

Магістри 1-й курс вокалісти

Тенденції розвитку сучасного оперного театру

Викладач: Черкашина-Губаренко Марина Романівна

Лекція: Твори Р.Вагнера та їх сучасні постановочні версії.

Згідно із статистикою ім'я Ріхарда Вагнера входить до десятки найпопулярніших оперних композиторів сучасного театру. Однак при цьому серед десяти найпопулярніших оперних ми не знаходимо жодної його опери. Театри різного статусу і можливостей обирають для себе твори, які або найдоступніші для постановки й сприйняття (три опери 1840-х років «Летючий голландець», «Тангойзер», «Лоенгрін»), або наважуються продемонструвати вищу майстерність, коли беруться за тетралогію «Перстень нібелунга», або «Тристана та Ізольду» й «Парсифаля». Найбільш цікаві постановочні рішення і новаці сучасні підходи пропонують програми фестивалів у Байройті, Мюнхені, Баден-Бадені. У ювілейний рік 200-річчя з дня народження композитора (2013) і напередодні нього цікаві висьави по творах Вагнера з'явилися навіть на сцені міланського театру Ла Скала.

На початку 2000-х років свіжа за концепцією постановка «Тангойзера» з'явилася у репертуарі Баварської національної опери та увійшла у програму кількох наступних фестивалів. Режисер Девіда Олден у співавторстві із сценографом Роні Тореном, костюмами Букі Шифф розкрили драму художника, що розривається між ідеалом духовної аскези і жагою до чуттєвих насолод. Дія перенесена постановниками з епохи пізнього Середньовіччя у період європейського модернізму останньої третини ХІХ століття. Бунтар-мінезінгер наче трансформувався у тип проклятого поета, котрий вдихає отруйний аромат квітів зла. Асоціація з фігурою французького поета Шарля Бодлера була підказана тим, що автор «Квітів зла» справді був захоплений поставленою у Парижі оперою Вагнера як твором, близьким йому за духом і атмосферою. Зовнішня колізія “християнство – язичництво” переведена у мюнхенській виставі у внутрішній план: тему самотності художника, котрого відкидає будь-яке середовище та котрий залишається незрозумілим і за життя, і після смерті. Спокусливий Грот Венери, місце чуттєвих насолод, де, згідно із сюжетом, Тангойзер провів сім років, трактовано у виставі як низку образів-фантазій героя-митця із глибин підсвідомості. Наситившись цими образами, герой вистави жадає звільнитися від бажання шукати нові теми і нові їхні джерела у заборонених і небезпечних світах. Валіза рукописів у його руці – це вантаж, який він викидає, щоб вирватися з пут Венери. А у сцені співочого змагання у другій дії одержаний ним новий художній досвід наполегливо потребує реалізації. Рука з люка у якийсь момент простягає Тангойзерові пачку паперів, що з ними він хотів розлучитися. І хоча під натиском войовничої

юрби він спалює аркуші з крамольним гімном Венері, цього разу не Венера, а чиста душею Єлизавета рятує збережені фрагменти.

З різних сучасних версій опери «*Лоенгрін*» найбільш сміливою і новаційною стала вистава оперного фестивалю у Байройті 2011 року. Постановники по-новому сприйняли й трактували весь сюжет. З одного боку, відомий режисер старшого покоління Ганс Ноєнфельс вибудував свою концепцію, наголосивши на тому, що «*Лоенгрін*» має жанровий підзаголовок “романтична опера”. Відомо, що світ романтизму пов’язаний з особливою міфологією і символікою. У виставі є натяк на сюжет «*Лебединого озера*», у сцені весільного кортежу у другій дії у ролі білого і чорного лебедів виступають жіночі персонажі-антагоністи Ельза і Ортруда. З іншого боку, Ганс Ноєнфельс і його співавтор, сценограф і автор костюмів Райнгард фон дер Таннен лише відштовхнулися від романтичних асоціацій. «*Лоенгріна*» вони витлумачили як нещадну за своїми висновками сучасну притчу-антиутопію про людські помилки, про втрачене суспільство, що згубило уявлення про власні ідеали і мету. В одному зі своїх інтерв’ю епатажний німецький режисер прокоментував свій задум таким чином: “Ми — суспільство великої розгубленості та безпорадності, у нас немає більше задумів, вартісних питань для обговорення й актуальних тез. Маємо лише «матеріал»: матеріал філософії, матеріал мистецтва. У нас є Мао Цзедун, Ісус, Маркс... Одначе ми не маємо нічого, що визначало б наше життя, було його центральним елементом, чому ми хотіли б іти услід. Не маємо нічого, крім власного «я». Тому я вважаю надзвичайно важливою і бентежливою ситуацію, коли в цій порожнечі та спустошеності, серед піддослідних щурів, з’являється хтось, подібний до Лоенгріна, й ставить це, нехай і штучно «синтезоване», запитання: чи й досі існують ключові питання, які нас цікавлять і відповідей на які ми не маємо?”. Ці слова постановника надають ключ до розуміння задуму спектаклю.

Візуальний складник у цьому спектаклі є естетично довершеним і являє собою самотійну художню цінність. Його можна назвати кінематографічним, бо тут вивірено та продумано кожен кадр і його колірне вирішення. Постановники надають вагомому значення виразності й рельєфності зовнішності героїв, їхньому костюму, міміці, індивідуальній пластиці.

В основу всієї постановочної концепції покладено мотив безособовості зла, який асоціюється з атмосферою творів Франца Кафки. Тут панує свій розпорядок, безіменні й безсловесні статисти в блакитному одязі чітко виконують чийсь завдання і накази. Одначе залишається незрозумілим, хто за цим стоїть? Хто саме проводить експеримент і всім керує?

