УДК 78.071.1(450)(092):792.026

DOI 10.34064/khnum2-2104

Панасюк В. Ю.

ORCID 0000-0002-2307-6185

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
40002, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна

«Травіата» перелицьована. Опера Дж. Верді в сценічній інтерпретації Вол. Немировича-Данченка

АНОТАЦІЯ ■ Панасюк В. Ю. «Травіата» перелицьована. Опера Дж. Верді в сценічній інтерпретації Вол. Немировича-Данченка.

■ Застосовуючи дослідницькі підходи театрознавства і теорії літератури, аналізується створене В. Інбер лібрето до опери Дж. Верді «Травіата». Визначаються принципи роботи з вербальним текстом як складовою цілісної режисерської концепції, втіленої реформатором драматичного та музичного театру ХХ ст. Вол. Немировичем-Данченком (1934 р.). За радикалізмом порушення сталих традицій ідеї постановчої команди суголосні сучасним підходам до інтерпретації оперної класики. Звідси, набуває нової актуаль-

ності цей віддалений у часі досвід, демонструючи шляхи вирішення певних проблем сучасної практики режисерського театру. Доводиться, що за умов збереження жанрово-видової специфіки «оперового коду» в лібрето уможливаються органічні зміни соціокультурних параметрів, оновлення ключового конфлікту, системи дійових осіб і розвитку сюжетних подій. Завдяки цьому на сцені успішно реалізуються ідеологічні та власне мистецькі настанови, передбачені принципами радикальної інтерпретації оперової класики.

■ **Ключові слова:** *театр, опера, лібрето, концепція, інтерпретація.*

АННОТАЦИЯ ■ Панасюк В. Ю. «Травиата» перелицованная. Опера Дж. Верди в сценической интерпретации Вл. Немировича-Данченко. ■ Применяя исследовательские подходы театроведения и теории литературы, анализируется созданное В. Инбер либретто к опере Дж. Верди «Травиата». Определяются принципы работы с вербальным текстом как составляющей целостной режиссёрской концепции, воплощенной реформатором драматического и музыкального театра XX века Вл. Немировичем-Данченко (1934 г.). По радикализму разрушения устоявшихся традиций идеи постановочной команды созвучны современным подходам к интерпретации оперной классики. Отсюда, приобретает новую актуальность этот отдалённый во времени опыт, демонстрируя пути решения определённых проблем современной практики режиссёрского театра. Доказывается, что при условии сохранения жанрово-видовой специфики «оперного кода» в либретто становятся возможными органические изменения соціокультурных параметров, обновление ключевого конфликта, системы действующих лиц и развития сюжетных событий. Благодаря этому на сцене успешно реализуются идеологические и собственно художественные установки, предусмотренные принципами радикальной интерпретации оперной классики. ■ **Ключевые слова:** *театр, опера, либретто, концепция, интерпретация.*

ABSTRACT ■ Panasiuk Valerii. «La Traviata» remastered. G. Verdi's opera in the stage interpretation by V. Nemirovich-Danchenko.

■ The historical evidence of the XX – the beginning of the XXI century musical theatre proves that the drastic interpretation as “*a coherent artistic project*” can include creating a new text for a libretto, which is aligned to fundamentally

important provisions of the director's concept. It was true for G. Verdi's "La Traviata" theatrical performance implemented on the stage of the State Musical Theatre named after People's Artist of the Republic V. Nemirovich-Danchenko (1934). Due to their provocative approach and radicalism of breaking with well-established traditions the ideas of the stage producers (directors, a conductor, an artist and a librettist) are in tune with the guidelines of the modern interpreters of opera classic. Consequently, that far away experience becomes relevant nowadays. Considering it, one can enable solve certain problems in condition when the new ideological principles and innovative art directions are spread.

There is an urgent necessity to define the principles of coping with a libretto as an integral part of a holistic director's vision on the example of "La Traviata" staging implemented by V. Nemirovich-Danchenko (1858–1943), who was one of the most prominent reformers of both drama and musical theatres in the XX century. So, **the aim of this article** is to analyze the libretto for the opera "La Traviata" by G. Verdi created by V. Inber using the research approaches of theater studies and literary theory and to define the principles of working with the verbal text as with the part of a holistic director's conception implemented by V. Nemirovich-Danchenko.

The results of the research. Taking into account the guiding directions of the Soviet ideology, the producers obviously over accentuate the social component of the conflict. As a result, "the scenic situation is exacerbated" and consequently "Violetta's social characteristics" are adjusted; being originally a demimondaine, the main heroine turns into an opera singer, whose tragedy makes the class conflict obvious. The total redefining of the conflict, transferring the place of the action (Venice) and the time (the 1870s), and characters' social tagging enables implementing another fundamentally important provision – an aesthetic one. The visual identity of the 1870s is strongly associated with the impressionists' images, Venice is identified with a carnival and relevant artistic attributes (the third act of the play). Focusing on the certain "painting archetype of the epoch", the set designer (P. Williams) created the suitably matched environment for scenic playing.

