

Від самого свого зародження опера була мистецтвом, яке парадоксально поєднує протилежні стремління. Елітарна замкнутість придворних спектаклів досить швидко обернулася на демократизм “опери для всіх” і на невпинний потяг до захоплення нових територій. Оперні війни розбухували цікавість публіки до цього мистецтва, котрому було затісно в національних рамках. Перша з європейських оперних шкіл, італійська, незабаром стала універсальною. До такого самого тяжіли й конкурентні їй нові школи, які пропонували свої моделі цього привабливого для різної аудиторії жанру.

Європейський оперний театр діє в наш час у трьох основних модифікаціях. Це більші чи менші за масштабом стаціонарні репертуарні театри, багато з яких мають історію й авторитет. Це театри, що працюють за італійським принципом “стаджоне”. Виконавців до них набирають під конкретну постановку, прем'єра якої відбувається заздалегідь погоджену кількість разів. Нарешті, це фестивальні театри і театральні майданчики.

Концепція Зальцбурзького літнього фестивалю, наймасштабнішого і найпрестижнішого серед аналогічних європейських свят серйозного мистецтва, почала формуватися дев'яносто років тому. Перший крок у цьому напрямі зробили режисер Макс Райнгард, композитор і диригент Ріхард Штраус, письменник і оперний лібретист Гуго фон Гофмансталь. Протягом сорока післявоєнних років визначальну позицію мав керівник фестивалю диригент Герберт фон Караян. При ньому фестиваль знайшов свій нинішній формат, що поєднує три головні художні проекти: оперні спектаклі, концертні програми, драматичні театральні постановки. Основна ідея, коли Моцарт є єдиним і неповторним Королем музики, немовби оточений численним музично-театральним почтом, зберігається й до тепер, хоча кожен новий керівник пропонує своє

бачення відповідно до викликів часу. Так, бельгійський імпресаріо Жерар Морт'є, котрий змінив 1991 р. Герберта Караяна на посаді інтенданта, зваживши на сучасне театральнорежисерське прагнення до ламання канонів академічних оперних вистав і вторгнення в оперу модерної режисури, зробив ставку на популярність, часом скандальну, таких режисерів, як Патріс Шеро, Крістоф Марталлер, Пітер Штайн, постановки котрих викликали бурхливі дискусії в пресі й мали підтримку радикально налаштованих критиків. Ця нова тенденція, чинна і сьогодні, не зменшила впливу зірок і суперзірок, яких беруть до уваги, плануючи фестивальні програми.

Європейські літні фестивалі, що пропагують серйозне мистецтво, вирізняються дивовижним розмаїттям масштабів, цілей і завдань, а також рівнем міжнародної популярності. Деякі з них, як-от у Зальцбурзі, в Байройті та Пезаро, мають за центральну фігуру видатного композитора минулого. Тривалий фестивальний проект нерідко виникає й з ініціативи яскравої особистості сучасного творця, здатного зібрати значні професійні кола.

Оперні фестивалі стали неодмінним атрибутом Європи. Вони проходять і у великих музичних центрах, і в маленьких містечках, у приміщеннях або просто неба серед мальовничої природи та старовинної архітектури, які часто слугують декораціями.

Так, фестиваль ув Екс-ан-Провансі на півдні Франції був заснований 1948 р. У репертуарі спочатку переважали опери Моцарта. З часом усе більшої уваги діставали опери та музика барокового періоду. З середини 1970-х років з'явилися і традиційні опери XIX ст. Родзинками фестивальних програм завжди ставали рідко виконувані опери або нові твори сучасних авторів. Отож 2002 р. новинкою була світова прем'єра опери П'єтера Етвеша «Балкон» за п'єсою французького драматурга початку XX ст. Жана Жене.

Диригував спектаклем і готував прем'єру сам композитор.