Видатним явищем у історії постановок опер Вагнера за межами німецькомовного світу стало звернення до творів Вагнера колективу Софійської національної опери. У 2010 році вони почали із найскладнішого, тетралогії «*Перстень нібелунга*». У чотирьох самотійних частинах цього грандіозного циклу охоплений масштаб від найвищих космічних планів буття до найінтимніших сокровених переживань людської душі, яка

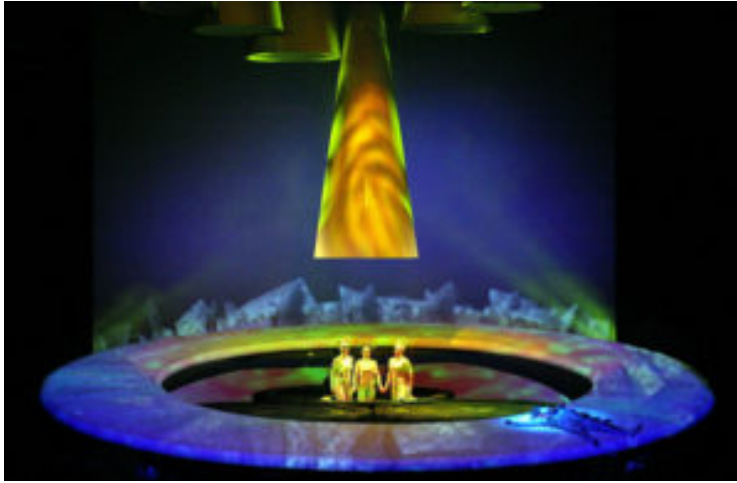
потрапляє у ворожий світ, стикається з підступністю і зрадою, осягає життєдайну силу кохання, сильнішого за смерть.

Вражає діапазон втілених у музиці контрастів. Ми чуємо симфонію води і вогню, грози і веселкового сяйва. Музика веде нас у морок підземного світу, у таємничу лабораторію з маленькими загадковими істотами – володарями надр. А ось лісовий хлопчик, який бавиться з ведмедем і не знає, що таке страх, опиняється наодинці із зачарованим лісом, слухає шепотіння дерев і марно пробує наслідувати спів пташки. Виразно змальовані в музиці постаті велетнів і гномів, богів і людей, фантастичних істот. Казкові перетворення існують поряд із сюжетними колізіями драматичної сімейної саги, яку започатковує схильний до рефлексії і спонтанних вчинків верховний бог Вотан.



“Золото Рейну”

Як охопити все і відтворити у виставі, події якої розтягуються на чотири окремих вечора, точніше на пролог-передвечір'я, де зав'язується вузол майбутніх конфліктів, і три наступні повноцінні драми, кожна на три дії? Щоб узятися за таке завдання, варто подумки звертатися до прикладу самого Ріхарда Вагнера. Адже задля сценічного першопрочитання тетралогії він втілює у життя безумний, божевільний проєкт: не маючи коштів, збудував унікальний фестивальний театр у Байройті. Можна припустити, що саме Вагнер надихав директора і головного режисера Софійської національної опери Пламена Карталова, коли він прийняв сміливе рішення уперше поставити тетралогію на болгарській сцені. Фундамент був закладений ще у 2010 році. Попереду чекала визначна дата – двохсотріччя від дня народження великого митця, до святкування якого готувався цілий світ. Отже, спочатку з'являлося по одній виставі на рік, а у 2013-му була показана у столиці Болгарії вся тетралогія.



“Золото Рейну”. Сцена

перша

«Перстень нібелунга» став візитівкою головної оперної сцени Болгарії, свідченням її високого міжнародного визнання. На виставу приїжджають оперні критики, театральні діячі, прихильники вагнерівського мистецтва з усього світу. В основу майбутньої вистави покладені принципові вихідні ідеї. Головна з них полягала у прагненні не шукати позамузичних стимулів, а всіляко довіряти музиці й вагнерівському генію, тому зробити шляхом для рішення всієї тетралогії винахід адекватних засобів сценічної візуалізації її музичних образів.



“Сутінки богів”. Пролог

Над цією проблемою разом із режисером працювали художник-постановник і автор костюмів Ніколай Панайотов, спеціалісти з мультимедійних засобів Георгі Христов і Віра Петрова, режисери зі світла Андрій Хайлиняк та Еміл Динков. Вони спиралися на такі особливості самого вагнерівського джерела, як поєднання смислової насиченості послідовного розгортання музичних подій з простотою і ясністю загальної конструкції.

Кожна опера в тетралогії складається з небагатьох крупних блоків. Ключову роль відіграють певні символи і символічні предмети. Головний з них – перстень необмеженої влади, який викував із викраденого у русалок-дочок Рейну золота нібелунг Альберіх. Він наклав на цей перстень прокляття, коли той був відібраний у нього Вотаном. Дія прокляття

послідовно простежується протягом усіх наступних частин і припиняється лише у фіналі, коли перстень знову опиняється у русалок. Таким чином коло, яке на початку ми бачимо у центрі сценічного простору і яке оточує-оберігає від стороннього вторгнення грайливих юних істот, дочок Рейну, при розвитку подій набуває вигляду спіралі, перетворюється на арку, на два півкола, на човник, на фігуру, що носить назву мандорла – мигдалевидна форма, у котрій, як у раковині, сховані постаті закоханих Зігфріда і Брунгільди.



