

М

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Бабій О. П.

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, докторант кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

ВТІЛЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СЕНСУ ОПЕРИ «ТАНГЕЙЗЕР» Р. ВАГНЕРА ЗАСОБАМИ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ XX – XXI СТОЛІТЬ

Анотація. В даній статті автор розглядає режисерські прочитання опери «Тангейзер», у яких можна виявити різнобічні тенденції музично-сценічного втілення твору, що окреслюють крайні точки – від очікуваної естетизації спокуси та деталізації декорацій середньовічної давнини до розкриття прихованого архетипового сенсу.

Ключові слова: оперні редакції, архетип, режисерська концепція, Вагнерівське товариство.

Аннотация. Бабий О. П. Воплощение внутреннего смысла оперы «Тангейзер» Р. Вагнера средствами режиссерского театра XX – XXI столетий. В данной статье автором рассмотрены режиссерские прочтения оперы «Тангейзер», в которых можно выявить разносторонние тенденции музыкально-сценического воплощения произведения, очерчивающие крайние точки – от ожидаемой эстетизации искушения и детализации декорацій средневековой старины до выявления скрытого архетипического содержания.

Ключевые слова: оперные редакции, архетип, режиссерская концепция, Вагнеровское общество.

The summary. Babij O. P. An embodiment of internal sense of R. Wagner's opera «Tannhäuser» by means of director's theatre XX – XXI centuries. In article by the author are considered the director's perusals of an opera «Tannhäuser», in which have permitted the versatile tendencies of a musical-scenic embodiment of opus, outlining extreme points – from expected aestheticism of a temptation and detailed elaboration of scenery of medieval olden time before revealing latent archaetype content.

Key words: opera editions, archaetype, director concept, Wagner's a society.

Надійшла до редакції 30.10.2012

© Бабій О. П., 2012

Постановка проблеми. Харківська оперна виконавська школа має славу історію і значні перспективи подальшого творчого становлення. Серед корифеїв та молодих, але вже відомих у світі талановитих співаків, що прославили українську школу вихованці нашого вузу Гізела Ціпола, Борис Гмиря, Ірина Яценко, Ірина Журіна, Оксана Дика, Оксана Крамарева та багато інших. Харківський оперний театр за останні роки поповнився молодими яскравими талантами. Цей творчий колектив має багаті традиції та водночас він виявив здатність до діалогу зі світовим виконавським та режисерським досвідом, втіливши на своїй сцені експериментальну постановку опери «Бестіарій» О. Щетинського, прем'єра котрої відбулася 7 квітня 2011 року у Малій залі Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка, де яскраво поєдналися обдаровання співаків-акторів: О. Лапін, О. Мішаріна, В. Житкова, С. Леденьов та усіх постановників: диригента Юрія Яковенка, режисера Армена Калояна, художника Надії Швець. Слід наголосити, що за складне завдання втілення авторського задуму сучасного композитора взялися молоді виконавці, спрямовані на сприйняття нового, неординарного, незвичного, а постановники зуміли знайти переконливі шрихи у створенні музичного, сценічного, візуального втілення образів. Слід відмітити виразне виконання партій артистами оркестру та вокалістами, скерованих диригентом та режисером, винайдений оригінальний сценічний простір, утворений сучасними мінімалістичними засобами, прекрасні костюми, які дозволяли співакам-акторам миттєво перевтілюватися зовнішню, а завдяки майстерній грі і внутрішню), відтворюючи містеріальні засади музично-сценічного задуму композитора та лібретиста. Акторська гра співаків за своїми параметрами наближувалася до виконання лицедіїв драматичного театру завдяки детально розробленій режисерській експлікації Армена Калояна.

У даній статті ми звернемося, однак, до іншого авторського стилю та іншого твору – оперного шедевр Ріхарда Вагнера, яким є романтична опера «Тангейзер». Матеріалом аналізу стануть відеозаписи постановок світового рівня, які відтворюють різнопланові з виконавської та режисерської точки зору інтерпретації, що відзеркалюються у постановках – інсценізаціях вагнерівського шедевр в різних авторських редакціях – «дрезденській», «паризькій», а також змішаній, яка комбінує їх. Обрана проблематика є вельми актуальною для нашої регіональної виконавської дійсності, оскільки в ХНАТОБ опери Р. Вагнера і досі не знайшли свого сценічного втілення, хоча все ж таки певні передумови для цього є.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми сучасної постановницької практики в західноєвропейському та російському оперному театрі звертаються М. Черкашина-Губаренко, М. Нестьєва, О. Сердюк, однак, незважаючи на актуальність обраної проблематики питання втілення внутрішнього сенсу опери «Тангейзер» Р. Вагнера засобами режисерського театру XX – XXI століть у музикознавчій літературі і досі не розглядалося.

Мета дослідження. Стаття присвячена виявленню імпліцитних шарів архетипового сенсу в опері «Тангейзер», які були актуалізовані засобами режисерського театру ХХ – ХХІ століть. Мета дослідження – привернути увагу музичних критиків, виконавців, а також широке коло аматорів оперного мистецтва до проблем втілення класики на сцені сучасного музичного театру. Тим більше, що вагнерівські опери у Харкові не виконуються, а одиничним фактом прилучення до сучасної практики режисерського театру став «Бестіарій» О. Щетинського, втілений у якості експериментальної постановки.

