

ОПЕРА НА СЦЕНІ

УДК 78.071.1(430)(470)

ЄФІМЕНКО А. Г.

«АРАБЕЛЛА» РІХАРДА ШТРАУСА І «ВОГНЯНИЙ АНГЕЛ» СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА (ПРЕМ'ЄРИ БАВАРСЬКОЇ ШТАТСОПЕРИ 2015).

СТАТТЯ ПЕРША

Розглянуто перспективну тенденцію розвитку режисерської опери на прикладі нових інтерпретацій «Арабелли» й «Вогняного ангела». У постановках оперних творів актуалізовано колізії навколо творчого процесу композитора та історії перших прем'єр опер. Оперний текст усвідомлено як комплексне явище, яке корелює семіотичні системи і медіа-комунікації в поліфонічному співвідношенні лібрето, партитури, перших постановок, сучасних його реценсій. Досліджено одну з найбільш перспективних тенденцій у режисерській опері на прикладі нових інтерпретацій «Арабелли» й «Вогняного ангела» на сцені Баварської Штатсопери 2015 року. Показано особливості звернення Андреаса Дрезена до історичного контексту «Арабелли». Режисер руйнує шаблони минулих інтерпретацій, диригент уникає надмірного захоплення красою музики, насолоди її спокусами, натомість досліджує стилістику, структуру, жанрові метаморфози. Оригінальність цієї інтерпретації полягає в експлікації «історичної долі» твору, яку раніше замочували, проте в новій інтерпретації вона провокує нові дискусії. Режисерська концепція «Арабелли» чітко окреслила перманентно діючу в сучасній театральній практиці тенденцію до інтеграції особистісно-біографічного і культурно-історичного дискурсів з оригінальним оперним опусом.

Ключові слова: режисерська опера, тенденція, інтерпретація, «Арабелла» Р. Штрауса.

Ідеться не про партитурний аналіз цих опусів, а про назрілі паралелі між артефактами сучасної оперної режисури, з першого погляду, нічим не пов'язаними між собою. Режисерські інтерпретації світової оперної класики, навіть у її несподіваних, парадоксальних чи провокативних сценічних версіях, генерують спільні й повторювані тенденції. Мета статті – розглянути одну з найбільш перспективних тенденцій у режисерській опері на прикладі нових інтерпретацій «Арабелли» і «Вогняного ангела», проставлених на сцені Баварської Штатсопери 2015 року.

Зацікавлення вчених інтерпретацією й аналізом музичного твору як «звучання-виконання» розпочалося з другої половини ХХ століття. Сприйняття «авторського твору» як цілісного, завершеного стало анахронізмом навіть на музично-навчальному рівні. О. Маркова зафіксувала «злам» наукової думки у довідковій літературі 1970-х років і втрату музикознавством уваги до «вчення про твір» як цілісний результат композиторської діяльності. Дослідниця посилається, наприклад, на відсутність у виданні шеститомної «Музичної енциклопедії» поняття «музичний твір», яке

раніше містили всі словники і довідники. Нова оцінка «твору» не мислима без урахування виконавської діяльності.

У синтетичних жанрах музика є амбівалентною складовою художньо-комплексного цілого й окремою ланкою в колективній інтерпретації. Музиканти, диригенти, музикознавці головним в інтерпретації музично-театрального твору справедливо вважають саме «музичний текст», який ніби фільтрує інші виконавські ідеї, застерігаючи інтерпретаторів від помилкових тлумачень. «Музичний текст» зберігає «об'єктивну сутність» інтерпретації як співвідношення *даного* і *створеного* (М. Бахтін). Режисери пропонують індивідуальні вирішення одвічної дилеми *театр – музика* і вважають інтерпретатора оперних спектаклів співавтором.

Актуальність дослідження режисерської опери незаперечна. Коли музично-театральний жанр безпосередньо репрезентує культурно-історичні традиції своєї епохи, режисери художніми методами відверто створюють конфліктну ситуацію між оперним текстом і його індивідуальним (персональним/Personenregie) тлумаченням. У наш час актуалізація сюжету, його смислові трансформації, відкриті фабульні й драматургічні зміни в опері стали звичним явищем. У режисерських реаліях останніх років рафінована герметизація смислу оперної партитури відкрилася для сценічних експериментів і містифікацій часопростору, які захоплюють пошуками нових сенсів, водночас, небезпечних втратою зв'язку із джерелом. Не випадково мало досліджений феномен режисерського артефакту в амбівалентному співвідношенні з композиторським твором нагадує про відому сентенцію Марселя Пруста про мистецтво новаторства, яке завжди поступається повторенню в його відкритті нової істини¹.

Дослідникам режисерського театру бракує комплексного підходу і спеціальних методів аналізу, які перебувають у стадії розробки. Сучасні інтерпретації оперного тексту все ще оцінюються за їх сумісністю з теоретичними аспектами виконавства і за дотриманням визначеної дослідниками тріади: *прочитання, розуміння і відтворення* композиторського оригіналу. Переконаємося, що такий підхід музикознавців не завжди сприяє адекватному оцінюванню конкретного артефакту. Є. Цодоков вважає інтерпретацію оперного тексту виключно виконавським мистецтвом: «<...> Як би не хотілося режисеру іншого! Воно [виконавське мистецтво] покликане інтерпретувати вже закінчений твір, автором якого є композитор»². Ю. Погребняк не виключає розуміння режисерської інтерпретації як творчого акту і «виявлення сенсу, не закладеного у твір його авторами, але іманентно властивого йому»³. В. Москаленко визначає інтерпретацію як «винахід»⁴ і креативний процес співтворчості, під час якого відбувається творення нового художнього цілого, пов'язаного, але чимось відмінного від

¹ Пруст М. В поисках утраченного времени: под сенью девушек в цвету / Марсель Пруст. – СПб. : Амфора, 2005. – С. 255.

