

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ОПЕРА «ЛОЕНГРІН» РІХАРДА ВАГНЕРА У СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ
XXI СТОЛІТТЯ: КОМПАРАТИВІСТСЬКИЙ ПІДХІД**

Магістерська робота

ЧАЛОЇ СЕРАФИМИ ОЛЕКСАНДРІВНИ

Науковий керівник:

Доктор мистецтвознавства, професор

ДРАЧ ІРИНА СТЕПАНІВНА

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



Чала С. О.

Харків 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ОПЕРНИХ ПОСТАНОВОК.....	7
1.1. Дослідження оперних постановок на сучасному етапі.....	7
1.2. Постановки опер Р. Вагнера в новітніх дослідженнях.....	11
Висновки до Розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. «ЛОЕНГРІН» Р. ВАГНЕРА НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	23
2.1. Грішний ангел, божевілля та жахи Лоенгріна в постановці Клауса Гута.....	23
2.2. Чорно-білий раціоналізм і Берлін 1945 року в постановці Олів'є Пі.....	35
2.3. Реалізм, ссі-фі і казка в «Лоенгріні» Ювала Шерона.....	43
Висновки до Розділу 2.....	50
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57
ДОДАТОК. Ілюстрації.....	64

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Вивчення різноманітних режисерських рішень спектаклю – одне із важливих завдань творчої діяльності співака-актора, яке дає можливість збагатити уявлення про зміст твору та поповнити власний сценічний словник. В незалежності від того, в якій версії – новаторській чи традиційній – йому доведеться виступати, знайомство із різними сценічними текстами дає змогу досягти розуміння концепції твору, граней провідних образів, а також можливість збагатити власну інтерпретацію. Дослідники сучасного музичного театру справедливо помічають «переважання інтерпретаторського, тобто театрального-сценічного аспекту над новою оперною продукцією» [18], в той час як в минулому «композиторську творчість стимулювала зацікавленість оперної публіки переважно новими назвами» [18, с. 17]. Відбувається відродження барокової опери на сцені, постійно переосмислюються з точки зору сценічних рішень і класичні складові репертуару оперних театрів. За урахування численних спектаклів, які ставляться в театрах світу кожного року, дослідження оперних постановок постає актуальним як ніколи. Ріхард Вагнер, чий музичні драми ставляться на всіх найбільш визначних сценах світу, і, в тому числі, Байройті, який став зоною активного режисерського експерименту, не виключення з загальної практики. Навпаки, інтерес до його театру не послаблюється. У «Лоенґріна» (1850) – романтичної опери, що передувє музичним драмам «Трістана та Ізольди» (1859), тетралогії «Перстень Нібелунга» (1854 – 1874) та «Парсіфалю» (1882), доволі складна сценічна доля, що обумовлено шаблонною асоціацією цього твору із нацизмом, а також використанню в лібрето слова «фюрер» [77]. Однак, в друге десятиліття ХХІ століття режисери все активніше звертаються до «Лоенґріна», різнобічно використовуючи потенціал і приховані сенси його змісту. Прикладом такого підходу можуть послужити роботи Ганса Нойенфельса (Байройт, 2010), Клауса Гута (Мілан, 2012), Олів'є Пі (Брюссель, 2018), Ювала Шерона (Байройт, 2018), Міхаеля Штурма (Львів,

2019). Різнобічний аналіз постановок дасть можливість розкрити специфіку трактовки опер Р. Вагнера в сучасному режисерському театрі. Подібно до того, як «Лоенгрін» ігнорувався режисерами, в музикознавчих працях ми зустрічаємо доволі мало прикладів звернення до постановок цієї опери, на відміну від «Парсіфаля» та «Перстня» [7; 28; 35; 63].

Таким чином, *актуальність* обраної теми обумовлена:

- важливою роллю осмислення різних режисерських версій для виховання обізнаності і смаку співака-актора;
- зміщенням акценту в сучасному оперному театрі з музикоцентричного на театроцентричний і виконавсько-центричний;
- розмаїттям новітніх постановок опери «Лоенгрін» на провідних майданчиках світу;
- відсутністю спеціальних досліджень, присвячених порівнянню різних режисерських підходів до опери «Лоенгрін».

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки сценічних версій опери «Лоенгрін» Р. Вагнера в постановках Клауса Гута, Олів'є Пі та Ювала Шерона, що зумовлює необхідність вирішення наступних дослідницьких **завдань**:

1. висвітлити сучасні підходи до аналізу оперної постановки;
2. оглянути тенденції історично-оперної практики постановок опер і музичних драм Р. Вагнера;
3. здійснити аналіз музично-критичних публікацій, присвячених режисерським версіям «Лоенгріна» в інтерпретації Клауса Гута, Олів'є Пі та Ювала Шерона;
4. виявити специфіку співвідношення різних шарів змісту в кожній з постановок та її приналежності до певної традиції сценічної інтепретації опер Р. Вагнера.

Об'єкт дослідження – сценічна інтерпретація оперного твору. **Предмет** – порівняльний аналіз сценічного втілення опери «Лоенгрін» в постановках Клауса Гута, Олів'є Пі та Ювала Шерона.

Матеріалом дослідження виступають музичний текст – клавіри і партитури опер Р. Вагнера [74], а також відеозаписи постановок «Лоенгріна» Клауса Гута [49], Олів'є Пі [57] та Ювала Шерона [73].

Методологія дослідження. У дослідженні використовується комплексний підхід, який обумовлює звернення до наступних методів дослідження:

- *історичний* – застосовується для виявлення різних тенденцій в інтерпретації музично-театральних творів Р. Вагнера на оперній сцені;
- *структурно-функціональний* – дозволяє висвітлити як загальну драматургію постановки, її ключові моменти, так і окремі елементи (реквізит, його семантичне і символічне навантаження), а також параметри оперного образу (жести, міміка, сценічна поведінка, вокальний тембр);
- *виконавський* – допомагає виявити специфіку сценічної інтерпретації твору і окремих його образів;
- *семантичний* – розкриває символіку/значення тих чи інших візуальних символів (колір, костюми, світло, реквізит, декор, сценічні дії);
- *порівняльний* – застосовується при зіставленні різних режисерських версій опери «Лоенгрін».

Теоретична база магістерської роботи включає дослідження, присвячені питанням:

- *оперного театру* (І. Іванова, Г. Куколь, М. Черкашина [8], М. Р. Черкашина-Губаренко [20; 21; 22], Robert Cannon [34], Michael S. Richardson [62]);
- *музичного театру Ріхарда Вагнера* (І. Богданова [2], О. Наумова [11], О. Рощенко [14], М. Р. Черкашина-Губаренко [23], Matthew Brittner-Stull [31], I. Kopot, S. Kukure [45], Seth Monahan [54], Charles Osborne [58], The Cambridge Companion to Wagner [69], The new Grove guide to Wagner and his operas [70]);

- *аналізу оперного виконавства на сучасному етапі, зокрема оперних постановок і режисерської інтерпретації опери* (С. Боровик [3], П. Ільченко [9], Ван Мінцзе [4], Б. Гнидь [6], О. Стахевич [15], Го Чанлу [16], М. Нестьєва [12], М. Р. Черкашина-Губаренко [18], Л. Шиленко [24], Mark Berry [30], Clemens Risi [64]);
- *вивченню постановок опер Р. Вагнера* (О. Гончар [7], М. Р. Черкашина-Губаренко [17], Mike Ashman [28], Patrick Carnegie [35], Kevin R. Page [47], Lauma Mellena-Bartkevica [53], Mike Silverman [66], Wagner in performance [73]);
- *музично-критичного відгуку на сучасні постановки опери «Лоенгрін» Р. Вагнера* (David Allen [25], Laura Amorosa [26], Shirley Apthorp [27], Mark Berry [29], Tony Cooper [36], Alex First [38], James Jorden [41], David Karlin [41], Martin Kettle [43], Heather Levistone [48], Keris Nine [56], Simon Parris [60], Zachary Woolfe [76], Zoltán Szabó [78]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому вперше здійснюється порівняння режисерських версій опери «Лоенгрін» в інтерпретації Клауса Гута, Олів'є Пі та Ювала Шерона.

Практичне значення. Результати даного дослідження можуть бути використані в подальших наукових працях, присвячених вивченню творчості Ріхарда Вагнера, і теоретичному курсі з «Історії світової музичної культури». Також дане дослідження може бути використано виконавцями, які включають до свого репертуару матеріал опери «Лоенгрін» або беруть участь в її постановках. Окремі положення роботи можуть знайти застосування у викладання курсів історії музики та вокального мистецтва, у методиці викладання сольного співу, режисерських роботах та оперних постановках.

Структура роботи. Включає вступ, два розділи із підрозділами, Висновки, список використаних джерел та Додаток, в якому представлено ілюстрації – фото з постановок розглянутих спектаклів. Загальний обсяг роботи – 69 сторінок, з них 57 – основного тексту. Список джерел включає 78 позицій, з них 52 – іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ОПЕРНИХ ПОСТАНОВОК

1.1. Дослідження оперної постановки на сучасному етапі

В одному із недавніх інтерв'ю, присвячених ювілею М. Черкашиної-Губаренко [10], музикознавиці, дослідниці оперного театру, і вагнерівського, зокрема, вона висловила ряд думок щодо «модернізації оригінальних авторських концепцій опер»:

- 1) «якщо сліпо дотримуватися традиції і виконувати усі авторські ремарки, то спектаклі будуть схожі один на одний», – тобто режисер повинен мати намір створити щось унікальне, неповторне, що зробить його спектакль упізнаваним;
- 2) «театр, на відміну від інших видів мистецтва, існує тут і зараз» – на відміну від партитури, яка не змінюється протягом століття;
- 3) театр «не може бути історично реконструйований, тому що це мистецтво актуальне, мистецтво сьогоденного дня»;
- 4) «якби твір існував в якійсь одній канонізованій версії, то навіщо тоді потрібне виконавське мистецтво?» [10];

Ці тези, в сутності, акумулюють в собі актуальний для музичної науки погляд на явище режисерського театру в опері сьогодні, який здійснив поворот від музикоцентризму до театроцентризму, що підтверджується паралелями із поглядами зарубіжних дослідників оперної виконавської практики.

Серед останніх ґрунтовних праць, присвячених оперному виконавству в широкому сенсі цього слова - робота К. Рісі¹. Дослідник відзначає, що сучасне оперне виконавство рухається в трьох основних напрямках. Перший з них – це «спроби надати нове життя текстам, шляхом їх комбінування з іншим матеріалом» [63, р. 5]. Такі практики нагадують традицію пастичо (пасшишів), тобто зібрання окремих арій або цілих актів з різних творів чи відновлення

¹ Клеменс Рісі – професор театрознавства в Університеті Ерлаген-Нюрнберг.

традицій «вставної арії» [63, р. 6]. Прикладом такого підходу можуть послужити роботи Крістофа Марталера («Питання без відповіді», 1997) або Алена Плателя («*Wolf oder wie Mozart auf den Hund kam*») [там само].

Друга тенденція визначається поняттям *Werktreue* (з німецької буквально – «вірність роботі»), тобто «вірність твору і тексту», яка вважалася подоланою, однак «досі вперто підтримується» [63, р. 6]. На думку дослідника, в будь-якому разі досвід минулого неможливо реконструювати у сьогоденніх умовах. Елементарно, в епоху бароко не було ані електричного освітлення і навіть жодного туалету в театрі. Більш того, публіці минулого були знайомі певні жести, які робили виконавці на сцені – і це обізнаність була втрачена. Саме в умовах *Regietheater* щоденні сучасні жести, можна, на думку дослідника, відтворити «безпосередність і обізнаність з мовою жесту і руху» [там само]. В результаті практика «історично поінформованого виконавства», яка сприймається як чужа сьогоденню, виявляється не більш легітимною, аніж інші методи постановок. В результаті «історична інформованість», за словами К. Рісі – означає визнання, що «не можна реконструювати історію, адже неможливо відтворити всі такі ж умови», оскільки «ми інші, ми чуємо по-іншому, ми по-іншому переживаємо» [63, р. 7]. Тим самим дослідник прагне поставити крапку в суперечках щодо правомірності деяких несподіваних рішень режисерського театру, адже те, що здається традицією в виконанні, насправді в сьогоденніх умовах не може бути відтворено. Це лише ілюзія «вірності тексту».

Третя тенденція, що визначається як *Regietheater in opera*, знаходиться між названими тенденціями «фрагментації і рекомпіляції матеріалу, з одного боку, і вимог історично-виконавських практик» - з іншого [63, р. 7]. Власне саме ці «історично-виконавські» практики дозволяють режисерському театру зберігати ту саму «вірність тексту», яка хибно інтерпретується деякими консерваторами і прихильниками історично поінформованого виконавства. Цей тренд «підтримує музичну драматургію», водночас «радикально переосмислюючи і реконтекстуалізуючи передані і визначені шари змісту в

доступних текстах (лібрето, партитура, історія постановок)» [р. 7 – 8]. При цьому суттєві зміни в партитурі все ще виступають табу в оперній практиці.

К. Рісі пропонує в своєму дослідженні поглянути по-іншому на взаємовідношення між текстом і виконанням, «зміщуючи фокус» [63, р. 9]. Замість того, щоб «говорити про виконання як інтерпретацію партитури», дослідник виступає за сприйняття «партитури лише як одного з різноманітних матеріалів для створення спектаклю». Це спрямовує нашу увагу до «елементів і подій спектаклю, які не можуть бути знайдені в партитурі, однак визначають певний ефект і сприйняття виконання настільки ж, якщо не більше, ніж шаблонні матеріали, як то сценарій чи партитура» [р. 9]. Під цими елементами К. Рісі має на увазі «звук голосів, конкретні рухи тіл, комунікацію, яка завжди відбувається новими та різними способами та діалог між виконавцями та глядачем» [там само]. Саме це забезпечує «унікальність постановки, яка відрізняє її від текстів та інших артефактів, а саме те, що існує лише в даний момент, у часі його появи, у взаємодії і співприсутності виконавців та публіки» [там само].

В своїй роботі К. Рісі не намагається відповісти на питання, які з постановок «правильні» чи «неправильні», а фокусується на питанні, «чому і як певне виконання змогло вплинути на аудиторію певним чином» [63, р. 11]. Помилка сучасних медіа та аудиторій, які розглядають постановки, на думку К. Рісі, полягає в тому, що, коли «виконання не захопило» та не зворушило, «люди зазвичай не шукають виконавські недоліки, а скоріше невірність щодо того, чим розуміється твір» і саме в цій «невідповідності вони часто бачать причину неадекватності постановки». Втім, цей принцип може функціонувати і навпаки, коли режисер «відходить далеко від типового розуміння твору, однак, якщо результати постановки були переконливими, багато людей вважатимуть, що вистава була такою гарною, тому що віддала належне творові» [63, р. 11]. Тобто вони не розглядають виконання як таке, а порівнюють його із шаблонами. Дистанція, на думку К. Рісі, може бути рівно великою як в позитивному, так і в негативному випадка, але в обох люди

пояснюють успіх чи поразку тим, наскільки близько чи далеко було виконання до «шаблонів». При цьому, вони керуються власними і, відповідно, суб'єктивними критеріями.

Серед найбільш суттєвих векторів аналізу і спостереження над оперною виконавською практикою, К. Рісі виділяє для себе наступні: взаємодія слухових і зорових елементів, «репрезентації і присутності», «відношення голосу та тіла», «часовий вимір» (темпоральність) і «ритм», а також питання про можливість медіатизації (mediatizing) опери у виконанні.

М. І. Нестьєва ставить питання чи можна сучасного режисера вважати ворогом композитора, і констатує «вседозволеність у поводженні з першоджерелом», що декларується посмодернізмом і спостерігається в режисерських рішеннях Ю. Александрова, Дм. Чернякова. Втім, її критику викликає не стільки суттєвість змін щодо оригіналу, а відсутність конкретної мети, яка за ними стоїть. Якщо якісь образи чи шари змісту нівелюються, то режисер має запропонувати щось натомість, а не просто збіднювати зміст. Якщо Воцек стає антигероєм (як у Дм. Чернякова), то повинен бути хтось в цій опері, хто викликає симпатію, однак, цього в спектаклі не відбувається, тому публіка «залишається після цієї вистави холодною» або навіть «байдужою» [12, с. 12]. Натомість роботи німецького режисера Віллі Деккера викликають симпатію дослідниці, оскільки він «спирається на глибинні й смислові емоційні пласти, закладені в партитурі» [12, с. 12]. Серед його робіт М. Нестьєва виділяє «Тристана та Ізольду» Р. Вагнера. В ній режисер ілюструє аскетизм і «лише підкреслює драматургічні рельєфи музики і посилює її красу» [12, с. 14]. Вся ж дія «розігрується за допомогою двох величезних білих площин», одна з яких є рухомою, а інша переважно статична. Сценографію доповнює екран із інсталяціями (хвилі, любовні картини, нічне небо), які вводяться в кульмінаційних моментах. В результаті музикознавець схиляється до думки, що В. Деккер ілюструє здібність «протистояти загальносвітовій тенденції, зберігаючи вірність класичним музичним зразкам й утверджуючи оригінальний підхід до сценічної інтерпретації опер різних епох і стилів».

