

МАТЕРІЯЛИ, ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ

ПАВЛО ГУНЬКА ПРО ЦАРЯ ДОДОНА І ГЕРОЇВ БЕЛЬГІЙСЬКОГО «ЗОЛОТОГО ПІВНИКА» (театр *La Monnaie*, Брюссель, грудень 2016) (Інтерв'ю Аделіни Єфіменко з Павлом Гунькою)

М. Римський-Корсаков проповідував засобами творчості добро, красу і світову гармонію. Остання опера «Золотий півник» знаменувала загадкову коду – *mundus inversus* (світ навиворіт). «Небилиця в лицах» і її казково-фантастична дія зі знаком мінус передбачили театр абсурду ХХ століття. Сміхове світовідчуття, проявлене крізь призму знижувальних пародій, парадоксів, відсутності розв'язки, інверсій «добра» і «зла», сприймалися на початку ХХ століття як пророцтво краху. Міф про кінець світу, містичні очікування нової «органічної епохи», теургічна місія художньої творчості безпосередньо вплинули на унікальний міфопоритуальний універсум опер Римського-Корсакова. Як відомо, у пізній період життєтворчості Римському-Корсакову довелося зіштовхнутися з драматичними реаліями – цензурне вето на постановку опери, звільнення з консерваторії, неоднозначна реакція творчої інтелігенції. Як зазначила український музикознавець О. Соломонова: «те, що сталося в той час, сприяло руйнуванню всіх уявлень Римського-Корсакова про гармонійний світ, людину і, можливо, саму природу людського існування»¹. «Золотий півник» досі залишається для інтерпретаторів загадкою, «відкритим твором», містифікацією і наче останньою грою митця з символами і масками власного двосвіту, який подібно до персонажів опери зникає, наче розчиняється у міражі або провалюється у «ніщо». В оригінальній редакції опера була заборонена і не виконувалася за життя композитора. Прем'єра твору з цензурними змінами, здійсненими проти волі композитора, відбулася у Москві 7 жовтня 1909 у приватному театрі С. І. Зіміна (режисер П. Оленін, художник І. Білібін, диригент Е. Купер). Ю. Енгель у прем'єрній рецензії підсумував враження перших глядачів «Золотого півника»: «щось сильне, глибоке, серйозне і, незважаючи на свою недовомовленість, – або, може, завдяки саме ній, – повне особливої чарівливості» (*курсив – А. Є.*)².

Нову інтерпретацію останньої опери М. Римського-Корсакова «Золотий півник» презентував оперний театр *La Monnaie* (Брюссель). Постановка реалізована інтернаціональною командою артистів на чолі з визнаними у світі майстрами сучасної оперної сцени. З точки зору харизматичних французів Алена Антіноглу (диригент)

¹ Соломонова О. Б. «Золотий півник» Миколи Римського-Корсакова: гра в полі культурної символіки / О. Б. Соломонова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2014. - № 4. - С. 62–72. - URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_4_10

² Цит. за: Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Академия имени Гнесиных, 1995. (за: Энгель Ю. Д. В опере : сборник статей об операх и балетах. – М.: Изд-во Юргенсона, 1911. – 304 с.). – URL: http://belcanto.ru/zolot_petushok.html

і Лорана Пеллі (режисер та художник по костюмах) «Золотий півник» – це універсальний театр, лицедійство, в якому політична сатира не виключає інтеграції естетики прекрасного і жахливого.

Українсько-британський баритон Павло Гунька виступив у головній ролі Царя Додона, що і стало причиною мого Різдвяного візиту до столиці Європи.

В інтерв'ю Павло Гунька розповідає про своє розуміння загадкової «небилиці у лицах» М. Римського-Корсакова, про актуальність не-казкової дилеми «царя» і «народу», про новочасний вокальний досвід опанування «солодкого» мелосу та власне розуміння акту художньої творчості.