Результати дослідження. Звернувшись до історії музичної культури Харкова, відкриємо її вражаючу сторінку, якою було концертне виконання опери «Валькірія» Р. Вагнера у 1940 році за участю солістів Харківського театру опери і балету та філармонії та оркестру Харківської філармонії. Про цю подію ми дізнаємося зі статті М. Зороховича, що була опублікована в газеті «Красное знамя» 4 квітня. Подібний досвід минулого може бути корисним для сучасних виконавців. М. Зорохович вказує на складність втілення грандіозних задумів Р. Вагнера, що вимагають від виконавців високого рівня професійної підготовки та розвинутого художнього смаку: «Постановка музичних драм Вагнера – значна культурна подія, до того ж рідко здійснювана. Великі труднощі попередньої підготовки – тільки частина тих художніх “припонів”, котрі стоять перед артистами оркестру, солістами, диригентом. Треба бути музикантом великої культури, треба піти по лінії найбільшого опору в мистецтві, щоб ставити вагнерівські музичні драми» [1]. Рецензент відзначає ту величезну роль, яка в музичних драмах композитора належить оркестру, складності при освоєнні партитур та оцінює результат, якого досягли харківські виконавці, які «<...> уникнувши спокуси “гримотання”, підмінюючого часто силу геніальної музики Вагнера, грали виразно та завершено» [там само]. Рецензент вказує, що співаки цілком упоралися зі своїми партіями у вокальному відношенні, але в художньому плані не завжди досягали досконалості. Серед вокалістів він виділяє заслужену артистку УРСР В. Н. Гужову, яка виконувала партію Брюнгільди. В цілому ж він оцінює дану подію як безсумнівну удачу усього музичного колективу, відзначаючи діяльність концертмейстера Кац і, в першу чергу, диригента – професора Іосифа Єфимовича Вейсенберга.

На сьогоднішній день у Харкові виконуються лише фрагменти вагнерівських опер в умовах камерного виконання в органній залі, філармонії та у залі Харківського художнього музею під час концертів, що проводяться під егідою регіонального відділення Вагнерівського товариства, яке очолює кандидат мистецтвознавства, доцент Харківською національної юридичної академії ім. Ярослава Мудрого Олександр Віталійович Сердюк – справжній сподвижник, пропагандист творчої спадщини байройтського майстра, просвітитель, ентузіаст, що прищеплює знання про байройтського майстра у колі цієї творчої організації, членами якої є студенти, аспіранти, викладачі середніх та вищих спеціальних музичних навчальних закладів

та віддані шанувальники вагнерівської творчості, серед яких меломани, які відвідують засідання товариства уже не одне десятиліття. На цих зібраннях є змога познайомитися з новими інсценізаціями вагнерівських опер в прославлених театрах світу, перегляд відеоверсій вистав та фільмів опер доповнюється оглядом іноземної преси та просвітницькими доповідями, у тому числі авторки даної статті.

Діяльність Вагнерівського товариства пов'язана з концертами, в яких беруть участь молоді виконавці. Серед інтерпретаторів вагнерівських сцен, що приймали участь у концертах в Харківському художньому музеї Володимир Вітренко, Ольга Пісаренко, Яна Боброва, Вікторія Лунякіна, Наталія Сидоренко, Анна Бичкова; вони представляють харківську вокальну школу славетних педагогів В. А. Северіна, Н. О. Говорухіної, Л. Г. Цуркан. Молоді виконавці, співаки та інструменталісти, мають можливість стати стипендіатами міжнародної організації, що дає їм змогу взяти участь у зустрічі стипендіатів у місті Байройт, продемонструвати свою майстерність, виступивши перед колегами-музикантами, а головне – відвідати знаменитий *Festspielhaus*, де постановниками і виконавцями вагнерівських опер є всесвітньо відомі митці. Творчий спадок Р. Вагнера актуалізується у концертному житті Харківщини також завдяки ініціативі художнього керівника органної зали Станіслава Олександровича Калініна, який виконує твори композитора у власних перекладах на фортепіано та органі, згуртувавши навколо себе творчий колектив однодумців, серед яких його партнери по виступам – Віктор Рекало (при перекладі вагнерівських творів на оригінальний склад – віолончель-фортепіано, віолончель-орган), вокалістки Наталія Сидоренко, Ольга Пісаренко.

Всяляє оптимізм виконання у Харкові «П'яти віршів Матільди Везендонк» Р. Вагнера – твору вельми складного за концептуальною концентрацією та суто виконавськими параметрами – Лілією Кутищевою (сопрано) та Галиною Зуб (концертмейстер), Юлією Рожкевич (сопрано) та Павлом Чернявським (концертмейстер). Окермі ж пісні камерно-вокального циклу неодноразово звучали у виконанні Анни Бичкової, Наталії Сидоренко, а важливу функцію концертмейстера, партію якого можна охарактеризувати в цьому творі як паритетну, виконували І. Денісенко та С. Калінін (останній варіантно здійснює супровід вищого порядку на фортепіано та органі). Цікавим є дует «В. Рекало – С. Калінін» – їх виконання має два варіанти «віолончель – фортепіано», «віолончель – орган», а сама інтерпретація при подібному перекладі створює жанрову переакцентуацію, трансформуючи етюди до «Тристану» в своєрідні «пісні без слів» [2, с. 125], де солуючий інструменталіст намагається досягнути вокально-осмисленого виконання, розкриваючи вербальний сенс мініатюри засобами музично-мовної інтонації. Віолончель при подібних інтерпретаторських завданнях ніби то «співає» (що притаманне самій природі цього струнно-смічкового інструменту), набуваючи, однак, винятково проникливого «тону» висловлювання.

Усвідомлюючи складність постановки вагнерівських опер у Харкові, де на сьогоднішній день ще не склалося виконавської традиції втілення подібних грандіозних задумів, все ж таки наголосимо, що історію формують суб'єкти творчості – співаки-актори, постановники, публіка, музичні критики, музикознавці, які сукупно створюють художньо-творчі реалії. Мистецька подія, а тим більше така масштабна як оперна вистава, відбувається як наслідок діалогу, творчої комунікації, яка носить багаторівневий характер, починаючи із знайомства із авторським задумом, продовжуючись у процесах проникнення в особливості композиторського тексту на образно-драматургічному, композиційному, інтонаційно-мовному, смислово-рівнях крізь призму переосмислення існуючого виконавсько-постановницького досвіду як передумови створення власної оригінальної неповторної інтерпретації, яку прагне здійснити творчий колектив, що включає спеціалістів різних профілів, які є однодумцями (суб'єктами творчої комунікації) в процесі втілення загальної концепції твору. Опера за своєю природою є синтетичним жанром, який широко включає експериментальність, пошуковість, особливо на сучасному етапі освоєння музичної класики. Заключним етапом інтерпретації стає комунікація, звернена до реципієнтів, оскільки саме цей момент є кінцевою крапкою (підсумковим фактом, мистецькою подією) й водночас «лакмусовим папером», який корегує подальше буття оперної вистави, дозволяючи виконавцям усвідомити ті моменти, які потребують подальшого осмислення та переосмислення. Важливим моментом є не тільки безпосередня реакція публіки, але самовідчуття виконавців, які лише на цьому етапі комунікації можуть осягти в повній мірі правомірність обраної інтерпретації, її складових, доречність або недоречність певних виконавських засобів.