Розглядаючи принципи вибору режисерського рішення в оперному спектаклі, П. Ільченко вказує на важливість визначення «жанру драматургії» і ланцюжка «витікання» жанру з драматургії [9, с. 49]. Жанр залежить від «обрання режисером типу умовності як міри співвідношення конкретного й абстрактного, побутово-історичної достовірності й узагальнення» [с. 49]. Вінцем же режисерського задуму має стати «формування контурів та основних компонентів загального сценічного образу спектаклю» [9, с. 50].

Л. Шиленко, в свою чергу, ставить завдання виявити сучасні «концепти» і виконавські «тренди» в світових оперних постановках, однак робить лише єдиний висновок, «що важливо шукати компроміс між сміливою, подекуди суперечливою інтерпретацією оперної класики та пошуком нового підтексту драми» [24, р. 131], втім власне тренди залишаються так і не окреслені. Дослідниця також здійснює спостереження щодо того, що ідеальне музичне виконання в поєднанні із сміливою інтерпретацією далеко не завжди викликає схвальний відгук публіки [24, р. 132], що підтверджує необхідність «повної гармонії усіх компонентів такого складного синтетичного жанру як опера» [там само]. Це викликає додаткові питання, адже «повна гармонія» настільки ж мало досяжна, наскільки і беззмістовна, адже нерідко саме протиріччя між різними елементами драми, діалог і «тертя» компонентів, складає сутність спектаклю.

1.2. Постановки опер Р. Вагнера в новітніх дослідженнях

Редактори однієї з перших масштабних збірок щодо виконання (performance) вагнерівських опер, виданої в 1992 році – Баррі Міллінгтон та Стюарт Спенсер, відзначають, що наразі на фоні постійно зростаючого обсягу літератури щодо творчості Р. Вагнера, на диво мала її частина присвячена питанню виконання [72]. Перший аспект досліджень збірки пов'язаний із проблемою революційної природи вагнерівських вимог до його інтерпретаторів, в тому числі вокалістів, інструменталістів, робітників сцени. Твори Р. Вагнера «покликали новий тип співаючого актора, який був повинен приділяти не менше уваги драмі, аніж музиці» [72, р. viii]. Цього питання

торкається Д. Шоу-Тейлор. Він говорить про співаків, які надихнули Р. Вагнера в процесі формування його стилю. Серед них – Вільгельміна Шредер-Девріент, незабутня в ролі бетховенської Леонори та беллініївського Ромео, яка, за словами композитора, «була незбагненним драматичним і інтерпретаторським генієм з (як він вільно визнавав) недосконалими вокальними здібностями» [72, р. 15]. Р. Вагнера відзначала увага до деталей в партитурі, що розповсюджувалася і на ремарки для вокалістів. Серед прикладів між іншими Д. Шоу Тейлор наводить і «Лоенґріна». З іншого боку, вдалі імпровізації вокалістів в процесі репетицій партій, мали вплив на композитора і він дозволяв їм їх залишати, як наприклад довга трель в партії Сви («Мейстерзінгери») у виконанні Лотти Леман.

Серед питань, які виникають у автора статті, це чому, знаючи ціну хорошому співу, Р. Вагнер «постійно переступав те, що, як він знав, було практичними міркуваннями?» [72, р. 17]. Чи ми можемо порівняти його досвід із Л. Бетховеном, який колись заявив скрипалю, що з ним спілкується Бог і йому байдуже на його маленький фідель (fiddle-народна скрипка)? [там само]. По-перше, це питання виникає у зв'язку з тим, що провідні ролі, особливо драматичні чи ліричні тенори та сопрано, «мають тенденцію створити серйозне випробовування на витривалість» [72, р. 19]. По-друге, виникає багато питань щодо сили оркестру і можливостей та розміру оперних залів. Після смерті композитора з'явилося багато скарг щодо нового вокального стилю, навіть виникло таке поняття як «Байройтське гавкання» (The Bayreuth bark) та інші несхвальні коментарії, які характеризували вагнерівський спів. Неприємна декламація, що доходила до крику, «почала витісняти м'який і ліричний стиль, якому віддавав перевагу композитор» [72, р. 20]. Загальна ж картина ранніх постановок пізнього Р. Вагнера ілюструє, що оркестр був не такий масивний і потужний, як той, до якого «наші вуха призвичаїлися протягом останнього століття» [72, р. 22]. Звісно, що Р. Вагнер для своїх часів був «шумним» композитором, однак це відносно його часу.

Другий важливий аспект тематики збірки пов'язаний із зростаючою популярністю вагнерівських музичних драм, в той час як музичний світ знаходиться «в опозиції до Вагнера» [р. ix]. Третій стосується питання «плюралізму підходів» до виконання творів Р. Вагнера. З часів його смерті велися суперечки щодо «аутентичності» вокального та диригентського стилів, і ці дебати продовжилися протягом усього XX століття.

Питання сценічного втілення опер Р. Вагнера цікавить Партіка Карнегі, який розглядає дизайн і візуальний потенціал музики композитора. Ключ до розуміння специфіки вагнерівських постановок, на думку П. Карнегі, полягає в «плюралістичності інтерпретативних можливостей», що підтверджують деякі тези самого автора. Більшість сучасних постановок знаходяться у відповідності до вагнерівських задумів, адже вони висувають «безпрецедентні вимоги в цій сфері», більші, ніж «сценічні декорації і сценічне видовище» [72, р. 49]. У відповідності до цього було спроектовано *Festspielhaus*, покликаний створити «тотальну ілюзію для глядача» - «невидимий оркестр», «повністю затемнений глядацький зал», «подвійний просценіум», на думку дослідника, були частиною «змови», та «апогеєм театру ілюзії, що змушував глядача повірити, що він був частиною позачасового міфічного світу» [там само]. Однак, деякі задуми все ще залишались за можливостями технології XIX століття. В XX високотехнологічні ідеї Р. Вагнера знайшли своє продовження в «хай-тек фантазіях» (high-tech fantasies) нашого дня, реалізованих постановниками «Перстня» Ульріхом Мельхінгером і сценографом (дизайнером) Т. Ріхтером-Форгахом в Каселі (1970 – 1974). Відсилаючи до численних ресурсів від «художнього салону XIX століття до Поп арту і технологій Зіркових Війн, і сюрреалістично протиставляючи образи минулого, сучасного та майбутнього» вони деконструювали «будь-яке відчуття єдності чи специфічного підґрунтя» [72, р. 69]. Втім, П. Карнегі не знаходить відповіді на питання, чи можна легітимізувати подібні сценографічні рішення і чи вони «відкривають око партитури», як цього бажав Р. Вагнер.

Серед представлених в збірці ессе, привертає увага робота М. Ашмана [72] щодо постановок опер Р. Вагнера. Слово «produce», яке використовується в заголовку – це доволі широкий термін в англомовному театральному словнику, який вбирає в себе і питання фінансування, і створення режисерської версії, і власне підготовку спектаклю до виконання. Однак, у М. Ашмана є і пізніша публікація в «Кембріджському компаньоні до Р. Вагнера» [28], тому ми детальніше зупинимось саме на ній.

Серед питань, які ставить перед собою М. Ашман [28] – чи можемо ми вважати Р. Вагнера винахідником сучасного режисера-постановника? Дослідни відповідає на нього однозначно і позитивно, оскільки саме вагнерівські постанови свого часу стали «пробним камнем для головних трендів і стилів оперних постановок по всьому світу» [28, р. 246]. Дослідник здійснює ряд важливих спостережень щодо роботи Р. Вагнера над постановками власних творів. Серед них – його увага до деталей та прагнення реалістичності. Виключенням з цього став лише «Парсіфаль», в якому Р. Вагнер змусив художника П. Жуковського намалювати квіти для саду Клінгзора «настільки величезні, що дів ніби виростили з них» [28, р. 248]. Ще одне важливе спостереження стосується поліваріантності реалізації задуму, яке ілюструє композитор. Одного дня він вимагав одну версію сцени, а наступного зовсім іншу [28, р. 248], а після нової постановки циклу «Перстня» в 1877 в Байройті сказав, що «наступного року ми зробимо все інакше» [28, р. 249]. Все це дає досліднику підстави зробити висновок, що «Вагнер взагалі не мав переконань, щодо передачі традиції постановок його творів» [28, р. 249]. Однак його вдова, Козіма, проілюструвала зовсім інший, консервативний підхід, відштовхуючись від досвіду композитора, обмежений традиціями великої опери XIX століття, що привело до «ув'язнення» музичної драми. Цей підхід був змінений сценографом Адольфом Аппіа, який збільшив роль освітлення, запропонував спрощення і стилізацію костюмів, а також зміну сценічного оформлення до символів фізичних і психологічних дій [28, р. 249].

В період «поствоєнної революції» М. Ашман відзначає появу декількох нових трендів в інтерпретації вагнерівських опер. Перший, позначений «урізаними та денатуралізованими декораціями та світлом», був впроваджений Віландом Вагнером в Байройті та інших німецьких театрах 1951 – 66 років [28, р. 251]. Вони також відзначувалися «стилізованим, однак інтенсивно психологізованим протиставленням персонажів» [там само]. Серед провідних принципів В. Вагнера виділяється принцип «редукції», пов'язаний із ідеями «очищення» (cleaning up) та «роздягання» (stripping away) [р. 252]. Це також передбачає заміну традиційного оформлення геометричними конструкціями, абстрактними декораціями замість реалістичним. Подекуди він вступає в протиріччя із вагнерівськими уявленнями про функцію хору, який не мав бути «сценічною машиною, зробленою, щоб ходити і співати» і розташував лицарів Граалю в тісному нерухомому колі на сцені [р. 254]. Надалі В. Вагнер підпадає під вплив драматургічних та візуальних принципів Пікассо, Джексона Поллока, Генрі Мура та Б. Брехта.

Другий тренд розвився з реалістичного музично-театрального стилю оперних постановок, розробленого Вальтером Фельзенштайном для Берлінської комічної опери між 1947 та 1965 роками. Надалі він був продовжений Йоахімом Герцем (Лейпциг) і Готцом Фрідріхом. Перший обрав залишитись в комуністичній Східній Німеччині, а другий поставив опери для Заходу (Байройт, Лондон). Постановки Й. Герца М. Ашман характеризує як поєднання реалізму і супернатуралізму [28, р. 252]. Саме Й. Герцу належить «політична» постановка «Перстня» [28, р. 259].

Третій тренд був позначений відкритою заново методологією конструктивістських режисерів та дизайнерів постреволюційного Радянського Союзу [28, р. 252]. Це передбачало «ненаративний підхід до постановки», в якому підривались основи розповіді і загальний сеттінг. Багато в чому він виявився близький розмовному театру в Східній Європі 1920-х, зокрема Бертольду Брехту. Серед прикладів подібного підходу він називає

«Персневий» цикл Рут Бергаус /Ruth Berghaus (1985 - 1987), Річарда Джонса (1994-95) і Девіда Олдена / David Alden (2002-2003).

Кінець романтичної «міфологічної сцени» для М. Ашмана був ознаменований костюмами Інґріда Россела для постановки «Перстня» в Ковент Гарден 1974 року, побудованими на «міфології», не пов'язаної з нордичними сагами. Так, Фрейя, в «Золоті Рейна» повстала в образі Мерілін Монро, гіганти стали астронавтами, а Вотан – генералом Другої світової. Патріс Шеро, в свою чергу, радикально переосмислив характери героїв, перетворивши Вотана на «інтригуючого злого невдачу» (*scheming bad loser*), проводячи міцні паралелі між ним і Альберіхом, діву Рейна зобразив як вікторіанських вуличних повій. Ключовою пружиною дії для постановок П. Шеро та ряду інших стала ідея екологічної катастрофи. Зокрема Г. Фрідріх разом із Петером Сикорою перенесли дію в масивний «тунель часу», «останній притулок тих, хто вижив в ядерному Армагеддоні» [28, р. 264]. Посткатастрофічна трактовка простежується і постановці Х. Купфера (кінець 1980-х для Байройта).

За спостереженнями М. Ашмана, до кінця 1980-х деміфологізація вагнерівських драм, найбільш часто здійснювана через перенос дії в інші часові періоди, стала буденністю, «загальним місцем» (*commonplace*) [28, р. 265]. Однак в 1982 році почалась нова революція, відзначена постановками «Парсифаля» і «Перстня», здійсненими хореографом і режисеркою Рут Бергаус (1927 – 1996), яка, разом із Акселем Мантеем, створити «ненатуралістичний, ненаративний підхід до оперної постановки», який пропонував «знаки» в оформленні та костюмах, які окреслювали ключові точки драми [р. 266]. Наративна напруга в драмах забезпечувалась фізичним показом психологічних станів. В Королівській опері (Лондон, 1994-1995) було поставлено «Перстня», в якому було винайдено «новий словник шоку і дива для ключових моментів дії» [28, р. 266]. Так, Альберіх, в лапах із аквалангістською трубкою, викрадає золотий (ласт) у дів Рейна; танцівники репрезентують річку Рейн, дерево Хундінга – це просто актор, який падає і

вмирає, коли з нього висмикують меча; а меч виковується в домашній духовці із котлами та сковорідками. В фіналі ж величезна стіна картонних коробок перекидається в катартичний момент, коли мертвий Зігфрід повинен підіймати палець із перстнем.

Подібного роду відверті та деконструкціоністські переосмислення нарративу спостерігаються в німецьких постановках початку XXI століття. Так, Девід Олден разом із дизайнером Гідеоном Дейві / Gideon Davey помістили «Зігфріда» в контекст післявоєнної Американської міфології. Головний герой перетворився на «поглинаючого фаст-фуд, навантаженого гаджетами перерослого підлітка із блискуче хромованою машиною, батарею якої він використав для живлення ковки меча» [р. 270]. В свою чергу Міме в пригородному домі назбирав колекцію смертельної збої. В завершальну сцену було включено гігантських паціюків як образ «закату цивілізації» [28, р. 271].

Початок 2000-х, на думку М. Ашмана, також пов'язаний із протилежними тенденціями «збереження нарративу» в контексті консервативного і модерного підходів до постановок. Так, Роберт Карсен ілюструє епічну трактовку із модерним оформленням і костюми.

Чи не єдина згадка про «Лоенгіна» в статті роботі М. Ашмана зустрічається у зв'язку із постановками Роберта Вілсона, який також представив свої сценічні версії спектаклів «Парсифаль» та тетралогії. Його роботи дослідник визначає як проміжні між «нарративом покинутим і нарративом збереженим» [28, р. 272]. Ключовими елементами оформлення у Р. Вілсона служать «обриси, простір, світло і рух». В «Лоенгріні», Ортруда і Ельза мають дзеркальні рухи, що натякає на те, що вони «репрезентують різні аспекти одного образу» [р. 272]. Отже сценічне втілення саме цієї опери виявляється дещо обійдене увагою.

Л. Меллена-Барткевич, досліджуючи постановки опер Р. Вагнера, концентрується на циклі «Перстень Нібелунга» в Латвійській Національній опері [53]. Вона відзначає, що в світлі святкування 200-річчя від дня народження Р. Вагнера в 2013 році, Рига скористалась шансом відновити свій

статус «вагнерівського міста», оскільки композитор провів у ній два роки своєї кар'єри в 1837 – 1839 роках. Від початку нового століття, балтійські оперні театри (Латвія, Литва, Естонія) здійснили 15 постановок музичних драм Р. Вагнера, включаючи декілька концертних виконань і балетних проєктів на основі вагнерівської музики. Серед них була і постановка «Лоенгріна» у версії Андрея Загарса (Литва). При цьому Рига стала лідером саме у постановках «Перстня».