² Цодоков Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс] / Евгений Самсонович Цодоков. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/history55.html> – Дата доступа: 20.10.2015. Тут і далі іншомовні праці цитуються у перекладі автора статті.

³ Погребняк Ю. В. Опера как синтетический жанр искусства / Ю. В. Погребняк // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Симферополь, 2014. – Т. 27 (66), № 1. – С. 199.

⁴ Москаленко В., Проскурня А. «Наступила эпоха интерпретации» [Электронный ресурс] / Виктор Москаленко, Анна Проскурня // Musical Information REview, сайт кафедры истории музыки этносов Украины и музыкальной критики НМАУ им. П. И. Чайковского, 10 апреля 2010. – Режим доступа: http://mi-re.do.am/news/viktor_moskalenko_nastupila_ehpokha_interpretacii/2010-04-10-143 – Дата доступа: 6.03.2016.

композиторського джерела. С. Філіппов наполягає на важливості «процесу експлікації й артикуляції власного інтуїтивного розуміння» і його «виявлення» в конкретному творі¹. Р. Богін наголошує на здатності інтерпретатора *розуміти* і *відтворювати* завдяки чужому «своє розуміння». Така інтерпретація припускає не стільки «усвідомлене розуміння», скільки «усвідомлену рефлексію над досвідом свого розуміння»². Нарешті, у формулюваннях В. Волкової поняття інтерпретації звільняється від будь-яких обмежень. Вона трактується як «висловлена рефлексія», зовнішня форма внутрішнього діалогу, який інтерпретатор («другий суб'єкт») веде із самим собою»³. У здатності інтерпретатора за допомогою «чужого» твору «розуміти своє розуміння» або «матеріалізувати свої рефлексії в різних знакових формах» втрачається безперечний авторитет Автора Музики, мета і засіб міняються місцями. Однак таке трактування інтерпретаторських завдань непридатне для діяльності диригента, який безпосередньо вивчає оригінальний музичний текст твору (партитуру).

Тісна взаємодія режисера й диригента дає яскраві результати і переконує у необхідності повернути диригентові ключову роль у постановці опери. Адже «від того, яку виконавську концепцію запропонує диригент, багато в чому залежить просторово-часова структура і темпоритм твору, а, отже, і його режисерське прочитання»⁴.

Сценічне розшифрування як вільні варіації на смислові коди первинного джерела – цілком поширене явище. Лібрето, жанрові і стильові канони, історичні контексти потрапляють у жорна творчого процесу нового автора і стають фрагментом нескінченної багатозначності нових *надінтерпретаційних смислотворень*. Міфологічний Орфей перевтілюється у поп-зірку або хіппі, національний герой Вільгельм Телль – у вбивцю, Онегін і Ленський – в пару закоханих, Борис Годунов – в російського олігарха, Св. Франциск Ассізький – в акустичний об'єкт піонера віденського *Aktionskunst* Г. Нітча, який використовує оперу О. Мессіана для ритуальних кривавих містерій і релаксації, власних патологічних рефлексій. Перелік можна продовжувати. У нових інтерпретаційних версіях здійснюється пошук «на межі тексту і сприймаючої свідомості», в «умовному просторі між текстом та інтерпретатором», на «перетині тексту й дійсності реципієнта»⁵. У сучасному трактуванні опера як складова культурного дискурсу є відкритою формою музичного театру, яка самостійно оновлюється, відкривається і дефінується (В. Юровський). З погляду синтезу вільно кореспондуючих мистецтв, культурного медіуму епохи (Г. Нойманн) складного семіотичного тексту, опера вже вийшла за межі традиційного розуміння жанру. Паралельно до концепцій

¹ Филиппов С. М. Искусство как предмет феноменологии и герменевтики : автореф. дис. ... доктора филос. наук: спец. 09.00.04 Эстетика / Сергей Михайлович Филиппов ; Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. – М., 2003. – С. 15.

² Богин Г. И. Процесс смыслообразования при рецепции синтетического художественного текста / Георгий Исаевич Богин // Взаимодействие искусств: Методология, теория, гуманитарное образование / Астраханский ин-т усовершенствования учителей. – Астрахань, 1997. – С. 18–24.

³ Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.09 Теория и история искусства / Волкова Полина Станиславовна ; Саратовская гос. консерватория. – Краснодар, 2009. – С. 105.

⁴ Цодоков Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс] / Евгений Цодоков. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/history55.html> – Дата доступа: 20.10.2015.

⁵ Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Светлана Юрьевна Лысенко ; Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2014. – 48 с.

культури етнологічної як строкатого полотна, витканого з поглядів, дій, жестів, мови, букв, звуків, тощо (Г. Ріле, К. Гирц), музикознавці розглядають оперний текст як комплексне явище, яке корелює семіотичні системи і медіа-комунікації в поліфонічному співвідношенні лібрето, партитури, історії створення, перших постановок, словом, усього накопиченого постановочного досвіду, зокрема й сучасні рецепції оперного тексту. Спроби науковців примирити прихильників традиційної режисури, вірної авторському оригіналу, і радикальної, яка є засобом «соціального збудження», спрямовані на включення оперного тексту в культурний дискурс сучасності. Як помітив Г. Нойманн, таке розуміння сенсу опери межує з вивченням «етнології власної культури». Воно, з одного боку, «інсценує гру різних культур радикально умовними, інсталюваними в соціальну дійсність засобами», з іншого, – «завжди інакше і завжди наново тлумачить, пробуджує і перформує внутрішні пласти сучасної культури»¹. При цьому одні тенденції консервуються, інші втрачають актуальність, деякі поєднуються і формують новий вектор у розвитку режисерської опери.

