном подножии динамического носителя мысли и чувства действующего человека, пластически воплощающей драматическое содержание музыки, определила формы декорации.

Декорации оказались как бы той частью единого динамического вихря, что вызывала к жизни музыка; той частью, на долю которой выпало застыть в сценическом пространстве станками и красками, ступенями и обрывами, поверхностями и плоскостями, чтобы служить опорой действиям и поступкам артистов.

Совершенно так же как драматический вихрь темы, несшийся перед духовным взором Вагнера, воплотился в медь, дерево и струны оркестра, создав ту общую опору, на которой разворачивается все действие музыкальной драмы *в целом*.

Так в своих декорациях мы стремились к тому, чтобы наиболее совершенно приблизиться к архитектуре в том смысле, как ее понимал Гёте, видевший в ней «застывшую музыку».

Такое требование к декорации, органически вытекающая из самой природы музыки Вагнера, ставит в совершенно особые взаимоотношения постановщика и художника спектакля.

Здесь они как бы повторяют те же соотношения полного слияния, которого требует Вагнер от музыканта и поэта, либреттиста и композитора в деле создания музыкальной драмы.

В идеале это одно лицо.

Таким был сам Вагнер.

В нашей же совместной работе с таким прекрасным художником и мастером театра, как П.В. Вильямс, мы достигли такого глубокого взаимного понимания, что, кажется, добились полного единства пластически-образного звучания динамики спектакля в целом.

Насколько же мы добились созвучности этого и с музыкой Вагнера – судить не нам: судить — зрителю:

Но... остановимся на этом. Не будем со всех деталей, намерений и замыслов снимать последние покровы тайны, срывать «последнее покрывало Изида». Не будем «толкованием» переводить в сферу рассудка то, что порождено непосредственно чувством, непосредственно к чувствам должно взывать и на чувства же призвано и воздействовать.

Будем и в этом следовать завету Вагнера: «...я полагаю, что совершенно верный инстинкт спас меня от чрезмерного стремления быть ясным. Чувством я отчетливо вижу, что слишком откровенное обнажение авторского замысла только мешает пониманию...»

Остается отметить еще одну черту. Невольно и как бы самостоятельно она вплеталась в толкование обликов и в стиль оформления. Это была настойчивая нота *эллинистического* звучания. В трактовке Фрикки, в шлемах валькирий, сменивших куриные перья на строгий рисунок бронзы, в игре щитами, в построении групп, в строгости линий плащей — везде звучал сквозь первичный германский мифологический образ этот «подтекст» мифа античного.

Думаю, что мы были правы, не заглушив этого звучания. Не только потому, что это как бы расширяло ощущение мифа еще и за пределы узконационального.

Не только потому, что в каждом из нас ощущение понятия о мифе как таковом непременно как-то неразрывно связано с ассоциациями античности.

Но в особенности потому, что и сам Вагнер видел эпическое своеобразие этих мифов глазами человека, глубоко проникнутого духом античности, духом эллинизма.

Сквозь самые разнообразные мифы и сказания, легшие в основу его произведений, Вагнер неизменно видел греческие прообразы.

В «Обращении к друзьям» он пишет:

«...Мы видели уже, что основные черты мифа о «Летучем голландце» предвосхищены в отчетливом образе эллинского Одиссея, что этот Одиссей в своем порыве вырваться из объятий Калипсо, в своем бегстве от чар Цирцеи, в своем тяготении к земной и близкой ему женщине его родины выражал свойственные эллинскому духу элементы того же явления, которое в бесконечно усиленном и обогащенном новым содержанием виде мы открываем в «Тангейзере».

Точно так же мы находим в одном из греческих мифов не особенно древнего происхождения основные черты сказания о Лознгрине. Кто не знает «Зевса и Семелу»? Бог полюбил земную женщину и ради этой любви является к ней в человеческом образе. Но Семела узнает, что возлюбленный явился не в своем настоящем виде, и, увлеченная порывом истинной любви, требует от супруга, чтобы он показался ей во всем чувственном блеске своей божественной личности. Зевс знает, что должен будет уйти от нее, что это будет ее гибелью. Он страдает от сознания необходимости исполнить губительное требование Семелы. Затем он осуществляет его, и смертоносный для людей блеск его божественного явления поражает возлюбленную...»

