

АДЕЛІНА ЄФІМЕНКО

**ІЛЮЗІЯ КАЗКИ ТА УТОПІЯ СВОБОДИ  
У РЕЖИСЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ  
«ФІДЕЛІО» ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА  
ТА «РУСАЛКИ» АНТОНІНА ДВОРЖАКА  
(ПРО ПРЕМ'ЄРИ БАВАРСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ  
ОПЕРИ 2011 РОКУ)**

Якщо бульварна преса одного з найвизначніших фестивалів світу – Баварської державної опери і балету – вдається до прогнозів «скандального спектаклю» ще до його прем'єри, йдеться насамперед про імена його авторів, а саме, про прославлених у наш час таких режисерів-провокантів, як Мартін Кушей, Каліксто Біето, Кшиштоф Варліковський, Ганс Нойенфельс, Петер Конвічні та інших. Постфактум констатуються ознаки *вдалого* чи *невдалого* «скандалу»: завершення вистави обуреними викуками «Бу», негативною критикою спеціалістів, демонстративним виходом із залу під час вистави, або дискусією навколо відповідності чи невідповідності режисерського артефакту і джерелом – композиторським оригіналом. порушуються питання доцільності чи недоцільності, актуальності чи парадоксальності режисерської опери як авторської рефлексії класичних оперних шедеврів крізь призму біографічних, соціально-політичних чи психологічних проблем сучасності.

Сучасна оперна практика демонструє плідність результатів мистецького феномену *змагання*, який давно живить культуру, а в музиці взагалі оформився у специфічне жанрове явище інструментального концерту. У сучасній опері йдеться вже не про успіх чи недоліки музики чи лібрето. З кожною новою прем'єрою увиразнюється про-

цес *змагання* одного феномену з іншим та кінцевий результат їх порозуміння або остаточного розриву. Який з феноменів виявляється сильнішим й перемагає – композиторський чи режисерський – вирішують не лише слухачі, оперні критики, преса, які здебільшого все ж таки залишаються суб'єктивними, а репертуарне випробування цього артефакту, перевірене часом.

Різні шляхи розвитку режисерської опери яскраво презентували оперні прем'єри Баварської державної опери 2010 року – «Русалка» Антоніна Дворжака / Мартіна Кушея (прем'єра 25.10. 2010) і «Фіделіо» Людвіга ван Бетховена / Калікто Бієто (прем'єра 21.12. 2010). Ці вистави з успіхом повторювалися під час мюнхенського оперного фестивалю 2011 й були закріплені аудіо- й відеозаписами. Обидва спектаклі явили неординарні авторські досягнення сучасної інноваційної режисури, при цьому демонстрували кардинально різні позиції співавторства з композиторським оригіналом.

Вистави «Русалки» і «Фіделіо» поділили реципієнтів Баварської опери на *слухачів* і *глядачів*. Реакція *слухачів* симптоматично відзначилася обуреним вигуком «Я хочу слухати оперу!» під час вистави бетховенського «Фіделіо». Увага *глядачів* була поглинена захоплюючими сценічними ефектами, переважанням оперної дії безперервною динамікою, складністю машинерією та ін. Поєднати ж ці різні групи оперної публіки, що імпульсивно рефлектує під час вистави на грані «Бу!» і «Браво!», можливо через спроби зрозуміти задум режисера як співавтора й розкрити сенс його психологічних, поетичних, філософських й соціально-політичних підтекстів. Після суперечливої оцінки його художнього результату у пресі, очевидно, що репертуарність оперних експериментів Калікто Бієто буде залежати не від публіки *слухачів*. Проблеми, що виникли під час постановки «Русалки» Мартіна Кушея, виявили ще складнішу дислокацію сил публічної думки і не втрачають актуальності до сьогодні. Члени міжнародної Спілки захи-

сту тварин та Партії Зелених спрямовують зусилля на зняття «Русалки» Мартіна Кушея з репертуару, прилюдно оскаржуючи напрям його мистецької діяльності. На свій захист Мартін Кушей у інтерв'ю висунув обвинувачення у порушенні прав свободи творчості.

Для уточнення фактів почнемо із причин скандалу навколо прем'єри «Русалки». Для здійснення прем'єри готувалися «декоративні» реквізити, які вразили громадськість своєю брутальністю – туші спеціально забитих для спектаклю живих тварин (косуль). На протести відповідних організацій і груп, які виступили на захист тварин, преса повідомляла, що режисерська група, рятуючи прем'єру, була змушена прислухатися до соціальної думки й обмежитися штучними чучелами тварин, які виглядали достатньо реалістично й не завадили здійсненню режисерських ідей Мартіна Кушея. Сцени із забитими тваринами вирішені режисерською групою спектаклю з неприхованим натуралізмом і жорстокістю як засіб загострення драматизму у процесі пізнання Русалкою *людського світу*. Це увиразнило в спектаклі межові ситуації, які відзначали різні етапи на шляху Русалки до людей. Казкова морська істота прагне кохання Принца й жертвує собою заради отримання людської душі, здатної любити. Натомість вона зіштовхується з актами жорстокості, кровожерливості, відчуження, зради серед людей. Шлях Русалки у *світ людей* пов'язаний у виставі з відчуттями болі, туги, суму, страждання й розчарування.

