

УДК 792.54.071.2(493):78.03'06

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-6>

Михайло МАРКОВИЧ

заслужений артист України, соліст-вокаліст Харківської обласної філармонії, старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-6541-6953

Бібліографічний опис статті: Маркович, М. (2023). Репертуарна політика оперного театру *La Monnaie* в контексті європейських тенденцій сьогодення. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-6>

**РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ОПЕРНОГО ТЕАТРУ «LA MONNAIE»
В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ СЬОГОДЕННЯ**

Статтю присвячено діяльності національної опери Бельгії «*La Monnaie*», історія та сучасний стан котрої маловідомі в Україні. Репертуар творчого колективу театру «*La Monnaie*» засвідчує, наче у дзеркалі, загальні тенденції інтерпретації європейської опери. Актуальність проблеми зумовлена відсутністю інформації про цей славетний театр у вітчизняній оперології. Мета статті – висвітлити засади репертуарної політики національного оперного театру «*La Monnaie*» в аспекті виконавського бачення. Методи дослідження зумовлені специфікою музично-театральної практики і відносяться до когнітивного музикознавства: історико-жанровий – визначає компендіум законів драматургії та виконавських традицій європейської опери за 400 років її існування; стильовий аналіз оперної вистави скеровує на розуміння музичного твору через мислення композитора як підґрунтя для подальшої інтерпретації постановниками (режисером/диригентом), зусилля яких розкриває інтерпретативний підхід. Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що представлений матеріал є першим досвідом аналізу театральної практики «*La Monnaie*» в світлі інтерпретації оперної класики XIX ст.: зокрема, «Тангейзер» Р. Вагнера (під орудою режисера Яна Фабра і японського диригента Кадзуші Оно, 2004 рік) та «Аїда» Дж. Верді (режисер – Статіс Ліватинос; диригент – Ален Алтіноглу, 2017 рік) та інші. У світлі наукових дискусій щодо сучасних трансформацій опери в якості ознаки постмодерну постають дві тенденції – режисерський театр (націлений на оновлення візуально-сценічного ряду) та «опера диригента», які виборюють уявлення про оперу як невмирущий жанр новоєвропейської культури. У висновках автор відстоює «оперу диригента» як спосіб збереження оперної класики іманентними засобами вокально-музичної ідентичності (відповідності) композиторському першоджерелу. Опора на музично-критичну думку додають об'єктивного підґрунтя суб'єктивним міркуванням автора, обізнаного з сучасною практикою театру.

Ключові слова: національна опера Бельгії «*La Monnaie*», репертуар, синтез мистецтв, режисерський театр, опера диригента, інтерпретаційне мислення, артист-вокаліст, сценічний часопростір.

Mykhailo MARKOVYCH

Honored Artist of Ukraine, a Soloist at Kharkiv Philharmonic Society, Senior Lecturer at the Solo Singing Department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-6541-6953

To cite this article: Markovych, M. (2023). Repertuarna polityka opernoho teatru *La Monnaie* v konteksti yevropeyskykh tendentsii sohodennia [Repertoire policy of the Opera House of *La Monnaie* in the context of current European trends]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-6>

**REPertoire POLICY OF THE OPERA HOUSE
OF LA MONNAIE IN THE CONTEXT OF CURRENT EUROPEAN TRENDS**

Resolving the contradictions surrounding any modern musical theatre is an urgent need for musicology. The history and activities of the National Opera House of Belgium, *La Monnaie*, are relatively little known in Ukraine. The repertoire policy of the creative team reflects the general trends in the interpretation of European opera in the postmodern era. The urgency of the topic is stipulated by the lack of information about the famous theatre in the national opera science.

The purpose of the article is to highlight the principles of the repertoire policy of the leading opera house La Monnaie in the aspect of the performing vision of this problem using the example of two operas ("Tannhäuser" by R. Wagner and "Aida" by G. Verdi). Research methods are determined by the specifics of the selected material: historical-genre – reveals the evolution of European opera and its stylistic dynamics through the laws of musical drama; individual-stylistic – provides awareness of the composer's thinking principles; interpretative – attests to the interpretation of an opera composition by directors, conductors, and performers who fight for their own vision of its modern existence.

