

2-й курс. Опера драматургія (композитори, музикознавці, культурологи, симфонічні диригенти)

Викладач: Черкашина-Губаренко Марина Романівна (електронна адреса gubaresha@ukr.net телефон: 098 564 54 85)

Лекційні і семінарські теми на травень.

Тема лекції: Композиція та композиційно-драматургічні чинники оперного твору.

Композиційно-формотворчі та композиційно-стилістичні складові оперної дії. Типи композиційної будови. Жанрово-композиційні і жанрово-стилістичні типи. Одиниці композиційної структури у операх різних типів та жанрів. Співвідношення оркестрових і вокальних чинників.

Композиція опери складається зі співвідношення сюжетно-театральних та музичних закономірностей у всіх формотворчих процесах. Окремо можна говорити про композиційно-формотворчі та композиційно-стилістичні складові оперної дії. Композиційно-драматургічна будова пов'язана з розподілом на акти, картини, сцени, музичні номери, складається із сольних, ансамблевих, хорових епізодів, балетних сцен. Спеціальні функції виконують такі компоненти, як вступ, увертюра, антракти, ритурнелі, інтермедії. До композиційно-стилістичних складових відносяться речитатив *secco*, *accompagnato*, арія, аріозо, ансамбль, мелодрама, танцювальна сюїта.

Учасники флорентійської камерати, де народилася опера, ставили за мету повернення до античних ідеалів єдності театрального, музичного і поетичного мистецтва. У 1600 і 1602 роках в основу двох творів започаткованого ними жанру, що одержав тоді назву *dramma per musica*, був покладений відомий античний міф про Орфея та Еврідіку. Автори музики двох „Еврідік” композитори Я. Пері і Д. Каччіні вбачали своїм завданням обмежити права власного мистецтва і на перший план поставити виразне донесення словесного тексту, а також закладеного у ньому драматичного змісту. Однак музика не підкорилася ролі слухняної служниці поезії. Вже у цих перших зразках новоствореного оперного жанру безперервність музичного розгортання забезпечувалася завдяки опорі на структурно визначальний нижній голос інструментального супроводу. Синтаксис словесного тексту не відбивався у музиці буквально, а постійно співвідносився з музично-синтаксичними закономірностями. Таким чином народжувалася нова, синтетична композиційна цілісність. Суто музичні засоби розчленування словесного тексту виникали завдяки використанню форм строфічної пісні, чергуванню сольного і хорового співу, введенню інструментальних ритурнелів. До того ж партії персонажів озвучувалися різними вокальними тембрами, що створювало основу для індивідуалізації постатей дійових осіб твору.

Слово і музика взаємодіяли в опері по-іншому, ніж у популярному в ті часи музично-поетичному жанрі мадригалу. На завершальному етапі розвитку цього жанру його найвищі досягнення були пов'язані з творчістю Клаудіо Монтеверді. Він розробив у мадригалі нові підходи до тексту, будуючи на цій основі його самостійну музичну форму. У музиці текст перекомпоновувався, розділявся на окремі частини, виникали постійні повтори фраз і окремих слів. З одного боку, це було зумовлено зупинкою на мальовничих деталях, прагненням виділити яскраві подробиці шляхом звуконаслідування. При цьому прийоми докладного музичного коментування змісту порушували поетичну форму і ритміку вірша. З іншої сторони, за допомогою музично-виразових засобів укрупнювалося

і підсилювалося емоційне начало, увага зосереджувалася на передачі окремих афективних станів.

На відміну від багатоголосного мадригалу в опері був віднайденим новий тип сольного співу, і на цьому шляху виникали нові форми зв'язку слова і музики. Ідеал їх повного злиття Монтеверді називав *imitazione delle parole*. На першому плані опинилися не зовнішня зображальність, а передача засобами музики втілених у словесному тексті почуттів та настроїв, тобто суто ліричний музичний зміст. Ліричне згущення емоцій мало наслідком суб'єктивне відчуття героями твору руху часу, приводило до довгих затримок і зупинок у ході розгортання драматичної дії. Внаслідок цього виникала нова порівняно із драматичними творами композиційна структура опери, яка мала синтетичний характер.

В „*Орфей*” К. Монтеверді – шостій опери в історії жанру, створеній по лібрето Алессандро Стріджіо, – музика виступає як організуюча сила, смислова і конструктивна основа твору. Музичний талант і досвід підказали композитору різні засоби втілення поетичного тексту. У драматичному сюжеті, який викладений у п'яти актах, увага концентрується на небагатьох головних моментах дії. Стисла драматична канва трансформується, розширюється, наділяється самостійними коментарями за рахунок численних ліричних і епічних моментів.

У першому і на початку другого актів, до появи трагічного повідомлення Вісниць про раптову смерть героїні, хор друзів Орфея, пастухи та німфи, співають і танцюють, ведуть хороводи, прославляють Гіменея і вітають Орфея, який, нарешті, поєднався з Еврідікою. Сам Орфей співає гімн на честь джерела життя – сонця і своєї коханої. Короткою реплікою відповідає йому Еврідіка. Увесь цей експозиційний розділ побудований за законами організації масштабної музичної форми. Її характеризує чітке розчленування на контрастні епізоди. Своя архітектоніка створюється завдяки чергуванню і репризним повторенням інструментальних ригурнелів, які прошаровують хорові, ансамблеві і сольні розділи. В опері у цілому нараховується тридцять дев'ять інструментальних номерів. Вони включають двадцять дев'ять ригурнелів, вісім фрагментів, що носять назву симфонія, а також вступну токату і заключну мореску.

Специфіка і нові можливості оперного жанру найповніше реалізовані у третьому та четвертому актах монтевердівського „Орфея”. Тут речитатив як метод розспівування тексту стає виразною вокальною мовою, яка характеризує того чи іншого персонажа, відбиває не лише його почуття, але й риси неповторного індивідуального образу. Такими є вокальні портрети охоронців і володарів підземного царства Харона і Плутона, осіб хоча й войовничих, однак тупих і обмежених. Виразними рисами відзначена і вокальна характеристика Прозерпіни. Звичайно, найбільш багатогранно змальований сам Орфей.

