

Олексій Гончар

аспірант кафедри теорії та історії музичного
виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського

Oleksii Honchar

postgraduate student at the Music Performance
Theory and History Department, Tchaikovsky
National Music Academy of Ukrainee-mail: alexeygonchar412@gmail.com orcid.org/0000-0001-5353-0644

Байройтський фестиваль 2019: прем'єра «Тангойзера»

Bayreuth Festival 2019: *Tannhäuser* Premiere

Анотація. Проаналізовано нову постановку опери Ріхарда Вагнера «Тангойзер», що була представлена у програмі Байройтського фестивалю 2019 року. У роботі розглянуто використання режисером Тобіасом Кратцером сучасних прийомів сценографічної та режисерської роботи, яка поєднала в собі традиційні театральні прийоми та новітні досягнення, засоби мультимедіа та контексти, що пов'язані з постаттю автора й історією фестивалю.

Ключові слова: творчість Р. Вагнера, «Тангойзер», постановка Тобіаса Кратцера, Байройтський фестиваль 2019, медіаспектакль, Фестшпілхаус.

Постановка проблеми. Мистецькі явища сучасної епохи часто оцінюють неоднозначно. Причиною цього є функціонування як традиційних, так й новаторських прийомів мистецької діяльності, що можуть співіснувати, поєднуватись або заперечувати один одного. Особливо яскраво ці тенденції простежуються в сучасному оперному театрі, що одночасно використовує не лише історично вироблені принципи реалізації художнього задуму, але й залучає найновіші принципи режисерської роботи, досягнення техніки та предмети концептуального мистецтва.

Такі тенденції набувають загальносвітового поширення та вдало поєднуються з надбаннями та знахідками минулого. Сама синтетична природа жанру опери дозволяє вільно сполучати ці елементи, а результатом роботи постановників стають цікаві полістилістичні поєднання, які й творять сучасний вигляд оперного театру. При цьому важливу роль у виставі як комплексному явищі мистецтва відіграє як режисерська концепція, так і відповідне вирішення сценографії.

Тяжіння сучасної медіаепохи до візуалізації торкнулося й спектаклю, який вже з 1950-х років стає частиною медіасередовища¹. Існуючи спочатку як фільм-опера, з ча-

сом спектакль входить до простору мультимедіа та набуває рис, що характеризують довколишню реальність. Мультимедійні елементи проникають до спектаклю та стають його візуальною складовою. Оперне мистецтво сучасності — це мистецький комплекс, до складу якого входять театри, фестивалі та низка інших, пов'язаних між собою форм мистецької діяльності, що втілюються у роботі з музичним жанром опери. Не пориваючи зі здобутками попереднього часу, нині опера активно осучаснюється, аби відповідати викликам сьогодення та нового суспільства.

Зважаючи на такі тенденції розвитку оперного театру, доцільно дослідити проблему візуальної складової вистави, сценографічних прийомів, що є віддзеркаленням глобального простору та суспільства.

Метою статті є аналіз нової постановки опери «Тангойзер» в рамках Байройтського оперного фестивалю, яка синтезувала в собі традиційні форми театральної вистави, новітню режисуру та медійні включення.

«Свобода в бажанні,
Свобода в дії,
Свобода в насолоді.»

Ця цитата з публіцистики Ріхарда Вагнера стала девізом нової постановки у Байройті. Вислів буквально вплетений у сценічну дію через використання та обігравання його як гасла «світу Венери». Вираз трактований як уособлення бунтівного мистецького начала і сприймається натяком на постать самого композитора в особі Тангойзера. Нова постановка була неоднозначно сприйнята публікою,

¹ Під поняттям «медіасередовище» слід розуміти канали та засоби, за допомогою яких передається інформація — радіо та телебачення для першої половини ХХ століття та мультимедіа для сучасного світу, останні є складнішим явищем та одночасно поєднують кілька каналів передачі інформації.

так само, як свого часу і твори Р. Вагнера. Однак не викликає сумнівів, що новий спектакль задуманий як віха у фестивалній історії. Він увібрав традиційні та сучасні засоби втілення сюжету, синтезував повсякденність та історичність.

