

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

СТАТТЯ ДРУГА

Охарактеризовано перспективну тенденцію в розвитку режисерської опери на прикладі нових інтерпретацій «Арабелли» і «Вогняного ангела». Режисери актуалізують колізії з творчого процесу композитора та з історії перших прем'єр. Оперний текст сприймається як комплексне явище, яке корелює семіотичні системи й медіа-комунікації в поліфонічному співвідношенні лібрето, партитури, перших постановок, сучасних реценсій оперного тексту. Розглянуто постановку Баррі Коскі «Вогняний ангел». Режисер з інтерпретаційної тріади (*прочитання, розуміння і відтворення «Вогняного ангела»*) зосереджується на тлумаченні творчого процесу композитора, реалії якого межують із найменш дослідженими в музикознавчій літературі паралелями «Прокоф'єв і містика», «Прокоф'єв і окультизм», «Прокоф'єв і демонологія». Диригент мюнхенської постановки В. Юровський, розглядаючи дилему «Прокоф'єв і Люцифер», порушує питання про містичну сутність творчого процесу під впливом історичного, релігійного, езотеричного контекстів часу. Режисерські концепції «Арабелли» і «Вогняного ангела» свідчать про тенденцію до інтеграції особистісно-біографічного і культурно-історичного дискурсів з оригінальним оперним текстом. Основна вимога до сучасних постановок, якою спрямовується логіка режисерської інтерпретації оперного тексту як процесу, – від музики до сцени, а не навпаки, вона заслуговує на увагу й дослідження.

Ключові слова: режисерська опера, тенденція, інтерпретація, «Вогняний ангел» С. Прокоф'єва.

Андреас Дрезен (Andreas Dresen) і Баррі Коскі (Barrie Kosky), режисери нових постановок «Арабелли» і «Вогняного ангела», пов'язують оперний текст із культурним дискурсом сучасності композитора. Інтерпретація оперного тексту на вербальному, дієвому, музичному рівнях так чи так демонструє його «залежність від історичного контексту свого часу»¹. Ця нова тенденція в оперній режисурі містить потенційну відкритість для «руху від відомого до невідомого», комунікації актуального з історичним, стимулюючи нескінченну варіативність артефактів, не обмежених функцією виконавського мистецтва. Обидві постановочні версії ініційовані неординарною ситуацією у створенні цих двох, рідко інсценованих опер. Мета статті – виявити й охарактеризувати перспективну тенденцію в режисерській опері.

**Інтерпретація опери Сергія Прокоф'єва «Вогняний ангел»:
на перетині доль митців**

У цій статті продовжуємо розглядати сучасну оперну режисуру на прикладі постановки «Арабелли» Ріхарда Штрауса. У першій статті йшлося про концепцію німецького режисера Андреаса Дрезена, про історію перших постановок «Арабелли»

¹ Сакало О. В. Опера як текст своєї історичної доби // Українське музикознавство. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 305.

у часи націонал-соціалізму, у другій – за основу взято рецензію на прем'єру «Вогняного ангела» на сцені Баварської Штатсопер, написану на замовлення журналу «Музика»¹. Мюнхенську постановку опери Сергія Прокоф'єва «Вогняний ангел» здійснив австралійський режисер Баррі Коскі. Мета статті – виявити спільне в оперній режисурі Андреаса Дрезена і Баррі Коскі. Спільно з диригентом-постановником Володимиром Юровським режисер «Вогняного ангела» порушує питання про містичність творчого процесу композитора під впливом історичного, релігійного, езотеричного контекстів.

Музично інтенсивне, «вогняне», візуально провокативне й епатуюче вираження «естетики жахливого» становить сутність інтерпретації «Вогняного ангела». Автори спектаклю – Баррі Коскі, Володимир Юровський і сценарист Ребекка Рінгст (Rebecca Ringst) – *прочитують, розуміють і відтворюють* композиторський текст, спираючись на автобіографічні паралелі. Зерном нової інтерпретації є метафізичний зв'язок *Opus Demonium* з долею його творців.