“Золото Рейну”. Сцена друга

Друга символічна форма, використана у виставі, – це конус. Спочатку у вигляді конуса вимальовується на задньому плані золотий скарб Рейну. Потім сім конусів-башт стають зображенням збудованого велетнями палацу богів Валгалла. Далі конус асоціюється із захисною бронєю войовничих валькірій, які виїжджають на сцену на гостроносих ракетах, мов на залізних конях. Нарешті ще одна асоціація розкривається у фінальному акті «Сутінок богів». Конусоподібний мис роз’єднує навпіл первинне коло русалок. На вістря цього мису, як на викуваний власноруч меч Нотунг, падає смертельно поранений Зігфрід і, помираючи, лягає головою вниз, ніби скочується у прірву. На цьому ж конусі-мечі привозять його тіло до замку Гібихунгів.

Загострені і колоподібні сценічні споруди перерізаються рівними лініями високих мостів, що породжують аналогії з атрибутом Вотана, його списом. Якщо рухливість відбитих у музиці душевних переживань пов’язана з рухом по колу, то підняті у повітря мости несуть загрозу непорозуміння, зростання напруги. Різномірність декорацій, розгорнутих по вертикалі, дозволяє будувати динамічні мізансцени і позбавлятися статичності у довгих діалогах, з яких складається значна частина тетралогії. Ці напружені психологічні поєдинки і довгі любовні сцени побудовані у вигляді широких музичних хвиль і невпинного динамічного зростання. Їхні учасники часто знаходяться на відстані один від одного, прагнуть цю відстань подолати, або ж вона стає знаком нерозв’язаного конфліктного зіткнення.



“Зігфрід”. Фінал першої дії

Якщо кістяк декорацій має чітку конструктивну основу і пов’язаний з варіюванням основних символів (подібно до вагнерівської системи лейтмотивів), то рухливість і мальовничу змінність надають сценічному середовищу медійні засоби і світлова партитура. Активно працює при цьому і задній екран, і зображення на вузьких полосах колоподібних частин. Що стосується часової дистанції, пов’язаної із відтворенням архаїчного середовища прадавніх міфічних часів, вона реалізується через винахідливі колоритні костюми персонажів. Костюм стає знаком приналежності до різних рівнів космічного устрою: світу богів-асів, велетнів, войовничих валькірій, підземних мешканців нібелунгів, водяних дів-русалок, нарешті, людей далеких лицарських епох.

Усі частини тетралогії об’єднує оповідний сюжет із великими перервами у часі та численними ремінісценціями у формі розповідей попередніх, не відтворених на сцені подій. У музиці розгалужені сюжетні зв’язки на відстані виявляються через складну систему лейтмотивів. Їхнім аналогом у сценічній дії стають напівреальні сцени-пантоміми, які розігрують певні тіньові постаті. Так, історія Зигмунда, який зазнає переслідування, втрачає зброю і у негоду біжить через ліс, утікаючи від погоні, під час оркестрового вступу відтворюється у сценічній пантомімі на початку «Валькірії». Про ці події Зигмунд згодом розповідатиме сам на вимогу войовничого Хундінга, чоловіка Зіглінди і хазяїна житла, у яке він раптово потрапив.



“Золото Рейну”

Пантомімою, яка розгортається на музиці оркестрового вступу, розпочинається і «Зігфрід». На початку самої дії ми побачимо головного героя вже юнаком, який від народження живе у лісі разом із Міме і вважає його своїм батьком. У вступній пантомімній сцені відтворюється драматичний момент народження Зігфріда, яке коштувало смерті його матері, підкреслена участь у цій події Міме, який хапає і швидко забирає дитину. І одразу після цього виникають миттєві замальовки стосунків жвавого непокірливого хлопчика з його вихователем, котрий, смішно кульгаючи, за ним біжить і марно намагається догнати. Остання з таких виразних сценок стає вже початком дії.

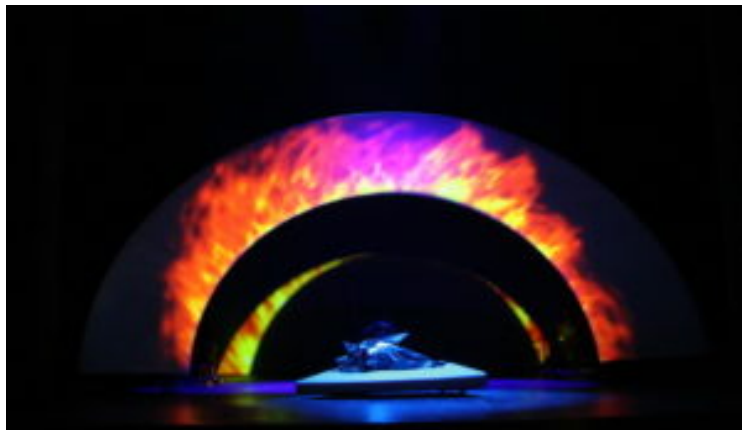
Далі у тій же опері появою на задньому плані у напівтемряві постаті Зіглінди доповнюються всі виразні моменти, у яких Зігфрід дізнається про справжніх батьків, про смерть матері, подумки повертається до її образу. Подібні сценічні роз'яснення є дуже важливими, бо розкривають логічну послідовність складно побудованої оповіді й виявляють зв'язки її різних частин, утворюючи свій візуальний коментар до безперервного розгортання музичного сюжету.



“Валькірія”

Характерними рисами оркестрового розвитку тетралогії є контрасти ущільненості й розрідженості, хвиль безперервного динамічного наростання і моментів раптового заглиблення у тишу, переходу до вишуканого камерного звучання і виразних сольних реплік окремих інструментів. Як зауважив у своєму коментарі один з учасників тривалої підготовки до втілення тетралогії

на софійській сцені, німецький педагог і тренер з мови Ріхард Трімборн, в оркестрі Вагнера духові інструменти виступають у ролі таких саме солістів, як і вокальні голоси.