А. Є. Для режисера Лорана Пеллі російські казкові опери асоціюються з трьома складовими – феєрія, абсурд, сатира. З його інтерв'ю можна дізнатися³, що «Золотий півник» – це його другий досвід роботи з «російським» репертуаром. Першим була прокоф'євська опера «Любов до трьох апельсинів», поставлена у Голландській національній опері (Dutch National Opera, Амстердам). Який Ваш досвід на ниві російської опери і яким було перше враження від «Золотого півника»?

П. Г. Цю оперу я зовсім раніше не знав. Мені вже доводилося працювати з російським репертуаром, наприклад, з «Борисом Годуновим», «Хованщиною» М. Мусоргського, «Леді Макбет Мценського повіту» Д. Шостаковича, «Гравцем» С. Прокоф'єва та «Піковою Дамою» П. Чайковського. А про опери М. Римського-Корсакова попередньо мав думку, що найцікавішим є «Кітеж». «Золотого півника» я співаю у Брюсселі вперше, і це для мене надзвичайно цікавий досвід. Коли я почав вчити роль Додона, музика здалася мені надто милозвучною, навіть «солодкою». До такої музики я не звик. Адже більшість моїх партій пов'язана з західно-європейськими операми XIX–XX століть. «Золотий півник» не відразу захопив мене. Проте після перших репетицій з прекрасним режисером Лораном Пеллі я кардинально поміняв свою думку. Лоран звернув мою увагу на трактування текстів через мелодію і швидко переконав мене, наскільки опера цікава! Режисер уважно працював з партитурою. Я звик уживати лише клавір. Гадаю, «Золотий півник» скоро стане на Заході дуже популярним. Нашу постановку покажуть незабаром у Мадриді в Іспанії, в Нансі у Франції, а також буде нова постановка в Санта-Фе в Америці (штат Нью-Мексіко).

А. Є. У реалізації сценічних версій «Золотого півника» режисери пропонують, як правило, два шляхи – актуалізацію (у дусі соціальної, політичної сатири) або міфологізацію (з елементами казки, архаїки, обрядовості). Обидва шляхи не суперечать задуму композитора, адже «Золотий півник» – опера з «подвійним дном». На поверхні – сатира, клоунада, гротеск, у той час, як підсвідомий шар активізує дію архетипів, міфологеми прадавніх джерел еросу, танатосу тощо. Взаємозв'язок міфу і музики у даній постановці здався мені психологічно обумовленим. Яку нову ідею запропонував режисер у постановці «Золотого півника»? Що стало зерном його концепції?

³Luc Birraux. Märchen sind Masken. Montag 19 Dezember 2016. La Monnaie, Belgien. URL : <http://www.theoperaplattform.eu/de/article/maerchen-sind-masken>

П. Г. Режисер усвідомив зміст твору як відкритий. По-перше, опера була поставлена до Різдвяних свят і тому зберегти у ній казковість було дуже важливо. По-друге, опера поставлена у Брюсселі, який минулого року потерпів від наймасштабнішого у Європі терористичного акту. Провідна ідея «Золотого півника» Лорана Пеллі оптимістична і песимістична водночас. Режисер сценічно розшифрував «Золотого півника» як субверсивну історію, насичену чорним гумором. Фантастика казки і реальність, магія і політика абсурдно перемішані між собою.

А. Є. Ви трактуєте і виводите на сцену фігуру Додона негативно чи позитивно?

П. Г. Рік тому мене запитали, як би я потрактував роль Додона. Тоді я відповів, що це чиста казка, таких царів як Додон у житті не буває, а якби такі царі (або президенти) існували, то ми були би дуже зажурені. Додон має «тонку шкіру». Сини і бояри користуються цим, забивають йому голову всілякими дурницями. Додон легко піддається, вислуховує абсурдні поради. Його легко переконати, навіть, у користі гадання на бобах чи кавовій гущі. Зовні Додон – блазень, підстаркуватий дурень, забуває, про що він говорить, що робить, але його влада таїть велику небезпеку. Він має приймати рішення, але зовсім не орієнтується у ситуації. Такі люди існують на кожному кроці. Навколо таких як Додон крутяться саме ті, яким така влада вигідна. І насправді балом правлять вони. Це ілюзія, що Цар Додон керує державою і військом. Ні, це ним керує його оточення і обставини навколо нього. Додон втрачає синів, але підпадає під вплив Шемаханської Цариці і забуває про всіляку небезпеку. На чари незнайомки він реагує як дитина і не думає про наслідки.

