

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра теорії та історії музики**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
у галузі знань 02 – Культура і мистецтво
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво
на тему:

**СУЧАСНІ РЕЖИСЕРСЬКІ МЕТОДИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИЧНОЇ
ОПЕРИ**

Виконала: студентка магістратури
заочної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Нескоромна Анастасія Олегівна

Науковий керівник:
Воскобойнікова Ю. В.
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового диригування
та академічного співу

Рецензент: Коновалова І.Ю.,
доктор мистецтвознавства, доцент

Національна шкала _____

Кількість балів _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____ Снедков І. І.
(підпис) (прізвище та ініціали)
Члени комісії _____ Большакова Т. В.
(підпис) (прізвище та ініціали)
_____ Рощенко О. Г.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Історія розвитку оперних режисерських постановок другої половини ХХ – початку ХХІ століття.....	6
1.1. Сучасний оперний спектакль у світлі наукової думки	6
1.2. Постмодерністські тенденції в сучасних оперних постановках	11
Висновки до Розділу 1	23
РОЗДІЛ 2. Типологія методів режисерської інтерпретації у сучасному оперному мистецтві	25
2.1.Культуротворчий та культуровідповідний напрями режисерської діяльності	25
2.2.Проблеми і перспективи режисерських інтерпретацій на прикладі постановок опери «Кармен» Ж. Бізе	35
Висновки до Розділу 2	48
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	52

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Діяльність хорового диригента щільно пов'язана з оперним жанром: оперні сцени складають значний обсяг навчальної програми у фахових ЗВО, праця хормейстера оперного театру є одним з великих напрямів професійного спрямування подальшої діяльності здобувачів вищої освіти. Проте саме специфіка роботи хормейстера з оперним матеріалом залишається певною мірою за межами уваги дослідників, коли йдеться про сучасні оперні спектаклі.

Актуальність дослідження зумовлена активним поширенням постмодерністських тенденцій в сучасних оперних постановках, які не лише оновлюють «академічне» режисерське бачення класичних сюжетів, але й подекуди ставлять під загрозу авторський задум. Можливість вільної інтерпретації опери, з одного боку, надає певні переваги для художньої творчості режисера, але, водночас, ставить питання про межі авторського тексту та критерії адекватності його інтерпретації виконавцями та постановниками.

Хронологічні межі дослідження – останні десятиріччя ХХ – початок ХХІ ст.

Мета дослідження полягає у визначенні сучасних методів режисерської інтерпретації класичної опери.

Досягнення поставленої мети відбувається шляхом вирішення наступних завдань:

- визначення специфіки оперних постановок у ХХ – початку ХХІ ст.;
- розробка типології сучасних методів режисерської інтерпретації класичної опери;
- аналіз режисерських інтерпретацій класичної опери (на прикладі опери «Кармен» Ж. Бізе).

Об'єктом дослідження режисерські постановки класичної опери другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження: сучасні режисерські методи інтерпретації класичної опери.

Теоретичну базу дослідження складають джерела декількох напрямів:

- дослідження, присвячені музичній драматургії опери (Б. Асаф'єва [3], Д. Густякової [7], Е. Конен [13], Б. Ярустовського [49], Е. Руч'євської [34], Т. Куришевої [18], О. Комарницької [12], Л. Мазеля [22] та ін.);
- значною опорою для наукових досліджень стали роботи режисерів драматичного театру (К. Станіславського [39]) та опери (Б. Покровського [31], Є. Акулова [1] та ін.);
- окремий корпус використаної літератури склали роботи, присвячені оперній режисурі (А. Бояринцевої [4], Е. Цодокова [43-45], А. Чепіноги [46], М. Черкашиної-Губаренко [47], Н. Маркар'ян [23], І. Яськевич [50] та ін.).

Методологічну базу дослідження магістерської роботи складають такі загальнонаукові методи:

- принципи історизму та детермінізму, використані у процесі визначення основних тенденцій сучасного оперного мистецтва;
- контекстний аналіз, залучений для осягнення умов, у яких відбувається інтерпретація художнього тексту;
- інтерпретаційний аналіз, який дозволяє виявляти елементи авторського задуму та методи його виконавської реалізації;
- компаративний аналіз, що використаний для порівняння різних інтерпретацій однієї опери.

В роботі також використані спеціалізовані мистецтвознавчі методи, такі як:

- жанрово-стильовий аналіз;

- аналіз музичної форми;
- аналіз музичної фактури та ін.

Матеріал дослідження – режисерські інтерпретації класичної опери в обраний період, зафіксовані у відеозаписах, а також критичних статтях, інтерв'ю, відгуках та ін. Виконавський аналіз здійснений на матеріалі опери «Кармен» Ж. Бізе.

Наукова новизна. У дослідженні *вперше* в музикознавстві здійснено компаративний аналіз режисерських інтерпретацій фіналу опери «Кармен» Ж. Бізе та композиторської режисури, закладеної в тексті; *отримало подальший розвиток* вивчення специфіки сучасних режисерських інтерпретації класичної опери, *уточнено* їхній вплив на виконавську інтерпретацію.

Апробація роботи. Магістерська робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Матеріали дослідження були викладені у доповіді на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (23-24 квітня 2020 р.).

Публікація. За темою магістерської роботи було опубліковано тези: Нескоромна А. О. Сучасні методи режисерських інтерпретацій в оперних постановках // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук-теорет. конф. молодих учених, м. Харків, 23-24 квітня 2020 р. м. Харків, 2020. С. 49-50.

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 56 с.; основного тексту – 42 с.; список джерел включає 55 позицій.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ РОЗВИТКУ ОПЕРНОГО ЖАНРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1. Сучасний оперний спектакль у світлі наукової думки

Оперний спектакль як синтетичний жанр завжди зазнавав широкого обговорення у літературі різних наукових спрямувань: історії мистецтва, культурології, музикознавства, театрознавства та ін. Опері присвячено безліч наукових праць, проте останнім часом цей жанр мистецтва переживає дуже радикальні зміни, наукове осмислення яких ще триває.

Опера очима різних фахівців виглядає по-різному. Музикознавців цікавить музичний текст та його виконавське втілення, режисерів – загальна драматургія вистави, психологія персонажів, сценографів – мізансценування. Цей ряд можна продовжувати. Проте комплексний, узагальнюючий погляд на оперу неможливий без розуміння її звукової природи.

На думку С. Лисенко, представляється правомірним розгляд опери з позиції синтетичного художнього тексту. При такому підході опера постає як «поетапна багаторівнева інтерпретація, де на першому етапі вихідний вербальний текст «прочитується» композитором за допомогою музично-виразних засобів, а на наступному – вербально-музичний синтез оперної партитури «перевиражається» театральними-сценічними компонентами» [21, С. 7].

Проте Є. Цодоков, говорячи про синтетичну сутність опери, наголошує на її головній особливості: «Вкотре задамо собі сакраментальне питання – що є опера як специфічне художнє явище? Синтез музики, слова і сценічної дії (тобто Театру) – відповідь будь-яка людина, заглянувши в енциклопедію. Так, дійсно, зовні ця декларація виглядає правильною» [44]. Але далі він пропонує вдатися до простого експерименту: спробувати

дивитися оперу, затуливши вуха. Критик зауважує, що у цьому випадку важко буде навіть визначити, про який твір йдеться. Проте заплющивши очі, опер легко ідентифікувати, навіть за оркестровими фрагментами, які не містять літературної складової. Він підсумовує: «Очевидно, що ідентифікація опери досягається насамперед музичною складовою, що і дає нам право саме її вважати системоутворюючим компонентом. Більше того, в музиці вже все закладено! Всі почуття, всі драматичні колізії, неповторна атмосфера і стиль епохи нею виражені, причому її специфічною непонятійною мовою» [44].

Дослідник навіть намагається сформулювати своєрідний оперний закон: «Будь-які позамузичні художні засоби інтерпретації в оперному мистецтві плідні в тій мірі, в якій вони підсилюють і «оголюють» художні смисли основної оперної субстанції – музики. Протилежні зусилля небезпечні. Тому дорога відкрита для пошуків нових ритмопластичних, мізансценічних, світлових і будь-яких інших рішень, аби вони були вільні від нав'язування нової літературно-сміслової конкретики» [44]. Є. Цодоков наполягає, що опера – не конгломерат рівноправних складових. Він порівнює цей жанр зі збагаченим ураном, властивості якого змінилися завдяки доданим елементам, проте яким ці якості без основи не властиві.

Музика починається там, де закінчується слово, адже вона оперує не логічними будовами, а безпосередньо звертається до внутрішнього емоційного світу слухача, надаючи великий простір його власній фантазії та уяві, яка може довести почуті образи до бажаного ступеня конкретизації.

Звичайно, за часи існування оперного жанру в ньому відпрацьовувалися та зростали зв'язки з іншими видами мистецтва – літературного, драматичного, пластичного, художнього. Проте основною властивістю класичної опери завжди була орієнтація на розвиток, процесуальність.

Процесуальність як принцип, що лежить в основі прозового тексту, вельми знаменна. Саме принцип розгортання в часі, насамперед, відрізняє цю мову від поетичної, в якій образ-метафора може бути наданий миттєво. А Ю. Лотман додає стосовно до будь-яких, в тому числі і несловесних мистецтв, що «оповідання будується як поєднання певного вихідного стабільного стану і подальшого руху» [20, С. 385]. Якщо ж говорити про властивості власне музики, то дана Ю.М. Лотманом характеристика оповідання якнайкраще підходить до неї, бо будь-яка інструментальна або вокальна мініатюра, не кажучи вже про закінчені частини великих симфонічних або вокально-симфонічних творів, обов'язково має: а) тему («вихідний стабільний стан») і б) її розвиток («подальший рух»). Як пише Є. Руч'євська, «твір (якщо це не музична емблема або заставка) не може складатися з інтонування теми (...) Щоб реалізувати свої функції (...) тема повинна спочатку бути викладена, а потім розвинута» [34, С. 79].

На зрілих стадіях, з розвитком сонатної форми, музичне мислення ускладнюється, виникає поняття симфонічного розвитку, який набуває актуальності не лише у музичному мистецтві. Б. Асаф'єв в своїй праці «Музична форма як процес» пише: «Твір стає органічно і психологічно вмотивованою єдністю, що виникає у зростанні та розвитку, (...) Це багате виразними можливостями динамічне і діалектичне музичне становлення почало розкриватися у всій своїй повноті лише в зв'язку з утворенням форми сонатно-симфоніческого алєгро» [3, С. 171-173]. Щоправда, це динамічне і діалектичне становлення швидко вийшло за межі сонатного алєгро і поширилося на інші частини сонатно-симфонічного циклу, на фрагменти оперної та балетної партитур. А якщо розуміти його не буквально, як спосіб створення конкретної музичної форми, а як діалектичний спосіб музичного мислення, то і на весь сонатно-симфонічний цикл або лейтмотивну систему оперної партитури.

Симфонічний розвиток – вищий тип процесуальності – зазвичай поєднується з виділенням будь-якого одного, узагальнюючого образу.