Із провансальським фестивалем співпрацюють такі режисери, як Пітер Брук, котрий поставив 1998 р. моцартівського «Дон Жуана» спільно з Клаудіо Аббадо. Великий резонанс викликали також постановки покійного Герберта Верніке («Фальстаф», «Прекрасна Олена»), Люка Бонді («Поворот гвинта», «Геркулес» Генделя), німецького хореографа Піни Бауш («Замок герцога Синьйої Бороди»). Як диригенти тут виступали П'єр Булез, Марк Мінковські, Уільям Крісті. Постійно співпрацює з фестивалем Даніель Гардін.

Ініціатива створення іншого фестивалю в маленькому тірольському селищі Ерл, що в північній Австрії, належала відомому австрійському диригентові й одночасно оперному режисеру, композиторові, педагогу Густаву Куну. Цю ідею він здійснив 1997 р., заравом зорганізувавши програму підготовки молодих виконавців — як початківців, так і тих, хто вже встиг заявити про себе. Творча молодь здобула шанс виступити на фестивалі, попередньо пройшовши курс навчання в Академії Монтегралья, також витворі Густава Куна.

Центральною фігурою оперної частини Тірольського фестивалю став Ріхард Вагнер. Успішно розв'язали складне завдання з підготовки й виконання всієї «Каблучки Нібелунга». Густав Кун потрактував центральну частину вагнерівської оперної спадщини як грандіозну семичастинну структуру. Крім власне тетралогії, вона охопила фестивальні постановки «Трістана й Ізольди» і «Нюрберзьких майстерзінгерів» — двох опер, написаних між закінченням перерваного після другого акту «Зігфріда» і завершенням усієї тетралогії, а також включила як епілог «Парсіфаль». Як гідні супутники вагнерівської музики на фестивалі були виконані «Фіделіо» Бетховена і дві опери Ріхарда Штрауса, одну з яких — «Гунтрам» — створено композитором у ран-

ні роки і позначено сильним вагнерівським впливом, тимчасом як друга — «Електра» — стала яскравим маніфестом нових тенденцій у музичному театрі початку ХХ ст.

Опера здатна привернути різнонаціональну публіку універсальністю музичної мови, прекрасним співом, театральними ефектами, пов'язаними з яскравою видовищністю, пишністю, екзотикою оперних сюжетів і химерністю виконавських традицій. Тут чоловіки нерідко співають жіночими голосами, а жінки зображують чоловіків-воїнів і безвусих юнаків пори першої закоханості. Дівчата часом виглядають зрілими матронами, а любов тенорів до своїх обранниць геть зовсім не знає вікових меж. Тут торжествує піднесена до найвищого ступеня театральність, що дивом поєднується зі справжністю відтворених людських драм, зі здатним краяти слухацькі серця нап'яттям пристрастей, із глибиною проникнення в потаємні схованки життя й загадки буття.

Сьогоднішній оперний театр є усвітнім і таким, що має свою систему цінностей. А кожен великий центр європейського оперного життя можна вважати за дзеркало, в якому відбиваються загальні закономірності сучасного оперного процесу. Практика світової оперної сцени пов'язана зі зміною й постійним оновленням не лише складу виконавців, а й керівників колективів. Це створює жвавий обмін ідеями. Підґрунтя театру — колективна творчість. Працюючи на різних сценах, з різними виконавцями, диригенти й режисери перевіряють свої естетичні уподобання, корегують власні задуми, вчать спілкуватися з різною аудиторією.