Сучасні постановочні версії опер Р. Штрауса і С. Прокоф'єва на сцені Баварської Штатсопери 2015 року були ініційовані неординарною ситуацією навколо цих, рідко інсценованих творів. Аналізуючи режисерські ідеї «Арабелли» і «Вогняного ангелу», розглянемо мотиви, які спонукали режисерів переформатувати очевидні «семантичні домінанти» (Ж. Дерріда) оригінальних авторських композицій і включити у зміст як контексти, так і підтексти історії їх створення.

Інтерпретація опери Ріхарда Штрауса «Арабелла»: на перетині історії та сучасності

У мюнхенській інтерпретації «Арабелли» режисер звертається до історії створення опусу і перших його постановок. Нагадаємо деякі деталі. Відомо, що лібрето Гофмансталя не задовольняло Р. Штрауса. Він, як свідок великих і малих, приватних і соціально-політичних бур, уже не вірив у патріархальну романтику «старого доброго світу». Через незавершене лібрето передчасно померлого Г. Гофмансталя виникли проблеми з постановкою. Проте дрезденська прем'єра мала блискучий успіх. У наступних сценічних версіях культивувався образ *сімейної ідилії*. Мюнхенська прем'єра (1939), приурочена до «Днів німецького мистецтва», була інсценізована із залученням імперських прапорів і свастики. Отже, починаючи з прем'єри, «Арабелла» Р. Штрауса, як і «Рієнці» Р. Вагнера, мала репутацію улюбленої опери фюрера.

На сцені Баварської опери «Арабелла» до 1968 року зазнала п'ять різних версій. Всесвітньої слави вона набула завдяки зіркового дуету Лізи делля Кази і Дітріха Фішер-Діскау. Патріархальну *ідеальну пару* нацистської Німеччини змінила *пара-мрія* «німецького економічного дива» (Traumpaar des deutschen Wirtschaftswunders) повоєнної доби². Рецепція змісту романтичної комедії про «природний відбір» сильного, заможного нареченого безвідмовно кореспондувала і до, і після війни з позицією офіційного уряду, який вітав аналогії Мандрики з постаттю впливового державного лідера.

¹ Neumann G. Oper als Text. Hofmannsthals orientalisches Spiel. Die Frau ohne Schatten Strauss. In: OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeit des Regietheaters / Gerhard Neumann ; Hgg. J. Schläder. – Berlin : Henschel Verlag, 2006. – S. 130.

² Schläder J. “Reibungslos in die neue Zeit“ – “Arabella” von Richard Strauss in München zwischen 1933 und 1968 / Jürgen Schläder // Magazin der Bayerischen Staatsoper. – München : Max-Joseph, 2014–2015. – Nr 4. – S. 125.

Цю деталь старої традиції в новій «Арабеллі» переосмислено, вона парадоксально впливає на характери героїв¹. Німецький кінорежисер Андреас Дрезен оригінально трансформував постановочну традицію «Арабелли» Рудольфа Гартмана (1939). Її центральним атрибутом були імпозантні, завислі у повітрі сходи, сконструйовані Рохусом Глізе, театральним художником-постановником, актором, відомим за межами Німеччини як кінорежисер і автор німих фільмів. Автор сучасної сценографії – Матіас Фішер-Діскау².

Інша важлива деталь, яку підкреслив Філіп Джордан, диригент-постановник нової «Арабелли», зумовлена сприйняттям музики Р. Штрауса. Незважаючи на стабільний успіх опери, дослідники відзначали у традиційних версіях «Арабелли» словий дисонанс багатой сценографії і музики, насиченої темними підтекстами, які композитор елегантно завуальював у мотивах «ганджовитого вальсу», свідка парадоксів генія в атмосфері передвоєнної епохи. Композитор відтворює в музиці і дисбаланс історії, і хаотичність внутрішнього світу митця, і, можливо, небезпеку життя і творчості під наглядом цензури.

Як сталося, що кілька зрілих опер – від міфологічних концепцій Штрауса-епікурейця «Аріадни на Наксосі» (1912), «Єлени Єгипетської» (1927), філософської фантазії «Жінки без тіні» (1919) до автобіографічного «Інтермецо» (1924) – обрамлюють дві «віденські» комедії, між якими пролягають очевидна історична і психологічна прірви? «Кавалер троянди» й «Арабелла» належать до різних історичних епох і утверджують різні ідеали. Перша, створена на початку нового століття і стрімкого розквіту *вільних мистецтв*, сповнена чарівної розкоші декадансу, друга оспівує його кінець і передбачає тотальне засилля *ідеології*. Як відомо, націонал-соціалізм жорстоко розправився з поняттям *свободи*, а нова влада знищила право митця на *творчість* в абсурдних акціях Entartete Kunst, перетворивши мистецтво на засіб політичної пропаганди. «Арабелла» вписалася в цю доктрину як засіб пропаганди «справжнього мистецтва», «мистецтва майбутнього» нацистської Німеччини. Чи задовольняла Р. Штрауса така ганебна доля його твору? Відповідь на це запитання композитор майстерно зашифрував у музиці. Згадаймо постулат Г. Гофмансталя «Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche» («Глибину слід приховувати. Де? На поверхні»)³.

Не секрет, що в усі часи держава потребує мистецтва і прагне «близьких відносин» із митцями. Навіть ті, які опираються такому зближенню, повинні платити данину своїми творами і звеличувати панівний режим. Великі майстри Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, Б. Лятошинський змушені були писати твори під тиском тоталітаризму. Але створювалися й шедеври – заборонені, знищені, відкладені до «кращих часів» або переписані під тиском критики. Досить згадати опери «Катерину Ізмайлову» й Четверту симфонію Д. Шостаковича, «Золотий обруч» і Другу симфонію Б. Лятошинського. У відповідь на таке приниження творчості митці культивували свої форми ескапізму, розуміючи, «що участь у певному історичному русі не обов'язково пов'язана з прийняттям усіх логічних наслідків цього руху»⁴. Оптимізм С. Прокоф'єва, трагічний скепсис

¹ Після прем'єри «Арабелли» на літньому мюнхенському фестивалі 6 липня 2015 року оперу включено до репертуару Баварської Штатсопери.