In the light of scientific discussions about opera and its modern transformations, there are two trends – regie-theatre and "conductor's opera", which demonstrate the idea of an immortal genre of new European culture in the context of postmodern culture.

The content of repertoire policy as a problem is revealed through two types of creative leadership – a conductor or a director. And although the expression "creative tandem" is often used, in fact, these are different approaches to the existence of opera in modern conditions and an understanding of what, in fact, the modern audience needs. Who will capture the soul or mind of the viewer "live"? If it is a spectacular-visual series that tries to "modernize" the sound of music through the "weaving" of the stage space-time, then this is a victory for the director. He/she considers his/her mission more important because he/she is responsible for the commercial success of the project. (An example is the performance of R. Wagner's "Tannhäuser" opera in 2004, conducted by the brilliant Japanese conductor Kazushi Ono and directed by Jan Fabre). Regie-theatre is opposed by the "conductor's opera": G. Verdi's "Aida" of 2017 (director – Robert Wilson; conductor – Alen Altinoglu) is chosen as an example.

From the point of view of the performer-singer, the director's way of re-interpreting opera classics is becoming tiring, no longer justifies itself, the time of its dominance is passing. Obeying the director's idea while working on the realization of the music is a great responsibility, but there is no satisfaction: you often do not understand the idea, because you do not see the overall "picture". Of course, at rehearsals, the singer-artist must be a flexible and expressive representative of the director's ideas. However, the performance as a whole body has a primary source – the composer's score, which is a criterion for matching the work's past and its modernity. And here the singer's ear and heart work as a barometer for the weather outside the walls of the theatre. Falsity, excessive intellectualism, stupid taste – the public rejects it like a child rejects a bad toy!

Conclusions. According to the singers-artists, the duel for supremacy in the viable concept of opera between the director and the conductor takes place in favour of the conductor! If the director's interpretative thinking concerns the external form of the "reincarnation" of the opera composition, then the conductor's approach is the experience of preserving the internal form of the composition. The director is "obsessed" as a rule, on non-musical effects; the world of his/her "fantasies" aims to surprise the listeners with a visual sequence parallel to the music and preferably with "cognitive dissonance", as if to make them think, to surprise them. Certain socio-cultural, national-mental influences (motives) take place here. Critics are not always able to justify the individual personality of the director, who may not be knowledgeable in musical creativity, but conquers with the magic of charisma!

The conductor's interpretative thinking is a more natural way of communication for the vocalist: it is more harmoniously "superimposed" on the stage time-space. If the conductor breathes, as if singing, takes into account all other components of the opera text (tempo, plasticity of movement, psychological mood), then vocals are above all! This was the case at the beginning of the 20th century when the conductor's profession became clear and he/she took the place at the console like a theurgist! And so it should be in the 21st century after the challenges and frustrations of the director's dictate. The cited quotes from music critics add an objective basis to the author's subjective reasoning.

Key words: *La Monnaie National Opera House, repertoire, synthesis of arts, director's theatre, conductor's opera, interpretative thinking, singer-artist, stage time-space.*

Актуальність проблеми. Історія будь-якого театру тісно пов'язана з культурою народу та країною, в якій його було започатковано. Театр із демократичною назвою *La Monnaie* (з французької – «монета¹») не є виключенням. У 1830 році 25 серпня під час оперної вистави Д. Обера «Німа з Портічі» в театрі пролунав заклик «до зброї», що стало початком революції. Бельгія набула свободу як незалежна європейська держава. Цей факт свідчить про зв'язок суспільно-громадянського руху з мистецтвом як ознакою самоідентифікації нації. Архітектура будівля оперного театру декілька разів змінювала свій зовнішній вигляд; під впливом

часу щось втрачалося, і знову відновлювалося. Стіни «Ля Моне», наче живі свідки, зберігають пам'ять про багаторічну історію сходження театру до «вершин Парнасу». Знакові прем'єри, славетні імена диригентів, співаків, постановників, злети та падіння – багатюща історія театру й досі не отримала серйозного наукового обґрунтування його місця в європейській музично-виконавській культурі².