Дійсно, система лейтмотивів і лейттем – один з важливих аспектів симфонічного мислення: трансформація вихідного лейттематизму, або, навпаки, його статичність проявляють етапи і спрямованість розвитку музичної теми. «Спостерігаючи за музичними змінами та перетвореннями (...) смислово-музичних комплексів, можна знайти шляхи до розуміння лінії драматургічного розвитку (...) Порівнюючи «музичні обставини», в яких вони з'являються, розвиваються, ростуть або зникають в боротьбі з іншими елементами музичного розвитку, можна судити про те, які зміни відбулися у внутрішньому житті або зовнішньому її прояві» [2, С. 26].

Таким чином, логіка появи і зміни лейтмотивів матеріалізує ідею музичного твору на великих часових просторах. Недарма лейтмотив є неодмінним атрибутом різних музично-сценічних творів. До речі, поняття «симфонічний розвиток» подібне до улюбленого К. Станіславським поняття «наскрізної дії». Наскрізна дія – лейтмотив, що проходить через всю п'єсу (...) глибокий, корінний, органічний зв'язок, який з'єднує окремі самостійні частини ролі» [39, С. 151]. Така смислова схожість ще раз підтверджує існування генетичної спорідненості між різними художніми явищами.

З усього вищезазначеного ясно, що природа музичного образу невіддільна від самого процесу розвитку в часі. Більш того, як зауважує Ю. Лотман, «музика (за своєю основною тенденцією, за структурою матеріалу) тяжіє до того, щоб бути ідеальною моделлю розвитку, руху в чистому вигляді (на відміну від живопису, яка є втіленням «вихідного стану»)» [20, С. 386]. Дослідниками, зокрема, Л. Мазелем, неодноразово відзначалась спорідненість драматургічних принципів опери та симфонії, своєрідна складна взаємодія оперного і симфонічного [22].

У ХХ сторіччі опера особливо відчувала на собі різні впливи, існуючи у нескінченному розмаїтті форм та видів. Культурологічний погляд на проблеми взаємостосунків різних художніх мов, їхньої інтеграції пропонує М. Каган [10], розглядаючи міжвидовий синтез мистецтв як вплив театральності-сценічності реальності на інші мистецтва у процесі взаємодії та тяжіння до візуалізації мистецтва у ХХ столітті.

Театральні тенденції в музиці досліджені Т. Куришевою [18], яка у своїй монографії визначає кілька напрямів театральності:

- театральність як властивість музики і наслідок синтезу мистецтв;
- театральність окремих музичних жанрів;
- театральність як явище гри;
- театральність як композиторська музична режисура.

Дослідниця зосереджується на засобах, які використовують композитори для вираження драматичної дії у своїх творах.

У дослідженні І. Бродової [5] розглянуто процес трансформації, який проходить музичний образ у контакті з мистецтвом драматичного театру, вона також пропонує типологію музично-сценічних інтонацій та визначає шляхи перетворення музичного інтонування у музично-сценічне. Один із запропонованих нею термінів зазнав критики багатьох фахівців, одним з яких була Ю. Мостова, яка визнала недостатньо точним термін «переінтонування» стосовно втілення музичної інтонації в пластичних проявах. Проте, як показала практика постмодерної опери, саме до «переробки» музичної інтонації, як у вузькому, так і загальному смислового значенні, досить часто вдаються сучасні режисери [26].

Інший підхід до проблем художнього «перекладу» мовою іншого мистецтва пропонує В. Москаленко: інтерпретацію музичного твору він розуміє як процес «доосмислення», «доінтонування» (а не «переінтонування», як у І. Бродової) [25].

Власно, про правомірність режисерського переінтонування, переосмислення у відриві від авторського задуму, яке можна поставити в опозицію до розкриття авторського задуму, «доосмислення», «доінтонування» музичної тканини опери, йдеться у більшості наукових та публіцистичних праць, присвячених постановкам оперної класики кінця ХХ – початку ХХІ ст. Наприклад, дисертаційні роботи Я. Іваницької [9], Д. Ніколаєва [27], Д. Густякової [7] розглядають оперний текст в контексті сучасної культури, визначаючи його соціокультурний статус та вдаючись до символіки оперної вистави; наукові праці О. Комарницької [12], Л. Бутенко [6] – жанрову специфіку та особливості оперної драматургії; дослідження А. Чепіноги [46] та В. Стародубцева [40] – питання акторської майстерності та «інтонування ролі» в опері; дисертації та статті А. Солов'яненка [36], А. Сокольської [35] та В. Споришева [37] – оперний текст як предмет режисерської інтерпретації.

1.2. Постмодерністські тенденції в сучасних оперних постановках

Головною тенденцією другої половини ХХ – початку ХХІ століть стала робота в опері неоперних режисерів. Це призвело до різних наслідків – як позитивних, так і негативних.

Прихід до оперного мистецтва режисерів драмтеатру приніс, з одного боку, концептуальне збагачення оперного спектаклю, ускладнення сценічної мови, зменшення традиційного для оперних постановок відставання від сучасних художніх напрямів, бо, як пише Борис Ярустовській, «в театральних п'єсах швидше і мобільніше позначалися і провідні ідеї епохи, і нові стилістичні віяння, і ефективні пошуки в драматургії» [49, С. 89]. Він зазначає, що «робота драматичних режисерів в опері створила благотворний вплив на всю культуру оперного театру. Почалася боротьба з вкоріненими штампами, спектаклі стали ідейно більш значними і осмисленими) [49, С. 89]. Проте ХХІ століття висуває на

оперну сцену режисера, «який не лише не вмiє читати нотний текст /.../ але й є антимузичним по сутi, людину, що тяготиться музикою, вiдмiтає її з поля своєї постановочної уваги i, як наслідок, не йде на контакт з диригентом» [23, С. 322].

Н. Маркар'ян зазначає: «якщо перше покоління режисерiв – Станiславський, Мейерхольд, Крег, Немирович-Данченко, Евреїнов, Комиссаржевський, Марджанов – отримало «стару» освiту, невід'ємною частиною якої була музика, i, мислячи режисерськими категорiями, читало нотний текст як текст драми, то вже в другому поколiннi оперних режисерiв ми бачимо в основному колишнiх співакiв, що залишили сцену» [23, С. 322]. В оперу також приходять режисери драми i кiно, що остаточно руйнує видовi межi режисури.

На початку ХХI столiття нормою стає знайомство з музикою не по нотному тексту, оскiльки сучаснi режисери драми i кiнематографа не здатнi до його прочитання, а лише по записах аудiо або навiть вiдео. Тобто за чужим готовим трактуванням. Прикладом може бути ситуацiя, коли режисер Вiктор Крамер, працюючи над постановкою «Бориса Годунова» М. Мусоргського, в iнтерв'ю пояснив: «Нi, партитуру я не читаю i на роялi не граю (...) Ось ми зараз сидiли з Валерiєм Гергiєвим, i вiн менi розповiдав про цю музику» [16]. Подiбна iнтерпретацiя не може мати нiякої глибини осягнення авторського задуму. Це, власно, i призводить до виникнення епатажних видовищ, у яких брак реального iнтонування образу компенсується режисерськими «знахiдками».

Постмодернiзм, який сформувався в краiнах європейського (християнського) типу культури в другiй половинi ХХ столiття, є для подiбних явищ благодатним ґрунтом. Цей широкий культурний рух, що впливає на фiлософiю, естетику, мистецтво, науку, визнаний особливою «ситуацiєю в культурi», художньо-естетичною системою, а також типом свiтобачення, формою мислення людини рубежу тисячолiть, естетичним

феноменом, всеосяжно і повно відображає завершальні тенденції і перехідні риси мистецтва нашого часу [50, С.5].

Постмодерністській умонастрій несе на собі відбиток розчарування в ідеалах і цінностях Відродження та Просвітництва з їх вірою в прогрес, торжество розуму, безмежність можливостей людини і перспективи вдосконалення його природи. Період постмодерну відрізняється есхатологічним настроєм, «втомленою» культурою, естетичними мутаціями, дифузією великих стилів, еkleктичним змішуванням художніх мов. Будучи породженням світоглядної кризи, яка спіткала людство після другої світової війни, іронічний, «безідейний», несерйозний і часто цинічний, іноді похмурий і жорстокий, позбавлений шкали моральних і ієрархії художніх цінностей (у їх традиційному розумінні) постмодерн проте має свої сильні сторони і важливу функцію в розвитку культури. На думку більшості дослідників, вони складаються в критиці західної культури і західної свідомості, в розчищенні теоретичного простору для нових ідей і концепцій. Постмодерністське мистецтво аж ніяк не відкидає минуле, але шукає в ньому незатребувані, забуті смисли, підходи, прийоми, методи [50, С.6].

Отже на тлі постмодернної еkleктики та стильової вседозволеності, режисерське свавілля мало змогу розквітнути до нечуваних до цього масштабів. Це явище навіть отримало назву «режисерська опера», дуже швидко скорочену до явно сповненого негативного змісту терміну «реж.опера». Крім вже зазначеного «позамузичного» прочитання опери, позбавленого величезної інтонаційно-психологічної складової, режисери почали використовувати безліч неприпустимих раніше прийомів, які змінюють не лише форму, але й зміст класичних оперних вистав.

«Та як би ми не ставилися до такого роду експериментів, – зазначає А. Лісогорська, – їхня поява викликана прагненням інтегрувати спадщину минулих епох у реалії культурно-історичного сьогодення, і в такому

контексті намагання дати інше прочитання добре знайомих оперних сюжетів, у дусі нового часу, є цілком природним. Бажано, щоб новизна поглядів режисера-постановника була узгодженою із смисловими навантаженнями авторського тексту, в іншому випадку може виникнути помітний дисбаланс між початковим авторським задумом, якому слідують історичні постановки, і задумом режисера, що інтерпретує сюжет на сучасний кшталт. Одним із небажаних наслідків у таких постановках може стати зміна концепції трактування образів головних дійових осіб» [19, С. 133-134].

Судячи з реакції видатних диригентів на подібні режисерські дії, такі небажані ефекти виникають досить часто. «Відверто кажучи, те, що відбувається в сучасному оперно-режисерському світі, мене розчаровує, – пише Геннадій Рождественський. – Прагнення до модернізації. Причому дратує не взагалі прагнення до модернізації, а безоглядне і бездумне. Я, наприклад, не бачу необхідності, щоб події опери Вагнера обов'язково відбувалися в космосі. А зараз намагаються епатувати. Зрозуміло, що це диктується касою. Але мене не захоплює» [54]. Більш різкий в своїх судженнях Валерій Гергієв: «Я боюся режисерів більше, ніж змій і щурів. Не тому, що вони погані. Просто режисер і любов до Моцарта або Вагнера – НЕ завжди одне і те ж (...) Проблема – «глуха» режисура» [55].

За словами Є. Цодокова «Оперна режисура – мистецтво виконавське, як би не хотілося режисерові іншого! Воно покликане інтерпретувати вже закінчений твір, де автором є композитор. Цим висловом ми вказуємо даному виду мистецтва на його місце в художньому процесі» [43].

Насправді проблема комплексного, багатомовного тексту, з одного боку надає більше інформації щодо авторського задуму. Завжди є сенс подумати, чому саме таке лібрето обране, які внесені зміни в літературне першоджерело (якщо воно є), як розташовані акценти. З іншого боку,

безперечно, суттєво ускладнює процес донесення змісту шляхом ще одного перекладу – на мову сценічної дії.