У сюжеті «Вогняного ангела» С. Прокоф'єва відтворено ірраціональні перетини середньовічної теології і містики *Fin de siècle*. Ангели і демони, небо і пекло – це одна круговерть інобуття. Люди мимоволі потрапляють у небезпечну гру сил світла і темряви, яка не має правил, прозорості, розмежування між добром і злом. Колосальну оркестрову психосинергетику «Вогняного ангела» відтворив В. Юровський, диригент, глибоко обізнаний у сфері прокоф'євського демонізму, мало досліджений у музикознавстві. У звучанні оркестру Баварської Штатсопери Баррі Коскі почув «<...> вогняні ландшафти», коли «музика сама себе спопеляє, якщо вогонь горить яскраво й полум'яно, іноді він такий стрімкий і руйнівний, що музика вирує, немов пожежа, змітаючи все на своєму шляху. Часом вогонь тліє і з його ніжного мерехтіння спалахує на коротку мить надія, спасіння чи спогад. У цьому полум'яному ландшафті жінка й чоловік переживають кохання, пристрасть, фантазії. Розігрують гру без правил. Рай горить, і їм не уникнути вогню»². Ірраціональні переплетіння серафічності й демонізму, озвучені В. Юровським в оркестровому колосі «Вогняного ангела», досі не мали прецедентів.

Режисер враховує й ключові доміанти поетики композитора – від конфліктності і двоїстості до лицедійства й авантюризму. Авторам постановки вдалось уникнути типового для німецьких інтерпретацій ніцше-фрейд-юнгівського впливу. Баррі Коскі вирішив історію роману-стилізації Валерія Брюсова про рейнські подорожі Ренати й Рупрехта як театральну містифікацію. Сюжет, розгортаючись в атмосфері окультних сеансів, філософських диспутів, пошуків середньовічних трактатів із демонології, сприймається як фікція. Рената розповідає, ніби в дитинстві її відвідував Вогняний ангел. Вібрації «іншого світу» резонують й у свідомості Рупрехта. Спроби врятувати Ренату втягують героя у невідомий простір, як у чорну діру. Тому й постать Вогняного ангела *alias* Мадієля чи Генріха самоліквідується. Проблему любовного трикутника не конкретизовано у постановці. Подорожі Ренати й Рупрехта, зустрічі з Фаустом, Мефістофелем і Агріппою Неттесгеймським трактовані як психоделія, гра без правил – це головний стимул стосунків Ренати й Рупрехта, – яка розігрується в одному й тому ж готельному номері. Герої виявляють стримувані інстинкти, еротичні фантазії, надмір життєвої енергії, жаги пізнання, але при цьому зациклюються на магії (=психоделії) як єдиній можливості вийти в трансценденцію, не переступаючи при цьому межі своєї люксової локації.

¹ Єфіменко А. Г. Психоделіка «Вогняного ангела» Прокоф'єва. Баррі Коскі у Мюнхені // Музика: інтернет-журнал. 2016. 9 лютого. URL: <http://mus.art.co.ua/psychodelika-vohnya-noho-anhela-prokofjeva-barri-kosku-u-myunheni/> (дата звернення 12.05.2016).

² Prokofjew S. Der feurige Engel. Das Programmbuch der Bayerischen Staatsoper. München, 2015. S. 23. Тут і далі іншомовні праці цитуються у перекладі автора статті.

До початку увертюри показано німу сцену в розкішному номері, у якому герой нудьгує, час від часу надпиваючи з пляшки. Реальністю чи видінням хворої фантазії Рупрехта є поява Ренати, яка раптово вириває з-під ліжка? Режисер не вірить у раціоналізм Рупрехта. Він показує героя людяним і грубим, кмітливим і неотесаним, сповненим кохання і співчуття до Ренати, але насамперед – відчуженим і самотнім.

Партію Рупрехта блискуче виконав російський бас-баритон Євгеній Нікітін. Темброва глибина, інтонаційно врівноважуючи містичну істерію партії Ренати, вдало резонувала б із традиційним для німецького фольклору образом Ландскнехта Рупрехта – архетипом вірного слуги й супутника, якби герой не видавався таким відчуженим і рефлексивним.