Розв'язання протиріч буття сучасного музичного театру є нагальною потребою вітчизняної музикології. У світлі численних наукових дискусій навколо інтерпретації класичної опери, починаючи від кінця 1970-х років, її новітні

¹ Можливо, назва театру пов'язана з тим, що його було побудовано на місці монетного двору, зруйнованого військом французького короля Людовика XV.

² Автор мав багаторічний досвід роботи у складі трупи національного театру опери «Ля Моне» як вокаліст і бачив процеси театрального буття, умовно кажучи, «із середини».

трансформації постають як знакова тенденція доби постмодерну, виборюючи уявлення про оперу та ставлення до неї як титульного жанру музично-театральної культури Західної Європи з часів бароко й до нині. Отже, актуальність проблемної теми обумовлена спробою автора «відкорегувати» наукові дискусії виконавськими рефлексіями на ґрунті відсутності інформації у вітчизняній оперології про театр «*La Monnaie*» та його творчі досягнення.

Мета статті – висвітлити загальні засади репертуарної політики національної опери Бельгії «*La Monnaie*» в аспекті виконавського бачення.

Матеріалом слугують театральні вистави на сцені Національної опери Бельгії «*La Monnaie*» «Тангейзер» Р. Вагнера 2004 року (під орудою режисера Яна Фабра і японського диригента Кадзуші Оно); «Аїда» Дж. Верді, режисери – Статіс Ліватинос (*Stathis Livathinos*) та Роберт Вілсон (*Robert Wilson*).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про дискурс постмодерну в сучасному оперному мистецтві можна скласти досить повне уявлення зі статей українських фахівців: зокрема, М. Черкашиної про виставу «Тангейзер» в *Deutsche Oper Berlin* (Черкашина, 2012), А. Єфіменко (Єфіменко, 2012), Л. Мельник (Мельник, 2010). Автори пишуть досить критично про диктат режисури, що призводить до «конфлікту інтерпретації» (невідповідності музики та її візуально-сценічного втілення); підлягається сумніву право постановників будувати власну концепцію, наче «перпендикуляр до твору композитора і лібретиста», на що вказує М. Нестьєва у науковій розвідці з красномовною назвою «Режисер і композитор – односторонці чи супротивники?» (Нестьєва, 2012, с. 11). Відомості щодо вистав обраних вистав містять рецензії, які належать критикам К. Жоттран / *Claude Jottrand* (Jottrand, 2017), Б. Петерс / *Bruno Peeters* (Peeters, 2017), М. Дюмон-Мержей / *Martine Dumont-Mergeay* (Dumont-Mergeay, 2002), Н. Бланмонту / *Nicolas Blanmont* (Blanmont, 2004). Знайомство з тогочасною пресою (музично-критичною думкою) та існуючою практикою дає можливість для міркувань з приводу репертуарної політики, яка, наче дзеркало, висвітлює загальноєвропейські тенденції інтерпретації шедеврів музичної класики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Опера – вершина музично-театральної «піраміди» мистецьких форм і жанрів, що охоплює спів і поезію (літературне лібрето), живопис і танок, сценографію і костюми, інженерію та акторську майстерність. Але ніхто не зможе заперечити апріорне верховенство музики серед інших видів мистецтва у синергії творчих зусиль мистецької спільноти, яким є колектив артистів театру (вокалістів, хористів, танцівників, оркестрантів). Сполучною ланкою різних мистецтв в єдиний живий організм оперної вистави є музичне мистецтво. Без Її Величності Музики «розсиплеться» ритм і пластика сценічно-видовищного хронотопу, затьмариться сюжетна «нитка», щезнуть радість від прекрасного вокалу й чуттєве задоволення від звучання оркестру, що супроводжує спів в оперному творі, наче дорогоцінний оберіг чудову картину.