А. Є. У казці добро має перемагати зло. Але двосвіт «Золотого півника» являє невизначеність, що є добром, що злом, що фантастичним, що реальним. У цьому відношенні «Золотий півник» – найпарадоксальніша опера Римського-Корсакова. Як на Вашу думку впливає амбівалентність добра і зла на траєкторію відносин Додона і Шемаханської Цариці?

П. Г. Шемаханська Цариця хоче опанувати цілий світ і діє підступно. Вона застосовує всі сили, щоб переконати людей у власній силі і чарівності. Але вона при цьому показує людську слабкість, озлобленість, дефіцит любові. Вона вмє гарно маніпулювати свідомістю, пригортати людей на свою сторону, але ким вона є насправді, невідомо. Пригадуєте, що Астролог говорить у кінці? – *Разве я лишь да царица, Были здесь живые лица, Остальные – бред, мечта, Призрак бледный, пустота.* В образі Шемаханської Цариці зібрано більше протиріч людської природи, ніж в образі Додона. На це весь час звертав увагу наш режисер. Він вмє почути у музиці саме ті смислові акценти, які прочитуються у тексті. Я вважаю, музичальність сценографії – основа концепту будь-якої опери.

А. Є. Як конкретніше у сценічній дії на мікро- чи макрорівні він показав цей адекватний взаємозв'язок мово-інтонацій?

П. Г. На мою думку, всі режисери мають приділяти музиці найпершу увагу, як це робить Пеллі, а не зациклюватися на радикальних ефектах або реалізації власних ідей. Лоран має фантазію і музично дуже обдарований. На репетиціях Пеллі пояснював співакам, як та чи інша музична інтонація відображає конкретний вербальний

зворот. Репетиції з вокалістами вирізнялися саме детальною роботою з кожним фрагментом на мікрорівні. Проте, врешті решт, це особливість концепту Пеллі. Інші режисери, напевно, можуть знайти інші рішення, які б відповідали музиці.

А. Є. Роль Шемаханської Цариці виконала колоратурне сопрано Венера Гімадієва – російська співачка татарського походження. На мою думку її Шемаханська Цариця була саме тим амбівалентним образом на межі бесівської «спокуси чуттєвої краси» і ностальгії за «ідеалом чистої краси», як його задумали Римський-Корсаков і Бельський. Вичерпану характеристику образу Шемаханської Цариці дає Ю. Енгель – «і отрута сарказму, і первісно спокуслива грація казкового Сходу, і гостра, мало не реальна трагедія самотньої жіночої душі, що шукає гідного завоювника, і якийсь хижий демонізм, який то випускає, то ховає свої кігті. <...> Мелодії... одна красивіша за іншу, нескінченно змінюються у вустах Цариці, і немає кінця цьому морю пісень, що переливаються тисячами відтінків пристрасті, мрії, гри, кепкування» (пер. з рос. – А. Є.)⁴.

*П. Г. Ви знаєте, лірико-колоратурне сопрано – дуже легкий голос. У високому регістрі блискучо вдаються пасажи інструментального характеру. Важливо поєднати стиль і характер музики зі сценічним образом. Венера прекрасно справилася з цим. При розмові з нею, я пропонував не обмежувати свій репертуар музикою XVIII–XIX століття, а співати і такі партії як, наприклад, Гіпопо (поліцейка) з *Le Grande Macabre* Д. Лігеті. Одна арія там технічно перевершує цілу сцену Шемаханської Цариці. Важливо пробувати свої сили у різних стилях. Таким чином голос розвивається, і співак розробляє знання загально про класичну музику. Я теж паралельно працюю над двома партіями: Додона і Некроцаря.*

А. Є. Роль Гіпопо вкрай складна, її мабуть важко перевершити після Барбари Ганніган?

