

1 курс магістри вокалісти, файл I

## «Тенденції розвитку сучасного оперного театру»

Викладач: Черкашина-Губаренко Марина Романівна

Тел...: 098 564- 54- 85 електронна адреса: gubaresha@ukr.net

Лекційний матеріал на травень місяць

### **Лекція: Опері Дж. Верді на сучасних сценах. Пошук нових підходів.**

Опері Джузеппе Верді займають перші позиції у афішах всіх оперних театрів світу. Публіка добре сприймає і традиційні постановки, якщо чує у них яскравих співаків і на належному рівні реалізовану музичну складову. Однак і прихильники авангардного режисури інколи пропонують цікаві нові прочитання найвідоміших творів. Є й суперечливі результати, однак і їх варто враховувати, щоб відкрити глибинні шари вердівських партитур.

#### **Подорож до Буссето**

Творча доля і художні образи всесвітньо відомого оперного композитора Джузеппе Верді нерозривно пов'язані з країною його дитинства, юності і з великою любов'ю всього життя – Італією. Народження мистецтва Верді з ґрунту, на якому воно виникло і зростало, стає особливо відчутним, коли опиняєшся у пам'ятних місцях, де починався його шлях, у театральних залах, де колись звучали вперше і досі постійно звучать його твори. У північно-західній частині регіону Емілія-Романья знаходяться на близькій відстані затишне провінційне містечко Буссето, мешканці якого відкрили у сільському хлопчику з простої родини майбутнього національного генія, і велична Парма зі знаменитими церковними спорудами, зі старовинним Палаццо Пілотта, – монументальним комплексом, у межах якого нині розташована Пармська картинна галерея, а також унікальний за своїми архітектурними особливостями Театр Фарнезе. Є у Пармі і головна оперна сцена, що носить назву Театро Реджо. Саме на базі цього театру, який відчинив свої двері ще у 1829 році, виник наприкінці минулого століття Оперний фестиваль Верді. Початком фестивалю стало відзначення 100-річчя з дня смерті композитора у 2001 році. Афіша театру запропонувала тоді відвідувачам шість опер Верді, а також його Реквієм.

Назва італійського міста Буссето завжди викликає у любителів опери уявлення про роки перших випробувань, час формування Джузеппе Верді-музиканта, родинне середовище якого було зовсім далеким від мистецтва і мистецьких захоплень. Однак завдяки чутливим до музики мешканцям Буссето неабиякий талант сина сільського шинкаря був поміченим. Маленький Джузеппе знайшов тут свого першого музичного вчителя, а також

зустрів людину, яка стала для нього другим батьком і вдячність до якої зберіг на все життя. Йдеться про Антоніо Барецці, без згадки про якого не обходиться жодна біографія Верді. Адже саме сеньйор Антоніо підтримав Верді у складений період боротьби за власне призначення.

Затишне провінційне Буссето не могло дати Верді таких художніх вражень, як великі навколишні міста. Однак саме тут вже у перших композиторських спробах він долучився до демократичної міської культури, пов'язаної з аматорством, домашнім музикуванням, зі звучанням музики під час церковних відправ, з обслуговуванням святкових подій міського масштабу. Цей досвід у подальшому збагатив особливим демократичним струменем опери композитора. У сьогоденному Буссето присутність великого мешканця відчутна всюди. Одна з фестивальних вистав відбувається саме тут у маленькому, майже домашньому Театрі Верді на 300 місць. Хоча на відкритті театру у 1858 році сам композитор не був присутнім, він підтримав його будівництво власними коштами. У 1913 році з нагоди сторічного ювілею Майстра було прийнято рішення поставити перед будинком Мерії на площі, яка також носить ім'я Верді, пам'ятник композитору. У зборі грошей на пам'ятник брав безпосередню участь уродженець Парми, великий диригент і видатний інтерпретатор опер Верді Артуро Тосканіні. На пам'ятнику Верді зображений сидячі, у вільній невимушеній позі. З висоти кам'яного постаменту і з позиції всесвітньо визнаного музиканта він ніби привітно вітає гостей міста своєї юності.