«На відміну від драматичного режисера, який має текст, – зауважує Головний режисер Одеського національного театру опери та балету Євген Лавренчук, – в опері ми маємо багат шаровість. Від її автора нам лишилася партитура, що включає сам текст, підкладений під вокальну стрічку, яка видає підтекст, характер того, як звучатимуть ті чи інші слова. Коли я читаю твір, то не знаю, що автор і його персонаж думають. Музична стрічка показує характер певного персонажа й інколи підтекст, ставлення його до певних речей, подій, дійових осіб. Далі маємо оркестрову партію, яка або ілюструє психоемоційний стан героя, або вступає з ним у суперечку, тобто там прописано контекст дії героїв або коментар композитора щодо конкретної ситуації. Отже, маємо багат шарову структуру, прописану автором. Питання, а що ж тоді робить оперний режисер? Він є дешифратором цього всього» [42].

Як вже було зазначено вище, проблема якісної дешифровки музичного матеріалу режисером-немузикантом лишається відкритою. І, на жаль, така ситуація абсолютно точно не сприяє точному інтонуванню авторського тексту, що компенсується творчими домислами і пошуками натхнення де завгодно, але не в партитурі, при тому, що вона і є найточнішим текстом опери.

Дослідниця опери М. Черкашина-Губаренко зазначає: «У наш час проголошена Роланом Бартом «смерть автора», здавалося б, остаточно зняла з порядку денного питання про правомірність тієї чи іншої інтерпретації. виправляти, міняти по своїй волі, перекроювати будь-які тексти при їх перенесенні на сцену апологети сучасного режисерського театру стали вважати своїм невід’ємним правом і мало не головним творчим завданням. Навіть якщо мова йде про визнані усім світом класичні твори, безнадійно застарілою вони називають необхідність докопатися до

суті і заново осмислити всю глибину початкового авторського задуму. Замість цього метою багатьох модерних постановок стає епатажне перелицьовування будь-яких сюжетів за рахунок насичення дії атрибутами сучасної епохи, що нібито автоматично сприяє їхній актуалізації» [47, С. 11].

Прикладів епатажних постановок набагато більше, ніж таких, які б розкривали музичну партитуру більш повно. Наприклад, у 2007 році режисером Андреа Бретом була поставлена опера П. Чайковського «Євгеній Онегін», в якій події були перенесені у сталінські часи. Звісно, це цілком відповідало як новаторським тенденціям сучасної опери, так і філософії постмодерну, проте мало відповідало композиторському задумові. Тетяна постає тут брутальною жінкою з цигаркою в зубах, що відразу нівелює центральний пушкінський образ – мрійливої щирої дівчини, яка протягом твору «зростає» у сильну жінку з конкретними моральними принципами. Абсолютно відсутня у виставі драма у стосунках Ленського та Онегіна. Після дуелі останній поводить як ні в чому не бувало.

Та ж опера у постановці Андрія Жолдака (2014 р.) виглядає взагалі дивно. «Напевно, це сталося тому, що цей режисер, по суті, боїться музики! Як усякого режисера-початківця в опері, його бентежать зупинення дії в аріях. Не відчуючи іманентної логіки музичної дії, він вважає, що в аріях вона зупиняється, і тому потрібно терміново щось зробити, щоб розважити залу, аби глядач не занудьгував. І починає розважати: кульгає по сцені безглуздий персонаж – слуга, бігають нянечки, з гуркотом розбиваються вази, дзвенять скляні банки. У сцені листа Татяни (а вона пише його не «в нічній тиші») навколо вирує бурхливе життя: покоївки возять довкола неї стенд зі сліпучими прожекторами, приносять розкладачку, Няня вранці гріє вихованці кашку в мікрохвильовій пічці. А пасторальне награвання пастуха на світанку

виконує круторогий Фавн у овечій шкірі, який раптом з'являється у відчиненому вікні» [19, С. 146].

Проблема музичного часу, який не співпадає з відчуттям часу режисера драматичного театру, провокує його на штучне «заповнення» речами, однаково далекими від задумів як О. Пушкіна так і П. Чайковського.

Наприклад, застрелений Ленський, самотійно розміщується у футлярі підлогового годинника як у труні. Після обміну фразами: «Убит? – убит!» Онегін виливає на голову вбитому другові кілька банок з молоком, яке у контексті чорно-білого оформлення вистави, мабуть, символізує пролиту кров.

У тому ж році відбулася прем'єра «Євгенія Онегіна» в Мюнхені під орудою режисера Кшиштофа Варліковського. На цей раз дію було перенесено у яесь приміщення на кшталт нічного клубу з відповідними атрибутами – ігровими автоматами та столом для більярду. Головні героїні, Тетяна і Ольга, співали у мікрофони, Ларіна і няня дивилися телевизор. Відчувалися побоювання режисера «пустих» оркестрових епізодів під час зміни картин, отже всі зміни декорацій відбувалися на відкритій сцені.

Як пише, М. Черкашина-Губаренко, «постановники немов би намагалися запевнити публіку, що російські чоловіки грубі, можуть прилюдно шпурнути кохану жінку на підлогу, що вони поняття не мають про правила поведінки в пристойному суспільстві, та й пристойним показане в спектаклі суспільство навряд чи можна назвати. Інакше як пояснити, що в момент сварки Онегін тигром накидався на Ленського і цілував його взасос? Запропонована постановниками мотивація такого дивного вчинку прояснилася в сцені дуелі. Замість передбачуваного пленера тут дія відбувалася у тих самих дещо трансформованих декораціях, як і початкові картини, але з розстеленою постіллю в центрі

великої кімнати. На початку сцени на ній праворуч лежав Ленський, а Онегін сидів з іншого краю як би в тяжкому роздумі. Режисер ніби натякав, що перед тим, як стрілятися, друзі провели удвох «нічку бурхливу, хмільну», що, очевидно, показувало нестандартний характер їхніх відносин» [47, С. 13].

Задана тема, якої, звичайно, не було ані у Пушкіна, ані у Чайковського, розвивається після арії та дуети «Вороги», коли, ніби раптово передумавши стрілятися, «Ленський скидає сорочку і хоче кинутися в обійми друга, але той або через недогляд, або помилково його вбиває. Труп падає на спільне ліжко, секунданти Ленського загортають тіло у простирadlo та прибирають геть з очей» [47, С. 13].

Подальші сцени опери «прикрашає» еротичний балет одягнених в жіночі вбрання чоловіків-трансвеститів. Події позбавляються логіки. Гремін йде, залишаючи дружину лежати поперек дивана. Онегін миттєво укладається валетом з іншого боку. Лише її прямий наказ «Досить, встаньте» змушує його піднятися і почати останнім нелегке пояснення.

Дещо дивні метаморфози відбувалися зі змістом «Пікової дами» у постановці Юрія Александрова (2013 р.). Спроба режисера реалізувати ідею «часи різні – проблеми спільні» викликала до життя образи вічно занедбаного Германа, кокаїніста Томського, молодої та красивої Графіні, яка здійснює самогубство в кінці вистави.

«Сцену Германа в казармі перенесено у блокадний ленінградський морг із трупами: за Ю. Александровим, це найбільш відповідний час і місце, щоб думати про картковий виграш. Ліза топиться в момент смерті Сталіна, при скупченні натовпу обдертих тітоньок-арештанток у кожухах і з речовими мішками за плечима, а Герман у той самий час збирається у казино (у 1953 році вони існували хіба що підпільно!), однак дивним чином потрапляє туди вже у нашому сьогоденні: остання картина відбувається у сучасному казино для «крутих», із багатими чоловіками –

господарями життя і вульгарними, розв'язно танцюючими молодими жінками» [19, С. 156-157].

Постановка зазнала жорсткої критики. Ідея, яку намагався донести режисер, хоч і стала очевидною для публіки, не виглядала переконливою, адже літературно-музичний матеріал явно відторгав можливість таку ідею реалізувати.

Зазнала від постмодернових прочитань й «Іоланта». У постановці Михайла Панджавідзе (2010 р.) не лише зникла атмосфера Середньовіччя, але й сам зміст опери зазнав не абияких змін. Замість королівського палацу – божевільня з медперсоналом та озброєними охоронцями, замість короля – якийсь олігарх, замість підлітка Іоланти – досить повна дама, замість романтичного Водемона – кремезний дядько в галіфе. Дія супроводжувалася банальними відео-проекціями на екрані, які, за відгуками глядачів, дещо заважали сприйманню [48].

Постановка, здійснена режисером Геннадієм Шапошніковим у тому ж році також була позбавлена середньовічних декорацій і костюмів, оформлення сцени було вирішено у конструктивістському дусі. Режисер визнає, що йому хотілося «надати більшої легкості, гумору цьому творові», тому деякі мізансцени він будував на межі з комедією, що, насправді, аж ніяк не передбачено автором опери.

Багато режисерських постановок постмодерного типу зазнав вагнерівський «Тангейзер». У 2013 році режисер Буркхард Козмінскі представив на сцені Дюссельдорфу концтабір, де прямо під час вистави одні актори дуже реалістично розстрілювали цілу родину, а інші задихалися димом у газовій камері. Хоча насправді події відбувалися в Середні віки і мова йшла про змагання співаків, які у своїх піснях висвітлювали суть кохання. Під час спектаклю деякі глядачі не витримували, їм ставало зле, але режисер відмовився вносити будь-які зміни. В результаті «Тангейзер» зняли з репертуару.

«Тангейзер» в інтерпретації російського режисера Т. Кулябіна у 2015 р. також набув великого розголосу та викликав обурення. Режисер переніс події XIX ст. в сучасність і перетворив Тангейзера з лицаря на режисера, який знімає фільм про невідомий період життя молодого Ісуса Христа, який потрапляє у грот язичницької богині Венери, де вдається до плотських утіх. Ця постановка викликала образу у віруючих. Головним предметом обурення стало те, що образ Христа був зображений між великих ніг Венери.

У 2017 р. була представлена постановка «Тангейзера» режисера Ромео Кастеллуччі, яка викликала дуже багато суперечливих оцінок. Не вдаючись у докладний аналіз режисерських засобів, варто зупинитися на найяскравіших.

Вистава починається з того, що під час увертюри оголені по пояс амазонки розстрілюють з луків гігантське око, яке поступово перетворюється на вухо. Зрозуміти, що символізує ця сцена і навіщо взагалі вона потрібна в увертюрі, досить важко. Хоча довгих увертюр взагалі бояться сучасні режисери, намагаючись створити хоч якийсь візуальний ряд. Варто зазначити, що роздягати міманс «Тангейзера» почали ще у Брюсельській постановці 2004 р. Який високий художній сенс був у цьому моменті – сказати важко.

Наступна незабутня для глядача сцена – грот Венери, яка уявляє собою купи плоті. Це м'ясо «дихає, перевертається, липне до сцени і рукам головного героя – воно живе. Дихаюча плоть без зайвої делікатності показує сферу любові чуттєвої, з сп'яніння якої виривається Тангейзер, щоб в кінці знову запалитися пристрастю і жадати повернутися в грот. Єлизавету, яка уособлювала любов чисту і жертвну, Кастеллуччі поміщає в лабіринти білих завіс, напівпрозора стіна яких відділяє героїню від обіймів Тангейзера, що повернувся від Венери» [38].

