

УДК: 782.1:7.071.2

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231172>

ЄФІМЕНКО А. Г.

Єфіменко Аделіна Геліївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Україна), професор філософського факультету Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

adelina11@yandex.ru

© Єфіменко А. Г., 2021

«ФІДЕЛІО» ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА: ПАРТИЦИПАЛЬНІСТЬ ПУБЛІКИ В ПОСТАНОВКАХ ГРЕМА ВІКА І ТОБІАСА КРАТЦЕРА

Версії єдиного *opus magnum* німецького генія в сучасній режисерській практиці втілюють різними засобами: від міфу, історичного документалізму до сучасного політичного трилера. Проаналізовано інноваційні постановки «Фіделіо» німця Тобіаса Кратцера на сцені Лондонської Королівської опери і британця Грема Віка з колективом Бірмінгемської опери. сутність яких полягає в залученні в дію образу оперної публіки. Уточнено відмінність між поняттями публіки й аудиторії. На основі наукової класифікації цих понять визначено структурні складові оперної аудиторії: *реципієнт* — *відтворювач* — *творець*. У версіях Г. Віка і Т. Кратцера публіка й аудиторія не лише активно «впливають на мистецькі процеси» (М. Б. Швед), а й постають їх учасниками. Г. Вік інтерпретує «Фіделіо» як режисер-перформансист, зокрема четверту інтерактивну версію він утілює за участі жителів Бірмінгема. Т. Кратцер традиційно розмежує виконавців і глядачів, дає змогу пережити спочатку події костюмованого «Фіделіо», розраховані на сугестивну реакцію публіки, яка протягом вистави еволюціонує і починає діяти нарівні з протагоністами опери. Т. Кратцера і Г. Віка включити у виставу образ публіки спонукав історичний факт — постановка опери в часи Французької революції, — щоб виявити зв'язок оперного наративу Бетховена з реаліями сучасного суспільства. Г. Вік асоціює зміст «Фіделіо» із сучасними проявами тоталітаризму; Г. Кратцер як провідну ідею постановки відтворює ідеальну любов, невід'ємну у Бетховена від ідей гуманізму, вірності й морального обов'язку. У версіях «Фіделіо» використано перформанс, документальний, імерсійний театр. Г. Вік-перформансист підключає публіку як спонтанну спільноту; Т. Кратцер орієнтується на традиційну аудиторію опероманів, поєднаних спільними зацікавленнями.

Ключові слова: «Фіделіо» Л. Бетховена, публіка, аудиторія, партиципальність, режисерська версія Т. Кратцера, режисерська версія Г. Віка.

Глядач весь час має відчувати, що над ним є щось невланне і невидиме, але з чим він нероздільно пов'язаний, інакше все, що відбувається на сцені, отримує крен у бік тривіального сюжету, який несе лише знаки одного конкретно-побутового явища, без аналізу витоків, які його живлять.

Роман Віктюк¹

Постановка проблеми. У ювілейний рік Л. ван Бетховена (250-річчя від дня народження) особливу увагу привернули дві постановки «Фіделіо», що кореспондують з ідеєю партиципальності оперної публіки². До якої публіки апелювала єдина опера німецького Майстра в епоху Просвітництва? Яку публіку зацікавлює вона сьогодні? Відповіді на ці запитання пропонують сучасні режисери — німець Тобіас Кратцер (Tobias Kratzer) і британець Грем Вік³ (Graham Vick). У постановці «Фіделіо» вони звертаються до міфу, історичного документалізму, політичного трилеру. Контент постановки здебільшого пов'язаний з особливостями оперної публіки, але передбачити її реакції на інновації режисерів складно. Г. Вік експериментує з традиційними бар'єрами між музикантами, протагоністами, хором і публікою, його підтримують земляки — жителі Бірмінгема. Завдяки четвертій інтерактивній версії «Фіделіо», за ним закріпилась репутація режисера-перформансиста. У постановці Т. Кратцера наголошено на традиційних бар'єрах між виконавцями і публікою, але режисер надає можливість глядачам пережити події костюмованого «Фіделіо», подивившись на себе збоку. Обидва режисерські експерименти розраховані як на активну, так і сугестивну реакцію публіки, яка протягом вистави стає співучасником, а в окремих випадках — протагоністом опери.

Грема Віка, керівника Бірмінгемської опери (Birmingham Opera), турбує «не те, що і коли *віддати*, а як *повернути*»⁴, тобто *повернути* театру втрачене, його первозданну функцію — комунікацію. «Вплив музики змінюється, коли вона безпосередньо торкається людини», — наголошує він⁵. Тобіаса Кратцера фаховий оперний журнал «Opernwelt» визнав «Режисером року 2020. Він створює свій наратив на перетині з лібрето «Фіделіо». В одному з інтерв'ю⁶ Т. Кратцер зауважив, що його цікавили амбівалентність і парадокси твору, які давали змогу осмислити події з несподіваної точки зору і вивести на просценіум, поряд з *образом глядача*, персонажів, яких прийнято вважати другорядними — Марселіну і Джакіно. У його версії, не Леонора, а Марселіна постає головною героїнею і несподівано змінює хід подій.

¹ Режисер з Космосу: головні вистави, цікаві факти та цитати Романа Віктюка // UAZMI. Новини України. 2020. 18 листопада. URL: https://uazmi.org/news/post/f802vFZY4rm8cHOTsy9xM2?fbclid=IwAR3IQSiU77TQ6ieNiSdaXo5awckTeyFn2JgbimuADjzKOOts7z_F6S7fLc (дата звернення: 18.11.2020).

² Поняття партиципації або партиципальності (від франц. *Participation* — *співучасть, причетність*) увів Л. Леві-Брюль для позначення закону «пралогічного мислення», у театральній практиці воно означає реальне залучення публіки у сценічну дію, її причетність до взаємодії з протагоністами.

³ Трансляція постановок «Фіделіо» — на сайтах OperaVision і на каналі BBC.

⁴ Vick G. Atme das Leben // OperaVision. Oper für die vernetzte Welt. URL: <http://operavision.eu/de/bibliothek/auffuehrungen/opern/fidelio-birmingham-opera-company#einblicke> (accessed: 28.11.2020).

⁵ Там само.

⁶ Сфіменко А. Г. «Фіделіо»: модули емпатії. Тобіас Кратцер: відчувати емпатію до чужого і незнайомого — захоплююча опція як у мистецтві, так і у житті. Режисер року — про постановку «Фіделіо» в Лондоні // Збруч : інтернет-журнал. 2020. 30 жовтня. URL: <https://zbruc.eu/node/101235> (дата звернення: 30.10.2020).

Аналіз останніх досліджень. Для порівняння обраних версій «Фіделіо» важливо розмежувати поняття *публіки* й *аудиторії*. Класифікацію цих понять (слухачької / глядацької аудиторії) здійснили Теодор Адорно, Маріан Філіп'як, Михайло Швед, Богуслав Шеффер. Розглянемо поняття оперної аудиторії як ланки в ланцюгу *реципієнт — відтворювач — творець*. Публіка не лише активно «впливає на мистецькі процеси»¹, а й стає їх учасником. Згадаймо *типологію* поняття *слухач* у працях Т. Адорно²: *експерт, добрий слухач, освічений споживач, емоційний слухач, структурований слухач, ресентиментальний слухач*. Її правомірно застосувати й до *театральної аудиторії (глядач)*. Чітко розрізняє поняття *публіки* й *аудиторії* український музикознавець М. Швед («будь-яку публіку творять колективи зацікавлених слухачів, які складають спеціальні групи — *аудиторії*»³), а також польський дослідник М. Філіп'як («*публіка* формується спонтанно; <...> є нетривалою спільнотою; функціонує так довго, скільки триває саме видовище; має статичний характер, бо створена несподівано; перестає цікавитись цією подією, заспокоївши свої інформаційні, розважальні потреби. <...> *Аудиторія* — результат цехових дій, зумовлених попитом на конкретну інформацію про явище; є тривалою спільнотою, не підлягає впливу окремих видовищ чи явищ (інколи завдяки тривалому спілкуванню із джерелом інформації)»⁴).