Незрівнянний талант співака розкривається у сольному номері Орфея – строфах «*Possente spirito e formidabil numo*», які він, залишений Надією, співає біля входу в Аїд. У цьому виразному епізоді тісно взаємодіють вокальне та інструментальне начало, а також принцип повторності і разом з тим – постійного оновлення матеріалу. У орнаментованому мелодійному розспіві кожної строфи то поступово завойовується, то згортається за типом хвиль різного обсягу звуковий простір. Награвання-ригурнелі, які доручаються різним інструментам, переривають окремі вокальні фрази. Так створюється безперервний діалог голосу та інструментального начала.

У останній опері Монтеверді «*Коронація Понпеї*» композитор відкрив нові можливості вільно ліпити музикою оперну форму, висвічувати за допомогою суто музичних засобів характери та ситуації. Опера має три дії і тридцять сім сцен. У ній беруть участь більше двадцяти персонажів, що мають сольні вокальні характеристики, а крім того діє представлений хором натовп, який складається з консулів, лікторів, трибунів, домочадців Сенеки. У такій великій кількості облич не так легко виділити головну постать. Тому поряд з прямою вказівкою на розв'язку назва „Коронація Понпеї” одержує більш широке символічне значення. Земну жінку коронує сам син Венери Амур і

зіставляє безпосередньо із богинею небесною „Якщо ти на небі – Поппея, то ця – Венера на землі”, – говорить Амур матері.

У композиційно-стилістичній будові „Коронації Поппеї” важливе значення відіграє опозиція „декламація–спів”. Однак переходи між ними є гнучкими і обумовленими змінами миттєвих емоційних реакцій героїв на сюжетні події. Так званий *арійний стиль* позначений чіткою музичною організацією, пов’язаний з трьохдольними метрами, з певним уповільненням темпів і з ліричним характером наспівних вокальних висловлювань. Поетичний текст у цих випадках часто піддається вільним модифікаціям, повторам окремих фрагментів і навіть слів. Поряд з відносно більш розгорнутими аріями зустрічаються в опері і короткі аріозо як невеличкі ліричні пасажі у потоці декламації. Згідно із зауваженням дослідників опери бароко, у XVII столітті термін аріозо використовувався лише у сполученні *recitative arioso* і тільки пізніше так стали називати коротку арію. Що стосується декламаційного стилю, то в „Коронації Поппеї” він тісно пов’язаний зі словесним текстом і з його синтаксичною структурою, а також витриманий переважно у чотиридольному чи дводольному розмірах. Інколи переходи від декламації до наспівного інтонування майже непомітні, наспівні епізоди можуть охоплювати одну-дві строки тексту. Скажімо, у сцені, де Меркурій сповіщає Сенеці про невідворотність його запланованої Нероном смерті, Сенека реагує на цю звістку в аріозо з трьохдольним метром, яке триває лише 6 тактів і у якому повторюється одна фраза.

Свої чітко визначені композиційні принципи поступово склалися при формуванні моделі італійської опери-*seria*. Вона стала оперою музичних портретів нечисленних персонажів. Такі портрети як би збиралися із низки контрастних сольних висловлювань кожного з них. Арії, побудовані у переважній більшості у формі *da capo*, виражали різні афекти, згідно з якими формувалися їх усталені типи (арії бравуро, ламенто, гніву, напів-характерна, арія-порівняння, героїчна, яка йшла у супроводі інструментального соло, портаменто). Короткий текст арій багато разів повторювався і мав характер формул-афоризмів, у яких фіксувався певний афект: відчай, страх, ніжність, скорбота, безутішність, обурення. Сценічна дія базувалася на вкрай запутаній інтризі, була перенасичена подіями і раптовими змінами ситуацій. Інакше неможливо було створити умови для появи значної кількості контрастних сольних висловлювань. Як правило, опера-*seria* мала біля сорока сольних номерів, а у деяких творах Скарлатті зустрічалося навіть до шістдесяти арій.

Багатоепізодність, що складається з малих одиниць форми, була притаманною і „Коронації Поппеї”. Однак замість властивих твору Монтеверді різномасштабності, не регламентованості, вільної зміни фрагментів декламаційних і арійних, в умовах суворо регламентованого жанрового канону опери-*seria* основою композиції стають конструктивно завершені малі блоки з контрастної пари „речитатив-арія”. Так, серед музичних номерів опери Г. Ф. Генделя „*Юлій Цезар у Єгипті*” переважають арії. Їх тут тридцять три, при чому лише три з них є більш короткими аріозо. Виділяється на загальному фоні арія з участю хору, а також арія, що стає продовженням попереднього акомпанованого речитативу. Речитативів *accompagnato* у цій опері чотири. Привілеями їх виконання наділені у рівній пропорції, по два, головні герої Цезар та Клеопатра. Виділені ці персонажі серед інших також загальним числом арій: у кожного їх по вісім. Крім арій і речитативів *accompagnato*, які також визначені як окремі номери, є у „Юлії Цезарі” ще три дуети та невеличкий вступний хор.

Для порівняння згадаємо композиційну будову „*Весілля Фігаро*” В. А. Моцарта. Із загальної кількості номерів, яких тут 29, арій лишається половина, а саме 14. На противагу цьому вирішальну роль починають грати ансамблі і великі розгалужені фінали. Крім двох таких фінальних ансамблів у „*Весіллі Фігаро*” є 5 дуетів, 2 терцета і один септет. Тенденцію до ще більшого зменшення кількості номерів можна спостерігати на прикладі побудови „*Севільського цирульника*” Россіні, твору, що має сюжетні перетини з оперою Моцарта, бо в основу його лібрето покладено п’єсу Бомарше. Музичних номерів у творі

Россіні лише 18, тобто майже на третину менше, ніж у Моцарта. З них 10 арій, 3 дуети, терцет, квінтет, два великих фінали, симфонічний епізод Буря.