У фестивалі у Театрі Верді у 2019 році у Буссето прозвучала одна з ранніх опер композитора, **«Король на день, або фіктивний Станіслав»**. Створення цієї комічної опери співпало з трагічними подіями у житті автора, смертю двох маленьких дітей і улюбленої дружини. До того ж перша постановка опери у Мілані у знаменитому театрі Ла Скала завершилася повним фіаско. Після цього композитор не звертався до комічного жанру аж до останніх років життя, коли на завершення блискучої кар'єри написав унікального «Фальстафа». Нинішня інтерпретація «Короля на день» є відновленням і переносом з Парми на маленьку сцену Буссето вистави 1997 року, поставленої відомим італійським режисером і дизайнером старшого покоління *П'єром Луїджі Піцці*. Досвідчений митець, Піцці прагнув збагатити досить невибагливий сюжет твору яскравими театральними знахідками і дотепними деталями, які вносили у постановку елементи стильової гри. Ліричні мотиви і традиційні комедійні ситуації доповнювалися у виставі галантними танцювальними інтермедіями, вкрапленнями прийомів театру тіней, а також гіпертрофованим акцентом на темі їжі. Бесіди, дружні розмови і сварки персонажів проходили за трапезами, супроводжувалися епізодами накривання і прибирання столів слугами, приготуванням блюд поварами.

Режисер *Массімо Гаспарон*, який відновлював цю постановку і працював з оновленим складом молодих виконавців, підкреслював появу

важливих смислових нюансів, пов'язаних із особливостями театрального приміщення. Невелика сцена театру давала можливості адаптувати до цих умов архітектурне рішення рухливих компактних декорацій, які мінялися на очах глядачів. Виникало відчуття, що йдеться не про пишний палац, його парадний зал і сад, а про патріархальний побут поміщицької садиби у псевдокласичному стилі. Це відповідало не тільки простоті сюжету твору, але й атмосфері міста, а до певної міри і життєвим обставинам молодого Верді. Вистава йшла в жвавому активному темпі, заданому диригентом *Франческо Пасквалетто*. Крім численних комедійних штрихів у режисерському рішенні виконавці партій барона Кельбера (Джуліо Мастрототаро) і сеньйора Ла Рокка (Матео д'Аполіто) продемонстрували прекрасне володіння буффонним стилем у дусі скоромовок Россіні, характер яких був вдало схоплений композитором-початківцем. Саме від цих двох представників старшого покоління залежала у творі доля двох юних наречених, які хотіли позбутися небажаних претендентів на їх руку і серце і об'єднатися з тими, кого щиро кохали. Недостатня контрастність у лібрето і в музиці цих жіночих образів, дочки Кельбера Джульєтти (Діана Роза Карденас Альпонсо) і його племінниці, молодої вдови маркізи дель Поджіо (Глорія Крепальді), компенсується у виставі ефектними винахідливими сценами і розкутою поведінкою більш досвідченої у любовних стосунках маркізи. Що стосується головного героя кавалера Бельфйоре (виразним і музично, і у сценічній поведінці був в цій ролі Мікеле Патті), то за один день перебування на посаді короля він встиг зробити дві добрі справи. По-перше, у результаті прямого королівського тиску старий Ла Рокка відмовився від юної Джульєтти на користь племінника Едоардо (тенор Мартін Сусник), якому Рокка вимушений був передати частину власного майна. По-друге, фіктивному королю вдалося розібратися у власних почуттях і при завершенні одноденного царювання виправити помилку, зізнавшись у коханні і запропонувавши руку і серце колись знехтуваній ним маркізі дель Поджіо.

### **Фестиваль Верді у Пармі**

Щорічне свято музики Верді проходить у Пармі, починаючи з 2001 року. Воно триває протягом місяця і крім чотирьох оперних постановок включає зустрічі, концерти, різні творчі акції і проекти. Головним майданчиком для його проведення служить красиво оздоблений зсередини і розташований у центрі міста Театр Реджіо, який має зал на 1400 місць. Однак театральні події захоплюють навколишні міста та їх театральні майданчики. У Пармі та у інших навколишніх містечках про Верді, його оточення, добу, у якій він жив, нагадують численні плакати, афіші, рекламні стенди. У театрі традиції постановок творів Верді склалися ще за життя композитора і при його безпосередній участі. Нові інтерпретації його творів з'являються тут чи не кожний сезон. У 2019т році на головній сцені театру Реджіо були виконані

дві вердівські опери, «Макбет» і «Аттіла». Ці нові прочитання опер плідного першого періоду творчого становлення композитора були вирішені у традиційному ключі, хоча кожна мала свої досягнення і певні прорахунки, на які звернула увагу критика. На відміну від цього публіка сприйняла обидві постановки суто позитивно. Цікавим є факт звернення у «Макбеті» до первинного варіанту твору 1847 року, у той час, як театри тепер у більшості випадків звертаються до більш пізньої його паризької редакції.