Можна нагадати, що це дев'яте за майже стоп'ятидесятирічну історію фестивалю звернення до «Тангойзера». Твір був написаний композитором 1845 року і тоді ж уперше поставлений у Дрездені у Королівській опері. Незважаючи на особисту участь автора як диригента-постановника і режисера, результат його не задовольнив [1]. Причиною була невідповідність вимог Вагнера тій традиції, в якій працювали виконавці, та застарілі технічні засоби, які не відповідали авторському задуму. Труднощі інтерпретації стосувались композиційної будови твору, який мав досить розгорнуті, статичні у сценічному плані сцени. Прижиттєві постановки опер Вагнера завжди йшли у театрах зі значними купюрами, зумовленими незвичною довжиною авторських партитур. Пізніше композитор підготував нову редакцію «Тангойзера» для відомої постановки у Парижі 1861 року, яка зазнала тоді гучного провалу. Але цей до певної міри компромісний варіант теж не вдовольнив його. В одній із публіцистичних праць пізнього періоду Вагнер зізнався, що твір не був жодного разу поставлений цілісно, а «виконані лише окремі фрагменти партитури...» [4, с. 619].

Виклад основного матеріалу дослідження. За життя Вагнера «Тангойзер» не був поставлений на сцені Байройту. На першому фестивалі тоді прозвучала тетралогія «Перстень нібелунга», другий був пов'язаний із прем'єрою «Парсифаля». Тим не менше, композитор замислювався над здійсненнім постановки інших своїх опер, плануючи подальшу діяльність започаткованого фестивалю. Перший показ «Тангойзера» відбувся лише 1891 року в режисурі Козіми Вагнер та під керівництвом Фелікса Мотля, який диригував цією виставою і на наступному фестивалі. Ця постановка (з незначними змінами) була повторно включена у фестивалні програми ще двічі: у 1894 році під керівництвом Ріхарда Штрауса та 1904 року, коли за диригентським пультом стояв син композитора Зігфрід Вагнер. Наступна фестивална постановка відбулася лише 1930 року (режисер Зігфрід Вагнер) під орудою Артуро Тосканіні й протрималася в репертуарі лише два роки.

Третя та наступні інсценізації відбувалися вже в новітню історію фестивалю, який після паузи, викликані подіями і наслідками Другої світової війни, було відновлено 1951 року. Так, першим повоєнним «Тангойзером» став спектакль 1954–1955 років (режисер Віланд Вагнер) під керівництвом Джозефа Кілберта¹. Наступні версії твору ставили періодично, в середньому раз на десять років.

Четверта постановка (режисер Віланд Вагнер) відбулася у 1961–1967 роках, диригував Вольфганг Завалліш

(1961–1962)². П'ята була здійснена 1972 року Фрідрихом Гьотцем (виконувалась до 1978 року)³. Шоста — 1985 року (в репертуарі до 1995) — Вольфгангом Вагнером разом із диригентом та композитором Джузеппе Сінополі.

Дві останні історичні постановки відбулися вже у XXI столітті. Сьома — у 2002 році (до 2007) в режисурі Філіпа Арло. Музичними керівниками стали Крістіан Тілеманн (2002–2005), Кристоф Ульрих Мейер (2007). Передостаннє режисерське прочитання «Тангойзера» належало Себастьяну Баумгартену і відбулося 2011 року (утримувалося до 2014). Диригентами були Томас Хенгельброк (2011), Пітер Тілінг (2011), Крістіан Тілеманн (2012) та Аксель Кобер (2013–2014).

Авторами нинішнього дев'ятого спектаклю 2019 року стали режисер Тобіас Кратцер, художник сценографії та костюмів Райнер Селлмайер та відеодизайнер Мануель Браун. Диригентом-постановником було призначено Крістіана Тілемана, але на прем'єрі та інших спектаклях (за деякими винятками) диригував Валерій Гергієв, який цією постановкою дебютував у Байройті. Цього разу автори вистави зупинилися на першій дрезденській редакції твору, яка, на їхню думку, більш точно відповідала задуму композитора та давала цікавий матеріал для режисерської роботи.

Концепція, вкладена постановниками в новий спектакль, істотно відрізняється від традиційних трактувань образів твору. Окрім роботи з персонажами, автори використали широкий спектр семантичних алюзій на постать Вагнера, пов'язаних із його біографією та з історією самого фестивалю, добре знайомою німецькому суспільству⁴.

Основною лінією, що задає драматургічний розвиток виставі, є протистояння між двома світами: світом Венери та вартбурзьким суспільством. Перший — міфічно-язичницький за лібрето, трактований у виставі як група представників концептуальних течій сучасного мистецтва. Другий — консервативно-традиційний — є таким за лібрето й не змінює конотацій у цій сценічній версії. Сам вислів «вартбурзьке суспільство» в Німеччині є ідіоматичним, тож задля створення нового забарвлення драматургічного конфлікту режисер працював саме над образами Венери: «Я вважаю, що важливо додати новий елемент до спектру, створеного цими попередніми виставам, ... майже кожна з вистав була зосереджена на сексуальному дискурсі в репрезентації Венери в тій чи іншій формі...»⁵ [8, с. 18].