² Матіас Фішер-Діскау є старшим сином Дітріха Фішера-Діскау, блискучого виконавця головної партії Мандрики й партнера Лізи делля Кази у мюнхенських постановках 1950–1960-х років.

³ Spicker F. Aphorismen der Weltliteratur / Friedemann Spicker (Hrsg.). – Stuttgart : Philipp Reclam jun., Ditzingen, 1999. – S. 153.

⁴ Гульд Г. Штраус и будущее электроники // Гульд Г. Избранное : в 2 т. / Глен Гульд. – М. : Классика-XXI, 2006. – Т. 1. – С. 106–107.

Д. Шостаковича, національний міфологізм Б. Лятошинського характеризують різні полюси «філософської оцінки» і ролі художника в системі¹.

Витончений прагматизм Р. Штрауса також був породжений реальністю, психологічною залежністю від політичної системи. Для режисера нової постановки «Арабелли» історична достовірність контексту, пов'язана з діяльністю композитора як президента музичної палати Третього Рейху, стала головним аргументом. В інтерпретації «Арабелли» Андреас Дрезен рекультивує історію перших постановок, але в ситуаціях, пов'язаних із ностальгічними мотивами за «старим добрим світом» пропонує нові акценти. В А. Дрезена «йдеється зовсім не про любов, а про виживання і гроші» напередодні Другої світової війни. Зацікавлення Р. Штрауса у той час були ідентичними: зберегти кар'єру, виконання творів, матеріально і психологічно захистити сім'ю.

А. Дрезен, як кінорежисер, який вільно володіє технікою паралельних планів, занурює *оперний текст* «Арабелли» в *історичний контекст*, розповідаючи глядачеві історію про невидимий страх, який насувається, поширюється і пригнічує зовні безтурботний побут віденської родини. Розорений граф Вальднер (Курт Рідль) і його дружина Аделаїда (Доріс Зоффель) стурбовані майбутнім дітей і мріють прилаштувати хоча б старшу доньку Арабеллу (Аня Гартерос), віддавши за багатого нареченого. Останній з'являється в критичний момент, він ніби закохується в Арабеллу, має усіх врятувати. Але цей славонський землевласник Мандрика (Томас Й. Майер) виявляється типовим мачо – грубим, владним, розпусним. З ревності до Арабелли він відкрито має стосунки з Фіакерміллі (Ейр Індерхауг), «зіркою» з будинку терпимості. Перевдягнута в хлопця молодша дочка Зденка (Ганна Елізабет Мюллер) пригнічена примусовою псевдо-ідентичністю, адже кохає і мріє про нареченого офіцера Маттео (Йозеф Кайзер), одного з кавалерів Арабелли. Єдиний шанс Зденки – видати себе за сестру і невпізнаною уночі насолодитися коханим у спальні Арабелли. Інтрига загострюється (за сюжетом, Зденка хоче навіть накласти на себе руки), але трагедії не сталося, адже Арабелла і Мандрика змушені помиритися, а Маттео дістається Зденці. Усі видаються під кінець щасливими. Проте *бути і видаватися* – різні полюси поведінкового модусу особи у змушеній ситуації. Миттєве з'ясування стосунків героїв комедійне лише зовні. Колосальна прірва між членами майбутнього подружжя, очевидна від початку, у фіналі посилюється. Чи то у відчаї, чи то з куражу, який так любив Р. Штраус, Арабелла випліскує склянку води в лице Мандрики замість того, щоб символічно піднести її нареченому на знак згоди. Недомовленість, хистка ілюзія розв'язання конфлікту, водночас, моторошне передчуття недоброго і тривога – а що далі? – такий смисл нової інтерпретації штраусівської комедії. Режисер оголив проблему роздвоєності свідомості персонажів. Тривога і психологічний злам стали провідними смисловими стрижнями опери. Не можна відмовити А. Дрезену у прозорливості. Композитор завуальовує настрої нестійкості, хаотизму, неусвідомленої тривоги зовні оманливою легковажністю ритмів віденського вальсу. Парадоксальна інтонаційна логіка, періодичне вкраплення алегоричних мораліте, «нескінченна речитативність» (дослідники називають її конwersаційною) сформували в «Арабеллі» новий тип оперної драматургії. Витончена рефлексія композитора на межі комедії і психологічного зламу, уникнення однозначних визначень і відповідей (*так чи ні*) вплинули на стилістику граничних контрастів у пізніх операх Р. Штрауса. На одному боці – смислова

¹ Арановский М. Г. Прокофьев и Шостакович. Эскиз к двойному портрету // Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Марк Арановский. – М. : Композитор, 2012. – С. 218.

двоїстість, незапрограмовані стики емоційних контрастів, прискорена динамічність аріозних і ансамблевих номерів, на іншому – *parlando* й розмовні діалоги, завдяки яким композитор ніби навмисне усуває ситуативно-конфліктне напруження, властиве раннім експресіоністським операм.