Всі ці постановки, на думку дослідниці, знаходяться в рамках постмодерної естетики, яка визначається «пере-створенням розповіді в іншому часопросторі та модифікацією сюжету» [53, р. 364]. Точкою повороту до Regiteater в постановках опер Р. Вагнера Л. Меллена-Барткевич вважає «експериментальні мінімалістські і дуже символічні спектаклі відомого онука композитора Віланда Вагнера, який почерпнув свої концепції в теоріях Адольфа Аппія і продовжив „французькою революцією Байройті“, а саме байройтським персневим циклом в Постановці Патріса Шеро із диригентом П'єром Булезом у 1976 році» [53, р. 364]. Серед провідних питань, які вона ставить в статті – питання, «що робить нову інтерпретацію відмінною від мізінтерпритації, особливо в ідеологічних рамках?». Як приклад доволі необережного підходу до оригіналу вона наводить саме «Лоенгріна» Андрея Заргаса, який заявив, що сюжет «застарілий і незрозумілий» та переніс дію на початок Другої світової (1940) у Вільнюс, а самого Лоенгріна перетворив «на командо, який співає „Mein Lieber Schwan“ військовому літаку...» [53, р. 364]. Втім, як ми побачимо далі, подібна трактовка наразі стала одним із мейнстримових напрямів інтерпретації «Лоенгріна», і подібний підтекст із явними чи завуальованими паралелями до Другої світової або навіть до подій великомасштабного російського вторгнення в Україну в 2022 році прочитується в цілому ряді сучасних постановок.

В свою чергу латвійські постановки «Перстня» ілюструють різноманітні прийоми, як, наприклад, іронізація у режисера Вієструса Кайрісса, який зображує Брунхільду та Зіґфріда як хіппі («Загибель богів»), одягнених в одяг

радянського стилю 70-х [53, р. 365]. При цьому одна з наведених дослідницею в прикладі сцен напрочуд нагадує сцену в бані з «Іронії долі».

В результаті Л. Меллена-Барткевич робить висновок, що режисери своїми новітніми інтерпретаціями репрезентують «колективні травми минулого і гротеск сьогоденної реальності» [53, р. 365]. В той же час, вони прагнуть «перекласти архетипові моделі стосунків і розв'язання, наприклад, постійного протиріччя між владою та коханням, використовуючи символи, знайомі їх сучасникам» [р. 365]. В цілому дослідниця ілюструє консервативний підхід, зауважуючи, що, наприклад «надмірний реквізит, як-от шоломи вікінгів, хутро та палаючий камінь у відео не обов'язково означають виконання намірів автора» [53, р. 366]. Втім, про якого автора тут йдеться? Р. Вагнер, безумовно залишив все, що він хотів залишити в музичному тексті. Чи має режисер взагалі виконувати чийсь інші наміри? Це складне питання, на яке найбільш сміливі митці відповідають запереченням, що і виділяє їх з-поміж більшості. Водночас Л. Меллена-Барткевич вступає сама із собою в діалог, зазначаючи, що ми не можемо повернутися в ХІХ століття і ставити драми так, як це робилося тоді.

Серед українських публікацій, які висвітлюють постановки опер Р. Вагнера, слід відзначити роботу П. Гончара, який розглядає режисерську версію К. Серебреннікова [7]. Серед її центральних елементів він виділяє прийом роздвоєння образу головного героя [7, с. 216] на актора, у якого немає власного вокального голосу, та спостерігача – коментатора власного минулого Парсіфаля-співака, «яким він став через роки і для якого події є власними спогадами» [7, с. 216]. З'являються також відсутні в оригіналі сюжетні лінії, які ускладнюють і заплутують сюжетну логіку. Орден лицарів Святого Граалю перетворюється «на маргінальну соціальну групу» або навіть «в'язнів у пенітенціарному закладі», яка може бути не просто «відкинутою суспільством, а й навіть злочинною» [7, с. 213]. В результаті дослідник робить висновок, що ця робота «не йде шляхом більш глибокого осмислення концепції самого автора твору», «але приваблює досить гострими візуальними

формами» [7, с. 220]. Тим самим П. Гончар ілюструє свою приналежність до інертного сприйняття режисерського театру, що може більше або менше відповідати задуму автора партитури. Не останню чергу таке одностороннє осмислення музично-театральних явищ обумовлено тим, що музичний театр в Україні, як такий, що констатує М. Р. Черкашина-Губаренко, відсутній [10]. В контексті сценічної долі «Лоенгіна» це частково підтверджується тим, що для новітньої постановки у Львівській опері запросили іноземного режисера Міхаеля Штурма.

Висновки до Розділу 1

В сьогоденні дослідження постановок оперних спектаклів відбувається переосмислення акцентів. Успішність і переконливість постановки оцінюється уже не з позицій відповідності чи невідповідності авторському тексту або шаблону у вигляді лібрето та партитури, а з точки зору унікальності, неповторності та вміння режисера встановити комунікацію з аудиторією та відкрити нові підтексти драми для глядача і слухача.

Серед тенденцій в оперних постановках виділяються такі, як:

- Комбінування різних текстів (із основним), що апелює до традиції пастичо;
- Вірність твору і тексту або *Werktreue*, що скоріше імітує наближення до задуму автора, ніж цьому відповідає, адже всі умови відповідної епохи не можна відтворити і значно змінилась публіка та її сприйняття;
- Комбінування першого та другого підходів, що поєднується із значним переосмисленням і реконтекстуалізацією різних шарів змісту – саме такі підхід виявляється найбільш близьким *Regietheater in opera*; «вірність тексту» при цьому реалізується найбільш природньо – через приналежність до певної традиції постановок, досвід яких режисер не може оминати, створюючи власну концепцію.

В сценічній трактовці музичних Р. Вагнера спостерігається декілька підходів, які склалися ще в ХХ столітті:

- Перший з них пов'язаний із принципом редукції – він характеризується очищенням сценічного тексту від деталей, видаленням «зайвого», «роздяганням» (cleaning up and stripping away) – такий підхід ілюструють деякі постановки Віланда Вагнера, до цієї тенденції можна віднести і мінімалістичні постановки Роберта Вілсона (в тому числі Лоенгрін);
- Другий можна охарактеризувати як реалістичний – він переносить дію опер Р. Вагнера в часи Другої світової війни і навколо неї, прикладом чого можуть послужити роботи В. Фельзенштайна, Й. Герца, Г. Фрідріха, в ХХІ столітті ця тенденція буде продовжена рижською постановкою Андрея Заргаса;
- Третій визначається як ненаративний підхід до постановки (деконструкція), продиктований конструктивістською методологією, який склався під впливами розмовного театру Східної Європи і Б. Брехта, зокрема – прикладом цього підходу можуть послужити роботи Рут Бергаус і Девіда Олдена;
- Четвертий пов'язаний із деромантизацією і деміфологізацією музичних драм Р. Вагнера або навіть реміфологізацією (американський міф в дизайні І. Рассела для «Перстня»), яка, поряд із переносом в інші часові періоди, стає стереотипом, «загальним місцем» цілого ряду постановок;
- Окремо слід виділити постановки, які пов'язані з образами майбутнього, технологій або наслідків їх використання - серед них можна побачити і постапокаліптичні версії, які втілюють ідеї екологічної катастрофи (П. Шеро) і технологічні фантазії / *sci-fi fantasies* (Ульріх Мельхінгер)

Серед важливих прийомів, які застосовують режисери в постановках Р. Вагнера, слід також відзначити застосування прийомів «шоку і дива» для ключових моментів (Альберіх із аквалангом)

Дослідження постановок Р. Вагнера на сьогодні характеризується певною нерівномірністю, що обумовлено і політикою театрів, які до недавнього часу не дуже активно ставили «Лоенгріна», оскільки за оперою закріпився штамп «нацистської» і наявність слова «фюрер» в лібрето

здавалося тому підтвердженням. Показово, що в ґрунтовних роботах Клеменса Рісі та М. Ашмана серед прикладів фактично не зустрічаються постановки «Лоенґріна», на відміну від «Перстня», «Парсифаля». Втім, ХХІ століття відкрило для себе ці мотиви як підґрунтя для постановок саме реалістичного напрямку, що простежується в постановці Олів'є Пі, яку ми розглянемо в наступному розділі.

РОЗДІЛ 2

«ЛОЕНГРІН» Р. ВАГНЕРА НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ ХХІ СТОЛІТТЯ

В даному розділі ми розглядаємо три постановки опери «Лоенгрін» – Клауса Гута (2012-13); Олів'є Пі (2018), відновлена в Opera Australia в 2022 році; Ювала Шеровна для Байройту (2018), кожна з яких представляє різні грані режисерського театру. Першу та другу об'єднує постать Йонаса Кауфмана, який брав участь у ряді спектаклів.

В аналізі залучається партитура/клавір опери для загальної орієнтації в структурі твору, його ключових моментах, лейтмотивах (які можуть служити приводом для сценічних дій, символічних жестів і предметів), композиторських ремарках щодо поведінки персонажів і сценічного оформлення, однак спеціального завдання порівняння музичного тексту із театральним не стоїть, оскільки вона лише може дати суб'єктивну відповідь на формальне питання щодо того, «близько» чи «далеко» режисерський текст знаходиться від композиторського, і чи «вірний він тексту». У відповідності до сучасних актуальних принципів аналізу оперних постановок наше завдання стоїть у відповіді на питання, в чому полягає унікальність, неповторність тієї чи іншої постановки, які інструменти використовуються режисером і виконавцем для донесення змісту, які нові підтексти драми розкриваються в процесі розгортання, до чийого режисерського досвіду апелюють актори, які смислові шари взаємодіють в спектаклі, які текстові інтерполяції в них зустрічаються, які сюжетні контрапункти виникають, якими постають центральні образи і багато інших, як сприймається вистава глядачем. З цією метою пропонується розглянути відгуки на постановки в пресі та блогах, а також здійснити ґрунтовний аналіз кожної з постановок.

2.1. Грішний ангел, божевілля та жахи Лоенґріна в постановці Клауса Гута

Серед одних з найбільш цікавих режисерських версій «Лоенґріна», на нашу думку, слід виділити постановку німецького режисера Клауса Гута (2012-2013), відновлена в 2017) року, створену для театру La Scala із Йонасом

Кауфманом в головні ролі. Роль Ельзи в з 2012 року в різних спектаклях почергово виконували різні співачки – Аня Хартерос, Енн Петерсен. Ми розглядали версію з Анеттою Даш у головних ролях [49].

До цього Клаус Гут уже здобув відомість своєю похмурою, а також оголено-осучасненою постановкою «Дон Жуана» В. А. Моцарта (2008), де герої повсякчас блукають в темному лісі, неначе загублені душі в чистилищі. Такий же темний характер має і постановка «Лоенгрін», хоча вона значно більш контroversійна, що відбилося в неоднозначності рецензій критиків. Разом із тим, режисер уникає осучаснення, втілюючи новаторські ідеї, не пов'язані із часовим виміром спектаклю, який тільки приблизно можна визначити як ХІХ століття, судячи з костюмів.

Так, Мартін Кеттл, журналіст The Guardian, чия рецензія вийшла однією з перших (9 грудня 2012 року) визначає постановку як «захоплюючу спробу», яка водночас «втрачає напрямок із розвитком опери», що головним чином обумовлено нездатністю пояснити, чому «Лоенгрін поводить себе так, як він себе поводить», і його «відторгнення Ельзи здається безглуздом» [42]. Водночас він вказує на наявність ключових символічних елементів постановки, як то спогад про померлого брата, музика (репрезентована фортепіано на сцені) і землі (втілених у деревах, очеретах і воді) як «захисті проти буржуазного політичного порядку» [там само].

На думку Майка Сілвермана (The San Diego-Union Tribune), режисерська версія Клауса Гута є ексцентричною і ревізійністською і його підхід «піднімає більше питань, ніж дає відповідей, оскільки ми так і не розуміємо, чому Лоенгрін такий неблагополучний [disfunctional], або чому когось у такому стані відправили на священну місію» [66]. Він зазначає, що (за словами самого режисера) основою для образу Лоенгріна послужила реальна історія Каспара Хаузера – «містичного підлітка, який раптово з'явився в Нюрнбергу, Німеччині, в 1820х, стверджуючи, що він провів своє раннє життя в темній камері». Однак це не вказує, який зв'язок до всього цього має головний герой опери.

Девід Карлін (Bachtrack) зізнається, що він був спантеличений тим, «як візуальна природа того, що я бачив на сцені, мала бути пов'язана зі словами та музикою» [42]. Серед таких образів для нього стало фортепіано – ціле в актах I та II і зламане – в акті III, відсутність самого Лебеда, репрезентованого лише випадковими пір'їнками та Готфрідом із лебединим крилом, та абсолютно негероїчний. Водночас для критика незрозуміло, як програмна теза К. Гута про «бажання людей досягти їх власної версії щастя після різноманітних форм скаліченого дитинства» співвідноситься зі змістом постановки.

Інші критики вказують на те, що вони познайомилися з допрем'єрними коментарями самого Гута, де він вказує на казки Братів Грім як натхнення для «невротичної Ельзи», однак історія «виглядає смішною як казка» і «має сенс лише як алегорія християнської віри» [46].

Все це дає право висунути тезу, що постановка Клауса Гута містить численні символи і мотиви, однак їх поліфонія не працює, оскільки вони різнонаправлені і не набувають належного розвитку або пояснення, яке б дало глядачеві можливість їх прочитати.

В пізніших рецензіях, які відносяться уже до відновленої постановки в 2017 після хвороби Й. Кауфмана, критики здійснюють спроби прокреслити основні шари змісту постановки або розкрити деякі з них. Так Л. Аморося прокреслює доволі переконливу аналогію між гутівським Лоєнґріном та Ісусом – «прибуття божественної фігури, яка лікує страждання, знищує зло і затверджує добро». На думку критикині, «рятівник повністю усвідомлює ціну страждання і болі, яке вимагається, щоб запропонувати спасіння». Це і пояснює бажання Лоєнґріна, яке відчувається протягом усієї постановки «опинитися десь інде, втекти, а також його усвідомлення того, що він повинен пройти через власну жертву, незалежно від того, наскільки сильним було його бажання цього уникнути» [26]. Образ героя на початку другого акту, коли він сидить, обхопивши голову руками нагадує Л. Аморосі цитату Ісус в Гефсиманії «Батьку, будь ласка, забери це від мене...». Саме тому оточення і

вбивство Лоенґріна брабантцями наприкінці опери нітрохи її не дивує: «Жертва була принесена, ціну сплачено» [там само].

В результаті виникає необхідність ґрунтовного аналізу постановки, яка дасть змогу зрозуміти, як співвідносяться різні шари змісту і що саме породжує дискусійність постановки Клауса Гута.

Якщо гутівський «Дон Жуан» викликає асоціації із чистилищем, то простір «Лоенґріна» можна було б охарактеризувати як «ад земний» чи просто «ад». Приводом для цього служить не тільки незатишний, темний характер більшості сцен, але і відчуття дискомфорту, яке вдало передається акторами-співаками і заражає глядачів. Постійно здається, що ані Ельза, ані Лоенґрін не хочуть бути там, де вони є. Це доволі вдалий контекст з точки сучасних проблем індивідуальної особистості. В теперішньому заважає жити невроз, і всі думки обертаються навколо переживання (румінації) минулого або катастрофізації і тривоги за майбутнє. Доти, поки вони занурені в свої переживання світу ніби не існує і реальності. Водночас вона може бути чим завгодно – і адом, і земним адом.

Уже з початкових хвилин спектаклю стає зрозумілим важливість різноманітних елементів реквізиту, який має сюжетне і символічне навантаження. Під час Vorspiel відкривається завіса, і ми бачимо фігуру в білій сукні в центрі сцени, підсвіченою світлом. Це Ельза. Світло виконує в опері тим важливішу роль, що його постійно ніби не вистачає. Обок сцени з'являється жіноча фігура в чорному, в якій ми пізніше впізнаємо Ортруду, яка діловить виливає воду з черевика, що служить натяком на її розправу із Готфрідом, а також підходить до Ельзи і дає їй чорний мундир як згадку про її брата. Ельза притискає його до грудей і заливається в німому крику. З цього моменту мундир буде супроводжувати героїню і періодично потрапляти в руки, що означатиме зв'язок із образом брата або повернення думок про нього. Обок сцени видно кущі зернових (ожина, пшениця). Справа розташоване фортепіано, до якого Ельза прямує, й сідає обок, уже на початку **першої дії**, нервово гризучі пальці. В цьому жесті є щось нестримно нервово і дитяче

водночас, що видає соціальну неадаптованість героїні. Необхідно сказати, що, незважаючи на слова критиків щодо виконавського рівня Анетти Даш, необхідно віддати їй належне. Вже з перших сцен вона притягує неабияку увагу і не відпускає. Причина цьому – в багатій міміці і виражальному потенціалу її поз і рухів, які по-справжньому турбують і викликають у глядача переживання щодо її психічного здоров'я. Втім, як і Лоенгрін, вона постійно балансує на цій грані, однак відверто не переступає. Це підкреслює, що тема божевілля аж ніяк не стає для К. Гута провідною, а є безліч інших цікавих мотивів.