Сучасна інсценізація оперного задуму може бути звернена до глибинних шарів твору, підтексту сценічної дії, до архетипів колективного підсвідомого. Подібний погляд на авторський текст як інтенціональну субстанцію для оригінальних пошуків авторів вистави – складає основу творчих пошуків в сучасному режисерському театрі. І від глибини погляду, оригінальності концепції постановників залежить художній результат, важливим тут є звернення до свідомості реципієнта, оскільки від його тезаурусу залежить міра глибини сприйняття закладених у творі та інсценізації образів-символів, підтексту, смислових нашарувань. Застосування засобів режисерського театру є особливо доречним у зв'язку зі сценічним втіленням вагнерівських опер, звернених до реалій міфу, в якому втілюється колективне підсвідоме. Єдність реального та містеріального в операх Р. Вагнера обумовлює широкий простір для впровадження режисерських знахідок та збагачення арсеналу гри співаків-акторів. Звернення до опери «Тангейзер» обумовлене оригінальністю авторського задуму, а також множинністю буття, що включає дві авторські редакції – «дрезденську» та «паризьку», які в свою чергу були обумовлені процесом творчого пошукового діалогу композитора зі співаками-акторами, публікою, дирекцією театрів

Дрезденської Королівської Опери та Паризької Гранд Опери. Стаючи за диригентський пульти і пильнуючи процес вокального та сценічного втілення свого задуму, композитор намагався активно впливати на процес виконавської інтерпретації власної опери. Цей аспект проблеми сценічного буття опери «Тангейзер» є окремою дослідницькою проблемою і стане матеріалом самостійного дослідження автора даної статті.

Однак перш за все, вкажемо на зміни, що торкнулися музичного тексту у «паризькій» редакції в порівнянні з більш ранньою «дрезденською», оскільки проникнення в композиторський задум є початковим етапом «діалогу», який проходять постановники та виконавці усіх театрів при створенні власної концепції спектаклю. В «паризькій» версії більш ніж на третину скорочена увертюра, яка незмінно проводиться аж до вступного розділу головної партії дзеркальної репризи, що дозволило композитору посилити наскрізну драматургію твору, однак порушило цілісність симфонічного опусу як закінченого, самостійного та навіть самодостатнього опусу. В другій редакції більш детальної розробки набув образ Венери та сцена духовного поєдинка богині з Тангейзером, який прагне залишити прекрасний світ богині. Ця трактовка народилася як наслідок діалогу з першою виконавицею цієї партії Вільгельміною Шредер-Деврієнт, яка вказала на ескізність ролі, що знайшло відгук у композитора та позначилось в подальшій роботі над текстом твору при створенні нового варіанту. Композитор в І дію включив розгорнуту балетну сцену у дусі Паризької Гранд Опери, переосмисливши матеріал І сцени першої редакції (тут відбувся діалог традицій різних національних оперних шкіл). Накінець, був здійснений переклад лібрето на французьку мову, однак відзначимо, що усі відомі сучасні відеOVERSII, звернені до «паризької» редакції, виконуються німецькою мовою, що у свою чергу є ще одним варіантом буття твору. У «паризькій» версії опери зміни торкнулися також II дії, оскільки композитор надав більшій цілеспрямованості розгортанню подій у сцені змагання співаків: композитор скоротив пісню Вальтера фон Фогельвейде та об'єднав дві пісні Тангейзера в одну згідно принципу варіантності та комбінаторики. Необхідність подібної новації обумовлювалась хибним трактуванням цієї сцени співаками Дрезденської Королівської Опери як концерту, що складається із ряду сольних виходів, як це було при підготовці та сценічному втіленні її прем'єрного показу у Німеччині, де виконавці виявились неспроможними цілісно осягнути новаторський задум автора, в той час як сам Р. Вагнер надавав цій сцені особливого значення, вимагаючи від вокалістів цілковито нової манери співу речитативно-аріозного характеру, протилежної, однак, звичному для виконавців того часу французькому та італійському стилю, до якого вони адресувалися у своїй інтерпретації (спогади композитора про «дрезденську» прем'єру).

Процес осягнення своєрідності вагнерівських вимог, які композитор висував перед інтерпретаторами його творів окреслює шлях від неповного розуміння його музично-сценічної концепції виконавцями та публікою через поступове осягнення її наступними

поколіннями, що формує певний еталон, який надалі збагачується новітніми знахідками режисерського театру (наявність сталих стильових критеріїв не суперечить варіантності втілення образів). Життя оперних редакцій немислиме поза їх сценічного втілення. У зв'язку із цим звернемося до особливостей інтерпретацій опери, зафіксованих у відеозаписах вистав «Тангейзера», що відбивають тенденції, які склалися в музичному театрі II половини ХХ – початку ХХІ століть. Найчастіше постановники звертаються до «паризької» версії, однак зустрічаємо і звернення до «дрезденської» редакції, втілене у байройтській постановці 1990 року (диригент – Джузеппе Сінополі, режисер – Вольфганг Вагнер). Однак тут ми можемо виявити незвпадіння з авторським текстом, редакторське втручання самих постановників спектаклю, а саме – значна купюра музичного матеріалу в увертюрі. Оркестровий пролог представлений тут лише тематичним комплексом вступу (хорал пілігримів, тема каяття, *perpetuum mobile* шістнадцятих, лавиноподібний рух відбиває внутрішню схвильованість героя, його бентежне «я»). Тематизм вступу безпосередньо переходить у I сцену вакханалії, що ґрунтується на музичному матеріалі тематизму *Venusberg*. Це є ще більшим скороченням увертюри навіть у порівнянні із «паризькою» редакцією, в той час як творці байройтського спектаклю спиралися на першу авторську версію, де музичний матеріал представлений найбільш повно.