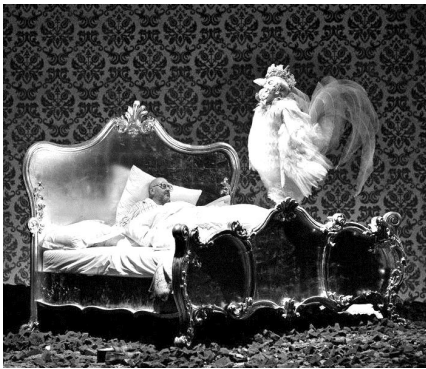
П. Г. Я співав Некроцаря з чотирма різними колоратурними сопрано. Усі, як і Барбара, прекрасні голоси. Останній дует був з Одрі Луною. Її виконання теж захоплює. Арія з другого акту на слух сприймається на грані фантастики. Віртуозність – це природна особливість цього голосу, але ще вимагає особливих зусиль і потребує практики і досвіду.

А. Є. Вокальні партії Додона і Цариці з точки зору стильового контрасту знаходяться наче на різних полюсах. На слух здається, що вони належать різним епохам і різним стилям. Гнучка, орієнтальна партія Шемаханської Цариці втілює «романтику Сходу». У декоративно-хімерному поєднанні хроматичних і діатонічних співзвуч можна почути й арабо-закавказькі колорити, і скрябінську гармонічну експресію. Партія Додона, навпаки, спрощена, алогічна. На думку експертів,

⁴ Ориг. цит. Ю. Енгель: «и яд сарказма, и первобытно соблазнительная грация сказочного Востока, и острая чуть ли не до реальности трагедия одинокой женской души, ищущей достойного покорителя, и какой-то хищный, то выпускающий, то прячущий когти демонизм. <...> Мелодии... одна другой краше, бесконечно сменяются в устах царицы, и нет конца этому морю песен, переливающемуся тысячами оттенков страсти, мечты, игры, насмешки». (Энгель Ю. Д. В опере : сборник статей об операх и балетах. – М.: Изд-во Юргенсона, 1911. – 304 с.).

Римський-Корсаков у партії Додона передбачив естетику групи художників «Бубновий валет», музичний примітивізм балетів Стравінського та Прокоф'єва. Завдяки цьому Римського-Корсакова називають одним з основоположників «неактуального стилю»⁵. А Глазунов підмітив, наприклад, впровадження Римським-Корсаковим колажних принципів музики ХХ століття. Які стилістичні і сценічні деталі Ви акцентували під час виконання партії Додона?

П. Г. Римський-Корсаков увійшов з цією оперою у ХХ століття. Для партії Додона однією з важливих інтонацій є тритон. Тому в мене виникли асоціації з Шенбергом. Тритон з'являється дуже часто, і я його особливо виділяю у партії Додона. Що ж стосується сценічного образу Додона, трактував його фігуру не комічно, а серйозно. До речі, так само я трактував і Фальстафа. Вважаю, що комедійних героїв треба показувати зсередини серйозними, тоді сміховий ефект діє сильніше. Зверніть увагу – Додон за одну хвилину вже нічого не пам'ятає. І я це прекрасно розумію. Кожна людина має свою правду. Кожен має щось своє, своя реакція на події. Я теж маю щось, що, можливо, не кожному зрозуміло. Те, що показує Римський-Корсаков і Бельський, я вловлюю на своїй хвилі й осмислюю зі своєї точки зору. Люди, обставини, ритм життя дуже швидко змінюються. Бути консеквентним вже не важливо. Візьміть політиків, які говорять одне, а роблять інше. Так бувало й раніше, але зараз це стало нормою, неприхованим стилем поведінки. Про це йдеться в опері. Сатира Римського-Корсакова на самодержавство актуальна. Вона торкається наших сучасників – тих людей, які безвідповідально відносяться до своїх обов'язків, відмовляються від своїх передвибірних обіцянок, забувають, про що думали або говорили раніше.