В першій сцені ми зустрічаємо Герольда та Короля Генрі, вдягнутих у військові сині форми із золотими еполетами, що нагадують парадні мундири XIX століття. Король репрезентує постать воєначальника. На столі він розгортає величезну мапу і співає свій монолог («Господь благословляє»). Натомість Фрідріх, одягнений в чорне пальто, в цивільний костюм із краваткою, та з трубкою, спочатку нагадує Шерлока Холмса.

Контрапунктом до цього служать служать два епізоди. Перший з них – сзаду сцени під час монолог Фрідріха («Дякую, Королю, за готовність судити..»), проносять труну, за нею сліднують хлопчик (в чорному) і дівчинка (в білому), які репрезентують постаті Ельзи і Готфріда – дітей. Другий – німа сценка між Ортрудою та Ельзою. Під час розповіді Фрідріха Ельза продовжує нервувати і гризти нігті. Водночас на сцені з'являється маленька дівчинка теж у білому і сідає за фортепіано. Глядач відразу розуміє, що це двійник і водночас спогад про дитинство (флешбек) самої Ельзи. Ортруда із вказівкою вказує їй на ноти, неначе вчить грати на фортепіано.

В процесі монологу Фрідріх називає ім'я Ортруди і жестами вказує їй на те, щоб вона підійшла і сіла з за стіл. Вона сідає, посідаючи місце серед «гравців». Тим самим єдина, хто залишається поза суспільством – це сама Ельза, яка все ще ховається обок фортепіано. Показово, що хор залишається невидимим і не бере участі у сцені.

Вихід Ельзи в **другій сцені** скоріше виглядає як її блукання – вона не комунікує з оточуючими. Хоче піднятися сходами, які знаходяться по центру сцени, поводить себе, неначе загубила щось, нервово чеше руки (ще один нервозний жест). Підходячи до столу, вона знову бере чорний мундир, неначе в ньому шукає захист. На звинувачення Короля, вона не відповідає, дивлячись кудись вдалечінь і нахмурюючи брови, потім сідає за стіл, відвернувшись від Короля, знаходить пір'їнки в десь в кишенях і дмухає на них. Раптово (на тексті «Мій бідний брат») вона бачить хлопця з одним крилом, який проходить повз сцену. Це її видіння, оскільки інші не звертають на нього уваги. Після того, як він йде, вона виконує свій сон-монолог «В самотні часи» («Einsam in trüben Tagen»). Під звучання лейтмотиву Граалю вона лягає на підлогу і продовжує розповідь про лицаря, якого вона бачила уві сні («In lichter Waffenscheine»).

В момент, коли Король вирішує, що тільки «Божий суд» може розв'язати конфлікт, Ельза поводить себе так, наче вся ситуація її не стосується і зображує гру на фортепіано. Вона ж піднімається сходами, обвитими плющем, і співає, що очікуватиме на лицаря («Мій охоронець, мій захисник» / «*Des Ritters will ich wahren*»). Після першого закликів Герольда, вона сходить вниз і знову хапає мундир.

Ельза співає своє аріозо-молитву («Du trugest zu ihm meine Klage»). Нарешті виходить «народ» всі дивляться в даль і бачать лицаря і схвильовано рухаються по сцені. Натомість Ельза неначе в припадку, вона падає на стільчик біля фортепіано і трясеться неначе в конвульсіях, після чого забігає знову на сходи, які залишаються поки що єдиним світлим місцем.

На початку **третьої сцени** в клавірі наводиться доволі докладний опис лицаря. Згідно з ним, обок сцени з'являється човен, запряжений лебедем, Лоенгрін у срібному плащі, у кольчuzі з сяючим шоломом, щитом та золотим рогом, стоїть, спираючись на свій меч. Слід відзначити, що це один із найважливіших драматургічних моментів в кожній постановці, адже він дає прості для застосування прийоми «шоку і дива», оскільки поява Лоенгріна –

це і є таке диво в контексті самого сюжету. Саме вихід Лоенґріна стає визначним в концепції кожної з постановок – як вирішується «проблема» Лебеда, у що одягнений, звідки з’являється – все це означає ракурс, в якому розгортатиметься вся постановка.

В версії Клауса Гута ми не бачимо процесу прибуття лицаря, тільки коли підсвічується центральний сектор сцени. Раптово Лоенґрін показаний, лежачи на сцені, спиною до глядачів, оточений жінками. Він згорнувся і ніби здригається в судомах, ледь взмозі поворухнутися. Ельза все ще стоїть на сходах. Так сцена прибуття Лоенґріна на човні перетворюється на грішного янгола, що впав з неба (42:22 постановки) (*Додаток, ілюстрація 1*). Подібний мотив ще не зустрічався в сценічних версіях Лоенґріна і не обговорювався критиками, адже, Лоенґрін, як правило, асоціюється із божественно-янгольськими образами, в ньому бачать прообраз Христа, який прийшов страждати за людські гріхи [26]. Виникає питання, ким постають решта персонажів в подібному, перевернутому світі? Можливо він був просто посланий на землю, щоб спокутувати свої гріхи та непокору і поряд із ним – звичайні люди. Поряд із ним лежить золотий ріг і поодинокі пір’я. Свій монолог «Дякую, мій вірний лебедю» герой починає співати також лежачи спиною до глядачів. Треба віддати належне Йозефу Кауфману, оскільки співати лежачи в принципі не дуже вдячне і складне завдання, а спиною до глядачів ще складніше. Неначе прокидаючись від сну, герой поступово підводиться.

На залаштунках ми бачимо хлопця з крилом, який проходить також підсвічений світлом і розвертається до публіки – тепер він уже асоціюється і з постаттю Готфріда і з Лебідем водночас. Поступово Лоенґрін підіймається і звертається до Короля Генріха уже стоячи. Втім він відчуває певний дискомфорт, неначе не може розпрямити руки. Здається, що його руки – це щось чуже і не зручне, ніби дане йому замість крил, які у нього, як у грішного янгола. Він дивно торкається обличчя і навіть стукає себе по голові, неначе прагне прокинутись від жаху. І так Й. Кауфман додає іще один мотив до всього

спектаклю. Вся опера – це жах Лоенґріна, в якому він не хоче бути і від якого намагається прокинутись, однак йому це не вдається і він, як і справжній жах, не може контролювати, а змушений робити ті вчинки, які диктує цей фантазмагоричний простір і діяти по його правилах.

Доволі дивно і відчужено поводять себе персонажі під час першої зустрічі. Ельза підходить ближче і простягає руки до Лоенґріна («Моя надія, моя втіха»), однак не наважується його торкнутися. Показово, що обіцяючи вступитися за Ельзу, герой взагалі на неї не дивиться. Натомість він доволі уважно розглядає перстень який виймає звідкись з кишені. Ельза падає на підлогу і присягається, що стане його жінкою («Як я схиляюся перед тобою»). Пізніше Лоенґрін падає на коліна і (під перше проведення лейтмотиву заборони) невпевнено простягає їй перстень. Замість того, щоб його прийняти, Ельза підводиться і відвертається від героя. В музичному – Лоенґрін пригортає її «до свого серця». Навіть коли Лоенґрін наближується до Ельзи, вона уникає його погляду, а під час свого монологу «Мій ангел! Мій рятівник» («Mein Schrim! Mein Engel! Mein Erlöser!») вона знову шукає порятунку біля фортепіано і на його словах про кохання («Я тебе люблю» / «Ich liebe dich»), актори ледь-ледь торкаються руками, водночас дивлячись в різних напрямках.

До цієї дивакуватої «любовної» сцени К. Гут створює значно простіший контрапункт. По сцені йдуть дівчинка в білому і хлопчик в чорному з мечем і короною з пір'я на голові, це неначе маленькі невинні копії героїв (*Додаток Ілюстрація 2*). І тут відбувається перше змішування і заплутування образів Лоенґріна та Готфріда. Лоенґрін хоче обійняти Ельзу, але замість цього біжить на центр сцени, де лежить його золотий ріг і хапає його, проголошуючи невинність Ельзи і закликає лицарів Тельрамунда не вступати в боротьбу, якщо вони не хочуть померти.

Сцена поєдинку позначена простотою, хоча і не без додаткових елементів. Хор знову винесено за сцену. Згідно з ремарками в клавірі, три саксонських дворянина виступають за Лоенґріна, а три брабантця – за Фрідріха. Вони перетинають сцену, утворюють коло і встромлюють списи в

землю. Натомість у Клауса Гута Герольд виходить на центр сцени із мечем і встромляє його в землю, викликаючи алюзію із мечем Короля Артура. Обидва герої тримаються за нього певний час. Король також виходить, спирається на меч і співає монолог («Мій Господь і Бог»). Вперше сцена більш менш освітлюється. Лоенгрін наближується до Ельзи, і вони дивляться один одному в очі. Під час квінтету («*Du kundest nun deit wahr, Gericht*») Лоенгрін схиляється на коліна і лягає неначе хоче спати. В цей час на сцену вчергове виходить хлопець із крилом і падає. Ельза простягає до нього руки, неначе хоче підняти. Він деякий час лежить, після чого здіймається і йде зі сцени. Ортруда веде Фрідріха до меча, хоче щоб він його вийняв, але тому не вдається. Врешті Герольд виносить менші мечі для обох учасників поєдинку, а великий меч забирає і йде. Невдовго Фрідріх і Лоенгрін змагаються – це один із небагатьох прикладів серед оглянутих нами модерних постановок, де герої дійсно борються на мечях, після чого Фрідріх падає. Лоенгрін теж чомусь падає, до нього наближується Ельза і він миттєво оживає. На завершення акту, незважаючи на оркестрове і хорове tutti, Лоенгрін та Ельза залишаються самі за столом, та навпроти Ельзи сідає хлопчик із крилом, в якого вона пильно вдивляється.

Другий акт розпочинається сценою в біля фортеці Антверпен (резиденції лицарів), де сидять Ортруда і Фрідріх.

Початок **першої сцени** у Клауса Гута стає сном жахів Лоенгріна. З декорацій ми бачимо тільки стіл в лівому куті, за яким, неначе застигли, сидять Ортруда і Фрідріх із пляшкою і дивляться в одну точку. Лоенгрін лежить, здригаючись уві сні, з правого боку. На ньому новий одяг, який нагадує парадні мундири Короля, однак він все одно босий. Біля нього лежить декілька пір'їнок. Раптово він прокидається неначе від сну жахів (під лейтмотив заборони) і змучений сідає за фортепіано. Його тіло виражає збентеження. Лоенгрін наближується до завмерлого Фрідріха неначе хоче його торкнутися, переконатися, що той реальний, але жахається і тікає. Під звуки фанфар з замку Лоенгрін тікає з кімнати.

Після цього дія уже переключається на дует «зłodіїв». Фрідріх підіймається і ходить із пляшкою. Ортруда спочатку просто сидить, а потім йде і сідає за фортепіано. На моменті, коли він звинувачує її в брехні, вона несамовито хлопає кришкою і люто відповідає. Фрідріх лежить на сцені, Ортруда здіймається над ним і продовжує співати. Після цього сідає на нього, неначе застосовує свої жіночі чари для переконання і нахиляється, неначе хоче поцілувати, потім поступово роздягає. Завершується це протистояння пристрасним поцілунком. Перед власне дуєтом і мотивом обітниці помсти («Racheschwur»), вони знову обіймаються і цілуються, лежачи на сцені.

Друга сцена не містить суттєвих переосмислень сценічного оформлення і поведінки героїв, однак є декілька важливих деталей і предметів-символів, із якими працюють актори. На початку другої сцени на балконі (другий ярус сцени) з'являється Ельза. Ортруда і Фрідріх продовжують ховатися в куті поряд із фортепіано. Балкон підсвітлюється. Внизу під балконом проходить хлопець із крилом. Знову на сцену приходить маленька дівчина і сідає за фортепіано. Ельза починає нервово смикатись, і чесати руки, слухаючи монолог Ортруди. Та бере вказівку і тикає в спину дівчині, неначе змушує вирівнятись. Тим самим пояснюється бажання Ельзи відповідати Ортруді, оскільки в дитинстві вона звикла їй підкорятись.

Пізніше, звертаючись до Фрейї, героїня здіймає кинджал і ріже руку, імітуючи криваве жертвоприношення (або ілюструючи психологічний розлад, який змушує героїню наносити собі школу). Фрідріх тікає. Ельза сходить вниз, ніж ховається. Вона підіймає Ортруду з колін, підтверджуючи своє прощення. Ельза сідає за фортепіано і зображує гру, слухаючи фальшиве прагнення Ортруди відплатити за прощення. Поведінка Ельзи ілюструє, що Ортруді не вдається зародити недовіру. Вона встає і починає гладити і лоскотати Ортруду пір'їнкою, неначе лагідно заспокоюючи. На завершення сцени вона дає руки Ортруді і веде її за собою. Фрідріх із ножем виходить на сцену.

Третя сцена (38: 29). Під час фанфар з дверей виглядає Лоенгрін. Він знову в мундирі і босий. Здається, що йому зимно і він страждає.

Відкривається задник сцени і раптово відкриває цілий натовп людей. Вони одягнуті у фраки та циліндри і стоять, не рухаючись. Обличчя у них затемнені. Побачивши придворних (у фраках і циліндрах на сцені) Лоенгрін ніби лякається і падає на коліна, однак потім підіймається. Поступово натовп виходить вперед, розгортаючи червоний килим. Люди розходяться по різні боки. Виходить Герольд на центр сцени. Лоенгрін стоїть біля фортепіано, щуриться і крутить головою, неначе хоче позбавитися від якого навіження. Надалі він перетинає сцену, неначе йде по канату і не розуміє, що хор співає славу саме йому. Лицарі роблять доріжку для Лоенгріна зі своїх фраків, по якій він невпевнено крокує водночас насолоджуючись славою, однак раптово тікає. Люди розходяться. Залишається лише декілька, до них виходить Фрідріх. На балконі з'являються служниці у вінках, які проголошують вихід Ельзи.

На початку **четвертої сцени** вибігає схвильований і втомлений Лоенгрін, у святковому фракі, несподівано взутий і в перчатках. Перчатки, втім, він майже одразу скидає. Чи дратують його самі перчатки чи можливо той факт, що йому некомфортні саме руки замість крил? – це питання, яке постає у глядача. Він сідає за фортепіано спиною до клавіатури. Раптово неначе щось пригадує і йде. На другому поверсі сцени велика процесія. Йдуть дами із кавалерами. Ельза лише пробігає з одного кута в інший бік сцени. Врешті Ельза виходить з-за сцени, підсвічена яскравим світлом і в супроводі декількох жінок. Серед них ми бачимо і Ортруду. Згори на неї сиплять пелюстки, вона щаслива, кружляє, неначе в танці, - це єдиний короткий момент щастя в опері, після чого вона раптово падає. Вперед виходить Ортруда, демонструючи непокору і ми бачимо її чорна сукня неначе копія тієї, що на Ельзі. Сцена значно затемнюється, їх оточують люди, які поступово підходять ближче. Ельза, слухаючи Ортруду, із щасливої знов перетворюється на розгублену і налякану, однак відповідає уже рішуче і гнівно. Раптово Ельза падає і починає повзати по сцені, знову налякана. Наче шукаючи прихистку, сідає за фортепіано і починає грати, але Ортруда підходить і зі злістю опускає кришку їй на пальці. Ельза корчиться від болю.

В п'ятій сцені виходять Король та Лоенгрін. Останній підходить до Ельзи, неначе намагаючись її заспокоїти і зрозуміти, що відбувається. Це одна з небагатьох сцен, де герої контактують, очима, дивляться одне на одного і майже обіймаються. Король і Лоенгрін беруть Ельзу за руки і починають вести, однак з'являється Фрідріх і «процесія» розбігається в різні кути. Ельза знову тікає до фортепіано і сидить заглядаючи за кут, де сховався і Лоенгрін. Він торкається її руки, вона схиляється над ним.