Ще більш виразно композиційна перебудова спостерігається, коли звернемося до іншого оперного жанру. *“Норма”* В. Белліні є яскравим прикладом видозмін, які у ранній романтичній опері переживає італійська опера-seria. Кількість музичних номерів ще більше зменшується, натомість розширюються масштаби кожного. Структурною одиницею стає нероздільний комплекс „сцена-номер”. З 14 музичних номерів самостійних сольних епізодів визначено лише два. Це Каватина Поліона та Сцена і каватина Норми. Цікаво побудовані два розгорнутих фінали. Фінал першої дії включає сцену і терцет. Новаторський характер має катарсичний фінал опери – масштабна сцена примирення і самопожертви. Крім арії героїні сюди вмонтований „дует згоди” Норми і Поліона, який переростає у Терцет з доданням партії Оровеза. Акомпанований речитатив піднесено-героїчного звучання використовується у „Нормі” у сценах, що являють собою вступні розділи до арій та ансамблів. Новаторською за побудовою наскрізною сценою Норми з дітьми починається друга дія. Атмосферу драматичної напруги і гаму почуттів героїні спочатку змальовано в оркестровому вступі. Потім на цьому ж матеріалі звучить розділ з текстом.

Всі п'ять дуєтів, які стають основним компонентом драматургії і основою розвитку внутрішньої колізії твору, також починаються сценами. Деякі хори відтворюють священні обряди та їх таємничу поетичну атмосферу. Інші мають енергійний характер і побудовані на маршових ритмах. Мелодика опери чутлива до емоційного виразу, з паузами, з гнучкою ритмікою, з наслідуванням схвильованої мови.

“Трубадур” Дж. Верді хоча є твором більшим за масштабами, ніж „Норма”, і складається з чотирьох дій та восьми картин, однак так само має лише 14 музичних номерів: 5 сольних висловлювань, 2 дуети, 3 терцета, 3 хорові сцени, 2 розгорнутих фінали. Тут ми знаходимо значно більшу, ніж у інтимно-ліричній за основною колізією і жанровим спрямуванням опері В. Белліні, різноманітність структурно-композиційних одиниць та використаних музичних форм. Ось їх перелік: інтродукція (відповідно у першій і третій діях), сцена-номер, фінал, епізод (хор солдат, хор циган), речитативний діалог, діалог соліста з хором, сольна і хорова балада-оповідь, арія-оповідь, арія з хором, романс, стрета. У музичній мові поряд із аріозною мелодикою, що вбирає мовні інтонації, використовуються декламаційні засоби з гостро характерними штрихами, оповідні пісенно-баладні фрагменти. У кантілені, яка суттєво відрізняється за своєю експресією від ліричної кантілени Белліні, досягається синтез пісенної і оперної мелодики. Експресивність драматичних висловлень підсилюється завдяки драматичним акцентам у оркестровій партії, укрупненню вокальних мелодій унісонним дублюванням в оркестрі. В оркестрі також особливими штрихами нерідко підкреслюються початки і кінці фраз, виділяються інтонації стогону, зітхання, або використовуються звукозображальні прийоми, як у спогадах Азучени про жахливі події минулого, коли власноручно вона кинула у вогнище свою дитину, переплутавши з сином ненависного ворога.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іванова Л., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник / Л. Іванова. Г. Куколь. М. Черкашина ; за ред. М. Черкашиної. – К., 1998. – 384 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М. : Искусство, 1978. – 695 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
4. Кулешова Г. Г. Композиция оперы / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1983. – 175 с.

5. Маркези Г. Опера. Путеводитель / Г. Маркези; пер. с итал. Е. П. Гречаная. – М. : Музыка, 1990. – 384 с.

6. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2002. – 395 с.

7. Черкашина-Губаренко М.Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. Страницы оперной истории в картинках и лицах : монография / Марина Черкашина-Губаренко – Киев. 2013. – 468

Лекція: Опера на сцені. Авторська партитура і оперна вистава. Співвідношення музичних та театральних чинників у постановочній практиці. Сценографія і режисура у формуванні постановочного задуму вистави. Оперний співак як творець музично-сценічного образу.

Жанр твору і жанрове вирішення вистави. Сценографія та її значення як узагальнено-просторового образу вистави. Знакова і психологічна завантаженість предметного світу і його зв'язок із сюжетними колізіями. Різні підходи до вирішення сценічного простору. Історичні етапи розвитку сценографії. Ілюзорні й умовні декорації. Визначення часу й місця дії. Призначення театрального костюма як компонента сценічного образу персонажа. Сценічні аксесуари. Міміка, жести, зовнішній малюнок образу оперного персонажа у співвіднесеності з його словесно-музичною характеристикою. Стосунки дійових осіб і побудова мізансцен. Характер взаємодії часу та простору, внутрішньої та зовнішньої дії оперної вистави. Оперна вистава як взаємодія семіотичних практик.

Порівняння різних музично-сценічних прочитань опери Р. Вагнера «Норберзькі мейстерзінгери». Дванадцять від часу прем'єри звернення Баварської державної опери в Мюнхені до вагнерівської партитури належить до 1979 р. Цей спектакль виявився довгожителем і підкреслював значущість традиції як фундаменту культури, Власне, ця ж ідея є наскрізною і у самому творі.

Члени корпорації майстерзінгерів догматично сприймають мистецтво як ремесло, засноване на точному дотриманні правил. Проте найбільш чуйний і обдарований серед них Ганс Сакс не втратив відчуття імпульсів самого життя як джерел, що постійно живлять творчість. Поєднувати нове і старе, майстерність і натхнення він навчав героя опери лицаря Вальтера фон Штольцінга. Усвідомлюючи вузькість і обмеженість професійно-цехового підходу до творчості, мудрий поет-швець зумів тактовно та обережно підказати Вальтеру, як поєднати безпосередній порив з розумним розрахунком, і тим самим забезпечив лицареві перемогу на всенародному змаганні співаків. Згідно з задумом Вагнера, саме Ганс Сакс утілює в собі найкращі риси “доброго німецького духу”, що живе в мистецтві старих майстрів середньовічного Нюрнберга — міста співаків і ремісників.