“Валькірія”

Цей відомий німецький майстер допоміг реалізувати у постановці ще одну важливу вихідну позицію, яку озвучив Пламен Карталов. Від самого початку передбачалося, що виконувати тетралогію будуть виключно болгарські співаки. Праця над вокальними партіями під контролем Трімборна дозволила болгарським виконавцям засвоїти німецьку мову і вдало подолати мовний бар'єр. Так був закладений надійний фундамент для входження у контакт з оркестром і створення цілісних музично-сценічних образів. У результаті на софійській сцені з'явилися власні вагнерівські співаки як у заголовних, так і у відносно скромних партіях. Варто згадати двох Вотанів, кожного переконливого по-своєму: Мартіна Цонева у перших двох частинах і Ніколая Петрова у «Зігфріді». Дві Брунгільди змогли виявити різні сторони цього багатогранного образу. Якщо Гергана Рускова у «Валькірії» постала величною войовничою дівочою, здатною виступити гідною співрозмовницею могутнього Вотана, вісницею смерті, згодом сміливою порушницею батьківського наказу, то Радостіна Ніколаєва у двох останніх частинах тетралогії підкреслила у цій ролі перетворення валькірії у віддану коханому жінку і виразно розкрила наступну гаму переживань, які випало зазнати її героїні.

Мартін Ілієв у «Сутінках богів» досконало впорався з усіма музичними складнощами образу Зігфріда, у тому числі на високому рівні напруги та емоційного піднесення провів фінальну сцену. Навіть коли його герой опинився у тенетах підступного задуму Хагена, не втрачалася чистота його натури і велич характеру. І той саме Мартін Ілієв показав себе зворушливим, по-юнацькому безпосереднім і одночасно мужнім і непохитним, виступивши у ролі Зігмунда у «Валькірії». Що стосується третьої частини, «Зігфріда», тут завдання провести героя через всі стадії змужніння, самоствердження, перших подвигів і фінального пробудження зачарованої дівки Брунгільди випало на долю іншого виконавця заголовної партії, співака із сильним яскравим голосом і виразного актора Костянтина Андрєєва.

Виразне інтонування у поєднанні з детально розробленим пластичним малюнком ролі відрізняло відтворену Кразіміром Діневим постать Міме.

Співак не вдавався до перебільшень, змальовуючи полохливість, неспокій, відверту нещирість свого ницого персонажа.



“Сутінки богів”. Перша дія

Лише схвальних слів заслуговує титанічна робота софійського оркестру під орудою німецького диригента Еріха Вехтера. Останній має досвід праці у різних німецьких театрах, а зараз є постійним диригентом Софійської опери. Він зміг побудувати безперервний діалог оркестру і сольних голосів, створити гнучку взаємодію музичного чинника з послідовним розгортанням сценічних подій. Філігранної праці вимагали від музичного керманіча і окремих солістів діалогічні епізоди, які становлять у тетралогії кістяк музичної драматургії. Переважання крупного штриха у кульмінаційних і переломних моментах, особливо у зображальних музичних картинах, змінюється у таких випадках детальною проробкою психологічної лінії стосунків двох учасників дії. При цьому зовнішній рух, детально пророблений у динамічних мізансценах, повністю підкорюється втіленим у музиці змінам внутрішніх станів героїв.

У вагнерівському циклі Софійської національної опери є ще дві вистави, «Тристан та Ізольда» і «Парсифаль». Можна сказати, що в останнє десятиліття Вагнер став тут фундаментом репертуару. Поема кохання й смерті, «Тристан та Ізольда» займає особливе місце у спадщині Вагнера. Цей твір якнайтісніше пов'язаний з автобіографічними мотивами. У ньому зведені до мінімуму зовнішні події, а весь зміст зосереджений на відтворенні детальної психограми внутрішнього життя головних персонажів. Кохання виростає тут до космічного виміру, трактується як посвята у вищий сенс людського існування.



Герой переосмисленої композитором середньовічної легенди досконалий лицар і хоробрий воїн Тристан відмовився від коханої Ізольди заради служіння лицарському обов'язку. Племінник корнуольського короля Марка посватав її як наречену власному сюзерену й покровителю, розцінивши свій вчинок вищим знаком васальної відданості. Однак тим самим він не лише став підступним зрадником у її очах, а й не відчув небезпеки руйнації власної душі. Як катастрофу всього світоустрою сприйняла такі дії смертельно ображена ірландська принцеса.

Подібно до жанру романтичної поеми, Вагнер розпочинає твір із кульмінаційного моменту. Корабель, на якому Тристан везе королю прекрасну наречену, ось-ось досягне володінь Марка. Щоб зрозуміти витoki вкрай напруженого емоційного стану Ізольди і всі її бурхливі почуття, якими сповнена перша дія твору, важливо знати передісторію стосунків героїв.



Ізольда і Брангена

Хоча сама Ізольда у якийсь момент розповість про це подрузі й повірниці Брангені, за емоційними хвилями її збентеженого зізнання публіка не встигає вловити деталі минулих подій. Тому режисер болгарської вистави Пламен Карталов розпочинає її прологом-пантомімою, яка розгортається до того, як почне звучати музика. Тут ми спостерігаємо двобій Тристана з ірландським воїном, нареченим Ізольди Морольдом, дізнаємося про поразку й загибель останнього та одночасно про смертельне поранення хороброго переможця, човен якого згодом прибиває морськими хвилями до берегів Ірландії. Бачимо далі як лицаря, котрий не відкриває свого імені, рятують люди Ізольди, а потім вона сама виліковує його від ран.

В останньому короткому епізоді Ізольда здогадується, що врятувала від смерті свого лютого ворога. Заволодівши його зброєю, вона вирішує помститися, однак піднятий меч зупиняється у її руках. У цей момент вочевидь відкривається таємниця кохання, яке між ними зародилося. А далі у стан знемоги, невимовного виру почуттів, любовного екстазу вводить розгорнутий симфонічний вступ до опери.