Однак найбільш інтригуючою фестивальною подією стала вистава, показана у старовинному приміщенні багато оздобленого дерев'яного Театру Фарнезе, який є частиною монументального архітектурного комплексу Палацу Пілотта. По-перше, йшлося про запрошення для постановки знакового американського режисера світового рівня, творця унікального театру художника *Роберта Уілсона*, кожна постановка якого викликає запеклі дискусії. По-друге, обрана широко відома і улюблена опера Верді «Трубадур», однак на цей раз вона йшла під назвою «**Трувер**» у редакції, створеній Верді для Парижу. Крім заміни італійського тексту французьким Верді був змушений дописати розгорнуту балетну сцену на початку фінальної дії, бо такі вимоги існували для вистав паризької Гранд опера. Роберт Уілсон залишився у своєму прочитанні вердівського твору вірним власним театральним ідеям і своєму почерку. Він повністю відкинув характерну для романтичної музичної драми театральну видовищність і декоративні перебільшення, а також зовсім не прагнув роз'яснити закручений сюжет, побудований на таємницях, гіпертрофованих жахах, циганській екзотиці.

В основу запропонованого режисером скупого сценічного малюнку були покладені принципи японського театру з умовними гримами, фіксованими скупими жестами і рухами. Нічого спільного у розгортанні основної інтриги з психологічним і побутовим театром. Постановник довірив самій музиці Верді і таланту її виконавців втілення колізій кохання і помсти, звівши до мінімуму зовнішню дію і вдавшись до аскетизму просторових деталей. Разом з тим парадоксальним чином Р. Уілсон виводить у німих побутових сценках вистави сучасних композитору мешканців, будуючи паралельний ряд загадкових персонажів. Зразком для їх постатей послужили старі листівки і графічні малюнки XIX століття. Звичайні люди з натовпу з'являються і зникають самі по собі. Вони існують у іншому вимірі, не резонують з основними персонажами та їхніми пристрастями. Так, симпатичний старий з сивою бородою і у шляпі, чимось схожий на пізні зображення Верді, ще до початку дії нерухомо сидить на стільці на пустій сцені праворуч від глядачів і здається манекеном. Потім він оживає і до певного моменту має власну лінію поведінки, здавалось би, по-своєму реагуючи на певні сюжетні події. Образи огрядної няньки з дитячою люлькою, яка проходить на задньому плані, поява матері з двома дівчинками біля старомодної вуличної колонки з водою можуть викликати аналогії з

історією про викрадення дитини старого графа, про яку розповідається з самого початку твору і яка стає стрижнем розвитку подій. Однак у подальшому паралельні сценічні плани ніяк не перетинаються.

Шокуючий стильовий злам відбувається лише у досить розгорнутій вставній сцені, під час якої передбачався виступ балету. Музика її досить стереотипна, а доцільність введення ніяк не обумовлена. Режисер відштовхується від цього факту і будує на балетній музиці пантоміму явно гротескного плану. З попередньою дією цей довгий епізод пов'язує лише постать старого, стілець якого переміщається з лівого на правий бік сцени. Вискакують по черзі і поступово заповнюють сценічний простір рухливі боксери у червоних рукавицях. Вони жваво пересуваються, підстрибують, скупчуються у групи, хаотично б'ються. Наприкінці до дорослих бійців приєднується купка боксуючих дітей, а також з'явиться у таких саме червоних рукавицях колишня нянька. На завершення інтермедії боксери піднімають стілець зі старим і уносять його зі сцени. Він на прощання привітно махає рукою публіці, у той час як глядачі вистави, на якій мені пощастило побувати, висловили своє обурення цим сюжетно немотивованим дійством звичними для західних оперних відвідувачів криками «Бу-у-у!».

Останній трагічний етап твору, якій повністю зосереджений на відтворених у музиці Верді внутрішніх колізіях, був, як і опера у цілому, на гідному художньому рівні представлений головними виконавцями спільно з професійно досконалим оркестром під орудою добре відомого у європейських оперних колах Маестро Роберто Аббадо. Скупий і монохромний режисерський малюнок Роберта Уілсона у цьому разі допомагав цілковито заглибитися у музичні враження і підкреслював узагальнений зміст історії про кохання і смерть, страждання і жертву, розплату за не пробачений злочин.