Безумовно, ґрунт із-під його ніг вибиває Рената, образ якої експресивно втілила Світлана Создательєва, спонукаючи глядача задуматися над сутністю особистості, яка прагне самознищення. Хто вона – ілюзія, кохана, відьма, свята чи одержима дияволом? – на це запитання Баррі Коскі не дає відповіді. У зв'язку з цим пригадується «Вій» Віталія Губаренка, твір, який, поряд із «Вогняним ангелом», став визначним явищем у сфері музичної демонології. Дослідження і порівняння прокоф'євської опери з оперою-балетом українського композитора про семінариста, доведеного до безумства Панночкою та її демонами, можуть виявити багато цікавих паралелей. Про Рупрехта Микола Гоголь міг би сказати, як і про Хому Брута: «Знатный был человек! А пропал ни за что»¹.

Баррі Коскі загострив момент взаємної садо-мазо-залежності між героями. Рената відчуває любов до Рупрехта лише за умови його самозречення й ігнорування меж дозволеного. Поранення Рупрехта скоєне з її наказу: «вбити Генріха». Маятник гри схиляється до точки неповернення.

Драматизм колізій мюнхенського спектаклю увиразнює стала сценографія Ребекки Рінгст. Умовність часу й місця дії доведена до знакового мінімалізму. Створення замкненого простору – готельний номер – як символу тимчасовості надала Баррі Коскі можливість трансформувати мотив мандрів Ренати й Рупрехта за межі свідомості. В оформленні сцени імітовано стиль, кольорову гаму, навіть окремі мізансцени до серії робіт німецького фотографа-провокатора Юргена Теллера (Juergen Teller) «Людовік XV» («Louis XV», 2004). Найважливішим динамічним атрибутом на тлі декадентської розкоші з лазуровими стінами, ліпними прикрасами, інкрустованими меблями є концертний рояль, хоча рецензенти інкримінували режисеру прямолінійне опредмечення сексуальної одержимості героїв (ліжка – центр сценографії), наслідуючи штраусівського «Кавалера троянди».

Баррі Коскі вбачав релігійно-філософський сенс опери С. Прокоф'єва за межами сексуальної одержимості Ренати. Її стосунки з Вогняним ангелом, графом Генріхом і Рупрехтом, оголюють конфлікт земного й трансцендентного, святості й служіння демоні-перевертню, який нещадно нагадує героям про втрачену можливість вибору, коли долею оволодівають темні сили. Чи не ця проблема хвилювала й композитора, який на Заході здолав тернистий шлях до успіху, не досяг його і повернувся на Батьківщину? С. Прокоф'єв вірив у диво зцілення душі під впливом релігійного руху Christian Science, а заради творчості змушений був іти на компроміс із владою і жити у світі подвійної моралі. С. Прокоф'єв, як і Р. Штраус, свідомо абстрагувався від соціально-політичних реалій, культивуючи свій уявний світ у творчості.

¹ Гоголь Н. В. Вий // Н. В. Гоголь. Сочинения. Москва: Олма-Пресс, 2002. С. 249.

Очевидно, це стало вирішальним для режисера: у виставі кожна сцену, кожна демонічну оргію споглядає мовчазний свідок-символ – рояль. На драматургічному піку спектаклю, який у Баррі Коскі збігається з прокоф'євською точкою золотого перетину (кінець третього акту, сцена марення пораненого героя), рояль оживає. Еротичному балету татуйованих демонів і Ренати, яка в алкогольному екстазі танцює на роялі, акомпанує Рупрехт-піаніст. Завершальний епізод цієї сцени конгеніально резонував з пошуками Прокоф'єва-піаніста на Заході. Рояль розміщено в центрі сцени, уся нечисть зникає, герой ніби звільняється від Ренати й демонів, залишившись наодинці з інструментом і своїм натхненням.

Упродовж тривалої оркестрової інтермедії між третім і четвертим актами Рупрехта, окриленого обдаруванням творця-соліста, поглинає ілюзія, культ гри соліста, який виконує концерт для фортепіано з геніальним оркестром В. Юровського. У цій музичній медитації самотнього героя час зупиняється, межі готельної кімнати ніби розсуваються і панує магія творчості, а рояль стає її метафорою. Образ Рупрехт-соліста можна вважати натяком на ампула Прокоф'єва-концертанта чи міфологемою грішного ангела з одним крилом (у перекладі з німецької рояль – *der Flügel* – крило). Звуковий комплекс інтермедії посилює трагічну сутність цієї образно-сміслової метаморфози. У безперервному загрозливому *motto* оркестрова тканина гранично ущільнена. Натхнення Рупрехта ніби змагається з похмурих колоритом звукової безодні, але його музики, запаленої свободою польоту, не почуто, а створений ним образ творчості – приречений на нерозуміння.