Незважаючи на це, у виставі зберігається стрижневе для концепції увертюри та опери в цілому протиставлення аскетичного хоралу пілігримів та тематизму *Venusberg*, оскільки I розділ I сцени (до проведення хору сирен) у «дрезденській» редакції ґрунтується на тематизмі головної партії експозиції увертюри, виконуваному, однак, у більш стриманому темпі. Музично-драматургічна антитеза отримує візуальне втілення – під час звучання хоралу на сцені з'являються фігури пілігримів-богомольців, а услід за ними на сцену наче злітає балетна трупя, яка створює образ еротичного танцю, в котрому, згідно задуму Р. Вагнера, беруть участь міфологічні істоти – сирени, наяди, німфи. Скорочення постановниками матеріалу увертюри не сприймається штучним, довольним. Розгадку подібної перцепції можна віднайти, звернувшись до досвіду ХІХ століття, де місце увертюри поступово займає вступ, в якому лише надавався початковий імпульс усієї музично-сценічній дії (як у вступі до музичної драми «Золото Рейну» або протиставлялись основні образні сфери-антитези, що пов'язані із симфонічним узагальненням стрижневої ідеї опери (вердівські опери – «Ріголетто», «Аїда», «Травіата»)).

Декорації усіх дій байройтської вистави об'єднує наявність спиралевидної фігури на сценічному помості, яка символізує безкінечне становлення усього сущого – людини, природи, вселенського космосу. Це, згідно М. Р. Черкашиній-Губаренко, візуальний символ шляху, по якому йдуть пілігрими на прощу, а також життєвого шляху самого героя. Ця фігура і справді сприймається як образ шляху, коли по ньому проходять пілігрими. Однак її сприйняття трансформується протягом усієї вистави: надалі спиралевидна конструкція

перетворюється на ложе Венери, потім – на узвишшя, де поміщається статуя Діви Марії, а в сцені змагання співаків – це амфітеатр, що служить залом, в якій напівколом улаштовується вартбурзьке товариство. Духовний поєдинок Тангейзера та його спокусниці Венери вирішений байройтськими постановниками у дусі стрімкого розгортання діалогічної сцени, де зміна внутрішніх станів підпорядкована цілеспрямованому драматургічному розвитку, що не збавляє обертів аж до кінцевої розв'язки, де досягається найвища кульмінація, за якою слідує раптовий спад напруги при переході до наступної сцени. Динаміка тут превалює над статикою, активність над медитативними станами.

Особливість першої редакції Р. Вагнера, яку сам композитор сприйняв як ескізність, що потребує подальшої розробки, надає певні переваги, обумовлені активністю дієвого фактора, який надає більшій швидкості, напруженості, цілеспрямованості у розгортанні подій, графічній ясності ситуацій, визначеності емоційних станів. Переваги «дрезденської» редакції знайшли адекватне вокально-сценічне втілення у грі співаків-акторів – виконавців партій співця любові та його спокусниці – Ріхарда Ферзалле та Рутілд Енгерт-Елі. Декорації витримані в дусі мінімалістичного оформлення сценічного простору, постановники, однак, слідує за авторським текстом, у виставі визначене місце подій, костюми відповідають традиційним уявленням про зовнішні атрибути античності та середньовіччя поза деталізації та точності зображення.

Постановники опери «Тангейзер» Метрополітен Опера, 1982 рік (диригент – Джеймс Лівайн, режисер – Отто Шенк) звернулися до «паризької» редакції, в той час як вистава фестивалю у Баден-Бадені (2008 рік, диригент – Філіп Жордан, режисер – Ніколаус Ленхоф) втілює змішану версію, що поєднує два авторських варіанти, оскільки інсценізація у гроті Венери звернена до музичного матеріалу «паризької» редакції, сцена змагання співаків – до «дрезденської» версії. Ці дві вистави вирішені у цілком протилежних постановницьких ракурсах, виявляючи різнобічні тенденції реалістичного та символічно-умовного зображення подій. Амплітуда художнього вирішення охоплює крайні пункти – від очікуваної естетизації спокуси у контексті змалювання гроту Венери та реалістичних декорацій й костюмів при зображенні середньовічної старовини, де привертає увагу виписаність деталей, таких, як, наприклад, фрески, що предстать у якості архітектурного декору, в першій інсценізації, до повної дегуманізації, аеротизму, що призводить до позбавлення танцівників балету, за задумом постановників, людської подобі, розкриваючи, таким чином, алегоричний зміст вагнерівського задуму, звернення до символічно-візуального ряду та мінімалістичних деталей декорацій, в другій.

Баден-баденська версія вельми цікава з точки зору знаходження і актуалізації прихованих смислів оперного задуму Р. Вагнера, у зв'язку із чим зупинимося більш докладно на особливостях саме цієї постановки. Так, перевтілення еліністичних міфологічних істот – наяд, сирен, сатирів, вакханок – в личинок супроводжується

трансформацією вигляду танцівників балету за допомогою відповідних оригінальних костюмів та зверненням до сценічних сучасних сценічних рухів, що відтворюють життєдіяльність елементарних форм природи, окреслюючи своєрідне сходження людини – вінця природи – на нижчу ланку еволюції, де превалюють рефлекс, інстинкти та відсутнє інтелектуально-емоційне усвідомлення буття. Venusberg усвідомлений як природний світ, позбавлений негативних рис соціальної світобудови Вартбурга, однак він підпорядкований цілком іншим законам, яким також необхідно підкорятись. Необхідно наголосити, що перевтілення, здійснене постановниками спектаклю, не є довільним тлумаченням, бо воно ґрунтується на уявленнях німецької міфології, де свита Дикої Мисливиці Венери представлялася саме в образі огидних личинок. У відповідності із цим образ богині любові сполучає в даній інсценізації риси чарівної жінки і матки колонії комах. Її роль блискуче втілює Вальтрауд Майер, яка поєднує акторську майстерність та вокальну довершеність у виконанні цієї складної з точки зору режисерського задуму ролі. Її вокальне інтонування відзначене контрастними змінами настроїв, їх широкою амплітудою – від чарівного співу, що заворожує героя і вводить у сомнамбулічний стан, до емоційних сплесків, потужних спалахів гніву ображеної богині.