Організатори фестивалю наголошують на тому, що при втіленні вердівських творів попередньо проводиться ретельний текстологічний аналіз існуючих видань по авторським рукописам і першодрукам. Адже відомо, що у ході багаторічної театральної практики нашаровуються непомітні зміни і відступи від оригіналу. Тому попередня науково-дослідна і редакторська робота над нотним матеріалом є важливою частиною цього масштабного фестивального проекту.

### **Верді на сцені Баварської державної опери**

Відомі зірки німецької і світової оперної сцени *Йонас Кауфман* і *Аня Хартерос* виступили партнерами у «**Силі долі**» Дж.Верді, поставленій *Мартіном Кушеєм* і включеній у програму щорічного літнього фестивалю 2017 року. Вистава цікава підкресленими перегуками з колізіями глобалізованого сучасного світу. Сміслову арку складають тут початок і фінал. На музиці увертюри ми бачимо картину ритуальної сімейної трапези у

багатому домі. Сімейний стіл згодом залишається єдиним предметом, який з'являється у всіх картинах символом зруйнованих традицій, втрати ідентичності і родового коріння. Пристрасний месник Дон Карлос ді Варгас (Сімон П'яццола) хоче через акт помсти за смерть батька ствердити родові цінності як життєву основу. Їх руйнація робить навколишній світ нестабільним, хистким і хаотичним, кидає кожну людину у вир трагічних випадковостей. Військовий табір нагадує біблійний Содом. Герої існують під чужими іменами, зовнішнє середовище позбавляється всіх стабільних ознак, нейтральними, позбавленими пізнавальних соціальних і національних прикмет є і костюми персонажів (сценограф Мартін Цеттгрубер, костюми Хейді Хукі). Кульмінацією і одночасно катарсисом стає фінальна сцена. Серед звалища великих білих хрестів ховається Леонора (Аня Хартерос). Тут її через багато років знаходить коханий Дон Альваро (Йонас Кауфман), який у двобой смертельно поранив її брата, згодом свого побратима Карлоса. Повторюється початкова мізансцена. Біля сімейного стола сидить Карлос і в останній мить життя хапає свою жертву і вбиває на тому самому столі сестру-відлюдницю. Смерть є для обох звільненням, спокутуванням гріха. А вироком для Альваро стає приреченість залишатися живим.

*/Зверніть увагу на ім'я американського режисера Роберта Уілсона і знайдіть про нього більше інформації. Знайдіть інформацію, коли опера «Трубадур» була поставлена в Парижі під назвою «Трувер». У яуомц репертуарі найчастіше виступають німецькі співаки Аняч Хартерос та Йонас Кауфман? Згадайте, які вистави Верді ви бачили на сцені/.*

### **Лекція: Опері ХХ століття у сучасному репертуарі.**

Опері ХХ століття поступово стають органічною частиною репертуару більшості світових оперних сцен. Першої черги це стосується оперної творчості Ріхарда Штрауса, Сергія Прокоф'єва, Леоша Яначека, а також Ігоря Стравинського, Бенджаміна Бріттена, Дмитра Шостаковича. Їхні твори вимагають не лише органічного засвоєння незвичної стилістики співаками, вихованими на класико-романтичному репертуарі. У ХХ столітті театральне мистецтво збагатилося рядом нових театральних систем, нових принципів драматургічної будови. Монтажна драматургія, епічно-оповідні методи сюжетного розгортання, умовність театральної дії, використання образних метафор, символів, підсилення ролі оркестру і його збагачення, з одного боку, тенденція до камернізації, малі оперні жанри, мооновистави, – з другого, все це ставить нові вимоги перед постановниками, розширює поле пошуку і сміливого експерименту. Використовуються також прийоми лялькового театру, неєвропейські театральні системи (японський театр но у «Річці Керлью» Б. Бріттена, кабукі у «Трьох сестрах» П. Етв'юша). Цю тему ми розкриємо на прикладі двох постановок творів композиторів ХХ століття,

здійснених відомими режисерами авангардного спрямування Дмитром Черняковим (Россія) іт Кшиштофом Варліковським (Польща).

**«Діалоги кармеліток» у Баварській державній опері. Режисер Дмитро Черняков, 2010)**

«Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка належить до нечисленних оперних творів, написаних у другій половині ХХ століття, які витримали випробування часом і стали репертуарними. Вже у ХХІ столітті з'являються нові постановки опери французького майстра на провідних сценах світу. Не вдаючись у відому і досліджену історію створення опери, слід сказати, що її літературні джерела вплинули на характер драматургії. Опері Пуленка властивий уповільнений розвиток сюжету, прискорення якого відбувається лише в останній третині твору. Колективний портрет сестер-кармеліток змальовується головним чином через літургічну складову і спільні молитви. Виділені крупним планом лише окремі постаті, між якими і встановлюються активні діалогічні стосунки. До певного моменту ці стосунки розвиваються в середині замкненого середовища, поки вторгнення реалій історичного буття не розмикає це коло.