Швидкоплинний епізод «трагедії і величі» Рупрехт-піаніста обрамлюють дві монументальні сцени, вони свідчать про його залежність від «комплексу Ренати». Перша – зустріч із реальною історичною постаттю, магом, алхіміком Агріппою Неттесгеймським, друга – з Фаустом і Мефістофелем. Роль Агріппи у виставі можна вважати образом-предтечею майстра галюциногенних мікстур і порошків, здавна відомих своєю магічною силою. Його монолог режисер перетворив на зловісну містерію, обрамлену інфернальним естетизмом хореографії і *body-art* (хореограф – Отто Піхлерс / Otto Pichler).

На місці трьох скелетів із прокоф'євської партитури, які у відповідь на проповідь Агріппи зухвало промовляють «Ти брешеш», – група татуйованих демонів у розкішних бальних сукнях. Кімнату Мага перетворено на ритуальний простір із криваво-червоними шпалерами. Герої припиняють грати, занурюючись у транс у задушливому мороці бенкету магії, уподібненому до таїнства «літургії навиворіт» з усіма її складовими: урочистими процесіями служителів культу Агріппи, велично-екстремальною хореографією навколо олтаря, пророком, який гучно виголошує проповідь. Виникає відчуття, що от-от постане Люцифер. Образ Агріппи, який зачаровує своєю руйнівною енергетикою, створив російський тенор Володимир Галузін, великий маг цього ампула. Про нього кажуть: «Якщо на афіші зазначено все найкривавіше, що є в італійській і російській операх для тенора, не майте сумніву: головну партію виконує Володимир Галузін»¹.

Зустрівшись з Агріппою, герої переступили поріг пекла, на них чекає безпосередній контакт з його мешканцями. У четвертому акті Мефістофель править «чорною месою-клоунадою» в оточенні пекельного збіговиська у провокаційних гендерних травестіях. Він жартома милується генеральськими погонами й пікантною деталлю

¹ Оперный певец Владимир Галузин: «Я безумно балую своих женщин и детей» // Известия. 2007. 19 марта. URL: <http://izvestia.ru/news/322728> (дата обращения: 2.03.2016).

(напівприкритою бутафорією чоловічої гідності). Фауст постає дотепно обіграним оксюморonom: за звичкою, він просторікує на теми моралі, але непогано засвоїв роль трансвестита-початківця.

Дует Мефістофеля й Фауста вирішено в дусі прокоф'євського «іронізуючого комедіанства». Гротесковість образів тлінного світу, людської плоті, фарс і жах контексту свідомості Рупрехта й Ренати, викривленої галюциногенами, сягають кульмінації. У яскравому дуєті неперевершеного виконавця пограничних ролей, характерного тенора Кевіна Коннерса (Kevin Connors, Мефістофель) і повнозвучного, урівноваженого баса Ігоря Царкова з Одеси (Фауст), дебютанта Баварської опери, утілено діалектику боротьби і єдності протилежностей.

У п'ятому акті ритуальний цикл театральної психоделіки Баррі Коскі згортається і наближається до фатальної розв'язки. Рената й Рупрехт розігрують розлуку: вона йде в монастир, він вирушає у подорож з Мефістофелем.

Музично й сценічно мотив розколотої свідомості героя уподібнюється двоїстості «комплексу Ренати». Завдяки виразній інтонаційно-тембровій деталізації, яка вражає в оркестрі потрійного складу, В. Юровський досяг довшої інтонаційно-драматургічної логіки. Віру Ренати у Вогняного ангела експоновано розспіваною кантиленою, прозорими переборами арфи. Ознакою роздвоєння свідомості стає фанатичний ритуально-демонічний мотивний комплекс. Його нав'язлива остинатність, заклиральна образність, ритмічна моторика, темпові прискорення, аж до несамовитості й екстазу, яскраво експонують демонічну сферу у сцені ворожіння (ворожка – Олена Маністіна).