На відміну від інших музичних драм Вагнера, «Майстерзінгери» будуються на історично конкретному життєвому сюжеті. Для німецької публіки впізнаваність образів, реальність місця дії відіграють важливу роль. Адже риси вагнерівського Нюрнберга легко можна впізнати і в сучасній атмосфері цього міста. Спектакль Августа Евердінга й Юргена Розе був поставлений з урахуванням цієї впізнаваності.

Акцент у мюнхенській постановці був зроблений не на масштабі святкового дійства як кульмінації, до якої ведуть усі попередні сцени, а на затишній інтимності, камерності обстановки. Відокремлений від основного простору бічний неф собору святої Катерини, де в першому акті збираються представники цехової корпорації майстрів співу, змінюється на прикрашений квітами ріжок вулиці Нюрнберга.

Поетичний образ міста як патріархального середовища та особливого культурного ландшафту створюється за допомогою вміло збудованої вертикалі — галереї, дерев'яних

сходів, щільно розташованих один проти одного двоповерхових будиночків, майданчика, на який ведуть дві–три сходинки. У масових сценах ці всі переходи й переплетення наповнює рухлива людська юрба. У третьому акті майстерню Ганса Сакса і навіть співоче поле також показано як домашній, теплий, не здатний пригнічувати своїми розмірами світ. У всій цій атмосфері є щось втішне і заспокійливе, що нагадує естетику бідермаєра. Завдяки цьому акцент переноситься з полемічного боку твору, з революційного бунтарства героя-лицаря, що кидає виклик відсталому буржуазному середовищу, на поезію й високу лірику раптово виниклого любовного почуття. Кохання як символ повноти розквітлого життя входить у резонанс із подіями дня святого Йоганнеса і з фантастикою *Midsummer's Night*, ночі середини літа.

Спочатку головний герой у виконанні Роберта Діна Сміта здався дещо простакуватим. Аж потім стало зрозуміло, що таке вирішення образу вписується в загальну концепцію вистави. Голос у співака має світле ліричне забарвлення. У всіх його сольних номерах превалювали поетична теплота і безпосередність вираження почуттів. А ось Єва в Емілі Магі виглядала не так наївною дівчиною з простолюду, що тішиться першим почуттям, як натурою більш глибокою. Здавалося, кохання для неї подібне до вихору, шаленої жаги, чимось спорідненої з бурєю пристрастей вагнерівської Ізольти.

Мюнхенська вистава суттєво відрізнялася своєю камерною поетикою від пишного і барвистого видовища, реалізованого з великим розмахом у класичній постановці байройтського фестивалю 1980-х рр. — спектаклю, поставленого режисером Вольфгангом Вагнером спільно з диригентом Даніелем Баренбоймом. Тут вражали не лише масові сцени, але й тонко і багатопланово розроблений психологічний малюнок образів Ганса Сакса й Бекмессера. Можна сказати, що взірцем для цього слугував портретний живопис майстрів Відродження, в якому кожна риса зовнішності персонажа відображає його неповторний характер. На жаль, саме ці два персонажі не були переконливо розкриті до кінця у згаданій мюнхенській виставі 1979 року. Виконуючи партію Ганса Сакса Ян-Гендрік Рутерінг — співак з масивною фальстафовською статуєю і звучним, яскравим за тембром голосом, — представив образ дещо однобічно. Прихований другий план пережитої Саксом драми зречення особистих почуттів він не виявив. Все звелось до авторитарності його поведінки і неприхованої буркітливої дратівливості. Як пародійно загострений комедійний типаж виглядав у Айке Вільма Шульте самовдоволений Сікст Бекмессер.

Обидва згадані співаки перейшли з колишнього спектаклю в нову мюнхенську постановку «Нюрнберзьких майстерзінгерів» 2006 р., тепер уже тринадцяту інтерпретацію опери Вагнера на мюнхенській сцені. Вистава, вперше показана у фестивальній програмі 2006 р., не справила враження художнього відкриття, скорше викликала розчарування. І це попри режисера Томаса Ленгоффа, сценографа й автора костюмів Готфріда Пілца, диригента Зубіна Мети.

Створивши у своїй опері поетичний образ міста, в якому мистецтво і праця живуть пліч-о-пліч, перетворюючи життя за законами краси, Вагнер наділив «Нюрнберзьких майстерзінгерів» рисами *утопії*. Нюрнберг XVI ст. він показав як унікальне місце на землі, де вірність традиційним статутам може не заступати дорогу новому, а найвищим художнім почуттям наділено народ. Утопічний відтінок притаманний у його трактуванні також образу Ганса Сакса. Звернімо увагу, що в середовищі майстерзінгерів цей позбавлений надмірних амбіцій поет-швець не посідає керівної посади, а втім, є неформальним лідером, виявляється здатним підтримати молодий талант, а до того ж ціною самозречення допомогти закоханим. На противагу вагнерівському задуму тринадцяту мюнхенську інтерпретацію можна назвати *антиутопією* та при цьому зауважити, що такий жанр відповідає колізіям і глибоким розчаруванням пост-індустріальної епохи.

Кардинальна відмінність нової інтерпретації від попередньої полягала в перенесенні дії в наш час і в її насичені атрибутами сучасної цивілізації. Тут з'являлись

і оператор з телекамерою, і гігантські реклами з неоновим підсвічуванням, а гладкі дзеркальні стіни офісів на оголеній сцені замінили собою інтер'єр собору або затишний вигляд старовинних нюрнберзьких будинків. Стереотипне, позбавлене локальних прикмет місця й часу оформлення, як і створені у виставі сценічні образи, здалися холодними і нудними. Поетична аура була знищена, старий зміст зруйновано, а новий так само переконливий не виник. Через брак психологічного другого плану в опрацюванні характерів усі сцени і монологи виглядали неймовірно розтягнутими. Оркестр, яким керував Зубін Мета, здався перевантаженим, а голоси співаків — жорсткими й негнучкими.

