

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ

Аделіна Єфіменко

«МУЗЕЙНА» ТА «РЕЖИСЕРСЬКА» ОПЕРА: ДВА ПОГЛЯДИ НА РОССІНІ («Севільський цирюльник» і «Гільом Тель» у Мюнхені)*

Для кожного, хто хоч раз побував на оперному фестивалі Россіні в Пезаро, цілком очевидно, що лише в цьому чудовому старовинному містечку на березі Адріатики відбувається справжнє відкриття оперного *oeuvre* італійського генія. Репертуарні афіші Баварської державної опери, навіть під час фестивалів щодо Россіні не вражають різноманітністю. 2014 року можна було побачити лише його традиційні шедеври – «Севільський цирюльник» і «Гільом Тель». Ця незмінна пара входить до «музейного» репертуару оперних сцен всього світу. Проте з багаторічного досвіду мюнхенського оперного оглядача і рецензента мені добре відомо, що у своїх навіть найтрадиційніших акціях Баварська опера завжди приховує несподіванку для публіки.

«Севільський цирюльник» – «музейна коштовність» Баварської державної опери

На літньому Мюнхенському фестивалі «Севільський цирюльник» був представлений у блискучому виконавському складі. Участь зірок світової оперної сцени є, як відомо, *Markenzeichen* для кожного оперного театру. Проте унікальний *tenore di grazia* Хуан Дієго Флорес у Мюнхені рідкий гість, чого не скажеш про Пезаро. На минулорічному Россінівському фестивалі тенор неперевершено виступив у героїчній партії Арнольда Мельхтала, тепер мав втілити контрастну роль – винахідливого молодого графа Альмавіви. Спектакль за участю Хуана Дієго Флореса є завжди значною артистичною подією. Колоратурна майстерність Флореса, виняткове, іскристе володіння технікою повнозвучного виспівування віртуозних пасажів здаються конгеніальними композиторському генію Россіні. А якщо співак окрім рідкісного дзвінкого россінівського тенору обдарований чудовим акторським темпераментом, забезпечений не просто успіх, а триумф. У «Севільському цирюльнику» Флорес був, як завжди, найголовнішим *brillianto*-персонажем спектаклю. Після виконання мега-віртуозної арії Альмавіви «*Cessa di piu resistere*», яка часто скорочується з причин трансцендентної складності, спектакль на декілька хвилин перервався від шквалу овацій. Зрозуміло причину, з якої Россіні спочатку назвав оперу «*Almaviva, ossia L'inutile precauzione*» («Альмавіва, або даремна обережність»). Як справедливо зауважив оперний рецензент Г'ю Каннінг, «Цирюльник» – це опера тенора, а не баритона. Россіні спочатку писав «Альмавіву» для великого *tenore leggero* Мануеля Гарсія, вже тому цю партію не можна скорочувати»¹.

* Фото Вільфрід Гесль / Hösl

¹ Г'ю Каннінг // *The Sunday Times* (2001/11 лист), цит. за: М. Демина. Бельканто, об опере в России и за рубежом // [Електронний ресурс]. - URL: <http://www.belcanto.ru/florez.html>

Граф Альмавіва –
Хуан Дієго Флорес



Ідеальну рівновагу з теноровою партією Альмавіви може створити лише гідний партнер-баритон. У мюнхенській виставі на цю роль був запрошений російський співак Родіон Погосов. М'який ліричний тембр його голосу, який справедливо можна вважати росінівським, сформувався не стільки під впливом російської, скільки італійської вокальної школи: багаторічний досвід виконання белькантових партій Погосов отримав на провідних оперних сценах світу як соліст Метрополітен-опери.



Фігаро – Родіон
Погосов,
граф Альмавіва –
Хуан Дієго Флорес

Ансамбль з росінівськими солістами-чоловіками чудово підтримали жіночі голоси. Молода сопраністка Баварської опери Анна Елізабет Мюллер, титулована в номінації «краща молода виконавиця» 2014 року, виступила в партії служниці, американська вокалістка Кейт Ліндсі, володарка м'якого й глибокого мецо-сопрано (Розіна). Молода талановита вокалістка нетрадиційно обіграла романтично-мрійливий образ майбутньої графині, показавши впертість у досягненні мети, водночас, грайливий і дотепний, хитрий і вишуканий характер.