Остання сцена, на думку А. Ставіченко, в якій, не дочекавшись коханого, вмирає Єлизавета, а за нею і Тангейзер, перетворюється у Кастеллуччі в моторошну картину смерті, де на п'єдестали з іменами виконавців головних партій – Клаус і Аня – по черзі кладуть муляжі, кожен з яких демонструє різні етапи розпаду трупа. В самому кінці на покриті білими простирадлами поверхню обох п'єдесталів висипають прах ... Як повідомляє нам надпис на заднику, все це тягнеться мільйони, мільярди, мільярди мільярдів років, перш ніж Тангейзер і Єлизавета все-таки возз'єднаються, об'єднавши прах зі своїх урн. Каяття і прощення вимагають часу.

О. Курмачов пише: «Пафос фізичного розпаду і розкладання – тема, звичайно, цікава. Але до чого вона тут? Хіба тільки заради самореклами постановника? У Вагнера тут пафос відторгнення намісником Бога людини, який спробував повернутися до людей після того, як зробив помилку. Але люди відштовхують його, вони не приймають ні його гріхів, ні його каяття, а папа римський проявляє таку жахливу профнепридатність, на тлі якої профнепридатність режисера здається дитячими пустощами» [17].

Спектр коментарів звичайних глядачів до відео цієї опери також демонструють «градієнт» від однозначно позитивних до «Вагнер перевернувся б у труні». Головне питання, яке виникає у зв'язку з такими режисерськими рішеннями, це питання естетики. Нам здається, що у даному спектаклі вона знаходиться не межі прийнятної для здорової людської психіки. Спостереження за рухами нудотної Венери, а потім за дуже реалістично відтвореним процесом гниття трупів не є для здорової людини навіть антиестетичним. Це взагалі за межами поняття «естетика». А якщо припустити, що в залі можуть бути люди з не зовсім стрункою психікою? Крім означених сцен, є ще епізод з оббілованою тушею оленя, кров'ю якого обмазуються всі учасники сцени. Чи не є такі засоби занадто

сильними для мистецтва? Чи не виникне у глядача свого роду «звичка» до подібних впливів, як виникає звичка до наркотиків, коли для «кайфу» буде потрібна все більша доза?

У 2015 впливовий оперний режисер Кшиштоф Варліковський поставив «Людський голос» Ф. Пуленка з Барбарою Ханніган у головній ролі. Особливістю цієї моноопери стала така режисерська «знахідка»: героїня вбиває свого коханого і далі вся дія відбувається на фоні його кривавої агонії, яка показана дуже реалістично. Поєднання цього з певними еротичними посланнями створює досить нездоровий вплив на глядача. Що залишається ще неопробованим? Смерть у «прямому ефірі»?

Можливо, така ситуація виникає тому, що найтипівішою тенденцією, привнесеною немюзичною режисурою і чітко відчутної в оперному театрі межі ХХ – ХХІ століть, є «шоуізація» оперного спектаклю. «Коріння цього процесу «шоуізації» зрозумілі: залучити гроші традиційно-неоперної публіки, тим більше, що, в силу соціальних особливостей останніх півтора десятиліть, порвали з культурними засадами минулої епохи, ця публіка тепер в більшості. Так що фінансове благополуччя театру, вимушеного будувати свою доктрину, перш за все, в розрахунку на тих, хто здатний платити, без цієї неоперної публіки неможливо» [23, С. 352].

Борис Покровський пише: «Складання всіх елементів відбувається у глядацькій психіці у зв'язку з вихованням, натурою, характером, схильностями, сьогоdnішнім життєвим досвідом і настроєм в дану хвилину» [31, С. 37-38]. Тому багато разів повтореної в його статтях і книгах виявляється фраза: «Нехай в залі буде п'ять чоловік, але тих, хто свідомо прийшов в оперу, ніж тисяча тих, хто випадково потрапив до Великого театру і розглядає кришталеву люстру» [там само]. Ту ж саму думку про «обраність», духовну зорієнтованість оперного глядача знаходимо у Євгена Колобова: «Я сказав якось оркестру: «Якщо в залі

сидять Олег Янковський, Борис Раушенбах і Михайло Глузський – у мене вже аншлаг». А битком набито тих, хто випадково зайшов погрітися – це аншлаг сумнівний» [11].

Висновки до Розділу 1.

Розглянута вище проблема буття класичної опери в контексті постмодернової режисури є типовою для сучасного оперного мистецтва: коли партитура не засвоєна режисером, композиторська режисура не «прочитана», режисеру немає, що сказати. Але ж філософія постмодернізму зобов'язує до певної концептуальності, або, навпаки, осмисленого заперечення будь-яких концепцій. І якщо у сучасних оперних творах є, на що спиратися у цих тенденціях, адже вони самі є продуктом культури постмодерна, то класична опера дуже кволо вступає в цей діалог. І ось тоді неможливість знайти опору в партитурі штовхає режисера до множення вихолощених багатозначностей, які мають приховати реальну смислову пустелю. Цей процес призводить до повної розбалансованості літературного лібрето, музичної інтонаційності, пластичного та художнього рішення вистави та режисерської концепції.

Проте у вдалих випадках утворюється новий синтетичний художній твір, в якому зберігається композиторська концепція, а також (тема, ідея, інтонація), набуваючи оновленого звучання шляхом їх доосмислення та донесення до слухача-глядача новими сучасними засобами.

На сучасний музичний театр впливають такі естетично-філософські принципи постмодерного мистецтва як: «індивідуалістичний хаос концепцій і типів рефлексії, «смерть автора», заперечення можливості достовірності та об'єктивності, поява симулякра, відчуження, стан «втоми» від культури та іронічного ставлення до неї в цілому і до творчої

діяльності, іронія над самим фактом існування культури у «наші дні», гра як рефлексійний принцип та ін.» [С. 52].

Отже, можна визначити такі прояви постмодерних концепцій в опері, як:

- актуалізація, яка може бути виражена через режисерську полістилістику, перенесення дії в інший час або обставини;
- іронія, яка реалізується через позицію «смерті автора» та фактично означає відрив від класичної постановочної традиції;
- режисерська еkleктика як результат постмодерністського стану «втоми» культури, що передбачає до елементів поп- і маскульту, відмова від елітарності, а також об'єднання протилежних понять (високого і низького, елітарного і масового, трагічного і смішного, парадоксального і банального) [С. 52].

РОЗДІЛ 2

ТИПОЛОГІЯ МЕТОДІВ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У СУЧАСНОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1. Культуротворчий та культуровідповідний напрями режисерської діяльності

На сьогоднішній день існує кілька підходів для режисерського рішення оперного спектаклю. На даному етапі розвитку прийнято виділяти певні типи режисерських підходів. Використовуючи матрицю, запропоновану Молодцовою, озвучимо типологію підходів:

історичний (або реставраторський), який ґрунтується на спробі поставити оперу так, як вона ставилася за часів прем'єри;

традиційний – зберігає співвідношення основних компонентів багатокomпонентного тексту музичного спектаклю, його стабільних і мобільних елементів);

постмодерністський (актуалізуючий) – режисерський підхід, що припускає розрив з традиційною постановочною традицією. Його основним методом є актуалізація – перенесення дії в сучасну епоху;

концертний варіант, що допомагає освоювати нові майданчики і зосередити увагу на музичному компоненті [24].

На думку А. Рафікової [32], в полісемантике постмодерну був втрачений гносеологічний суб'єкт в традиційному розумінні, який перестає бути активним виборцем, оскільки, просто не має сенсу перед величезним вибором, який запропонував йому постмодерн. Можна, можливо сміливо заявити, що режисерське мистецтво сучасного оперного театру досить часто втілюється за принципом вседозволеності, утвердившемуся П. Файерабендом¹: «Anything goes» – «годиться все», «допустимо все».

За словами Молодцової, «у ХХІ столітті режисерська інтерпретація, як і глядацьке прочитання оперного тексту, визнаються творчим актом, спрямованим на виявлення сенсу, закладеного у твір його авторами, але іманентно властивого йому» [24].

Місце режисера в театральному спектаклі якщо не найважливіше, то, мабуть, ключове. Режисера постмодерністської опери можна сміливо назвати автором вистави, результатом якого стає його індивідуальне творчість, він є джерелом ідейного сенсу, який потім стає колективним співтворчим актом, який підпорядковується вимогою сценографії режисера-постановника. Погоджуючись з Молодцовою, дозволимо собі зробити висновок, що культ оперної режисури, вільне оперування колосальним спектром засобів виразності – це торжество новоєвропейського принципу вільного самовираження особистості.

Виходячи з цього, цілком очевидно, що постмодерністські режисерські вистави мають більшу популярність і вдячність публіки в Європі і США, ніж на Російському, і тим більше, Українському просторі, де подібні спектаклі практично абсолютно відсутні. Потрібно визнати, що на сьогоднішній день оперна режисура в українському і російському культурному просторі відчуває тотальну критику. На думку Олени Образцової, подібні сучасні постановки оперних вистав руйнують мистецтво з середини: «Зараз засилля нездар-режисерів, які вбивають оперу. Людина, яка прийде перший раз в театр і побачить гидоту, вдруге вже не прийде!». На думку І. Корябіна [14], у ХХ столітті пошуки найрадикальнішої оперної режисури привели до серйозних деформацій професії оперний режисер і до девальвації її значущості. «Так званий диктат режисера в музичному театрі, який зумовив появу антифеномена під назвою «режисерська опера», став воістину притчею во язицех, бо радикально налаштовані представники цього напрямку геть забули про те, що перш за все вони повинні бути служителями музики, то є композитора і

лібретиста, а не займатися задоволенням своїх особистих, як правило, нічим не обґрунтованих амбіцій, використовуючи для цього ні в чому не винну сцену оперного театру» [14]. Не як якусь культурну проблему, а швидше, як даність, А. Бояринцева бачить сучасну культурну ситуацію в оперній режисурі. Автор закликає не прагне її «Кваліфікувати» як однозначно позитивну або негативну, і стверджує, що більшість сучасних постановок опер класичного репертуару підпорядковане законам індустрії. Автор досить лаконічно викладає думку з приводу самої суті сучасного оперного театру: «Сучасний театр знаходить для опери нові форми життя. Правда, сама якість цього життя у одній частині публіки викликає захват, в іншої – тривогу» [4].

За словами Є. Цодокова «Публіка йде в музичний театр слухати і дивитися твір Верді «Отелло» (на лібрето Бойто, за мотивами трагедії Шекспіра), поставлене режисером NN, а не твір Шекспіра (або Бойто) «Отелло», покладений на музику Верді, і вже, тим більше, не твір режисера NN на музику Верді» [42]. Критик виокремлює чотири теоретично можливі типи режисерського «прочитання» опери.

Перший – натуралізм, або тотальна аутентика. Це спроба поставити оперу точно так, як це було в стародавні часи на світовій прем'єрі. Відразу можна констатувати, що це неможливо з декількох причин. Ми не знаємо точно, як проходили театральні постановки минулих епох, особливо, якщо мова йде про XVII-XVIII ст.ст. Все стало іншим – манера поведінки і рухи акторів, відчуття (як зорові, так і слухові), життєвий досвід людей. Змінилися традиції поведінки публіки в театрі, а сама публіка стала іншою за своїм соціальним складом і статусом. Змінилися технічні досягнення в області театральної, та й побутової техніки (електричне освітлення, акустичне та декоративне обладнання, машинерія), змінилися музичні інструменти. Говорячи мовою семіотики – стали іншими знакові системи культури.

