

## КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Любов Кияновська

### СУЧАСНІ АЛЕГОРІЇ ВІЧНОЇ КЛАСИКИ

*Опери «Сокіл» і «Алкід» Д. Бортнянського*

*у Львівському національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької*

Оперна творчість Дмитра Бортнянського являє собою один з фундаментальних артефактів української культури, передусім завдяки тому, що не просто вписує національну спадщину в широкий європейський мистецький контекст доби класицизму – другої половини XVIII ст. у такому знаковому жанрі як опера, а досягає в ньому рівня провідних тогочасних італійських, французьких та німецьких композиторів. Вже тільки на їх основі сміливо можна стверджувати, що метафора художньої досконалості щодо Бортнянського – «український Моцарт», яку вперше висловив автор гімну Михайло Вербицький і услід за ним підхопили галицькі музикознавці, не була надмірним перебільшенням. Тим не менше, замість того, щоби прагнути поставити ці шедеври на українських сценах з усім пієтетом і розумінням їх ваги для національної культури, усі шість опер – три т. зв. «італійські» («Алкід», «Креонт», «Квінт Фабій») та три «французькі» («Сокіл», «Син-суперник» та «Свято сеньора») виявились поза межами музично-сценічної практики. Почасти на це були об'єктивні причини – бездержавна Україна не мала своєї власної повноцінної оперної сцени, але, переконана, рівень «театру корифеїв», та і галицьких театрів, що прекрасно справлялись з італійськими і німецькими романтичними операми, ставили «Гальку» С. Монюшка та «Продану наречену» Б. Сметани, цілком дозволив би поставити принаймні «французькі» опери Бортнянського і тим самим значно впевненіше прописати його у просторі української культури. Але це так, роздуми на полях про те, що ми мали би зробити – і не зробили...

Лише на порозі і за часів Незалежності сценічні шедеври Бортнянського поступово увійшли в українську концертну практику. Варто кілька слів присвятити їх історії, бо на цьому тлі яскравіше висвітлиться оригінальність і значимість цього річної прем'єри. Перше концертне виконання «Алкіда» відбулось у Києві в 1984 р. під орудою Антона Шароева. У Львові вперше цю оперу в актовій залі Палацу шахів в 1992 році репрезентувала група молодих митців: режисер Євген Козак та його камерний музично-поетичний театр-студія «Доля», диригент-постановник Мирон Юсипович, художник Орест Скоп, камерний хор «Gloria» під орудою Володимира Сивохіпа, камерний оркестр «Leopolis» під батuitoю Ярослава Мигалья та студенти Львівської консерваторії. В деяких наступних львівських концертних виконаннях «Алкіда» головну партію, написану для контратенора, виконав легендарний Василь Сліпак. Варто згадати і про виконавську версію відомої київської дослідниці і класички Наталі Свириденко в 2000 р., яка запропонувала її концертну постановку з українським текстом Максима Стріхи, а 5 років перед тим – постановку «Сокола»

теж з українським перекладом лібрето. Поступово вистави опер Бортнянського переміщуються на open air – відкриті майданчики, і для цього обираються найбільш живописні локації: Італійський двірник Історичного музею на площі Ринок у Львові, старовинний замок у Свіржі. Саме остання постановка, здійснена в рамках фестивалю LvivMozArt в 2018 р. практично тією ж командою – диригенткою і художнім керівником фестивалю Оксаною Линів та німецьким режисером Андреасом Вайріхом, стала своєрідною генеральною репетицією перед прем'єрою 2021 року, приуроченою до 270-ї річниці від дня народження композитора. Проте наскільки б вдалими не були згадані постановки, яким би прецизійним не було музичне виконання, все ж опера вимагає відповідної театральної атмосфери, руху, дії, оригінального режисерського вирішення.

Тож ідея постановки у Львові опер Дмитра Бортнянського на сцені ушлявленого театру опери і балету імені Соломії Крушельницької, ширяла у повітрі звабливою мрією не один рік, і врешті втілилась в життя, незважаючи на те, що остаточна дата прем'єри кілька разів переносилась через карантинні обмеження. Як усяке істинне втілення мрії, яка довго виношувалась, ця постановка стала однією з найяскравіших подій мистецького життя не тільки міста, але й загальноукраїнського масштабу. Що ж дозволяє зробити такі висновки?