ХХ сторіччя, котре нещодавно сприймали як живу незавершену сучасність, уже стало історією. Це дає змогу поглянути на різні етапи чотирьохсотлітнього існування оперного мистецтва. ХІХ сторіччя формувало ідеал музичної драми з дією, що безперервно розвивалась і підпорядковувала всі мистецтва спільній

меті. Таку безперервність забезпечував симфонічний оркестр, який розрісся до великих масштабів. Вокальні голоси мусили органічно допасовувати до цього звукового потоку. При цьому музику потрактовували як головний засіб реалізації драми. Власні шляхи розв'язання цього завдання запропонували Джузеппе Верді й Ріхард Вагнер — представники італійської та німецької оперних культур, котрі змагались одна з одною. Воднораз у цей період опера суттєво поширювалася через становлення молодих національних оперних шкіл. У Європі й світі завершилося безумовне панування італійської опери, що було притаманне першим століттям оперної історії. Творчість Р. Вагнера, яка сягнула піку популярності вже після смерті композитора, на рубежі ХІХ і ХХ ст. почали сприймати як квінтесенцію всього нового і передового. Однак вже початок ХХ ст. запропонував європейському оперному світові альтернативу, з якою виступив представник французької оперної школи Клод Дебюссі зі своєю оперою за п'єсою бельгійського драматурга-символіста Моріса Метерлінка «Пеллеас і Мелізанда».

Французька культура завжди на свій копил реагувала на спроби захоплення її художнього простору зухвалими суперниками. І якщо, без вагнерівської поеми про любов і смерть «Трістан та Ізольда» не з'явилося б унікальне твориво Дебюссі, то саме опера «Пеллеас і Мелізанда» стає початком оновлення, котре не оминуло жодної європейської оперної школи.

Італійська опера відреагувала на втрату лідерства по-своєму. Останніми суто італійськими з походження напрямом і оперним жанром, які виникли в Італії, можна назвати веризм і веристську музичну драму. А поєднання веристських тенденцій і часу найвищого злету театру Верді, своєю чергою, зумовило таке самобутнє явище, як оперний театр Джакомо Пуччіні. Саме твори Пуччіні залишаються про-

тягом усього ХХ ст. найяскравішим свідченням зв'язків минувшини й сьогодення італійської оперної культури. Під час усіх радикальних пошуків і сміливих експериментів, якими позначено оперну творчість цього неспокоїного століття, театр Пуччіні не відбиг питомо італійської комунікативної настанови «опери для публіки», лишаючись при цьому актуальним і високомистецьким.

Чималий час спонукою для композиторської творчості була цікавість оперної публіки переважно до нових творів. І театральні імпресарію працювали з метою задовільнити таку потребу. Співаків добирали зокрема під новий репертуар, а оперні партії створювалися з огляду на їхні голоси й таланти. Надто запитані італійські композитори, як-от Дж. Россіні чи Г. Доніцетті, ледь устигали дописати одну партитуру, аж їх квапили чергові замовники й театри. Ці обставини визначали різочі навальні темпи роботи над новими творами, а також промовисті списки створених опер.

Ситуація суттєво змінилася на початку ХХ ст. Прем'єри творів кардинальних новаторів супроводжували скандали, тоді як почали з'являтися постановки опер, здавалося б, давно і назавжди зданих ув архів. Водночас у запотребованому оперному репертуарі закріпилося до двох десятків назв, до котрих постійно зверталася більшість оперних театрів у різних країнах. Це були деякі твори Моцарта й популярних композиторів ХІХ ст. Крім Верді, до цього багатонаціонального переліку входили «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе, «Вертер» Ж. Массне, дві-три найприступніші опери Вагнера. Цікаво, що в ньому закріпились і дві веристські одноактні опери — «Сільська честь» П. Масканьї та «Блазні» Р. Леонкавалло, так само опери Пуччіні, передусім, «Богема», «Тоска» і «Чіо-Чіо-сан». Блискучий успіх Федора Шаляпіна й паризьких «Російських сезонів» С. Дягілева викликав цікавість до творчості М. Мусорг-

ського, найпаче до «Бориса Годунова». З російських опер найчастіше ставили й ставлять «Євгенія Онегіна», а з-поміж композиторів ХХ ст. поступово поширювалися опери Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича («Катерина Ізмайлова»). Чеських композиторів найчастіше представляють «Продана наречена» Б. Сметани та опери Леоша Яначека.