Розпочнемо з запитання: які твори, за свідченнями архіву театру «Ля Моне», переважають серед всього багатства зробленого на потребу часу й вибагливої європейської публіки? Серед розмаїття класичних шедеврів оперного жанру новоевропейської традиції, що складають «наскрізну лінію», яка ніколи не переривалася в діяльності театру «Ля Моне», вирізняється кілька імен: Моцарт – Вагнер – Верді. Їхні твори складають фундамент репертуару столичного театру Бельгії за останні десятиліття.

З Моцарта почалася справжня *drama per musica*: драма людських характерів, вчинків, психології поведінки людини, яка кохає, ненавидить, виборює справедливість. Універсальний підхід до показу образу людини засобами музичної виразності характеризують «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан». Точкою відліку репертуарної політики театру «Ля Моне» слугують саме ці два твори, наче уособлення духу молодості опери на всі часи.

Італійська комічна опера представлена в репертуарі творчого колективу оперою Г. Доніцетті «Дон Паскуале». Колись саме твір був презентацією молодих виконавців на сцені оперної студії – Малій камерній сцені «*La Monnaie*». Масштабні проекти, що потребували великого хору, сценографії, технічно-складних конструкцій, відбувалися на Великій сцені театральної зали, яка вражає величністю і розкішшю. Саме до таких сценічно-видовищних

шедеврів театрального мистецтва відносяться музичні драми Р. Вагнера та Дж. Верді.

Ім'я режисера Яна Фабра добре відоме, багато пишуть про його філософію, хореографію, сценографію (Blanmont, 2004). «Тангейзер» Р. Вагнера з'являється на сцені «*La Monnaie*» у 2004 році (з великою перервою після 1968 р.). Я. Фабр давно «зачарований» музичними драмами Р. Вагнера і вже кілька разів залучав його музику у своїх театральних проектах. Втілення вагнерівської ідеї «*Gesamtkunstwerk*» слугує сполучною ланкою всієї творчості Я. Фабра. «Тангейзер» співпав з особистим захопленням режисера легендою про провину і викуплення смертю. Однак на цей раз втілення опери німецького композитора є не тільки його дітищем, але й блискучого японського диригента Кадзуші Оно, який вперше постав перед брюссельською публікою (хоча відомо про його постанови інших творів Р. Вагнера у театрі Карлсруе).

Отже, «Тангейзер» існує в двох редакціях: в «Ля Моне» запропоновано паризьку версію, оскільки режисеру до душі можливість звернутися до хореографії в сцені «Грот Венери». Ян Фабр у спільній праці з колективом Національної опери Бельгії представляє історію мандрівного лицаря в пошуках справжнього кохання інноваційним чином, як з погляду драматургії, так і сценографії. Він працює з геометричними моделями: *коло* символізує життя/смерть в їх невід'ємності; *прямокутник* – протиставлення армії як владної сили та хрестового походу, за яким приховується ідея ймовірного очищення. Однак в сильній мірі відчувається авторська іронія і розчарування в цій ідеї: тому саме паломники одягнені в костюми клоунів. Так само Я. Фабр для показу жіночих образів обирає ідею еквівалентності, відмовляючись від дуалізму в трактуванні чуттєвості Венери та цнотливості Єлизавети. Режисер наполягає на взаємозалежності цих двох жінок; більш того, він додає образ Марії як архетип родючості матері-землі. Оточення вагітних жінок підкреслює домінуючу ідею-образ «вічної жіночості», який в його останніх творчих роботах, наче лейтмотив, повертається знов і знов. Тож блискучі вистави Я. Фабра є зразком «паритету» режисера та диригента на користь стилю мислення композитора та радість прихильників класики

(хоча і з додаванням пікантно-видовищних картин сценічного часопростору).