Над тематизмом окультного характеру вивершується стрімкий заклик Рупрехта, який звучить, за словами В. Юровського, більше 400 разів. Лаконізм, стабільність мотиву, який легко запам'ятовується, як і портрет, миттєво фіксує головні риси характеру Рупрехта. Але вольовий імпульс – звільнитися від впливу ірраціональних сил – виявляється марним. Мотив Рупрехта поглинає оркестрова безодня темного світу. Герой досягнув точки неповернення і назавжди залишився у полоні демонізму.

Завершальною сценою екзорцизму є у виставі не Інквізитор (хорватський бас Горан Юрич / Goran Juric), а Мефістофель. Режисер загострив конфлікт між Христом і Мефістофелем, розв'язавши його на користь останнього. Баррі Коскі пародіює псевдосутність екзорцизму, трансформуючи монахинь, одержимих дияволом. Прийнявши мученицький образ Христа у терновому вінку, вони здатні лише імітувати жести, рухи й міміку Мефістофеля, повторювати його юродиву пантоміму.

На тлі роз'ятреної оркестрово-хорової вакханалії доспіває свій останній монолог сповнена жаху Рената – вона приречена на смерть. Рупрехт мовчки споглядає свою останню галюцинацію – жахливий сарказм Мефістофеля, його останню відчайдушну спробу звільнитися. Раптово все зникає, на сцені лише Рупрехт і Рената, намертво схопившись руками, як одна андрогінна сутність, яка пізнала трансцендентність і, водночас, фатальну залежність від неї. Гра у магію призвела до схиблення, до виходу за межі цього світу, обмеженого звичними законами естетики, моралі і творчості.

Чому майстер театральної психоделіки Баррі Коскі¹ змусив героїв мандрувати підсвідомістю під впливом галюциногенів? Режисерське трактування «Вогняного ангела» настільки екстраординарне, що потребує певних прояснень. Насамперед, Баррі Коскі почав шукати колосальний заряд ірраціональної енергетики прокоф'євської

¹ Серед яскравих постановок у цьому стилі – «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, «Орфей» К. Монтеверді, «Русалка» А. Дворжака, «Саул» Г. Ф. Генделя.

зрілої опери¹ у сфері суб'єктивного впливу окультизму й езотерики на автора літературного першоджерела опери² – Валерія Брюсова. Увагу режисера привернули реальні біографічні факти. У час створення *Opus Demonium* художня інтелігенція широко цікавилася психотропними засобами. В. Брюсов був одним із дослідників ілюзій і фантазмагорій наркотичного трансю як засобу розширення меж творчої свідомості. В автобіографічному романі «Вогняний ангел» письменник увічнив фатальний трикутник Белого – Петровської – Брюсова в образах Ренати – Рупрехта – Генріха. Інтерпретуючи «Вогняного ангела», Баррі Коскі нагадав про трагічну розв'язку любовної історії відомих літераторів 1920-х років. Як свідчать біографи, модне захоплення, заохочене коханою жінкою, завершилося для В. Брюсова клінічною пристрастю до морфію.

С. Прокоф'єв, створюючи оперу (1919–1923), переймався іншими ідеями, які черпав у християнському релігійному вченні *Christian Science*. Цю тему детально вивчили дослідники творчості С. Прокоф'єва, проте для розгляду цієї постановки «Вогняного ангела» необхідно нагадати деякі факти. Події роману, які відбуваються у розквіт боротьби науки проти чорної магії, наштовхнули композитора розв'язати особистісну дилему між новою хвилею містицизму *Fin de siècle* і науково-раціональним пізнанням християнства. Сюжет «Вогняного ангела» захопив С. Прокоф'єва ірраціональним перетинком середньовічної теологічної етики й містицизму початку ХХ століття, який благословляв як технічний прогрес, так і безглузде руйнування людської психіки. Як уже наголошувалося, автори тексту й музики дотримувалися відносно полярних поглядів. Тому робота над партитурою непомірно затягувалася. С. Прокоф'єв не здолав внутрішньої суперечності між *ratio* й *intuitio*, відчуваючи спротив перед завершенням твору. І хоч роботу над партитурою була завершено, усі деталі ретельно відшліфовані (на це було витрачено дев'ять років), постановки «Вогняного ангела» переслідували фатальні обставини. Опера увійшла в історію як найбільш важка, так і не завершена у творчості С. Прокоф'єва. Прем'єра, запланована у Берлінській опері під керівництвом Бруно Вальтера, зірвалася, як і подальші наміри С. Прокоф'єва поставити її в Європі. Повернувшись в СРСР, композитор прирік опус на забуття – спрацював інстинкт самозбереження³. Ймовірно, що після звинувачень в «ідеологічно підозрілій» схильності до модернізму, С. Прокоф'єв побоювався звинувачень як «ворога народу», хоча на Заході про нього говорили як про «апостола більшовизму». Так у дослідженнях російських музикознавців, у виконавській практиці канонізувався «сонячний оптимізм» композитора⁴.