Комедійні ситуації опери дотепно розігрувалися разом зі сучасними жартами. Наприклад, у сцені з другої дії, коли Альмавіва пробирається до Розіни під виглядом вчителя співів Дона Алонсо, виясняється, що свою ідентичність граф приховує не під ім'ям невідомого музиканта, а називається іменем прославленого італійського маестро Рікардо Муті. Дружній шарж на прославленого маестро Флорес зобразив через імітування його ходи, манери поведінки, диригентських жестів, гордо піднесеної голови з розкішною шевелюрою. Коли перука «а la Рікардо Муті» випадково падає з голови Флореса, звертаючись до публіки, він чітко вимовляє німецьке *Entschuldigung* (вибачте). Яскравий буффонний номер став родзинкою для німецької публіки, яка захоплено, оплесками і сміхом, зустріла ці чемні вибачення Аль-

мавіви. Треба згадати і про гарний синтез сценічної і вокальної свободи Ренато Жіроламі, неперевершеного *basso buffo*, який ефектно відтворив контрасти образу Бартоло – примхливого старого, злобного ревнивця, а в центральній арії «Dottor della mia sorte» постав як зневірений у самому собі псевдо-авторитет. Дещо випадав з ансамблю зірок Петер Розі у ролі Базіліо. Його бас прозвучав сухо і невиразно, а акторська гра потребувала більшої віддачі.



Бартоло (Ренато Жіроламі), Граф Альмавіва (Хуан Дієго Флорес), Розіна (Кейт Ліндсі)

В цілому, прекрасний вокально-акторський ансамбль блискуче одухотворив життєрадісну ауру Россінівської музики – втілення вишуканої звукової естетики *belcanto*. Адже колоратурна віртуозність вокалу для Россіні, за висловом Онорé де Бальзака, не «простий орнамент, арабеска, а вища форма виразу мистецтва»².

Витончена стилістика італійського бельканто, емоційно піднесений тонус музики Россіні прекрасно прозвучали на фоні традиційної сценографії. Баварська опера відсвяткувала повернення справжнього россінівського шедевра у відновленій автентичній версії італійського режисера і актора Ферруччо Солері з 1989 року. В наш час таку постановку називають «музейною», але така оцінка сприймається з великим знаком «плюс».

Оперний театр зберігав у своїй репертуарній скарбниці постановку Солері як коштовний діамант, який після 25 років не тільки не втратив свого блиску, а й навпаки, значно піднявся у мистецькій вартості. Це був справжній сюрприз для опероманів Баварської опери, яка хоч і рідко, але влучно святкує традицію, відновлюючи «музейні» вистави, яким ще не відома проблемна дилема режисер/композитор з її осучасненнями, переосмисленнями, а інколи і відвертими, «чужими» оперному жанру, егоцентричними провокаціями режисерів.

Сценічна атрибутика «Севільського цирульника» від характерних для Просвітництва костюмів (Уте Фрюлінгс) до живописних декорацій (сценарист Карло Томмасі) була пронизана сонячною атмосферою Італії часів Россіні. У першій дії колізії розгорталися на маленькій вуличці Севільї, в другій – герої невимушено опинялись у помешканні Розіни, коли пересувна сцена елементарно поверталася іншим боком. Щоб театральню увиразнити комедійні ситуації з вигадливими буфонними інтригами, переодяганнями, дотепним побутовим гумором, режисер використовує мінімум сценічних засобів і найпростіший театральний реквізит. А я ще раз переконалася, що у Мюнхені можна побачити все, навіть справжнього россінів-

² Honoré de Balzac. *Massimilia Doni* // [Електронний ресурс]. – URL: <http://operasora.eu/?p=106>

ського «Almaviva, ossia L'inutile precauzione», гідного найкращих фестивалів постановок Россіні в Пезаро.