The innovative approach provided by the director's concept is implemented within the libretto text by means of updating the stage narrative itself. The author of the libretto, Vera Inber (1890–1972) does not emphasize the opera singer's destiny, but pays attention to the main character's relations with the bourgeois

society. The latter observes the lifetime conflicts development of one of the artistic bohemia's representatives with a great deal of interest, but without any compassion. That fact justifies using the new scene – the stage, which enables applying the principle “a theatre within a theatre” (also in the sphere of the artistic design). This approach is naturally combined with the use of the “heraldic construction” in V. Inber's libretto. In the process of realizing the stage narrative, a separate plot situation is repeated in a small-scale version. The mindset to double and complicate the narrative is carried out in the libretto. Due to that fact, a new conflict (social in its origin and provided by the authors of the director's vision) development is enabled. The relevant literary allusions in poetical text (although obviously shallow) are set to create a meaningful artistic prospect.

In the turning points, the storylines development in V. Inber's libretto coincides with F. M. Piave's libretto drama collisions: happy lovers; their happiness, destroyed by Alfred's father; having an argument and the heroine's death. The key distinction of a new version is the refusal to use Violetta's disease as the character's feature and the plot component, which determines the tragic ending. That is why the fourth act becomes fundamentally different, unlike the original one. Being ignored by the bourgeois environment, Violetta secludes herself from the society and abandons her successful career. The singer informs her co-actors (who appear on the stage later) about that fact in the letter. Implementing the principle “a theatre within a theatre” consistently, V. Inber treats the entire final set (especially the heroine's death) as the last scene of the theatrical performance. Thus, the inevitability of the tragic resolution of the conflict between the artistic personality and the bourgeois society is proved. It facilitates realizing dramatically vital guidelines of a director's general vision, which becomes determinant in the process of staging G. Verdi's masterpiece.

Conclusions. The practice of rewriting librettos in the first decades of XXI century acquires a new relevance. First, creating a new libretto resolves all the disagreements between a conception of the production team and the original verbal text nowadays. Mostly those contradictions emerge in the process of changing the locality, in which the action proceeds and the time of the plot.

Secondly, one of the most burning problems of the XXI century musical theatre, concerning the performance language choice, is resolved. Performing an opera using the audience's native language promotes full-fledged communication between the actors and the spectators.

Thirdly, the necessity for rewriting librettos supposes involving the prominent masters of the word, especially poets. Thus the effective dialogue between different national cultures is put into practice and the active circulation of the previous centuries classic (including the opera one) in the socio-cultural sphere is insured.

■ **Key words:** *theater, opera, libretto, concept, interpretation.*

Досліджуючи стан сценічного мистецтва зламу XX–XXI ст., вітчизняна музикознавиця Л. Мельник (2010) визначає провідні тенденції сучасної оперової режисури як прояви настанов «Regie-театру». На її думку, вони «не перестають упродовж останніх десятиліть викликати найбільш запеклі дискусії у цілому світі», пропонуючи публіці інтерпретації, де режисерська концепція домінує «над ідеями авторів, акторів, чи, у випадку опери, – композитора, солістів, диригента-постановника» (Мельник, 2010: 207). Дійсно, Regie-театр «став “трендом”, важливим знаком сучасної сцени» (там само: 208), що пояснюється низкою історико-соціальних чинників: мовляв, сучасна публіка зазнає інших процесів соціалізації, аніж тих, за часів яких були написані оперові твори. А тому й вимагає, аби з нею спілкувалися «іншою сценічною мовою»: «Лише тоді режисерові вдасться досягти ефекту, задуманого автором, а відтак виправданими є й усі скорочення, вставки, перенесення місця та часу дії тощо, надмір режисерської свободи» (там само).

В результаті актуалізується питання – і в театральній практиці, і в науково-теоретичній сфері – щодо «безмежності меж» свободи постановника та безконтрольного свавілля його мистецької вдачі. Як свідчать вистави, здійснені адептами Regie-театру, хворобливі фантазії та химерно-непередбачувані концепції зазвичай укладаються в прокрустове ложе визначального тексту – музично-вербального. Незмінними залишаються нотний матеріал і лібрето, на основі яких, а, точніше, поверх яких розгортається новий сценічний наратив, інколи в іншому просторі та часі. В результаті виникають неузгодженості між явищами й атрибутами «нової реальності» й епохи, де розгортаються події, передбачені автором первинного лібрето. Подібні про-

тиріччя розробниками нової сценічної версії – драматургом, режисером і художником – не вважаються за «концептуально принципові», сприймаються як неминучі «недоречності виробничого процесу», а тому й не долаються, викликаючи роздратування публіки та звинувачення у непрофесіоналізмі з боку фахової критики.