В Угорській національній опері в Будапешті в інтерпретації опери «Нюрнберзькі майстерзінгери», прем'єра якої відбулася в травні 2006 р., диригент Юрій Симонов рельєфно підкреслив контрасти монументальної помпезності, розмаху, святкового звучання вагнерівського оркестру та піднесеної лірики, багатства внутрішнього життя голосів оркестрової фактури. Гнучкі переходи різних типів руху створювали живий темпоритм дії. Скрізь витримано звуковий баланс, завдяки якому забезпечувалися правильні співвідношення оркестру зі співаками, що є проблемою у всіх операх Вагнера.

Велика кількість різноманітних масових сцен перетворює хор у найважливіший компонент спектаклю. У будапештській опері великий за складом, злагоджений за звучанням хоровий колектив під орудою Мате Сабо Шіпоша прекрасно підготовлений до виконання найрізноманітніших художніх завдань. Гідно представляли вагнерівських персонажів, виступаючи в прем'єрному спектаклі, солісти, чому сприяла чудова робота всієї постановочної групи.

Спектакль створено двома вихованцями української театральної школи: режисером Аттілою Віднянським і сценографом (він же виступив і як художник по костюмах) Олександром Білозубом. У художньому оформленні та костюмах відтворений умовно трактований образ бюргерсько-лицарської старовини. Матеріально-мистецький компонент такого образу забезпечували крій, форма, добір особливих тканин костюмів. Акцент на костюмі як знаку епохи є важливим. Адже в ті часи й у тому середовищі одяг говорив як про саму людину, її статус, вік, достаток, так і про майстра, котрий його виготовляв. І у виставі по одязі ми відразу визначаємо ставлення до кожного персонажа.

Усі майстри музично-поетичного цеху великі й огрядні, в першому акті вони виходять у важких шатах і церемонно сідають, підкреслюючи всією своєю поведінкою приналежність до іменитих городян. Молодь в'ється навколо них, надає їм різні знаки уваги, але поводить без жодної улесливості. Високий і сухорлявий Погнер вирізняється звичками лідера і змушує уважно прислухатися до своїх слів. Промовистий образ-символ створюють великі прозорі кулі, які вносять учні та на які з почуттям значущості виконуваної місії всідаються майстри співу. За допомогою такої символічної деталі підкреслено їхню приналежність до кола втаємничених і нематеріальний характер їхніх занять.

Сценічний простір організовано таким чином, що “верх” і “низ” пов'язані взаємною спрямованістю і принципом віддзеркалення, подібно до того, як у символічному Нюрнберзі об'єднано поезію і прозу, ремесло й мистецтво. Здійняті над планшетом правий і лівий боки сцени розділено вільним проходом. Він немов утворює малий сценічний майданчик і відповідає поділу маси городян на глядачів і безпосередніх учасників урочистих театралізованих дійств. Як натяк на історичну локалізацію в декорації використано кольоровий вітраж, на котрому зобразили обрис перевернутого храму. У першому акті він служить знаком інтер'єру того собору, де відбувається дія, потім перетворюється на дзеркальну підлогу і втрачає своє пряме функціональне призначення..

Ретельно розроблена світлова партитура підкреслює поетичний настрій музики. Зміна освітлення відображає зміну її фактурних шарів. Розчахнутий простір у кімнаті Сакса в першій картині третього акту, розкидані навколо грубезні фоліанти книжок відповідають його роздумам про вічні людські чвари і людські ілюзії. У своїх міркуваннях

він зринає над прозою людського існування — і на якийсь момент дійсно піднімається разом з відкритим майданчиком дзеркальної підлоги. Цей підйом у сферу поетичних осяянь повторить Вальтер, коли буде створювати майбутню конкурсну пісню.

Режисура А. Віднянського надзвичайно музикальна як загалом, так і в кожній деталі. У його роботі з акторами проявляється досвід режисера драматичного театру. Портретним характеристикам персонажів відповідає індивідуальний пластичний малюнок кожного образу. Кожен учасник велелюдного театрального дійства створює неповторний вигляд міста майстрів і талановитого народу, який вміє цінувати мистецтво і красу. У потрактуванні режисера тут немає безликої масовки й чисто службових другорядних персонажів. У цьому плані спектакль Аттілі Віднянського близький до оперної естетики Прокоф'єва, а отже, звучить цілком сучасно, обходячись без настирливої актуалізації та негативних конотацій, що перетворили мюнхенську версію «Майстерзінгерів» 2006 р. на антиутопію.

Це відчутно вже в першому акті в сцені навчання Вальтера премудростям співочої науки. Симпатичному веселунові Давиду, який явно не ставиться до шкільної науки занадто серйозно, підіграє, копіюючи його жести, компанія молоді, що сидить, немов зграйка горобців, на лавах для парафіян праворуч від глядачів. Сцена чудово вирішена як пластично, так і музично. Слушно схоплено живий скерцозний пульс мови, її природну рухливість. Якщо Давиду властива безпосередність, любов до гарної їжі й інших радощів життя, то його подруга Магдалена дотепна, темпераментна, звикла брати ініціативу на себе.

Кабіну мечника Бекмессера учні вивозять на авансцену вже готовою. Сам Бекмессер вирізняється на загальному тлі яскравішим вбранням і майже балетною пластикою. Виловлюючи в співі лицаря кричущі помилки, він збуджено повсякчас покидає своє укриття і демонстративно вказує на його хиби у всіх на очах. У виконанні Казмера Шаркані міський писар надзвичайно жвавий і вражає невгамовною ініціативою. У першому акті він захоплено грає роль задоволеного собою господаря становища. У другому акті дещо нерівне звучання голосу співака на свій штиб сприяє образіві й справляє враження, що пік співочої кар'єри героя давно минув, але він усе ще приймає за безумовний успіх відзвуки колишньої слави. У третьому акті Бекмессера показано в будинку Сакса скуйовдженим, з підбитим оком, без характерної гострої борідки клинцем. У трактуванні режисера і співака цей герой належить, згідно з дотепною класифікацією Е. Гемінгвея, до типу легко розпізнаваних "літніх" дурнів. Своєю безталанністю, смішними зазіханнями, постійною здатністю попадатися в халепу він викликає певну симпатію.