Однією з найулюбленіших столичною публікою є «Аїда» Дж. Верді. Отже, розповідь про диригентський триумф вистави, що відбулася 16 травня 2017 року на «Плас Монне 5» (адреса театру). Драматургія опери, побудована на контрастах сюжету (грандіозності/інтимності, героїки/лірики), стала серйозним викликом для режисера Статіса Ліватиноса, оскільки це – його перший досвід преображення концепції твору не драматичного, а *музичного*, чий сценічний реальність значно відрізняється від театральної драми. Відомий режисер добре розуміється на давньогрецькому театрі. Його постанови «Медеї» Еврипіда або «Іліади» Гомера вважають «ключем» до розуміння ліричного світу музичного шедевра пізнього Верді, – вважає критик Бруно Петерс (Peeters, 2017). На його думку, певні сцени справили враження (фінал другої дії – любовний дует під тою плитою, що скоро поховає закоханих); інші були менш переконливими. Критик відзначає, що «якщо сценічний декор своєю холодною позачасовою наготою міг справити враження при піднятті завіси (сіра скеля, як символ Небуття), то подальші його трансформації були непереконливими» (Peeters, 2017). Візуальний ряд позначений дратівливими дрібницями (тюлева завіса, що відтіняла задню частину сцени; безглузда хода солдатів «гусячим кроком» в момент триумфу Радамеса, або раби, які спочатку шалено шкрябають підлогу, а потім несподівано кричать).

В цілому режисерські «знахідки» відволікали від музичного буття героїв, оскільки не вписувалися в цілісну картину, а існували, як окремі «поверхи» одної будівлі. Більш того, візуальна складова вистави не компенсувалася режисурою музичної складової. Солісти-вокалісти, на щастя, були залишені «напризволяще». Однак їхній рівень майстерності був вражаючим. Жіночі персонажі чудово впоралися зі своєю роллю. Вокально домінувала гарна та напружена *Адіна Аарон* в партії прекрасної ефіопської принцеси. Вона поєднала у собі чудову музикальність із бездоганною віртуозністю, стриманою силою та вражаючими високими нотами. Дж. Верді не надав Амнеріс сольну партію: вона з'являється лише в дуетах і ансамблях: тож останній дует – зразкове виконання! *Нора Губіш* чудово вжилася в образ

жінки, яка заслуговує на повагу навіть в руйнівному коханні.

Звернемо увагу на іронію критика щодо співаків – на «перехресті» образу героя та вокально-сценічних вад: «Радамес Андреа Каре щосили намагався нав'язати себе, і його виконання “Селеста Аїда” було досить посереднім, як і його вокальна гучність в сцені тріумфу. На щастя, він виконав чудовий дует у III-й дії так само, як і в сцені в склепі, завершуючи виставу чистою красою кохання. Амонасро Дімітріса Тіліакоса тремтить без жодного легато в арії “*Rivedrai le foreste imbalsamat*”. Добре окреслений образ короля Енріко Іорі вразив більше, ніж священник Рамфіс Джакомо Престія» (Peeters, 2017).

Тепер розповідь про іншу «Аїду». *Антоніо Пампано* та *Роберт Вілсон* об'єдналися заради творення найкращої концепції: їхня «Аїда» з переконливим акторським складом є містичною та водночас близькою сучасному глядачу через ідею *любові, яка долає смерть!* Критики відразу визнали, що новітня вистава «*La Monnaie*» є однією з тих, що визначають «віху історії» театру. Як відомо, «Аїда» була написана для урочистостей з приводу Каїрської опери 24 грудня 1871 року на прохання віце-короля Єгипту. Однак це зовсім не екзотичний міф про війну (незважаючи на кілька сцен брутальної величі, на кшталт тріумфу Радамеса наприкінці другої дії). На думку постановників, це – найінтимніша драма Верді про кохання, яка розкриває пізній оперний стиль геніального італійця.