Новий «Гільом Телль»³ про Україну

Іншу несподіванку вдалося розкрити на фестивалі прем'єри «Гільома Телля» Россіні, на жаль, зі знаком «мінус». Постановка була доручена молодому театральному режисеру з Німеччини Анту Ромеро Нуньєсу (португальцю за походженням). Міркування дебютанта в оперній галузі про оригінальні кроки авторської режисури були заздалегідь опубліковані в анонсах преси, але чомусь не надихали відвідати спектакль, не дивлячись на те, що я часто виступаю апологетом режисерської опери⁴. На моїй пам'яті – багато по-справжньому талановитих і оригінальних сучасних авторських трактувань класичних опер, в тому числі, і неперевершена згадувана вище прем'єра «Гільома Телля». Ця персональна режисерська концепція яскраво і переконливо трактувала оперу Россіні з повагою і глибоким знанням композиторського оригіналу. Поєднання політичної символіки з фольклорно-романтичними стилізаціями органічно репрезентували естетику умовного «театру представлення». При цьому була збережена важлива для Россінівської оперної драматургії рівновага сольних, ансамблевих і хорових сцен, включаючи оригінально вирішені танцювальні дивертисменти⁵. Перевантажена сценографія нової мюнхенської постановки «Гільома Телля», живописно представлена на театральних афішах, не вкладалась, на перший погляд, у прокрустове ложе театральної умовності. Цілком ймовірно, що я пропустила б прем'єру (благо, вибір спектаклів під час фестивалю майже неосяжний), якщо б не прочитала рекламне повідомлення про прем'єру «Гільома Телля» в спеціалізованому журналі Баварської державної опери «Макс Йозеф»⁶, де побіжно згадувалося, що Анту Ромеро Нуньєс у праці над Россінівською оперою думав про Україну. Мене ця теза дуже зацікавила – ще одне з багатьох свідчень, що після подій Євромайдану думки про Україну не обходять жодного європейця. З цього приводу трохи відхилився від теми «Россіні» і згадаю одну цікаву паралель, яку випадково побачила в оперній рецензії на повторну виставу мюнхенського «Макбета». Прем'єра спектаклю з провокативною режисурою Мартіна Кушея в 2008 році завершилася скандалом. В цьому році вистава, не в останню чергу завдяки участі Анни Нетребко, мала приголомшливий успіх. Оперна діва примирила слухачів з режисером і, водночас, репрезентувала перспективи свого нового драматичного амплуа, чим і викликала у пресі порівняння втіленого нею образу Макбет з політичними амбіціями Юлії Тимошенко⁷.

³ Опера Россіні йшла в Мюнхені у французькій (скороченій до 4-х актів) редакції з французькою транскрипцією назви «Гійоом Телль», відзначеній на прем'єрній афіші.

⁴ Режисерська опера: актуальні зразки співтворства // *Український театр*, ч. 2. Київ 2012, с. 52–56.

⁵ Про постановку «Гільома Телля» у Пезаро див.: *Viva Rossini!* // *Український театр*, ч. 5. Київ 2013, с. 32–35.

⁶ Eilers Dorte Lena. Spiel mit mir das Lied vom Tod. Im Theater von Antú Romero Nunes... // Max Joseph: *Münchner Opernfestspiele 2014*. München 2014, S. 70–76.

⁷ «Невідома леді Нетребко є честолюбним “амбіційним духом”, який характеризує її з першого ж звернення до чоловіка у підкреслено атакованій звукоподачі. Дивно, що під час боротьби Анни Нетребко (Макбет) за владу, її жорсткого підйому вгору, де очікує порожнеча і затьмарення розуму, думалося про Україну, про розкш олігархів та їх співгравців, також

Що ж стосується випадку мюнхенського «Гільома Телля», в свідомості режисера враження від українських революцій асоціювалося, очевидно, з подіями вердівської *Grand opéra*, де йдеться про національно-визвольну боротьбу швайцарців за незалежність від габсбургської Австрії на початку XIV століття, очолену легендарним героєм Гільомом Теллем. У прем'єрі була передбачена типова для сучасної опери експансія новаторської режисури і сценографії, перетрубацій у національному питанні і, в цілому, кардинальне переосмислення композиторського оригіналу. На жаль, режисер не пояснив тих імпульсів, що наштовхнули його на порівняння Россінівської опери з українським питанням. Проте мені залишався шанс самостійно віднайти сенс тези Нуньеса, відвідавши виставу. Пропустити мюнхенського «Гільома Телля» про Україну я вже не могла. Бажання відвідати спектакль остаточно підкріпив вибірковий виконавський склад на чолі з улюбленими солістами – німецьким баритоном Міхаелем Фолле (Гільом Телль) і блискучою латвійською сопраністкою Мариною Ребекою (Матильда).