² Наступними виставами керували Отмар Сайднер (1964), Андре Клютенс (1965), Карл Меллес (1966), Берислав Клобучар (1967).

³ За диригентським пультом були у різні роки Ерїх Лейнсдорф (1972), Хорст Стейн (1972–1973), Генріх Холлрейзер (1973–1974), Колін Девіс (1977–1978).

⁴ Цікавим прикладом використання міжособистісних алюзій є Мюнхенська вистава 2001 року, втілена Девідом Олденом (David Alden), де постать Тангойзера асоціюється з фігурою Ш. Бодлера, який захоплювався твором Р. Вагнера [5].

⁵ Цитування діалогу тут і далі за: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Programmheft 1/ 2019 der Bayreuther Festspiel "Tannhäuser" [8].

¹ Крім нього спектаклями диригували Євгеній Йохум 1954 року та Андре Клютенс у 1955 році.



1. Тангойзер. Баварська державна опера, 2017. Режисер Ромео Кастеллуччі, диригент Кирило Петренко [11]

Слід зазначити, що такий підхід до трактовки образу Венери, коли еротичність замінена іншими візуальними складовими, вже застосовувався поза Байройтом раніше. Прикладами можуть стати постановка 2008 року на Баден-Баденському фестивалі (режисер Ніколаус Ленхоф, диригент Філіп Жордан) [2] та в Баварській державній опері (Мюнхен) 2017 року (режисер Ромео Кастеллуччі, диригент Кирило Петренко). Так, Ромео Кастеллуччі застосовує гіпертілесність, яку отримує Венера: її зображено як надзвичайно розпливчасту масу, яку вже не можна назвати тілом, — вона оточена окремими шматками такої ж субстанції, що пульсують, але не мають визначеної форми (іл. 1).

Побудова драматургії з акцентом на образі Венери стала вже традиційним прийомом режисерської роботи з матеріалом, але саме цей вектор у трактовці образу є зовсім новим. Задля надання динамізму та нових значень експозиційних сцен у гроті Венери постановники вводять додаткових персонажів. Серед них один має літературне походження. Це міфологізований у німецькій культурі карлик Оскар Мацерат з роману Гюнтера Грасса «Бляшаний барабан» та однойменного фільму (1979). Інший персонаж — британо-нігерійський драг-митець Le Gateau Chocolat — кремезний чорношкірий чоловік у вульгарно-зухвалих жіночих костюмах.

Сама ж Венера — емансипована молода жінка з різкими рухами, поведінкою, майже позбавлена жіночності, що додатково підкреслено манірним кокетуванням Le Gateau Chocolat. Такий підбір персонажів створює не тільки семантичні зв'язки з культурою Німеччини повоєнного часу (Оскар Мацерат) та сучасної надтолерантності (Le Gateau Chocolat), але й дозволяє візуалізувати музичні лейттеми цієї сфери персонажів, які до кінця твору не зникатимуть з поля зору глядачів (іл. 2).

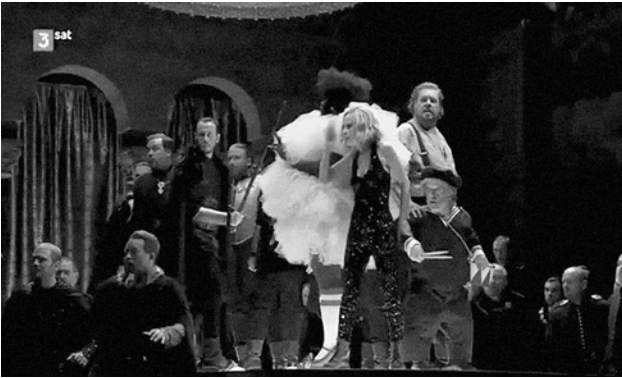
Грунтовну аргументацію такого підходу можна знайти у цитаті діалогу постановників, що відбувався у процесі роботи над виставою:

Мануель Браун: «Я думаю, що кожен знайде своє пояснення та назве іншим ім'ям. Ключове слово — це “панк”, це агресивне відчуження від гегемонії панівної системи. Їхнє кредо — “Мій спосіб життя відрізняється від вашого. Ми не хочемо бути частиною вашої системи. Нас не цікавить ваша концепція мистецтва та культури, ми створили власну”».