Диригент-постановник вистави Костянтин Трінкс зміг із самого початку задати необхідний темпоритм і продемонструвати високі якості оркестру софійського театру. Адже оркестр у цій опері забезпечує безперервність наскрізного сюжетного розвитку і наділений багатозначними функціями оповідача-коментатора, психологічного резонатора, відтворення атмосфери дії. Можна сказати, що оркестр як постійно діючий чинник надає об'ємності й особливої глибини змальованій усіма іншими засобами картині.

Із завершенням прологу поката підлога пустої сцени зображує палубу корабля. У мовчазній напрузі у правому кутку завмерли дві жінки у темному вбранні. А на віддаленому задньому плані на блакитному півколі неба проступають, мов тіні, дві чоловічі постаті. Скоро стає зрозумілим, що це Тристан і його вірний зброєносець Курвенал. Відстань між цими парами – як прірва, бар'єр, за яким стоять особисті долі й доля двох ворогуючих народів. Символом їхнього примирення повинна стати наречена короля. З невидимої щогли чується високий тенор матроса (Ангел Антонов), який співає про радісне повернення додому і про ірландську полонянку, цю дику квітку, яку, ніби дорогоцінну здобич, везуть на чужину.

У першому акті декорації Міодрага Табачки, як і костюми Лео Кулаша, лаконічні та скупі. В них не акцентується стилізація віддалених лицарських часів і спеціально не підкреслюється, що дія відбувається у якусь конкретну добу.



Болгарська співачка Радостіна Ніколаєва барвами яскравого повнозвучного голосу, динамічним малюнком мізансцен передає внутрішній вогонь, який палає в душі героїні. Бажання Ізольди досягти мети і подолати опір Тристана, який уникає відвертої розмови, підсилюється раптовими вигуками хору, котрий сповіщає про наближення до берега і швидке завершення довгої подорожі (хормейстер Віолета Димитрова). За авторською ремаркою хор тут є невидимим. Однак режисер робить короткі хоріві

втручання ще більш наочними й експресивними. З глибокої щілини посеред сцени кожен раз з'являються, немов примари, лише голови хористів, освітлені таємничим світлом.

Надзвичайно майстерно розроблений сценічний малюнок у ключовій сцені розмови-двобою Ізольди з Тристаном (болгарський співак Мартін Ілієв). Ізольда виходить на цю зустріч у всеозброєнні, одягнувши на чорно-біле плаття червоний верхній одяг. Не випускаючи ініціативи, вона ніби заганяє співрозмовника у пастку, водить по колу, прагне зламати зайнятий ним із самого початку стан оборони й прийняти її умови помсти: вдвох випити приготовлений смертельний напій. Винахідливі мізансцени стають тут подібними до пластичного балетного дуету, учасникам якого доводиться не лише рухатися у певному ритмі, міняти композиційне розташування, а й співати, не втрачаючи постійної взаємодії з оркестровим розвитком.



Динамізуючим фактором протягом всієї дії, окрім втручань хору, стає участь з обох сторін відданих повірників, Брангени та Курвенала. Якщо подруга Ізольди, відправлена разом з нею у далеку подорож, Брангена Свети Сарамболієвої стає співчутливим резонатором усіх її переживань і зацікавленим співрозмовником, то суворий воїн Курвенал у прекрасному виконанні фінського баса Юккі Расілайнена являє приклад чоловічої вірності, готовності вихвалити і оспівувати лицарські чесноти Тристана як переможця могутнього ворога Морльта.

Режисер вводить ще одну не передбачену лібрето подробицю, яка створює додаткову напругу й важлива для розуміння майбутніх подій. За Ізольдою вже тут, на кораблі починає таємно стежити зрадник Мелот (Веселін Міхайлов). У самому творі цей суперник і фальшивий друг Тристана з'являється лише двічі. Постать його рельєфно не окреслена в музиці й виглядає прохідною, хоча в сюжетному плані саме його вчинок стає кульмінаційною подією другого акту і приводить до трагічної розв'язки. Режисер вдало запропонував асоціацію з «Паяцями» і зробив Мелота чимось схожим на персонажа опери Руджеро Леонкавалло, заздрісного і підступного Тоніо з його фізичними вадами і зазіханням на прихильність красуні Недди. У першій дії, як зловісна мовчазна тінь, Мелот кілька разів з'явиться на задньому плані. Промайне його тінь як швидкоплинне враження також на початку другої дії. І тоді стануть зрозумілими тривожні попередження

Брангени, яка намагається переконати Ізольду в тому, що дружня допомога Мелота може насправді бути пасткою.



Кульмінаційна сцена фіналу першої дії з підміною смертельної отрути на любовний напій сповнена експресії і несподіваних поворотів сюжету. Тристан Мартіна Ілієва тут ніби оживає і стає самим собою. Ізольда в одну мить перетворюється з месниці на прекрасну люблячу жінку. А паралельно навколо йде швидке приготування до урочистого прибуття королівського кортежу. Якщо закохані випадають з реального часу, то у другому сюжетному плані цей час прискорюється. І лише Брангена й Курвенал усвідомлюють весь драматизм ситуації та всіляко стараються не допустити катастрофи. На останніх хвилинах музики Ізольду буквально відривають від Тристана і штовхають назустріч гіпертрофованій величній постаті монарха.

У другій дії стилістика вистави змінюється з аскетичної на поетично-фантазійну. Винахідливим є початок. Збільшений до цілої споруди одяг королеви красивого смарагдового кольору переходить у частину нічного пейзажу. Ізольда ніби прикута до свого вбрання як знаку її нового соціального статусу. Немоżliвість активно рухатися у такому панцирі робить ще більш виразним її збудження в очікуванні моменту, коли згасне факел і дасть сигнал Тристану прийти на таємне нічне побачення.