У новій інтерпретації «Арабелли» загострено ті моменти, які нашкодують пізнього Р. Штрауса на стильову модуляцію: темпові прискорення, підвищена нервозність оркестрового звучання, мінімалістична плакатна символіка у сценографії. Колірна гамма, крім синьо-блакитних відтінків, є ознакою «блакитної породи» головної героїні, вирішена в чорно-біло-червоному мінімалізмі (чорний фон, білий хрест сходів, чорні фраки кавалерів, червоні шкіряні куртки, вечірні сукні та негліже панянок в еротичній сцені фіакербалу (з нім. – балу візників). У свідомому обмеженні експресіонізму на користь мінімалізму «триколора» режисер культивує ситуацію навколо прем'єри «Арабелли». В архівах збереглися цікаві відгуки, зокрема реакція одного із членів НСДАП, музичного критика, редактора газети «Дрезденські новини» Євгенія Шмітца на прем'єру «Арабелли»: «Подія зібрала блискучу публіку в Земперопері, святково прикрашеній імперськими кольорами [чорно-біло-червоний] і свастикою»¹. Не зайве нагадати про звільнення музичного директора дрезденської Земперопери Фріца Буша, покараного за опір участі фюрера в сценографії «Арабелли», який наказав прикрасити зал і сцену свастикою і нацистськими прапорами.

Плакатно, зухвало, гіперболічно представлений чорно-біло-червоний еротизм сцени фіакербалу, як дзеркало псевдоморалі *мієї* публіки – соціальної еліти, яка замість «браво» вигукувала «Хайль Гітлер». Символічне занурення в атмосферу культурно-історичної ситуації передвоєнного часу повертає «Арабеллу» в русло реінтерпретації опери-пропаганди, опери-параболи 1930-х років. Традиційні сходи у новій постановці втрачають просторову естетику, притаманну сходам Рохуса Глізе. Сходовий хрест М. Фішера-Діскау не просто втілює мирську ідею екзистенціальної нестійкості – «бездомності» дворянської сім'ї, яка знайшла тимчасовий притулок у готелі. Самодостатній знак хрестоподібних сходів асоціюється з грандіозним історичним перехрестям 1933 року, на якому опинилася не тільки «Арабелла», – у передчутті невідомого завмерла вся Європа. Цей ряд асоціацій веде до сакральної ідеї жертви на хресті. Р. Штраус, як і багато його сучасників, змушений виживати в умовах тоталітаризму, свідомо вчинив «приношення» «Арабелли» на вівтар офіційної ідеології. Він розумів, чого хоче влада від «придворного композитора» Третього рейху. Оригінал партитури композитор навіть подарував Герману Герінгу (1935).

Дискусія «Р. Штраус і нацизм» не вичерпана. В історії співпраці композитора з гітлерівською верхівкою багато білих плям, недоведених суджень, і, можливо, прихованих фактів. Твори, до яких була прихильною влада, набувають з часом як уточнень, так і домислів. Будь-які гіпотези щодо цього вимагають обережності. Питання про роль Р. Штрауса у формуванні культурної політики націонал-соціалізму ще не досліджене остаточно, проте доведено, що в контактах з урядом його цікавила передусім можливість активно впливати на розвиток музичного життя Німеччини. Не виключено, що Р. Штраус, очолюючи музичну палату Третього Рейху, сподівався, що це гарантуватиме йому творчу й особисту стабільність та розвиток професійної німецької культури.

¹ Такі матеріали стають доступними в результаті архівних досліджень діяльності Баварського театру воєнного і повоєнного періодів (1943–1963) у спеціальному оперному журналі «Max-Joseph» (Schläder J. “Reibungslos in die neue Zeit” – “Arabella“ von Richard Strauss in München zwischen 1933 und 1968 / Jürgen Schläder // Magazin der Bayerischen Staatsoper. Max-Joseph. – München, 2014-2015. – No 4. – S. 127).

Ситуація, створена режисером у новій «Арабеллі», сповнена суперечностей. Ідея інсценізувати «Арабеллу» як «речовий доказ» впливу влади націонал-соціалізму на композитора провокує подвійно сприймати оригінальний твір. Чи свідомо режисер став на шлях пародійно-параболічної інтерпретації оперного тексту Штрауса-Гофмансталя? Саме так сприймається пародія на патріархат і ностальгію за втраченою стабільністю (дует Арабелли і Зденки з першого акту «Aber der Richtige» / «І коли явиться справжній», фінальний дует Арабелли і Мандрики «Und Du wirst mein Gebieter sein» / «Ти станеш моїм повелителем»). Комедія перетворюється на фарс, ліричність поглинається соціально-критичним пафосом, тонкий шар алегоричної самоіронії оперного тексту Штрауса-Гофмансталя зникає, балансує на межі тривіальності й сентименталізму.

Р. Штраус культивував смислову двоїстість «Арабелли» з іншою метою. Оперний текст Штрауса-Гофмансталя втілював у поезії і музиці ідеї «консервативної революції», яка відповідала культурно-політичним амбіціям Третього Рейху. Наведемо думку Т. Адорно про нову музику, яка «<...> всю темряву і провину світу взяла на себе. Усе її щастя в тому, щоб пізнати нещастя; уся її краса в тому, щоб відмовитися від видимості краси»¹. Музика Р. Штрауса не містить зла і нещастя, і цим вона імпонувала уявленням верхівки Третього Рейху про «мистецтво майбутнього». Крім того, вона на мить створювала ілюзію гармонії і викликала ностальгію за втраченою красою. Його опери були своєрідною терапією для рядового слухача перед невідворотною катастрофою.

Г. Гофмансталь і Р. Штраус були сучасниками подій світової економічної кризи, безробіття, посилення соціально-депресивних настроїв. Як стверджують психологи, чим більше нестабільний світ, тим сильніша його потреба у розвагах. Під тиском колосальної екзистенціальної небезпеки цілком закономірні в суспільстві мотиви інфантилізму, відсутності відповідальності й очікування когось, подібного до Мандрики, який, як місяць, з'явиться з повними кишнями банківських купюр і сплатить усі борги. Сліпа віра в ілюзію порятунку і пасивна бездіяльність більшості приводила до влади не одного диктатора-злочинця.