Але історичний досвід музичного театру ХХ ст. свідчить про те, що радикальна інтерпретація як «цілісний мистецький проєкт» може передбачати створення нового тексту лібрето, узгодженого з принципово важливими положеннями режисерської концепції. Саме таким, досить переконливим, прикладом є втілення опери Дж. Верді «Травіата» на сцені Державного музичного театру імені народного артиста республіки В. І. Немировича-Данченка (1934 р.). Варто відзначити, що за своїм провокативним підходом і радикалізмом порушення сталих традицій ідеї постановочної команди (режисерів, диригента, художника та лібретиста) абсолютно суголосні сучасним інтерпретаторам оперної класики. Отже, набуває **нової актуальності** цей віддалений у часі досвід, врахування якого дозволяє вирішити певні проблеми за умов поширення ідеологічних засад і власне мистецьких настанов Regie-театру.

Першою чергою, вартій на увагу досвід опрацювання літературного матеріалу опери – лібрето, що зазвичай зазнає карколомних змін у процесі створення та втілення новаторського проєкту. Тому **мета статті** – визначити принципи роботи з лібрето як органічною складовою цілісної режисерської концепції на прикладі сценічного втілення «Травіати», здійсненого Вол. Немировичем-Данченком (1858–1943) – одним із найвидатніших реформаторів і драматичного, і музичного театрів ХХ ст.

Досягнення поставленої мети уможливорюється вирішенням цілої низки проблем. Їх виникнення зумовлене самою специфікою жанру лібрето. До сьогодні залишається відкритим питання щодо повноти й глибини його науково-теоретичного осмислення як «надзвичайно особливого» жанру драматичної літератури. Ця «відкритість», «неостаточність» вирішення поєднується з досить сталим уявленням про жанр лібрето як про «недолітературу», простір безпросвітнього й безталанного графоманства, куди «не заходять» представники справжнього «красного письменства».

У цьому відношенні чи не найпоказовішим є зауваження Дж. Аддісона, зроблене ним в одній із публікацій в журналі «The Spectator». Мовляв, італійська опера – на той час новинка для англійської публіки – схвилювала всіх лондонських віршомазів і світських пройдисвітів слідуванням «твердим правилам» створення лібрето, головне з яких виголошує: «Ніщо не можна добре приладнати до музики, якщо це не нісенітниця» («that is not nonsense») (The works of Joseph Addison, 1837: 42).

Отже, лишень «нісенітниця» є найбільш придатним текстом у якості оперового лібрето. Ця, здавалося б, досить «несподівана» думка підтверджується одним із фрагментів у мемуарах К. Гольдоні. Йому, вже відомому драматургу, а тоді – лишень лібретисту-початківцю, граф Прата, що добре знався на принципах створення текстів до оперових творів зокрема, та на звичаях залаштункового життя музичних театрів взагалі, твердив як беззаперечну аксіому таке: «... драма в музиці – це недосконалий твір, що підкоряється правилам і засадам, які дійсно не мають здорового глузду, але які необхідно неухильно наслідувати» (Memoires de Goldoni ..., 1814: 181). При цьому, на думку синьйора Прати, студіювання поетики Аристотеля чи Горація допомогло К. Гольдоні «написати свою п'єсу за всіма правилами трагедії» (там само), але не сприяло створенню «вправного лібрето», де треба «вводити акторам і актрисам, задовольнити вимоги композитора, врахувати декоратора» (там само: 182). Видатний італійський драматург, керуючись цими настановами, дійсно став затребуваним лібретистом, працюючи з найпопулярнішими композиторами свого часу. Наприклад, з Й. Гайдном, у співдружності з яким була створена опера «Місячна країна».

Варто додати, що історія оперового мистецтва наступних століть «торувала шляхи», паралельні розвиткові «великої літератури». А тому поодинокі диверсантські вилазки «справжніх письменників» на територію музичного театру (наприклад, робота У. Х. Одена над «Пригодами гульвіси» І. Стравінського, В. Єрофєєва над «Життям з ідіотом» А. Шнітке або В. Сорокіна над «Дітьми Розенталя» Л. Десятнікова) вважаються рідкісними виключеннями, що підтверджують беззаперечне правило (Панасюк, 2008). Одночасно перетво-

рення текстів «художньо цінної» літератури на «мало високохудожні» оперні лібрето (як от «Євгеній Онєгін» чи «Пікова дама») вважаються процесом «лінійного спрощення» «нелінійної» – складної й багато-векторної – вербальної оповіді (Панасюк, 2004).