Ельза проходить повз Лоенгріна, не відповідаючи йому і дивиться вгору на видіння хлопця із крилом, що з'являється на балконі. Водночас повз сцену проносять хлопчика з крилом, що лежить на руках непритомний.

На початку **третьої дії** на другому поверсі (заднику сцени виходять) Ельза і Лоенгрін, сміються і викидають перчатки. Вони виглядають неначе звільненими від своїх жахів і майже щасливими. Врешті освітлюється центр сцени. Тут ми бачимо хащі очеретів біля ставка, до якого приходять Лоенгрін Ельза. Лоенгрін пробує воду. Скидає черевики і опускає ноги у воду. Ельза ходить по хащах, неначе боїться підійти до Лоенгріна.

Друга сцена, згідно з лібрето, сцена відбувається в спальні, куди на кульмінації сцени вриваються Фрідріх із придворними, які хочуть вбити Лоенгріна, однак Ельза подає йому меч і той його вбиває. Решта складають зброю і вклоняються перед Лоенгріном. Дану сцену Клаус Гут переносить на природу до ставка, оточеного очеретами. Ставок цілком реальний, і актори мають ходити по воді протягом майже усієї сцени, що свого часу викликало певні сумніви у Анетти Даш.

Монологом Лоенгрін співає, сидячи на містку, під час якого Ельза залишає його одного, продовжуючи блукати по берегу. Врешті вона сідає біля нього, однак не виглядає розслабленою, а неначе намагається відсторонитися. Лоенгрін лягає на неї, але вона наче боїться його обійняти. Лоенгрін відходить, бризкає на неї водою і змушує увійти в воду. В хащах знаходить корону з пір'я і починає пестити її пір'їнкою. Вона починає себе поводити як Ортруда, яка переконувала Фрідріха в тому, що Лоенгрін переміг не за допомогою вищих

сил, а магії. Ельза Анетти Даш тут врешті виглядає не як невротична перелякана дівчина, а цілком типова жінка, яка боїться бути покинутою і вважає себе негідною кохання. В очередах за молодятами підглядає Фрідріх і невдовзі кидається на Лоенгріна з кинджалом. Лоенгрін б'є його палкою і той вмирає. Ельза повільно виходить з-за хашів після слів «Тепер наше щастя пішло». Рука Лоенгріна в крові, він торкається Ельзи, Ельза його залишає. Лоенгрін залишається лежати на містку в позі ембріона, неначе повертається до того кататонічного стану, в якому він вперше з'явився.

В **третій сцені**, замість блискучої зали, ми бачимо на початку ті ж самі хаші. Три поверхи ззаду сцени підсвітлюються окремими неясковими ліхтарями. Люди в формі починають крокувати одночасно по всіх трьох поверхах. Виносять тіло Тельрамунда. Ельза знову знаходить і обіймає мундир Готфріда. Непевними кроками виходить Лоенгрін неначе нетверезий. На боці у нього ріг, на підлозі він знаходить вінок Ельзи. Початок монологу «В далекому краї» Лоенгрін знову співає, сидячи на містку. Лоенгріна оточують люди зі зброєю і ніби вбивають його (*Додаток, Ілюстрація 3*). Ортруда ріже себе ножом над тілом чоловіка. Ельзі ввижається привид чоловіка на містку і вона кидається в воду і наче тоне. Залишається лише стояти на містку молодий двійник Лоенгріна-Кауфмана-Готфріда. Так фінальна сцена раптово перетворюється на вбивство усіх ключових персонажів.

2.2. Чорно-білий раціоналізм і Берлін 1945 року в постановці Олів'є Пі

Постановка «Лоенгріна» вперше була здійснена для Брюсселю в 2018 році [57], і відновлена в сезоні 2022-2023 років в Opera Australia. В ролі Лоенгріна в 2018 виступив американський тенор Ерік Катлер, а партію Ельзи виконала шведське сопрано Інгела Брімберг.

Олів'є Пі виходить в своєму задумі постановки із сприйняття «Лоенгріна» в контексті антисемітських, націоналістських, імперіалістських і нацистських поглядів Р. Вагнера і вважає естетизацію політики найбільш важливою в цьому творі. Саме тому обрано часовий вимір – Друга світова

війна, а точніше Берлін 1945 року, про що говорить сам режисер в невеликій преамбулі, яку він виголошує перед спектаклем [50]. Втім центральний елемент декорацій сцени в сезоні 2022-2023 років набув нового сенсу, і у деяких критиків почав асоціюватися із зруйнованими будівлями Маріуполя, про що пише Тім Бірн [32].

Хізер Левістон, оцінюючи спектакль сезону 2022 – 2023 в Австралійській опері, відзначає неясність певних аспектів концепції Олів'є Пі, хоча вона і «візуально вражаюча» та «залишила значний матеріал для роздумів [48]. Серед таких питань – «чому Пі оформив цю постановку у театрі з розбитими вікнами?», «до чого тут артефакти німецької культури»? і врешті, «що мотивує Ельзу запитувати заборонене питання».

В свою чергу, Тім Бірн оцінює постановку Пі як «блискуче ясну і налаштовану на урочистість Вагнера», хоча деякі сцени, «коли учасники хору передають відра з уламками або ставлять валізи на передній частині сцени, радше дивують, ніж пояснюють» [32].

С. Перріс активно схвалює виконання Йонаса Кауфмана, який вміло «володіє палітрою від непритомної романтичності до похмурого обурення, користуючись нагодою, щоб продемонструвати екстраординарне *pianissimo*» [59], і інтерпретацію Емілі Магі, яка «вміло підтримує тривожну напругу Ельзи», однак «навмисно стримується від створення звуку, який можна було б описати як гарний, враховуючи напругу, яку відчуває персонаж». Втім суттєвих спостережень щодо режисерського рішення він не висловлює.

Важливу роль в постановці відіграє колір – чорний та білий з поодинокими сірими елементами. Він відповідає образам сил темряви і світла, представлених Ортрудою, Тельрамундом, з одного боку, і Ельзою, Лоенгріном та Готфрідом, - з іншого. Король Генріх переважно одягнутий в сіре. Втім, можна сприймати значення кольору і інакше – як того елемента, що забезпечує візуальну красу і «стильність» постановки, а не буквальный поділ на «чорне» і «біле».

Під час *vorspiel* ми бачимо центральний елемент оформлення постановки - декорацію у вигляді будівлі з розбитими вікнами, яка повільно обертається. В середині темно, хоча і видно окремі постаті. Вона являє собою щось посереднє між заводським складом, покинутим індустріальним приміщенням і колізеєм, який стане місцем для спостерігачів «шоу». Поступово будівля розвертається на 180° відкритою стороною, представлену сценічним постаментом – невеликий поверх над основною сценою. На ній розкидані стільці, лежить подушка, і стоїть вішалка з розвішаними на ній костюмами білого та чорного кольорів. Вона репрезентує щось на кшталт театральної гримерної, в якій перед виходом до публіки одягаються актори. Тим самим режисер додає постановці відтінку «театру в театрі», адже ми будемо переважно бачити, що хор не бере участі в дії, а спостерігає за нею з чотирьохповерхового «колізея». Сцену огортає дим. З-під сцени вилізає хлопець в білому костюмі. Він лягає на подушку і робить вигляд, що спить. Сцена продовжує розвертатися до глядача.

Під перші звуки **I сцени першої дії** з-під сцени вилазить Герольд, одягнений в чорні штани та чорну жилетку та в білій сорочці. Він бере з вішалки довге чорне пальто і починає співати.

Тепер глядач уже бачить третій поверх у вигляді балкону, подібний до багатошарового задника у Клауса Гута. На ньому зібрались брабантці. Король Генріх також вилазить з-під сцени. Він у сріблястих брюках і жилетці. Герольд допомагає вдягти йому таке ж сіре пальто, оздоблене орденами, і підносить корону, яка зроблена з картону. Під час промови Короля сцена повністю затемнюється. Єдине світло концентрується на хлопчику, який встає і виходить на основну сцену, щоб ілюструвати промову Короля. В руках у нього літаки, що вочевидь зображують плани короля. Наприкінці промови у нього в руках опиняється табличка «Germania». З'являється більше світла на багатошаровому заднику, і ми бачимо людей, вдягнутих в офісні костюми на чотирьох поверхах. Основне світло все ще сконцентровано на хлопчику, який підходить до Короля, а той знімає з себе корону і вдягає на хлопця.

Сцена освітлюється, хлопчик знову лягає спати. Викликаний Королем, приходить Тельрамунд. Ортруда допомагає йому вдягти в чорне пальто і ходить навколо, критично оцінюючи промову чоловіка і реакцію короля. Ортруда підходить і до хлопчика, що спить посеред сцени. Вона спочатку посміхається, але потім, озирнувшись, хапає подушку і починає душити хлопця, навколо розлітається пір'я. Хлопець деякий час дригає ногами, а потім завмирає. Задник сцени закривається. Король сидить спиною до глядача, решта стоять. Тельрамунд штовхає Ельзу вбік Короля. На основну сцену з боків виходить натовп. Корона опиняється в руках Тельрамунда – цей жест цілком зрозумілий. Ортруда забрала корону у наслідника і хоче передати Тельрамунду, але Генріх її вихоплює. Ортруда малює щось чорною барвою на заднику. Згодом стає зрозумілим, що це щось на кшталт мальтійського хреста.

На початку другої сцени Ельза сидить на постаменті, під руками у неї пір'я. Перед розповіддю вона малює білого хреста на стіні на овальній дошці, що нагадує труну. На сцені з'являється напис «Смерть – Господар Німеччини» («Der Tod ist ein Meister auf Detchland»). На її фоні стоїть Ельза, співаючи монолог про лицаря і захисника, що має її врятувати. Співає молитву, стоячи на стільці, сцена обертається, і перед нами відкривається внутрішній простір.

Прибуття Лоенгріна реалізоване доволі формально, хоча і не позбавлене необхідної символіки та аналогій між Лебедем та . На початку **третьої сцени** ми бачимо чоловіка із хлопчиком в білому. Чоловік тримає його на плечах, потім опускає і вдягає біле пальто. Хлопчик відкриває валізу – з нього сяє світло. Потім хлопчик бере чемодан і тікає з ним під сцену. Лоенгрін залишається. Він схиляється над купкою пір'я на сцені, бере його і роздмухує. Залишається освітленою лише його фігура. Ельза та Лоенгрін обіймаються. Лоенгрін схиляється на коліно перед Генріхом, який виходить на сцену.

Коли Лоенгрін звертається до Ельзи, сцена знову обертається і ховає усіх персонажів, які на ній стояли – Король, Ортруда, Фрідріх. Під останні репліки дуету сцена розвертається знову. Відповідно до позначки в клавирі, вони мають обійматися, однак у Олів'є Пі він її цілує і йду в центр сцени. Після

оголошення поєдинку на сцену виносять стола із шахами. Так проясняється чорно-біле сценічне рішення опери. Під час того, як Лоенгрін і Фрідріх імітують гру в шахи, масовка на сцені (одягнуті у чорні піджаки і білі сорочки) зображують справжню потасовку, яка завершується розкиданням шахових фігур.

Друга дія. Центральний елемент сцени знову обертається розбитими вікнами. Виходить хлопчик із маленьким шматком дзеркала чи скла. Згодом ми починаємо бачити фігуру, що лежить в темряві. Хтось знімає з неї взуття і вдягає на себе. Обертання продовжується і ми починаємо бачити багатоповерхову будівлю із порожніми кріслами. Під фанфарну музику виходить засмучена Ортруда. Фрідріх виходить до неї з двома валізами і стає збоку. Задник закривається. Під драматичний монолог Фрідріха Ортруда починає малювати на заднику руни, які, належать до типу англосаксонських (частково скандинавських) – ансуз, інгус та манназ [1]. Перша (Божественний знак) символізує прагнення вступити в контакт з вищими силами. Інгуз (Родючість) – асоціюється із «розцвітом, новим початком та внутрішнім розвитком», а також допомагає «зібрати сили для здійснення планів». Манназ (Індивідуальність), в свою чергу, символізує взаємодію із іншими людьми. Отже можна сприймати дії Ортруди як ритуальний акт, направлений на реалізацію її нового плану дій. Пізніше вона корегує руни, перетворюючи, наприклад, манназ на дагаз (світанок), яка допомагає «позбутися минулого» і домальовує ще одну.

Раптово посеред сцени ми бачимо мотузку, що звисає згори. Фрідріх підходить до неї, ілюструючи бажання скоїти самогубство. Втім воно виявляється невдалим – на останніх тактах монологу мотузка рветься, він падає на підлогу разом із нею і в розпачі відкидає.

В процесі наступного діалогу Фрідріх передає Ортруді білу шахову фігуру – вона символізує постать Лоенгріна, який став для них перешкодою. На кульмінації монологу Ортруда лягає на сцену (паралель із Гутом). На завершення сцени вони цілуються і падають один до одного в обійми. Перед

початком **другої сцени** раптово на фоні підсвічується фігура Лоенґріна, а трьома поверхами вище, «на балкон» виходить Ельза. Після свого розгорнутого монологу Ортруда зображує, що плаче, а потім дістає посох із орлом, що лапами тримається за коло-сонце. Це символізує відновлення її влади. Вона звертається до богів. Коли спускається Ельза, вона віддає посох Фрідріху і схиляється на коліна над стільцем, зображуючи страждання. Після свого монологу Ельза радісно кружляє на рухомій сцені. На завершення обіймаються, і сцена знову починає рухатися, обертаючись до глядача іншим сектором – Фрідріх залишається стояти в напівтемряві з посохом.

На початку **третьої сцени** відбувається новий поворот декорації. За Вікнами численні люди. В центрі – фігура коня. Лоенґріна вдягають в сяючі лати і вішають крила, а також дають палицю із символом сонячного колеса (нескінченність життя та будова Всесвіту). Всі йдуть, залишаючи лиш Герольда. Весь хор розташований за вікнами, неначе у в'язниці.

Дівчата виходять всі в бежевих пальто і по черзі передають конвеєром відра зі склом та камінням, що виглядає як безглузда робота, на кшталт такої, яку могли виконувати. І продовжується протягом інструментального епізоду **четвертої сцени**. Із початком хору вони йдуть зі сцени. Хористи співають за вікнами, стіни розсуваються, і ми бачимо Ельзу в білому, яка щось роздивляється, неначе шукає вгорі. Виглядає вона напруженою і нервовою. Їй виносять фату. Дівчата в чорному виходять з двох боків. Вона невпевнено бере фату і сідає на стілець посеред сцени, накриваючи себе нею, як полотном. Широко розсунуті в сторони руки утворюють контур крил. Раптово фату з неї зриває Ортруда, ілюструючи непокору гнівним монологом. В ньому вона грається з фатою. Після кидає фату в Ельзу. Після нового аріозо Ортруди Ельза в гніві бере її «за грудки», однак ця сцена переривається входом Короля і Лоенґріна.

П'ята сцена. Король сідає знову спиною до слухачів і уважно слухає звинувачення Фрідріха. Дівчата передають білу сукню і проносять її повз сцену. Король знімає корону і ходить із нею в руках. На сцені лежить розкрита

валіза (символ розкритої таємниці?). Вгорі висить зображення якогось палацу з колонами, підсвіченого білим, що можливо, символізує оплот шлюбу, який з'являється на горизонті життів головних героїв. В кінці акту на сцені залишаються Фрідріх і Ортруда, які йдуть останніми. Ногою Ортруда закриває кришку валізи. Посеред сцени залишається лежати фата..

Третій акт відкривається написом, який чоловік пише крейдою на заднику «Ein Mann Wohnt Im Haus Dein Goldenes Haar Mararete Dein Aschenes Haar Sulamit Er Spielt Mit Den Schalngen Der Tod Ist». Це цитата з «Фуги смерті» Поля Целана (1920 – 1970) – румунського німецькомовного поета і перекладача, який народився в Чернівцях. Цей вірш, в якому переплітаються і контрапунктично взаємодіють декілька образів, присвячений тематиці смерті і в ньому проглядається згадка про концтабір, в якому тюремщики змушують ув'язнених копати собі могили.

Крізь завісу, на якій продовжує писати текст чолові і з початком акту та темою весілля, проглядає луна. На сцену вибігає танцівник з оголеним торсом і виконує щось на зразок акробатично-пантомімічного етюд, а потім сідає на стілець, лягає на підлогу. На сцену виходить Ельза і дивиться на танцівника, потім іде, а він продовжує танцювати, після чого встає на стілець і завмирає. Позаду нього виходить хор в чорному одязі.