Завдяки новим постановкам оперні театри формують нову оперну аудиторію, особливо тепер, в умовах пандемії, коли потрібні нові види комунікації між митцями й публікою. **Мета статті** — проаналізувати режисерські постановки «Фіделіо», здійснені в Бірмінгемській опері та Лондонській Королівській опері (The Royal Opera), під кутом зору партиципальності публіки. Ці постановки увиразнюють тенденцію до зміщення акцентів у жанрі опери в бік перформансу, візіо- і медіа-арту, документального й імерсійного театру. Вони надають переконливий матеріал для компаративних музикознавчих студій опери як комунікативного об'єкта й унікального соціофеномену.

Наукова новизна дослідження. Уперше розглянуто оперні постановки «Фіделіо» під кутом зору партиципальності публіки в сценічній дії.

Виклад основного матеріалу.

Історія, рецепція, публіка «Фіделіо».

Розглянемо рецепції опери, які пояснюють театральні механізми, що надали змогу режисерам *повернути* (Г. Віку) *показати* (Т. Кратцеру) тип *публіки* або *аудиторії*, омріяні Л. ван Бетховеном. Як відомо, композитор неодноразово редагував і перейменовував свою партитуру, орієнтуючись на витоки французької моделі «опери спасіння». Бетховен розпочав роботу над оперою «Леонора, або подружня любов» 1803 року. Французьке лібрето Жана-Нікола Буйї (Jean-Nicolas Bouilly) переклав німецькою мовою секретар придворного театру Йозеф фон Зонлейтнер (Joseph Sonnleithner). Як відомо, П'єса Ж.-Н. Буйї мала великий успіх у публіки і раніше була її поклав на музику француз П'єр Гаво (Pierre Gaveaux). «Леонору, або подружню

¹ Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів : СПОЛЮМ, 2010. 440 с.

² Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1962. 225 S.

³ Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. С. 66.

⁴ Filipiak M. Socjologia kultury. Zarys zagadnien. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2003. S. 179.

любов» П. Гаво ставили в Парижі (1798), але на вимогу цензури дію було перенесено в Іспанію. Опера «Леонора» італійця Фердинандо Паєра (Ferdinando Paër) теж мала гучний успіх і після прем'єри у Дрездені (1804) йшла в оперних театрах Німеччини, Австрії та Італії. Сюжет відтворював реальні події, свідком і учасником яких був сам Буйї¹. Це зацікавило Бетховена, який мріяв про активного слухача, але перші спроби постановки, зазначеної в афішах уже як «Фіделіо, або Подружня любов», не відбулися. Причини провалу прем'єри, приуроченої до дня іменин імператриці Марії Терезії (15.10.1805, потім 20.11.1805) суто зовнішні: вторгнення у Відень французьких військ, цензурні заборони, вимоги купюр. Нова постановка опери², скороченої до двох актів, мала гучний успіх (29.3.1806). Захоплена публіка чекала на продовження. Проте, як описує ситуацію Л. Кирилліна, композитор, незадоволений сумою авторського гонорару³, забрав партитуру в директора театру барона Петера фон Брауна (Peter von Braun). Отже, публіку не можна звинувачувати в тому, що вона не зрозуміла ідей і актуальних меседжів опери Бетховена. Не випадково через вісім років він знову звернувся до «Фіделіо», а не написав нової опери на інший сюжет. Ідеї, утілені в музиці, стали квінтесенцією опери як такої. Заради нової національної німецької опери Бетховен понад десять років працював над єдиним оперним опусом, переписував лібрето й увертюру, навіть змінив акценти в характерах персонажів. Постановка нової редакції «Фіделіо» у віденському Кернтнертор-театрі (Kärntnertortheater, 22.05.1814) мала гучний резонанс — публіка нарешті дочекалася справжнього національного шедедру.

Що спонукає сучасних режисерів звернутись до цього твору? Очевидно, що для Т. Кратцера і Г. Віка — це активна позиція публіки. Історичний факт очікування оперної постановки «Фіделіо» в умовах жорстоких реалій Французької революції режисери трансливали в ситуацію сьогодення. Г. Вік асоціював події «Фіделіо» з проявами тоталітаризму. Такі герої, як Флорестан-в'язень, Леонора-дружина, Дон Фернандо-міністр, Дон Пізарро-диктатор, Рокко-тюремник, його донька Марселіна, нав'язливий наречений Жакіно, трапляються й серед сучасників (фото 7). Для Т. Кратцера наскрізною ідеєю опери стала ідеальна любов, невіддільна у Бетховена від гуманізму, вірності, морального обов'язку. Як стверджують біографи, у «Фіделіо» — єдиній опері Бетховена — утілено ідеал кохання, якого композитор не зустрів у своєму житті, але увічнив в музиці. Не випадково увертюра стала інтонаційною вершиною бетховенського ідеалу. Після другої редакції (1806) увертюра «Леонора» № 3 набула самостійного концертного життя. У третій редакції (1814) до опери «Фіделіо» додалися «Леонора» № 4 і нові моменти в поведінці персонажів: Леонора і Флорестан героїзовані, вони, на думку Т. Кратцера, «все більше нагадують алегорії, ніж живих людей»⁴. Музична драматургія третьої редакції лаконічна, ясна, тому вона найпопулярніша серед публіки, про що свідчить історична рецепція «Фіделіо» як вершинного твору європейської оперної традиції.

¹ Реальна історія, свідком якої став Ж.-Н. Буйї, розгорталась під час якобінського терору 1793 року: одна хоробра жінка врятувала свого чоловіка від страти, проникнувши у в'язницю в чоловічому одязі.

² Лібрето скоротив поет-аматор Стефан фон Бройнінг (Stephan von Breuning).

³ Кирилліна Л. В. «Фиделио». Текст буклета к концертному исполнению оперы Бетховена // Beethoven-Homepage. URL: <https://beethoven.ru/node/493> (дата обращения: 28.11.2020).

⁴ Єфіменко А. Г. «Фіделіо»: модуси емпатії. Тобіас Кратцер: відчувати емпатію до чужого і незнайомого — захоплюючи опція як у мистецтві, так і у житті. Режисер року — про постановку «Фіделіо» в Лондоні // Збруч. 2020. 30 жовтня.