Постановниками витримується характерне для музично-театральних постановок другої половини ХХ – ХХІ століть мінімалістичне оформлення, коли одні й ті ж елементи декорацій завдяки їх певній трансформації набувають у слідуючій дії цілком нового вигляду. Таким візуальним образом-символом виступають спіралевидні сходи, що ведуть у безкінечність. Цей образ інтерпретується творцями спектаклю у різних контекстах: в І дії статуарні сходи доповнюються рухомими сходами, що обертаються навколо своєї вісі, створюючи образ становлення, руху природного буття (водночас виникає вельми умовне зображення гори). Цей образ складає єдність із засобами балету, де особливо виділяється образ кокону, з якого народжується комаха, а також образ темного жука, що виділяється на тлі оригінальних пластичних рухів світлотілих личинок (образи, вдало втілені хореографами Аміром Хосайнпоуром та Джонатаном Лунном), які нагадують життєдіяльність примітивних форм природного буття. Жук, що виказує опір, намагається протистояти личинкам, вести себе самостійно, незалежно – музично-сценічний образ, який виступає хореографічним двійником Тагнейзера. Однак і в природному світі, як стає зрозумілим із перебігу подій цієї балетної сцени, є необхідність підкорятися загальним законам буття, притаманним конкретному виду. Тут можна згадати знамениту новелу Ф. Кафки «Перевтілення», де Жук постає двійником комівіажера Грегора Замзи – героя, який переживає стан відчуженості з соціальним середовищем, відчуваючи себе гидким ізгоєм. Наголосимо на моменті співзвучності з хореографічною знахідкою баден-баденської вистави поза ототожнення із стрижневою ідеєю твору

чеського письменника. Смысловий перетин також виникає внаслідок звернення до ідеї метаморфози, перетворення, зовнішньої трансформації, яку ми виявляємо в новелі Ф. Кафки та в німецькій міфології, оскільки зваблені Венерою шанувальники перетворювались в гидких личинок, супроводжуючи її в нічних польотах у якості дикої свити.

Смысловий ряд можна продовжити, оскільки у вирішенні хореографічної сцени баден-баденського «Тагнейзера» виникає алюзія з початковими кадрами кінострічки Кена Расела «Густав Малер». В цьому фільмі візуальний образ кокона втілюється виразними пластичними рухами, що апелюють до сучасних хореографічних засобів. У контексті режисерського задуму цей візуальний символ поєднується із зануренням у внутрішній світ композитора, його підсвідоме і справляє сильне емоційне враження, асоціюючись із прихованим буттям, перетворенням, метаморфозою. Це погляд на щось дуже інтимне, алегоричне у вираженні визрівання душі, символізуючи водночас процеси, які найбільш рельєфно вирізняються у духовному сходженні митця, в творчості котрого відбивається не тільки індивідуальне «я» автора, а й увесь макрокосмос, пропущений крізь призму особистої рефлексії. Однак в першу чергу образ кокону відтворює природні форми буття, пов'язуючись з іманентними і таємничими для людини законами, яким підвладне усе існуюче в світі, який у свою чергу підлягає постійним перетворенням внаслідок природного становлення, руху, розвитку, тобто процесів вселенського життя.

Цілком можливо, що постановники вагнерівського «Тагнейзера» спиралися на цей візуальний образ-символ, втілений в знаковій в історії кіномистецтва кінострічці. Асоціативний ланцюжок можна продовжити і він приведе нас до музично-театральної практики Харкова, оскільки відповідний візуальний символ був використаний у постановці «Бестіарія» О. Щетинського в ХНАТОБ. Композитор адресується в цьому творі до новели Франца Кафки «Перевтілення», стрижень сюжету якої пов'язаний із перетворенням людини в Жука, інші діїства камерної опери також звернені до мотива зовнішньої та внутрішньої метаморфози, у зв'язку із цим художник-постановник вистави Н. Швець звертається до візуального символу коконів, що незмінно присутні у якості виразної деталі декорації. Цей образ трактований нею як символ духовних процесів – внутрішнього визрівання, трансформації, оскільки Н. Швець екстраполює природне явище перетворення гусені в кокон та народження з кокона метелика на внутрішні процеси людини. Метафорично кажучи, для неї цей візуальний символ означає «кокон душі», з якого народжується «метелик душі». Дані висновки ґрунтуються на інтерв'ю художниці, які вона давала ЗМІ. Авторка даної статті була учасницею телепередачі «Опера доступна чи елітарна?», яка була приурочена прем'єрі опери «Бестіарія» О. Щетинського у ХНАТОБ. (її запис відбувся 25 березня 2011 р., телетрансляція відбулася на каналі ОТБ 3 квітня о 18.05, повтор 6 квітня о 12.15, ведучий О. Чепалов), а також брала участь у пресконференції 7 квітня 2011 року, що проходила в

ХНАТОБ безпосередньо перед прем'єрною виставою «Бестіарія».

Повертаючись до «Тангейзера» в Баден-Баденській постановці відзначимо, що починаючи з II дії у сценічному просторі залишаються лише стаціонарні сходи, причому автори вистави знаходять можливості модифікації цього візуального символу-образу. У II акті вигнуті сходи виглядають вельми ефектно на фоні палаючих точок-лампочок на задньому плані, які асоціюються із зоряним небом. Сходи тут візуально розширюють сценічний простір, розшаровуючи його на верх, середину та низ. У III дії в декорацію привнесена виразна деталь – образ сходів доповнений у верхній частині елементом у дусі *жорстких урбаністичних конструкцій* (парадоксально, але саме у такому вигляді вони трактовані як шлях на небеса). Рухома конструкція, утворена з двох переплетених вигнутих сходів, трансформується у III дії у сходи Іакова. Образ сходів, що ведуть на небеса представлений у тексті Біблії і є сакральним символом, а з позицій термінології К. Г. Юнга – архетипом колективного підсвідомого. У книзі Буття читаємо: «І побачив у сні: ось, сходи стоять на землі, а верх їх торкається неба; і ось, Янголи Божі сходять та нисходять по ним» [Буття 28: 12]. По цим сходам підіймається Єлізавета, щоб сєзнати з поля зору глядачів, відходячи у інший світ. Цілков логічним сприймається в даному контексті звернення Вольфрама до вечірньої зірки, оскільки перед цим відбулося сходження янголізованої героїні вгору, у вишній світ (у той час як вона підіймається увись, він проводить її поглядом, поки вона не зникає у іншому, трансцендентному вимірі). Цікаво, що художник-постановник харківської інсценізації «Бестіарію» Н. Швець також звертається до візуального символу сходів на небеса в момент звернення Янгола до Хельги, яке кореспондує з жертвовною смертю Священника. На втілення цього символу художниці вказувала в телепередачі «Опера доступна чи елітарна?». Постановники звертаються також до образу божественного світла, яке пронизує простір, занурений у темряву, опромінюючи Хельгу, душа котрої нарешті звільнилася від чаклунського закляття.