Як відомо, втілення образу Русалки має багату європейську літературну традицію. Переважно міфи про водяних дів (русалок, ундін) символізували владу і пов'язану з нею небезпеку переваги *жіночого* начала над *чоловічим*. Дворжаківська Русалка – самотній романтичний образ – втілює швидше жертву, ніж зловісну спокусницю. Напруження у її образі пов'язане з втіленням типово романтичної ідеї невідповідності бажаного і дійсного, прагнення любові й нездатності її досягнення. Русалка хоче вислови-

ти свої почуття, але позбавлена голосу. Вона не може жити у власному *водяному* світі, але залишається чужою також у світі *земному*, блукаючи на межі двох світів, в жодному не знаходячи собі місця. У кінці кінців Русалка не може ані жити, ані вмерти. У цьому полягає її трагедія. У другому акті зіткнення проблемного комплексу Русалки досягає вищого напруження, у музиці відтворено нагнітання межових ситуацій. У партії Русалки чергуються граничні прояви ліричного і драматичного, що вимагає від виконавиці відповідної реакції і колосального володіння технікою миттєвих контрастів у звукоутворенні. Різні нюанси *людського досвіду* Русалки блискавично вирішені молодого талановитою литовською співачкою Крістіною Ополаїс / *Kristine Opolais*. Велике враження справляють вже перші *земні* кроки Русалки. Її невпевнена, хитка й напружена хода у червоних туфлях на високих каблуках ніби імітує кроки скривавлених стоп, які ще не загоїлися після чарівного роздвоєння її русалчиного хвоста. Рухи, викликані фізичним болем, доповнюються складним, емоційно контрастним тонутом вокальної партії Русалки. Співачці вдалося артистично відтворити складну амбівалентність звучання голосу Русалки на межі прохолодності казкової морської істоти й ліричної теплоти або сили душевного болю її олюдної душі. Складні колізії музичного розвитку *людського шляху* Русалки, що розпочався ще у першій дії (сцена Русалки с Бабою Ягою (Яніна Бехле/*Janina Baechle*), сцена зустрічі Русалки з Принцом (Пьотр Бечала / *Piort Beczala*), співачка цілеспрямовано вибудовує від почуттів нестерпної фізичної болі й тваринного страху за життя до пронизливого душевного страждання й рішучого жертвування собою задля кохання. У першій же «німій сцені» зустрічі з Принцом (сцена полювання) Русалка, самотня й налякана, позбавлена Бабою-Ягою голосу, асоціюється у фантазії Принца з фігурою беззахисної білої косулі. Тому любовна арія Принца (кінець першої дії), замороженого

невідомою красунею, справляє подвійне враження. Співаючи про кохання, Принц тримає Русалку під прицілом рушниць як власну здобич і жертву. У другій дії, що відбувається в замку Принца, перше враження Русалки – зустріч із мисливцем і хлопчиком-помічником (Ульріх Ресс / *Ulrich Reß*, Тара Ераутт/ *Tara Erraught*), які на очах у Русалки із знанням справи байдуже препарують тушу забитої косулі. Подальша сцена зустрічі Русалки з гостями замку єдиною емоційною лінією пов'язана з попередньою сценою – з образом забитої білої косулі. Самотність і беззахисність Русалки увиразнені ворожим й саркастичним ставленням гостей до німої чужинки – нареченої Принца. Почуття пригніченості, страху, відчуженості Русалки вступають у зону тривалого наростання кульмінації. Режисер оригінально скористався драматургічним прийомом відтягування кульмінації за рахунок введення жанрових сцен. Танцювальну сцену балу (полонез) Мартін Кушей вирішує у сюрреалістичному дусі: Русалка-наречена споглядає, як у кривому дзеркалі, за божевільним балетом наречених, що тримають в обіймах криваві туші косуль. Ця сцена вводить у шоківий стан, після якого не залишається місця й надії на казкову розв'язку фіналу. Русалка поки що мовчить і споглядає, кульмінація ще попереду. Ця сцена лише рефлектує шоківий стан позбавленої голосу, а разом з ним і мрій про кохання Русалки. Людський світ вона пізнає крізь призму масового божевілля, видовишно інсценованого Мартіном Кушеєм у традиційно групових (хорових і танцювальних) оперних сценах. У сцені балету наречених символічно представлена також брутальна сторона суспільства людей-хижаків. Подальший досвід Русалки пов'язаний з остаточним розвінчанням її романтичних уявлень про кохання, задля якого вона залишила свій світ, батька Водяного і сестер-русалочок.

Кохання принца Русалка пізнає як межову ситуацію тяжіння/відчуження. Його особистісний конфлікт полягає