В «Опере и драме» он целые страницы посвящает разбору образов Эдипа и Антигоны.

Оркестр он воспринимает как продолжателя роли античного хора.

Да, наконец, и вся его концепция единого органического зрелища, сливающего в *синтезе* все содружество искусств, ему рисуется как некое более возвышенное *воссоздание той первичной гармонии, которая была в слиянии искусств Древней Греции.*

Глубокая связь мировоззрения и эстетических взглядов Вагнера с идеалами античности пронизывает все его труды. Интересующиеся этой проблемой могут найти немало увлекательного на эту тему в исследовании Георга Брашованова «Рихард Вагнер и античность».

Для постановщика же было достаточно этого ощущения, пронизывающего прежде всего самые творения Вагнера, да, пожалуй, тех нескольких строк, которые Вагнер написал Августу Рекелю по поводу «Кольца Нибелунга»:

«...Концепция этой вещи сложилась у меня в эпоху, когда мои понятия кристаллизовались на эллинско-оптимистической основе в целый мир...» (23 августа 1856 года).

И в заключение, быть может, остается лишь развеять одно кажущееся недоумение.

Почему за постановку Вагнера взялся именно режиссер... кино?

Дело здесь, конечно, не в том, что режиссеру кино легче было преодолеть пресловутую «статилу» вагнеровской оперы.

В лучшем случае это могло бы обосновать... *приглашение* кинорежиссера на это дело.

Но что же заставляет его самого *браться* за Вагнера? Дело гораздо глубже и принципиальнее.

Оно глубоко связано с той *проблемой синтеза искусств*, которой мы несколько раз касались на протяжении пространной этой нашей статьи, и, в частности, с проблемой создания *внутреннего звукозрительного единства в спектакле*.

Звукозрительный кинематограф задумывается над этими проблемами, экспериментирует и накопил в этой области известный опыт (отдельные фрагменты в «Александре Невском», как, например, «Скок рыцарей», или отдельные сцены рисованного фильма, как, например, «Белоснежка» Диснея). Не много создано на этом пути.

И творческая встреча с Вагнером имеет здесь двоякий интерес. С одной стороны, опыт звукозрительного кино помогает осуществлению особых задач, которые ставит перед постановщиком сценическое воплощение вагнеровской музыкальной драмы.

С другой же стороны, сами эти задачи благодаря природе вагнеровской музыки должны родить целую серию звукозрительных проблем, разрешение которых представляет громадный интерес и в свою очередь способно обогащать звуковое кино, особенно к моменту, когда это кино начинает становиться не просто звукозрительным, но еще и цветовым и стереоскопическим.

Необычайно *образная музыка* Вагнера особенно остро и глубоко ставит проблему искания и нахождения адекватного *зрительного образа*.

И необычайная эмоциональная насыщенность этой музыки делает эту задачу особенно увлекательной, волнующей, творческой. Здесь, во встрече музыкальной драмы Вагнера со стихией звукозрительного кинематографа, происходит благороднейшее взаимное обогащение.

Порожденная традицией театра, ранняя эстетика кинематографа на первых порах аморфно слита с театром.

На следующем этапе она резко противопоставляет себя театру, беспощадно отбрасывая все способное напоминать его, вплоть до слитной сюжетной драмы и играющего человека-актера.

И вот после периода усиленной «ретеатрализации» кинематографа, столь же убудочной, как и механическая «кинематографизация» театра, на стыке звукозрительного кинематографа с музыкальной драмой Вагнера вновь возникает благородное взаимное творческое оплодотворение кинематографа и театра, без подавления самобытности каждого из них в отдельности, но ведя обоих к разрешению новых и новых задач.

В какой мере это удалось на практике кинорежиссеру, ставящему музыкальную драму на театре, — судить не нам: об этом скажет свое решающее слово наш советский зритель.