Райнер Селмайер: «Для мене важливо, щоб ця група, яку ми бачимо на сцені, майже не вписувалась в певну категорію. Я хотів би, щоб наше зображення цих людей давало декілька точок зору для інтерпретації. Ми спираємось на доволі широкий спектр джерел, коли концептуалізуємо цю групу. Автомобіль, наприклад, є прямим посиланням на один з перформансів Марини Абрамович, коли вона та Улай об'їхали весь світ на Citroen».

Тобіас Кратцер: «Ми бачимо Тангойзера не в стилізованому палаці сераль. Стать та сексуальна орієнтація тут не зафіксовані. Цей простір можливостей вступає у діаметральну суперечність із конкретним містом Вартбург... Тангойзер з'являється у Вартбурзі з відчуттям інакшості, стає джерелом порушення табу. Але він все ж лишається білим гетеросексуальним чоловіком, який набув поганої слави. Це, в якійсь мірі, протистоїть абсолютній інакшості персонажів із царства Венери, чия комплекція, стать та колір шкіри автоматично виключають їх із нормативного суспільства» [8, с. 22–23].

Таким чином, дії у межі замкненого середовища, яким звичайно був грот Венери, набувають незвичної динаміки та надалі більш активно влітаються у полотно твору. Але важливо, що динамізм заданий від початку і включає вже увертюру. Тривалий музичний вступ до першого



2

акту опери візуалізований фільмом, де виникають пейзажі долини Вартбурга, а потім простежується рух довгим шляхом фургона Citroen, в якому їдуть Венера та її супутники разом із Тангойзером. «Для мене важливе це відчуття руху, динамізм, що пронизує перший акт, який потім замирає після прибуття у Вартбург, де його змінює світ стазису... що потім руйнується», — зазначає Тобіас Кратцер. На реалізацію цього елемента вистави режисера надихали ідеї німецького художника-постмодерніста Йозефа Бойса *Aktionskunst* — «мистецтво дії».

Мануель Браун: «Лаконічність¹ увертюри дрезденської версії звучить для мене майже як музика до фільму. Усі мотиви виринають на короткий час, перед тим, як злитись в одну, чудово однорідну форму... швидкість, з якою вони виникають, на диво збігається з сучасними формами перегляду».

Тобіас Кратцер: «Що б ви сказали тим, хто стверджує, що для цього розділу зображення не потрібні? Ніби Вагнер хотів, щоб це відбувалось при закритій завісі, і вважав, що самої музики достатньо?».

Мануель Браун: «Я б сказав, вони можуть очікувати, що сприйняття буде вдвічі цікавішим. Комунікація відбувається на двох рівнях: слуховому та зоровому, таким чином зазнають стимуляції усі відчуття. Нема причин розділяти їх. Відеопроєкція на екрані заввишки 10 метрів здатна наблизити глядача до співаків... це скорочує відстань між глядачем та виконавцем як з точки зору фізичної відстані, так і емоційного зв'язку».

У зв'язці з візуальною складовою музичний матеріал першої дії з експозицією царства Венери створює згаданий вище емоційний зв'язок. Надалі персонажі Венериного гроту сприймаються як «старі знайомі». Такий приклад використання медіатехнологій є вдалою демонстрацією можливості їхнього застосування для підсилення у глядача емоційного сприйняття вистави. Іншим аспектом такої роботи з медіаскладовими має бути їхня обумовленість — важливими стають натяки на біографію композитора часів написання опери.

Подібно до свого героя, Вагнер зчинив бунт проти тогочасного мистецтва, перетвореного на розвагу

¹ Ідеться про характер музичного висловлювання, а не про обсяг. Дрезденська версія довша від паризької: 441 такт — у першому та 287 — у другому варіантах.



3

та законсервованого у сталих забобонах. Він висунув гасло «нового мистецтва майбутнього». Професійне мистецьке середовище здебільшого не сприймало його реформаторських прагнень і нових музичних ідей. Сюжетний зв'язок візуального ряду фільму-увертюри з біографією Вагнера взятий постановниками з автобіографічної праці композитора «Моє життя». Тут він зафіксував початковий момент натхнення до створення опери про бунтівного співака-мінезингера, зв'язавши його з конкретною подією — поїздом в кареті з Парижа до Дрездена навесні 1842 року по долині Вартбурга. Під час цієї подорожі він згадував крах своїх надій на паризьке визнання, приниження, яке він тут пережив, а також усвідомлення власного шляху до нових мистецьких обривів.

Історія, започаткована у кадрах фільму, розвивається безпосередньо у сценічній дії. При цьому проєкція фільму переплітається зі зйомками зі сцени в реальному часі та виведенням зображення на напівпрозору кулісу. Цей прийом створює цікаве поєднання, коли глядач бачить автомобіль на сцені, виконавців всередині нього, а на проєктованому зображенні — крупні плани виконавців. Так створюється подвійна лінія розвитку драматургії одночасно в різних ракурсах.