В оригіналі опери відтворені події, пов'язані з періодом Великої французької революції та якобінського терору. Однак такі події мають позачасовий смисл. Саме на цьому хотів наголосити російський режисер і автор сценографії *Дмитро Черняков*, якому у 2010 році було запропоновано поставити твір Ф. Пуленка на провідній баварській оперній сцені у Мюнхені.

У створеній у Мюнхені цікавій виставі дія перенесена у нашу сучасність. Крім того режисер відмовився від ефектних на театральній сцені декорацій суворих монастирських приміщень і традиційного одягу-однострою чорниць. Однак без зовнішніх атрибутів релігійної теми у даній виставі вдалося зберегти відтворені музично-театральними засобами місткі символи головної християнської ідеї.

У різні історичні часи зло і неправду можуть нести у собі знеособлена юрба, деспотична держава і її інститути. Боляче завжди проходить у суспільстві зміна поколінь. А проблема батьків і дітей особливо загострюється у періоди історичних катаклізмів. Якщо у такі складні часи молода людина не знаходить духовних опор у сімейному колі і не має мужності самостійно протистояти тиску соціуму і власним жахам, вона приєднується до тих, хто став "не від цього світу", обирає внутрішню свободу і віру у вищі духовні цінності. Такий шлях обрала маленька жіноча громада, яка існує у виставі тісною спільнотою у відлюдній маленькій оселі. Їхнім захистом є будиночок-акваріум, що повертається до глядачів різними боками і переміщається в різні кінці сцени. Втеча не звільняє одягнених у буденні костюми жінок від жорстокості середовища та від власних страхів, але загартовує їхні душі.

Вони відчують себе подібними до перших християн, котрі ховалися в римських катакомбах від переслідувань язичницької влади.

Дмитро Черняков одержав у Мюнхені надійного партнера-однодумця у особі диригента Кента Нагано. Цьому музиканту властивий раціонально виважений конструктивний тип мислення. Він вільно орієнтується у сучасній музиці і її любить. Кент Нагано витримав з початку і до кінця атмосферу глибокої зосередженості, притаманну творові Пуленка. При цьому за стриманістю тону постійно відчувався прихований драматизм і напруга, які виривалися на зовні лише короткими спалахами. Успіхові вистави сприяв і дуже сильний склад виконавців. Відчувалася ретельна праця над кожним образом.

У попередніх коментарях Д. Черняков скаржився на відсутність дієвості і кваліть драматургічного розвитку опери Пуленка. Згадуючи п'єсу Ж. Бернаноса, покладену в основу лібрето, назвав її драматургію схематичною і наївною. Щоби більш чітко і цілеспрямовано побудувати наскрізну дію вистави і привести до драматичної кульмінації, режисер зробив стрижневою сюжетною лінією долю юної аристократки Бланш де ля Форс. Можна сказати, що в результаті колективний образ, притаманний п'єсі Ж. Бернаноса, у мюнхенській виставі виявився супровідним фоном крупним планом поданого портрету головної героїні. Режисер також запропонував нову розв'язку твору. Протягом вистави ми спостерігаємо, як Бланш акумулює у собі шлях духовного вдосконалення через сумніви, страх, непевність. Бланш втекла з монастиря ще до ув'язнення її сестер-монахинь і офіційного оголошення всім смертного вироку. Однак вона пододала свій страх і в останній момент добровільно зійшла на ешафот, коли всі сестри були вже страчені. З опису цієї фінальної драматичної події починається новела Гертруди фон Лефорт «Остання на ешафоті», у якій була вперше описана історія загибелі сестер-кармеліток, і цією ж сценою завершується. І у виставі Д. Чернякова Бланш у фіналі рішучим спонтанним вчинком круто змінює хід подій. Вона не йде на добровільну смерть слідом за своїми подругами, як значилося в оригіналі опери, а гине, спасаючи їх усіх.