В **першій сцені** під час хору він також продовжує стояти не сцені. На фоні за тюлевою завісою змальовуються гори. Потім центральний елемент сцени починає обертатися і ховати хор разом із танцівником.

Друга сцена. Сцена повертається до нас «шафою» із дев'ятьма секціями – в них ми бачимо (зліва – направо) коня, фронтальні колони будівлі, лебедя, корабель з вітрилами, годинник, ліру та якусь жіночу фігуру, а також бюсти видатних митців – поетів, художників і філософів – Гете, Новаліса, підписані готичними літерами (*Додаток, Ілюстрація 5*). Є і інші написи - Ф. Шлегель (F. Schlegel), Дж. М. Грімм, Гегль (Hegel), Каспар Давіда Фрідріх (C.D. Friedrich), Г. Гейне, Ф. Холдерлін (F. Holderlin), які розташовані поряд із іншими візуальними елементами. К.Д. Фрідріх – це німецький художник,

відомий своїми пейзажами, що зображують зимове море і природу (наприклад, «Море льоду»). Ф. Холдерлін – німецький поет і філософ.

Ельза і Лоенгрін сидять в нижній центральній секції біля дерева з встромленим у нього мечем і п'ють вино. Ельза – в білій сукні, Лоенгрін вперше в темному костюмі. Пізніше вони піднімаються по сходах на поверх із годинником. Лоенгрін знімає з нього стрілку, що нагадує меч чи кинджал, і кладе додолу. Під час аріозо Лоенгріна («*Athmest du nicht mit mir*») Ельза переходить в секцію із кораблем. Потім Лоенгрін піднімається далі – до центральної секції верхнього поверху (палац), вона підходить до нього. Бере за руку, дивиться в очі, неначе прагне втішити. На словах «Якщо Король запропонує мені корону» («*Bot mir de Konig seine krone*») він бере корону, що лежить на «палаці, щоб кинути її вниз. Там її підбирає хлопчик в білому, який в цей час з'являється на нижньому поверсі. В останньому розділі дуету внизу починають ходити люди. Лоенгрін спускається вниз. Там за годинником ховається Фрідріх зі стрілкою від годинника, («кинджалом»). На словах про лебедя Ельза підходить до фігури лебедя на третьому поверсі, після чого повертається до «палацу». Останній фрагмент дуету вони співають, знаходячись на різних поверхах. Фрідріх вискакує з-за годинника. Лоенгрін вбиває його. Приятелі Фрідріха дивляться збоку. Лоенгрін виходить вперед сцени, Ельза залишається біля палацу. На нього з глибини сцени дивляться посібники Фрідріха, вони піднімаються до вбитого. Центральний елемент сцени розвертається і ми знову бачимо розбите скло вікон по боках. Лоенгрін недовго залишається сам. В центрі сцени темряву, в яку йде Лоенгрін. На стіні крізь темряву видніється напис «Смерть – господар Німеччини».

Третя сцена розпочинається виходом людей із валізами, які з інтересом дивляться на напис. На них сірі пальто. Хлопчика в білому вивозять на візку. В руках у нього плічка та жерстяне відро. Відро він ставить біля валіз, одягає на себе пілотку з паперу і зображує неначе стріляє з плічки. Хлопець що, його вивозив, зображує, що він ухиляється від пострілів і падає, неначе вражений. Сцена знову обертається чотири поверховою конструкцією. На ній – люди в

чорних костюмах, що спостерігатимуть за судом. З'являється король. За ним постамент, який нагадує сцену для ешафоту. Хлопчик дістає меч і продовжує гратися уже ним, а плічку чіпляє на вішак. Король забирає меч, його виносять за сцену. Виходить Ельза, уникаючи погляду Короля. Потім вона схиляється на коліна. При виході Лоенгріна йому дають посох із символом сонячного колеса. Він передає його Генріху при словах, що відмовляється вести людей у битву.

На візку провозять тіло Фрідріха. Під час монологу – розкриття таємниці – Лоенгрін знімає піджак, а потім і краватку. Сцена розвертається. Лоенгрін залишається сам перед відкритою валізою. З неї він дістає ще одну картонну корону і вдягає її на себе. Він дістає другу і третю лежить збоку. Під слова «Мій батько – Парсифаль» сцена починає обертатися і повертає до глядача масу людей, що сидять, спостерігаючи за сценою, а також короля. Ми бачимо і Ельзу, яка сидить біля валіз, зігнувшись і страждає.

Лоенгрін заходить на постамент к Королю, і під слова «Лебідь, лебідь» схиляється над купою пір'я, а потім бере рукою розкидає його. Дивиться на одне перо (під лейтмотив Лебедя) і співає йому «Мій вірний Лебідь». Коли Лоенгрін має віддавати Ельзі ріг, меч і каблучку, він нічого їй не дає. Просто стоїть над нею і співає. Зі словами «прощай» він відходить від Ельзи і стає поряд із королем. З під сцени дістають якийсь пакунок, який виявляється загорнутим дитям. Ельза заходить на сцену і теж дивиться на хлопчика і схиляється над ним із риданнями. Сцена розвертається глухою частиною, ховаючи усіх персонажів.

2.3. Реалізм, sci-fi і казка в «Лоенгріні» Ювала Шерона

Якщо в XX столітті панували окремі різнонаправлені тенденції в трактовці оперних задумів Р. Вагнера, що наближували його опери до сучасності (події Другої світової та політична ситуація навколо них), постапокаліптичних мотивів, з одного-боку, і «sci-fi фантазій» та деконструктивістських експериментів – з іншого, а також активно відбувалася деміфологізація опер, то XXI приносить новий рівень змішування цих

напрямів. Подібний підхід спостерігається в «Лоенґріні» Ювала Шерона, поставленого для Байройту в 2018 року. Ювал Шерон став першим американським режисером, який здійснив постановку в Байройті [73]. Диригент – Крістіан Телеман. Партію Лоенґріна мав виконати Роберто Аланья, однак він покинув проєкт, і замість нього в прем'єрі виступив польський тенор Пьотр Бечала. Роль Ельзи виконала німецьке сопрано Анья Хартетос / Anja Harteros.

В той час як постановка Клауса Гута викликає активну критику пересічних глядачів і музикознавців, спектакль Ювала Шерона оцінюється переважно позитивно, подекуди – з певними зауваженнями. Більш того, ключові образи вистави сприймаються в більш менш єдиному ключі. Так, центральний образ опери – Лоенґрін сприймається як «електрик з обслуговування», який «приземлився на вершину електростанції за допомогою сріблястого дрона» [36], або «електрик, який приносить іскру в край, що втратив силу струменя» [25], або трохи міфологічніше, як той, хто «приносить вогонь» [29] в заморожений казковий світ. Так само однозначно сприймається сцена шлюбної ночі, де Ельза стає полоненою садо-мазохістичного Лоенґріна, який оплутує її мотузкою, і що, вивільнюючись з пут, вона декларує позицію жінки, яка не хоче сліпо підкорятися безглуздим вимогам чоловіків. Найбільше питань (але й в цьому критику висловлюють єдність) викликає постать людини в зеленому костюмі із зеленою світлодіодною лампою, що виходить до Ельзи в завершенні опери. У глядачів вона асоціюється із поверненням Готфріда, однак чіткої дефініції знайти не можна – чи це «ловець комах» (з його появою всі жителі королівства, окрім Ельзи та Ортруди, падають, як мухи), чи «переодягнений Тельрамунд» [36]. К. Найну цей Готфрід взагалі нагадує «східноберлінський світлофор Amplemann з підсвіченою зеленою пагоною», що, можливо, натякає на втілення ідеї «злиття природи й технологій» [56]. В принципі з точки зору кольорової гами зелений – це дійсно злиття якщо не помаранчевого, то жовтого, що теж цілком асоціюється із електричним струменем та блакитного.

Разом із тим, критики зауважують, що недостатньо переконливим аспектом постановки стає гендерна тема, точніше тема сильної жінки, образ якої втілюють і Ортруда, і Ельза. При чому слід сказати, що рівною мірою вина тут лежить і на режисері, і на акторці. Аня Хартерос здається критикам «занадто ефемерною», щоб донести відповідний меседж [25].

Втім, як справедливо зазначається, перед Ювалом Шероном стояло доволі складне завдання, оскільки він зайняв місце іншого режисера в даному проєкті - Алвіс Германіса, який передчасно помер, і який естетично був прихильником консерватизму. Ювалу Шерону, відомому своїми доволі сміливими постановкам, в тому числі роботами із сучасними композиторами, як, наприклад, його «Доктор Атомік» Джона Адамса довелося випрацьовувати свою концепцію, уже маючи справу із готовим оформленням (декораціями і костюмами).

Найбільш критично дивиться на цю постановку, а саме її «авантюрне» режисерське рішення, яке «заслуговує на повагу, але потребує переосмислення», Золтан Сабо [78]. Це стосується і того, що «лебідь» або точніше «кажаноподібний пластиковий об'єкт» з'являється в опері лише один раз, не повертаючись в кінці; дивного фіналу, у якому, «нажаль», має стояти Готфрід, а особливо «пародійного поєдинку, схожого на квідіч» з «Гаррі Поттера». Врешті музикознавець робить висновок, що постановка «постійно не відповідає сенсу композиторського тексту, його постановочних інструкцій та музики», чим видає консервативний підхід до аналізу постановки і нівелює зміст своїх суттєвих і справедливих зауважень. Отже, постановка викликає певні сумніви щодо переконливості концепції Ювала Шерона, що викликає необхідність ґрунтовного аналізу постановки.

Загальна кольорова гама нагадує скоріше «Попелюшку» Ж. Массне у виконанні Лорана Пеллі (2006) із блакитними фонами і блакитними крильцями «ельфів». Власне опера Ж. Массне має жанрове визначення «чарівна казка», і тому оформлення цілком відповідає завданню її реалізації, а ось казковий підтекст драм Р. Вагнера поки що режисерам реалізувати не вдавалося, що

ілюструє різка реакція критиків, наприклад, на слова Клауса Гута про те, що він надихався Братами Грім. Щось від казки все ж таки є в опері – вбитий і зачарований брат, зла тітка («мачуха») Ортруда, суспільно дезадаптована дівчина, яку всі принижують, окрім «прекрасного принца» - рятівника Лоенгіна. Однак подібна реконтекстуалізація не відбувається ані в спектаклі Ювала Шерона, ані у Клауса Гута, і стає лише пунктирно наміченим «зерном», яке можливо розів'ється в наступних режисерських версіях.

Однак уже від самого початку опери виникає відчуття поєднання казки і sci-fi всесвіту, оскільки ми бачимо Короля із «ельфійськими» крилами, який сидить біля чогось на кшталт пропелера від літака. Брабантці вдягнені в костюми, в яких Т. Купер упізнає гофровані коміри, які носили Фламандські аристократи XVII століття. В центрі сцени знаходиться циферблат з блискавками зі стрілками по периметру, що нагадують символ високого електричного струменя, однак їх численність і нацистський стереотип щодо Лоенгіна викликає додаткову асоціацію із есесівським символом подвійної блискавки. Чомусь критики переважно уникають цієї асоціації, хоча вона надалі буде підкріплена візуалізацією лебедя.

Так само дивно, що ні в кого не виникає аналогій із блакитним всесвітом «Аватару» Джеймса Кемерона, хоча загальна кольорова гама, ідея прибуття чужинця з технологічного всесвіту до світу природи і магії відповідає цій концепції. Світ природи в опері представлений гібридною сутністю персонажів – напівлюдей – напівкомах (чи ельфів), які знаходяться в кольоровій гармонії із оточуючим світом, втіленим у численних блакитних пейзажах. Щодо магії, то вона представлена опосередковано – через дві сцени аутодафе, обидві з яких були зірвані, але завдяки асоціації між Ельзою, Ортрудою та відьмами, магія проникає в постановку.

В другій сцені важливим моментом стає вихід Ельзи, яку виводять, зв'язаною мотузкою, що розтягують два охоронці. У неї блакитне волосся і блакитні крила за спиною. Під час сну падає на коліна. Після монологу падає, але мотузку смикають і вона підводиться. Тельрамунд дістає великого мечя.

Під лейтмотив звинувачення Ельзу прив'язують до футуристичного пропелера. Перед ним кладуть дві в'язанки дров неначе Ельзу планують спалити, як відьму.

Найбільш ефектною сценою опери безумовно стає **поява Лоенґріна** (Додаток, Ілюстрація 6). На залаштунках починають мерехтіти якісь вогники, що нагадують світлячків і електричні розряди, циферблат запалюється блискавками. Вогнище під ногами Ельзи починає димитися. Над центральною спорудою спалахує світлом якась біла глянцева конструкція, що виглядає як посереднє між літаком винищувачем і лебедем. Мотузки Ельзи раптово розв'язується і вона вибігає з вогнища та, розкинувши руки, падає обличчям вниз. В «циферблаті» з'являється тінь Лоенґріна (**третя сцена**). Пізніше він сходить вниз на сцену. Його одяг відрізняється від стилізованих костюмів брабантців, і представлений строгою формою, яка більшості нагадує костюм електрика, але могла бути костюмом пілота, хоча для цього Лоенґріну не вистачило шолома.

Цікаво вирішено **сцену поєдинку**. Замість меча в руках Лоенґріна закономірно опиняється виламана з циферблату стрілка – «есесівська» блискавка. Зона поєдинку обвішується мотузкою, причепленою на мечі – неначе рінг. Під клятву «*Gott richte mich*» суперники схрещують мечі, після чого сцена затемнюється і герої опиняються в повітрі. Літаючі фігури Лоенґріна та Тельрамунда зближуються і відлітають вбоки. Світло знову згасає. Після повернення світла ми бачимо Лоенґріна, що виходить на центр сцени, тримаючи свого меча та крило Тельрамунда. Тельрамунд лежить зліва, намагаючись підвестись. Крило потрапляє в натовп, і люди починають передавати його одне одному. Лоенґрін піднімає руку Ельзи, здіймаючи її вгору, неначе оголошуючи її переможницею. Після цього виходять двоє і виносять Лоенґріну «ельфійські» крила.

Друга дія відкривається картиною світанкових сутінків, небесним краєвидом. В темряві ми ледь можемо розгледіти фігуру Тельрамунда, який ходить по сцені. За спиною у нього з'являється Ортруда. Вона простягає руки

вперед, неначе дезорієнтована. Під час переконання Тельрамунда в тому, що Лоенгрін здобув свою перемогу нечесно, Ортруда обвиває його мотузкою (під лейтмотив спокуси), позбавляючи можливості рухатись. В другій сцені суттєвих нововведень немає, тільки Ортруда (під лейтмотиви спокуси і заборони) неначе проводить із Ельзою сеанс хіромантії – уважно дивиться на її руку в пошуках «знаків», що передвіщають її майбутнє з Лоенгріном. Це в сутності єдина сцена, де пунктиром показано приналежність Ортруди до світу відьомства. Необхідно відзначити, що цей підхід далеко небезпідставний, адже Ортруда в монолозі звертається до богів за поміччю.

На початку третьої сцени глядач знову довго насолоджується блакитним пейзажем. Потім сцена відкривається і ми бачимо дві шеренги вишукованих придворних. Зліва стоїть художник і замальовує картину. Потім всі у натовпі починають обійматися.

Четверта, весільна сцена – відкривається ходою – служниці розкидають пелюстки блакитного кольору. Самої Ельзи ми не бачимо. Натомість в центрі в глибині сцени з'являється Ортруда. Вона святково одягнута, у неї знову є крила (повернення сили і влади). Нарешті виходить Ельза в тій самій сукні, але в світло-блакитному атласному плащі поверх нього. У Ельзи руки схрещені між собою, неначе зв'язані невидимою мотузкою, як на початку. Лоенгрін виходить у вбранні придворного. Ельза тримається в стороні і тільки пізніше під тему наречених наважується невпевнено взяти його руку. Разом вони йдуть до короля. Їх руки розбиває Фрідріх, який раптово вибігає. Ельза лежить на сходах, знесилена, коли її кличе Лоенгрін («Ельза, я люблю тебе»). Ельза неначе хоче наблизитись до Лоенгріна, але не може.