Основний драматургічний момент першої дії — намагання Тангойзера (у виконанні Стефана Гульда, Stephen Gould) повернутися у звичний для нього світ знайомих людей — розігрується у самому сценічному середовищі. Після того, як у вмонтованій кіновставці головний герой на ходу вистрибує з авто, він опиняється на сцені. Тут його знаходить пастушок та приводить у Вартбург.

Повернення Тангойзера до Вартбурга вирішується як повернення до Фестшпільхаусу, театру, де проводиться Байройтський фестиваль. Головного героя твору тут зустрічають колеги-мінезингери. Вирішення їхніх постатей теж доволі цікаве. Це сучасні співаки, виконавці партій в опері «Тангойзер», що зібралися біля входу у театр і готуються до участі у сценічній дії. Вони запрошують головного героя приєднатися до їхньої компанії (іл. 3).

Згідно з партитурою, мінезингери зустрічають хор пілігримів, які повертаються з прощі. У виставі пілігрими — це фестивальна публіка, яка здійснює своє паломництво до вагнерівського Байройту як сучасної мистецької святині. Їхній урочистий гімн звучить, коли вони



4

прямують до Фестшпільхаусу, тримаючи в руках програмки вистави, яку збираються відвідати (іл. 4).

Після завершення першого акту відбувається ще більше порушення театральних умовностей. Зближення публіки з неформальним світом Венери триває і в антракті. Дуальна природа спектаклю — традиційна вистава та фільм — отримує таким чином ще й третю складову — концерт на галявині біля Фестшпільхаусу, де компанія на чолі з Венерою (Єлена Жидкова), зійшовши з екрану, стає частиною сучасної дійсності.

Динамічний фільм-вступ та перший акт протиставляються статичному другому. У другій дії зала змагання Вартбурга витримана в історичному стилі, займає сцену чи, точніше, половину сцени. Для утвердження консерватизму ідіоми «вартбурзьке суспільство» задекларована історичність його зображення виглядає найбільш логічно. Водночас воно контрастує з реальним світом справжнього автомобіля, справжніх дерев та звалища металобрухту третього акту.

Однак історичність другого акту одразу виявляється лише частиною сценічного середовища. Картина співацького турніру у Вартбурзі буквально придавлена величезним проєкційним екраном згори, на якому ми бачимо реальність, приховану за фасадом романтизованого квазіісторичного простору. Залаштункову історію глядач бачить у чорно-білому варіанті (іл. 5).

Кадри фільму, в яких Венера та її супутники штурмують Фестшпільхаус, чергуються з показом закулісного життя. Ці реальні відеозйомки в окремі моменти вступають у взаємодію з фільмом, у якому відтворюється проникнення Венери та її супутників за лаштунки театру.



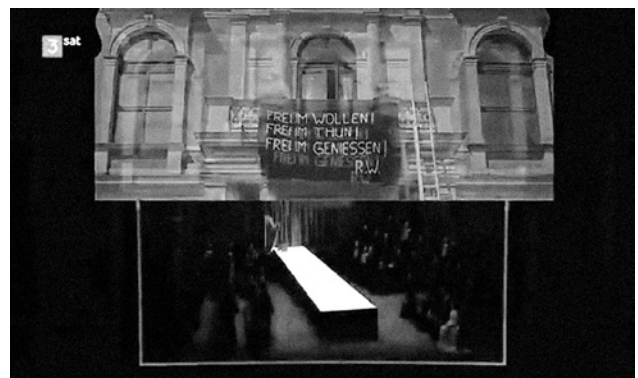
5

Опинившись у «театральному задзеркаллі», вони поринають у його атмосферу і починають здійснювати свій стратегічний план (іл. 6).

Зображення тепер відрізняється за естетикою від повноцінного оповідного фільму, показаного під час увертюри. Камера дозволяє зазирнути в паралельне основній дії театральне існування за сценою. Закулісна зйомка — теж гра, частина полотна твору, але задум режисера полягає в тому, що театральна вистава і її прихований залаштунковий план існують у спільному вимірі. Глядач і одночасно бачить розгортання художнього сюжетно-образного ряду, і спостерігає позахудожню реальність, показ якої до певного моменту не порушує заданої театральної умовності оперної дії.

