Аделіна Єфіменко

«ЛОЕНҐРІН» ЯК ТРАГІКОМЕДІЯ МАСОК

“See life in pink, but do not wear it!” («Сприймай життя у рожевому кольорі, але ніколи не носи його»). В одному зі своїх блискавичних афоризмів німецький дизайнер моди Карл Лаґерфельд, що нещодавно відійшов у засвіти, затаврував рожевий колір як знак відсутності смаку, прояв інфантилізму, наївності, глупства.

У новій постановці ваґнерівського «Лоенґріна» на сцені Львівської національної опери рожеве казкове вбрання прикрашає короля Брабанту Генріха Птахолова. На сцені натомість інтенсивно розвивається ірраціональна концепція на межі сюрреалізму, психоделіки, комедії масок. Сценографом і автором костюмів виступив австрієць Маттіас Енґельманн. Німецький режисер Міхаель Штурм, що запрошений інтендантом Василем Вовкуном до участі у мистецькому проекті «Український прорив», інтерпретував ваґнерський міф про лицаря Ґраалю Лоенґріна як comedia-dell’arte. Таке незвичне жанрове поєднання музичної драми і комедії масок сигналізувало психоаналітичний підхід режисера до проблематики *заборони питання імені* – визначальної у ґерманському міфі про лицаря Граалю Лоенґріна. У версії Штурма головний персонаж вистави – актор цирку, паяц, «білий клоун» П’єро (Weissclown) з характерним розфарбованим обличчям і застиглою посмішкою меланхолії.

Лоенґрін-П’єро з’являється на сцені несподівано, оглядає з цікавістю театральну громаду і від самого початку не має жодного наміру позиціонувати себе як лицар-захисник. Промовляючи до Ельзи ключову фразу, яка перед увертюрою колоритно прозвучала українською мовою («ніколи не питай мене»), він авторитетно включається у гру. На додаток його театральна жестикуляція виразно підкреслює сенс кожного слова: «ніколи не питай мене, ніколи не обтяжуй себе знанням, звідки я прибув і яке моє ім’я...». Чи варто серйозно сприймати слова клоуна? Авжеж, особливо другу фразу, адже більшість ваґнерівських героїв-тенорів (Heldentenöre) зазнають поразки саме через відсутність знання.

Які стосунки пов’язують Лоенґріна з лебедем у такій диспозиції персонажів з comedia-dell’arte? На початку Лебідь силоміць витягає Лоенґріна з-за куліс, замаскований під плюшеву іграшку величезних розмірів, тримаючи у крилах стару дерев’яну валізу (що в ній знаходиться, ми так і не дізнаємося). Якось тихо і непомітно, наче таємний агент, пройшов він повз ряди театральної зали, підозріло оглянувши публіку та учасників клоунади. Раптом згадалася опера «Ніс» і роль постаті чиновника у театрі абсурду Шостаковича/Гоголя. Пізніше Лебедя заарештують вельможі й проведуть по сцені закутим у кайдани. У фіналі, звільнений з-під арешту, він знайде собі місце поруч одної казкової панянки, що мешкає в цьому королівстві під кодовою назвою «Брабант». Лебідь нікого не відправлятиме до закодованого топосу «Монсальват» і не обернеться на брата Ельзи Ґотфріда, а просто заціпеніє нерухомим, втомленим, відчуженим персонажем ляльковой трагікомедії про П’єро, який отримав замовлення на роль Лоенґріна.

Королівством «Брабант» править не замріяний рожевий король, не його воїни, а церемоніймейстер, театральний герольд – очевидно, єдиний, хто вирішує, коли

завісу підняти, а коли опустити. Протягом вистави промовець настирливо претендував на центральну фігуру комедії масок: з'являвся, щоб позагравати з публікою або оголосити останні новини у мегафон (артистично і вокально виразно виконав партію Микола Корнутяк). На завершення герольд урочисто проголошує крізь сліпуче сяйво прожекторів: «Ось герцог Брабантський, вождем він вам призначений», недбало кинувши театральний жест у публіку. Безпосереднє включення публіки у «гру» вийшло доволі переконливим. Спочатку королівський герольд шукає захисника для Ельзи серед глядачів, під кінець виразно натякає: кожен з вас має шанс стати герцогом. Висока посада залишається вільною. У Львівській опері, напередодні виборів президента України такі заяви, зважаючи на рекордну кількість претендентів (39), віддзеркалили ситуацію політичного абсурду цьогорічних виборів, яку режисер не міг передбачити, проте його гротеск влучив у десятку. Міхаель Штурм свідомо уникав історичної актуалізації, тим більше, такої конкретики. Адже брак достойного лідера – симптом політичної кризи – панує у всьому світі. Монотонний рух по колу гігантського вентилятора, розташованого з лівого боку сцени, символізує помилки людської історії, актуальність яких не втрачається з часом.