Режисерська концепція Р. Вілсона засвідчила, що «Аїда» є вершиною ліричного театру Дж. Верді, завдяки втіленню теми любові та неймовірної сили емоційного впливу на свого слухача. Режисер вирішував хронотопічні завдання: як створити контрасти сценічної реальності, в якій перебувають єгипетське військо, колісничі, переможені ефіопські полонені і наступної миті – показати карколомні допити Амнеріс або нескінченно солодку смерть замурованих коханців. Р. Вілсон долає всі ці проблеми *насиченим розвитком гіперзакодованої мови*, безперечно і чітко визначеної так, наче це його власний твір: ліризм постає ідеальною формою втілення шедевр Дж. Верді.

Опера сприймається як «гіпертекст», що об'єднує як спів, хореографію, так і візуальне середовище сценічної реальності (яскраві кос-

тюми Жака Рейно, виразні декорації). Особливою є функція хорових сцен: за баченням Р. Вілсона, в них зосереджено оптику грандіозного епосу війни – з одного боку; та пафосу кохання – з іншого. Світло та колір потрактовані як знаки драматичної колізії: через них відтворюється магія надприсутності *Я* автора-режисера, наче сучасної рефлексії у контрапункті до втіленого історичного сюжету. І ця взаємодія історії та сучасності настільки влучно «вбудована» в загальну візуальну «картину», що здається невід'ємною складовою режисерської партитури. Завдяки фізично-тілесній концентрації психологічного буття героїв, відкидаючи чуттєвий спосіб поведінки артистів-солістів на користь етики «внутрішніх» жестів любові, режисер надає їм утаємничої глибини, а отже, істинного буття в мистецтві. Це один з найуспішніших проєктів Роберта Вілсона, в якому відбулося рідкісне задоволення від оперного вокалу в музичній драмі.

Щодо виконавців вистави, то М. Дюмон-Мержей відзначає «...динамічний баланс між італійським сопрано Нормою Фантіні (Аїда) та угорським мецо *Ілдіко Комлоші*. Обидві наділені величезними, теплими, однорідними та ідеально диригованими голосами, деякі проблеми інтонації Фантіні, незмінні міцність та інтенсивна присутність Комлоші, що надає Амнеріс надзвичайної людяності. *Йохан Бота* поєднує в собі крихкість і мужність Радамеса, завдяки точності інтонації та вмінню співати *forte* на високих частотах» (Dumont-Mergeay, 2002). Висновок критика звучить вельми красномовно: «Музиці немає чого заздрити візуальному! Завдячуючи диригенту *Антоніо Пампано*, **звучання опери стає більш сучасним**, бо пізній Верді дозволяє зробити найінтимнішу історію про вічне кохання на ґрунті крайньої економії засобів музичної виразності. Щодо акторського складу, це – абсолютне вокальне блаженство, якому не заважає жодна сценічна слабкість завдяки контролю Роберта Вілсона!» (Dumont-Mergeay, 2002).

Проблеми репертуарної політики в сучасному музичному театрі розкривається через «дуель» – домінування двох типів лідерства: влади режисера або музиканта-диригента. Хто перехопить увагу глядача? музично-драматичний чи візуально-видовищний ряд, який підкорює око і через «плетіння» сценічного про-

сторю намагається «оновити» надто популярну музику. Це – позиція режисера, який вважає свою місію найважливішою, врешті-решт, відповідальною за комерційний успіх оперного проєкту.

З точки зору виконавця-співака режисерський спосіб *ре-інтерпретації* ідей композитора себе вже не виправдовує, є трохи набридлим, час його домінування вже минає. Підкорятися задумкам талановитої людини під час праці над втіленням музики – велика відповідальність, навіть задоволення, бо іноді не розумієш його задуму. Однак художнє ціле вистави постає в якості критерію відповідності зробленої режисерської версії оригіналу – партитури композитора. І тут вухо й серце виконавця-співака працює як барометр на погоду за стінами театру. Фальш, дурний смак, надмірний інтелектуалізм публіка відкидає, наче дитина невдалу іграшку! Тому можна зробити висновок: дуель на право верховенства в розбудові концепції класичної опери між режисером та диригентом відбувається на користь диригента!

