

Лоенгрін



Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької

Вистава «Лоенгрін»

Ганна Веселовська

Легендарний твір Рихарда Вагнера «Лоенгрін» з'явився у Львівській Національній опері 2019 року в постановці німецького режисера Міхаеля Штурма та австрійського сценографа й художника по костюмах Маттіаса Енгельмана. Рихард Вагнер – рідкісний гість на українській сцені, і після масштабної вистави-легенди «Летючий голандець» у Донбас-опері (м. Донецьк, 2013), Вагнер у повноцінному оперному варіанті більше не звучав.

Як і свого часу «Летючий голандець», постановочна група якого, попри фатальну втрату вистави внаслідок російсько-української війни, була відзначена Національною премією ім. Тараса Шевченка, «Лоенгрін» одразу привернув чималу увагу громадськості, мистецьких діячів, публіки. Для підживлення зацікавлення спрацювало й те, що до прем'єри «Лоенгріна» у Львові була приурочена міжнародна конференція науковців, де обговорювалися проблеми сучасного втілення творів великого композитора.

Постпрем'єрний резонанс львівського «Лоенгріна» вкотре переконав, що така дискусійна платформа була конче необхідна мистецькому загалові й можна лише пожалкувати про недовговічність її функціонування. Адже, якщо європейському глядачеві більш менш відомо те, що саме дозволяють собі робити режисери із «священним» спадком Вагнера, то українців, звиклим до застиглих оперних картин, радикальність режисури може шокувати.

Із «Лоенгріном» в постановці Міхаеля Штурма так і сталося. Він шокував, бо, згідно традиції, вітчизняні меломани воліли чути і споглядати на сцені романтичного Лоенгріна з Лебедем, а побачили Лоенгріна-клоуна із пародійним Гусаком. Відповідно, головний закид від захисників «правовірного» Вагнера звучав приблизно так: «глядачі не зрозуміють, що відбувається через спотворення сюжету». На перший погляд, це начебто логічне пояснення неприйняття візуально радикального для української сцени рішення Штурма і Енгельмана. Але не боюсь помилитися, стверджуючи, що змісти і сенси подій у королівстві Брабант, головними героями яких є король Генріх, Фрідріх Тельрамунд, суперниці Ельза й Ортруда, і таємничий лицар Лоенгрін, пересічному українському глядачеві чужі й малодоступні.

Запропонована режисером Штурмом версія романтичної любовної історії видається не просто сучасною, а розрахованою на розуміння загалу та емоційне глядацьке сприйняття. Тут всі події перенесено до величезної лікарняної палати, де одночасно перебувають десятки хворих на психічні розлади жінок. Історія про лицаря Лоенгріна, який не відкриває свою таємницю, не розгортається і не розігрується зовсім: вона виступає уможлидним символом втраченої мрії про щасливе кохання кожної із жінок окремо. Отож до божевільного стану їх усіх, слід думати, приводить розпач від любовної втрати, нездійсненності очікувань (у сучасній транскрипції родинне насильство).

Одягнені в грубого крою гамівні сорочки, жінки тужливо співають, прикуті до ліжок, на яких сидять, і єдину зміну в їхньому межовому психічному стані можуть викликати смішні Клоун та Гусак. Коли Клоун і Гусак з'являються – наразі згадується цирковий епізод із оповідання Антона Чехова «Каштанка», то жінки одразу починають метушитися, чепуритися, сміятися. Так режисер унаочнює те, як діє театротерапія, як може прийти просвітління навіть до невиліковно хворих.

Як не шукай, більше жодних змістів та смислових акцентів у спектаклі Міхаеля Штурма та Маттіаса Енгельмана немає. Але заявлене втілюється авторами вистави технічно чітко і художньо майстерно. Найперше це стосується колоритного сценографічного рішення. Увесь простір – його глибина, «повітря», залито насиченим голубо-синім кольором electric, що формально відтворює озеро, в якому припливає на Лебеді Лоенгрін, та Вагнерівську ідею «голубого мрійництва». Планшет сцени при цьому щільно заставлений залізними лікарняними ліжками – реальними копіями тих, що їх можна побачити на світликах госпіталів Першої світової війни. Наразі світло, яке стає ключовим у сценічному рішенні, не є стабільним: воно міниться відтінками від ніжного голубого до зеленкувато-бридкого, викликаючи сталі асоціації з кольором стін у жебрацьких радянських лікарнях.