¹ Уже створено шедевр «Любов до трьох апельсинів» (1921) – оперу, яка також не відразу принесла С. Прокоф'єву славу.

² Повну назву роману стилізовано до ренесансних літературних джерел: «Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблаздившем ее на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией, гостейей и некромантией, о суде над оной девушкой под председательством его преподобия архиепископа Трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустосом, написанная очевидцем». Цит. за: Рупрехт // Словари и энциклопедии на Академике. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/litheroes/436/РУПРЕХТ> (дата обращения: 1.03.2016).

³ Першу дружину С. Прокоф'єва Кароліну Кодіну, яка була свідком створення партитури «Вогняного ангела» в Етталі, не оминули абсурдні політичні переслідування і вісім років сталінського ГУЛАГу.

⁴ Знаковим вважалося навіть народження С. Прокоф'єва в селі під назвою Сонцовка Катеринославської губернії (нині Донецька область).

Музичний світ відкрив цей шедевр уже після смерті композитора. Перше концертне виконання відбулося в Парижі 1954 року, театральна прем'єра – у театрі La Fenice у Венеції 1955 року. Сьогодні на Заході спостерігається активне зацікавлення «Вогняним ангелом». Лише в Німеччині 2015 року втілено три версії прокоф'євської опери – у Берліні, Дюссельдорфі і Мюнхені.

Режисерські версії «Арабелли» і «Вогняного ангела» виражають не лише сутність головних тенденцій в сучасній режисурі, а й їх перспективність. Автори обох режисерських концепцій посилаються на історичні й біографічні контексти, вводять в оригінальний оперний текст паралельні плани, алегорії, пародії, параболи, які дають можливість *прочитувати, розуміти і відтворювати* композиторський оригінал відповідно до конкретної культурно-історичної, соціально-політичної, особистісно-біографічної ситуацій. Береться до уваги *все* або *всі*, хто супроводжував композитора під час написання твору, *що* або *як* впливало на кристалізацію нових ідей, сюжетів, стильових модифікацій.

Звернення Андреаса Дрезена до історичного контексту «Арабелли» нагадало про неоднозначну реакцію композитора на політичну ситуацію націоналістського демаршу проти високого, незаперечного статусу німецької наднаціональної культури у світі. Режисер уникає шаблонів, характерних для попередніх інтерпретацій, по-новому інтерпретує традиційну символіку, зокрема атрибутивну. Крім того, він пропонує уникати в сучасній рецепції оперної спадщини Р. Штрауса надмірного захоплення красою музики, натомість досліджує латентну сутність твору, підсвідомий рівень його стилістики, структуру, жанрові метаморфози, включаючи «сценічні алюзії» оперного дискурсу, особливу увагу надає постановкам, здійсненим за життя Р. Штрауса¹. Експлікація «історичної долі» твору, яка раніше замочувалася, стає в новій інтерпретації джерелом напружених дискусій.