у нездатності вибору між прагненням вічного і земного кохання. Розуміння жертвовної любові Русалки залишається за межами розуміння і реального способу життя Принца. Він не витримує напруженості особистісного роздвоєння і легко зрікається вічного кохання задля чергової пристрасності – до Принцеси, що гостює в замку. Натуралістично інсценовані сцени кохання Принца й Принцеси на очах у Русалки збільшують напруження й сигналізують наближення кульмінації, геніально вирішеної засобами музики. Коли відчай досягає найвищого напруження, коли ідеал земного кохання остаточно руйнується (цей поворотний момент у свідомості Русалки відзначений яскравим сценічним ефектом – падінням масивної замкової стіни прямо за спиною героїні), коли з появою батька-Водяного проривається назовні нестерпна ностальгія за морем і сестрами-русалками – до Русалки повертається голос. Не витримуючи людської жорстокості, Русалка кидається у замкової акваріум, звідки звертається за порятунком до батька-Водяного (арія в кульмінація другої дії). В опері А. Дворжака ця арія знаменує також логічне завершення шляху людських поневірянь Русалки. Однак у виставі Мартіна Кушея йдеться про іншу історію. Адже режисер ще у першій дії дає зрозуміти, що у його виставі йдеться про не казку, не про водяну Діву Русалку. Режисер трансформує романтику казково-фантастичних образів морських глибин у жорстокий реалізм підземного світу, темряву сирого підвалу, де Русалка з її сестрами живе у неволі власного батька. Сцена поділена на два поверхи: у верхньому знаходиться кімната, заклеєна старими, надірваними фотошпалерами із зображенням озера, у нижньому – підвал з каналізаційними трубами, по щиколотку залитий водою. У знаменитій арії з першої дії Русалка мала б сповідати Місяцю свою тугу за людським світом і коханням, але у ролі співбесідника задовольняється лише світлом круглого нічника, який потім у розпачі розбиває.

Батько-Водяний (Алан Хельд / *Alan Held*) пересувається по сцені з верхньої кімнати у підвал у домашньому халаті й тренувальних штанах, тримаючи баночне пиво і сигарету в зубах. Баба Яга, за сумісництвом – мати русалочок, з плачем споглядає за поведінкою Водяного. У підвалі ігри Водяного з русалочками перетворюються у винахідливо інсценовані сексуальні розваги. У цій ситуації арія Водяного, у якій втілено образ стурбованого батька, що застерігає улюблену дочку Русалку від вад людського світу, сприймається у контексті першої дії «У підвалі» з неприхованим цинізмом і зловісним гротеском. З тої ж причини зміст кульмінаційної арії Русалки з другої дії, у якій вона просить батька забрати її назад, втрачає правдоподібність і інтенсивність справжніх переживань. Можливо, під впливом контрастів земного божевілля, Русалка забуває про жах підвального світу, а її бажання повернутися у сім'ю окреслює двоїстість почуття любові-ненависті жертви інцесту, її складний психопатичний комплекс, пов'язаний з тягарем перевернутості родинних зв'язків.

Абсурдність зовнішніх колізій і прихованих підтекстів в інтерпретації казки про Русалку Мартіном Кушеєм отримує відповідну розв'язку у третій дії. Остаточо зруйновані кохання, природа, людська екзистенція, казка, для яких у режисерській інтерпретації ліричної опери-казки не залишається місця. У постановці Мартіна Кушея немає віри у казку, красу трагедії нездійсненого кохання, катарсис жертвованої любові і смерті, озвучених у романтичній музиці А. Дворжака з її розкішною, пізньоромантично забарвленою оркестровкою, гармонією, ліричною кантиленою, фантастичними сценами підводного царства та жанровими хоровими сценами, насиченими відголосками чеського фольклору. Музична частина опери, яка прозвучала неперевершено і відповідно до яскравої натхненної партитури композиторського оригіналу під керівництвом чеського диригента Томаша Хануса (*Thomáš Hanus*), ніби існувала паралельно до сценіч-

ної дії. Можливо завдяки музиці, яка ніби залишилася на своєму місці, у своєму, суто *дворжаківському* світі, подібно Русалці, ніби споглядала за навколишнім божевіллям реальності, все більше загострювалося під час вистави відчуття зростаючої туги за принизливою романтикою слов'янських міфів про Русалку, по-різному втілених у поезії й музиці (В. А. Жуковський, О. С. Пушкін, О. С. Даргомижський). Під впливом старофранцузьких легенд про Мелузину, казки Г. Х. Андерсена, легенди *Фрідріха де ла Мотт Фуке* (лібретиста опери Е. Т. А. Гофмана «Ундіна»), А. Дворжак разом з лібретистом опери, чеським поетом Ярославом Квапілом, створив безсмертний національний образ «чеської ундіни» Русалки.

В актуалізації казкового оперного сюжету Мартіном Кушеєм очевидним є прагнення підміни казки аналогіями з реальними подіями й персонами. Автор натякає у своїй «Русалці» на реальну загрозу зростання злочинів інцесту, що за останній рік, як констатували у пресі, стало однією з найболючіших соціальних проблем сучасного світу. Розв'язка колізій третьої дії відбувається у психіатричній клініці, де русалочки у лікарняних сорочках байдуже споглядають то за ув'язненням Водяного поліцейськими, то за самовбивством Принца. У такому контексті переосмислюється музичний зміст всіх сцен третьої дії: ліричного тріо русалочок, арії Русалки і завершального дуету Русалки і Принца. Самовбивство ж Принца замість сумної романтично-казкової смерті від поцілунку Русалки ставить останню крапку над «і» у виставі Мартіна Кушея, за якою тягнеться довгий шлейф роздумів і запитань. Серед них, наприклад, питання про доцільність абсолютної відмови від змісту авторського джерела (чи кардинального його переосмислення), підміни вічних тем проблемами сьогодення. Чи не залишиться цей спектакль назавжди прив'язаним до конкретних подій тогорічних інцест-скандалів, детально висвітлених у всіх засобах масової інформації? При цьому хочеться вірити, що через рік-два ця тема втратить свою актуальність



(?). Безперечно, тема інцест-трагедії, яку Мартін Кушей інтегрував у дворжаківську «Русалку», заслуговує на увагу і може інспірувати сучасних композиторів до створення самостійних оперних полотен. А «Русалці» А. Дворжака можна було б все ж таки залишити право на казку.