Другий тип – історичний реалізм. У даному випадку суть полягає в дбайливому збереженні традицій минулого, але з урахуванням мінливих сучасних історичних, життєвих і художніх реалій. Йдеться, таким чином, про те, що у режисера, та й усього суспільства є якісь уявлення про минулу епоху, її реалії, традиції і художньо-естетичну цінність, і треба намагатися дотримуватися їх при постановці опер, і відтворювати відповідно до цих уявлень, враховуючи досягнення сучасних істориків і авторські ремарки до творів. Тобто, потрібно намагатися зберегти «дух» епохи, до якої належить дана опера, але так, як його відчуває сучасна людина. При цьому використовуються, звичайно, новітні технічні постановочні засоби, сучасні музичні інструменти і дотримуються якихось класичних традицій постановки театральних вистав. Умовно, такий тип постановки можна вважати консервативно-музейним. Прикладами такого роду режисерського творчості є багато робіт В. Фельзенштейна, Ф. Дзеффіреллі, Ж.-П.Поннеля, П.-Л. Піцці і деяких інших західних режисерів, а також постановочна практика радянської школи в її кращих зразках.

Третій тип – постмодерна «сучасна режисура». Цей режисерський підхід, який поширився у 2-ій половині ХХ ст., передбачає повний розрив з авторським задумом і класичними постановочними традиціями. Серед його основних методів – так звана, актуалізація сюжету (механічне перенесення дії в іншу епоху з посиланнями на «вічні теми» і наративи, з декларованою метою посилення смислових алюзій), панування т. зв. «перпендикулярів» (вираз Б. Покровського) і підвищена метафоричність без кордонів, яка доходить до абсурду. Можна також пригадати еkleктизм, «кліповість», епатаж, використання елементів хепенінгу і перформансу, і в результаті, вихід за межі авторського твору. При такому підході можуть допускатися будь-які смислові «відсебеньки». Глядачеві пропонується розгадувати «ребуси» постановника. Філософією режисера стають крайній суб'єктивізм і абсолютизована свобода творчості.

Четвертий тип – музично-поетичний символізм. Даний постановочний принцип повинен максимально використовувати основні властивості музики, як визначальної субстанції опери, і, в першу чергу, її непонятійну основу (на відміну від драматичного мистецтва). По суті, в такій постановці, щоб вона також не перетворилася на рутину, можна відходити від конкретики авторського задуму, але обов'язково зі збереженням духу твору, обережно і виключно в напрямку посилення умовності, а не за допомогою механічної заміни однієї смислової конкретики інший (як, наприклад, при актуалізації), або прийому «зниження» (термін М. Бахтіна). Саме тут є ефективним основний закон візуалізації оперної постановки: будь-які позамузичні художні засоби інтерпретації в оперному мистецтві плідні настільки, наскільки вони підсилюють і загострюють художні смисли основної оперної мови – музики.

Опера, як музичний твір, повинна бути виконана не лише в плані музичного виконання, але й у візуальному аспекті. Тобто, вона повинна бути побачена глядачем. Це є її родовою особливістю як синтетичного жанру, і в цьому полягає особлива складність. Саме тут відбувається найтонше зіткнення опери з театральним мистецтвом, але лише зіткнення, при якому театральні засоби застосовуються «хірургічно» точно і як допоміжні. Використання метафор можливо (і потрібно), але вони повинні носити переважно поетично-музичний, а не конкретно-літературний вербальний зміст. Серед арсеналу таких театральних постановочних засобів – використання ритмопластики, адекватної темпоритму музики і мову жестів; світлові ефекти сценографії; символіка мізансценування; розводки і рухи акторів з урахуванням особливої специфіки оперного твору і його складових частин (арій, ансамблів, хорів, речитативів) і зручності вокалізації, бо головною фігурою опери є співак. Особливу увагу тут слід звертати на специфіку перебігу музичного часу і драматургічного розвитку

музичного матеріалу – зупинку дії під час арій, дуетів і т. Д. (Його перехід з зовнішньої сюжетної канви на внутрішній стан героїв) і його просторову симультанність (найяскравіші приклади – кuartет з «Ріголетто», секстет з «Лючії де Ламмермур»). Таким чином, якщо відхід від конкретики авторського задуму здійснюється в бік більшої умовності з урахуванням всього вищесказаного, то при дотриманні певних принципів (зрозуміло, не будь-яких), він може стати плідним. Дуже перспективна при такому методі постановки і її «аскетичність». По-суті, «в межі», кажучи математичною мовою, вона може бути здійснена «в трьох сукнах». Узагальнено кажучи – в опері абсолютно особлива просторово-часова ситуація (відмінна від драматичного театру). Саме в цьому полягає одна з важливих відмінностей тексту, з яким мають справу опера і драма. І ця відмінність пов'язана, перш за все, з унікальними властивостями музики.

Дуже важливим аспектом оперної режисури є також її синтез з сценографією, яка повинна в повній мірі відповідати задумом режисера і бути підпорядкована йому. Зі свого боку режисер повинен враховувати в своїй діяльності диригентську концепцію вистави. Зараз це досить часто – два непересічних паралельні. І взагалі, необхідно повернути диригенту його найважливішу роль в постановці опери, бо від того, яку виконавську концепцію запропонує диригент, багато в чому залежить просторово-часова структура і темпоритм твору, а, отже, і його режисерське прочитання.

На думку Є. Цодокова, варто розрізняти діяльність творців нових артефактів – композиторів, і виконавців, інтерпретаторів. Перші «створять нову художню реальність, тому цілком можуть взяти якийсь літературний (та іншої іншої) першоджерело і /.../ створити абсолютно новий твір». Насправді, в історії опери багато таких прикладів. Але виконавець (а режисер є все ж таки виконавцем в опері, а не спів-автором, як це може бути у драматичному театрі) знаходиться в більш жорстких рамках. Якщо

він вважає твір нецікавим та неактуальним, то може вдатися до єдиного радикального рішення – не ставити його. А якщо постановка здійснюється, то вона має відповідати авторському задумові.

У сучасному музикознавстві диференційовані дві тенденції, що відбивають спрямованість інтерпретації музики – культуротворча та культуровідповідна (О. Котляревська) [15].

Культуротворчість – процес утворення нової системи концепцій, засобів виразності, принципів організації музичного матеріалу, який охоплює, наприклад, такі поняття як редагування, обробка, аранжування. Визначний момент культуровідповідності – оперування вже існуючими засобами виразності та композиції. Інтерпретація не може претендувати на абсолютну достовірність, але вона повинна мати певну правомірність (культуровідповідність).

Ю. Мостова у своїй дисертаційній роботі розвинула теорію О. Котляревської та визначила такі «критерії адекватності інтерпретації художнього твору:

- стильова адекватність;
- жанрова адекватність;
- композиційна адекватність;
- ідейно-смілова адекватність;
- просторово-часова адекватність;
- інтонаційна адекватність» [26, С. 118].

Говорячи про стильову адекватність інтерпретації, дослідниця зазначає, що вона має два основних рівня: адекватність художньому стилю та адекватність індивідуально-авторському стилю композитора. «Стильова адекватність полягає, зокрема, у коректності дотримання авторських вказівок та обмеження використання художніх прийомів, які суперечать характерним ознакам стилю. Робота інтерпретатора над твором з позицій стильової адекватності потребує кропіткого аналізу культурно-історичного

контексту написання твору, знання технологічних, ціннісних та знакових властивостей саме цього художнього чи авторського стилю» [26, С. 119].

Якщо виконавець-режисер взявся за інтерпретацію оперного твору, то тим самим він вже прийняв на себе певні зобов'язання з максимального «збереження» композиторського тексту у всій його повноті. Тут велике значення мають і авторські ремарки, що пояснюють сценічну дію, і збереження духу часу та стилістичної єдності музики і літературного змісту оперного твору.

Є. Цодоков зазначає: «Стилістика музики будь-якої епохи, повторимо, неодмінно відображає історичні та художні реалії свого часу – від манери триматися і рухатися до емоційного і культурного багажу людей. Неможливо під музику Скарлатті зображати розгнуждану молодіжну тусовку кінця ХХ століття, не годяться мелодії Верді для передачі почуттів сучасного мафіозі» [45].

Жанрова адекватність інтерпретації передусім стосується творів, написаних у конкретно визначеному жанрі, якому властиві конкретні художньо-змістовні ознаки. «У музичному мистецтві жанр, як правило, формує не лише зовнішні ознаки твору, але й смислове наповнення твору, певну його спрямованість» [26, С. 119]. Невірне інтонування може перетворити епіку в лірику, лірику – в пародію та ін.

Звичайно, є оперні жанри більш «толерантні» до вільної інтерпретації. Так, опера-буф з її умовним сюжетом, елементами пародійності, гротеску, великою кількістю універсальних «стандартних положень» значно легше і ефективніше піддається сучасній актуалізації, ніж, наприклад, лірична опера ХІХ століття.

Питання щодо композиційної адекватності полягає у тому, що структуруючи текст, автор розташовує елементи твору – вступ, експозицію образів, їхній розвиток, кульмінацію (або кульмінації), розв'язку та заключний епізод – певним чином. «Функція кожного структурного

елементу зумовлена його місцем у структурі художнього тексту та засобами виразності, що у ньому використовуються. Змінюючи або трансформуючи ці засоби виконавець може змінити функцію структурного елемента і таким чином порушити авторську композицію твору, що, у свою чергу, може привести до змін у трактуванні слухачами (глядачами, читачами) самої ідеї твору» [26, С. 120].

Ідейно-сміслова та просторово-часова адекватність інтерпретування передбачає бережне ставлення до авторської ідеї твору. Звичайно, будь-який смисл може бути актуалізованим, про це вже йшлося вище. Більше того, іноді, у випадку слабкої або спірної сюжетної драматургії первісного тексту опери, є можливим доосмислити її так, щоб вона заграла новими барвами. Так трапилося з постановкою «Турандот» Дж. Пуччині в «Гелікон-опері» [29]. Не зовсім зрозумілий фінал опери, в якому жорстока принцеса Турандот та Калаф, що зневажив жертвну любов Ліу, опиняються ніби символами любові. У прочитанні Дмитра Бертмана справжня героїня цієї опери – Ліу, яка, навіть, віддає життя заради спасіння коханого, який тим часом женеться за «світлим образом» недоступної Турандот. Режисер знаходить цікаве рішення – в його спектаклі дві Турандот: одна – прекрасна та зваблива, та сама, в яку закохується Калаф, інша – потворна, жорстока та мстива. За допомогою двох актрис у схожих костюмах та сценічної машинерії дія відбувається паралельно на двоповерховій сцені, символізуючи «подвійне» життя Турандот. Фінал опери шокує тим, що Калаф, який нарешті добився своєї Турандот, замість красуні бачить потворне створіння і замість фінального поцілунку, завмирає в жаху. Режисер ніби ставить питання: так де ж тут справжня любов? Така актуалізація, звичайно, змушує глядача замислитися і зробити певні висновки з такого фіналу. Як правило, так і відбувається справжня актуалізація твору.