Найголовніше – це естетична художня єдність всіх елементів: музичних (повна гармонія оркестрової та хорової звучності, свіжих, а водночас прекрасно вишкolenних голосів солістів); режисерського задуму, в якому елементи модерну та традиції природно поєднувались і давали абсолютно органічне відчуття класичної опери в сучасному світі; візуального ряду скупих символічних елементів декорації, помірковано стилізованих дотепно вирішених костюмів; природної експресивної гри вродливих молодих артистів, що рухались граційно і невимушено; символічних танцювальних сцен. У цілісній панорамі вистави з класичною стриманістю й елегантністю дотримана рівновага раціональності й спонтанності, емоційних піднесенень і моралізаторської рефлексії, символіки й прямолінійності дії. Варто відтак уважніше придивитись: про *що?* якими *засобами?* і для *чого?* розгорнули музично-сценічне дійство, написане геніальним митцем майже два з половиною століття тому, його автори й учасники.

Передусім хочу висловити велику повагу і захоплення правильним стильовим прочитанням обох поставлених опер Бортнянського. Хоча в більшості аналітичних розвідок, присвячених цим операм, «Алкїда» відносять до бароко, а «Сокола» – до французької галантно-сентиментальної традиції, це справедливо лише почасти. Не варто забувати, що лібрето «Сокола» було перероблене придворним бібліотекарем палацу у Павловську Францем Германом Лаферм'єром з ренесансної новели «Декамерону» Дж. Бокаччо, тож незважаючи на позірну приналежність до французького різновиду опери XVIII ст. – галант, опера Бортнянського передусім втілювала гуманістичну ідею, широко представлену в літературі і поезії Ренесансу: жертвності любові Федеріго до Ельвіри, Ельвіри до свого хворого сина. Комічно-побутові персонажі – Марина і Педрільйо – з їх життєрадісним прославленням земних насолод лише яскравіше відтіняють піднесеність і шляхетність почуттів ліричної пари Федеріго і Ельвіри, виражених у музиці цілком у дусі «благородної простоти» класицистичного стилю. Щодо «Алкїди», то у 1778 р., коли відбулась прем'єра

опери Бортнянського у венеційському театрі Сан Бенедетто, і навіть в 1760 р., коли П'єтро Метастазіо у Відні написав одне з останніх своїх лібрето «Алкід на роздоріжжі», бароко практично перебриніло, і в європейській культурі остаточно запаував класицизм. Поетична концепція Метастазіо, так само, як і музичне вирішення Бортнянського, вже цілком вписується у естетику класицизму: це і суперечка між насолодою і обов'язком, яка для юного героя Геракла-Алкида повинна вирішитись вибором обов'язку; високий шляхетний стиль, позбавлений барокової перенасиченості та відвертої експресії афектів; типова для даного стилю врівноваженість арій і ансамблів, оркестрової і хорової партій у цілісному драматургічному розгортанні – на противагу концентрації на сольних аріях у барокових операх. Так, віртуозність і багатство вокальних партій і надалі залишається неодмінною складовою виразової системи, проте вони стисло підпорядковуються поетичному слову і цілісності драматичної дії так, як до цього закликали італійські реформатори поетичної основи опери Апостола Дзено та його послідовник П'єтро Метастазіо.

Власне цю шляхетну стриманість і співрозмірність всіх елементів художньої цілості, притаманної класицистичній естетиці, що до того ж в кожній з опер має свої жанрові особливості, досконало вдалось втілити диригентці-постановниці Оксані Линів. Вона блискуче вирішила ряд вельми непростих завдань, для чого їй довелося: успішно пройти між Сциллою зайвої афектованості і Харибдою холодної схоластичності, досягнути природного, живого і наповненого звучання; при тім забезпечити повну тембральну узгодженість всіх учасників музично-сценічного дійства; ідеально вибудувати динамічну палітру і співвіднесення темпів; правильно розставити всі смислові кульмінації у точках «золотого поділу». Щоби успішно пройти по такому диригентському «лезу бритви» і жодного разу не спіткнутись, треба бути справжнім майстром.