Зустріч із коханим і символічно, і реально вивільняє героїню, з вимушеного виконання заданої соціальної ролі повертає до власної сутності. Розгорнутий любовний дует, який є драматургічним центром другої дії, повністю переключає із зовнішнього розвитку подій в особливий часо-простір, у котрому зливаються минуле, теперішнє і позачасове.

Метафора фантастичного розгойдування на хвилях такого незвичного стану реалізована у виставі через складні технічні прийоми і використання сучасних мультимедійних засобів (мультимедійний дизайнер Георгій Христоф). Широкі музичні хвилі підносять героїв над землею. У відповідності з музикою цей «політ уві сні і наяву» відбувається серед фантастичного нічного лісу. Виникає захоплююча картина ночі безмежного кохання, яке долає кордони всіх життєвих обставин, вмирає для реалій цього світу і стає невмирущим через «любовну смерть», унікальне вагнерівське Liebestod. Голоси солістів зливаються тут з оркестром у єдиний звуковий потік, який вражає безкінечністю емоційних відтінків, багатством тембрової палітри. Диригент Костянтин Трінкс зміг досконало реалізувати складне

завдання: зберегти композиційну виваженість масштабного тричастинного дуету, логіку його безперервного розгортання і разом з тим не загубити у загальному потоці безлічі окремих виразних нюансів любовних почуттів.



Несподівана поява королівського кортежу, викликана зрадою Мелота, повертає у ситуацію забороненого кохання, яке у реаліях, що склалися, означає зраду близької і дорогої серцю Тристана людини. У розгорнутій арії-монолозі король Марк (Петер Бучков) із болем і гіркотою запитує племінника й друга, як таке могло статися? На таке саме питання Ізольди Тристан дав і їй, і собі відповідь у першій частині дуету. Адже його спокусив зрадливий день, засліпило сонце лицарської честі й слави. І лише безмежна ніч кохання відкрила вищий сенс буття. Однак про омани своєї душі і її блукання він поки що не може розповісти королю й прагне лише захистити від осуду і ворожих поглядів Ізольду. Коли ж на нього нападає обурений його поведінкою Мелот, Тристан сам кидається на меч ворога і не чинить йому опору.



До аскетичної атмосфери першої дії повертає найбільш трагічний третій акт. Уже оркестровий вступ з його особливим колоритом і уповільненим рухом сповнений тут невимовної туги і болю. Цей сутінковий настрій потім підсилюється довгим тужливим наспівом пастушого ріжка, який буде асоціюватися у смертельно пораненого Тристана зі смертю його батьків, у родинному замку яких він тепер опинився. Щоб передати у виразній сценічній метафорі межовий стан героя між життям і смертю, режисер перетворює образ пастуха, якому Курвенал доручив стежити за

морським простором і чекати появи на горизонті корабля, на фантастичного перевізника померлих душ Харона.

Центральною деталлю оформлення стає піднятий над планшетом сцени острівець, на якому лежить поранений Тристан. Човен із перевізником повільно кружляє навкруги, то зникає, то з'являється знову. А смисловим центром дії аж до її завершення стає дует-діалог Тристана з вірним другом Курвеналом. Усі драматичні перипетії цієї особливої «розмови на межі» з емоційною глибиною і проникливістю передають талановиті виконавці Мартін Ілієв та Юкка Расілайнен. З наростанням гарячкового стану Тристана росте і розпач його вірного зброєносця, який з останніх сил пробує підтримувати у хворого надію на прибуття очікуваного корабля, що привезе Ізольду.



Динамічний фінал дії з низкою двобоїв і смертей, з гріким зізнанням короля Марка, який не встиг здійснити свою місію миротворця, переходить у кульмінаційний прощальний монолог Ізольди, її *Liebtestod*. Радостіна Ніколаєва витримала його на єдиному емоційному злеті й досягла наприкінці катарсичного просвітлення, яке надало піднесено просвітленого колориту завершенню всього дивовижного музично-сценічного дійства.

Ще більш складні, ніж у «Тристані та Ізольді», художні завдання виникли при інтерпретації останнього вагнерівського твору, сценічної містерії «Парсифаль», вперше втіленої на болгарській сцені. У «Парсифалі», крім п'яти головних героїв, бере участь низка другорядних. Тут діють не один, а два хорових колективи, хор самого театру (керівник Віолета Димитрова) і дитячий хор Болгарського національного радіо під управлінням Венеції Караманової. Хор стає провідним компонентом двох детально розроблених ритуальних сцен: другої картини першої і фінальної картини третьої дії. У них відтворюється причастя й освячення хліба й вина, пов'язані зі священним предметом, святом Граалем. В останній картині лицарі стають свідками «дига святої П'ятниці», особливого дня наприкінці страсного тижня, коли розквітає вся природа, а драматичні події самого твору набувають щасливого завершення.

У вагнерівській літературі вже багато років точиться запекла суперечка, чи Вагнер спирався на символіку християнського обряду, синтезуючи елементи католицької меси і протестантської служби, чи у

вагнерівському поетичному тексті переважали позахристиянські впливи, а сюжет середньовічного роману Вольфрама фон Ешенбаха був переосмислений крізь призму міфотворчих мотивів. Йдуть дискусії і про те, чи допустимо переносити на театральну сцену компоненти церковної служби. У софійській виставі обидві пов'язані з Граалем картини вирішені як урочисте дійство сакрального характеру, яке не викликає прямих асоціацій з усталеними канонами християнського богослужіння.



Амфортас

Ще у першій сцені першої дії ми дізнаємося, що син короля Амфортас (Атанас Младенов), який перейняв обов'язки батька і повинен керувати здійсненням обряду, страждає від глибокої рани, завданої іншим священним предметом. Це спис, яким римський воїн проткнув ребро розп'ятого Христа, прискоривши тим самим його смерть.