Критерії адекватності авторському задумові існують не заради абсолютного їх дотримання. Але режисер має розуміти, який ефект він отримає при порушенні цієї відповідності.

Перенесення опери в інші просторово-часові умови також може як зруйнувати її, так і надати нового звучання. У постановці «Травіати» Дж. Верді на Цюрихському вокзалі це спрацювало на користь опері та її глядачам [53]. Нагадаємо, що постановка відбулася на вокзалі, що працював. Сцени розгорталися прямо посеред пасажирів, які очікували свої потяги, проводжали або зустрічали когось, і це створювало певну асоціацію життя з вокзалом – місцем, де люди переживають гострі моменти буття: кудись від'їжджають, залишаючи коханих, або, навпаки, повертаються до рідних; щось втрачають, чогось очікують... Технічні рішення дозволили оркестрові звучати в одному місці, а співакам – працювати в інших. Загальний зміст опери не змінювався, але «переселення» героїв прямо в гущу подій максимально наблизило оперу до наших сучасників.

Отже, можливості режисури дозволяють досягати справжньої актуалізації оперних вистав, знаходити їхні нові грані, відтінки, смисли та ідеї. Так чому ж так багато постановок, які руйнують зміст творів, перетворюючись на дешевий (а іноді, навпаки, дуже дорогий) та вульгарний продукт?

Відповідь на це питання дає Є. Цодоков. «Суспільство споживання в усіх своїх сферах може успішно виживати тільки на економічних рейках, створюючи високоліквідний і конкурентний товар. Опера тут знаходиться у важкому становищі у порівнянні з багатьма іншими мистецтвами, масовою культурою. Її інструментарій – класичний вокал, висока міра умовності дії (що це ще за життя нам показують, де всі співають?) – не сприяють популярності, особливо у молоді. Якщо додати до цього вічний дефіцит голосів, досить обмежений репертуар і дорожнечу постановок,

картина виходить гнітючою» [45]. Отже, змусити широку публіку викласти свої «кровні» на похід в оперний театр може лише ефектність «картинки» та режисура на межі фолу. А іноді й абсолютно за усілякими межами...

2.2. Проблеми і перспективи режисерських інтерпретацій на прикладі постановок опери "Кармен" Ж. Бізе

Дуже цікавим матеріалом для аналізу режисерських версій та диригентського прочитання є фінал опери Д. Бізе «Кармен». Взагалі ця опера ставиться, напевно, усіма оперними театрами світу. І це, безперечно, є проблемою, оскільки в сучасному культурному контексті прагнення робити свої постановки не схожими ні на які інші іноді змушує режисерів робити досить дивні речі, у тому числі і всупереч авторському задумові.

Наприклад, у постановці Калішту Біейто [52], судячи з антуражу, сюжет перенесено до 80-х років ХХ століття. Контрабандисти, які мандрують на старому «Мерседесі», циганки зі «зниженою соціальною відповідальністю» в міні-спідницях та з випивкою в руках, непристойні мізансцени та хореографія, натуралізм «на межі фолу», а іноді й поза всякими межами (оголений актор на початку третьої дії, здається, символізує цей сміливий вихід). Проте така актуалізація не вносить нічого нового в сюжет опери. Режисерська версія ставилася з різними складами артистів. Проте головні аспекти інтерпретації Біейто не змінювалися. Мінімальне оформлення (якщо на початку постановки на сцені є стовп та телефонна будка, в фіналі їх взагалі немає), заповнення драматичних «пустот» використанням реквізиту (наприклад, частина мізансцени та пластичної дії побудована в фіналі опери на діях з сумочкою Кармен – на початку вона пудрить обличчя, у розпалі конфлікту Хозе жбурляє сумочку по сцені, зганяючи на ній злість) та досить індиферентне ставлення до дієвої інформації, яку містить партитура. Досить багато дій відбувається

зовсім не в музику та взагалі не мають під собою якогось психологічного підґрунтя. Наприклад, Кармен чомусь цілує Хозе після того, як повідомляє, що між ними все закінчено. Чи то автор хотів показати непослідовність жіночої натури, чи то просто хотів чимось заповнити паузу – не зовсім зрозуміло. Після вбивства він обмазує себе кров'ю Кармен, що в принципі явно не є художньою необхідністю, але досить логічно вкладається в епатажний стиль постановки.

Схожі прийоми постановки цієї колоритної опери використовує вже згадуваний Дмитро Бертман в «Гелікон-опері». І, якщо вище ми визначали його рішення опери «Турандот» як однозначно позитивне розкриття змісту твору шляхом її доосмислення, то все, що зроблено з «Кармен», ніяк, окрім, опошленням, не назвеш. Як і у Біейто, Кармен тут показана як дівчина легкої поведінки, що підкреслено відповідним одягом та пластиком, куплети Ескамільо супроводжуються досить відвертими спробами дівчат привернути до себе увагу і звабити тореадора, при цьому музична частина вирішена блискуче [30].

У версії Лео Мускато, Кармен в фіналі сама вбиває Хозе [28]. Тут актуалізація набуває дещо іншого, більш осмисленого характеру, бо режисер хотів зацентувати увагу на насильстві по відношенню до жінок. Такий фінал показує, на його думку, що жінці, на яку здійснюється замах, залишається лише одно – здійснити злочин першій. Такий поворот сюжету аж ніяк не псує сприймання всієї опери, а неочікувана розв'язка дійсно змушує задуматися.

Цікаві знахідки містить постановка Альфредо Аріаса [51]. Увертюра супроводжується символічною «коридом» між Ескамільо, Доном Хозе и Кармен. Більша частина опери проходить в декораціях арени, що накладає символічний зміст на всю оперу: коридом між чоловіком та жінкою відбувається постійно. У фінальній сцені є нетиповий момент: Хозе випускає з рук ніж, Кармен піднімає його та вкладає йому в руку лезом до

його ж тіла, ніби для самогубства. Але закінчення сюжету відбувається за лібрето.

Постановка мексиканського режисера Хосе Арена за загальною психологічною фабулою вибудована за зразком британських постановок, але актуалізація костюмів та сценічного антуражу витримана у стилі 90-х років ХХ ст., як і опера в прочитанні К. Біейто.

Найпотужнішими, на наш погляд, є постановки опери «Кармен», зроблені Річардом Ейром в Metropolitan Opera та Франческою Замбелло в Covent Garden. І справа тут не лише в ансамблі солістів світового рівня (бо ті самі солісти співали, наприклад, і у К. Біейто), а у співдружності режисера з композиторським текстом, який дуже ясно і прозоро вимальовує психологічну лінію останнього драматичного діалогу Кармен і Хозе.

Фінал опери, судячи з наявних постановок, є досить непротим для режисерського аналізу. По суті, тут мало дії і багато тексту. Отже, як бачимо, низка режисерів явно програє авторській партитурі, і виконавцям доводиться боротися зі сценічною статикою, при тому, що в музиці ніякої статичності немає.

Складність у тому, що у фіналі опери існує два плани дії: зовнішній і внутрішній. Ззовні події розгортаються досить повільно. Зустріч Кармен і Хозе – це суцільні розмова, аж до самої драматичної розв'язки. Фактично тут дві події – розмова та вбивство. Зовсім інша картина вимальовується у внутрішньому світі героїв. Психологічно це дуже насичений дует: сподівання Хозе на повернення коханої змінюються на розчарування, жах, ревності, зневагу і – наприкінці – ненависть, яка є ніби зворотною стороною його хворобливої любові. З іншого боку, сподівання Кармен на насолоду новим почуттям перериваються появою Хозе, викликаючи роздратованість, огиду, зневагу і, нарешті, смерть.

Аналіз сцени за К. Станіславським, (а ми вважаємо його ідеї дуже ефективними), потребує занурення у внутрішні інтенції та цілі героїв. Перш за все, треба визначитися з їхніми завданнями. Хозе, який втратив все – службу, наречену, матір, звичний спосіб життя, а тепер ще й Кармен – намагається будь-якою ціною повернути її, адже саме ця втрата знецінює все решта. Якщо все було покинуто заради неї, а вона тепер належить іншому, то спустошений, обкрадений Хозе разом з Кармен втрачає сенс життя. Все поставлено на цю карту, все для нього зійшлося в цій жінці.

Кармен, навпаки, сповнена нових почуттів. Вона поспішає на кориду, водночас сповнена побоювань за свого коханого Ескамілью та очікуванням його тріумфу. Зустріч с Хозе, перш за все, порушує її нагальні плани. Вона зовсім не збирається з'ясовувати з ним стосунки. Отже, її, як сказали б режисери, провідна дія – якомога швидше позбавитися надокучливого кавалера. Саме цей «фон» надає сцені внутрішньої та зовнішньої динаміки. При найменшій можливості Кармен намагається уникнути подальшої розмови. Таким чином, і у Хозе динамізується його провідне завдання: він має не лише вмовити Кармен повернутися, але й навіть просто затримати її для розмови. Будь-яка його слабкість дозволить їй піти. І в цьому вже є досить потужний конфлікт, якого чомусь не бачать деякі режисери.

Ж. Бізе напрочуд чітко вимальовує всі події цієї сцени засобами музики. Їх треба лише почути. Сцена починається з тривожного тремоло і різкого удару оркестру, в якому явно читається і швидка хода Кармен, і її несподівана зупинка при виді Хозе. «– Це ти? – Це я. – Мене попереджали...» Кармен намагається швидко закінчити всі роз'яснення. Поодинокі акцентовані акорди в оркестрі підкреслюють її абсолютну байдужість як до самого Хозе, так і до його погроз.

Приклад 2.2.1. Речитатів з фіналу, Кармен

ti - e Que tu n'é-tais pas loin, que tu de - vais ve -
tell me That you were near at hand, that you would come to -

nir; L'on m'a-vait mê-me dit de crain - dre pour ma vi - e;
day; And they wanted me to be - lieve... you mean to kill me!

Moderato. (♩ = 96.)

12117

Хозе починає виправдовуватися: він прийшов, щоб вмовити Кармен розпочати з ним нове життя. Оркестр звучить більш співчутливо, ніби підхоплюючи фрази Хозе і доспівуючи їх.

Приклад 2.2.2. Речитатів з фіналу, Хозе

374 Don José.

Mais je suis brave - et n'ai pas vou-lu fuir. Je ne me-na - ce
But I am brave, - and will not run a - way. I do not threat-en

pas - j'im - plo - re, je sup - pli - e! No - tre pas - se, Car -
you, I beg you, I en-treat you! I will for - get. Car -

men, - no - tre pas - sé, - je l'ou - bli - e! Oui, - nous al-lons tous
men, - all that has pass'd since I met you! Yes, - let us go to -

cresc. p pp

Кармен, яка, можливо, на хвилину проїнялася співчуттям до колишнього коханого, тим не менше, не схиляється до сентиментів. Він просить про те, що неможливо. Вона не збирається йому брехати – все закінчено. Хозе не готовий прийняти це рішення – в наступному аріозному епізоді він намагається вмовити Кармен. Повторна реакція Кармен вже сповнена гніву.

Приклад 2.2.3. Речитатів з фіналу, відповідь Кармен

Un poco animato.
Carmen.

Non! je sais bien que c'est l'heu - - - re, Je sais
No! well I know you will kill me, Well I

toi!
well!

Un poco animato. (♩ = 112.)

bien que tu me tue - ras;
know the moment is nigh.

poco cresc.