Сучасники Р. Штрауса по-різному тлумачили це послання «Арабелли», винахідливо зашифроване автором. Стильову модуляцію майстра критики оцінили як регрес «від визнаного за життя класика до реакціонера»: «Штраус, будучи німецьким композитором експресіоністом, пристосувався до бідермаєру і німецько-північної класики»². Хоч після прем'єри оперу було визнано шедевром, відгуки були двозначними. Німецький музикознавець Альфред Ейнштейн іронічно назвав новий твір Штрауса «рутинною майстерністю майстрової рутини»³. Водночас, члени НСДАП одностайно звеличували «Арабеллу» як «майбутнє німецької опери»⁴. Дослідники потім звину-

¹ Шёнберг Арнольд // Словари и энциклопедии на Академикe [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_music/486/ШЁНБЕРГ – Дата доступа: 10.0.2015.

² Jackson T. L. Anmerkungen zur Oper Arabella. Aspekte biografischer Verstrickungen / Timothy L. Jackson // Arabella. Das Programmheft zur Neuinszenierung Arabella von Richard Strauss am 6. Juli 2015 im Nationaltheater. – München, 2015. – S. 118.

³ Цитований фрагмент німецькою: «<...> Unbedenklich mit all der routinierten Meisterschaft oder meisterlichen Routine komponiert» (Einstein A. // Berliner Tageblatt. – 1933. – Juli. Цит. по: Ender D. Richard Strauss Meister der Inszenierung / Daniel Ender. – Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau Verlag, 2014. – S. 247).

⁴ Цитований фрагмент німецькою: «NSDAP – Mitglied Hans Schnoor: “Es war die siebente Strausspremiere in Dresden, die erste im Neuen Reich der Kunst, um dessen Sinngebung wir freudig und stark ringen müssen <...> Aber zugleich heißt es eine Zukunft der deutschen Oper gestalten. Daß Strauss uns dabei in seinem tiefen deutschen Ernst, seiner Neigung zu echt menschlichem Humor und lyrischer Besinn-

ватять Р. Штрауса в політичному інфантілізмі. Томас Манн публічно засудить композитора, який ніби висловлював більше співчуття з приводу зруйнованої бомбою Віденської опери, ніж загибелі мільйонів.

Р. Штраус присвятив партитуру «Арабелли» музичному директору дрезденської Земперопери Фріцу Бушу, звільненому нацистами за виступи проти расової чистки музикантів оркестру. Він опублікував ім'я Стефана Цвейга на прем'єрній афіші «Мовчазної жінки». У листі до С. Цвейга, який перехопило гестапо, Р. Штраус наполягав на подальшій співпраці з лібретистом-євреєм¹. За таке вільнодумство композитора було звільнено з посади президента Імперської музичної палати², Гітлер бойкотував прем'єру «Мовчазної жінки» і наказав заборонити оперу. У цій ситуації Р. Штраус, як і багато інших митців цього часу, пережив страх за сім'ю і депресію, адже він потрапив у список «політично проблемних» персон Геббельса³.

Дослідники трактували причини звернення Р. Штрауса до жанру комедії, а також до образів античності як своєрідну психологічну потребу людини в ілюзії рівноваги, потребу відгородити себе і своє мистецтво від жахливого світу зруйнованих цінностей. Опери Р. Штрауса, створені після «Арабелли», свідчать про втечу композитора від кошмарів реальності у світ прекрасного.

lichkeit helfen wird, das steht nach dieser neuen Arbeit seines Genies außer Frage» (Schläder J. “Reibungslos in die neue Zeit” – “Arabella” von Richard Strauss in München zwischen 1933 und 1968 / Jürgen Schläder // Magazin der Bayerischen Staatsoper. – München : Max-Joseph, 2014–2015. – Nr 4. – S. 127).

¹ Ось деякі фрагменти листа Р. Штрауса до С. Цвейга, опубліковані в російському перекладі Артура Штильмана: «Не думаете ли Вы, что я руководствовался когда-либо мыслью о том, что я немец? Вы верите, что Моцарт, сочиняя, чувствовал себя арийцем? Я признаю существование только двух типов человечества – талантливых и бездарных <...> Кто сказал Вам, что я глубоко вовлечён в политику? Вы думаете, что всё это потому, что я выступал в качестве президента Имперской музыкальной палаты? Я делал это, чтобы принести пользу (!) и предотвратить худшее. Просто потому, что я знаю свой артистический долг, и я бы взял эти скучные почётные обязанности при любом правительстве. Итак, будьте мужественны, забудьте господина Моисея и других апостолов на пару недель и продолжайте работать над Вашими одноактными... У меня есть только один либреттист – Цвейг». (Штильман А. Письмо Рихарда Штрауса Стефану Цвейгу (эпизоды из жизни великого композитора) [Электронный ресурс] / Штильман А. – Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/2006/Zametki/Nomer6/Shtilman1.htm> – Дата доступа: 3.03.2016).

² Після звільнення Р. Штрауса, яке Геббельс мотивував погіршенням здоров'я композитора, на почесне місце призначили партійного музичного діяча, відомого німецького диригента і музикознавця Петера Раабе. Р Штраус писав: «Я не знав, що я, президент Імперської музичної палати, перебуваю під прямим наглядом поліції і що я протягом усього життя, komponуючи відомі твори, визнані усім світом, – я не вважався тим, хто стоїть вище за критику і є “хорошим німцем”. Нечуване відбулося! Пан міністр Геббельс зняв мене, навіть не надавши пояснень із приводу відкритого листа. Ті, хто його читав, не можуть знати ані суті, ані художніх причин. Початок листа із приводу єврейської упертості Цвейга і його (цілком зрозумілого) почуття солідарності з переслідуваними одноплемінниками містить очевидну відповідь *тевтонські композитори ніколи не розглядали себе германцями або арійцями, що б там не вигадували* (виділено – А. Г.). Ми просто пишемо музику – з часу Баха – відповідно до таланту, нам відпущеного. Вірне служіння батьківщині не суперечить факту, що лібрето моєї опери, як і Моцарта, написано “неарійцем”. Д-р Геббельс, очевидно, як державний діяч, судить про людей інакше, ніж я. Моя особиста думка висловлена в моєму особистому листі – “народ” починається тоді, коли він стає глядачем і платить повну ціну за свій квиток. Ці люди – освічені глядачі, а не ті, які за 15–30 пфенігів слухають “Мейстерзінгерів”» (Штильман А. Письмо Рихарда Штрауса Стефану Цвейгу (эпизоды из жизни великого композитора) [Электронный ресурс] / Штильман А. – Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/2006/Zametki/Nomer6/Shtilman1.htm> – Дата доступа: 3.03.2016).