Не оминули оперне мистецтво ХХ ст. пошуки нових театральних форм і всеохопний процес оновлення, котрого зазнав драматичний театр. Разом з музичною драмою, яку обстоював Вагнер, попри його безапеляційні вислови, запитаними постали й інші різновиди театральної естетики. При цьому найголовнішим, що вирізняє сучасне оперне життя й напрями, властиві минулим епохам, є превалювання інтерпретаторського, себто театральньо-сценічного боку над новою оперною продукцією, частка якої в театральному репертуарі наразі є мінімальною. Увагу привертає не так твір, найчастіше добре відомий, як його певна постановка, надто ж коли в ній задіяно відомих режисерів, диригентів і вокальних зірок.

Наприкінці минулого й на початку нинішнього століття паралельно з повсюдним вкоріненням узвичаєного репертуару пошуки пересунулися до архівів і бібліотечних сховищ, звідки витягли й повернули на театральні підмостки десятки творів, до яких давно погубили кінці, а імена їхніх колись славнозвісних авторів згадували хіба що на сторінках фахових книжок і наукових досліджень. Коли Ріхард Вагнер критично оцінював оперну історію й переймався музикою майбутнього, то нині найважливіші відкриття виникають під час відживлення минувшини. Так на оперній мапі позначили феєричний материк під назвою «барокова опера». Позбулися вкорінені хибних уявлень щодо творчості багатьох композиторів, як-от Генделя, котрого знали й поцінювали як автора монументальних ораторій, проте

його опери вважали за безнадійно застарілі й такі, що не мали шансу зацікавити публіку, звиклу до «Травіати» Верді, «Фауста» Гуно, творів Вагнера, Пуччіні. Тепер опери Генделя ставлять у багатьох театрах і їх сприймають як яскраві новинки.

Відродження опери бароко і режисерське оновлення оперного театру дає змогу переосмислити багато явищ оперної історії. Сьогодні вже не є актуальними суперечки прихильників музикоцентристської чи драмоцентристської концепції. Активна авторська режисура, нова естетика сучасного оперного спектаклю уможливають потрактування опери насамперед як театрального феномену, базованого на взаємодії трьох семіотичних практик. До звичного поєднання «слово і музика» або «драма і музика» долучають ще один компонент — театр, який не зводиться до драми як родового поняття та до законів її словесного декорування.

Семіотичні дослідження наголошують на довербальній природі театру, його зв'язку з жестом та грою. Театр як семіотична практика є альтернативою всеохопному впливу на традиційне європейське мислення законів вербальної мови з її лінійністю та причиново-наслідковим розгортанням, з послідовною низкою «*signatum – sign – signans*». Театр, передусім, є просторовою структурою, засобом оволодіння тривимірним простором через відтворення його поновно, взоруючись на космічний універсум і вільні ігрові модифікації. На відміну від цього, драма як особливий жанр являє собою боротьбу з невідворотним диктатом часу, рух у безперервному часовому потоці, скерований метою й волею. Музика, що її розуміють як особливу семіотичну практику, навпаки, має нескінченні ресурси впливу на час та його перетворення. Вона ніби вічно заходить гра з часом. Простір наявний тут як віртуальна категорія й відтворюється

за допомогою зміни обсягу звучання, динаміки голосності й інших прийомів.

Коли на спільну для всіх трьох семіотичних практик категорію сюжету дивитись як на процес розгортання театральної вистави, тоді оперний спектакль являє собою розвиток театрального, драматичного й музичного сюжетів, базований на поліфонічній взаємодії. Вони не перебувають у ієрархічних стосунках. Попри твердження Ріхарда Вагнера, музика в опері не мусить бути засобом реалізації драми. У рамках театрального спектаклю кожен компонент виконує свої особливі функції. Музичний і драматичний сюжети постійно змагаються між собою. Це суперництво розгортається в театральному просторі гри. Подібно до поліфонічного багатоголосся, кожен із трьох сюжетів зберігає в опері самостійність. Головна тема може переходити з одного шару-голосу в інший, або вони можуть збігатись, як у контрастній поліфонії. Один з них може на якийсь час перебувати на другому плані нашого сприйняття, ніби вимикатися чи замовкати.