Ретельно відпрацьована композитором вокальна мова твору відповідає характеру і темпераменту кожного персонажа, індивідуальній манері висловлення думок і почуттів. Її відтворення на сцені вимагає рельєфного донесення тексту, передбачає відчуття його гнучкого темпоритму. Як і в операх камерного спрямування, тут має значення і загальний тон спілкування, і нюанси, деталі смислу сказаного. Тому успіх вистави у значній мірі залежить від досконалого опанування таким вишуканим і рафінованим вокальним стилем. Ретельна праця з акторами над образами вважається фірмовим знаком режисури Дмитра Чернякова. І вже в першій сцені вистави ми бачимо її результат.

Ще до того, як зазвучить музика, розкритий простір театральної сцени



заповнює сучасний строкатий натовп. Люди обганяють одне одного, гамірно жестикулюють і щось викрикують. Серед цього вуличного потоку вирізняється нерухома постать головної героїні, відстороненої від загальної метушні. На неї наштовхуються перехожі, проходять повз неї, не помічаючи. А вона ховає обличчя у довгому чорному шарфі. Жіночий берет, шарф навколо шиї, біле демісезонне пальто, тендітна фігурка молодої жінки серед галасливого натовпу. Виникає ємна сценічна метафора існування героїні у стані «публічної самотності», як його називав Станіславський. Ще то того, як зазвучить голос англійської співачки Сюзан Гріттон, яка виконує партію Бланш де ля Форс, у свідомості глядачів закарбовується цей зовнішній образ. Педалізується тема індивідууму і знеособленого натовпу. І одразу стають зрозумілим витoki наступного рішення Бланш приєднатися до тих, хто вирішив бути «не від цього світу».

Власне театральна дія розпочинається сценою у батьківському домі Бланш, вирішеною у виставі як зустріч її учасників на величезній оголеній сцені, огорненій сірою димкою. У цій експозиційній картині немає жодного предмету чи деталі, з якими самотня душа Бланш відчувала би свій зв'язок. І з батьком та братом розмови йдуть стоячі, ніби на ходу і поспіхом, як з перехожими у вуличному натовпі. Впадає в око контраст поведінки батька й сина, які ніби переплутали власні ролі. Брат Бланш, юний шевальє у виконанні Бернарда Ріхтера поводить себе з нею скоріше як надміру турботливий батько, допомагає зняти пальто, знімає рукавичку і гріє замерзлі руки. Вальжний Маркіз де ля Форс Алана Вернеса, навпаки, відчуває себе розкуто. Зі стану комфорту його ненадовго виводить лише тривожна розповідь про вуличну пригоду, з якою зіткнулася Бланш. Незважаючи на відведений у творі Пуленка короткий час знайомства з маркізом, постановники і талановиті виконавці першої сімейної сцени змогли виразно передати соціальну психологію героїв, а також особливості сімейної атмосфери і взаємостосунків батька, брата і сестри, які спонукають Бланш залишити рідну домівку.

Цікаво, як на очах змінюється її поведінка, коли з рюкзаком за плечима і з маленькою валізою вона готується залишити сімейне коло. Ми вже бачимо не молоду аристократку, а ніби боязку скромну прочанку, яка зібралася у далеку путь. У наступній сцені першої дії Бланш вперше боязко зупиняється на порозі освітленого зсередини маленького напівіграшкового будиночку, а потім двері його перед нею розчиняються, вона одразу попадає у тісну закриту спільноту. Тут все буде відбуватися при свідках, а відокремлене ізольоване існування стане неможливим.

Створюючи таке сценічне середовище, режисер зробив його сучасним символом монастирського життя. Перша важлива розмова з Бланш хворої настоятельки мадам де Круассі відбувається не віч-на-віч, а при мовчазній участі всіх мешканок, з якими з цього моменту буде нерозривно пов'язана

доля новоприбулої. Образ мадам де Круассі у блискучому виконанні видатної французької оперної співачки Сільвії Брунет одразу подається дуже масштабно і рельєфно. Виконавиця вдало користується такими засобами впливу, як зміна тембрових барв і динамічні градації свого глибокого низького голосу, демонструючи якості вольового лідера. Сцена її смерті стає драматичною кульмінацією всієї першої дії. Вона ретельно відпрацьована у всіх деталях. Вдало акцентована тут і постать матері Марії Інкарнасьон. Виконавиця цієї складної ролі Сюзана Ресмарк демонструє крутий норів і негативні реакції своєї героїні не лише у вокальних репліках, а всією поведінкою з хворою настоятелькою, за якою доглядає. У передсмертні хвилини настоятелька хвилюється про занадто тендітну і нестійку Бланш, і саме сестрі Марії доручає свою останню духовну дочку. Також її очам відкриваються страшні картини майбутньої руйнації всього монастирського життя.