На початку **третьої дії** на всю завісу транлюються електричні розряди, а потім знову з'являється блакитний пейзаж із небом. На початку весільного хору (перша сцена) ми бачимо якусь невеличку будівлю в центрі сцени з одним віконцем – ми розуміємо, що це «спальня» Лоенгріна та Ельзи. До неї тягнуться якісь драти. Придворні йдуть до неї в напівтемряві, неначе крадучись. Під репризу хору вона повертається до глядачів внутрішньою

стороною. Там стоїть Ельза біля якоїсь конструкції – футуристичної лампи, що палає жовтогарячим світлом, стіни ж підсвітлені помаранчевим. Поряд ми бачимо Лоенгріна, який сидить на ліжку. На обох сріблясто-білий одяг. Згодом обидва персонажі сідають на ліжку і ніби читають один одному книжки (під лейтмотив любовного блаженства). В другому розділі дуету Лоенгрін кладе книжки в тумбу та знімає з Ельзи плаща.

Разом із лейтмотивом залицянь (сватання) в третьому розділі дуету в руках Лоенгріна з'являється помаранчева мотузка (*Додаток, Ілюстрація 7*). Тепер вже не Ортруда і не суспільний остракізм стають її путами, а обіцянка дана Лоенгрину і, можливо, шлюб із ним. Ельза відвертається від нього і ніби хоче вирватись. Поступово руки Ельзи виявляються заплутаними і Лоенгрін починає обмотувати її мотузкою навколо лампи. Водночас ми бачимо, як повзуть, підкрадаються Тельрамунд разом з його приятелями. По дротах всередині кімнати починають бігати розряди електричного струменя. В цей час партії Лоенгріна знову звучить лейтмотив заборони. Вбігає Фрідріх із посібниками, електрика миготить неначе блискавки грому, а потім згасає. Під лейтмотив божого суду ми бачимо, що Фрідріх лежить мертвий. Лоенгрін співає про те, що згоден відповісти на заборонене запитання. Під лейтмотив заборони в оркестрі споруда в середині сцени починає рухатися і розвертатися від глядача. Завіса закривається.

На початку **третьої картини** ми знову бачимо простір блакитного неба. Внизу - щось на кшталт поля з очеретами чи високою рослинністю. В центрі темні фігури, в тому числі три трубачі. Щось, схоже на наконечник списа (чи то згорнуті крила метелика), світиться блакитним світлом. Надалі запалюються світлом аналогічні списи-світлячки, які тримають лицарі. Врешті завіса відривається і ми бачимо в центрі постать короля. Друзі виносять крила Тельрамунда (замість його тіла) і пришпилюють їх на макет дерева (куща). Водночас з'являється Ельза у помаранчевому одязі, що символізує її перевтілення. Вона йде вглиб сцени, відвернувшись спиною від короля.

Виходить Лоенгрін в костюмі пілота з першого акту, в руках у нього спис у вигляді «есесівської» блискавки. Перед монологом все навколо Лоенгріна затемнюється. Монолог він спочатку співає на колінах, потім встає, і після завершення притуляється до дерева, до якого пришпилено крила. Знову підсвічуються голови списів. Лоенгрін дістає помаранчеву корзину, підсвічену з середини і розкриває її перед Ельзою, вона щось бере в ній руками, а потім одягає як наплічник. Лоенгрін штовхає її, неначе це вона має піти. Сам же тікає вглиб сцени. Двоє охоронців виводять на сцену зв'язану Ортруду. До кожної з її рук прив'язані мотузки, які розтягуються охоронцями, що викликає аналогію до виходу Ельзи на початку опери. Слухаючи монолог Ортруди, Лоенгрін продовжує стояти вглибині сцени із своїм мечем – блискавкою. Під лейтмотив Грааля навколо Ортруди починають вкладати хворост. Ельза раптово підбігає до неї, однак її увагу відволікає новий персонаж (*Додаток, Ілюстрація 8*). Зліва виходить чоловік повністю вдягнений в зелене, обличчя у нього теж зелене, наче прибулець. Критики асоціюють його із відродженим Готфрідом. В руках у нього поблискує щось на кшталт кактуса із світлодіодною стрічкою. Ельза торкається його і бере за руку. Всі падають на землю неначе засинають, окрім Ортруди, яка вивільняється від своїх пут. В контексті «аватарського» протистояння ідей магії (казки) та технології (майбутнього) цей персонаж дійсно може бути потрактований як символ примирення цих двох світів, що не пояснює загибелі всіх брабантців. Чи виявилось, що лиш Ельза та Ортруда гідні цього нового світу – це питання Ювал Шерон залишає відкритим. Незважаючи на те, що поява Лоенгріна – це безумовно, найяскравіший момент опери, фінал теж відповідає принципу «шоку і дива», залишаючи бажання якогось продовження, подальших відповідей, які, можливо будуть надані якщо не самим режисером в іншій постановці, то якимись іншими митцями, які підхоплять і мотив казки, і магії, і тему «сильної жінки», щоб всебічно розкрити в своєму задумі.

Висновки до Розділу 2. Всі розглянуті нами постановки ілюструють приналежність до режисерського театру, в якому відбувається

реконтекстуалізація і переосмислення ключових образів, а також здійснюються пошуки нових підтекстів драми.

Найбільш контрастним для всіх трьох постановок є обраний часовий простір спектаклю. Для Олів'є Пі він найбільш конкретний – це 1945 рік, момент гибелі нацистської імперії, концтабори, і бомбардування Берліну, однак при цьому постановник включає знаки культури минулого – філософів, митців XIX століття, зафіксованих в багаторусній інсталяції третьої дії. Для Клауса Гута костюми і антураж свідчать про приналежність і до XIX століття (військові мундири, і парадні фраки), хоча ніяких інших знаків часу немає. Він не є суттєвим для цієї міфологічної історії. Для Ювала Шерона – це поєднання позачасового світу «ельфів» в дусі жанру «чарівної казки», світу технологій (сучасності), тобто XX і XXI століття, натяку на нацистську Німеччину (блискавки і винищувач Лоенгріна).

Не менш по-різному втілений момент появи Лоенгріна – у Клауса Гута він неначе падає з неба, як грішний янгол, наказаний, скинутий на землю, і позбавлений крил. Вся дія опера стає його прагненням усвідомити, що він має робити в чужому йому світі із чужою Ельзою. У Олів'є Пі – це просто чоловік із маленьким хлопчиком (Готфрідом) на плечах та валізою, з якої сяє світло. У Ювала Шерона відбувається найбільш видовищний вихід Лоенгріна, що супроводжується блискавками, розрядами електричного струменя і появою пластикового дрона-літака-Лебеда, який можна по-різному інтерпретувати, однак не викликає сумнівів, що він є частиною технологічного світу.

Найбільш спільною тенденцією – є прагнення всіх постановників уникнути фігури живого Лебеда та човна, на якому припливає Лоенгрін. В спектаклі Клауса Гута його образ представлений розшаровано – частково пір'ям, якого торкаються, дістають з кишень одягу то Лоенгрін, то Ельза, частково приви́дом Готфріда. У Олів'є Пі теж присутнє пір'я, однак Лебідь з'являється як частина інсталяції в III дії.

Наступний драматургічний етап, який ілюструє різний підхід режисерів – це сцена поєдинку між Лоенгріном та Тельрамундом. У Клауса Гута вона

вирішена найбільш класично – це битва на мечях, в якій навіть чутно лязкіт зброї, у Ювала Шерона – це ельфійська повітряна битва, де Лоенгрін тільки торкається Тельрамунда, а його перемогу символізує відірване у Тельрамунда крило, і врешті Олів'є Пі – замінює фізичний поєдинок інтелектуальним, грою в шахи – тим самим раціоналізуючи сцени, надаючи їй новий контекст. Битви, війни та історія людства – це гра, в якій люди повстають фігурками, пішаками в шаховій партії.

Сцена шлюбної ночі теж реалізується по-різному. Клаус Гут переносить її на природу, до ставка з очеретами, в який буквально занурюються герої. Олів'є Пі знову ж таки раціоналізує цей момент – ми бачимо як Ельза і Лоенгрін на початку п'ють вино, однак увагу глядача привертають не ці два персонажі, а багатоярусна інсталяція, в дев'яти квадратах якої розташовано різні бюсти, символи та імена артефактів німецької культури минулого. У Ювала Шерона – це сцена полону Ельзи, яку намагається обвити мотузками і скувати Лоенгрін, однак завершується вона вибухом і переродженням героїні, підтвердженням чому стане фінальна сцена.

Фінал стає зоною «шоку і дива», не менш важливою, аніж прибуття Лоенгріна. Клаус Гут показує нам трагічну сцену загибелі всіх головних героїв – Лоенгріна було, вочевидь, вбито солдатами, а, Ельза, простягнувши руки до видіння Готфріда, стрибає і тоне у Ставку. В свою чергу, Ортруда врешті знаходить застосування ножу, яким вона хотіла вразити Ельзу в другій дії і скоює самогубство. Такий песимістично-похмурий фінал стає закономірним для сюжету про світ, з якого хотіли втекти Ельза і Лоенгрін. Найменше скористався можливістю вразити глядача Олів'є Пі, хоча і ввів образ дитини-немовляти – Готфріда, над яким в розпачі схиляється Ельза. Чи це перероджений Готфрід? Чи це мертве дитя – ці роздуми режисер залишає глядачеві. Найбільш несподіваним є фінал у Ювала Шерона із зеленим чоловіком – вірогідно, Готфрідом, який приніс щось нове в монохромно блакитний світ, переродженою в помаранчеве Ельзою із наплічником з

«технологіями», а також загибеллю усіх брабантців, окрім Ортруди, якій вдалося уникнути аутодафе.

Серед виконавців найбільш вдалим інтерпретаціям пари головних героїв виглядають Анетта Даш і Йонас Кауфман, в той час як Ельза Ані Хартерос в дуеті із Пьотром Бечалою сприймаються як найменш вдалий дует, можливо через відсторонено-казкову, холодну Ельзу, метаморфоза якої відбулася занадто пізно, щоб продемонструвати глядачеві і внутрішнє оновлення персонажа.

ВИСНОВКИ

Огляд актуальних публікацій підтвердив, що аналіз оперної постановки на сучасному етапі позначений двома взаємопов'язаними тенденціями – це зсув з музикоцентризму в театроцентризм в межах оперно-виконавської практики, з одного боку, і, зміщення акценту з аналізу інтерпретації композиторського тексту (лібрето, партитуру) на аналіз виконання як такого. Нотний текст опери для сучасних дослідників постає лише одним із джерел, яке може лежати в основі спектаклю. Серед напрямів, які співіснують в режисерських роботах, виділяються: комбінування різних текстів, вірність тексту (*Werktrue*), та поєднання першого та другого підходів, що супроводжується значним переосмисленням і реконтекстуалізацією.

В сценічній трактовці опер Р. Вагнера в XX столітті склалися такі тенденції як редукція і деконструкція (принципи «очищення» і «оголення»), ненаративний підхід, деміфологізація і деромантизація, що може поєднуватися транспозицією в інший міф (наприклад, американський), реалістичний підхід (перенос подій в сучасність, як правило, події Другої світової та навколо неї), постановки як образи майбутнього – *sci-fi* фантазії чи картини катастрофи і постапокаліпсису.

Важливо відзначити, що кожен із розглянутих нами спектаклів XXI століття втілює *не якусь одну із тенденцій*, які виділяються в трактовці вагнерівських музичних драм в XX столітті – реалістична, деконструктивістська, деміфологізація, *а їх поліфонію*, контрапункт смислів і підходів, різних за своєю вагомістю і ступенем послідовності реалізації.

Так, в постановці Клауса Гута (*La Scala*, 2012) основних смислових виявляється принаймні три – мотив божевілья, фантасмагорія і релігійний міф. Звісно, що тема божевілья доволі органічна для «Лоенгріна» у зв'язку з образом Ельзи, травмованої загибеллю брата, соціальним остракізмом, яка бачить видіння і вірить в міфічним лицарем. Однак в спектаклі К. Гута не менш божевільним виглядає і Лоенгрін тим самим гармоніюючи з Ельзою. Особливо це показове для першої та другої дій, де обидва герої роблять багато

зайвих, нервових і невротичних рухів – почісування рук, раптові і постійні падіння, уникання зорового контакту з іншими персонажами, погризування нігтів.

Фантасмагоричне втілюється завдяки максимально затемненій сцені, яка сприймається як простор жаху, а також поведінки Лоенгріна –Кауфмана, який то намагається втекти зі сцени, то блукає серед людей, наче не бере участі в дії. Тільки друга сцена третьої дії дає ефект присутності героя, його прагненні завоювати Ельзу. Частиною фантасмагорії стає образ Готфріда, який постає нав'язливим видінням Ельзи із одним крилом і маленьким хлопчиком, що втілює дитячі спогади Ельзи, і врешті, двійником Лоенгріна, якого вона переплутує із братом в фіналі.

В постановці виявляються риси реміфологізації – співвіднесення образу Лоенгріна із грішним ангелом, який був покараний і потрапив в неприємне місце, яке для нього постає чи то Адом чи то сном жахів. Це підтверджується сценою появи героя, якого ми раптово бачимо лежачи босим, ніби він впав з небес, його жестами – які зображують, що руки йому було дано замість крил, начебто він не знає, як із ними поводитись, небажання бути героєм, яке також вдало ілюструє своєю поведінкою Йонас Кауфман, постійно падаючи, засинаючи, тікаючи зі сцени. В результаті обидва головних герої постають із знаком «мінус» як вигнанці, чужі для цієї реальності.

Складніша поліфонія текстів виникає в постановці Олів'є Пі (Брюссель, 2018: *Opera Australia*, 2022). Звернення до Берліну 1945 року свідчить про його прагнення продемонструвати загибель імперії, про що свідчать розбиті вікна центрального елемента декорації, напис «Смерть – Господар Німеччини» та картонні корони, які дисонують вишуканості вбрання персонажів. Іншим виявом зв'язку з традицією реалістичних постановок є мотив концентраційних таборів – люди (хор) періодично стоять за решітками вікон, неначе ув'язнені, дівчата в однаковому одязі передають відра зі склом, що може асоціюватися із роботою в концтаборі, а також цитата з «Фути смерті» поета ХХ століття Поля Целана, центральним мотивом якого є копання

ув'язненими могилами в концтаборі. В окремій сцені відтворюється ціла низка артефактів німецької культури – філософія, живопис, література, музика. Фантастичне, міфологічне мало представлене в опері. Виключенням може послужити приклад Ортруди, яка наполегливо малює руни, що підкреслює її зв'язок із скандинавською міфологією, адже вона звертається до богів в своєму аріозо.

Найбільш поліфонічною виявилась постановка Ювала Шерона (Байройт, 2018), в якій розкривається тема протистояння світу казки і магії технологіями, що завершується переродженням героїні, яка, можливо, стає гібридом, носієм технологій, переданих їй Лоенгріном. Не менш важливим є нацистський підтекст, який простежується на рівні зброї Лоенгріна, що нагадує знак високої напруги і есесівську блискавку, а також пластикового літака (дрона), на якому він прибув. Нова для вагнерівської опери заявлена режисером тема – сильної жінки, що не хоче підкорятись безглуздим вимогам чоловіків і перероджується, щоб нести щось нове цьому світу, розкрилася не тільки в метаморфозі одягу самої Ельзи, але й тому, що Ортруда звільнилася від пут і вижила разом із нею.

Таким чином, режисерська робота Олів'є Пі ілюструє і тенденцію до комбінування різних текстів (англосаксонські руни, «Фуга смерті», німецька культура в цілому) і діалог із традицією реалістичних постановок, зокрема тих, які переносили події творів Р. Вагнера в період Другої світової, що веде до робіт В. Фельзенштайна, Й. Герца, Г. Фрідріха і А. Заграса. Опора на традицію історично-виконавської практики дозволяє розглядати постановку Олів'є Пі як прояв вірності тексту в сучасному розумінні цього слова. В свою чергу, постановка Ювала Шерона веде діалог уже не тільки з традицією вагнерівських постановок. В її *sci-fi* образах і знайшли відбиття традиції «Зоряних війн» Л. Бессона, а тотально блакитне оформлення відсилає до світу «Аватара» Джеймса Кемерона. Можна побачити і паралелі з постановкою «чарівної казки» Попелюшка Массне Лорана Пеллі. Окрім того, в його роботі відбувається опора на традицію *sci-fi* фантазій, створених Ульріхом

Мельхігером та П. Шеро. У Клауса Гута, з його переосмисленням міфу, можна говорити слідування традиції до деміфологізації і реміфологізації. При цьому принаймні в двох постановках заявлено нові мотиви, які потребують подальшого розкриття – це казковий (К. Гут та Ю. Шерон), а також гендерна тема – образ сильної жінки (Ю. Шерон), які надають новаторського звучання сюжетам.