³ Goebbels J. Tagebücher, 1924-1945 : 5 Bände / Joseph Goebbels ; Hrsg. E. Fröhlich. – Band 1: Einführung 1924-1941. – München : Verlag Piper, 1987. – S. 490.

У фіналі «Мовчазної жінки» Р. Штраус іронічною підсумовує свою спрагу в тиші: «Wie schön ist doch die Musik, aber wie schön erst, wenn sie vorbei ist!» («Яка прекрасна музика, але як добре, що вона закінчилася»). Драматургічна логіка музики, яка поступово згасає, демонстративне *decrescendo*, порожнеча, акустичне ніщо, знак спростовування музики самим автором. Цей феномен німецький музикознавець М. Гайнеманн вважає реакцією творчої особистості на «заборону говорити не тому, що не знайшлося б слів, щоб виразити те, що не вербалізується, а просто говорити, щоб нічого цим не виказати, тихий протест відкритості синтаксису, оскільки мовчання вже не є альтернативою»¹. Р. Штраус зашифрував в образі замовклої музики, написаної на лібрето єврея Стефана Цвейга, протест художника проти інструменталізації мистецтва владою. Після «Арабелли» композитор зважився демонструвати перевагу митця над сірістю злочинців при владі.

Закономірним є й останнє послання митця світові – опера «Капричіо» (1941). У розпал світової війни Р. Штраус дискутував про сенс мистецтва. Розглядати цей факт лише як вираження безнадійного естетизму або самоіронії, сумовитого відсторонення або прагматизму, «внутрішньої еміграції, яка межує з внутрішнім дезертирством», – це, по суті, не зрозуміти головного. Критик Антон Гопко відзначив: «Є щось неймовірно безкомпромісне в тому, щоб у самий розпал Сталінградської битви представити публіці двогодинну розмову на тему: що важливіше в опері – музика чи слово. Це не втеча від актуальних проблем, а авторитетне нагадування людству, що з'їхало з катушок і осатаніло, про те, які питання є справді важливими й вічними»².

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Г. Прокофьев и Шостакович. Эскиз к двойному портрету // Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Марк Арановский. – М. : Композитор, 2012. – С. 189–225.
2. Богин Г. И. Процесс смыслообразования при рецепции синтетического художественного текста / Георгий Исаевич Богин // Взаимодействие искусств: Методология, теория, гуманитарное образование / Астраханский ин-т усовершенствования учителей. – Астрахань, 1997. – С. 18–24.
3. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.09 Теория и история искусства / Волкова Полина Станиславовна ; Саратовская гос. консерватория. – Краснодар, 2009. – 347 с.
4. Гопко А. Приятный вечер за интересной беседой. Премьера «Каприччио» в Лионской опере [Электронный ресурс] / Антон Гопко // OperaNews.Ru: Еженедельник о развитии оперного искусства в России и за рубежом. – Режим доступа: <http://operanews.ru/13051905.html> – Дата доступа: 1.10.2015.
5. Гульд Г. Штраус и будущее электроники // Гульд Г. Избранное : в 2 т. / Глен Гульд. – М. : Классика-XXI, 2006. – Т. 1. – С. 102–110.
6. Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Светлана Юрьевна Лысенко ; Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2014. – 48 с.

¹ Heinemann M. Richard Strauss. Lebensgeschichte als Musiktheater / Michael Heinemann. – Köln : Verlag Dohr, 2014. – S. 159.

² Гопко А. Приятный вечер за интересной беседой. Премьера «Каприччио» в Лионской опере [Электронный ресурс] / Антон Гопко // OperaNews.Ru: Еженедельник о развитии оперного искусства в России и за рубежом. – Режим доступа: <http://operanews.ru/13051905.html> – Дата доступа: 1.10.2015.

7. Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик [Электронный ресурс] / Джордж Марек. – Режим доступа: <http://mreadz.com/new/index.php?id=304988&pages=98> – Дата доступа: 3.03.2016.

8. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / В. Г. Москаленко. – К. : Клякса 2013. – 273 с.

9. Москаленко В., Проскурня А. «Наступила эпоха интерпретации» [Электронный ресурс] / Виктор Москаленко, Анна Проскурня // Musical Information REview: сайт кафедры истории музыки этносов Украины и музыкальной критики НМАУ им. П. И. Чайковского. 10 апреля 2010. – Режим доступа: http://mi-re.do.am/news/viktor_moskalenko_nastupila_ehpokha_interpretacii/2010-04-10-143 – Дата доступа: 6.03.2016.

10. Погребняк Ю. В. Опера как синтетический жанр искусства / Ю. В. Погребняк // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». – Симферополь, 2014. – Т. 27 (66), № 1. – С. 194–199.

11. Пруст М. В поисках утраченного времени: под сенью девушек в цвету / Марсель Пруст. – СПб. : Амфора, 2005. – 605 с.

12. Филиппов С. М. Искусство как предмет феноменологии и герменевтики : автореф. дис. ... д-ра филос. наук: спец. 09.00.04 Эстетика / Сергей Михайлович Филиппов ; Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. – М., 2003. – 37 с.