Гільом Телль – Міхаель Фолле, Мельхталь – Крістоф Штефінгер,
хор Баварської державної опери

Після перегляду вистави роздуми про режисерську концепцію Анту Ромеро Нуньеса синтезувалися в ключовій фразі «очевидне неймовірне». У межах цієї статті неможливо проаналізувати кожну деталь, тому обмежимося саме тими фрагментами, які «пунктирно» окреслять важливі імпульси-враження від даного режисерського

про Юлію Тимошенко з розплетеною косою, яка свідчила про марну стійкість такого положення. Оперна вистава тільки виграла від цього і здобула більшого реалізму». („*Netrebkos namenlose Lady ist dabei immer der "ambitioso spirito", der ehrgeizige Geist, als den sie gleich bei ihrem ersten, attackiert gesungenen Ton eigentlich ihren Mann charakterisiert. Seltsam, bei Anna Netrebkos Kampf um die Macht, ihrem zähen Aufstieg nach oben, wo dann nur die Leere und die Umnachtung gähnen, musste man immer an die Ukraine denken, an luxusgierige Oligarchen-Gespielinnen, auch an eine Julia Timoschenko mit aufgelöstem Zopf, die vergeblich ihre Stellung behauptet. So bekam diese Opernaufführung mehr Realismus*“) // Springer Axel. Ein Dolch für die Diva Anna Netrebko // *Die Welt* – URL: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article129565388/Ein-Dolch-fuer-die-Diva-Anna-Netrebko.html>

прочитання опери «Гільом Телль». Перше «очевидне неймовірне» виявилось у зовнішньому оформленні оперної дії: ті компоненти постановки, які мали б виконувати функцію «фону», зухвало взяли на себе «рельєфну» місію, яка, між іншим, сильно заважала слухати музику і слідкувати за ходом важливих в опері подій.

Атмосфера розкішного швейцарського пленеру Россінівської опери трансформувалася у зовні ефектну урбаністичну конструкцію, виготовлену з масивних металевих труб різної ширини і довжини (сценограф Флоріян Льоше). Я спробувала облишити пошук відповідей на запитання, як декорації відображали контекст швейцарсько-української теми, і сконцентруватися на музиці. Проте мене відразу очікувало наступне «очевидне неймовірне» – відсутність знаменитої увертюри. Потім вона таки прозвучала, після генеральної паузи, котру режисер-новатор просто переніс в інше місце, після знаменитої сцени пострілу в яблуко з третього акту.

Хо́да подій опери, як це не парадоксально, був сконцентований на монументальній «хореографії» велетенських металевих труб, які то повільно рухалися, то зупинялися над сценою у вертикальних або горизонтальних проєкціях. Їх візуальна самодостатність нагадувала ефектне дизайнерське шоу. Майже гіпнотичне враження склалося у великій хоровій сцені зібрання кантонів Урі, Швіца та Унтервальдена – історичній події заснування Конфедерації незалежної Швейцарії від габсбургської Австрії, яку Россіні увіковічив в опері. Хор озвучив легендарну клятву на горі Рютлі («Des profondeurs du bois immense» з фіналу другої дії) як політичний ритуал з факельним полум'ям. Таємниче освітлення сцени віддзеркалювалося у десятках металевих проєкцій, асоціюючись майже з містеріальним простором літургійного дійства. У даній сцені Нуньєс переконав мене: рельєфне сценічне втілення знайшла тут ораторіальна лінія «великої опери». Декорації символічно відтворили властиву для жанру ораторії філософську абстрактність. При акценті на вагомій ролі хорових масових сцен «Гільома Телля» металеві «атрибути» сценографії органічно вписалися і в концепцію «умовного театру представлення». Проте я губилася у здогадах, що ця ідея означала в контексті цілісної концепції режисера, адже вона, на жаль, не знайшла продовження. Мої сподівання пояснити постановочні ідеї ораторіальними рисами *Grand opéra* до кінця спектаклю так і не виправдалися. Натомість «узагальнення через жанр» опери на всіх рівнях театральної режисури Нуньєса являло приклади безкомпромісного розвитку *Regie Oper* як ілюстративного, чисто візуального проекту, безапеляційно конкуруючого з музичною природою оперного жанру.

З точки зору усталених законів опери режисерські ідеї «Гільома Телля» виявилися не тільки псевдоноваторськими, а й анти-оперними. Півбиди, що функції «тла» помінялися місцями з «рельєфом». Металеві конструкції стали головним абстрактним персонажем опери і активним «співучасником» драми. «Очевидне неймовірне» очікувало і слухачів, які мимоволі під впливом масивної сценічної машинерії втрачали зв'язок з музичним процесом, перетворившись на глядачів, заворожених пластикою металевих об'єктів. Сценографія гіпнотизувала з метою («очевидно неймовірною» для опери) систематично відволікати присутніх від музичної дії. Скажу відверто, що від нав'язливого психологічного впливу цього «металевого об'єкту» я час від часу позбавлялася, закриваючі очі. Так я могла зосередитися на інтонаційній виразності найбільш інтимних сольних номерів – лірико-колоратурній арії Матильди «Sombre foret, desert, triste» з 2 акту (Марина Ребека) і ламентозній арії Арнольда в батьківській хаті «Asile héréditaire» з 4 акту (Брайян Гумель).