Однак Венера та її супутники мають на меті цю умовність зруйнувати. Вони з'являються на самій сцені і вносять зміни у драматичні перипетії змагання мінезингерів. Спочатку його налагоджений хід зриває Тангойзер, коли на знак протесту виступає зі своїм бунтівним гімном Венері. Вихід на арену героїні цього гімну викликав необхідність рішучих дій. На екрані можна було побачити, як керівниця фестивалю пані Катарина Вагнер по телефону зі свого робочого кабінету викликає поліцію, як поліцейські загони наближаються до театру алеєю Зіґфрида Вагнера і здійснюють штурм, вгамовуючи безлад на сцені. У цих фінальних подіях важливою стає поведінка самого Тангойзера і реакція на неї Єлизавети (Ліз Девідсен, Lise Davidsen). Обрана королевою співацького турніру, Єлизавета у критичній ситуації ніби виходить із заданої ролі. Вона активно втручається у події, коли на її очах пробачений нею за невірність коханий привселюдно

6



2–8. Тангойзер. Байройтський фестиваль, 2019. Режисер Тобіас Кратцер, диригент Валерій Гергієв [12]



7

перетинає умовний сценічний простір і, так би мовити, виходить за рампу, де вже перебуває вся його неформальна компанія. Так він на очах у всіх вдруге зухвало порушує культурні табу вартбурзького середовища. Реакції і дії Єлизавети показують її як активну героїню, що не дотримується усталеної лінії поведінки бездоганного носія моральних чеснот. Нагадаємо, що за близькою Вагнеру схемою традиційної «опери спасіння» саме Єлизавета своєю самовідданістю і святістю рятує для вічності гріховну душу героя-бунтівника. Після пережитого потрясіння зірваного турніру Єлизавета сміливо поринає у чужий їй світ, який притягнув і забрав у неї коханого, щоб спробувати самостійно у всьому розібратися.

Третій акт — тривала розв'язка. Царство Венери розпалося: вона діє далі вже самотужки, а Le Gateau Chocolat, як стане зрозуміло пізніше з білборду, випускає продукцію під власним ім'ям. На сцені — звалище металобрухту, де в розбитому авто живе Карлик. Поява Єлизавети у цьому незвичному для неї місті стає основною лінією сюжетного розвитку. Вона і далі кохає Тангойзера та шукає його у тому середовищі, заради якого він двічі її залишав (іл. 7).

Цікаво, що тут немає звичного для інших інтерпретацій протистояння двох типів кохання: чуттєвої пристрасті, яка сконцентрована в образі Венери, і на протигагу цьому — цнотливості й духовної висоти почуттів Єлизавети. Жіночна чарівливість у майже хлопчачій постаті Венери ніяк не підкреслена. Єлизавета, навпаки, дуже юна і чарівна. Її любов до Тангойзера є живою і повнокривною пристрастю. Постановки підкреслюють це від початку. Вони вперше показують Єлизавету ще у сцені зустрічі Тангойзера з друзями-мінезингерами, де вона дає невірному коханому доброго ляпаса за його зрадливу семирічну відсутність. Не лякається вона піти на його пошук і у перших сценах третього акту.

Образи пілігримів, які, за сюжетом, повертаються з Рима, одержавши відпущення гріхів, вирішені постановниками у дусі актуальної для сьогодення теми руйнації захищеного світу власних домівок і осель, яка змушує сотні і тисячі людей ставати бездомними подорожніми.

Тобіас Кратцер: «Ми сприймаємо паломників по-різному, залежно від контексту: ми не бачимо, щоб вони з'являлись як одні й ті самі персонажі. Так, у першому акті їхнє зображення анахронічне — як група людей,



8

яка все ж замінила релігію в її традиційному розумінні на мистецьку релігію — вагнеріанство. У третьому акті паломники є біженцями, їхньою релігією стає пошук місця для себе...» [8, с. 70].

Вони не йдуть з Рима, а змушено полишили те, що було їхнім Римом. Єлизавета, подібно до них, у пошуку втраченого кохання відчайдушно погоджується на його підміну. Закоханий у неї друг Тангойзера Вольфрам, як і вона, шукає відповідей на болючі запитання, хоче зрозуміти витoki поведінки друга, який так сміливо порвав зі стабільним культурним середовищем. Він приходить до того ж старого фургона і приміряє клоунське вбрання Тангойзера. Саме у такому вигляді Єлизавета буквально змушує його нею оволодіти, щоб за допомогою блюзнірства остаточно порвати з власним минулим і добровільно піти з життя.