Як відомо, опера «Фіделіо» посіла важливе місце в репертуарі європейських театрів ще за життя композитора. Цікаво, що К. М. фон Вебер, основоположник німецької романтичної опери, уперше диригував «Фіделіо» у Празі (21.11.1814), розпочавши тріумфальну ходу бетховенського *opus magnum* театрами Берліна, Веймара (1815), Пешта, Касселя (1816), Санкт-Петербурга (1818, 1819), Відня (1822), Дрездена (1823). Зацікавлення публіки оперою Бетховена і національним мистецтвом загалом у той переломний момент історії цілком природне. Європа святкувала звільнення від Наполеона. Демократична аудиторія в повоєнні роки гуртувалася навколо «опери спасіння». Гарячими прихильниками «Фіделіо» дещо пізніше стали оперні реформатори Г. Берліоз, Р. Шуман, Р. Вагнер, М. Глінка. Опера-утопія, ідеалізм Просвітництва, героїчний дух визволення, зражені ідеали революції, історичні пророцтва, загрози тиранії — усі ці мотиви були і залишились головними для публіки наступних епох — від свідків реставрації феодалізму і політичної реакції до сучасників світових катаклізмів, борців із державним тоталітаризмом ХХ і ХХІ століть. Зміст «Фіделіо» сприймали в нових контекстах — від актуальних до вселенських. Парадокси історії, реакції публіки (свідомі й підсвідомі), переосмислення естетично-жанрових критеріїв твору з точки зору сьогодення — ось теми нових постановок бетховенської «опери спасіння».

У ХХ столітті «Фіделіо» сприймали як антивоєнну, антифашистську оперу. Тюремний двір в'язниці у Зальцбурзькій постановці 1982 року (Леопольд Ліндтберг / Leopold Lindtberg) був інсценований як концтабір, у якому Піцарро був нацистом, Рокко — його посібником, а Флорестан — жертвою фашизму. Г. Вік, хоч і продовжує традиції документального театру, заперечує думку, що сюжет цієї опери містить політичні мотиви. «Люди кажуть, що це політична в'язниця. Де в тексті сказано, що це політична в'язниця? Так, події відбуваються в часи терору. Чоловік у в'язниці — аристократ, його дружина — аристократка. Жінка рятує свого чоловіка від терору після революції. <...> Усе це досить далеке від ідей загальнолюдського братства. Але це і є оригінальний сюжет»¹. Дискусійним моментом у цьому сюжеті завжди був фінал. Поява «бога з машини» в особі спасителя Міністра Дона Фернандо сприймається як алогічна для нових версій «Фіделіо». Якщо Джорджо Стрелер (Giorgio Strehler) ще досить пафосно наголошував на мотиві трагічної долі Іспанії в часи Наполеона і Гойї, Каліксто Біейто (Calixto Bieito) перетворив героїку «Фіделіо» на політ-фарс і замінив Міністра постаттю Джокера. Постановка Біейто увиразнила також одну з головних тенденцій розвитку режисерського театру — до літературної опери та її «романізації в сучасній режисурі»². Розмовні діалоги «Фіделіо» замінені літературними текстами Кормека МакКарти (Cormac McCarthy) і Хорхе Луїса Борхеса (Jorge Luis Borges). Паралельний шлях обрав Т. Кратцер, додавши до розмовних діалогів «Фіделіо» фрагменти з Георга Бюхнера і Франца Грильпарцера (Franz Grillparzer). «Бетховен завжди хотів мати лібрето Грильпарцера. І це мій особистий дарунок на день його народження», — зауважив режисер в одному із своїх інтерв'ю³.

¹ Vick G. Atme das Leben // OperaVision: Oper für die vernetzte Welt. URL: <http://operavision.eu/de/bibliothek/auffuehrungen/opern/fidelio-birmingham-opera-company#einblicke> (accessed: 18.11.2020).

² Єфіменко А. Г. Романізація опери у сучасній режисурі (інтерпретації «Манон Леско» Джакомо Пуччіні та «Симона Бокканегра» Джузеппе Верді) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. № 3 (28). С. 9–22.

³ Müller R. “Fidelio” in London: Kaufmann, Kratzer und das “Prinzip Leonore”. London. 2020. 26. Mar. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/fidelio-und-die-krise-wer-rettet-florestan-jetzt-aus-diesem-labyrinth-ld.1548461?reduced=true> (accessed: 10.05.2020).

Роль жінки в постановках Грема Віка і Тобіаса Кратцера.

Публіка звикла сприймати «Фіделіо» як твір про державну тиранію, пригнічене страхом суспільство політв'язнів з атрофованим відчуттям волі. Яка роль жінки в цьому суспільстві? Її боротьба за право бути щасливою з коханим в обох постановках цієї опери виявляє несподівані аспекти бетховенської лірики. У постановці Т. Кратцера Леонора діє лише заради звільнення свого чоловіка, тому не має шансу стати героїнею. Коло її інтересів обмежене, а сценічний образ витриманий у традиціях елітичного театру. Подружжя любов (головна ідея першої авторської версії опери) не є аргументом героїзму. Тому репліку — «Ким би ти не був, я хочу тебе врятувати» — режисер дарує Марселіні¹. Він зіставляє мотиви героїзму двох жінок (фото 2, 6). Леонора рятує чоловіка Флорестана, Марселіна рятує Фіделіо / Леонору і всіх в'язнів, звільняючи світ від тиранії Піцарро. У бетховенському ідеалі любові Т. Кратцер увиразнює новий мотив: Марселіна перебирає на себе вирішення проблеми, миттєво реагує, коли всі завмирають від страху, і зупиняє ворога Піцарро. Для режисера такий вчинок — ознака героїзму простої жінки, яка не з особистих мотивів, а з любові стає символом *Deus ex machina*². Безіменні герої рятували один одному життя в ім'я людяності, не претендуючи на подружню вірність чи увічнення своїх імен в історичній пам'яті.

Вирішення образу Леонори в постановці Г. Віка — традиційно бетховенське. Він вважає Леонору не зразком мужності, а «домогосподаркою, яка стає героїнею»³. У виставі йдеться про жінку, яка уявляє своє щастя лише поряд із коханим. За його словами, Леонора без Флорестана не знає, хто вона, і шукає чоловіка не для того, щоб урятувати його, а щоб знайти себе, втрачену. Він наголошує: «У неї немає вибору, <...> без нього вона не може дихати, жити, любити. Потреба <...> змушує її до героїчних вчинків <...>. Але пройшовши шлях Фіделіо, вона змінюється і вчиться: кохання до однієї людини підносить її до розуміння страждань усіх в'язнів. «Фіделіо» — це подорож любові до людства»⁴. Не випадково режисер ідентифікує бетховенський *opus magnum* із міфом. Опера Бетховена викликає у Г. Віка паралелі з міфом про Орфея: «Сходження в темряву, вихід до світла, шанс урятувати кохану, тяжкі випробовування»⁵.

Партиципальність оперної аудиторії і публіки в режисерських версіях «Фіделіо».

Розглянемо постановки опери щодо партиципальності оперної аудиторії та публіки. Грем Вік, Тобіас Кратцер, Ромео Кастелуччі, Кшиштоф Варліковський (Krzysztof Warlikowski), Каліксто Біейто та багато інших режисерів апробують у виставах досвід документального театру, інші форми колективної творчості. Для цього вони часом запрошують до участі волонтерів. Р. Кастелуччі для постановки опери «Ідомоней» (2008) запросив аматорський хор, а публіка зображала полонених троянців. Аналогічний прийом використав у «Фіделіо» Ітан Херд (Heartbeat Opera, 2018). У виставі звучить хор в'язнів: справді, співали в'язні з різних тюрем, їхні голоси звукооператори записали і звели для постановки.

¹ Єфіменко А. Г. «Фіделіо»: модуси емпатії. Тобіас Кратцер: відчувати емпатію до чужого і незнайомого — захоплююча опція як у мистецтві, так і у житті. Режисер року — про постановку «Фіделіо» в Лондоні // Збруч. 2020. 30 жовтня.