У цій ситуації актор театру масок П'єро, який хоче грати роль лицаря-захисника, опиняється не на своєму місці. Наприкінці він розчаровано прощається з громадою, стирає білу фарбу з обличчя і зникає так само, як з'явився – непомітно, за театральною завісою. Ця comedia для нього la Finita. Попереду чекають нові театральні підмостки світової сцени. Головна мета режисера при цьому – не просто трансформувати вагнерівський міф у чужий пародійний корпус «комедії масок» (це лише вершина айсбергу). Жанрові ознаки comedia-dell'arte – зовнішні, явлені на поверхні. Як не згадати театральне кредо Ріхарда Штрауса: «Глибину треба приховувати. Де? На поверхні»? А правду можна сховати під маскою, як це нещодавно зробили герої успішної прем'єри Львівського опери, поєднавши в одному спектаклі «Правда під маскою» балети І. Стравінського «Пульчинела» і «Весна Священна». Від реальності також можна втекти у казку або зануритись у сон. Свою казку режисер розповідає на сцені приблизно так: одного разу, в одному королівстві клоуни і ляльковi лицарі представили оперу «Лоенґрін». Генріх Птахолов (казковий король, який сприймає життя у рожевому), Лоенґрін (меланхолійний П'єро), Фрідріх фон Тельрамунд (розкішна лялька японського самурая у лицарських обладунках) відвідали таємні жіночі сни. Але ці сни не рожеві, а синьо-зелені, як і квадратна кімната з 28-ма ліжками, м'якими стінками і гумовими підлогами. Ця тиха обитель мрій має лише двоє дверей – вихід і вхід. Через них з'являються лицарі таємного ордену зі списами у золотих масках. Напевно вони охороняють сни молодих панянок. Ліворуч мешкає інфантильна група казкових принцес з розкішним синьо-зеленим волоссям, що очікує лицаря своєї мрії. Ельза – одна серед них. Праворуч – група самовпевнених, рудоволосих красунь під орудою Ортруди. Остання вже нікого не очікує. Її незграбний воїн-самурай Тельрамунд давно їй набрид. Ельза радіє, дочекавшись свого захисника, який виявився не лицарем, а паяцом. Він театрально декламує завчене напам'ять освідчення в коханні, ефектно падає на коліна, але не дивиться принцесі у вічі. Після фрази «Ельза, я люблю тебе» Лоенґрін погрозливо виголошує: «Ніколи не питай мене. Ніколи не обтяжуй себе

знанням (!), звідки я прибув і яке моє ім'я...». У цьому казковому сновидінні добро не перемагає зло, надії на безумовне кохання ані у тих, ані в інших не здійснюються.

Яскраві костюми казкових персонажів, сяйво прожекторів, що освітлюють сцену переливами густого ультрамарину та глибокого смарагду (художник світла Юрій Божко), вражають ірраціональною експресією кольору. Святкова мішура клоунади не відразу наштовхує на думку, що цей «театр у театрі» насправді відбувається у психіатричній лікарні. Божевільні у синьо-зелених гамівних сорочках переживають різні стадії хвороби: сплять, хвилюються, блаженно радіють, ворогують, миряться, танцюють, розмахуючи довжелезними рукавами, наче крилами. Як довго хворіють ці пацієнтки? З моменту народження, весілля, розлучення, смерті коханих? День за днем, рік за роком, втративши часові орієнтири, гарні молоді дівчата провадять життя у ліжках божевільні, втішаючись спогадами і снами, котрі час від часу переривають короткі проблиски свідомості. Режисер вдало розкрутив сценічну ситуацію «подвійного дна». Зерно ідеї, очевидно, проросло з гри німецьких слів der Traum (мрія) та die Trauma (травма).

Персональна режисура Штурма – імітація поведінки психічно хворих. Артистки хору майстерно розвинули ідею режисера, матеріалізувавши різні душі (тендітні, озлоблені, понівечені). Цікаво, що молоді панянки з Брабанту насолоджуються моментами, коли клоуни-актори пасивні або взагалі відсутні (наприклад, Лоенґрін і Тельрамунд розкидані по сцені, наче непотрібні іграшки, захмелілий рожевий король і Лоенґрін засинають, у ляльковому тілі Тельрамунда закінчується батарейка і він відключається). У такі моменти розумієш, що Ельза і Ортруда можуть знайти між собою справжню гармонію, озвучену в неперевершеному *дуеті згоди*. Його ключові фрази – не *заборона*, а *довіра* і *щастя*.