У режисерській інтерпретації дворжаківської опери Мартіном Кушеем увиразнюються невирішені конфлікти сучасного типу мислення і утопізму романтичної свідомості: музична казка обертається зворотнім боком, інспіруючи ілюзії божевільної свідомості, виступає засобом самозапечення. Актуалізація проблем сучасного суспільства через трансформацію казки стимулювала авторів постановки «Русалки» до виявлення «подвійного дна», наявного, мабуть, у кожному сюжеті, що торкається психологічних перипетій людського підсвідомого. Використані авторами спектаклю засоби поглиблення конфлікту кохання і смерті були яскраво реалізовані ще у експресіоністичних драмах початку ХХ століття. Згадаємо, що пронизлива арія Саломеї з окриавленою головою Іоканаана є одним з шедеврів інтимно-ліричного споглядання і самовираження героїні у стані загострення паталогічних підсвідомих проявів людської психіки. Трагедія нездійсненності, безвиході, нескінченної туги за недосяжним увиразнює експресіоністичні риси в образі дворжаківської Русалки (1901). Їх інтенсивність розкривається у Русалчиній тузі не через вимушеність власної екзистенції, не через прагнення людського кохання, а через болісне пізнання душі нескінченності прагнення за недосяжним.

Дворжаківська Русалка зберігає віру у кохання, жертвуючи собою заради коханого. Вона відмовляється від помсти Принцу, тому проклята морськими силами і приречена на вічні поневіряння. Русалка втрачає право на екзистенцію як у морі, так і на суші. Перетворюючись на уявне світло, на ілюзію, вона сповіщає людям про смерть. У постановці Мартіна Кушея ці важливі, суто романтичні

риси образу Русалки, які відтворюють ідею жертвовної любові у досвіді земного кохання і рефлексіях страждання і смерті, не знайшли відповідного втілення.

Мартін Кушей інтегрує у «Русалку» історію, невідому й відчужену від змісту оригінальної опери (А. Дворжак/Я. Квапіл): історію про сучасну дівчину під псевдонімом «Русалка», яка можливо й вірить у ілюзію казки, але пригнічена тягарем патологічних проявів дійсності, виходу з яких не знаходить. Тому результатом пошуків кохання стає глибока емоційна депресія, вихід з якої символізує дія у психіатричній клініці.

Звернення сучасних режисерів до парадоксів людського підсвідомого веде до кардинальних переосмислень традиційних естетичних критеріїв у оперному жанрі. Від цього неодмінно трансформується його змістовний комплекс: фольклорний, міфологічний, історичний та ін.

У цьому плані визначною подією Баварської державної опери стала прем'єра «Фіделіо» (21.12. 2010), єдиної опери Л. ван Бетховена у постановці Каліксто Бієто / *Calixto Bieto*. Опера «Фіделіо» як варіант *опери спасіння* періоду французької буржуазної революції кінця XVIII століття не вписалася у свій час, виникла із часовим запізненням (1805) і пережила невдалу сценічну долю. У репертуарних планах оперних театрів світу вона до сьогодні не є часто інсценованою подією. *Опера спасіння* (серед класичних зразків можна назвати опери «Лодоїска» / *“Lodoïska”* Л. Керубіні, 1791; «Печера» / *“La Caverne”* Ж.–Л. Лесюєра, 1793 як безпосередні відгуки на революційні події) вирізнялася, як відомо, обов'язковим героїчним сюжетом, напруженістю драматичних колізій (жахів) і їх розв'язанням неодмінним звільненням героїв і загальним тріумфом. Судячи з оригінальної французької назви *pièce à sauvetage*, *опера спасіння* продовжувала традиції не стільки паризької *Opéra comique*, скільки ярмаркового бульварного театру й народних вуличних дійств. Останні набули

особливої актуальності під час революції, коли театральне мистецтво несло функцію агітаційних акцій. Опера «Фіделіо», демонструючи лише подібне до *опери спасіння*, але перехідне до великої героїчної опери, новаторське явище, містила явні ознаки нестиковки з традиціями канонізованої оперної моделі *pièce à sauvetage* і втілила утопію свободи. У сучасній інтерпретації бетховенського «Фіделіо» Каліксто Біето скористався жанровим протиріччям *опери спасіння* і представив складний комплексний перформенс, який можна назвати результатом тісного співавторства режисера і композитора. Каліксто Біето досліджує історію «Фіделіо» ніби очима композитора, знаходячи у авторському оригіналі зерно взаємодії *бетховенського* і *сучасного*. Згадуються факти відмови Бетховена від початкової посвяти «Героїчної» симфонії Наполеону і розчарування композитора у результатах буржуазної («чоловічої») революції. У «Фіделіо» головною бетховенською героїнею представлена жінка, мужня Леонора, яка перевдягнувшись у чоловіка Фіделіо, рятує власного чоловіка Флорестана з в'язниці. На відміну від Мартіна Кушея, Каліксто Біето не вдається до полеміки з композиторським оригіналом, а кореспондує з ним, не ставить під сумнів актуальність сюжету опери у сучасному світі, а знаходить у опері Бетховена нові підтексти, приховані за зовнішнім фасадом *опери спасіння*.