В баден-баденській виставі «Тангейзера» момент смерті представлений на глибинно символічному рівні тут, хоча постановники і відмовляються від традиційної траурної процесії з труною заступниці героя, що стає для Тангейзера, згідно задуму композитора, моментом прозріння, кінцевою сходинкою внутрішнього переродження (він здійснює містеріальне становлення від низин духу до його вершин). Однак шлях героя на небеса і в цій виставі тісно пов'язаний зі смертю його заступниці, що втілюється за допомогою засобів візуальної символіки. Оригінальною знахідкою авторів даної вистави є візуально-смысловий ряд, відтворений кінематографічними засобами, який супроводжує смерть Тангейзера. Герой показаний тут в трьох ракурсах: він вмирає на руках Вольфрама (тілесна оболонка героя), його душа відділяється від тіла і сходить у трансцендентний світ услід за Єлізаветою, причому духовна сутність персонажа опери показана водно-

час в двох кінематографічних планах – загальному та крупному.

Слід виділити яскраву гру співака Роберта Гамбілла, виконавця ролі Тангейзера, в якій можна виділити складну партитуру дій та почувань, здійснювану протягом усієї вистави у новому, нетрадиційному ключі. Авторами спектаклю та вокалістом знайдені та втілені яскраві деталі поведінки, що кореспонують з манерою співу співака, що різняться з традиційним виконанням партії цього героя. Він створює образ мужнього, рішучого персонажа. Цьому сприяє тембр голосу, відзначений подеколи жорстким металевим забарвленням, специфіка співацько-акторської гри. Він майстерно втілює крайні емоційні стани – рішучість в момент здійснення наміру вирватись із тенет богині любові, сомнамбулічну зачарованість, що кореспондує з інфантильною стадією життя людини та водночас з примітивними природними формами, що живуть за власними іманентними законами. Під впливом чарівного співу богині він наче втрачає вольове начало, однак уже в слідуєчій сцені співак входить в стан молитовної самопоглибленості і як щонайбільший контраст в II дії він демонструє одержимість, котра охопила героя в сцені змагання співаків (в даній інсценізації опери автори спектаклю звертаються до «дрезденської» редакції музично-поетичного турніру).

Драматургія цієї сцени чудово вибудована завдяки майстерній грі співаків-акторів та вдало знайденим постановницьким засобам, вона відзначена цілеспрямованістю розгортання подій, підтверджуючи художню довершеність первинного задуму композитора у якості одного з варіантів редакторського втілення музично-сценічного опусу. В акторській грі Роберта Гамбілла можна виділити експресивні рухи, виразну міміку, його образ сприймається у дусі сучасності, нашого сьогодення, відповідно до стрімкого пульсу епохи. В цілому у спектаклі посилені виразовість у руслі поглиблення та підвищення тону емоційного вислову, посилення візуальних та зовнішніх акцентів в цілому, залишаючи в свідомості реципієнта вельми яскраве враження самобутнього та неповторного, вельми сучасного й притягального, однак при всій оригінальності вистава не справляє враження погоні за новизною, не порушує первісного авторського композиторського задуму, в якому відтворений чудовий світ, що поєднує духовний мікрокосмос християнського світосприйняття, міфологічний космос, безпосередньо природне світосприйняття та людське емоційно-інтелектуальне за допомогою показу розмаїтих явищ внутрішнього та зовнішнього буття у їх діалектичній єдності.

Образ Єлізавети, який у даному спектаклі втілила Каміла Нілунд, осмислений авторами вистави в його багатомірності, що закладена самим композитором в авторському тексті. Так, у III дії янголізована героїня показана як заступниця, що рятує коханого від пекельних мук, однак в II дії вона змальована у зовсім в іншому ракурсі: як сповнена надій юна діва. Причому в усіх моментах, навіть у предсмертній молитві, де образ героїні набуває нових, потойбічних рис, ви-

конання артистки не втрачає трепетних інтонацій, оскільки Єлізавета незмінно показана в першу чергу як *закохана дівчина*, яка заради спасіння Тангейзера здійснює подвиг самозречення. Водночас її образ у виконанні Каміли Нілунд містить натяк на героїчну спрямованість, кореспондуючи з образом янголізованої Сенти. У байройтській виставі 1990 року Черіл Штудер акцентує у молитві момент цілковитої внутрішньої зосередженості, аскетичності, відступу від усього земного, крайню інтровертивну самопоглибленість, що знаходить відбиття у врівноваженій манері співу. Ця інтерпретація позначена більш стриманими емоційними тонами, наприкінці ж земного шляху Єлізавети емоційне начало ледь-ледь проступає крізь глибини образу, зверненого до внутрішнього та водночас потойбічного. Таким чином, своєрідність тлумачення образу вагнерівської героїні Черіл Штудер рельєфно вирізняється при порівнянні з підвищено експресивною манерою співу Каміли Нілунд.

В інтерпретації фестивалю у Баден-Бадені сходи, що ведуть у безкінечність, осмислені авторами спектаклю у II дії як просторовий фактор, що не наділений ще глибинною символікою, як це буде у наступному акті. Проте завдяки цій деталі сценічний простір розширюється на верх і низ, утворюючи своєрідну діалектику сходження. З цих сходів спускається Єлізавета, виконуючи свою піднесену арію, яка звучить у виконанні Каміли Нілунд вельми емоційно, вже в самому задумі композитора вихідна арія героїні сповнена життєстверджувального настрою, що притаманна юності, однак в даній інтерпретації експресивна сторона образу одержує найбільш яскраве втілення у порівнянні з іншими. Подіум-узвиштя, на якому стояла Венера в образі королеви Venusberg, зайняла тепер Єлізавета – правителька Вартбурга, що окреслює належність обох героїнь до символіки «вічно жіночного». В інтерпретації баден-баденських постановників підкреслюється, що ця молода, приваблива дівчина не позбавлена суто земних, чуттєвих прагнень (відповідно задуму композитора, експлікації режисера та акторсько-вокального втілення ролі співачкою). Кружляючи в радісному збудженні після щасливої зустрічі з Тангейзером, вона у знеможі падає на подіум-узвиштя, однак прихід ландграфа Генріха змушує її сором'язливо підвестися.