У другому акті з 28-ми ліжок на сцені залишаються лише два. Завдяки їх великим розмірам головні герої клоунади Ельза/Лоенґрін і Ортруда/Тельрамунд візуально зменшуються. Асоціації з театром ляльок буквально «розсуваються» до чудес «Аліси у Задзеркаллі». Нарешті, після драматичних зіткнень ворожих пар всі дочекалися радості. В очікуванні весілля Ельзи і Лоенґріна хворі прокидаються, починають рухатися, звільнившись від летаргії. Тісний сценічний простір оптично збільшується. Принцеси групуються і розпочинають урочисто ходити колами, посміхаючись у зал. У цій святковій ритуальній ході відчувається щось моторошне. Чи не жертовна це хода? Паралель з номером «Ходіння колами» з «Весни священної» І. Стравінського стає результатом рефлексії на «подвійне дно», спровоковане режисером у кожній сцені постановки. Комедія масок у божевільні все більше схиляється у бік загадкового пророчого послання Міхаеля Штурма публіці: театр – топос психотерапії. Наприклад, чудові моменти хореографії, плинна синхронність рухів, що нагадали доньок Рейну, ностальгія божевільних за красою і гармонією світу, бездоганно втілені артистками хору.

Чоловічі персонажі-маски у такій режисерській версії не потребували героїчних тенорів (Heldentenöre), якими захоплювався свого часу Ваґнер. Герої клоунади звучали скромно, тихо, рефлексивно, очевидно під впливом меланхолії «білого П'єро». Якщо Нуттхапорн Таматі та Роман Коренцвіт (Лоенгрін у різних виконавських складах) перманентно змагались з оркестром майже на рівних, виконавці Тельрамунда (Степан Дробіт і Віталій Загорбенський) розчинялися у ваґнерівському

оркестровому космосі. Щодо інтерпретації рожевого короля Генріха, Юрій Трицецький з його надто характерним parlando, недопустимим для традиційного втілення ваґнерівського образу, якраз вписався в інтерпретацію режисера, дотепно нагадавши блискавичний гумор Карла Лаґерфельда. Сильною статтю постановки режисер волів зробити саме жіночі персонажі. І це йому вдалося завдяки виконавицям Ельзи в обох складах (Олеся Бубела та Алла Родіна) і яскравим вогняним Ортрудам (Марія Березовська та Людмила Савчук). Мецо-сопраністки показали справжнє суверенне володіння ваґнерівським вокалом.

Ім'я Ваґнера повернув до постійного репертуару Львівської національної опери головний диригент Мирон Юсипович. Здійснилася його давня мрія озвучити первісну редакцію «Лоенґріна» за Лейпцизьким виданням 1887 року (Breitkopf & Härtel). Для оркестру Львівської опери нова постановка опери «Лоенґрін» стала водночас пробним каменем, добротною школою і обнадійливою перспективою майбутніх успіхів інтерпретації ваґнерівських партитур.

Резюме: Задум нової версії «Лоенґріна» Міхаеля Штурма – сумний заклик до світу чоловіків, які втратили силу і здатність любити. У його театрі масок грають жінки і чоловіки, божевільні й актори, які ненавидять, травмують один одного і видаються байдужими лише для того, щоб приховати глибину свого страждання.

Режисерська команда представила яскраві візуальні рішення ідей двоїстості світу, трагікомедії людських стосунків. Асоціації із сьогоденням, бажання у давніх легендах і міфах відкрити причини криз нашого часу тримали зал у напруженні до останньої хвилини, нагадавши під кінець ще один афоризм австрійсько-німецького дадаїста Рауля Гаусмана: «розрив зв'язків зі старим світом і неспроможність створити новий породжує сатиру, гротеск, карикатуру, клоунів і маріонеток». Цей вислів міг би стати ключем до нової продукції «Лоенґріна». Синтез міфу, comedia-dell'arte, психоаналізу, фарсу, кіча у постмодерністській оперній концепції Міхаеля Штурма розбиває криве дзеркало сприйняття оперної традиції і пропонує з його уламків скласти наново картину театрального світу. Адже актуальність історичного, культурного та соціального впливу театру ще ніхто не відміняв. Заборону Лоенґріна («Ніколи не питай мене. Ніколи не обтяжуй себе знанням (!), звідки я прийшов і яке моє ім'я...») режисер інтерпретує як обмеження свободи людини – тяжкий симптом хвороби соціуму. Театру личить така актуальність. Театр мусить ставити питання, будити публіку від самозабуття, провокувати до саморефлексії. Театр говорить: «Завжди питай мене. Завжди обтяжуй себе знанням(!). Завжди пам'ятай, звідки я прибув...»).

Переклад з німецької мій – А. Є.

Опубліковано в оперному онлайн-журналі OPERNFREUND

https://www.deropernfreund.de/lemberg-ukraine.html