Слава Каліксто Біето (уродженого каталонця, керівника театру «Ромеа» у Барселоні) як режисера-провоканта, який трактує сутність людської екзистенції у фізіологічно зниженому аспекті, ствердилася у театральних колах завдяки новаторським інсценуванням «Макбета», «Дон Жуана», «Мадам Батерфляй», «Викрадення з сералю». У «Фіделіо» автор вистави демонструє новий шлях розвитку режисерської опери. Задум «Фіделіо» Каліксто Біето втілює завдяки презентації двох мотивів – мотиву «лабіринту» і мотиву «несправжності». Режисер відштовхується від ймовірних

причин жанрової невідповідності бетховенської героїчної опери канонам *опери спасіння* як джерела сумнівів самого композитора у результатах революції й маніфестує «несправжність» завершення «Фіделіо» *happy end* ом. Адже тріумфальний фінал опери (з моменту появи міністра Фернандо, який проголошує свободу і так вже врятованого Флорестана) видається графаретним, штучно притягнутим до дії. Каліксто Біето користується цим драматургічним протиріччям і завершує так звану «несправжню» оперу спасіння анти-фіналом, вирішеним у дусі гротескового відображення зневіри у героїчних і політичних ідеалах будь-якої революції. Завдяки такому рішенню героїко-драматична опера Бетховена трансформується у психологічну драму, співзвучну сучасним соціально-політичним проблемам. Фінальний апофеоз вирішується як зовнішня «заставка» трагедійного підтексту, вкладеного у зміст завершальної тріумфальної фрази Леонори, Флорестана і хору **“O Gott! Welch ein Augenblick! O unaussprechlich süßes Glück!”** / «О, Боже! Яка мить! О, невимовно солодке щастя!»). Каліксто Біето піддає сумніву можливість щасливої перспективи історичного героїзму простих людей, втягнутих у боротьбу владними структурами й політичними лідерами. Якщо Бетховену ще не можна відмовити у вірі в ідеали свободи, рівності й братерства, не зважаючи на його розчарування у результатах революції, Каліксто Біето трактує події опери крізь призму досвіду нашого часу: трагічну утопію героїчних вчинків особистості, маргінальність історичного героїзму, суспільно-політичні парадокси.

Режисер розкриває у новому варіанті «Фіделіо» ідею невідповідності історичного героїзму з його реальними результатами через яскраве інсценування лейтобразу «лабіринту». Останній вербально озвучується через поезію Хорхе Луїса Борхеса та Кормека МакКарті, фрагменти якої інтегровані у лібрето замість традиційних розмовних діалогів. З самого початку опери Леонора декламує вірш Хо-

рхе Луїса Борхеса під назвою «Лабіринт»<sup>1</sup>. Його трагічна атмосфера, настрої страху і безнадійності увиразнюються проведенням в оркестрі (диригент Адам Фішер / *Adam Fischer*) увертюри Леонора III, яка у другій редакції має звучати перед фіналом другої дії. Як відомо, дія опери «Фіделіо» відбувається у в'язниці. У виставі *Каліксто Біето* в'язниця представлена у вигляді величезного лабіринту, що втілює образ загубленості, неспокою, пошуків виходу. Протягом вистави глядач напружено спостерігає то за розгубленою метушнею в'язнів, прикутих до металічних ґрат страхувальними поясами-кайданками, то за зовнішньо-сценічною динамікою самої споруди. Лабіринт-в'язниця сконструйований як масивна будівля з металу і скла (художник-сценограф Ребекка Рінгст / *Rebecca Ringst*). Завдяки неоновому освітленню посилюється ефект площинного бачення сцени, спрямованого у першій дії не у глибину, а у висоту, у другій дії – у середину лабіринту. Коли у повній тиші залу лабіринт із металічним брязкотом перевертається з горизонтального положення у вертикальне, оркестр вимушений на тривалу паузу. Подібні паузи підсилюють напруженість музично-драматургічного розвитку, трактованого режисером за принципом співставлення і контрасту внутрішньої і зовнішньої дієвості, конкретизованої через ілюстрацію безперервної динаміки рухів персонажів за ґратами лабіринту, або символічно підвішеними на канатах над самою спорудою. Відповідними для конкретної ситуації рухами насичується майже кожна репліка солістів. На початку опери під час дуету Джакіно

---

<sup>1</sup> Фрагмент: “Es wird nie eine Tür geben. Du bist im Innern, das Kastell umschließt den Kosmos, und es hat weder Rück- noch Vorderseite <...> Erhoff nichts. Nicht einmal in schwarzer Dämmerung das Ungeheuer” («Немає дверей. Твоє нутро – кастель, що оточує космос, яка не має ні виходу, ні входу <...> Не сподівайся ні на що. Навіть на чорний захід bestii»). Тут і далі фрагменти з німецькомовних джерел цитуються у перекладі авто статті.