*А. Є. І все ж таки «Золотий півник» – це опера-казка, поліфонічна концепція якої передбачає взаємодію **реального з фантастичним**. Царству Додона загрожує таємнича, підступна сила ззовні, наближення якої викликає колосальне напруження і тривогу, тому що ця сила невідома і насувається невідомо звідки. Здається, що ця сила загарбує і поглинає царство Додона зсередини. Сказати, що образ **невідомого** – казково-фантастичний, не достатньо. Він «чужий», позаперсональний.*

⁵ Кужелева Е. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики ХХ века: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «музыкальное искусство»; Одеська держ. муз. академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2003. – 279 с.

З одного боку, він притягує і відштовхує, чарує і лякає. З іншого – це **невідоме** персоналізується в образах **Шемаханської Цариці** (непізнаний світ Сходу чи підсвідомий вплив еросу (?), **Астролога** (послання далекої стихії космосу чи пророка-містика (?). Пригадуєте, як казав Римський-Корсаков? «Власне, Звіздаря слід було би загримувати під мене» (пер. з рос. – А. Є.)⁶. Натяк композитора на «метафоричність мудреця» можна трактувати навіть як «музичну картину неба»: «Звіздар здається прибульцем з безмежного небесного простору, йому знайома „музика сфер”»⁷. При цьому він так чи інакше залишається у сфері **невідомого**. Загадковість фантастичних персонажів опери посилює так і нерозгаданий парадокс самого **Півника**. Жодний з образів неможливо однозначно зрозуміти. Їх непізнаність і складає суть інтриги. Як Ви позиціонуєте царя Додона у цій ситуації?

П. Г. Думаю, що Півник символізує зв'язок між всіма фігурами. Але я не певний, що Астролог і Шемаханська Цариця є фантастичними персонажами. Вони для мене такі ж реальні, як і Цар Додон. Такі люди на світі існують – холодні, розсудливі, досягають своєї мети всіма засобами. У кожної людини своє розуміння сенсу слів «правда», «істина», «віра». Ті люди, яких Ви бачили на сцені, були нереальні, але й цілком реальні. Реальність чи нереальність Царя Додона для мене – те саме, що і реальність чи нереальність Звіздаря або Шемаханської Цариці.



А. Є. Партія Астролога дуже загадково прозвучала у виконанні Александра Кравця. Надприродний тембр тенору-альтіно наче озвучує ірраціональну дію таємничого прибульця на психіку людини. В інтерв'ю режисер, до речі, зауважив, що трактує Астролога як реальну історичну фігуру – сучасника Римського-Корсакова Григорія Распутіна. Очевидно, згадки про ворожіння на бобах та на кавовій гущі з сюжету

⁶ Про це свідчить Ю. Енгель: Див.: Энгель Ю. Д. В опере : сборник статей об операх и балетах. – М.: Изд-во Юргенсона, 1911. – 304 с.

⁷ Кандинский А. И. Заметки о «Золотом петушке» // Советская музыка, 1958, № 6, - М.: Советский композитор, - С. 24–32.

«Золото півника» режисер зрозумів як натяк на схильність царської сім'ї до містицизму. Астролог у постановці і його прототип зовні навіть схожі між собою – довге тонке, засмалене волосся, величезні очі. Обидва також тримають фактичну владу в своїх руках на відміну від їх царів. За задумом режисера глядач має повірити в їх реальність чи нереальність?

П. Г. Режисер мислить Астролога як людину, яка нікого не шанує і має своє на умі. Він поводить ся скрізь як вдома, з'являється, коли і де хоче. У першій дії він злазить по драбині з горища, у третій – безцеремонно сідає на ліжко Царя, вимагає собі його дружину. Це його якраз і поєднує з Шемаханською Царицею, а не містичні обставини. Цариця реально провокує ситуацію ворожнечі між синами Додона, які через суперництво у коханні вбивають один одного.

А. Є. Мені сподобалися сини Додона. Винахідливий і повний гумору вокально-сценічний дуєт двох талановитих співаків представив комедійну альтернативу загальній атмосфері неясних тривожних очікувань (Гвідон – Алексей Долгов, Афрон – Константин Шушаков). А як Ви трактували фігуру Додона у контексті проблеми «батьків і дітей»?