Під час звучання маршу весь сценічний простір, у тому числі і східці заповнюються васалами ландграфа Генріха, що одягнені в костюми unisex: різниця між чоловічим та жіночим одягом майже відсутня – довгі темні сукні, верхня частина тіла закута у лати, при цьому жіночий dress code означений строгими зачісками та однотиповими головними уборами, а чоловічий – шлемами, прикрашеними рогами, що нагадують оленячі (зазначимо, що у цих тварин роги – знак величі). Зважаючи на ці візуальні образи-символи, можна дійти висновку, що пригнічення індивідуальної унікальності особистості притаманне двом світам, які лише на перший погляд виглядають цілковитими антитезами: сходження людини на рівень первинних природних форм, в першому випадку, та акцентована належність суб'єкта законам певної соціальної

групи (необхідність «бути таким, як усі»), у другому. В однакові золотисті костюми, скуті «залізним» коміром в області шиї, одягнені усі співаки любові, серед яких виділяється «демонічний» Тангейзер, що незмінно протягом усієї опери фігурує в чорному одязі вільного покрою. На цей раз узвиштя використовується у якості сценічного майданчика. В ракурсі тонкого гумору постановників сприймається використання візуального образу мікрофону, який «задіяний» під час вступної промови ландграфа Генріха та виконання пісень музично-поетичного конкурсу, де виділяється розкута сценічно-естрадна поведінка Тангейзера, який все більше входить в стан одержимості, яка посилюється протягом виконання ним власних пісень та реакції на зміст пісень інших конкурсантів.

Проаналізувавши відеOVERсію вистави фестивалю у Баден-Бадені можна дійти висновку, що дана режисерська концепція при всій оригінальності та незівпадінням із авторськими ремарками, має об'єктивне архетипове підґрунтя в колективному підсвідомому людства. На рівні художнього мислення тут виникає ситуація діалогу автора тексту та авторів інсценізації, що розкриває, за термінологічним апаратом Ю. Лотмана, механізм перекладу. Метою комунікації не є простий акт передачі константної інформації, оскільки художній текст у даному випадку генерує нові повідомлення, які втілюються виконавцями – текст «знає більше», ніж можна прочитати у вихідному повідомленні [3, с. 27]. Згідно Ю. Лотману художній текст містить у собі «пучок смислів», а вагнерівський задум, на нашу думку, здатен породжувати їх безліч, оскільки він наповнений архетиповою інформацією, яку щоразу прочитують постановники спектаклів, упереднюючи її в різноманітних концепціях, що окреслює криву смислів – від реалістичного до глибинно символічного втілення.

Звернемося ще до однієї інсценізації «Тангейзера», зверненої до змішаної редакції (розгорнута характеристика Венери, «дрезденський» варіант сцени змагання цікавий глибинною трактовкою жіночого начала, оскільки погляд на неосяжну природу жіночності ініціював авторів Байройтської вистави 1978 року (диригент сер Колін Девіс, режисер Гетц Фрідріх) до сценічного ототожнення Венери з Єлізаветою, оскільки дві жіночі ролі виконує одна співачка – Гвінет Джоунс, що вимагає чималої витривалості та неабиякої акторської майстерності. Тут ми знову ж таки можемо згадати про оперу «Бестіарій» О. Щетинського, де задача акторського перевтілення є центральною ідеєю твору (4 співака виконують декілька партій, втілюючи цілком протилежні співацько-акторські амлуа), що висуває перед співаками складні завдання. Р. Вагнер не мав на увазі нічого подібного, однак здійснене Гвінет Джоунс творче звернення демонструє універсалізм виконавиці, інноваційне прочитання жіночих образів, котрі зливаються в єдиному контекстуальному ключі твору, зверненого на осмислення феномену «вічно жіночного». Постановниками здійснюється, таким чином, інтерпретація жіночих образів як таких, що утворюють кристал узагальнюючого символу.

Відбувається переосмислення культурно-історичного досвіду людства в процесі осягнення архетипу Жіночого начала крізь призму його полівалентності, оскільки кожна із граней позначає лише один кут зору на це багатоманітне і загадкове явище, сутність якого можна пізнавати через міфологію, художні узагальнення та врешті-решт повсякденний життєвий досвід. Парадоксальна (на перший погляд) тотожність суперниць – Венери та Єлізавети – є цілком логічною, оскільки вартбургська дівка, згідно задуму Р. Вагнера, не позбавлена суто земних устремлінь (Ерос) й водночас виявляючи здатність до самопожертви (Агапе), оскільки земна любов спрямована до посмертного інобуття, досягаючи предковічного єднання та осяйного блаженства.

Перший вихід Єлізавети у виконанні Гвінет Джоунс розкриває тендітну жіночність персонажу, що показаний в душі патріархального тлумачення образу, урочистість вислову кореспондує тут скоріш із знаменитим маршем із II дії. Режисерське прочитання образу Венери, втілене Гвінет Джоунс, розкриває образ в його амбівалентності, оскільки в римській міфології ця богиня є сакральним уособленням ідеї любові та краси, а в німецькій – Дикою Мисливицею, що веде душі звалених нею прихильників до загибелі. В даній постановницькій версії образ Венери включає дві протилежні грані – відразлива маска Дикої Мисливиці у прямому сенсі цього слова, за якою приховується чаруюча зовнішність спокусниці, що відкривається, коли співачка знімає цю страхітливую маску (початок II сцени I дії). Таким чином, в байройтській виставі 1978 року іпостасі двох героїнь – Венери та Єлізавети – охоплюють чотири грані Жіночності, які були прочитані однією виконавицею – Гвінет Джоунс, яка майстерно втілила складний задум постановників цієї надзвичайної у сенсі вокального завдання та художньої довершеності у втіленні образно-сміслового компонента вистави.