Сімейну тему продовжує епізод у другій дії, коли брат знаходить Бланш у новому оточенні і передає звістки про підсилення зовнішніх загроз. Посилається він і на самотність батька та найого хвилювання про безпеку дочки. Але, здається, що тепер вони розмовляють різними мовами. А ось як виглядає ще одна спроба Бланш сховатися під дахом рідного дому. Ми побачимо її на такій саме оголеній безлюдній сцені, згорнутою клубочком під сірою ковдрою. Вона кинула жіночу спільноту у рішучий момент одразу після того, як була дана обітниця про готовність прийняти вінець мучеництва.

Кінематографічно строката зміна місць дії у рецензованій виставі замінена швидкими переміщеннями персонажів у сірому сутінковому світлі по майже порожній сцені. Разом з тим на тюремну камеру, де жінками довелося провести першу тривожну ніч, перетворився той самий їхній затишний будиночок. У кімнатці, де знаходяться налякані жінки, ми бачимо червоні газові балони, і це одразу сприймається тривожним симптомом, викликає асоціації зі спаленням живих людей і з масовою загибеллю в'язнів у газових камерах.

Сцена загибелі кармеліток вирішена Пуленком як зупинка зовнішнього часу, довга тиха кульмінація, зосереджена на заглиблені у високий молитовний стан. Монашки йдуть на ешафот з молитовним співом, і голос кожної переривається з ударом гільотини, чітко зімітованим в оркестрі. Переконливо реалізувати подібну картину суто театральними засобами і зробити кульмінаційною вершиною всієї вистави не просто. Думаючи, як вирішити дилему фіналу вистави, Дмитро Черняков запропонував більш динамічну і дієву сюжетну розв'язку.

Ось як виглядає у мюнхенській виставі фінальна сцена, авторська партитура якої залишилася недоторканою. Навколо наглухо забитого з усіх боків дошками будиночку поліцейські поспіхом встановлюють огорожу. Збирається натовп, такий самий, який ми бачили на початку вистави. І ось

вперед вискакує схвильована Бланш. Вона сміливо перетинає огорожу і починає на очах у всіх активно діяти: силоміць вибиває бічні двері будинку, перетвореного на пастку, витягує назовні по одній своїх уже напівживих, майже бездиханних сестер. Вони падають просто на землю, відповзають убік, ледве оговтуються. Юрба на сцені, а разом з нею і глядачі в залі загіпнотизовано спостерігають за цими відчайдушними діями і одночасно поринають у переданий музикою високий молитовний стан. А потім усе несподівано обривається вибухом, який співпадає з останнім ударом гільотини в оркестрі. Будиночок займається, і стає зрозумілим, що Бланш одна з усіх не встигла врятуватися. Бланш віддала своє життя за інших, і жертва її була прийнята Небом.

### **«Мічені» Ф. Шрекера. Відновлення забутого твору митця початку ХХ століття.**

Прем'єр опери австрійського композитора епохи європейського модерну Франца Шрекера «Мічені» відбулася у 1918 році, і вже через рік її вперше поставили у Мюнхені. Прихід до влади Гітлера трагічним чином відбився на долі цього талановитого митця, який помер у 1934 році. Вся його спадщина була зарахована ідеологами Третього рейху до чорного списку. В останні роки у Європі спостерігається хвиля зацікавлення музикою Ф. Шрекера. Її прихильником і пропагандистом встав відомий німецький диригент *Інго Мецмахер* (1957). Він і був запрошений для втілення «Мічених» на сцені Баварської державної опери у 2017 році. Сюжет твору, лібрето якого належить перу автора, має всі ознаки модерних мистецьких течій межі століть. Краса і потворність, високі мрії і ниці почуття існують поруч. Виразна і образно насичена музика також позначена різноманітними впливами. Про це говорить у прозовому монолозі герой твору Альвіано (Джон Дашак), який виступає тут від імені самого композитора. Він з іронією цитує критичні відзиви і звинувачення на адресу своєї творчості.

Багатий Альвіано зібрав колекцію різноманітних художніх експонатів на своєму острові, який назвав «Елізіумом». Зовні Альвіано потворний і подібний до страшного монстра, тому побудований ним куточок земного раю хотів перетворити на царину гармонії і краси – компенсацію власних комплексів. Однак компанія його багатих друзів влаштувала тут вертеп розпусти і злочинів, викрадаючи та гвалтуючи у таємному підземному гроті молодих дівчат. Дізнавшись про це, Альвіано вирішив відкрити острів для широкої публіки і подарувати місту.