За переказом, таємний учень Христа Йосип Аримафейський зібрав пролиту кров Спасителя у чашу, ту саму, з якої апостоли пили вино під час Таємної Вечері – останньої трапези з улюбленим Вчителем. Чаша і спис як чудотворні священні реліквії невідомими шляхами потрапили до рук лицарів, очолених батьком Амфортаса королем Тітурелем (Петер Бучков). Заради збереження цих реліквій, а також служіння добрим справам і чистого безгрішного життя під началом Тітуреля було засноване братське об'єднання, розташоване у потаємному, недоступному для звичайних перехожих місті високо у горах. Як вважається, йшлося по гору Монсальват в Іспанії.

Святий Грааль у вигляді чаші фігурував у перших постановках «Парсифаля». Одну з них красивого криваво-червоно кольору можна і зараз побачити у музеї Вагнера у Ванфріді. Однак сучасні режисери представляють по-різному чудо прилучення до цієї святині, явлення якої у священному ритуалі кожен раз насичує лицарів надзвичайною енергією і дає сили. Так, у софійській виставі поява Граалю виглядає наступним чином. Навколо ритуального кола, яке виникає у центрі сцени, з постатей лицарів формується візерунок, схожий на пелюстки білої квітки. Над нею, мов дивовижний намет, переплітаються високі стріли-промені. Ця красива композиція набуває метафоричного значення і становить кульмінаційний пункт всього обряду. А його драматичним центром стає монолог Амфортаса.



У прекрасному виконанні перспективного молодого співака Атанаса Младенова цей образ вийшов виразним і психологічно переконливим. Його герой є ще юним, не обтяженим великим життєвим досвідом. Амфортасу важко нести тягар відповідальності, пов'язаної з його місією священного служіння, бо він відчуває моральну провину від втраченої чистоти, адже не втримавшись від чуттєвої спокуси, він втратив священний спис, який опинився в руках чарівника Клінгзора (Бісер Георгієв). І ось тепер Амфортас страждає фізично від нанесеної цим списом рани, яка не заживає і кровоточить усе сильніше, коли Грааль розпочинає свою чудотворну дію.

Ще на початку твору вірний охоронець історії й традицій лицарської громади Гурнеманц (Ангел Христов) розповів своїм слухачам про виголошене пророцтво. Від невиліковної рани юного короля спасе лише співчуття наївного, чистого душею дурника. Претендент на таку роль нібито з'являється дуже швидко. Це дикуватий молодий хлопець, який зростав у віддаленні від людського загалу серед дикої природи і одного разу відправився у невідому подорож, маючи в руках лише саморобний лук і стріли. Так він заблукав у чарівному лісі й потрапив у володіння лицарів Граалю, здійснивши при тому злісний, згідно з їхніми законами, вчинок, підстреливши лебедя. Адже тут, у цьому сакральному місці, панує злагода між людьми і тваринами. З докором вказавши на неприпустимість скоєного вбивства, Гурнеманц дає наївному юнакові перший життєвий урок. Уроком другим стає для нього звістка про смерть улюбленої матері Герцелойди, яка не витримала розлуки з сином.



Несподівано для всіх Парсифалю (як згодом з'ясується, саме так звать юнака) розповідає про смерть матері Кундрі – дивна особа, яка час від часу з'являється у колі лицарів і до якої вони ставляться з недовірою. Цей єдиний у творі жіночий образ найбільш складний із представлених в опері. Кундрі виступає у двох контрастних іпостасях: дикунки з нерозгаданою поведінкою і несподіваними реакціями, і красуні-спокусниці з царства чарівника й запеклого ворога світлих служителів Граалю Клінгзора. Талановитою виконавицею партії Кундрі була у виставі болгарська співачка Гергана Русекова. Вона має яскраву зовнішність і драматичний темперамент, вільно володіє всіма барвами свого сильного повнозвучного голосу. Розкриття стосунків і долі трьох центральних персонажів – Амфортаса, Парсифаля і Кундрі – стає сюжетним стрижнем всіх подальших подій твору.

Клінгзор, який магічними знаряддями й чарами тримає у своїй владі Кундрі, використовує також чарівних «дів-квітів» для утримання у полоні чуттєвих спокус лицарів Граалю, котрі у подорожах потрапляють у його пастку. З цієї пастки нещодавно ледь вирвався Амфортас, втративши священний спис і одержавши криваву рану. Коли у першій дії розгублений Парсифаль (Костадин Андреев) був присутній на літургічному обряді сакральної містерії Граалю, він не зрозумів сутності побаченого і того, що сталося з Амфортасом. Тоді Гурнеманц вигнав його геть, бо втратив надію, що це і є очікуваний простуватий дурник, що врятує страждальця. У подальших блуканнях наївний хоробрий хлопець, який володіє чималою фізичною силою, потрапляє до Клінгзора, і тут на нього чекає нове випробування.

Вагнерівське лібрето наслідує не лише риси старовинної лицарської поеми, у якій за довгу життєву історію герой проходить через багато перипетій, переживає несподівані події, що його змінюють. Певну спільність можна побачити тут і з європейським романом виховання. Через низку важливих уроків незрілий юнак поступово набирає досвід, який дає йому змогу розуміти свої задачі й призначення. Новим уроком-випробуванням у володіннях Клінгзора стає для Парсифаля ще одна зустріч із Кундрі. Цього разу вона повинна виступити у ролі спокусниці й стати знаряддям здійснення плану підступного чарівника.