² Cherqui G. Fidelio by L. v. Beethoven, Royal Opera House 2019–2020. Marzeline, or the love of humanity. Wanderer's newsletter. 2020. 2 April. URL: <https://wanderersite.com/en/2020/04/marzeline-or-the-love-of-humanity/> (accessed: 14.03.2020).

³ Graham Vick: You are already prisoners // Despre Opera. 2016. 1 iulie. URL: <https://despreopera.com/english-versions/interviews/graham-vick-you-are-already-prisoners/> (accessed: 28.11.2020).

⁴ Там само.

⁵ Там само.

У постановках Т. Кратцера і Г. Віка сцена не лише віддзеркалює емоції, а й стає місцем комунікації з глядачами. Опера зливається з перформансом, ніби випробовує «межі витривалості публіки, щоб відчути її метаморфози»¹. Цей музично-театральний жанр надихнув живу «ікону перформансу» Марину Абрамович виступити на сцені Баварської Staatsoper у ролі Марії Каллас («7 смертей Марії Каллас», 2020). Перформанс (соматичний збудник деформації опери) викликав негативну реакцію оперної аудиторії, а для партиципальності не вистачило принципу *hic et nunc* (з лат. — *тут і тепер*). Типовий радикалізм мисткині, яка на ранніх етапах творчості «ненавиділа театр» (досить згадати її слова: «У театрі кров — кетчуп; у перформансі все реально. <...> Якщо ви готуєте найкращий у світі хліб, ви не митець, але якщо ви печете хліб у галереї, ви митець <...> Щоб бути художником-перформером, ви мусите ненавидіти театр. <...> Перформанс протилежний театру: ніж справжній, кров справжня й емоції справжні»)²: свідомість її зазнала значних змін завдяки опері. В оперному проєкті «7 смертей Марії Каллас» мисткиня представила процес комунікації *опери і перформансу* як *тіла і душі* театру. За словами М. Абрамович: «Своім тілом я розповідаю історію, передаю повідомлення або створюю концепцію, і аудиторія може на це реагувати. Я веду енергетичний діалог з аудиторією»³. Отже, митці-перформери заперечують лише театр як ілюзію («на сцені хтось виконує чийсь роль, аудиторія залишається в темряві, нічого реального не відбувається»⁴). Вони протиставляють театру і опері *hic et nunc* як істину моменту, яка відкриває можливість для прямої комунікації артистів і глядачів. Німецька вчена Е. Фішер-Ліхте стверджує: «У театрі перформансивний вислів не імітує реально мовленнєвий, а, по суті, таким і є, утворюючи інший тип взаємодії між глядачем і виставою — не пасивне спостереження за імітацією реальності, а залучення в різні аспекти події, що відбувається тут і тепер»⁵ (пер. з нім. — А. Є.). Проте досвідчені оперні режисери не заперечують перформансу⁶. Навпаки, апробація різних форм інтеграції перформансу й опери свідчить, наскільки важливим може бути як мистецький, так і соціальний, дидактичний і психологічний результат партиципальності. *Публіка* розвивається, еволюціонує і стає фаховою *аудиторією*.

«Фіделіо»: версія Тобіаса Кратцера.

Т. Кратцер розподіляє глядачів на звичайну оперну публіку, яка перебуває в залі, і образ оперної аудиторії — віддзеркалення уявної реальності — навколо протагоністів на сцені. Це елітне зібрання естетів, оперних меломанів, які у другому акті кожен по-своєму переживають драму «Фіделіо». Імідж публіки відтворюють артисти хору,

¹ O'Hagan S. Interview: Marina Abramović // The Guardian. 2010. 3 Oct. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> (accessed: 15.11.2020).

² Оригінальний вислів Марини Абрамович: «In theater, blood is ketchup; in performance, everything's real. <...> If you make the best bread in the world, you're not an artist, but if you bake the bread in the gallery, you're an <...> To be a performance artist, you have to hate theatre. <...> Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real». Цит. за: там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen* edition suhrkamp. Frankfurt am Main, 2004. S. 45.

⁶ Адекватну рецензію і оцінку останньому проєкту Марини Абрамович у співпраці з Баварською Staatsoper (перформанс «7 смертей Марії Каллас»), у результаті якого мисткиня заперечила себе саму, дав український композитор Ілля Разумейко. (Див. допис на ФБ-сторінці Elias Spricht: «7 Deaths of Performance, Opera and Theater in one ketchup-piece by our beloved Marina Abramovic with bad music of really good composer Marco Nicodijevic (and some good music by a few old guys like Verdi, Puccini, Bizet, etc.)»).

розташовані колоподібно, як в античному амфітеатрі. У центрі — кругла пласка скеля, до якої прикутий Флорестан (фото 5, 8). Персонажів глядачі можуть детально роздивитись на кіноекрані і навіть порівняти зі своїми аналогічними реакціями на події, що відбуваються. Це важливий стильовий прийом Т. Кратцера, застосований у багатьох виставах, зокрема й у байройтському «Тангойзері», визнаному кращою постановкою 2020 року.

Партиципальна взаємодія фігур протагоністів і облич з екрану також візуально зумовлена. Глядачі переживають, співчувають, підтримують героїв історичної драми. Водночас відтворені на екрані афекти рефлектують стан соціальної аморфності аудиторії. Під час вистави ніхто не виходить із зони комфорту: непомітно можна ковтнути води або скоштувати шоколад. Як зауважив режисер: «...мене цікавить роль хору як дзеркального відображення глядачів. <...> Який ефект насправді викликає вчинок Леонори? <...> Що позбавляє нас необхідності діяти?»¹. Отже, артисти хору ніби імітують сучасну оперну аудиторію, яка постає метафорою пасивної соціальної позиції людей у західному суспільстві.

Крім того, контрасти між місцем і часом дії «Фіделіо» створили ефект присутності і взаємодії героїв з різними типами публіки. Перший акт — історичний, забарвлений декораціями, другий — абстрактний, чорно-білий. У першому акті — квазіреалістичні картини Французької революції, страчені в'язні, декорації французької в'язниці в розпал постреволуційного терору. Персонажі включені в контекст пам'яті (історичної, колективної, особистісної). Однак сліпуче неонове освітлення просценіуму нагадує: ми — публіка — перебуваємо по той бік театру-ілюзії. Жахи минулих епох сталися не з нами, а з Леонорою і Флорестаном (Лізе Давідсен / Lise Davidsen і Девід Бат Філіп / David Butt Philip), Марселіною (Аманда Форсайт / Amanda Forsythe) і Жакіно (Робін Трічлером / Robin Tritschler), Рокко (Георг Цеппенфельд / Georg Zeppenfeld) і Доном Піцарро (Саймон Ніл / Simon Neal). Привертає увагу і мовчазний образ «портрета на стіні» (померла дружина Рокко і мати Марселіни).

У другому акті режисер накладає поверх бетховенської драми власний театральний вербатім, щоб дати змогу оцінити ідеали Бетховена з погляду сьогодення. Флорестан співає арію «Господи! Яка тут темрява!» в яскраво освітленому просторі (фото 8). Очевидно, що йдеться про темряву в душі і психіці героя². Події другого акту Т. Кратцер інсценує як «гру» і вивчає реакцію аудиторії: *театр переживання* взаємодіє з абстракцією брехтівського *дидактичного театру*. Таке порівняння сприяє вирішенню питання щодо проблеми *Werktreue* (з нім. — *вірність твору*). Важливий аргумент для режисера — музично-драматургічний контраст «Фіделіо». Адже Бетховен написав перший акт у стилі зінгшпіля, другий — в ораторіальному, наближеному до *Missa solemnis* і фіналу Дев'ятої симфонії. Тому жанрово-стильовий мікст музики так вдало кореспондує з мікстом різних типів театру: конкретика — абстракція, репрезентація — парабола, ілюзія реальності — символіка, знання і переживання ідеалів історії — критичне ставлення до їх тіньових результатів з погляду сьогодення³.