У цей світ хвороби і відчаю до головної неугамовної пацієнтки божевільні Ельзи Брабантської (Олеся Бурбела) та її суперниці Ортруди (Людмила Савчук) раз у раз навідуються кумедні гості. Крім Лоенгріна (Роман Коренців) із Гусаком (виразна мімічна партія), це король Генріх (Роланд Марчук) та Фрідріх Тельрамунд (Віталій Загорбенський), які візуально схожі на персонажів коміксів про Астерікса й Обелікса. Ельзу, Ортруду та інших пацієнток (потужний жіночий хор) ці відвідування тішать і лякають, а також виводять хворих із стану постійного трансу.

Всеохопна патетична музика Рихарда Вагнера, повноцінне виконання якої не завжди забезпечується оркестром під управлінням Мирона Юсиповича (найбільше бентежить струнна група), проникливе звучання хору (хормейстер-консультант Йоганес Кьолер) під керівництвом Василя Ковалю, надало трагікомічній сценічній картині справжньої масштабності. Вона дивує і притягує, провокає до роздумів про наш сучасний світ, схожий на гігантську лікарняну палату і нас, мимовільних заручників масового божевілля.

Автори постановки «Лоенгрін» на сцені Львівської опери, до яких, крім безпосередніх постановників, належить також генеральний директор-художній керівник театру Василь Вовкун, позиціонували появу цього спектаклю як «український оперний прорив». І, безперечно він відбувся: містична музика «Лоенгріна» Вагнера через сто з лишнім років знову підкорила оперну залу, а режисер, сценограф і виконавці головних партій представили картину нашого сьогодення, що лякає і заворожує.

Світлана Максименко

Ексклюзивність опери «Лоенгрін» Р. Вагнера на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької полягає вже в самому факті її першої постановки на українській сцені доби державної Незалежності. Рихард Вагнер (1813–1883), німецький композитор-новатор, диригент, теоретик музики, письменник, мав значний вплив на європейську культуру межі XIX і XX століть, особливо на модернізм. Щоб наблизити оперу до життя, він прийшов до ідеї безперервного розвитку музичного полотна, відмовившись від таких форм, як арії, дуети, ансамблі з хорами, і замість них став використовувати великі наскрізні вокально-симфонічні сцени, драматичні монологи й діалоги. Увертюри Вагнер замінив прелюдіями – короткими музичними вступами до кожного акту, на змістовному рівні нерозривно пов'язані з дією. Причому, починаючи з опери «Лоенгрін», ці прелюдії виконувалися не до відкриття завіси, а вже при відкритій сцені. Його засадничі ідеї: мистецтво має творитися спільнотою людей і належати цій спільноті; вища форма мистецтва – музична драма, що є органічною єдністю слова і звуку. Створена Вагнером нова оперна форма «музична драма» стала метою творчого життя композитора.

Оригінальність режисерського задуму (німецький режисер Міхаель Штурм, австрійський сценограф та дизайнер костюмів Маттіас Енгельман, диригент-постановник – Мирон Юсипович, хормейстер – постановник – Василь Коваль, хормейстер-консультант – Йоганнес Кьолер /Німеччина, художник зі світла – Юрій Божко. Солисти – з Німеччини і Таїланду) на львівській сцені полягає в трактуванні сюжету, де міф про Лоенгріна-спасителя є фантазією, свободою думок людей, які скуті у своїх діях в обмеженому просторі чи суспільстві. Міхаель Штурм наголошує, що важливою темою у вагнерівському шедевр є тема свободи: «Мистецтво як свобода, як вираз нас самих». Романтична опера Р. Вагнера сповнена сучасних національних соціокультурних підтекстів та алюзій: свобода і тоталітаризм, особистість та обмеження, людина і війна... Рефреном (на початку спектаклю, фонограма) звучить меседж: «Ніколи не питай мене». Що стається з суспільством, у якому не можна ставити запитань? Про це опера «Лоенгрін» Р. Вагнера на сцені Національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької

Естетично-сміслова єдність усіх компонентів (зокрема, аудіо-візуальних) зумовлена незвичним для сучасного українського шанувальника оперного мистецтва естетичним лаконізмом рішення сценічного середовища: замкнутий простір сцени-коробки (однотонні зелені ставки-стіни: асоціація з в'язницею, притулком, психлікарнею, «закритим закладом» утримання), металеві ліжка (типові для вищезазначених установ), у тон стінам – костюми персонажів (їх крій: безособово-статевий «унісекс»: піжами-роби-гамівні сорочки?) з кольоровим контрапунктом (білий Лебідь, таємничий лицар Лоенгрін як «посланець» іншого, вільного світу) відсилають реципієнта до усвідомлення: воля за таких умов можлива лише в думках, фантазіях, мріях героїв. Такий світоглядно-смісловий предмет конфлікту закладений постановниками «Лоенгрін» Р. Вагнера у Львові.

Диригент-постановник опери Мирон Юсипович реалізував у виставі свою давню творчу мрію. «Лоенгрін» Р. Вагнера у Національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької звучить максимально у авторському «оригіналі»: без купюр, скорочень, редакцій. Опера виконується німецькою мовою. Відомо, що Р. Вагнера вважають одним із найважчих для виконання композиторів, диригентів, музикантів, співаків. Вона вимагає від виконавців потужних хорів, оркестру, вокалістів. Усі ці виклики (зокрема й «енергозатратність», триває близько 4 годин) вдалося реалізувати львівським митцям. Серед виконавців головних партій цієї «музичної драми» варто відзначити солістів: Роман Коренців, Юрій Мінчун, Нуттхапорн Таматі, Олеся Бубела, Алла Родіна, Софія Соловій, Роланд Марчук, Андрій Маслаков, Юрій Трищевський та ін..

Постановка «Лоенгрін» у Національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької свідчить про готовність колективу до виконання найважчих творчих задач. Ця вистава є наочним прикладом успішності тієї мистецької програми і стратегії «Українського прориву», яку втілює в життя керівник львівської опери Василь Вовкун.

Ольга Стельмашевська

Наразі слово «реформа» в професійному українському музичному середовищі звучить як лайка. Проте реформа, зроблена харизматичними, талановитими чи геніальними музикантами, завжди рухала музичну культуру уперед. Так сталося у свій час і з оперною реформою Вагнера.

Львівський «Лоенгрін» з'явився в одному році із Одеським і у розпал резонансних акцій протесту музичної спільноти проти нахабної спроби знищення мистецької освіти як такої. Це однозначний прорив і ознака реформування сучасного музичного театру, ознака зрілості керівництва цих театрів, наявності бажання рухатися уперед і нарешті ставати в єдиний контекст з європейськими оперними театрами. І сигнал «реформаторам»: культурна Україна вже інша, вона кардинально змінилася саме знизу, всупереч, а не завдяки, свідомість оновилося настільки, що з'явилися сили дієво відстоювати своє цехове і ставити Вагнера. Адже, ні для кого не секрет, що Вагнера на українських оперних сценах довгі роки ніби не існувало. Не рахуючи донецького «Летючого голландця» 2013 року.

Чому саме виникає асоціативна паралель вагнерівської постановки із «реформаторськими протестами»? Одним з пунктів реформи від мінкультівських чиновників є скасування для дітей перших років навчання уроків сольного вокалу. Звісно ж, серед тих, хто узявся за реформування такої тонкої сфери як дитяча початкова мистецька освіта немає жодної людини із музичною професійною освітою (тоді б вони знали, що діти починають грати і співати інколи раніше, ніж говорити). І тим більше, вони не в змозі осягнути Вагнера в контексті світової виконавської практики, рекомендувати дітям вчитися на сумнозвісній в контексті реформи «Несе Галя воду». Їхня чиновницька, примітивна короткозорість і безкультурність не бачить так далеко, як от формування репертуарної політики сучасного українського оперного і балетного