Mais que je vive ou que je meu - re, Non, non!
But if I live, or if I die, No! no!

12117

І коли Хозе знов починає свої аріозні вмовляння, вона приєднується до нього контрапунктом. В дуеті вони мають діаметрально різний за змістом текст.

Приклад 2.2.4. Речитатів з фіналу, дуєт

non, je ne te cède - rai pas!
no! I'll nev - er yield - to your will!

Don José.

Car - men! il est temps en -
Car - men! let me try to

Tempo I. (♩ = 96.)

colla voce

pp

Pour-quoi t'oc-cu - per en - co - re D'un
What val - ue can that have for you, A

co - re, Oui, — il est temps en - co - re, Ô
move you, Oh, — let me try to move you, Oh,

ca *

Пояснення, чому під час ліричних епізодів Хозе Кармен не залишає його, має дати сценічна дія. В усіх випадках, коли режисер залишав цей епізод без уваги, він виглядав статичним та неправдивим. Хозе, захоплений своїми ілюзіями (а за сюжетом, ще й перебуваючи дещо не в собі), співає досить довгі аріозні епізоди, а Кармен, яка взагалі-то дуже поспішала та абсолютно не збиралася витратити на нього час, чомусь слухає (а ще має реагувати). Відповідь проста – він фізично її утримує або заважає піти. В системі Станіславського це називається «протидія» і без неї неможливо ані побудувати драматургічний конфлікт, ані вибудувати сценічну дію.

Після дуетного закінчення аріозо Хозе, відбувається епізод, в якому Ж. Бізе однозначно шифрує певні події. Після двох тактів загрозливих

остігано в оркестрі, Хозе чомусь, тривожно, як позначає автор у ремарці, питає: «Розлюбила мене?». І у відчаї (знов ремарка) перепитує: «Розлюбила зовсім?». Що спонукало його задати це питання? Який знак подала Кармен? Як розшифровують цю ситуацію деякі з режисерів, Хозе робить спробу поцілувати колишню кохану і бачить її реакцію. Власно, вона і приводить його у стан гніву. Кармен залишається абсолютно холодно-спокійною.

Приклад 2.2.5. Речитатів з фіналу, дуєт

Don José. (anxiously) *pp*
 Tu ne m'ai-mes donc plus?
 Then you love me no more?

Carmen. *ff* (despairingly) *mf* (tranquilly)
 Tu ne m'ai-mes donc plus! Non, je ne t'ai-me
 Then you love me no more! No! I love you no

Don José.
 plus... Mais moi, Carmen, je t'aime en-
 more... But I, Carmen, let me im-

f *3* di - mi - nu - en *2* do - *3* molto *p*

Зміна пульсації на триольну видає зміну стану Хозе – хвилювання на межі афекту. Він обіцяє Кармен змінити своє життя заради неї, присвятити їй усього себе, віддати їй життя. Це видає певне безумство героя, бо все це він вже зробив і не мав успіху. Кармен знову відмовляє йому.

У версії режисера Франческі Замбелло [2] в постановці Королівського театру «Ковент-Гарден» цей епізод Хозе (Йозеф Кауфманн) співає в афективному стані, з силою зриваючи мантілю з голови Кармен (Анна Катерина Антоначчі).

Ілюстрація 2.2.1. Аріозо Хозе у постановці «Ковент-Гарден»



Взагалі ця сцена вирішена так, ніби в якості останнього аргументу Хозе намагається використати свою суто чоловічу привабливість, чим лише дратує Кармен. На словах «Я вільна, вільною й помру!» героїня з усіх сил відштовхує Хозе.

В цей момент з арени роздаються вітальні співи глядачів (хор). Композиторські вказівки до цього епізоду: «Кармен робить жест захоплення. Дон Хозе не зводить з неї очей. Коли закінчується хор, вона робить спробу увійти в амфітеатр, але Дон Хозе стає у неї на шляху». Такі докладні інструкції розкривають ступінь деталізації авторського задуму Жоржа Бізе, нехтувати якими не просто неповажно, але й досить дивно.

Це переломний момент в ролі Хозе. Саме цей жест, яким нехтує дехто з режисерів, остаточно відкриває йому, у чому причина холодності Кармен. Оркестр ніби божеволіє: швидкий темп, хроматичні хаотичні рухи реалістично відбивають емоційну бурю, яка відбувається в душі Хозе.

Приклад 2.2.6. Речитатів з фіналу, сцена боротьби

Carmen.
Laisse-moi!
Let me go!

Don José. *fz*
Où vas-tu?
Whither now? Cet homme qu'on ac-
How they applaud the

Laisse-moi! laisse-moi!
Let me go! let me go!

clame, C'est ton nouvel a - mant!
winner! Your lov-er of to - day! Sur mon â - me,
By my hon - or,

У постановці «Ковент-Гарден» у цей момент Кармен, яка після боротьби з Хозе залишається на колінах на полу, швидко підводиться та намагається втекти. Щоб затримати її, Хозе хапає її за поділ спідниці, внаслідок чого вона знову опиняється на полу. Відверта грубість буде домінувати між героями до кінця опери.

Ілюстрація 2.2.2. Епізод *Allegro fuocosso* у постановці «Ковент-Гарден»



«Отже це Ескамілььо – коханець новий твій?». Пристрасні вмовляння закінчено, Хозе готовий залишити Кармен біля себе навіть силою. Він намагається добитися від неї відповіді щодо її почуттів до Ескамілььо: «Чи любиш ти його?» – «Шалено!». Кармен хизується тим, що навіть перед обличчям смерті вона готова це визнати.

У сцену знову вривається хор. Кармен з новою силою рветься в амфітеатр, Хозе жорстко зупиняє її: «Я втомився погрожувати!». «Тоді вбивай скоріш! Або пусти мене», – відповідає Кармен. На цих словах героїня нарешті виривається з грубих обійм Хозе. За задумом режисера, вона знаходиться у вкрай розгніваному стані, до того ж тримається за руку, яка, очевидно, болить після боротьби з колишнім коханцем. Тут показана ситуація прямого насильства.

Режисер Річард Ейр розробляє цю сцену набагато тонше [8]. Хоча і версія Ф. Замбелло навряд чи залишає когось осторонь як мінімум завдяки майстерності співаків, яким відверта фізична боротьба аніж не заважає співати дуже якісно і проявляти свої найсильніші акторські сторони. У версії «Метрополітен-опери» Кармен (Еліна Гаранча) не просто гнівається на свого колишнього коханця. Вона його абсолютно зневажає. Ніж в руці Хозе (Роберто Аланья) з'являється ще після першої реакції Кармен на захоплений спів хору в амфітеатрі. Як тільки він переконується, що кохана любить іншого, він починає погрожувати їй вже не голосливо.

Ілюстрація 2.2.3. Епізод Moderato у постановці «Метрополітен-опери»



Але вона настільки не вірить у його спроможність на подібний поступок, що навіть, будучи зваленою на підлогу, на словах «Тоді вбивай скоріш», розкриває руки назустріч озброєному Хозе, що погрожує їй ножем.

Ілюстрація 2.2.4. Епізод L'istesso tempo у постановці «Метрополітен-опери»



Це той випадок, коли рух абсолютно органічно лягає в музику, співпадаючи з кульмінацією фрази Кармен і тремоло оркестру, а головне – з психологічними красками епізоду.

Приклад 2.2.7. Фінал опери, репліка Кармен «Тоді вбивай скоріш»

І виявляється, що вона права! Безсило падають руки – він не може вбити її. Навіть на це він неспроможний.

Цю лінію зневаги до Хозе у постановці Річарда Ейра співаки будуть тримати до самого кінця. Останньою краплиною, яка остаточно зведе героя з розуму, буде інтонація, з якою Кармен поверне йому подароване ним кільце. Тут Еліна Гаранча вдається до розмовного звукоутворення, ніби навіть співати для цього нікчемно не варто. Кармен і не жбурляє кільце, як указано в партитурі, а з огидою на обличчі ніби упускає в сторону Хозе, не витрачаючи на цю дію аніяких зусиль.

Проте варто зазначити, що в партитурі Ж. Бізе цей момент поданий філігранно: оркестрова ілюстрація прямо показує і момент дії, і, навіть, падіння кільця. До речі, у багатьох постановках цю композиторську мізансцену виконують точно в музику.

Приклад 2.2.8. Фінал опери, епізод повернення кільця

The image shows a musical score for Don José's aria. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "fois, tu me l'a-vais don-né-e, Tiens! bought, the one that has your name on! Sol'". The tempo is marked "Allegro moderato" and the dynamics are "ff". The bottom staff is the piano accompaniment, which includes a section marked "Pauvre behind the scenes" with a tempo marking of "♩ = 104". The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Збожеволілий Хозе у цьому режисерському баченні вбиває Кармен і повертає їй на палець кільце як символ того, що вона належить лише йому. У якомусь сенсі тепер він вартий її, адже наважився на таку поведінку, якої вона від нього завжди чекала. Сцена починає обертатися, на ній з'являється пристав, якій цілиться в голову Хозе. Амфітеатр, який відкривається очам глядачів, уявляє собою німу сцену, де Ескамільйо стоїть над вбитим биком в оточенні натовпу. Такий «паралельний монтаж» опосередковано вказує на Хозе як на жертву якоїсь розваги, що, безперечно, надає сцені певного соціального, а не лише особистого звучання.

У версії «Ковент-Гарден» вбивство виглядає ніби не зовсім навмисним – у процесі погоні Кармен налітає на ніж в руках Хозе. Це відбувається після того, як з амфітеатру доносяться співи, які символізують остаточну перемогу Ескамілью – як над биком, так і над Хозе.

Висновки до Розділу 2.

За час свого існування класична опера зазнала багатьох режисерських прочитань, адже сам час життя багатьох творів на оперній сцені вимірюється десятками поколінь. Проте дві головні тенденції у підході режисерів до музичного матеріалу можна означити як культуротворча та культуровідповідна. І, якщо остання базується на збереженні певних компонентів авторського задуму та дотримується певних критеріїв відповідності до нього режисерської інтерпретації, перша – є найскладнішим завданням, адже нове прочитання опери потребує не просто занурення в музичний матеріал, а його новітнє прочитання. Натомість багато режисерських робіт взагалі залишають музичному матеріалові роль супроводу того, що відбувається на сцені. Хотілося б назвати це драматичною дією, але, нажаль, часто спроби створити щось нове в інтерпретації класичної опери закінчуються лише її формальною актуалізацією зі щедрим додаванням надмірного еротизму, конструктивізму та епатажу, що межує з неприпустимими для мистецтва методами.

Втім, можливості сучасного прочитання класичної опери відповідно до авторської партитури є цілком можливим, що доведено на прикладі двох рівноцінних постановок опери «Кармен» режисерів Франческі Замбелло та Річарда Ейра.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі виявлені та охарактеризовані методи сучасної інтерпретації класичної опери. Використання міждисциплінарної методології, аналіз яскравих зразків такої інтерпретації, зафіксованих у відеоформаті, критичних статей та відповідної літератури дозволили досягти наступних результатів.