¹ Цит. за: Єфіменко А. Г. «Фіделіо»: модуси емпатії. Тобіас Кратцер: відчувати емпатію до чужого і незнайомого — захоплююча опція як у мистецтві, так і у житті. Режисер року — про постановку «Фіделіо» в Лондоні // Збруч. 2020. 30 жовтня.

² Флорестан не впізнає дружини, Леонора співає йому інтерпольовану в текст партитури колиськову «Es stehn zwei Sternlein an dem Himmel».

³ Оркестром керував відомий британський диригент Антоніо Паппано (Antonio Pappano).

Розташування хору навколо круглої скелі має кілька мотивів і наслідків. З одного боку, дизайн, стилізація давнього театру, аудиторія свідків ритуалу сакральної драми; з іншого, — доглянуті обличчя оперних глядачів у дорогих костюмах і вечірніх сукнях — аудиторія учасників оперних ритуалів (фото 5). Ідея режисера — показати пасивність медіа-споживачів щодо TV-каналів, які маніпулюють колективним позасвідомим або вишуканий досвід переживання музично-театрального катарсису в опері. Саме дидактичний вплив мистецтва має визначати в постановці Т. Кратцера відмінності між *публікою* і *аудиторією*. Образ «споживачів» мистецького продукту — соціально-критичний меседж режисера, аналогічний негації елітичної моделі театру Марини Абрамович: «Коли ми бачимо смерть, представлену чудово на сцені чи у фільмі, ми плачемо, виявляємо почуття. Якщо ми бачимо справжню смерть, то не в стані побороти відрази і страху»¹.

Режисер зазначає: «Мене турбує магістральний принцип, який би показав, як функціонує суспільство і як змусити його діяти. Завжди хтось один розпочинає дію, як це сталося з *Fridays for Future* або під час «арабської весни». Один спалах дає поштовх руху і стає потужнішим за фігуру, яка все розпочала»². Тому хор (образ *публіки*) у Т. Кратцера еволюціонує: пасивна маса споживачів сакральної драми переживає щось на зразок «прориву свідомості» після героїчного вчинку Марселіни (прототипом героїні могла б стати алегорія Свободи з картини Ежена Делакруа *La Liberté guidant le peuple* / «Свобода на барикадах»). Публіка встає зі своїх місць, втручається в події. Фінальна сцена представляє нову, діючу аудиторію, що символічно поглинає протагоністів бетховенської драми: перевдягнені у цивільний одяг герої зливаються з хором в останньому апофеозі. Міністр Дон Фернандо (Егілс Сіліньш / Egils Siliņš) — лише один із виконавців волі народу. Це тверезе оцінювання функції міністра на посаді. *Deus ex machina* — не його роль. Хор на тлі гасла «Liberté Égalité Fraternité» рухається назустріч глядачам-побратимам аж до краю просценіюму. Колективна радість, що символізує перемогу світла над темрявою, — це справжня вірність режисера Бетховену, справжня *Werktreue* бетховенським ідеям та утопіям. Режисер залишив на самоті тільки Жакіно, нещасного, заздрісного до чужої радості і єдиного, хто не засвоїв уроків безкорисливої любові.

«Фіделіо»: версія Грема Віка.

Адаптовану для британської публіки версію «Фіделіо» вперше було показано 2002 року в англійському перекладі Девіда Паутні (David Pountney). Оркестром керував відомий британський диригент Вільям Лейсі (William Lacey). Після прем'єри музичні критики високо оцінили версію партитури для скороченого оркестрового складу (для 17-ти інструментів), яку здійснив британський композитор Джуліан Грант (Julian Grant), вона «ні на мить не поступалась вагомості й чіткості оригіналу»³.

Г. Вік запевняє свою публіку: «Вам не потрібно бути освіченими, щоб вас зворушила і надихнула опера. Спробуйте цей досвід. Вам нічого не перешкоджає»⁴. Для нього публіка — це не просто учасники, а протагоністи дії. Інколи навіть сцени немає,

¹ O'Hagan S. Interview: Marina Abramović. The Guardian. 2010. Sun 3 Oct.

² Müller R. "Fidelio" in London: Kaufmann, Kratzer und das "Prinzip Leonore". London. 2020. 26. Mar. URL: https://www.nzz.ch/feuilleton/fidelio-und-die-krise-wer-rettet-florestan-jetzt-aus-diesem-labyrinth-ld.1548461?_reduced=true (accessed: 10.05.2020).

³ Clements A. Fidelio // The Guardian. 2002. Monday 11. March. URL: <https://www.theguardian.com/reviews/story/0,3604,665256,00.html> (accessed: 14.03.2020).

⁴ Graham Vick: You are already prisoners // Despre Opera. 2016. 1 iulie.

замість неї — згруповані за певними ознаками майданчики для оркестру, солістів і хору, або трибуни для ораторів. Інноваційну концепцію мобільної Touring Opera (Гастрольної опери) запровадила Бірмінгемська опера (Birmingham Opera Company) 2000 року як ерзац оперного театру і розташувала гігантський намет на туристичному об'єкті Астон-Хол. Постановка «Фіделіо» в Бірмінгемі — четверта, фаворитна вистава Г. Віка, вона витримана в стилі імерсійного театру. Публіка рухається і діє поряд із протагоністами, реально проживає разом із Леонорою і Флорестаном перипетії конфлікту «свобода / неволя». Режисер пропонує глядачам здійснити завдяки «Фіделіо» «міфічну подорож до в'язниць, які ми будуємо самі собі, а звільнившись із власного полону, відчуваємо свободу»¹. Головна мета вистави — усвідомити реальність, а не уявити театр-ілюзію. Для цього Г. Вік залучив двісті глядачів Бірмінгема — аматорів-добровольців, які становили більшість публіки. Режисер часто заохочує представників місцевої громади до театру-діалогу і домігся таким чином повної довіри глядачів, незалежно від їх освіти, етнічної, релігійної та соціальної належності.

Для Г. Віка партиципальність публіки — це засіб ефективно поєднати оперу з перформансом, пережити колективне занурення в мистецьку подію. Усі співають у хорі (подібно до оперних постановок у баварському містечку Оберамергау, за участі місцевих жителів), усі включаються в дію як персонажі (фото 1). За термінологією теоретика сучасного театру Ганса-Тіса Лемана (Hans-Thies Lehmann), подібне явище є прямим «вторгненням реальності»². Від звичайних бюргерів, добровольців, волонтерів потрібна готовність до реакції та імпровізації. Виставу наживо записують, тому на екрані можна побачити фрагменти комплексного видовища.

Сценограф і дизайнер постановки Поль Браун (Paul Brown) керував процесом інтеракції учасників — ув'язнення, звільнення, протесту тощо. Публіка мала проходити крізь ряди «охоронців», щоб потрапити до головного намету, у якому на протилежних сторонах діяли солісти й оркестр. Потім глядачі із зав'язаними очима проходили крізь намет, що імітував підземелля. Перша сцена — дует Жакіно (Джон Аппертон / John Upperton) і Марселіни (Донна Бейтман / Donna Bateman) розгорталась у великій пральні. Рокко (Джонатан Бест / Jonathan Best) розгулював по намету невпізнаний слухачами і викликав неабияке здивування, коли потужним басом висловлював своє життєве кредо.