театру, міжнародна копродукція, новітні світові стандарти виконавської майстерності від соліста до оркестру і, врешті решт, вибудовування концепцій і контенту тих чи інших міжнародних фестивалів, народжених саме в Україні. Якщо б вони мислили категоріями сталого розвитку, усвідомлювали перспективи і наслідки, то розуміли б, що без того, що нині дає початкова музична освіта і коло людей, які її сповідують, Вагнера на українській сцені не було б і в 2019-му. Адже співаки – не навчені його співати, оркестр – не в змозі зіграти, диригент – досягнути цю музику, а всі разом – не виховані культурно, аби замахнутися на Вагнера, об'єктивно одного із найскладніших для виконання композиторів всіх часів і народів.

Вагнерівська музика – це години і години опанувань-репетицій, професійна дисципліна, важка робота над собою – вивчення не лише специфічної, навіть для німців «вагнерівської німецької», але й занурення у зовсім інший музичний стиль і особливу манеру виконання, досягнення «безкінечної мелодії» й робота з величезними за тривалістю партіями, що, окрім суто музичного таланту, потребують від виконавців неабиякої фізичної витривалості. В усьому світі прийнята негласна формула, згідно якої наявність або відсутність в репертуарі театру музичних драм Рихарда Вагнера – питання профпридатності трупи та її керівництва. Тож для українських театрів вагнерівські постановки є справою не лише розширення репертуару, а й виходу на принципово новий професійний рівень. Не секрет, що і Львівська, і Одеська постановки пройшли й продовжують проходити, народившись вже на світ, потужний «тихий» супротив всередині колективів: вони себе реформують й випробовують Вагнером зсередини. Обидві постановки мають деякі вади, але факт появи цих сценічних творів вже не в змозі зупинити еволюційний рух в цих театрах і появу нового музично-театрального контексту в Україні.

Львівський «Лоенгрін» є частиною програми «Український прорив» головного режисера і гендиректора Львівської Опери Василя Вовкуна, зроблений у копродукції з німецьким режисером Міхаелем Штурмом та співрежисером, сценографом і художником костюмів Маттіасом Енгельманном з Австрії. Хормейстер-постановник Василь Коваль співпрацював у «Лоенгріні» з хормейстером-консультантом Йоганнесом Кьоллером. Диригент-постановник – Мирон Юсипович. Власне, спочатку німецька команда привезла свою версію у розрахунок на постановку спільно не тільки зі Львівською Оперою, а ще й з Одеською. Проте, Одесі цей варіант здався занадто радикальним. Львів'яни ж не злякалися і отримали безцінний досвід у прагненні освоєння нових художніх форм та смислів.

Цей «Лоенгрін» був вирішений як контраверза емоційного змісту музичної драми і візуального трактування міфу про Лоенгріна-спасителя.

Львівського «Лоенгріна» вдалося побачити за рік після прем'єри, в переддень прем'єрних показів «Лиса Микити» Івана Небесного (прем'єра 2020 року). На той момент у театрі відбулися досить кардинальні зміни у творчому складі. Власне, ті болісні процеси, з якими не всі згодні, але які є запорукою руху. Проте, прогрес – дуже складана концепція, адже в ній завжди присутні напруга і тиск. У випадку Львівської опери – це її рушійна сила. Ми дуже швидко звикаємо до хорошого та інколи нас заносить у вербалізації складових цих процесів: як в один, так і в протилежний бік, але, чи могли ми уявити ще якихось років п'ять тому, що через день на сцені вітчизняного оперного театру йтимуть опера Вагнера німецькою, вирішена у європейському тренді режисерського оперного театру і новітня українська опера?! І що так скоро всі ці зміни позначатимуться на якості звучання оркестру, існуванні артистів в «тілі» вистави, взагалі можливості врешті стати рухливим, універсальними, сучасними, не нудними, а цікавими, не традиційними, а спірними і тим самим, ще більш цікавими?

Робота співрежисера Штурма і художника Маттіаса Енгельманна, по суті, задала систему координат, в якій німецькі автори постановки окреслили певну ідею.