Наголосимо на досконалості хорів під керівництвом Мартіно Фаджіані. Хорові сцени, незважаючи на химерні костюми, навіть яні єгипетською міфологією (шакали, соколи), склали фантастичну браму усієї опери. Чудовою є робота *Алена Алтіноглу*, завдячуючи якому театр «*La Monnaie*» на сучасному етапі дійсно розквітає. Його «нервова», але точна паличка, від прозорого вступу до струнних рухала дію вперед, до самої трагічної розв'язки. Кредо Верді – драма понад усе! Їй підкорюються темпи, хореографія малюнку ролей, неймовірні оркестрові соло. Все було під контролем диригента! Тому, завдячуючи Алену Алтіноглу, «*Аїда*» постає оперним шедевром, незважаючи на постановку, яка когось і розчарувати!

Думка критика К. Жоттрана свідчить про тяжіння до «режисерського диктату». Він пише так: «У керівників оперних театрів стало досить поширеною модою довіряти постановку професіоналам від театру чи кіно, тобто людям, які не мають сценічного досвіду, часто виявляють дуже слабе знайомство з оперним класичним репертуаром. Слід визнати, що Статіс Ліватінос – людина театру, і *поки що тільки театру*» (Jottrand, 2017). Хоча під час своєї першої постановки режисер демонструє велику повагу

до «духу» твору, в постійній турботі про «відповідність сучасності»: «Його бачення «*Аїди*» сфокусоване на трьох героях, їхніх емоціях, протиріччях, нерозривності любовних ситуацій, що приводять до трагедії. <...> У такий спосіб сюжет та ідея твору набувають універсального характеру, що й зумовило великий успіх!» (Jottrand, 2017).

Отже, музичний втілення опери Дж. Верді, разом із звучанням симфонічного супроводу заслуговують на найвищу похвалу. Творча команда «*La Monnaie*», стимульована новим лідером, досягла найкращого рівня часів Казуші Оно. Диригенту Алену Алтіноглу вдалося передати брюссельським артистам-вокалістам та оркестрантам запал і ентузіазм, яких давно не вистачало. Керуючи оркестром зі строгістю і водночас гнучкістю, диригент виявляє драматичні пружини опери, «вносить у її звучання справжню естетичну узгодженість, музичної красу чутливості», – пише К. Жоттран (Jottrand, 2017).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Інтерпретаційне мислення режисера в оперному театрі (*regie-oper*) стосується зовнішньої форми музично-оперного твору: фантазійні образи мають, як правило, позамузичну мотивацію (здивувати паралельним візуальним рядом, заінтригувати й збентежити слухача «когнітивним дисонансом»). Тут мають місце впливи «кліпового смаку», або інтелектуальний персоналізм мислення режисера, обізнаного на потребах не вибагливої музичної еліти, а широкої «кіношної» публіки. Звісно, режисер мислить багатьма мистецькими механізмами, ніж, наприклад, артист-вокаліст, «зациклений» на своєму образі! Але саме тому виконавці-співаки завжди на боці диригента в його змаганні з режисером. На наш погляд, інтерпретаційне мислення диригента – більш природне явище: він існує в музичному часопросторі та в сценічній реальності так повно і гармонійно, як того вимагає внутрішня форма твору (за Г.Ф. Гегелем). В той час як режисер відтворює величний фасад музичної вистави з огляду на зовнішню привабливість оперного твору нових соціокультурних умовах, «тут і зараз».

Істина з точки зору співака – учасника вистави – проста: диригент, так само як і режисер є **співтворцями**, толерантними до композиторської партитури як **знака Присутності**

автора серед постановників! Тому вони однаково мають враховувати усі складники оперного тексту, й насамперед, – вокал та оркестр як уособлення іманентно-музичної краси. Так було на межі ХХ століття, коли професія диригента унаочнилася як головна в сенсі екзистенції