(Джуссі Міліс / *Jussi Myllys*) і Марцеліни (Лаура Татулеску / *Laura Tutulescu*) Леонора (Аня Кампе/ *Anja Kampe*) прямо на сцені перетворюється у Фіделію, сповільнено перетягуючи груди еластичними бинтами й переодягаючись у чоловічий одяг. Марцеліна пасивно прасує білизну, демонструючи власну байдужість як відповідь на наполегливі освідчення закоханого Джакіно. На стук у двері, двічі обіграний у сцені дуету як бетховенський «мотив долі», Марцеліна активізується й проголошує центральний мотив *опери спасіння* «нарешті звільнена!»/ **“endlich befreit!”**. Однак, він не сприймається насправді, серйозно, бо спочатку завуальований у квазі-комічних перипетіях любовного трикутника «Джакіно – Марцеліна – Фіделію». Наступний розвиток колізії у бік драми відбувається у квартеті Марцеліни, Леонори, Рокко (Франц, Йозеф Зеліг / *Franz-Josef Selig*), Джакіно **“Mir ist so wunderbar”** / «Мені так прекрасно», адже ситуація любовного трикутника переноситься із зовнішнього плану дій у внутрішній. Зростає заплутаність і складність у стосунках героїв. Остаточний перехід квазі-комічного плану у трагедійний відбувається з появою воєра Флорестана – Піцаро (Вольфганг Кох / *Wolfgang Koch*). У його образі дієве втілення ненависті межує з відчуженістю від реальності у трагічному полоні самотності. Абсурдність його дій тяжіє до психологічного гротеску. Наміри щодо вбивства Флорестана Піцаро не лише висловлює, співаючи вихідну арію з істеричним натиском, а і картинно ілюструє їх, наносячи самому собі небезпечно криваві ножові рани. Арія з хором Піцаро «Га! Яка мить!» / **“Ha! Welch ein Augenblick!”** очевидно послужила режисерові імпульсом для альтернативного рішення задуму «Фіделію»: замість трафаретного апофеозу *опери спасіння* вистава завершується трагічним фіналом. У фінальному ансамблі з хором «О, Боже! Яка мить!» / **“O Gott! Welch ein Augenblick!”** аналогічна фраза з арії Піцаро, яку повторює головна героїня опери Леонора, знаменує момент появи

міністра Дона Фернандо. Динаміка розвитку цієї фрази онаочнює подвійний, прихований смисловий зв'язок між фігурами Піцаро і Дона Фернандо (Стевен Хамес / *Steven Humes*), а саме, несправжню, удавано-фальшиву, зовнішньо-ілюстративну дієвість владних осіб, що керують долею простих людей, особистості, що стоять «по іншу сторону барикад» за власним бажанням, *ad libitum*, напівсерйозно, напівжартома.

Неоднозначний за своєю полярною символікою фінал, що відбувається на межі комедії і трагедії, остаточно позбавляє бетховенську *оперу спасіння* шансів не лише на апофеозне, а навіть на будь-яке позитивне рішення. Режисер свідомо загострює траферетність великої фінальної хорової сцени *опери спасіння*, щоб підкреслити її смислову перевернутість і абсурдність після героїчних подій другої дії. У контексті розвитку другої дії з центром розвитку відносин Флорестана і Леонори саме такий фінал видається закономірним. Парадоксальність колізій другої дії у постановці Каліксто Бієто розкривається через невідповідність змісту лібретто із сценічними ситуаціями. Другу дію розпочинає скорботна арія Флорестана “**Gott! Welch Dunkel hier! O grauenvolle Stille!**” / «Боже! Як тут темно! О, жахлива тиша!», виразно проведена Йонасом Кауфманном / *Jonas Kaufmann* з неповторною майстерністю інтонаційного і динамічного нюансування та артистичною достеменністю. Психологічний стан Флорестана від пронизливого відчаю до байдужості й забуття виразно обігрується у його неадекватній поведінці, відображений у рухах на межі судом божевільного і заціпеніння напівмертвого, панічних кружляннях по лабіринту й нервового розчісування волосся. І надалі такі події, як зустріч героїв у в'язниці, мужня протидія Леонори Піцаро (Леонора, готова до самопожертви, смертельно ранить Піцаро не з пістолета, як значиться у лібретто, а з великої каністри з отрутою: квартет, Піцаро: “**Er sterbe!**” / «Він помре!»; Леонора: “**Töt' erst sein**

**Weib!**” / «Вбий спочатку його дружину!»), пафос звільнення Леонорою Флорестана від тюремних ланцюгів, вирішений у душі *опери спасіння* (партія Леонори: “**Liebend ist es mir gelungen, Dich aus Ketten zu befrei'n**” / «У любові вдалося мені звільнити тебе від ланцюгів») не спрямовують розв’язання дієвого конфлікту опери до бетховенської *Оди радості* і єднання люблячих сердець. Завершальний дует Леонори і Флорестана “**O namelose Freude!**” / «О, неказана радість!» сповнений зовнішньо-дієвими атрибутами, наприклад, переодяганнями героїв прямо на сцені. Така театральнo-сценічна перенасиченість ніби завуальовує внутрішню спустошеність і віддаленість героїв один від одного. Зміст дуету, що має випромінювати радість від зустрічі і звільнення героїв, ніяк не підтверджується сценічно. Герої під час дуету не кидаються в обійми один одного (відповідно до тексту лібрето “...mein Mann an meiner Brust! ...mein Weib an meiner Brust!” / «<...> мій чоловік на моїх грудях! <...> моя дружина на моїх грудях»), а просторово віддаляються один від одного. Флорестан неадекватно реагує на вчинок Леонори: спочатку переодягається, потім ніби у стані забуття піднімає свій одяг в’язня і мовчки йде зі сцени, залишаючи Леонору на самоті, потім так само зацепеніло повертається. Тому завершальний дует Леонори і Флорестана “**O namelose Freude!**” / «О, неказана радість!» з другої дії звучить як нонсенс. Друга дія відмежовується від великої фінальної сцени незабутньою музичною інтермедією. Замість героїчної увертюри «Леонора III» автор увів фрагмент адажіо з пізнього струнного квартету Бетховена, ор. 132. Музиканти виконують квартет прямо зі сцени, сидячи у повітрі, у середині підвісних ґрат. У напівтемряві сцени освітлюються лише нотні пульти музикантів. Адажіо справляє пронизливе, катарсичне враження. Інші перспективи перемоги, до яких, очевидно, не судилося дійти героям, озвучуються у музиці. Це перший статичний момент опери, у якому безперервність сценічної дії героїв