Геслер – Гюнтер
Гройссбек, Гільом
Телль – Міхаель
Фолле, хор
Баварської
державної опери

Проте «металевий» учасник дії знову і знову інспірував підключати особистісну фантазію, досвід, характер сприйняття. Одні уявляли *під музику* стилізований футуристичний ліс⁸, інші – зброю масового знищення⁹. В моїй уяві вимальовувався модерний храмовий комплекс, а металічна бутафорія дуже нагадувала труби органу, що в залежності від ситуації інтегрувалися в простір то як музичний інструмент, то як пік архітектурного ансамблю, то як центральний компонент літургійного Gesamtkunstwerk. У цей час змістовний простір «Гільома Телля» конвертувався в іншу віртуальну реальність, далеку від росіївського джерела. Навіть за умови такої «перевернутої» констеляції «рельєфу» і «тла» складно було зрозуміти сенс перестановок та скорочень росіївської партитури, наприклад, згаданого казусу з увертюрою, або драматургічно «вузлового» жіночого терцету Матильди, Гедвіги і Джеммі (Марина Ребека, Дженніфер Джонстон, Євгенія Сотнікова) з 4 акту. Режисер не пошкодував і танцювальних дивертисментів, які в різних постановках «Гільома Телля» завжди зберігалися як фольклорна родзинка опери. Але причину останнього скорочення мені все-таки вдалося зрозуміти. Фольклорна лінія опери Росії не цікавила режисера. Хорові номери героїко-патріотичної опери, чітко і зібрано озвучені хором Баварської державної опери (керівник хору Сьорен Екгоф), не були фокусом сценічної драматургії, адже не вписувалися в нове трактування центрального конфлікту драми, розмірковуючи над яким, я безпорадно ризикувала втратити зв'язок з росіївським «Гільомом Теллем». «І поволи кружляючи» навздогін режисерській фантазії, поступово втрачалася і надія зрозуміти, що саме режисер «думав про Україну». Проте «очевидним неймовірним» стала «пряма трансляція» Нуньєсом героїчного конфлікту опери Росії у руслі антигероїчної риторики центральних протагоністів Телля і Геслера. Їх сценічна поведінка нагадувала дуель-

⁸ Peter Wolf-Dieter. Zwischen Bürgermief und Gewalt – Die Münchner Opernfestspiele beginnen mit einer „Guillaume Tell“- Missdeutung // *Neue Musikalische Zeitung* (2014/29/06) – URL: <http://www.nmz.de/online/zwischen-buergermief-und-gewalt-die-muenchener-opernfestspiele-beginnen-mit-einer-guillaume-te>

⁹ Tell als unsympathischer Fanatiker Stand: 30.06.2014. – URL: <http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/allegro/premierenkritik-tell-100.html>

поєдинок двох альфа-персон і демонструвала не національне протистояння, а особисту ненависть. При тому Телль і швайцарці справили національно нейтральне враження, а австрійський намісник Геслер, поза сумнівами, втілює образ «справжнього арійця»: блондин, високий статний офіцер в уніформі (галіфе, військові чоботи). Його роль блискуче виконав австрійський бас Гюнтер Гройсбек. «Очевидне наймовірніше» в образі Геслера з шоломом-биком на голові, а також його квазі-нацистської команди з квазі-європейським прапором, білим з чорними зірочками (критика Євро-союзу? нео-міфологічне «викрадення Європи»?) тільки розширили нескінченний ряд «питань без відповідей» до постановки Анту Роме́ро Нуньеса¹⁰.



Хор Баварської державної опери, сцена зібрання кантонів, фінал 2 дії

Нерозв'язаним залишилося й українське питання. Обіцяної режисером політичної кінцівки довелося чекати аж до самого завершення вистави. Але фінал неочікувано вразив трагічно болючим відчуттям зневіри у світле майбутнє на «тлі» (нарешті «гло» зайняло належне місце!) холодної металевої тиші сцени. «Театр представлення» новітніх ідей металевої дизайнерської пластики перетворився на одну мить в експресивно психологічну пантоміму-монолог головного персонажу.