Ефектно вирішена у виставі центральна у другому акті сцена-двобій Парсифаля і Кундрі. Зустріч із дівами-квітками, а потім із самою красунею відбувається на хисткому ґрунті величезного надувного мату червоного кольору. Необхідність втримувати рівновагу і пересуватися по ньому, ніби по роздмуханім вітром хвилям, зосереджує увагу на самому русі. Важливими для стратегічного плану Кундрі стають приховані у підсвідомості асоціації з материнським черевом, а також сам стан розгойдування-заколісування. Адже вона пробує підкорити і спокусити Парсифаля, викликаючи у його уяві спогади про матір, пробуджуючи відчуття захищеності материнською безмежною любов'ю. Однак поцілунок красуні, на який він мимоволі відповідає, викликає у Парсифаля зовсім інший спогад. У жахливому розпачі він вигукує ім'я Амфортаса, бо цієї миті зрозумів усе, що з тим сталося, і відчув себе сповненим жалю й співчуття. І одразу перед Кундрі опинився вже не наївний юнак, а твердий у своїй поведінці чоловік, здатний до опору її емоційним атакам.

Пізній стиль Вагнера зазнав у «Парсифалі» певних трансформацій порівняно з тетралогією та іншими його творами зрілого періоду. Так, оркестрове звучання стало дещо пом'якшеним і більш делікатним, що відбилося і на диригентській манері Костянтина Трінкса. Особливо виразним було м'яке звучання важливих у партитурі ансамблів мідних духових інструментів. У вокальних партіях на зміну суцільному пануванню ораторської декламації і піднесеного пафосу прийшли більш помітні впливи наспівної мелодики пісенного складу. Це добре відчула і передала у другій частині дуету-діалогу з Парсифалем виконавиця партії Кундрі. Гергана Русекова змогла поєднати у пристрасних висловленнях своєї героїні бажання подолати опір Парсифаля і завоювати його серце, з одного боку, та щирість зізнань у власній трагедії. Остання пов'язана з центральною подією, котру вона тут згадує і яка стала витокom усіх подальших трансформаційних перетворень цієї «троянди Пекла», «Іродіади», як її називає Клінгзор.



Незабутнім переживанням попереднього життя Кундрі стала зустріч із Христом, над стражданнями якого вона насміялася, доки не зустрілася з його спрямованим на неї поглядом, сповненим любові й милосердя. Досвід кількох пережитих нею життів не звільнив її від відчуття провини і від влади над нею Клінгзора. Однак зараз Кундрі захоплена вчинком Парсифаля і

перебуває на стадії власного містеріального перетворення. Після цього у фінальній дії ми знайдемо зовсім іншу, нову Кундрі. Довгий час ніби розп'ята між двома світами, тепер вона остаточно позбувається своєї роздвоєності.

До кінця змужнілим, готовим для виконання своєї місії Спасителя й нового очільника лицарського братства повертається у заповідну місцевість і Парсифаль, який зміг здобути і відібрати у Клінгзора священний спис. У дещо трансформованому вигляді повертаються у третій дії декорації першого акту. Сценографи Нуман та Івана Йонке дотепно відтворили атмосферу чарівного лісу за допомогою розкритої у висоту сцени і вузьких полотнищ тканини, які звисають з колосників ніби вільно розташовані, розхитані вітром стовбури дерев. Світло, яке сюди ледь проникає, розмальовує їх візерунками і кидає на землю тіні. Барви в лісових епізодах приглушені. У картинах, пов'язаних із літургією святого Грааля, навпаки, створюється піднесений настрій, чому сприяє білий колір костюмів численного хору (автор костюмів Вірлета Димитрова) і композиційно виважений малюнок мізансцен.



«Парсифаль» став останнім проектом плідної творчої співпраці Софійської опери з видатним музикантом Ріхардом Трімборном, який швидко після цього пішов із життя. За сім театральних сезонів Софійської опери, починаючи з 2000 року, це була вже шоста за рахунком вагнерівська постановка театру. Протягом усього цього часу колектив жив музикою й образами Вагнера і здобув безцінний досвід їхнього втілення. Успішне здійснення такого унікального проекту перетворило Софійську оперу на провідний східноєвропейський вагнерівський центр, виховавши досконалий оркестровий колектив і цілу плеяду болгарських співаків – виконавців найскладнішого вагнерівського репертуару.

Література

1. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с
2. Український електронний журнал «Музика».
<http://mus.art.co.ua/?orderby=price>
3. Український електронний журнал «Збруч», статті про оперні постановки європейських театрів останніх років Аделіни Єфіменко. <https://zbruc.eu>

Завдання для самостійної роботи:

Знайти в інтернеті відомості і критичні рецензії про останні постановки творів Вагнера: фестиваль у Байройті, «Лоеннгрін» 2018 (диригент Крістіан Тілеман, режисер Ювал Шарон, художники Нео Раух, Роза Лой (костюми), Лоенгрін – Пьотр Бечала, Ельза — Аня Хартерос). Баварська державна опера, «Парсифаль», Мюнхен 2018 (диригент К. Петренко, режисер П'єр Оді, Парсифаль – Йонас Кауфман, Амфортас – Крістіан Герхаер, Кундрі – Ніна Штемме). Визначити, у чому полягає нові підходи до інтерпретації цих творів? Знайти данні про вагнерівський репертуар Йонаса Каумана і Ані Хартерос, а також диригентів Крістіана Тілемана і Кирила Петренка.

Нагадую, що на залік треба представити дві контрольні роботи. Першу з них, присвячену відомим сучасним оперним співакам або постановникам, треба надіслати мені на електронні адресу до 27 квітня. Перелік можливих тем для другої роботи надсилаю окремим файлом.

Електронна адреса: gubaresha@ukr.net
Телефон (він же у вайбері) 098 56454 85

Черкашина-Губаренко Марина Романівна