В продовження міркувань над суто музичними перевагами прем'єрних вистав повинна відзначити надзвичайно вдалий підбір солістів. Постановники зважились на своєрідний експеримент і доручили практично всі провідні партії молодим нещодавно прийнятим у труп співакам – і не помилились. Вони чудово справились не лише з суто вокальними завданнями (як же я порадила їх округлому м'якому політному звуку без форсування, ідеально відповідному до стилю опер; легкості віртуозних рулад і фігуритур; ліричній промовистості кантילени!), але й радісно, легко, без зусиль рухались по сцені, виконуючи будь-які вказівки режисера. В перший прем'єрний день дуже ефектно і художньо зріло показали себе в «Соколі» Віталій Роздайгора (Федеріго, партія повністю протилежна до Лиса Микити – попередній креації співака в опері Івана Небесного, що свідчить про його талант «входження в роль»), Олеся Бубела (її Ельвіра була не менш переконливою, ніж Ельза у «Лоенгріні»), чудова кокетлива Анна Носова (Марина), Олег Садецький (Педрільйо) і блискучий Дмитро Кальмучин в партії Грегуара. Абсолютно фантастичне враження справив у партії Алкида Станіслав Цема, чий розкішний контратенор буквально заворожив слухачів. Назар Тащишин вперше примінив до себе роль Фронімо ще три роки тому у виставі в Свіржі і з того часу суттєво її покращив. Дарина Литовченко як Едоніда і Анастасія Корнута як Аретя заслуговують на найвищі оцінки. Чудово, злагоджено прозвучав хор – браво, маестро Вадим Яценко! Окремо варто виділити Юрія Бервецького, який активно долучився до підготовки колективу, а на прем'єрі

бездоганно попровадив партію клавесину. Музична сторона вистави принесла колосальне задоволення як знавцям-професіоналам, так і широкому загалу меломанів.

Режисуру ж варто представити окремо, позаяк вона вартує глибшого застановлення і провокує на деякі особисті думки і спостереження. Фактично крім диригентки Оксани Линів її творили зарубіжні учасники творчого проекту: німецькі митці режисер-постановник Андреас Вайріх, художниця-постановниця і дизайнер костюмів Анна Шеттль, італійський балетмейстер-постановник Марчелло Алджері. Тож вони представили немовби погляд збоку на нас самих і нашу мистецьку традицію. Директор театру, помислодавець і промотор грандіозної концепції «Український прорив» Василь Вовкун перед прем'єрою лякав наше гроно критиків радикальною модерною постановкою, яка повинна нас просто шокувати. На це провокувала і вельми виклична афіша (художник Сергій Горобець), за якою можна було очікувати найнесподіваніших вибриків режисерського театру, що їх тепер так багато розвелось у світових театрах, дарма, що вони далеко не завжди відповідають самій суті класичного чи романтичного (а чи й барокового) артефакту. На щастя, режисерське бачення «Сокола» і «Алкіди» в цьому сенсі приємно розчарувало: в ньому не було ані крихти дешевої маніпуляції сучасними реаліями, як і вульгарної всездозволеності під соусом багатозначного постмодерного тлумачення героїв та їх вчинків. Звісно, це не була і т. зв. «плюшева» постановка, яка нагадувала б музейний експонат, що з нього треба хіба що струсити пил.

Натомість було вельми доречне і патріотичне (*не люблю цього слова – заяложеного і сотні разів сфальшованого, але тут кращого не підбереш*) прочитання класичних постулатів людини і її чеснот. Сучасна атрибутика в цьому процесі виступає дуже помірковано, через алюзії до деяких найпекучіших проблем (наприклад, постаті лікарів у «Соколі» і дезінфекторів поруч з Артеєю у «Алкіді» нам нагадують про чуму ХХІ ст. ковід і боротьбу з пандемією) або предметів, як-от телевизор у «Алкіді», через який юний спраглий пізнання герой відкриває світ (актуально до болю!). Проте ці штрихи сучасного побуту сприймаються як неодмінний, але все ж другорядний елемент режисури. Значно важливішими для усвідомлення старомодних моральних цінностей опер Бортнянського у глобалізованому світі стали певні знаки-символи, через які – зрештою, теж у багатозначному постмодерному ключі – розкриваються сутнісні меседжі вистави, і ці меседжі напряду пов'язані з реаліями українського сьогодення.