Спектакль А. Віднянського й О. Білозуба насичено активною дією, і до того ж він дуже красивий. У дзеркальному навісі відображаються золотаво-коричнева підлога і фантасмагоричні зміни групування й переміщення персонажів. У сцені нічного Нюрнберга підкреслено поезію таємного життя, яку створюють ліхтарики на затемненому задньому плані, мерехтливі зірки, яскраво-зелена крона освітленого дерева на тлі темного неба. Органні труби, з яких складено деталі будиночка Сакса, співвідносяться з фрагментами фресок, створюючи місток-перехід до умовно символічного плану оформлення. Дотепний вихід за межі побутової обумовленості пов'язаний і з нічним сторожем, який вдруге з'являється вже перед закритою завісою, вступаючи в прямий контакт із оркестром.

Оригінальність цього сценічного прочитання вагнерівської партитури полягає в життєствердному позитивному ладі спектаклю. На перший план у ньому вийшла тема молодості, легкості та свободи, незнищеної гри життєвих сил як джерела натхнення і творчості. У рамках такої концепції цікавими для інтерпретаторів і для публіки стають усілякі прояви життя. Смішні людські слабкості героїв не засуджує суворий суд моральних оцінок і їх не картають засобами сатири. Задоволені собою майстерзінгери, ініціативний Бекмессер, занадто імпульсивні жителі Нюрнберга, розпочинають нічну

бійку, — всі вони ніби створюють свій театр і захоплено грають у ньому вивчені ролі. Тим паче, що навколо завжди є партнери, готові підіграти цій виставі й тут-таки перетворитися на вдячних глядачів.

Видатною подією у сценічному житті опери Вагнера стали «Майстерзінгери», поставлені на фестивалі у Байройті правнучкою Ріхарда Вагнера і нинішнім керівником Байройтського фестивалю Катаріною Вагнер спільно з диригентом Себастьяном Вайглем, сценографом Тільо Штеффенсом і автором костюмів Міхаелою Барт. Згадаймо, що в усі часи творчі спільноти мали таємний характер, а їхні учасники суворо стежили, щоб до їхніх лав не проникали чужинці. При цьому питання про прийом нових членів вирішувалось обмеженим числом обраних знавців. В опері Вагнера таких знавців-майстерзінгерів є рівно стільки, скільки й апостолів, тобто дванадцять.

Вони підозріло поставились до лицарського походження Вальтера фон Штольцінга, котрий прийшов складати іспит на звання майстра. А він, як ми знаємо, зовсім не навчався співати та віршувати за книгами, де, згідно з незламним суддівським переконанням, усе давно і чітко визначено й записано. В особі головного знавця книжної премудрості Сікста Бекмессера Вагнер весело покпився з бездарності своїх численних огудників, які звинувачували його в дилетантизмі, в незнанні гармонії та інших шкільних наук.

Тож Гансу Саксу в опері Вагнера довелося вдатися до спритних хитрощів, щоб допомогти Вальтеру фон Штольцінгу, котрому він був покровителем і добродійником, обійти деякі обов'язкові конкурсні умови. А життєрадісний народ вагнерівського утопічного Нюрнберга посміявся з провалу в співочому змаганні Бекмессера і забезпечив загальну підтримку лицареві.

Можна сміливо твердити, що акценти, внесені історією і суперечностями сучасної цивілізації, загострили основні колізії опери. Щоб виявити цю гостроту, постановники нових «Нюрнберзьких майстерзінгерів» у Байройті відмовилися від ностальгічної ноти в сприйнятті забарвленої в ідилічні тони німецької старовини. Нове ширше звучання набула у виставі Катрін Вагнер – Тільо Штеффенса тема батьків і дітей, учнів та їхніх менторів-наставників, конформізму й нонконформізму людської поведінки. Глибше прочитаний конфлікт підкреслений в цій інтерпретації відсутністю звичного фінального *happy end*'у. Ускладнювався, насамперед, найважливіший для самого Вагнера образ Ганса Сакса. Образ цей вийшов у прочитанні талановитого співака й актора Франца Гавлати надзвичайно виразним, по-людськи привабливим. Однак тим більш несподіваною була його фінальна трансформація у фанатичного оракула, який з застиглим від напруги обличчям і жаским лиховісним виглядом проголошував священні гасла про велич німецького мистецтва.

Вагнерівські патріархальні ремісники-майстерзінгери обернулися в цьому спектаклі на сатирично загострений образ академічного середовища. Ущипливо-глузливі стріли одночасно спрямовані на всю навчальну традицію. У першому акті незалежна поведінка Сакса, його живі безпосередні реакції та постійна конфронтація з ученим співтовариством, закоснілим в уявній непогрішимості, змушують дивитися його очима на судилище, в яке сувора комісія перетворила іспит Вальтера фон Штольцінга. Академіки в мантиях знають назубок усі тексти в маленьких жовтих книжечках-інструкціях. Самі ці книжечки викликають асоціацію не так з підручниками, як з усіма шкільними й вишівськими програмами і нескінченно народжуваними в надрах міністерства методичними посібниками. Проте найсумніше — те, що наставники створюють зі своїх учнів-студентів власні маленькі копії. Не минула така доля навіть самого Ганса Сакса.