1. Визначено специфіку оперних постановок другої половини ХХ – початку ХХІ ст., з'ясовано, що більшість сучасних режисерських інтерпретацій знаходиться під впливом театральних постмодерністських тенденцій, основною з яких є вихідна позиція «смерті автора». Інтерпретаційна колізія між диригентом як провідником волі композитора і режисером як митцем, який, за поодинокими випадками, не володіє розумінням музичної драматургії, сприймаючи її лише як фон для гри своєї фантазії, приводить до виникнення інтерпретацій, далеких від першоджерела.

Немузичність режисури компенсується орієнтацією на загальну атмосферу твору замість конкретики музичного тексту, привнесенням в оперну виставу образів, не пов'язаних з музикою, підміною драматичної дії ефектними та, навіть, шокуючими сценами, які не мають сенсу не зводяться в одне ціле, відверте використання образів масової культури.

Вся музична інтерпретація залишається у цьому випадку в полі взаємодії диригента з композитором, а постановник використовує лише кінцевий результат цих взаємин, який просто інтегрується в спектакль режисурою.

2. Розроблено типологію сучасних методів режисерської інтерпретації, класичної опери, визначено, що всі підходи до інтерпретації класичної опери у сучасному музичному театрі можна поділити на культуровідповідні та культуротворчі. Перші націлені на збереження

авторського задуму твору та його традиційного прочитання, другі – на створення нового продукту будь-якою ціною. Іноді такою ціною стає адекватність інтерпретації, проте багато і позитивних прикладів.

До культуровідповідного типу можна віднести аутентичний підхід до опери (спроби відновити прем'єрні постановки) та історичний реалізм (спроби зберегти дух епохи), до культуротворчих – постмодернову сучасну авторську режисуру з її подекуди повним розривом з авторським задумом, та музично-поетичний символізм, який використовує позамузичні художні засоби інтерпретації для підсилення і загострення музичних художніх смислів.

Найпоширенішими у культурі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є постмодернові методи інтерпретації опери, серед яких провідне місце посідає актуалізація, яка, як правило виражається у перенесенні дії опери в інший час або обставини, при цьому опери комедійного напрямку, як правило, дійсно набувають актуальності, втім лірико-психологічна опера найбільше потерпає від режисерів, адже її основний смисловий матеріал, її дієва основа прихована у музиці.

Другим методом сучасної режисерської інтерпретації є заповнення музичної «стативи», до якої постановники відносять музичні фрагменти без запрограмованої композитором сценічної дії (увертюри, інтермедії, арії). В якості матеріалу такого заповнення може виступати будь-яка пластична дія, пов'язана або непов'язана з сюжетом, змістом і атмосферою опери.

Третім популярним методом є навмисне використання еkleктики, відмова від елітарності, культивування профанного або епатажного подання матеріалу, вульгаризація постановок, мабуть, з метою привернення уваги широких верств глядачів.

3. Здійснений аналіз режисерських інтерпретацій класичної опери (на прикладі опери «Кармен» Ж. Бізе) показав, що спроби актуалізувати її

призводять до втрати лірико-психологічної складової, вульгаризовані постановки мають великий резонанс, але навіть серед глядачів, на увагу яких, мабуть, розраховували постановники, цей резонанс, скоріш, негативний. Водночас вже багато років на сценах «Метрополітен-опери» та Королівського театру «Ковент-Гарден» здійснюються постановки опери, які водночас є традиційними, адже відбуваються з урахуванням всіх вихідних настанов щодо часу, національного колориту дії, проте дуже повно і насичено розкривають всі деталі композиторської режисури. Отже, такий підхід є можливим і ефективним.

В цілому здійснене дослідження показує магістрально значиму роль диригента як у процесі музичної інтерпретації, так і у процесі взаємодії з режисером, адже розкриття сенсу внутрішньої музичної драматургії – його первісне завдання. І на сьогодні головним об'єктом цього впливу є не глядач, а режисер, від якого залежить, що саме побачить глядач на оперній сцені.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 455 с.
2. Антоначчи, Кауфман – финальный дуэт («Кармен»). URL: https://youtu.be/F7PTCfwUP_k (доступ 22.10.2020)
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Бояринцева А. Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории. URL: <http://www.operanews.ru/12110403.html> (доступ 2.11.2020)
5. Бродова И. Основные принципы театрализации музыки в драматическом спектакле. Автореф. дис. ... канд. иск. К., 1990. 20 с.
6. Бутенко Л. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03, Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2001. 16 с.
7. Густякова Д. Классический оперный текст в современной культуре. «Пиковая дама» П. И. Чайковского: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2006. 23 с.
8. Жорж Бизе "Кармен" Метрополитен Опера, 2010 3, 4 действие. URL: <https://youtu.be/ZXsnokKcVjQ?t=3153> (доступ 11.12.2020)
9. Іваницька Я. Оперна вистава як семіотичний об'єкт: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2008. 17 с.
10. Каган М. Системный подход и гуманитарное знание: избр. ст. Л., 1991. 383 с.
11. Колобов Е. Если в зале сидят Янковский, Раушенбах и Глузский - у меня уже аншлаг //Скрипичный ключ. 1997. № 1. С. 34.

12. Комарницкая О. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции. : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Ростовская государственная консерватория (академия). Ростов-на-Дону, 2012. 757 с.: ил.
13. Конен В.Д. Театр и симфония. М., 1975. 351 с.
14. Корябин И. «Колокольчик» зазвенел в Краснодаре! Первая премьера проекта «Три века оперы. Молодые – молодым». URL: <http://operanews.ru/11111302.html> (доступ 19.10.2020)
15. Котляревская Е. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования / Дис... канд искусствovedения. К., 1996. 196 с.
16. Крамер В. Новый «Борис Годунов» бьет по эмоциям // Смена. 2002.11 июня. С. 12.
17. Курмачёв А. Разлад и разложение: о чём новый мюнхенский «Тангейзер»? URL: <https://www.belcanto.ru/17072401.html> (доступ 15.10.2020)
18. Курышева Т. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 200 с.
19. Лісогорська А. Вокально-сценічна інтерпретація жіночих образів у постановках опер Петра Чайковського : дис. канд. мист. спеціальність 17.00.03. Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2020. 231 с.
20. Лотман Ю. Замечания о структуре повествовательного текста // Сб. Труды по знаковым системам. Тарту. 1973. Вып. 308. С. 382–386.
21. Лысенко С. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере "Бориса Годунова" М. П. Мусоргского): автореф. дисс. ... канд. иск. Новосибирск, 2007. 23 с. URL: <http://cheloveknauka.com/problema-postanovochnoy-interpretatsii-opery-kak-sinteticheskogo-hudozhestvennogo-teksta>

22. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. 527 с.
23. Маркарьян Н. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX- начала XXI веков : дис. ... док. иск. : 17.00.01. Санкт-Петербург, 2006. 399 с.
24. Молодцова О. «Орфей и Эвридика» Глюка-Купфера:от мифа к актуальному оперному искусству. Петрозаводск, 2012. URL: <http://ttu.rushkolnik.ru/docs/15/index-87913.html> (доступ 16.11.2020)
25. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис. ... докт. иск. : 26.00.03 К., 1994. 212 с.
26. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : Дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01, Харк. держ. акад. культури. Х., 2003. 172 с.
27. Николаев Д. Современный социокультурный статус оперного искусства : дис. канд. культурологии, 24.00.01 – теория и история культуры, СПб госуниверситет, 2008. 183 с.
28. Новый взгляд на «Кармен» URL: <https://ru.euronews.com/2018/01/06/new-opera-carmen-florence> (доступ 3.10.2020)
29. Опера Дж. Пуччини «Турандот» в постановке «Геликон-оперы» URL: <https://youtu.be/cq-6rNIXZIE> (доступ 8.10.2020)
30. Петр Морозов Эскамильо Куплеты. URL: <https://youtu.be/LeGZG78-voY> (доступ 10.09.2020)
31. Покровский Б. Об оперной режиссуре. М.: ВТО, 1973. 308 с.
32. Рафикова А. Культура постмодерна и музыка XX века // Образование и культура постмодерна: Сборник статей. Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2005. С.69-72.
33. Ружинская Д. Воплощение постмодернистского концепта в режиссёрском театре (на примере оперных постановок Д. Чернякова) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2014. Вип. 2.

- С. 50-54. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2014_2_11 (доступ 4.08.2020)
34. Ручьевская Е. Функції музичної теми. Л.: Музика. 1977. С. 79.
35. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. иск. Казанская государственная консерватория им. Н. Жиганова, 2004. 163 с.
36. Солов'яненко А. Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / А.А. Солов'яненко ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2005. 20 с.
37. Спорышев В. Проблема современной оперной режиссуры в семиотическом контексте // Культура и цивилизация. 2016. Том 6. № 5А. С. 197-208.
38. Ставиченко А. «Тангейзер» Вагнера: как прошла самая ожидаемая и скандальная постановка мюнхенского оперного сезона. URL: <https://officiel-online.com/lifestyle-2/art/iskusstvo/tangeyzer-vagnera-kak-proshla-samaya-ozhidaemaya-i-skandalnaya-postanovka-myunhenskogo-opernogo-sezona/> (доступ 30.10.2020)
39. Станиславский К. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. М.: Искусство. 1957. 551 с.
40. Стародубцев В. Методика обучения мастерству актера и режиссуре оперы : дисс. ... канд. иск. : 17.00.01. ГИТИС. Москва, 2011. 160 с.
41. Тилес Я. Дирижер в оперном театре. Л.: Музика. 1974. 88 с.
42. Трегуб Анна. Інтерв'ю з Є. Лавренчуком. URL: <https://m.tyzhden.ua/publication/226037> (доступ 3.09.2020)
43. Цодоков Е. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (доступ 28.09.2020)
44. Цодоков Е. Опера – «уходящая натура» или Поминки по жанру. URL: <https://www.operanews.ru/history54.html> (доступ 3.09.2020)

45. Цодоков Е. Письмо дирижёру. Эссе. URL: <https://www.operanews.ru/history42.html> (доступ 3.09.2020)
46. Чепинога А. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра : дисс... канд. иск. : 17.00.01 – театральное искусство. М., 2011. 145 с.
47. Черкашина М. Классические оперные шедевры и парадоксы «режиссерского театра» / Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені В.В. Нежданової, вип.14. Одеса, 2011. С. 9-19
48. Шипилова Т. Под знаком красной розы [О постановке оперы «Иоланта»]. URL : https://m.vn.ru/news-svs_108956/ (доступ 11.09.2020)
49. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. М.: Искусство, 1971. 356 с.
50. Яськевич И. Новая российская опера в контексте постмодернизма : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Новосиб. гос. консерватория им. М. Глинки. Новосибирск, 2009. 226 с.
51. CARMEN Paris-Bastille Opera, conductor: Frédéric Chaslin. Béatrice Uria-Monzon, Sergei Larin. URL: <https://youtu.be/zTDMvyj4TFg> (доступ 11.09.2020)
52. Georges Bizet, Carmen (Chung/Bieito - 2/2) URL: <https://youtu.be/nU11V8nZKJ4?t=2572> (доступ 11.09.2020)
53. La Traviata im Hauptbahnhof Zürich URL: <https://youtu.be/OsyIuaVKnXw> (доступ 11.09.2020)
54. Sutcliffe J. An Orgy of Music Theater // Opera. 1988. N 12.
55. Thiel K. Das Wesentliche ist unsichtbar? // Theater der Zeit.1989. N 3.