Почати варто з «оживленої» у «Соколі» постаті птаха, яка волею режисера не тільки отримує тілесне втілення, але й стає важливим учасником – коментатором подій. З неї починається вистава, виконавиця цієї партії актриса Лідія Данильчук проходить залом, співаючи українську народну пісню про сокола і таким чином нагадуючи про фольклорну алегорію гордовитого птаха, що символізує героїзм і вільнолюбство. В першій опері вона регулярно з'являється на сцені, іноді лише пантомімою ілюструючи дію, іноді промовляючи необхідний коментар, як-от від імені сина Ельвіри вимагає принести їй сокола для забави. В другій же плакат із зображенням птаха висить на стіні кімнати, де перебуває Алкід з Фронімо. Сама «жива» постать сокола з'являється лише один раз – наприкінці, після того, як герой пробиває отвір власне в цьому плакаті і вистрибує крізь нього у інший вимір. Подібний режисерський хід можна трактувати вельми розмаїто: як сучасне

неприйняття класичного поділу буття лише на обов'язок і насолоду та пошук іншого шляху; як втечу від одного і другого; як ілюзію можливості вибору. Повернення птаха в його символічно-оживленій іпостасі і завершення вистави тією ж народною піснею про сокола, якою вона і починалась, справляє дуже сильне враження: наче вічні цінності свободи, мужності і вірності повернуться, незважаючи ні на що, навіть якщо виникає бажання від них (і крізь них) втікати.

Інший актуальний символ – бронежилет, який для українців зараз становить нагадування війни на Сході. Аретей одягає його на Алкіда, закликаючи до сповнення обов'язку. Фронімо згодом теж натягує на себе якусь позолочену подобу бронежилету і зображає при тім войовничість, дещо комічну. Взагалі героїзм і відданість благородним ідеалам в цій постановці представлені не як само собою зрозуміле явище, а у постмодерних параметрах відносності і мімікрії. «Стійкий олов'яний солдатик» Аретей, вбрана в мілітарну форму, чи то маленький Наполеончик, чи офіцер Першої світової війни, після моралізаторських повчань про єдино правильний шлях, яким має слідувати Алкід, сама радо прилучається до Едоніди і піднімає келих з вином.

Надзвичайно дотепно знайдений символ щільно облягаючих і суцільно позолочених комбінезонів танцівників, які надають пантомімічним сценам гламурного відтінку. В мене зринають при тім спогади про золотий батон і золотий унітаз, але це особиста справа кожного. Відтак суттєво «знижується» драматична достовірність і серйозність сприйняття сильних, переможних образів, втілених у танці на музику увертюри. Значно природніше золоті постаті вписуються у танець фурій, в якому немає нічого фатально зловісного, швидше це апогей чуттєвої насолоди, до якого швиденько долучаються і хор, і обидві, як виявилось, позірні антагоністки Едоніда і Аретей. Лише Алкід зберігає сумнів щодо беззаперечної принадності такого способу життя, чи ж не тому втікає від нього у невідомість?

Ненав'язливо і винахідливо прокреслені в режисерському вирішенні асоціації з сучасністю кожен вдумливий глядач може розшифрувати сам, я дозволила собі поділитись власними міркуваннями і паралелями. Вистава ж загалом досконало підтверджує слушність знаменитої латинської максими *Ars longa, vita brevis* – мистецтво вічне, життя коротке. Геніальна оперна спадщина Бортнянського, двісті п'ятдесят років по її створенню, талановито прочитана інтернаціональною командою постановників і виконана львівськими музикантами, ще не одне наступне покоління інспірує до пошуків нових смислів і нових алюзій до сучасних (їм) подій. Та її «версія 2021» залишиться в історії культури як гідний образ свого часу і місця.