13. Цодоков Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс] / Евгений Самсонович Цодоков. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/history55.html> – Дата доступа: 20.10.2015.

14. Шёнберг Арнольд // Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_music/486/ШЁНБЕРГ – Дата доступа: 10.0.2015.

15. Штильман А. Письмо Рихарда Штрауса Стефану Цвейгу (эпизоды из жизни великого композитора) [Электронный ресурс] / Штильман А. – Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/2006/Zametki/Nomer6/Shtilman1.htm> – Дата доступа: 3.03.2016.

16. Ender D. Richard Strauss Meister der Inszenierung / Daniel Ender. – Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau Verlag, 2014. – 349 S.

17. Goebbels J. Tagebücher, 1924-1945 : 5 Bände / Joseph Goebbels ; Hrsg. E. Fröhlich. – Band 1: Einführung 1924-1941. – München : Verlag Piper, 1987. – 490 S.

18. Heinemann M. Richard Strauss. Lebensgeschichte als Musiktheater / Michael Heinemann. – Köln : Verlag Dohr, 2014. – 204 S.

19. Jackson T. L. Anmerkungen zur Oper Arabella. Aspekte biografischer Verstrickungen / Timothy L. Jackson // Arabella. Das Programmheft zur Neuinszenierung Arabella von Richard Strauss am 6. Juli 2015 im Nationaltheater. – München, 2015. – S. 96–118.

20. Jonas P. Gegen seiner Eiferer in Schutz genommen. Mein Komponist Richard Strauss. Theater ist ein Traumort. Opern des 20. Jahrhunderts von Strauss bis Widmann / Peter Jonas ; Hgg. von H. Krellmann, J. Schläder. – Berlin : Henschel, 2005. – S. 99–104.

21. Neumann G. Oper als Text. Hofmannsthals orientalisches Spiel. Die Frau ohne Schatten Strauss // Oper Macht Theater Bilder. Neue Wirklichkeit des Regietheaters / Gerhard Neumann ; Hgg. J. Schläder. – Berlin : Henschel Verlag, 2006. – S. 109–132.

22. Schläder J. “Reibungslos in die neue Zeit” – “Arabella” von Richard Strauss in München zwischen 1933 und 1968 / Jürgen Schläder // Magazin der Bayerischen Staatsoper. – München : Max-Joseph, 2014–2015. – Nr 4. – S. 124–130.

23. Spicker F. Aphorismen der Weltliteratur / Friedemann Spicker (Hrsg.). – Stuttgart : Philipp Reclam jun., Ditzingen, 1999. – 344 S.

Ефименко А. Г. «Арабелла» Рихарда Штрауса и «Огненный ангел» Сергея Прокофьева (премьеры Баварской Штатсоперы 2015). Статья первая. Рассмотрена перспективная тенденция в развитии режиссёрской оперы на примере новых интерпретаций «Арабеллы» и «Огненного ангела». В постановках оперных произведений актуализированы коллизии творческого процесса композитора и истории первых постановок опер. Оперный текст осознан как комплексное явление, коррелирующее семиотические системы и медиакоммуникации в полифоническом соотношении либретто, партитуры, первых постановок, современных его рецепций. Исследована одна из самых перспективных тенденций в режиссёрской опере на примере новых интерпретаций «Арабеллы» и «Огненного ангела», поставленных на сцене Баварской Штатсоперы в 2015 году. Показаны особенности обращения Андреаса Дрезена к историческому контексту «Арабеллы». Режиссёр разрушает шаблоны предыдущих интерпретаций, дирижёр избегает чрезмерного увлечения красотой музыки, наслаждения её соблазнами, зато исследует стилистику, структуру, жанровые метаморфозы. Оригинальность этой интерпретации заключается в экспликации «исторической судьбы» произведения, ранее замачиваемой, однако в новой интерпретации провоцирующей новые дискуссии. Режиссёрская концепция «Арабеллы» чётко обозначила перманентно возникающую в современной театральной практике тенденцию к интеграции личностно-биографического и культурно-исторического дискурса с оригинальным оперным опусом.

Ключевые слова: режиссёрская опера, тенденция, интерпретация, «Арабелла» Р. Штрауса.

Yefimenko A. H. “Arabella” by Richard Strauss and “The Fiery Angel” by Sergei Prokofiev (the Premieres at the Bavarian Staatsopera in 2015). Article One. The article studies the prospective trend in opera direction on an example of the new interpretations of “Arabella” and “The Fiery Angel”. It analyses the conditions and collisions around the composers’ creative processes and the first productions of the operas. The directors conceive the librettos as complex entities that correlate the semiotic systems and media communications in the polyphonic interaction of libretto, score, the first premiere and contemporary interpretation. The conflicting cultural-political situation and its influence on Strauss’s comedy were of the most important interpretation sources for the production team of the Munich “Arabella” performance which implicitly contains the subconscious libretto layer. The interest of Andreas Dresen in the political and historic context of “Arabella” reminds of the reaction of the composer to the political situation of that time and his diplomatically expressed criticism of the NS ideology in spite of the irrefutably high status of the German supranational culture in the world. The director avoids templates applied by previous interpretations and interprets the traditional symbolism in a new, attributive way. In the new reception of Strauss’s opera heritage, the conductor almost seems to warn of the “danger” of an exuberant enthusiasm exclusively for the beauty of his music and of the temptation to enjoy the score almost only in a “culinary” sense. The directorial concept of “Arabella” strictly outlines the tendency to integrate the personal-biographic and cultural-historical discourses with the original opera source, characteristic of modern theatrical practices.

Keywords: directed opera, trend, interpretation, Strauss’s “Arabella”.

Другу статтю див.: Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2016. № 4 (33).