П. Г. Додон як цар і як батько є примітивним і короткозорим. Він все забуває. І про вбитих синів забув, як побачив Шемаханську Царицю. Чи він забуває зі старості, чи з глупства, ми не знаємо. Що у нього на душі, теж невідомо, бачимо тільки маску блазня на фоні масок його «безглузлого» оточення. Питання про «батьків і дітей» зворушує мене особисто. Я пережив за цей час у Брюсселі дуже радісні для мене моменти. Задіяні у спектаклі молоді співаки надзвичайно відкриті, вільні, щирі, талановиті, прекрасні професіонали. Ті самі моменти я пережив і на Україні – моє захоплення молодим поколінням дає наснагу у подальшій роботі над проектом *The Ukrainian Art Song*, бо бачу, що є з ким працювати і реалізовувати великі плани. Атмосфера на репетиціях у Брюсселі була дуже теплою. Разом з моїм Генералом Полканом, партію якого виконував мій давній партнер, бас Олександр Васильєв, я усміхаюся, коли відчуваю себе найстаршим виконавцем. На сцені ми усі колеги одного рівня (за словами Клаудіо Аббадо, з яким вперше у 1993 р. я виступив з Берлінською Філармонією на світовій сцені). Можливо, слово «найстарший» означає, що зробив більше помилок!

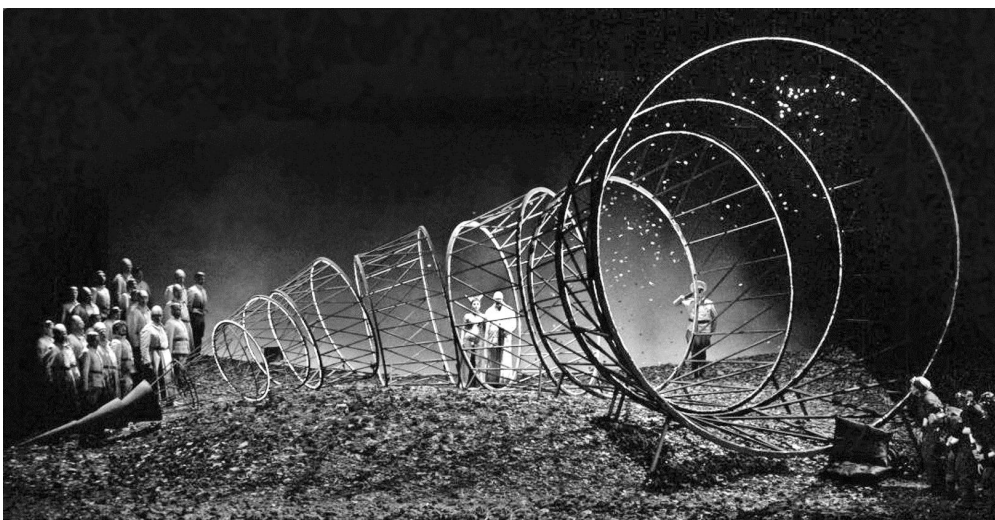
А. Є. Розпитували Вас Ваші колеги про Україну?

П. Г. Так, мій син Гвідон (Алексей Долгов), як почув, що я українського походження, розповів, що має багато друзів в Україні. Він також добре розумів, коли я спілкувався з ним українською мовою. На політичні теми ми не говорили, і в театрі не місце політиці, бо на роботі ми зайняті іншими справами. Ми стараємося творити високе мистецтво. А молодь скрізь відкрита до нового і доброго. Митці відчувають себе громадянами світу і не будують кордонів, а, навпаки, прагнуть їх подолати завдяки своєму професіоналізму. Я Вам скажу більше, я переконаний, що незважаючи на тяжку політичну ситуацію у світі, гармонія далі розвивається. Я зустрічався в Україні з працівниками Американської комерційної палати. 35 молодих людей, які вільно спілкувалися українською і англійською. Для 51 студента, з якими я спілкувався під час майстер-класів протягом кількох місяців у Києві і Львові, я навмисне ставив у роботі провокативні завдання. Студенти мали пред-

ставити свою інтерпретацію пісні, а я, виходячи з того, пропонував зробити зовсім протилежну інтерпретацію. І вони справлялися з цим завданням. Я дуже шаную молодь за здатність творчо працювати і маю великий оптимізм на майбутнє. В концепції «Золотого півника» я бачу деякий зв'язок із сучасною ситуацією. Світ стає інакшим, все змінюється. Кінець опери не є кінцем цієї історії.