На перший погляд, глядача занурюють в якийсь психоневрологічний диспансер гігантських масштабів, і це далеко не новітній прийом метафори божевільного світу. Кабаре-тні вогні рампи дивним чином співіснують з величезним вентилятором з якогось сучасного трилера. Купа симетрично розставлених одноманітних ліжок (в них «живе» жіночий хор) у цій божевільні із звуконепроникними й поролоновими стінами, з такими ж одноманітними персонажами-хором (чоловічий – в шинелях і напівмасках-черепах замість шоломів) створюють абсолютно антивагнерівське тло. На очах відбувається зухвале розвінчання величі не тільки Вагнера, але й легендарного Лоенгріна. Він і з'являється в образі білого П'єро.

Дешифрувати візуальні коди цієї суто режисерської трактовки опери можна безкінечно. Це захоплює, адже в сучасному українському оперному театрі такого рішення ще не було. Не дивлячись на низку цитат західноєвропейських аналогів та скупі, холодні мізансцени, в українському варіанті це, вочевидь, виглядає сміливим кроком. Нарешті глядача спробували здивувати формою. Можливо, не завжди виправданою, зрозумілою, але епатажною і такою, що потребує мозкового штурму.

На тлі питань з невизначеними відповідями, що розсіпані постановочною групою то тут, то там, досить вивіреном видається каст виконавців головних партій.

Свій потужний вокальний потенціал і глибинне розуміння естетики Вагнера продемонстрували Роман Коренців – тихий і меланхолійний Лоенгрін, Степан Дробіт – темброво об'ємний Тельрамунд, Микола Корнута – вокально і артистично пластичний Промовець Короля, Марія Березовська – експресивна, фактурна Ортруда і смілива, соковита, яскрава Олеся Бубела – Ельза.

У кожного з них, крім складної партії, інтелектуальної роботи над нею є ще одна місія: втілити театральну фантазію режисерів, художника і зробити її зрозумілою глядачеві. Публіка має не тільки почути цю колосально геніальну музику, а й читати всі образи, метафори, символи, другі і треті плани. Здається, аби цей безперервний, потужний й концентрований музичний потік не збентежив незвичного до такого глядача, режисер підкидає ребуси у вигляді Торнамунда-самурая, Леонгріна-П'єро, потішного Короля Генріха Птахолова з радянських екранізацій казок братів Грим, Промовця-конферанс'є з бобфоссівського «Кабаре» або Божевільного Капелюшника з кероллівської «Аліси», Лебедя-комівояжера з пап'ємашевою

головою у плащі й з сучасною валізою – всіх цих стилізованих персонажів-фріків «не з цієї опери», які збивають з романтичної хвилі і зводять пафос героїв нанівець.

Звісно, ми ж у божевільні і всі міфічні герої можуть одночасно бути ким завгодно, навіть смішними і дещо жалюгідними у своїх героїчних і філософських прагненнях. Так само, як і естетика, що теж може бути, якою завгодно – примха режисера. Головне – прочитання музичної партитури, відчуття цієї інструментальної енергії, розуміння артистами-солістами, хором її піднесеності, поетичності, інтонаційної прозорості, тембрової драматургії – знаменитих вагнерівських «лейтмотивів» та «лейттембрів».

Власне, оркестр під орудою Мирона Юсиповича доволі якісно і ясно, хоча й дещо раціонально інтерпретує Вагнера, співаки, маючи гарні природні дані, майже всі – влучають таки у стилістику. Хор Львівської опери, володіючи культурою співу й відчуваючи певну концептуальність такого підходу – вловлює правильний емоційний імпульс.

В опері «Лоенгрін» Вагнер зробив перші кроки у формуванні оперної реформи, які сповна втілилися в тетралогії «Перстень нібелунга». У постановці «Лоенгріна» на сцені Львівської опери теж не останню роль зіграли оперні реформи як самого театру, так і всієї України. Попри певні застереження, все ж це одна з помітних постановок новітнього українського музичного театру, яка задає вектор, слугує певним зразком або точкою відліку нової вагнеріани в нашій країні. З огляду на це, виставу слід занести до перших рядів рейтингу Фестивалю-премії «ГРА».