¹⁰ Ще один нюанс, не такий важливий, щоб включати його в основний текст статті, але гідний згадки у примітці: в сцені появи Геслера перед швайцарським народом очевидна цитата (а може плагіат?) з минулорічної авторської інтерпретації «Бориса Годунова» каталонським режисером Каліксто Біето: народ організовано тріумфує, за командою несамовито вимахує прапорцями. Про це див. нашу статтю: Мюнхенський «Борис Годунов» // *Музика* (2013/2), с. 24–27.

Гільом Телль, сповнений оптимізму, проголошує очікувану незалежність. Але він – єдиний на сцені, хто після бою ще втримує рівновагу. Всі інші – поранені, покалічені, вбиті. Той, хто залишився живим – немічний, скривавлений, виснажений і байдужий до всього від горя втрати близьких. Телль закликає народ до віри на кращі зміни на тлі розорення і жахливих картин випаленого поля битви, усіяного небіжчиками. Він піднімає на ноги то одного, то другого, проте знесилені поранені падають знову і знову. Отже, радість перемоги Телля народ не може ані підтримати, ані розділити.



Хор Баварської
державної опери,
фінал 4 дії

Так завершив Россінівського «Гільома Телля» Анту Ромеро Нуньес. Дозволимо з цього приводу поставити риторичне запитання: чому режисер замінив щасливу розв'язку останньої опери Россіні песимістичним фіналом, проігнорувавши характер ствердження національної ідеї в заключній хорівій юбіляції звільнених від чужоземного ярма швайцарців? Виявляється, що все дуже просто: можна поміняти лише одну деталь у змісті опери (див. програму)¹¹, щоб зробити «біле» «чорним», велику ідею перетворити на фарс або ж злочин. Коротко прокоментуємо цю зміну сюжету за Нуньесом, яка мала фатальні наслідки для «Гільома Телля». Арнольд, закоханий у габсбургську принцесу Матильду служить у Геслера. Щоб повернути його на свій бік, Телль вбиває старого Мельхталя, батька Арнольда. Цей лаконічний поклик у змісті на таємний злочин Телля залишився за межами сценічного розвитку подій, проте для режисера означав початковий імпульс для подальшого жорстокого морального вбивства легендарного героя. Гільом Телль Нуньеса – антигерой, перевертень, цинічний скептик, підлий злодій, який заради досягнення

¹¹ Gioachino Rossini. Guillaume Tell: das Programmheft der Bayerischen Staatsoper. München 2014, S. 6–8.

шляхетної мети іде на вбивство. Телль робить з свого народу жертву, колективний суб'єкт маніпуляцій проти свого залятого ворога Геслера, живий щит для здійснення власних політичних амбіцій.

Висновок з цього лаконічний і, можливо, не позбавлений суб'єктивності. Анту Ромеро Нуньєс, захоплений персональним трактуванням опери Россіні, забув про Россіні. Режисер легковажно обійшовся з істиною, яка свідчить про те, що режисура класичної опери і сучасного експериментального театру – цілком різні професійні амплуа. Знавці творчості режисера зауважують: «Анту Ромеро називає свої вистави “ескізами”, “пробами” або “спробами”, чим заперечує в театрі “стан спокою”. Як і живий перебіг життя, його театр ніколи остаточно не “готовий”»¹². Опера як музично-театральний жанр не завжди уживається з такими правилами «без правил», тим більше, якщо режисер ігнорує зміст партитури. При постановці опери сучасний театральний режисер може виграти тільки в тому випадку, якщо головне слово залишить за музикою.

З думками про Україну і з метою представити образ українського вождя, який очолив революцію не заради любові до української нації, а з ненависті до свого ворога-опонента і, не в останню чергу, через власні політичні амбіції (утримаюся від прямих аналогій), Анту Ромеро Нуньєс обмовив добре ім'я легендарного героя Швейцарії Гільома Телля. На запитання, чи режисер діяв запрограмовано, чи ненавмисне, не замислюючись над тим, що глибоко зачіпає при цьому національну гордість швайцарців, може відповісти лише він сам.

З свого боку можу дозволити собі відповісти Анту Ромеро Нуньєсу лише на українське питання. Його думки про Україну зворушливі, але глибоко помилкові. Хоч «нова історія» Нуньєса про «Гільома Телля» і не має відношення до Россінівської опери, спільна ідея останньої з подіями на Україні – не сліпа і бездумна довіра до вождя, ким би він не був, а здатність цілої нації до суверенної боротьби за свободу і гідність, віра в честь і славу справжніх героїв, які не вмирають і стають легендами.



¹² Анту Ромеро Нуньєс. Leonidluchkins Journal [Електронний ресурс]. – URL: <http://leonidluchkin.livejournal.com/20842.html>