Баррі Коскі спрямовує інтерпретаційну тріаду (*прочитання, розуміння, відтворення* «Вогняного ангела») у сферу творчого процесу композитора, яка межує з найменш дослідженими у музикознавчій літературі паралелями: «Прокоф'єв і містика», «Прокоф'єв і окультизм», «Прокоф'єв і демонологія». Диригент мюнхенської постановки В. Юровський, осягаючи дилему «Прокоф'єв і Люцифер», намагається зрозуміти вплив зовні прекрасного, світлоносного, «вогняного» ангела-богоборця (від лат. *Lux* – світло, *fero* – несу) на творчість. Здавалося б, другорядні деталі огортають твір аурую містицизму і припускають наявність іншого аспекту творчості, який можна зрозуміти лише завдяки суб'єктивному погляду на історичні, релігійні, езотеричні контексти часу.

Мюнхенська інтерпретація «Вогняного ангела» відкрила нову грань у сприйнятті прокоф'євського музичного театру крізь призму долі митця. Чи усамітнювався С. Прокоф'єв, створюючи «Вогняного ангела», у баварському монастирі Еттал, щоб зануритись в атмосферу культу й містики, чи хотів сховатися від демонічних оргій історії, у яких зіткнулися ангели світла й темряви, чи прагнув дослідити й подолати власних демонів? Над цими питаннями замислюються як дослідники, так і автори нових постановок цього утаємниченого *Opus Demonium*. Композитор передбачав це, стверджуючи: «Моя творчість – поза часом і простором»².

¹ Jonas P. Gegen seiner Eiferer in Schutz genommen. Mein Komponist Richard Strauss. Theater ist ein Traumort. Opern des 20. Jahrhunderts von Strauss bis Widmann / Hgg. von H. Krellmann, J. Schläder. Berlin: Henschel, 2005. S. 103.

² Прокоф'єв С. С. Дневник: в 3 т. Т. 1. 1907-1918. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. С. 752.

Сценічне буття авторського (режисерського) артефакту в динаміці «герменевтичного кола»¹ інтерпретаційних версій охоплює важливі фрагменти культурного дискурсу у взаємодії духовної атмосфери минулих епох з актуальними запитами нового часу. Новий формат інтерпретації оперного тексту ускладнює традиційну виконавську тріаду: *прочитання* текстів відбувається як розшифрування контекстів, *розуміння* межує з тлумаченням взаємозв'язків між ними, *відтворення* переростає в *перетворення*, у результаті якого народжується новий, автономний музично-сценічний артефакт. Таким чином, інтерпретація оригінального авторського опусу (опери) культивує не автентичність твору, не авторську ідентичність, а кореспондує з різними обставинами, колізіями, персоналіями навколо творчого процесу у поєднанні минулого, сучасності, захоплюючи у свою орбіту творчість режисера, диригента, сценариста, виконавців партій, тобто творчість усієї постановочної групи.

Режисерські концепції «Арабелли» і «Вогняного ангела» підтвердили тенденцію, яка перманентно діє в сучасній театральній практиці: інтегрування особистісно-біографічного і культурно-історичного дискурсів з оригінальним оперним текстом. Загалом складні й неоднозначні процеси жанрової деконструкції опери не анулюють дискусій про подібні рецепції твору з погляду його художньо-естетичного і соціально-комунікативного впливу на сучасну публіку. Сучасні постановки, режисерські інтерпретації оперного тексту як процесу від музики до сцени, а не навпаки, потребують подальшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
2. Гоголь Н. Вий // Н. В. Гоголь. Сочинения. Москва: Олма-Пресс, 2002. С. 230-249.
3. Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: автореф. дис... доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И.Глинки. Новосибирск, 2014. 48 с.
4. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. Киев: Клякса, 2013. 273 с.
5. Оперный певец Владимир Галузин: «Я безумно балую своих женщин и детей» // Известия. 2007. 19 марта. URL: <http://izvestia.ru/news/322728> (дата обращения: 2.03.2016).
6. Прокофьев С. Дневник: в 3 т. Т. 1. 1907-1918. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. 816 с.
7. Пруст М. В поисках утраченного времени: под сенью девушек в цвету. Санкт-Петербург: Амфора, 2005. 605 с.
8. Рупрехт // Словари и энциклопедии на Академике. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/litheroes/436/РУПРЕХТ> (дата обращения: 1.03.2016).
9. Сакало О. В. Опера як текст своєї історичної доби // Українське музикознавство. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 305–316.
10. Clifford G. Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. 319 S.
11. Jonas P. Gegen seiner Eiferer in Schutz genommen. Mein Komponist Richard Strauss. Theater ist ein Traumort. Opern des 20. Jahrhunderts von Strauss bis Widmann / Hgg. von H. Krellmann, J. Schläder. Berlin: Henschel, 2005. S. 99–104.