Опера Ф. Шрекера побудована на складному переплетенні двох головних драматургічних ліній. Першу можна визначити як експресіоністську драму з участю трьох героїв. Драматична інтрига зав'язується навколо любовного трикутника. Юна художниця і дочка подести Генуї Карлотта (Катеріна Наглештад) входить у довіру Альвіано і одержує згоду написати

його портрет, бо, за її словами, буде відтворювати не зовнішню потворність, а його чисту і благородну душу. Почувши зізнання Карлотти у коханні, Альвіано спочатку не може цьому повірити, але потім перед ним ніби відкривається новий світ. До цього часу закляклий у відразі і ненависті до себе самого, він раптом відчуває, що життя повертається до його зневіреного серця. Зі страхом втрати коханої і одночасно з надією він переживає наступні драматичні колізії. Схильна до гри зі своєю і чужою долею Карлотта безжалісно відкидає Альвіано і добровільно йде у пастку до красеня і жорстокого спокусника графа Андреа Вітеллоццо Тамаре (Хрістофер Мальтман). Суперник Альвіано оволодіває Карлоттою за її же згодою і, згвалтувавши, вбиває, після чого сам гине від рук Альвіано. У душі загострених крайніх емоцій, які культивували митці модерних течій рубежу віків, вирішена розв'язка. Одночасно з крахом всіх надій і втратою сенсу життя, що переживає Альвіано, для Карлотти і Тамаре власна загибель і смерть стає джерелом збочених еротичних відчуттів.

Однак паралельно у творі розвивається соціальний конфлікт. Згідно з авторською ремаркою, дія відбувається у Генуї XVII століття. Ясно, що мало хто із сучасних постановників рахується з такими вказівками. Однак у творі бере участь не тільки хор, але й група персонажів, пов'язаних з різними соціальними прошарками суспільства. Це граф Тамаре і розбещені юні аристократи – його друзі. Це зваблені ними жінки. Нарешті, це володарі міста, які втягнуті у кримінальну справу із зникненням молодих дівчат. Кшиштоф Варліковський разом зі сценографом і автором костюмів Малгожатою Щесняк вирішили підкреслити бідермаєрську сутність середовища, одягнувши на всіх учасників масових сцен мишачі голови. Спочатку ця тема заявлена під час діалогу Карлотти з Альвіано. Останній прийшов до її майстерні позувати для портрету, однак у виставі замість відтворення цієї сюжетної ситуації герої ведуть довгу розмову у двох протилежних кутках на передньому плані сцени. У цей самий час висвітлюється задня кімната, де ми бачимо побутові сценки членів сімейства Карлотти і навіть вгадуємо серед них її саму. У всіх них звичайний одяг скомбінований з мишачими головами. Така бідермаєрська картинка одержує тут символічний і загадковий присмак. Однак на далі прийом виглядає нав'язливим і однолінійним. У кульмінаційній сцені натовп прославляє добродійність Альвіано, а володарі міста одночасно прагнуть розвінчати його як злочинця і збоченця. У виставі К. Варліковського ця кульмінація виглядає перевантаженою і хаотичною. В даній постановці більше вдалося відтворення особистісної трагічної історії краху всіх надій і марень головного героя. Цьому серед іншого сприяло прекрасне виконання головної партії Джоном Дашаком. Вдалим виявився позбавлений гротескних перебільшень, але при цьому достатньо виразний грим і зовнішній образ персонажа. У сценах з Карлоттою, сповнений контрастів і протиріч характер якої

переконливо відтворила Катерина Наглештад, проникливо прозвучав мотив переходу від внутрішньої спустошеності зневіреного у собі героя до радісного просвітлення, коли все його єство на мить осяяв промінь надії.

*/Що ви знаєте про бідермаєр та його ознаки? Які ще вам відомі оперні постановки Дмитра Чернякова та Кшиштофа Варліковського? Опері якого композитора рубка XIX-початку XX століття найчастіше включаються у сучасний оперний репертуар?/*

### Література

1. История зарубежной музыки. Учебник для музыкальных вузов. Вып. 6. Начало XX века – середина XX века / Санкт-Петербург : Композитор, 1999. 630 с.
2. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. 448 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох / у 2 т. – К ; Суми, 2002. – Т. 1 – 184 с.; Т. 2 – 208 с.
4. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.
5. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века / Москва : Музыка, 1978. – 264 с.