Перспективи дослідження полягають як в аналізі інших постановок «Лоенгіна», які представляють режисерський театр ХХІ століття – зокрема Ганса Нойенфельса (Байройт, 2010), а також Міхаеля Штурма (2019), так і в більш фокусованому вивченні інтерпретації образу центральної героїні у інтерпретації провідних виконавиць вагнерівських ролей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Англосаксонські руни. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Англосаксонські_руни (дата звернення: 24.11.2023)
2. Богданова І. В. Ріхард Вагнер та італійська опера останньої третини ХІХ ст. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*: Науковий журнал НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. № 2 (19). С. 33–44.
3. Боровик С. Виконавські труднощі в оперній музиці Р. Вагнера (на прикладі Тангойзера з однойменної опери). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 36, том 1, 2021. С. 17–22.
4. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні) : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 179 с.
5. Васильчук С. Золотиста коса Маргарити, попеляста коса Суламіт (Вивчення поезії Пауля Целана) (22 жовтня 2023). URL: <https://md-eksperiment.org/post/20231022-vivchennya-poeziyi-paulya-celana> (дата звернення: 11. 12. 2023)
6. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
7. Гончар О. Музична драма Р. Вагнера «Парсифаль» у режисерському прочитанні Кирила Серебреннікова. *Музичне мистецтво і культура*, 2022. № 2 (33). С. 210–222. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-18> (дата звернення: 11. 12. 2023)
8. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери : Західна Європа. ХVІІ-ХІХ століття : навч. посібник; [ред. Марини Черкашиної]. К. : Заповіт, 1998. 383 с.
9. Ільченко П. І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 46. С. 45–57.

- 10.Луніна А.; Golynska, Olga. До ювілею Марини Черкашиної-Губаренко. *Музика* (22 червня 2023 року). <https://mus.art.co.ua/do-iuvileiu-maryny-cherkashynoi-hubarenko/>
- 11.Наумова О. А. Містеріальний театр Ріхарда Вагнера: «Парсифаль» та його сакральна драматургія: автореф. дис... кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 Теорія і історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2006. 18 с.
- 12.Нестьєва М. І. Режисер і композитор: односторонні чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2012. № 3 (16). С. 11–16.
- 13.Рихло П. «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190509-fuga-smerti-paulya-celana-v-slov-yanskih-perekladah> (дата звернення: 11. 12. 2023)
- 14.Рощенко О. Символіка Монсальвату і Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Мистецтвознавство, 2019. № 3. С. 166–170.
- 15.Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
- 16.Чанлу, Го. Оперний театр як категорія української оперології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2022, № 4. С. 123–129.
- 17.Черкашина-Губаренко М. Р. Вагнерівський фестиваль у Байройті: сторінки історії. *Аспекти історичного музикознавства VI* : Музика і театр в історичному часі і просторі. Харків : ХНУМ імені П. П. Котляревського, 2013. С. 226–244.
- 18.Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. К., 2009. № 3 (4). С. 17–22.

19. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журн. 2008. № 1 (1). С. 118–125.
20. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–67.
21. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2009. №4 (5). С. 142–153.
22. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: «Акта», 2015. 380 с.
23. Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер, Лесь Курбас і театр майбутнього. *Музика і театр на перехресті епох*. Том І. Київ, 2002, С. 136–139.
24. Шиленко Л. А. Концепції сценічних постановок у сучасному оперному театрі. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство», 2023. № 40. С. 128–134. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172692>
25. Allen, David. Review: Bayreuth's First American Director Arrives With 'Lohengrin' (July, 26th, 2018). *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2018/07/26/arts/music/lohengrin-bayreuth-yuval-sharon-review.html>
26. Amorosa, Laura. Salvation for the savior (Jan, 26th, 2017). URL: <https://parterre.com/2017/01/26/salvation-for-the-savior/> (дата звернення: 24.11.2023)
27. Apthorp, Shirley. Lohengrin, Opéra National de Paris — 'Kaufmann's refined control' (January, 25th, 2017). URL : <https://www.ft.com/content/79667972-e2eb-11e6-9645-c9357a75844a> (дата звернення: 24.11.2023)
28. Ashman, Mike. Wagner on stage: aesthetic, dramaturgical and social considerations. *The Cambridge companion to Wagner*. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2008. Pp. 246–276.

29. Berry, Mark. Lohengrin (Yuval Sharon / Christian Thielemann) - Bayreuth Festival 2019. URL: <https://www.wagneropera.net/articles/articles-bayreuth-2019-berry-lohengrin-yuval-sharon.htm>
30. Berry, Mark. Opera and the Politics of Postdramatic Theatre: Frank Castorf's Bayreuth Ring. *Cambridge Opera Journal*. Open Access, 2021. Volume 33, Issue 1, Pp.24 – 49.
31. Bribitzer-Stull, Matthew. Understanding the Leitmotif From Wagner to Hollywood Film Music. *Cambridge University Press*, June 2015. 356 p.
32. Byrne, Tim. Lohengrin. Time Out (May, 18th, 2022) URL: <https://www.timeout.com/melbourne/music/lohengrin>
33. Busby, Jeff. The singing was great – but what was it about? Why opera companies should explain themselves better (May, 25th, 2022). *The Conversation*. URL: <https://theconversation.com/the-singing-was-great-but-what-was-it-about-why-opera-companies-should-explain-themselves-better-183133>
34. Cannon, Robert. Opera. New York : Cambridge University Press, 2012. 431 p.
35. Carnegy, Patrick. Wagner and the art of the theatre. New Haven : Yale University Press, 2006. 461 p.
36. Cooper, Tony. An electrically-charged production that sparked the imagination
<https://theoperacritic.com/tocreviews2.php?review=tc/2018/bayloheng0818.html> (дата звернення: 24.11.2023)
37. Chrissochoidis, I., Huck, S. Elsa's reason: On beliefs and motives in Wagner's Lohengrin. *Cambridge Opera Journal*, 2010. 22(1), pp. 65–91
38. First, Alex. Lohengrin (Opera Australia) – opera review. *The Blurb*. URL: <https://theblurb.com.au/wp/lohengrin-opera-australia-opera-review/>
39. Hans Christoph von Bock rf. A chat with Bayreuth stage director Yuval Sharon (July 23, 2018) URL: <https://www.dw.com/en/yuval-sharon-you-really-feel-the-bayreuth-myth/a-44779710> (дата звернення: 24.11.2023)

- 40.Imamura, Ako. Lohengrin and Elsa build a house in Munich URL: <https://bachtrack.com/review-lohengrin-smith-haller-bayerisches-staatsoper-munich-march-2016> (дата звернення: 24.11.2023)
- 41.Jorden, James. In Berlin, a Streaming ‘Lohengrin’ Evokes Doubt and Terror. URL: <https://observer.com/2020/12/lohengrin-wagner-berlin-staatsoper-evokes-doubt-review/> (дата звернення: 24.11.2023)
- 42.Karlin, David. A dream cast united in La Scala's Lohengrin (December, 22d, 2012) URL: <https://bachtrack.com/review-lohengrin-la-scala-kaufmann-harteros> (дата звернення: 24.11.2023)
- 43.Kettle, Martin. Lohengrin – review (December 9th, 2012). *The Guadian*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2012/dec/09/lohengrin-review>
- 44.Kienzle, Ulrike; Gawlick, Ralf Yusuf. The Banished God: Concerning Faith and Doubt in Lohengrin. *Religion and the Arts*, 2013.Volume 17, Issue 3, Pages 222–245.
- 45.Kopot I. E., Kukure S. P. “Lohengrin” By R. Wagner in the context of ideas of Saint Augustive of Hipo and reflections of modern ideologists of ethnic religions. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences*. Vol. 2(92), 2022. Pp. 138-146.
- 46.La Scala Lohengrin 2012 URL: <https://barczablog.com/2012/12/11/scalalohengrin2012/> (дата звернення: 24.11.2023)
- 47.Page, Kevin R.; Nurmikko-Fuller, Terhi; Rindfleisch, Carolin; Weigl, David M. Lewis, Richard; Dreyfus, Laurence; Roure, David De. A toolkit for live annotation of opera performace: experiences capturing Wagner’s *Ring* circle. Proceedings of the 16th ISMIR Conference, M’alaga, Spain, October 26-30, 2015. Pp. 211–217.
- 48.Leviston, Heather. Opera Australia’s performance of Richard Wagner’s “Lohengrin”, presented at Arts Centre Melbourne, State Theatre (May14, 2022). *Classic Melbourne*. URL: <https://classicmelbourne.com.au/opera-australia-lohengrin/> (дата звернення: 24.11.2023)

- 49.Lohengrin Act 1 (English titles) January 20, 2013 performance at LaScala with Jonas Kaufman, Annette Dasch, Rene Pape, Evelyn Herlitzius, Tomas Tomasson, Zeljko Lucic URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Sc5nyBXWWfk> (дата звернення: 24.11.2023)
- 50.Lohengrin / Interview Olivier Py (2018) URL: https://www.youtube.com/watch?v=NAKY9Ul_mWs (дата звернення: 24.11.2023)
- 51.Lohengrin. Romantic Opera in 3 acts URL: <https://opera.lviv.ua/en/shows/lohengrin/> (дата звернення: 24.11.2023)
- 52.Luraghi, Silvia. A mixed Lohengrin (Dec, 11th, 2012) URL: <https://theoperacritic.com/tocreviews2.php?review=sl/2012/milloheng1212.htm> (дата звернення: 24.11.2023)
- 53.Mellena-Bartkevica, Lauma. Richard Wagner's operas in 21st century Balticas: the same Wagner or another. *European Scientific Journal*. December 2013, Special edition vol.3. Pp. 362–368.
54. Monahan, Seth. Voice-leading energetics in wagner's 'tristan idiom' *Music Analysis*, 2016. Volume 35, Issue 2, Pages 171 – 232.
- 55.Montemagno, Giuseppe. Wagner's Lohengrin staging: Claus Guth, 2012. *Avant Scene Opera*, 2014. Issue 83, Pp. 132–135.
- 56.Nine, Keris. Wagner - Lohengrin (Bayreuth, 2018) (July, 25th, 2018). URL: <https://operajournal.blogspot.com/2018/07/wagner-lohengrin-bayreuth-2018.html> (дата звернення: 11. 12. 2023)
- 57.Ópera Lohengrin de Richard Wagner com legendas em portugues URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HYXdtwSisLY&t=94s> (дата звернення: 11. 12. 2023)
- 58.Osborne, Charles. The world theatre of Wagner : a celebration of 150 years of Wagner productions. Oxford : Phaidon, 1982. 224 p.

59. Parris, Simon. Opera Australia: Lohengrin review [Melbourne 2022] (May, 15th, 2022) URL: <https://simonparrismaninchair.com/2022/05/15/opera-australia-lohengrin-review-melbourne-2022/>
60. Paul, Robert A. The knight in shining armor and the pure fool: The construction of “innocence” in two wagner operas. *American Imago*, 2014. 71(3), pp. 289–313.
61. Pols, Rainer. „For me the aesthetization of politics is pivotal in this work URL: <https://www.lamonnaiedemunt.be/en/mmm-online/928-for-me-the-aesthetization-of-politics-is-pivotal-in-this-work> (дата звернення: 11. 12. 2023)
62. Richardson, Michael S. Medievalism and nationalism in early nineteenth-century German opera: Euryanthe to lohengrin. Taylor and Francis, 2018. 200 p.
63. Risi, Clemens; Mahler, Anthony. Opera in Performance: Analyzing the Performative Dimension of Opera Productions, 2021. 188 p.
64. Risi, Clemens. Performing Wagner for the twenty-first century. *New Theatre Quarterly*, 2013. Volume 29, Issue 4, Pp. 349–359.
65. Schroder, Jenna. Opera review: Lohengrin URL: <https://www.artshub.com.au/news/reviews/opera-review-lohengrin-2551174/> (дата звернення: 24.11.2023)
66. Silverman, Mike. Review: Kaufmann triumphs as La Scala’s Lohengrin. *The San Diego Union-Tribute*. (Dec 12th, 2012). URL: <https://www.sandiegouniontribune.com/sdut-review-kaufmann-triumphs-as-la-scalas-lohengrin-2012dec12-story.html> (дата звернення: 24.11.2023)
67. Sollich, R. Staging Wagner-and its history: Die meistersinger von nürnberg on a contemporary stage. *The Wagner Journal*, 2009. 3 (1), p. 10.
68. Stegemann, Bernd. On German dramaturgy. Routledge companion to dramaturgy, London ; New York : Routledge, 2015. Pp. 45–49.
69. The Cambridge companion to Wagner / Edited by Thomas S. Grey. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2008. 346 p.

70. The new Grove guide to Wagner and his operas / Barry Millington. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006. 191 p.
71. The Wilsonian World | Discussing Robert Wilson. *The Canadian Opera Company*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X4MCqRXcIvk> (дата звернення: 08.12.2023).
72. Wagner in performance / Edited by Barry Millington and Stewart Spencer. New Haven : Yale University Press, 1992. 214 p.
73. Wagner: Lohengrin (Bayreuth 2018/Thielemann) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iCy853CfyRY> (дата звернення: 08.12.2023).
74. Wagner, Richard. Lohengrin. Vocal Score / Edited by Berthold Tours, Natalia Macfarren (1827-1916), English text, London: Novello, Ewer & Co., n.d.(ca.1876). 266 p.
75. Watson, Terence. Review: 'Lohengrin', Opera Australia, Melbourne, 21 & 24 May 2022. Wagner Society NSW URL: <https://www.wagner.org.au/views-reviews/review-lohengrin-opera-australia-melbourne-21-24-may-2022> (дата звернення: 24.11.2023)
76. Woolfe, Zachary. The Story of a Production That Changed the Metropolitan Opera. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2023/02/15/arts/music/met-opera-lohengrin-robert-wilson.html> (дата звернення: 24.11.2023)
77. Woolfe, Zachary. Wagner's 'Lohengrin' Uses the Word 'Führer.' Keep It There *The New York Times* (February, 15th, 2023) URL: <https://www.nytimes.com/2023/02/15/arts/music/wagner-lohengrin-fuhrer.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article> (дата звернення: 11.12.2023)
78. Szabó, Zoltán. Bayreuth's Lohengrin lacks electricity (31 July 2019) URL: <https://bachtrack.com/review-lohengrin-sharon-vogt-dasch-thielemann-bayreuth-festival-july-2019> (дата звернення: 11.12.2023)

ДОДАТОК

ІЛЮСТРАЦІЇ

Ілюстрація 1. «Лоенгрін» в режисерській версії Клауса Гута. Лоенгрін – Йонас Кауфман,. І дія, сцена 3, прибуття Лоенгріна:



Ілюстрація 2. «Лоенгрін» в режисерській версії Клауса Гута. Лоенгрін – Йонас Кауфман, Ельза –Анетта Даш. І дія, сцена 3, діти як втілення спогадів Ельзи про їх дитинство з Готфрідом, і водночас як двійники головних героїв:



Ілюстрація 3. «Лоенгрін» в режисерській версії Клауса Гута. Лоенгрін – Йонас Кауфман, Ельза –Анетта Даш. III дія, сцена 3, Лоенгрін мертвий, на Ортруда скоює самогубство над тілом чоловіка, Ельза тягнеться за видінням Готфріда (фото - Monika Rittershaus)



Ілюстрація 4. «Лоенгрін» в постановці Олів'є Пі. Лоенгрін – Ерік Катлер, Тельрамунд – Ендрю Фостер-Вільямс, I дія, сцена 3. Поєдинок (гра в шахи) Лоенгріна та Тельрамунда.



Ілюстрація 5. «Лоенгрін» в постановці Олів'є Пі. III дія, сцена 2. Інсталяція х «артефактами» німецької культури, на нижньому ярусі Лоенгрін – Ерік Катлер та Ельза – Інгела Брімберг:



Ілюстрація 6. «Лоенгрін» в постановці Ювала Шерона. I дія, сцена 3. Прибуття Лоенгріна, зліва Ельза (рятується від аутодафе), нагорі – літальний апарат Лоенгріна (літак/дрон/лебідь):



Ілюстрація 7. «Лоенгрін» в постановці Ювала Шерона. III дія, сцена 2. Шлюбна ніч. Лоенгрін – Пьотр Бечала, Ельза – Аня Хартерос.



Ілюстрація 8. «Лоенгрін» в постановці Ювала Шерона. III дія, сцена 3. Фінал Ельза – Аня Хартерос.