Ця важлива і гостра думка послідовно реалізована в колективному портреті підмайстрів. Юне покоління студентів нагадує воєнізований загін. Усі одягнені в уніформу, в усіх однакові зачіски, всі діють чітко і злагоджено, як на військовому плацу. Механістично, як завчений урок, звучать їхні хорові репліки. Єдиний, хто тут вирізняється, це учень Ганса Сакса Давид у майстерному виконанні Норберта Ернста. Та вирізняється зовсім не так, як його власний вчитель у середовищі своїх колег. Давида,

яким його показано у виставі, можна було б назвати найбільш ідеальним учнем не стільки Сакса, скільки Сікста Бекмесера. Він не просто догідливий, старанний, відчуває своє право керувати однолітками. Жовті книжечки — це для нього одночасно святе письмо, сталінський «Короткий курс ВКПб» і цитатники Мао Цзедуна. Коли він дає урок неосвіченому в його уявленні та не годному себе вести в такому високому місці Вальтеру (Клаус Флоріан Фогт), то, цитуючи закони і правила, від захвату й розчулення буквально умліває, забуваючи про все навколо.

У другому акті Бекмесер також постійно заглядає в книжечку, коли вмощується за столиком і починає демонструвати власну побудовану за всіма правилами серенаду. При цьому він ані на мить не забуває про своє вчене звання і позиції наставника, тому звертається не лише до уявної Єви, а й до цілої групи юних слухачів. І достоту так, як у першому акті пафос і захват Давида, що цитує правила, знімалися фамільярністю й насмішками Вальтера, показову лекцію Бекмесера псує своїми коментарями та критичним втручанням Ганс Сакс.

Постановники спектаклю взяли до уваги характер сучасної культури, багатой на компаративні можливості. Тому корпорація вагнерівських співаків-поетів перетворилася в цій постановці на солідну Академію мистецтв. У ній поряд з поезією й музикою представлено живопис і скульптуру. Тут виставлені, як нагадквання учням, зразкові картини. У бічних нішах розділеної на три вертикальні рівні аудиторії-храму видніються бюсти великих класиків, які в академічному середовищі правлять за священні символи високого мистецтва.

У сучасному дусі трансформується екзаменаційне завдання. Претендент мусить не тільки заспівати складену за правилами пісню, а й паралельно наочно показати своє вміння створити з готових фрагментів задану картину. Для цього використано аж так популярну в наш час гру, що передбачає складання зображення з набору пазлів. Майстерним упорядником таких мозаїчних картинок є найвищий вчений авторитет Сікст Бекмесер. Іспит проходить у формі змагання новачка-претендента та досвідченого майстра. Таким чином забезпечується наочність здобутого результату. З іншого боку, характер завдання якнайкраще свідчить про ремісниче ставлення до творчості як до виготовлення готових виробів за схемами і взірцями.

Проти такого підходу якраз і бунтує Вальтер фон Штольцінг. У виставі він одягнений відповідно до сучасної молодіжної моди, при цьому по-своєму елегантно і стильно. Усією своєю поведінкою Вальтер підкреслює незалежність і небажання підлаштовуватися під заздалегідь задані норми. Здатний шокувати характер такої поведінки викликано прагненням заявити про себе як про вільну творчу особистість зі своїм баченням і внутрішнім світом. Однак в середовищі вчених наставників найдужче бояться свіжих віянь і відступів від канонів.

У всій виставі ілюстративність замінюється на місткі й дотепні вирішення образів. Наприклад, на свій лад обігрується тема буденної професії Сакса-шевця. У початкових сценах другого акту і в першій картині третього ми бачимо його за друкарською машинкою, — на своєму головному робочому місці. Одночасно в низці епізодів з'являється взуття як важливий знак. Сакс приміряє черевички Єви й ледве стримується, щоб не видати емоцій, які вирують у його душі. Він змінює молодіжні кросівки Вальтера на строгі концертні туфлі, готуючи його до майбутнього змагання. Нарешті, по знаку Сакса під час виконання Бекмесером його серенади з колосників починають сипатися кросівки, спочатку по одному, а потім уже падає рясний дощ зі взуття.

У сцені нічної бійки геть несподівано оживають і вступають у дію великі класики. Якщо тут вони подібні до віджилих статуй, то в початкових епізодах останньої картини виглядають дуже екстравагантно, нагадуючи популярні в XIX столітті карикатури на відомих композиторів і музикантів. Надмірно великі голови геніїв не відповідають маленьким, німецьким тулубам. Сходження їх з висот і втручання в дію має в собі багатозначний зміст. Цим підкреслено неможливість перетворити творців високих

художніх цінностей на ідолів-кумирів нового релігійного культу. А безумовно кітчевий вигляд творців-небожителів продовжує давню традицію пародій і травестій та водночас відбиває умови експлуатації їхніх образів і творчості в сучасній масовій культурі.

Важливі смислові трансформації відбуваються з героями опери в першій та на початку другої картини третього акту. Вальтер фон Штольцінг стає тут справжнім учнем Ганса Сакса. Він приймає умови гри, одягає класичний парадний костюм і відмовляється від епатажної поведінки, обіцяючи стати гідним членом суспільства й добропорядним сім'янином. Створюючи конкурсну пісню, Вальтер утілює її зміст в зоровому образі у формі макета театральної декорації. Цей макет і знаходить замість записаного готового тексту Бекмессер, заявившись у кабінет Сакса. Украв збуджений, він намагається зрозуміти, яку ж тут приховано таємницю? При цьому Бекмессер відкидає головну деталь макета, а розгадку помилково шукає в невикористаному обрізку. Характерно, що він наче переймає колишні манери Вальтера, стає іронічним, розкутим, збуджено стрибає на стіл, розриває на аркушки жовту книжечку-цитатник і нервово розкидає аркушами на підлозі, немов пасьянс.

Передбачена зміна ролей остаточно закріплюється в наступних епізодах. Славнозвісний квінтет супроводжується демонстрацією ідеального образу взятих у рамочки живих портретів двох щасливих родин: сім'ї старшого учня Вальтера і молодшого Давида, зі схожими на батьків дітлахами різного віку та з усміхненим батьком Єви Погнером. А благодійник і мудрий наставник Ганс Сакс поміщений у центрі цієї зворушливої композиції. Завважимо, що в цій "вітальній листівці" естетика бідермаєра пародіюється і перетворюється на кітч.