¹ Поняття «герменевтичного кола», яке ввели Ф. Шлейєрмахер і Г.-Г. Гадамер, припускає принцип нескінченності смислового уточнення значень, зафіксованих у тексті. Про це див.: Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: автореф. дис... доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2014. 48 с.

12. Morché P. Voller Vorfreude // Max Joseph. Magazin der Bayerischen Staatsoper. Spielzeit 2015/2016. Nr. 1. München: Verlag Hoffmann und Campe, 2015. S. 84–88.

13. Neumann G. Oper als Text. Hofmannsthals orientalisches Spiel. Die Frau ohne Schatten Strauss. In: OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeit des Regietheaters / Hg. J. Schläder. Berlin: Henschel Verlag, 2006. S. 109–132.

14. Prokofjew S. Der feurige Engel. Das Programmbuch der Bayerischen Staatsoper. München, 2015. S. 23.

Ефименко А. Г. «Арабелла» Рихарда Штрауса и «Огненный ангел» Сергея Прокофьева (премьеры Баварской Штатсоперы 2015). Статья вторая. Охарактеризована перспективная тенденция в развитии режиссёрской оперы на примере новых интерпретаций «Арабеллы» и «Огненного ангела». Режиссёры актуализируют коллизии творческого процесса композитора и истории первых премьер. Оперный текст воспринимается как комплексное явление, коррелирующее семиотические системы и медиа-коммуникации в полифоническом соотношении либретто, партитуры, первых постановок, современных рецепций оперного текста. Рассмотрена постановка Барри Коски «Огненный ангел». Режиссёр в интерпретационной триаде (прочтение, понимание и воспроизведение «Огненного ангела») сосредоточивается на толковании творческого процесса композитора, реалии которого граничат с наименее исследованными в музыковедческой литературе параллелями «Прокофьев и мистика», «Прокофьев и оккультизм», «Прокофьева и демонология». Дирижёр мюнхенской постановки В. Юровский, рассматривая дилемму «Прокофьев и Люцифер», ставит вопрос о мистической сущности творческого процесса под влиянием исторического, религиозного, эзотерического контекстов времени. Режиссёрские концепции «Арабеллы» и «Огненного ангела» свидетельствуют о тенденции к интеграции личностно-биографического и культурно-исторического дискурса с оригинальным оперным текстом. Основное требование к современным постановкам, определяющее логику режиссёрской интерпретации оперного текста как процесса – от музыки к сцене, а не наоборот, оно заслуживает внимания и исследования.

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

Yefimenko A. G. “Arabella” of Richard Strauss and “The Fery Engle” of Sergei Prokofiev (the Premieres of the Bavarian State Opera in 2015). Second Article. The author has characterized a promising trend in the development of the director’s opera by the example of new interpretations of “Arabella” and “Fiery Angel”. The directors actualize the collisions of the composer’s creative process and the history of the first premieres. Opera text is perceived as a complex phenomenon, correlating the semiotic systems and media communications in the polyphonic ratio of the libretto, score, first productions, modern receptions of the opera text. The production of Barry Koski “The Fiery Angel” is considered. The director in the interpretational triad (reading, understanding and reproduction of the “Fiery Angel”) concentrates on the interpretation of the creative process of the composer, whose realities border on the parallels “Prokofiev and Mystic”, “Prokofiev and Occultism”, “Prokofiev and Demonology” that are least studied in musicology literature. The conductor of the Munich production Vladimir Jurowski, considering the dilemma of “Prokofiev and Lucifer”, raises the question of the mystical nature of the creative process under the influence of the historical, religious, esoteric contexts of time. The director’s concepts of “Arabella” and “Fiery Angel” testify to the tendency towards the integration of personal-biographical and cultural-historical discourse with the original operatic text. The basic requirement for modern productions, which determines the logic of the director’s interpretation of opera text as a process is a route from music to the stage, and not vice versa, this fact deserves attention and research.

Keywords: director’s opera, trend, interpretation, Prokofjew’s “The fiery angel”.