Розв'язка настає після появи Тангойзера, який у відчай розповідає Вольфраму про свою римську подорож і про вирок, який почув від головного католицького понтифіка. Хоча і розчавлений морально, він пробує вернути події і знову кличе Венеру. Але Вольфрам звертає його увагу на фургон, в якому обоє знаходять скривавлене тіло Єлизавети. Тримавши його на руках, Тангойзер встигає почути звістку про те, що чудо сталося, сухий посох розквітнув у руках Папи. Земний суддя виявився більш жорстким і непримиренним, ніж Суддя Небесний. Останнім епізодом вистави стає відеофрагмент, де в Сітроені вже не Венера, а щаслива Єлизавета сидить поруч із Тангойзером, і обоє йдуть у власне невідоме майбуття (іл. 8).

Висновки. Оцінка описаного спектаклю не була однозначною позитивною чи різко негативною. Постановка залишала чимало запитань і спонукала до дискусій. Це стосувалося не тільки відгуків преси, але й безпосередньої реакції публіки після перегляду. Не всі сприйняли як органічне одночасне використання традиційних і новаторських засобів втілення матеріалу. Полотно створеного спектаклю можна ідентифікувати як *медіаспектакль*, адже вагому частину його займає фільм та трансляція, у складний і винахідливий спосіб сполучені із власне сценічною дією.

Обіграння у постановці біографії автора, місця дії заснованого композитором Байройтського фестивалю з усією його складною історією, сміливе використання знаків сучасної культури роблять запропоновану нову

інтерпретацію відомого твору Вагнера яскравою заявкою на сучасне розуміння функціонування усталених культурних нормативів та конфліктного зіткнення старих і нових мистецьких ідеалів.

Візуальна складова вистави, доповнена надзвичайно якісним музичним супроводом, стала віддзеркаленням глобального простору та суспільства, яке живе одночасно в кількох світоглядних парадигмах, що поєднані між собою та становлять сучасну буттєву та мистецьку реальність.

Окремим та надзвичайно важливим елементом вистави є підбір виконавців на головні ролі. Всі співаки — на найвищих щаблях виконавської майстерності та якнайкраще відповідають своїм ролям. Так, надзвичайно вдало

виступила Ліз Девідсен, для якої партія Єлизавети стала дебютною у Байройті. Норвезька співачка з чудовим лірико-драматичним сопрано якнайкраще впоралась з роллю. Єлена Жидкова була заміною іншої виконавиці, яка за станом здоров'я не змогла брати участі у виставах. Її вокальне виконання та драматичний талант стали важливим елементом твору, адже роль має велику кількість фільмованих та онлайн-елементів, в яких співачка проявила свої акторські дані. На основні чоловічі ролі були запрошені співаки з досвідом та гарними даними, що відповідало виконуваним партіям. Це Стефен Гульд (Stephen Gould) в партії Тангойзера, Стефен Міллінг (Stephen Milling) у партії ландграфа Германа та Маркус Ейхе (Markus Eihe) у партії Вольфрама фон Ешенбах.

Література

1. Бабій О. П. Прем'єрний показ «Тангейзера» Ріхарда Вагнера у Дрезденській королівській опері // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: Науковий журнал. 2013. № 2. С. 10–16.
2. Бабій О. П. Опера «Тангейзера» Ріхарда Вагнера і режисерські шукання другої половини ХХ — початку ХХІ століть // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: Науковий журнал. 2012. № 3. С. 68–75.
3. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуари: в 2 т. Москва: Астрель, 2003. Т. 1. 560 с.
4. Вагнер Р. Об актёрах и певцах // Вагнер Р. Избранные работы: пер. с нем. / сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова; вступ. ст. А. Ф. Лосева. Москва: Искусство, 1978. 695 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінільному часопросторі. Харків: Акта, 2015. 380 с.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: Науковий журнал. 2009. № 2 (3). С. 58–67.
7. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга) // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: Науковий журнал. 2009. № 4 (5). С. 142–153.
8. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Programmheft 1/ 2019 der Bayreuther Festspiel "Tannhäuser". Bayreuther Festspiel GmbH, Festspielhügel 1–3, 95445 Bayreuth.
9. Bayreuther Festspiele. Official web-site of the Festival. URL: <https://www.bayreuther-festspiele.de/> (access date: 14.11.2019).
10. Operabase — the reference for opera performances around the world. URL: <https://www.operabase.com/> (access date: 22.11.2019).
11. TANNHÄUSER: Ouverture. Conductor: Kirill Petrenko. URL: www.youtube.com/watch?v=Ntlkfea-TyI&has_verified=1 (access date: 22.11.2019).
12. Wagner Tannhäuser, Bayreuth 2019. URL: www.youtube.com/watch?v=4PyAFw5x588 (access date: 22.11.2019).