сценічного буття музичного твору, утримавши місію апріорного спів-автора (інтерпретатора). Так має бути і нині, в процесі розвою оперного виконавства ХХІ століття після викликів і розчарувань режисерського диктату попередньої доби постмодерну.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Єфіменко А.Г. Режисерська інтерпретація оперної класики ХХ століття: Моріс Равель і Олександр Цемлінський на сцені Баварської державної опери. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Науковий журнал. №3 (16), 2012. С. 84–89.
2. Мельник Л. Народження скандалу з духу критики: Regie-teatr та його віддзеркалення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*. Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. ст. / ред.-упор. М. Р.Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. С. 206–215.
3. Нестьєва М. Режисер і композитор – одностумці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Науковий журнал. №3 (16), 2012. С. 11–18.
4. Черкашина М. Оперний Берлін через двадцять років. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Науковий журнал. №3 (16), 2012. С. 17–22.
5. Blannont, Nicolas (2004). Tannhäuser: Fabre, mais aussi Ono. URL: <https://www.lalibre.be/culture/musique/2004/06/08/tannhauser-fabre-mais-aussi-ono-P6N6OEMCI5BDBMV7WMEBT3XUO4/>
6. Dumont-Mergeay, Martine (2002). Aïda ou le triomphe de Robert. URL: <https://www.lalibre.be/culture/musique/2002/01/31/aida-ou-le-triomphe-de-robert-7MC7ENRYMVFBZO2ALIZHAOU4GA/>
7. Jottrand, Claude (2017). Le drame intime au cœur de la vision de Livathinos. URL: <https://www.forumopera.com/aida-bruxelles-la-monnaie-le-drame-intime-au-coeur-de-la-vision-de-livathinos>
8. Peeters, Bruno (2017). Aïda : un opéra de chef ? URL: <https://www.crescendo-magazine.be/aida-un-opera-de-chef/>

REFERENCES:

1. Yefimenko, A.H. (2012). Director's interpretation of operatic classics of the 20th century: Maurice Ravel and Oleksandr Zemlinsky on the stage of the Bavarian State Opera [Rezhyser'ska interpretatsiia opernoi klasyky XX stolittia: Moris Ravel i Oleksandr Tsemlynskyi na stseni Bavarskoi derzhavnoi opery]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho*. *Naukovyi zhurnal. [Scientific journal of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. 3 (16), 84–89 [in Ukrainian].
2. Melnyk, L. (2010). Narodzhennia skandalu z dukhu krytyky: Regie-teatr ta yoho viddzerkalennia [The birth of scandal in the spirit of criticism: Regie-Theater and its reflection]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Modern opera theatre and problems of opera science]*, 89, 206–215. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
3. Nestieva, M. (2012). Rezhyser i kompozytor – odnodumtsi chy suprotyvnyky? [Are the director and composer the same-minded opponents?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho*. *Naukovyi zhurnal. [Scientific journal of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. 3 (16), 11–18 [in Ukrainian].
4. Cherkashyna, M. (2012). Opernyi Berlin cherez dvadtsiat rokiv [Opera Berlin in twenty years]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho*. *Naukovyi zhurnal. [Scientific journal of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. 3 (16), 17–22 [in Ukrainian].
5. Blannont, Nicolas (2004). Tannhäuser: Fabre, mais aussi Ono. URL: <https://www.lalibre.be/culture/musique/2004/06/08/tannhauser-fabre-mais-aussi-ono-P6N6OEMCI5BDBMV7WMEBT3XUO4/> [in French].
6. Dumont-Mergeay, Martine (2002). Aïda ou le triomphe de Robert. URL: <https://www.lalibre.be/culture/musique/2002/01/31/aida-ou-le-triomphe-de-robert-7MC7ENRYMVFBZO2ALIZHAOU4GA/> [in French].
7. Jottrand, Claude (2017). Le drame intime au cœur de la vision de Livathinos. URL: <https://www.forumopera.com/aida-bruxelles-la-monnaie-le-drame-intime-au-coeur-de-la-vision-de-livathinos> [in French].
8. Peeters, Bruno (2017). Aïda : un opéra de chef ? URL: <https://www.crescendo-magazine.be/aida-un-opera-de-chef/> [in French].