А. Є. Але після кінця, який запропонував Пеллі, надія на позитивну розв'язку, а тим паче, на гармонійне продовження цієї історії не підтверджується. Фінал опери не казково-фантастичний, а реально погрозливий і трагічний. Що ми бачимо перед заключним словом Астролога в епілозі? Мертве поле, усіяне трупами! А на чорному пагорбі, як на могилі, мовчазним свідком стоїть ліжко Додона, трансформоване у бойовий всюдихідний танк на гусеницях. Астрологу вже ніхто не вірить⁸, а в останній мізансцені ми стикаємося з реальністю людських смертей. Очікування нової «органічної епохи», про яку мріяв Римський-Корсаков, зникає. Такий погрозливий кінець передбачений вже у сценографії першого акту з її чорним вугільним пагорбом. У другому акті замість шатра Шемаханської Цариці – повалені на землю велетенські уламки вежі, які нагадують московську Шуховську вежу. Дизайн сцени, ефектно виконаний декоратором Барбарою де Лімбург і майстром по світлу Джоелем Адамом, естетично переконує (спіральні кільця, підсвічені різними кольорами), але не можна відв'язатися від враження катастрофи і тотальної руйнації світу.

П. Г. Такий кінець – то справа Півника, який спроможний убивати. Півник для мене символізує заразу, яка з'являється на землі і наче інфікує всіх бацилою війни і смерті. Це ніби «натяк» на те, що люди завжди страждають не по своїй волі, а від випадкового збігу обставин, від хворіб, від диктаторів і війн. Саме Півник дає нам привід замислитися, у чийх руках насправді сконцентрована влада як у кожній країні, так і в цілому світі.



⁸ Но кровавая развязка, // Сколь ни тягостна она, // Волновать вас не должна. // Разве я лишь да царица // Были здесь живые лица, // Остальные – бред, мечта, // Призрак бледный, пустота.

А. Є. Я зустрічала тлумачення Півника як символічно «конституційного» «органу реформованого уряду»: «Півник» допомагає царю управляти країною, але претендує на частку влади і в результаті повстає проти самодержця. Ви згодні?

П. Г. Півник – це омана. Зовні гарний, золотий, він привертає до себе увагу через свою красу. В людей так само. Не кожна красива, гарно вбрана людина є доброю. Через постановку «Золотого півника» в мене нещодавно виникли паралелі з «Фіделіо», поставленим у Лондоні. То вже шоста постановка за останні 27 років, де я співаю партію Піццаро. У Німеччині, зокрема, у Мюнхені, я співав Піццаро у постановці Петера Муссбаха (2000 рік). Я намагаюся в кожному персонажі знайти і показати людяність. Мене ніхто ще не переконав думати по-іншому. І роль Піццаро розумію інакше, як прийнято. В Лондоні я вперше почув думку про Піццаро, яка повністю підтвердила мою правоту. Режисер Андру Слейтер написав особний текст: «Можливо у дитинстві його не любили батьки, і він від цього дуже страждав, бо кожна дитина потребує любові». Це є причиною, чому Піццаро реагує на всі прояви нелюбові до нього агресивно. Я скажу Вам більше: кожна людина почуввається від народження пречистою. Те, що потім з'являються злодії, має різні причини.