Перед хором в'язнів публіка мала створити хаотичний натовп: кожен навпомацки досягав намету Леонори (Джейн Леслі Маккензі / Jane Leslie MacKenzie). Мета режисера — задіяти натовп допитливих роззяв, щоб побачити їх спонтанну реакцію на насильство. Цей експеримент виявився одним із центральних завдань вистави (дія була реальною). Аматори-поліцаї і наглядачі «заарештовували», потім звільняли й повертали глядачів до намету. Звільнені отримували номерки з позначеними місцями, які треба було знайти, стати на своє місце, щоб знову не потрапити до рук поліції. Під час вистави кількість хаотично розміщених стільців навмисне була обмежена і, напевно, розрахована на глядачів похилого віку. Адже пасивність, прикутість до одного місця вважається недоліком у сприйнятті вистави. Глядачі, що залишаються на одному місці, пропускають третину дії, що відбувається в різних локаціях намету.

Логічно запитати: Чи не відволікає захоплення імерсійним театром від музики в опері? Безперечно, що так, адже музика в перформансі — підпорядкований компонент. У перформансі недостатньо слухати солістів, необхідно насправді розділяти

¹ Graham Vick: You are already prisoners // Despre Opera. 2016. 1 iulie.

² Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren. 1999. 510 S.

з героями їхню долю — страждання Флорестана, сміливість і відданість Леонори, хитрість Рокко, ненависть Піцарро (Кіл Уотсон / Keel Watson) тощо. Зокрема, в антракті між першою і другою діями кожен глядач отримував чорний пронумерований мішок, який треба було натягнути на голову, щоб реально пережити відчуття темряви. Ця ідея не просто інтригувала. Ось як описує свої відчуття учасниця вистави журналістка Фіона Маддокс (Fiona Maddocks): «Нас схопили охоронці, навколо була кров, щось плавало в хімічних резервуарах. Нам натягли на голови чорні мішки. Ми виконували накази, які звучали, як гавкання псів на овець. Десять хвилин ми сиділи нерухомо в темряві — цього було достатньо, щоб відчутти на собі випробування депривації. Почуття вразливості лишає слід. Досвід також змушує вас, позбавлених зору, користуватись вухами у вирішальний момент. Початок другої дії опери Бетховена прозвучав жвавіше, ніж будь-коли. <...> Колективні емоції просочуються, кружляють навколо, зійючі з чорної діри простору, доки не оселяться в нашому естві»¹. А сам Г. Вік так висловився про публіку: «Ми намагалися не лише залучити, а й захопити людей, зніціювали їх рухатись, експериментувати, розсовувати межі того виду мистецтва, яке ми досліджуємо і яким захоплюємось»². Усі були пригнічені атмосферою арії Флорестана, прикутого до дерева («Господи! Яка тут темрява!» (Рональд Самм / Ronald Samm) (фото 4). Г. Вік намагався увиразнити квінтесенцію тоталітаризму: клеймити номер на тілі безіменних рабів давнього світу, лічити пронумерованих в'язнів концтаборів. І нумерація податкової інспекції, що ідентифікує платників податків, і кількість хворих у часи всесвітніх пандемій — акції, що репрезентують раціонально знецінений факт людина = цифра.

Доки дезорієнтована в темряві публіка слухала, затамувавши подих, арію Леонори, яка ніби народжувалася з тиші, музика символізувала конкретну акцію перформансу — «звільнення з чорного мішка». Тому арія Леонори — світло надії, відчуття свіжого повітря після випробування темрявою (глядачі знімали чорні мішки з голови) — справила найсильніший психологічний ефект «Фіделіо» Грема Віка (дизайнер світла — Роберт А. Джонс / Robert A. Jones).

Технічна координація учасників дійства, розкиданих по різних наметах, працювала злагоджено й синхронно. Оркестр звучав збалансовано і прозоро. Очевидно, якісна звукорежисура фільму, знятого під час вистави, вирівняла всі акустичні проблеми, які впливали на фіксацію звучання в живому просторі вистави.

Режисер Грем Вік за постановку-перформанс «Фіделіо» заслужено отримав престижну британську нагороду — Саут-Бенк Шоу Авард (South Bank Show Award).

Підсумки і перспективи подальших досліджень.

Чому постановка Грема Віка виявилась такою гострою і актуальною для 2020 року? Компанія OperaVision надала для перегляду відеозапис «Фіделіо» Грема Віка до 250-річного ювілею Л. ван Бетховена. Згадаймо, як у другій дії кровний ворог Флорестана Піцарро спалює скрипку (не виключено, що Вік пов'язував образ Флорестана з його музичним минулим). У постановці Г. Віка справжнє полум'я охоплює інструмент, що історично асоціюється з людським голосом, отже, глядачі каналу OperaVision 2020 року сприйняли цю акцію як символічний вандалізм в умовах пандемії. Концертні зали, оперні театри досі сповнені тиші й смиренно очікують звільнення від «невидимого ворога» (так назвав Covid 19 диригент Володимир Юровський).

¹ Maddocks F. Vick's remedy works a treat. The Guardian. 2002. Sun 17. March. URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2002/mar/17/featuresreview.review2> (accessed: 10.09.2020).

² Graham Vick: You are already prisoners // Despre Opera. 1 iulie 2016.

Пронизливе враження справила й реакція публіки перед фіналом. Усі кинулись до лівого намету, у якому були музиканти, усіх охопив єдиний порив зречтисся історичних і особистих драм заради того, щоб слухати живе звучання оркестру. Традиція виконання увертюри «Леонора № 3» перед фіналом для Г. Віка й В. Лейсі окреслила кредо Бетховена — «від темряви до світла». У цей момент саме оркестр став «богом з машини», який у цій новій версії «опери спасіння» має звільнити людство, здатне чути красу бетховенського всесвіту. Тільки музика лікує суспільство від зла, насильства, ненависті, хвороби і смерті.

Офіційна поява міністра Дона Фернандо відволікла від оркестру увагу лише кількох осіб. Слуги влади, споживачі соціальних привілеїв були і залишаться в усі часи, але вони не здатні увійти в царство високої мрії Бетховена. У постановці «Фіделіо» 18 років тому виявився унікальний талант Грема Віка. Він створив артефакт «на злобу дня» і не міг передбачити, що його вистава набуде такої актуальності до 250-річного ювілею великого німецького Майстра.

2020 рік, позбавлений музики офлайн, явив тишу екзистенційно небезпечною недугою музичної індустрії: вимушена, неозначена законами ритму пауза, безліч скасованих у світі прем'єр (восени мали відбутись постановки «Фіделіо» у Гданську, Венеції, Харкові). Де-не-де, у різних мистецьких «наметах земної кулі» проривається нестримний креатив митців, проте тиша 2020 року нагадала про екзистенційний біль композитора, який страждав від глухоти і не міг чути ні своєї музики, ні оплесків публіки.

Отже, у версіях «Фіделіо» режисери: 1) створили альтернативу елітичній опері, 2) створили оперу, зрозумілу і доступну публіці; 3) утворили паралельний смисловий контрапункт з метою заохочення глядачів до співтворчості; 4) запропонували зв'язок оперного нарративу Бетховена з реаліями сучасного суспільства; 5) використали сценічний досвід перформансу, документального, імерсійного театру.