References

1. Babii O. P. Premiernyi pokaz «Tanheizera» Rikharda Vahnera u Drezdenskii korolivskii operi // Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: Naukovyi zhurnal. 2013. # 2. S. 10–16.
2. Babii O. P. Opera «Tanheizera» Rikharda Vahnera i rezhyserski shukannya druhoi polovyny KhKh — pochatku KhKhI stolit // Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: Naukovyi zhurnal. 2012. # 3. S. 68–75.
3. Vagner R. Moya zhizn. Memuaryi: v 2 t. Moskva: Astrel, 2003. T. 1. 560 s.
4. Vagner R. Ob aktYorah i pevtsah // Vagner R. Izbrannyye raboty: per. s nem. / sost. i komment. I. A. Barsovoy, S. A. Osheroova; vstup. st. A. F. Loseva. Moskva: Iskusstvo, 1978. 695 s.
5. Cherkashyna-Hubarenko M. R. Opernyi teatr u minlyvomu chaso-prostori. Kharkiv: Akta, 2015. 380 s.
6. Cherkashyna-Hubarenko M. R. Strukturnyi analiz opernoho tvoruh // Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: Naukovyi zhurnal. 2009. # 2 (3). S. 58–67.
7. Cherkashyna-Hubarenko M. R. Strukturnyi analiz opernoho tvoruh (stattia druha) // Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: Naukovyi zhurnal. 2009. # 4 (5). S. 142–153.
8. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Programmheft 1/ 2019 der Bayreuther Festspiel "Tannhäuser". Bayreuther Festspiel GmbH, Festspielhügel 1–3, 95445 Bayreuth.
9. Bayreuther Festspiele. Official web-site of the Festival. URL: <https://www.bayreuther-festspiele.de/> (access date: 14.11.2019).
10. Operabase — the reference for opera performances around the world. URL: <https://www.operabase.com/> (access date: 22.11.2019).
11. TANNHÄUSER: Ouverture. Conductor: Kirill Petrenko. URL: www.youtube.com/watch?v=Ntlkfea-TyI&has_verified=1 (access date: 22.11.2019).
12. Wagner Tannhäuser, Bayreuth 2019. URL: www.youtube.com/watch?v=4PyAFw5x588 (access date: 22.11.2019).

Honchar O.

Bayreuth Festival 2019: *Tannhäuser* Premiere

Abstract. The new production of Richard Wagner's opera "Tannhauser", presented in the program of the Bayreuth Opera Festival in 2019, has been analyzed. The work discusses the use by director Tobias Kratzer of modern techniques of scenographic and directorial work, which combines traditional theater techniques and new achievements, multi-media and contexts that are associated with the personality of the author and the history of the festival. Personality of the composer and details of his biography were used both in the visual series of the film and brought into the image of the main character of the opera. One of the contexts of using the image of the composer was the replacement of the religious theme of the work with a cult of personality of the author, when the goal of religious pilgrimage instead of Rome is worship of art in Bayreuth. Additional meanings used in the production were the appeal to the characteristic images of German culture, which acquired idiomatic meaning and allusions to the conceptual art of the twentieth century. Such an unconventional approach to the interpretation of the plot has become a new page in the history of the festival productions of "Tannhäuser".

Keywords: R. Wagner's legacy, "Tannhauser", staging by Tobias Kratzer, Bayreuth Festival 2019, media show, Festspielhaus.

Гончар А. Ю.

Байройтський фестиваль 2019: прем'єра «Тангейзера»

Аннотация. Проанализирована новая постановка оперы Рихарда Вагнера «Тангейзер», представленная в программе Байройтского оперного фестиваля в 2019 году. В работе рассмотрено использование режиссёром Тобиасом Кратцером современных приёмов сценографической и режиссёрской работы, объединяющих в себе традиционные театральные приёмы и новые достижения, средства мультимедиа и контексты, которые связаны с личностью автора и историей фестиваля. Личность композитора и подробности его биографии были использованы как в визуальном ряде фильма, так и привнесены в образ главного героя оперы. Одним из контекстов использования образа композитора стала замена религиозной темы произведения на культ личности автора, когда целью религиозного паломничества вместо Рима становится преклонение перед искусством в Байройте. Дополнительными смыслами, использованными в постановке, стали обращение к характерным для немецкой культуры образам, которые приобрели идиоматический смысл и аллюзии на концептуальное искусство XX века. Подобный нетрадиционный подход к интерпретации сюжета стал новой страницей в истории фестивальных постановок «Тангейзера».

Ключевые слова: творчество Р. Вагнера, «Тангейзер», постановка Тобиаса Кратцера, Байройтский фестиваль 2019, медиа-спектакль, Фестшпильхаус.