А. Є. Характери «Золотого півника» у постановці Пеллі унаочнюються лейт-кольорами. Царство Додона, сини, служники, військо витримані у чорно-білій гамі (вугільне поле, пагорб, натовп холопів). Всі фігури на чорному фоні вбрані у біле і поступово забруднюються від вугільного пилу. Але Півник завжди у центрі – яскравий, жовто-золотий, теплий (якщо не ходить по сцені, то сидить і гріється на батареї). Колорит Шемаханської Цариці – сріблясто-прохолодний, а сама вона – гнучка, як срібна змія. Півник має також сигнальну функцію попереджати царя про небезпеку – «Берегись, будь начеку!». Ідея режисера успішно запрограмована на яскраве естетично-живописне враження. Відповідно і оркестр театру Ла Монне під керівництвом Алена Антіноглу звучав колористично, винахідливо, яскраво. Диригент віддав перевагу тонким імпресіоністичним фарбам перед гостротою саркастичної лінії у партитурі Римського-Корсакова. Водночас, диригент добре обізнаний з творчістю російських композиторів. «Золотий півник», очевидно, вже не перший його досвід у цьому репертуарі?

П. Г. За весь репертуар я Вам не скажу. Але «Золотим півником» він диригував вперше. Ален належить до нової генерації і, на мою думку, є зараз одним з найперспективніших диригентів. У роботі з ним завжди відчувається, що постановка – це сукупна творчість професіоналів своєї справи. Від часів Аббадо слово «маестро» в роботі зникло. Клаудіо був Клаудіо, – а сьогодні Ален то Ален!

А. Є. З якими диригентами Ви зараз співпрацюєте?

П. Г. Роки співпраці пов'язують мене з Саймоном Раттлом. Надзвичайний диригент, маестро високого класу і приємна людина. Добре запам'яталася співпраця у «Фіделіо» з Володимиром Юровським. Тонкий, вдумливий диригент. У Києві мав спільний україно-канадський проект до річниці «Бабиного Яру» разом з Оксаною Лінів. Але мої актуальні проекти реалізую з Саймоном Раттлом.

А. Є. Ви згадали про «Бабин Яр». В мене стосовно сценографії останнього акту виникли несподівані асоціації, якими хочу коротко поділитися на завершення нашої розмови. Фонове оформлення дії являє собою зіставлення двох величезних полотен. На першому зображена картина Червоної площі, яку ключниця Додона Амелфа (колоритна роль польської мецо-сопрано Агнес Цвірко) знімає як віконну завісу перед пранням. Але за уявним вікном відкривається інший фон. Перед нами – величезне чорно-сіре поле, на якому в очікуванні застиг безмовний тисячоголовий натовп бідного люду. Їх колективний погляд з провалля чорного пагорбу перетворило раптом ліжко-панцир Додона на жахливий символ масового знищення. З царяблязя Додон стає царем-вбивцею... і не тільки Астролога. Це чорне провалля з людьми і нагадало мені про Бабин Яр. У фінальній фразі «Что даст новая заря?» знак питання наче зависає у повітрі й посилює тяжке передчуття. Таємничий зв'язок між фігурами «Золотого півника» дозволяє пов'язувати події опери з будь-якими контекстами. Художній метод спрощення і баналізації музичного матеріалу режисер переводить в інший вектор – «побутовлення зла з його подальшим розвінчанням» («обытовления зла с последующим его разоблачением» за М. Арановським)⁹. Постановка Лорана Пеллі і Алена Антіноглу кореспондує з ідеями відомих анти-утопістів і трагіків ХХ століття – Г. Малера, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Б. Лятошинського, Д. Лігеті та інших.

У лютому в Берліні Ви плануєте з Саймоном Раттлом представити нову інтерпретацію ролі Некроцаря в опері *Le Grande Macabre* Д. Лігеті у напівконцертній версії з елементами сценографії Пітера Селларса?

П. Г. Так, ця постановка буде дуже цікавою для українців. Режисер берлінської *Le Grande Macabre* Пітер Селларс переніс дію у Чернобиль. А я виконую роль «смерті»!



А. Є. З нетерпінням чекаємо на Вашу розповідь про досвід роботи у цій найбільш парадоксальній опері кінця ХХ століття.

Бесіду вела Аделіна Єфіменко

⁹ Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / Марк Арановский // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. Монография / редактор-составитель М. Арановский. М., 1997. С. 235–249.