Театр Віка-перформера передбачає трансформацію реальності засобами мистецтва. Інтеракція глядачів-персонажів в музично-драматургічній структурі вистави — це його універсальний стильовий прийом. Режисер орієнтується на публіку як спонтанну спільноту, яка діє «так довго, скільки триває видовище»¹. Публіка його «Фіделіо» — спільнота, що імпровізує під час вистави, задовольняє свої емоційні, ігрові, інформаційні та розважальні потреби. Кратцер орієнтується на сформовану століттями аудиторію опероманів як спільноту, об'єднану конкретними інтересами і знаннями, зумовленими попитом на інформацію про оперу. Аудиторія є тривалою спільнотою (інколи завдяки консеквентному спілкуванню із джерелом інформації); а також динамічною спільнотою, «що відтворює себе, бо має сталі комунікаційні запити»². Зрештою, аудиторію об'єднують традиції, які «систематично взаємодіють і шукають первинні джерела»³ в ідеальному світі: «Ідеальний світ — це той, який ми даруємо один одному», — вважав Роман Віктюк, видатний український режисер, який не встиг здійснити постановку цієї опери.

¹ Filipiak M. Socjologia kultury. Zarys zagadnien. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2003. 179 s.

² Цит. за: Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 66.

³ Там само.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Єфіменко А. Г. Романізація опери у сучасній режисурі (інтерпретації «Манон Леско» Джакомо Пуччіні та «Симона Бокканегра» Джузеппе Верді) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 3 (28). С. 9–22.
2. Єфіменко А. Г. «Фіделіо»: модуси емпатії. Тобіас Кратцер: відчувати емпатію до чужого і незнайомого — захоплююча опція як у мистецтві, так і у житті. Режисер року — про постановку «Фіделіо» в Лондоні // Збруч : інтернет-журнал. 2020. 30 жовтня. URL: <https://zbruc.eu/node/101235> (дата звернення: 30.10.2020).
3. Кириллина Л. В. «Фиделио». Текст буклета к концертному исполнению оперы Бетховена // Beethoven-Homepage. URL: <https://beethoven.ru/node/493> (дата обращения: 28.11.2020).
4. Режисер з Космосу: головні вистави, цікаві факти та цитати Романа Віктюка // UAZMI. Новини України. 2020. 18 листопада. URL: https://uazmi.org/news/post/f8o2vFZY4rm8cHOTsy9xM2?fbclid=IwAR3IQSilU77TQ6ieNiSdaXo5awckTeyFn2JgbimuADjzKOQTs7z_F6S7fLc (дата звернення: 18.11.2020).
5. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2010. 440 с.
6. Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 1962. 225 S.
7. Cherqui G. Fidelio by L. v. Beethoven, Royal Opera House 2019–2020, Marzeline, or the love of humanity // Wanderer's newsletter. 2020. 2 April. URL: <https://wanderersite.com/en/2020/04/marzeline-or-the-love-of-humanity/> (accessed: 14.03.2020).
8. Clements A. Fidelio // The Guardian. 2002. Monday 11 March. URL: <https://www.theguardian.com/reviews/story/0,3604,665256,00.html> (accessed: 14.03.2020).
9. Filipiak M. Socjologia kultury. Zarys zagadnien. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2003. 179 s. ISBN 83-227-0868-8.
10. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen edition suhrkamp. Frankfurt am Main, 2004. 378 S. ISBN: 978-3-518-12373-7.
11. Graham Vick: You are already prisoners // Despre Opera. 2016. 1. Julie. URL: <https://despreopera.com/english-versions/interviews/graham-vick-you-are-already-prisoners/> (accessed: 28.11.2020).
12. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren. 1999. 510 S. ISBN 3-88661-209-0.
13. Maddocks F. Vick's remedy works a treat. The Guardian. 2002. Sun 17. Mar. URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2002/mar/17/featuresreview.review2> (accessed: 10.09.2020).
14. Müller R. “Fidelio” in London: Kaufmann, Kratzer und das “Prinzip Leonore”. London. 2020. 26. Mar. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/fidelio-und-die-krise-wer-rettet-florestan-jetzt-aus-diesem-labyrinth-ld.1548461?reduced=true> (accessed: 10.05.2020).
15. O'Hagan S. Interview: Marina Abramović // The Guardian. 2010. 3 Oct. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> (accessed: 15.11.2020).
16. Vick G. Atme das Leben // OperaVision. Oper für die vernetzte Welt. URL: <http://operavision.eu/de/bibliothek/auffuehrungen/opern/fidelio-birmingham-opera-company#einblicke> (accessed: 18.11.2020).

REFERENCES

1. Yefimenko, A. (2015). Romanization of opera in modern directing (interpretations of Giacomo Puccini's *Manon Lescaut* and Giuseppe Verdi's *Simone Boccanegra*) [Romanizatsiia opery u suchasni rezhysuri (interpretatsii «Manon Lesko» Dzhakomo Puchchini ta «Symona Bokkanehra» Dzhuzeppe Verdi)]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. No. 3 (28). Kyiv, pp. 9–22 [in Ukrainian].
2. Yefimenko, A. (2020). “Fidelio”: modes of empathy. Tobias Kratzer: Feeling empathy for strangers and strangers is a fascinating option both in art and in life [«Fidelio»: modusy empatii. Tobias Krattser: Vidchuvaty empatiiu do chuzhoho i neznaiomoho — zakhopliuiucha optsiia yak u mystetstvi, tak i u zhytti]. *Newspaper Zbruch*, 30. Oktober. Available at: <https://zbruc.eu/node/101235> (accessed: 30.10.2020) [in Ukrainian].
3. Kirillina, L. (2020). Fidelio. The text of the booklet for the concert performance of Beethoven's opera. [Fidelio. Tekst bukleta k koncertnomu ispolneniju opery Bethovena]. *Beethoven-Homepage*. Available at: <https://beethoven.ru/node/493> (accessed: 28.11.2020) [in Russian].
4. Director from Space: main performances, interesting facts and quotes by Roman Viktyuk [Rezhyser z Kosmosu: holovni vystavy, tsikavi fakty ta tsytaty Romana Viktiuka]. *UAZMI: Ukrainien News*. Available at: https://uazmi.org/news/post/f8o2vFZY4rm8cHOTsy9xM2?fbclid=IwAR3IQSiU77TQ6ieNiSdaXo5awckTeyFn2JgbimuADjzKOQTs7z_F6S7fLc (accessed: 18.11.2020) [in Ukrainian].
5. Shved, M. (2010). *Trends in the development of international festivals of contemporary music [Tendentsii rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoi muzyky]*, a monograph. Lviv: Spolom, 440 p. [in Ukrainian].
6. Adorno, T. W. (1962). *Introduction to the sociology of music. Twelve theoretical lectures. [Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 225 S. [in Germany].
7. Cherqui, G. (2020). Fidelio by L. v. Beethoven, Royal Opera House 2019–2020. Marzeline, or the love of humanity. *Wanderer's newsletter*. 2 April. Available at: <https://wanderersite.com/en/2020/04/marzeline-or-the-love-of-humanity/> (accessed: 2.04.2020).
8. Clements, A. (2002). Fidelio. *The Guardian*. Monday 11 March. Available at: <https://www.theguardian.com/reviews/story/0,3604,665256,00.html> (accessed: 14.03.2020).
9. Filipiak M. (2003). *Cultural sociology. Outline of issues. [Socjologia kultury. Zarys zagadnien]*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 179 p. [in Polen].
10. Fischer-Lichte, E. (2004). *Aesthetics of the performative edition suhrkamp [Ästhetik des Performativen edition suhrkamp]*. Frankfurt am Main. 378 S. [in Germany].
11. Graham Vick: You are already prisoners (2016). *Despre Opera*. Propulsat de Word-Press.com. Available at: <https://despreopera.com/english-versions/interviews/graham-vick-you-are-already-prisoners/> (accessed: 28.11.2020).
12. Lehmann, H.-T. (1999). *Post-dramatic theater. [Postdramatisches Theater]*. Frankfurt am Main.: Verlag der Autoren. 510 S. ISBN 3-88661-209-0.
13. Maddocks, F. (2002). Vick's remedy works a treat. *The Guardian*. Sun 17. Mar. Available at: <https://www.theguardian.com/theobserver/2002/mar/17/featuresreview.review2> (accessed: 10.09.2020).
14. Müller, R. (2020). “Fidelio” in London: Kaufmann, Kratzer and the “Leonore Principle” [“Fidelio“ in London: Kaufmann, Kratzer und das “Prinzip Leonore“]. London, 26. Mar. Available at: <https://www.nzz.ch/feuilleton/fidelio-und-die-krise-wer-rettet-florestan-jetzt-aus-diesem-labyrinth-ld.1548461?reduced=true> (accessed: 10.05.2020) [in Germany].
15. O'Hagan S. (2010). Interview: Marina Abramović. *The Guardian*. Sun 3 Oct. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> (accessed: 15.06.2020).
16. Vick, G. Breathe life. [Atme das Leben]. *OperaVision: Oper für die vernetzte Welt*. Available at: <http://operavision.eu/de/bibliothek/auffuehrungen/opern/fidelio-birmingham-opera-company#einblicke> (accessed: 6.10.2020) [in Germany].