Досягнута ідилія трактується у виставі як безвихідна ситуація в біографії Ганса Сакса. Він відновив лад, порушений бурхливим вторгненням справжнього генія в академічне середовище. Він поставив в один ряд двох своїх, здавалося б, аж таких полярних у всьому учнів та рішуче забезпечив їхнє майбуття. Він визнав свою поразку на особистому фронті. А що ж далі? У класичних балетних виставах після вичерпання основної інтриги йде дивертисмент. Дивертисментною музикою починається у Вагнера друга картина третього акту. Проте саме тут у виставі й відбувається драматичний злам.

Із Задзеркалля, де вони весь цей час перебували, вискакують генії-класики і зв'язують Сакса, саджаючи на стілець спиною до глядачів. Під святкову музику вони починають демонструвати свій спектакль, суворі й невблаганні, з гіпертрофовано великими рисами обличчя, одягнені явно не відповідно: в підтяжках, майках і трусах. Поступово фантазмагорія наростає і перетворюється на справжній гармидер. Генії обстрілюють Сакса з рогаток, потім починають бійку. В одного генія голова надіта задом наперед. У них виростають ріжки, як у чортиків. Зовсім уже непристойною стає їхня поведінка, коли з'являються спокусливі чортиці з поросячими розфарбованими личками.

Ось крізь натовп навромацьки пробирається Давид із зав'язаними очима, потім Магдалена. А завершується все тим, що якихось самозванців заштовхують у скриню, сама скриня перетворюється на вівтар, у якому запалюють вогонь. Сакс очолює групу з сімох утаємничених, які тримають руки над вогнем і слухають промови свого Верховного жерця. Поет-швець кам'яніє, подібно до статуї Командора. Вогонь зловісно поблискує в його окулярах. Зі скрині наприкінці цього культового обряду витягують Золотого Оленя, нагороду переможцеві майбутнього конкурсу.

Коли починається саме змагання, на амфітеатром піднятих кріслах ми бачимо барвисті ряди сучасних глядачів. Бекмессер вже остаточно увійшов у роль поборювача канонів, що епатує солідне журі. Він копіює Вальтера і в манерах, і в одязі, і в недбало піднятих угору чорних окулярах і, надягнувши довгий фартух майстрового, демонструє свій оригінальний конкурсний номер у дузі поп-артівських інсталяцій. Подібно до бога-деміурга, Бекмессер добуває з купи землі нового Адама, голе тіло котрого забруднене і аж ніяк не нагадує ідеальні форми античних статуй. А ще й поводить новоявлений Адам агресивно, закидаючи грудками бруду роздратовану юрбу, яка зі свого боку жбурляє

в нього і в його так само не дуже гарну Єву цілий жмуток концертних програмок.

Вальтер теж пропонує як ілюстрацію до своєї конкурсної пісні наочні картини-кліпи. Вони мають задовольнити шанувальників історичної вірогідності костюмних вистав, а також тих, кого розчулює лицарська старовина. Проте сценка між лицарем та його рум'яною пишногрудою коханкою розігрується в дусі квазіідилії. Замість історичної реконструкції глядачам пропонують відвертий лубок.

Завершення конкурсу та фінальне нагородження переможця проходило б згідно із задалегідь відомим сценарієм, якби Вальтер, почавши роздавати автографи і прийнявши символічний банківський чек, не відмовився від Золотого Оленя, передавши його Гансові Саксу. Й от у цей момент Сакс і виголошує свою програмну промову. Все занурюється в п'їтму. Сам оратор втрачає риси конкретної живої людини й перетворюється на якийсь надособистісний символ, а його оточують величезні бронзові фігури класиків. Вражений і переляканий цією трансформацією навіть Сікст Бекмессер.

Таким є складний і далеко не однозначний підсумок цього гострого сучасного спектаклю. Ще раз згадаймо історію, яка для Катаріни Вагнер була хронікою її власної сім'ї. Байройтський фестиваль не припиняв своєї роботи і з початком Другої світової війни. Коли німецькі війська почали зазнавати поразок на східному фронті, в програмі фестивальних вистав залишалися тільки «Майстерзінгери». Саме на цей спектакль улітку 1943р. відряджали найхоробріших солдатів рейху, щоб їх надихнула прекрасна утопія, а надто ж фінальні слова мудрого поета-шевця: "...Хоча б навіть, як дим, зникла Священна Римська імперія, у нас таки залишиться священне німецьке мистецтво!" Але ж Господь попереджав людство: "Не сотвори собі кумира"...

ЛІТЕРАТУРА

1. Іванова Л., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник / Л. Іванова. Г. Куколь. М. Черкашина ; за ред. М. Черкашиної. – К., 1998. – 384 с.
2. Березкин В. И. Искусство оформления спектакля /В.И.Березкин. – Москва, «Знание». – 1986. – 128 с.
3. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М. : Искусство, 1978. – 695 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
4. Вопросы оперной драматургии : сб. ст. / сост. и общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М., 1975. – 315 с.
5. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
6. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре / Э. И. Каплан ; предисл. И. Д. Гликмана и др. – Л. : Музыка, 1969. – 220 с.
7. Лосский В. А. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о В. А. Лосском / В. А. Лосский ; ред. И. Бэлза, И. Ремезов ; сост. М. Воинова-Лосская. – М. : Музгиз, 1959. – 416 с.
8. Покровский Б. А. Размышления об опере / Б. А. Покровский ; [предисл. И. Попова]. – М. : Сов. композитор, 1979. – 279 с.
9. Покровский Б. Моя жизнь – опера / Борис Покровский. – М. : Аграф, 1999. – 271 с. – (Символы времени).
10. Румянцев П. И. Станиславский и опера / П. И. Румянцев. – М., 1969. – 493 с.
11. Черкашина-Губаренко М.Р. Оперний театр у мінливому часопросторі: монографія / Марина Черкашина-Губаренко – Киев. 2013. – 468 с.
12. Фельзенштейн В. Мельхингер З. Беседы о музыкальном театре : перевод с немецкого и примечания С.Барского / В.Фельзенштейн. З.Мельхингер. – «Музыка», Ленинградское отделение. – 1972. –80 с.