по в'язниці-лабіринту зупиняється, і всі смислові вузли розчиняються у філософській глибині музики. Звучання цієї сцени, яку можна назвати «адажіо крізь ґрати», піднімає сенс дії бетховенської *опери спасіння* в іншу, суто мистецьку площину чистої музики й маніфестує справжній сенс свободи лише у творчості. Ця сцена сприймається як останнє слово, як пронизлива, тиха кульмінація всієї опери, після якої фінал виглядає спотвореною постлюдією, глумливим фарсом, що символізує трагічну безвихідь.

Режисер вдало скористався кінематографічним досвідом у трактуванні образу міністра Дона Фернандо й представив владну персону у вигляді Джокера – героя Зла з фільму «Бетмен». Дон Фернандо самовпевнено, вальяжно і, водночас, байдуже проголошує свою промову з міністерської висоти (він з'являється перед глядачами у другому ярусі ложі). Міністр ніби бавиться з героями: чи то з пафосом, чи то з іронією вішає Флорестанові на шию табличку зі словом **“Freiheit”** («Воля»), як смертнику перед повішанням. Потім, граючи пістолетом, Дон Фернандо без прицілу раптово вистрілює й ніби вбиває Флорестана. При цьому він сміється й діє ніби жартома і явно всупереч героїчному пафосу фіналу. Його зловісно-іронічна, фальшива сутність відображена у штучній міміці з намальованою «джокерською» посмішкою. Так само раптово ненасправді вбитий Флорестан знову підіймається й слухняно, подібно маріонетці, продовжує разом із хором співати юбіляцію героям Флорестану і Леонорі навіть не від свого імені, а від імені позаперсонального, колективного *Mu* **“Wer ein solches Weib errungen, Stimmt in unsern Jubel ein!”** («Хто досяг такої жінки, заслуговує на його тріумфування!»).

У фіналі ставиться остання крапка над «і», що констатує героїзм як марнотратство у суспільстві лицемірства влади. Так режисер натякає на несправжню оцінку історії щодо всіх – минулих і майбутніх – революцій світу. Чи не є повчальним і той факт, що і наш вітчизняний досвід, зна-

йомий з революціями різних кольорів – червоної, помаранчевої та інших – знаходить багато крапок дотику з досвідом каталонського режисера?

Творчим результатом постановки «Фіделіо» став один із найкращих зразків режисерської опери ХХІ століття. Режисерові вдається засобами реалізації вічного, перевіреного часом класичного твору мистецтва актуалізувати проблеми нашого сьогодення і таким чином піднятися на рівень вічних тем, не вдаючись до нарочитої актуалізації та аналогії з реальними подіями і конкретними персонами. Каліксто Біето підкреслює ідею несправжності акту порятунку Флорестана Леонорою. У цьому історична парадоксальність змісту *опери спасіння* для нашого часу: вчинок Леонори не має реальної сили і набуває значення лише за умов офіційного підтвердження. Очевидно, що режисер заперечує у своєму трактуванні *опери спасіння* всілякий пафос і яскраво маніфестує недовіру постмодерного суспільства до вирішення соціально-політичних конфліктів представниками владних структур.

Так чи інакше, творчі спроби режисерів осучаснити так звану «консервативну справу опери» і врятувати жанр від музейного забуття, як це зробили Мартін Кушей і Каліксто Біето, відбулися. Публіці запропоновані нові погляди на події, насичені новими підтекстами і контекстами. Порізному відбувається й інтеграція старого і нового. У результаті ж неодмінно констатується переосмислення оригіналу, у якому не вичерпують актуальності наступні питання: відповідає запропоноване рішення сучасної режисури оригіналу чи є лише строкатим фасадом класичного зразка і наскільки переконливо здійснює автор наміри подолати дистанцію часу і пройти шлях від традиційного до актуального.

**ФОТО**

**А. ДВОРЖАК «РУСАЛКА»**



Фото 1. Русалка (Крістіна Ополаїс).



Фото 2. Водяний (прем'єра – Гюнтер Гройсбюк, фестивальна вистава – Алан Хельд), Русалка (Крістіна Ополаїс).



Фото 3. Принц (прем'єра – Клаус Флоріан Фогт, фестивальна вистава – Пьотр Бечала) і Русалка (Крістіна Ополаїс).