ЕФИМЕНКО А. Г.

Ефименко Аделина Гелиевна — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (Львов, Украина), профессор философского факультета Украинского Свободного Университета (Мюнхен, Германия).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>
adelina11@yandex.ru

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231172>

«ФИДЕЛИО» ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА: ПАРТИЦИПАЛЬНОСТЬ ПУБЛИКИ В ПОСТАНОВКАХ ГРЭМА ВИКА И ТОБИАСА КРАТЦЕРА

Актуальность исследования. Версии единственного *opus magnum* немецкого гения в современной режиссёрской практике связываются с различными источниками: от мифа, исторического документализма до современного политического триллера. Постановки «Фиделио» немца Тобиаса Кратцера на сцене Лондонской Королевской оперы и британца Грэма Вика с коллективом Бирмингемской *Opera Company* направили вектор режиссёрских инноваций в русло актуальной проблемы в сфере искусства — коммуникации. Оба режиссёра вывели на сцену образ оперной публики.

Цель исследования — анализ названных оперных постановок с точки зрения партиципальности публики, что предполагает использование сценического опыта перформанса, документального и иммерсионного театров.

Методология исследования. С применением опыта учёных, разработавших классификацию понятий *публики* и *аудитории*, выявлена структура этих понятий в виде: реципиент — исполнитель — творец. В версиях Г. Вика и Т. Кратцера *публика* и *аудитория* не только активно влияют на художественные процессы, но и становятся их участниками. Выявлен важный для сравнения этих артефактов водораздел между понятиями *публики* и *аудитории* при помощи компаративного метода исследования.

Главные результаты и выводы исследования. Вик интерпретирует «Фиделио» как режиссёр-перформансист. В его четвёртой интерактивной версии оперы участвуют жители Бирмингема. Т. Кратцер акцентирует на традиционных театральных барьерах между исполнителями и зрителями и даёт сначала возможность пережить события костюмированного «Фиделио», рассчитанного на суггестивную реакцию публики, что провоцирует толчок и ведёт к неожиданной эволюции. Поначалу публика, пассивно рефлексивна, но в финале начинает действовать наравне с протагонистами оперы. Для Т. Кратцера и Г. Вика аргументом включения образа публики в постановку стал исторический факт (создание оперы во времена Французской революции) и освещение связей оперного нарратива Л. ван Бетховена с социальными реалиями современного общества. Г. Вик ассоциировал «Фиделио» с современными проявлениями тоталитаризма. Для Т. Кратцера ключевая идея — идеальная любовь, неотъемлемая у Бетховена от идей гуманизма, верности и нравственного долга. Театр Г. Вика подключает тип *публики* как спонтанной общности. Т. Кратцер ориентируется на сложившуюся веками культуру опероманов, объединённых общностью интересов. Апробация различных форм интеграции перформанса и оперы показывает, насколько важным оказывается художественный, социальной, дидактический и психологический результаты партиципальности. Публика развивается, эволюционирует, становится профессиональной аудиторией.

Ключевые слова: «Фиделио» Л. Бетховен, публика, аудитория, партиципальность, режиссёрская версия Т. Кратцера, режиссёрская версия Г. Вика.

ADELINA YEFIMENKO

Yefimenko, Adelina — Doctor of Art Criticism, Professor at the Department at the Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv (Ukraine), at the Ukrainian Free University (Munich, Germany).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

adelina11@yandex.ru

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231172>

**LUDWIG VAN BEETHOVEN’S “FIDELIO”: PARTICIPATION OF THE PUBLIC
IN GRAHAM VICK AND TOBIAS KRATZER’S PRODUCTIONS**

Relevance of the study. Versions of the only opus magnum of the German genius in modern filmmaking practice are associated with various sources: from myth, historical documentary to modern political thriller. The performances of *Fidelio* by the German Tobias Kratzer on the stage of the London Royal Opera and the British Graham Vick with the Birmingham Opera Company directed the vector of directorial innovations into the mainstream of the actual problem in the field of art — communication. Both directors brought the image of an *opera audience* onto the stage.

Main objective of the study is to analyze the aforementioned opera productions from the point of view of the public participation, which presupposes the use of the stage experience of performance, documentary and Immersion Theater.

Research methodology. Expending the experience of scientists who have developed the classification of the concepts of the public and the audience, the structural vector of these concepts in the form of a link in the recipient-performer-creator chain is revealed. In the versions from Vick and Kratzer, the public and the audience not only actively influence the artistic processes, but also become their participants. A watershed between the concepts of the public and the audience, important for comparing these artifacts, is revealed which required, provided the reason to use a comparative research methodology.

The **results** of directorial artifacts. Vick interprets “*Fidelio*” as a performer-director. His fourth interactive version of the opera features Birmingham residents. Kratzer accentuates the historical traditionally theatrical barriers between performers and spectators and first gives the opportunity to relive the events of the costumed “*Fidelio*”, designed for a suggestive public reaction, which gives impetus to an unexpected evolution. At first, the audience, passively reflecting the events, acquires a certain breakthrough in consciousness in the finale and begins to act on a par with the protagonists of the opera. For Kratzer and Vick, the argument for including the image of the audience in the production was the historical fact (the creation of an opera during the French Revolution) and the coverage of the connections between Beethoven’s opera narrative and the social realities of modern society. Vick associated “*Fidelio*” with modern outbursts of totalitarianism. For Kratzer, the key idea is ideal love, inherent in Beethoven’s ideas of humanism, loyalty and moral duty. Vick’s Theater connects the type of audience as a spontaneous community. Kratzer focuses on the centuries-old culture of opera lovers united by common interests. The approbation of various forms of integration of performance and opera shows how important the artistic, social, didactic and psychological results of participation are. The public develops, evolves and becomes a professional audience.

Key words: “*Fidelio*” L. Beethoven, audience, public, participation, director’s version by T. Kratzer, director’s version by G. Vick.