Відмова від ілюстративності стала важливою прикметою сучасної оперної режисури. Виставу створюють як окремий і новий художній текст, якому належить резонувати з двома вже наявними в творі пластами. При цьому його потрактовано саме як практику, процес активного творення нового сенсу. Власне оперний твір втрачає при цьому свою герменевтичну вдачу і властивості такого собі «священного письма» з зашифрованим змістом, котрий його інтерпретатори мають вгадати і витлумачити. Водночас попередні погляди мають свої переваги і теж ураховуються. Інтерпретаторсько-герменевтичні підходи, що культивували принцип історичної вірогідності, ще й досі наявні в багатьох театрах. Критерії оцінювання кожного такого спектаклю формуються на засадах відповідності партитури й авторському задуму, включно з ремарками,

відтворенням історичних реалій в оформленні та обстановці. Однак їхнім зворотним боком незрідка є музейно-реставраторське ставлення до оперних цінностей минувшини.

Естетика і постановочний стиль спектаклів, які я переглядала в Мюнхені, Байройті, Зальцбурзі, Ляйпцигу, Будапешті, Пезаро й інших європейських оперних центрах, свідчили про намагання їхніх творців налагодити контакт із публікою і наповнити вистави реаліями сьогодення. Опера для всіх — це динамічний сучасний театр, який не має нічого спільного з урочистою пишнотою й статикою музейних експозицій і девізом якого є певна безцеремонність у ставленні до класичних шедеврів. Таку налаштованість найчастіше бачимо в режисурі, у декоруванні постановок і потрактуванні образів персонажів. Принцип історизму тепер не є неодмінною догмою, і часто його просто відкидають як застарілий. Представники авторської режисури або, як сьогодні зазвичай називають, «режисерського театру» потрактовують оперний спектакль як текст, відкритий ув інтертекстуальний простір культури і спроможний вільно використовувати найрізноманітніші її коди. Тому на перший план виходять такі естетичні установки: акцентована театралізація і карнавалізація сценічної дії, іронічний коментар, деміфологізація піднесеного стилю «високих» оперних сюжетів і їхніх супер-героїв.

На сторінках цієї книжки я пропоную читачам і любителям оперного мистецтва разом зі мною завітати до театральних зал. Ми спробуємо, кинувши знавецьким оком, зіставити спектаклі таких театрів, як Баварська державна опера в Мюнхені, Фестшпільгауз на зеленому пагорбі в Байройті, фестивалні постановки в Пезаро, в Зальцбурзі, в Тіролі. Мова піде також про прем'єри різних років, які відбулися в Ляйпцизькій опері, московському Большому театрі, в петербурзькому Маріїнському, в Національній опері України, у Большому театрі опери та балету республіки

Білорусь, на угорських оперних сценах у Будапешті й Дебрецені. Не залишаться поза увагою й окремі вистави Англійської національної опери, берлінської Коміше-опера, резонансні постановки оперного фестивалю на півдні Франції в Екс-ан-Провансі. Коментуватимуть феномени наявного театрального процесу включені до книги історичні екскурси. В них ми розглянемо власне оперні твори, історію їхнього написання та відповідність тогочасному культурному контексту.

Матеріал у книжці має хронологічну послідовність, що уможливило пов'язати живу театральну сучасність із етапами становлення і розвитку оперного мистецтва впродовж минулих чотирьох століть. Зреалізувати такий принцип стало можливим завдяки максимальному розширенню за останні півстоліття чинного оперного репертуару — сьогодні органічною частиною театрального процесу є як оперні твори початку XVII ст., так і резонансні новинки сучасних авторів.

ОПЕРНИЙ Мюнхен