Фото 4.

Сцена Русалки (Крістіна Ополаїс) і наречених з косулями.

**Л. ВАН БЕТХОВЕН. «ФІДЕЛІО»**

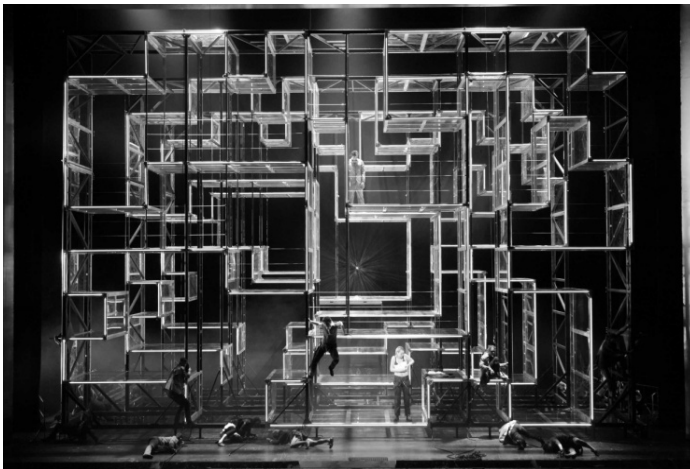


Фото 1. Сцена-лабіринт (художник-постановник Ребекка Рінгст), у центрі – Леонора (Аня Кампе).



Фото 2. Піцаро (Вольфганг Кох), Леонора (Аня Кампе).



Фото 3. Леонора (Аня Кампе), Флорестан (Йонас Кауфманн).

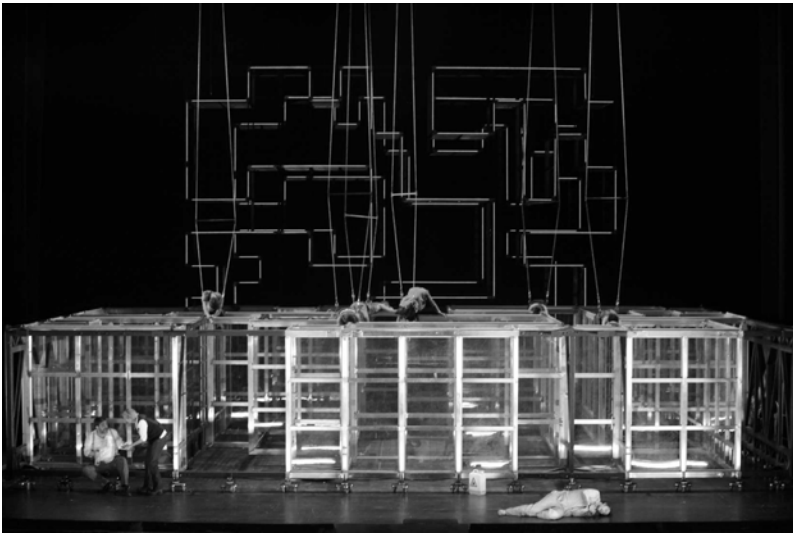


Фото 4. Рокко (Франц-Йозеф Зеліг), Леонора (Аня Кампе),  
Флорестан (Йонас Кауфманн).

**Аделіна Єфімєнко.** Ілюзія казки та утопія свободи у режисерських інтерпретаціях «Фіделіо» Людвіга ван Бетховена та «Русалки» Антоніна Дворжака (про прем'єри Баварської державної опери 2011 року). Прем'єри «Фіделіо» і «Русалки» на сцені Баварської державної опери розглядаються з погляду сучасної авторської режисури. На конкретних прикладах аналізуються причини і наслідки феномену режисерської опери, порушуються дискусійні питання про доречність відчуження від оригіналу і полеміки з композиторським джерелом.

**Ключові слова:** режисерська опера, композитор, «Фіделіо» Л. ван Бетховена, «Русалка» А. Дворжака.



**Аделина Ефименко. Иллюзия сказки и утопия свободы в режиссёрских интерпретациях «Фиделио» Людвига ван Бетховена и «Русалки» Антонина Дворжака (о премьерах Баварской государственной оперы 2011 года).** Премьеры «Фиделио» и «Русалки» на сцене Баварской государственной оперы рассматриваются с точки зрения современной авторской режиссуры. На конкретных примерах анализируются причины и следствия феномена режиссерской оперы, затрагиваются дискуссионные вопросы целесообразности отчуждения от оригинала или полемики с композиторским источником.

**Ключевые слова:** режиссерская опера, композитор, «Фиделио» Л. ван Бетховена, «Русалка» А. Дворжака.

**Adelina Yefimenko. A Fairy Tale Illusion and Freedom Utopia in the Directorial Interpretations of Ludwig van Beethoven's "Fidelio" and Antonín Dvořák's "Rusalka" (Premieres of the Bavarian State Opera in 2011).** The two premieres "Fidelio" and "Rusalka" on the stage of the Bavarian State Opera represent well the original points of view of modern direction. Based on these two concrete examples the backgrounds and conclusions of the phenomenon "directorial opera" are analyzed, different questions are discussed, among others about the usefulness of an estrangement from the original and about the changes in the content of original compositions.

**Key words:** directorial opera, composer, L. Beethoven's "Fidelio" and A. Dvořák's "Rusalka".