Центральний образ опери, що не має музично-вербального втілення, але втілює християнський етап сакрального усвідомлення природи жіночності – це Пресвята Діва Марія. В «Тангейзері» цей образ представлений у якості символу, представляючи сакральні уявлення про «вічну діву, що зачала непорочно» [5, с. 198], а також віру в її заступництво, можливість знаходження шляху в обитель добра та світла через щире каяття. В контексті сценічного простору опери вона представлена у якості статуарної фігури, до якої звернені молитви головних героїв. Венера – Марія – Єлізавета, згідно О. Рощенко, образи-імена [4], за якими криється глибинна символіка, відбиваючись у свідомості персонажів опери. Крайні полюси в душі Тангейзера єднає закохана дівчина Єлізавета, яка стає святою заступницею, посередницею, провідником від чуттєвості в трансцендентний світ, оскільки вона поєднує в своїй особі тілесне та духовне. Таким чином, саме в Байройтській виставі 1978 року постановникам в найбільшій мірі вдалося втілити на символічному рівні діалектику душі та образів-імен у свідомості Тангейзера, котрі є антитезами й водночас символізують різні грані узагальнюючого кристалу,

який формують грані Жіночого начала, проекція якого виявляє безкінечність проявів в різнопланових надбаннях культурно-історичного досвіду людства.

Ототожнення Венери та Єлізавети, втілене в байройтській виставі 1878 року, вказує на поєднання тілесно-дівочого та духовно-жертвовного у фігурі вартбургської дівки, окреслюючи водночас суперечність душі головного героя. В Баден-Баденській інсценізації образ Єлізавети не мислиться цілковитою антитезою богині любові, в певній мірі її образ показаний продовженням жіночого архетипу Венери. Не випадково молода дівчина займає її місце на узвишші-подіумі, що відображає її прагнення до возз'єднання з коханим у шлюбному союзі. Єлізавета, згідно задуму композитора, позбавлена ханжеського заперечення чуттєвості. Музично-сценічна характеристика та інтонаційний «словник» її вокальної партії включає різнопланові «лексеми», що розкривають багатомірність музично-сценічного образу. У зв'язку із цим виконавиці цієї ролі виділяють різні грані образу, що пов'язане із можливістю акцентуації підвищеної емоційності або відсторонено-сакрального начала, оскільки амплітуда образу поєднує крайні пункти – закохана дівчина та свята заступниця, сама ж героїня проходить тернистий шлях пізнання, розширюючи свої духовні обрії у нескінченність.

Висновки. Підводячи ж підсумки аналізу інсценізацій вагнерівського «Тангейзера» в цілому, можна стверджувати про два варіанти втілення оперної вистави – реалістичність деталей, естетизація художнього простору, його достовірність згідно ремаркам композитора та як противага – звернення постановників до глибинних пластів художнього тексту, що не порушують авторського задуму, виказуючи на його глибинний підтекст. Слід зазначити, що з точки зору музичного втілення образів силами співаків-акторів та оркестру усі виконання можуть слугувати моделлю для подальших творчих пошуків, оскільки демонструють майстерність світового рівня, довершеність найвищого гатунку, в той час як засоби режисерського театру щоразу допомагають по-новому розставити акценти та розкрити смислові глибини твору, зверненого до споконвічних істин міфу, які є втіленням архаїчних пластів свідомості людства й водночас виявляються цілком актуальними в кожному епоху. У статті виявлена типологічна спорідненість вагнерівських опер 40-х років з вокально-сценічними образами опери «Фіделіо» Л. Бетховена, що може сприяти знаходженню нових «обертонів» в трактуванні різних авторських стилів, об'єднаних єдиною традицією німецького музичного театру.

Звернувшись до досвіду Харківської оперної школи, можна очікувати звернення до вагнерівської оперної творчості у майбутньому і не тільки в концертних програмах, а й в плані розширення творчих обріїв сучасних виконавців та постановників, тим більше, що на нинішньому етапі існують певні благодатні передумови для сценічного втілення саме вагнерівських опер. В славному минулому Харкова, у 1940 році, відбулася визначна подія – концертне виконання «Валькірії», однак і теперішні молоді

виконавці прагнуть інтерпретувати твори байройтського майстра, знаходячи в них винятковий потенціал для пошуку оригінальних версій авторського задуму в процесі «діалогу» як власної творчої самореалізації. Звернення до європейського досвіду музично-театральних інсценізацій «Тангейзера» Р. Вагнера може стати у нагоді виконавцям та постановникам в процесі пошуку нових, оригінальних прочитань цього по-справжньому глибокого у змістовному плані оперного опусу. Вистава ж «Бестіарію» О. Щетинського, здійснена колективом ХНАТОБ, продемонструвала яскравий творчий здобуток та свідчить про наявність значних артистичних резервів, які можна в подальшому спрямувати на досягнення найскладніших авторських стилів та втілення найсучасніших тенденцій режисерського театру. Доречним може бути запрошення консультантів, які допомогли б подолати труднощі, пов'язані із досягненням складного авторського тексту «Тангейзера» Р. Вагнера та прилученням до нової практики режисерського театру. Необхідною вбачається, на наш погляд, спонсорська підтримка в ході здійснення подібного грандіозного задуму.

Перспективи подальших досліджень. Основні положення публікації можуть бути використані у подальшому вивченні тенденцій сучасного режисерського театру, який набуває в музичному житті все більш вагомого значення.

Список використаної літератури:

1. Зорохович М. Большое музыкальное событие: «Валькирия» Вагнера в концертном исполнении [Текст] / М. Зорохович // Красное знамя. – 1940. – 4 апреля
2. Зуб Г. А. Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Г. А. Зуб. – Харьков, 2012. – 222 с.
3. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры / М. Ю. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – 247 с.
4. Рощенко Е. Г. Образи-імена в міфологічному просторі вагнерівського «Тангейзера» (до проблеми інтерпретації жіночих типів) / Е. Г. Рощенко-Аверьянова // Науковий вісник : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип.5 – С. 102-110.
5. Юнг К. Собрание сочинений. Ответ Иову: пер с нем. / К. Юнг – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2006. – 352 с. – (История психологии в памятниках).