Переводячи проблему дослідження лібрето в освітньо-педагогічну площину, І. Копоть і Л. Присяжнюк (2003) констатують той переконливий факт, що вивчення літературних творів у курсах спеціальних дисциплін вищих мистецьких закладів різного рівня акредитації є однією з «найменш опрацьованих проблем викладання»: «З одного боку, безперечно, що без ґрунтового вивчення текстового матеріалу вокальних творів (починаючи від романсу і закінчуючи операми і ораторіями) неможливо повноцінно сприйняти музичний твір, з іншого – цій складовій музичного твору не приділяється належної уваги ані з боку викладачів, ані (тим більше) з боку студентів. Відсутність належної уваги до текстового компоненту музичного твору притаманна також підручникам з названих курсів» (Копоть & Присяжнюк, 2003: 7). З урахуванням «пограничної» специфіки, «детальне вивчення лібрето ... є потребою як для сучасного вітчизняного музикознавства, так і для літературознавства. Адже лібрето можна вважати одним з жанрів літератури, як це було у ХІХ столітті. А дослідження текстів з погляду взаємодії музики і слова – одним з аспектів вивчення синтезу мистецтв, як нагальної проблеми сучасної музичної культури» (там само: 9). Цю виокремлену галузь, специфічне міждисциплінарне новоутворення, небезпідставно пропонується назвати «лібретологією» (див. Ганзбург, 2008).

Отже, виявляється, що будь-яке лібрето (й оперове теж), стаючи предметом дослідження, фокусує в собі цілу низку проблем, вирішення яких передбачає використання певного комплексу науково-дослідницького інструментарію, запозиченого з різних галузей сучасної гуманітаристики. У цьому сенсі не є виключенням і літературна складова інсценізації «Травіати» Дж. Верді, здійсненої Вол. Немировичем-Данченком – «керівником постановки», як зазначено в програмці до вистави (Джузеппе Верди. Травиата. Опера в 4-х действиях: программа, 1935) – у такі далекі 1930 роки. Органічне поєднання підходів театрознавства й теорії літератури уможливорює

вирішення проблем, що актуалізуються в першій третині XXI ст. дистанційованим у часі текстом.

Наразі це питання, спровоковані активним застосуванням у сьогочасній постановчій практиці принципів Regie-театру, а також завдання, які традиційно виникають або під час роботи над літературною основою нового оперового твору, або під час здійснення трансформаційних процедур, що зазвичай зазнає оперова класика в процесі своєї радикальної інтерпретації. Саме в 1930 роки посилилися тенденції «революційного прочитання» спадщини минулого, що, на думку М. Раку (2001: 129), санкціонувалося «усім ходом культурної політики» держави. Про це й свідчить постановка «Травіати» Дж. Верді під керівництвом Вол. Немировича-Данченка на сцені Державного музичного театру, який сьогодні носить його ім'я.

Що ж визначає інтерпретаційну карколомність оперового шедевр, непорушні сценічні традиції втілення якого на початок 1930-х перетворилися на «невмирущі штампи»? Це – дві настанови: ідеологічна й естетична.

Перша суголосна провідним тенденціям ідеологічної політики, що послідовно впроваджувалися радянськими можновладцями в усі сфери життя, в тому числі й мистецькі. Тому абсолютно природним є відверта соціологізація конфлікту, в результаті чого тенденційно «загострювалася сценічна ситуація» (Марков, 1960: 166) та відповідно корегувалася «соціальна характеристика Віолетти» (там само: 164). Ось чому головна героїня з «демімонденки» перетворювалася на оперову співачку, трагедія якої унаочнювала класовий конфлікт. «Історія актриси в буржуазному суспільстві – це історія принижень, обманів, підкупів, наклепу, продажництва... Буржуазне суспільство нехтує своїми слугами, коли вони відкрито порушують правила встановленої доброчесності й не миряться з його лицемірною мораллю; воно готове їх підтримати, коли вони покійно наслідують сталі умовності, які би гріхи не ховалися за дотриманням прийнятих норм зовнішньої поведінки – такою є атмосфера «Травіати»», – пише П. Марков, один із режисерів вистави (працював разом із П. Саратовським), пояснюючи концептуальний задум постановочної команди (там само).

Про це відверте соціальне протистояння мистецької особистості й «консервативної буржуазії» свідчить програмка до вистави: у переліку дійових осіб першими вказуються «суспільство сімдесятих років минулого століття (Італія)» й «актриса Віолетта». Прикметним є факт перетворення Альфреда і Жоржа Жермонів відповідно на «маркіза-студента» і «маркіза-батька» з красномовною процедурою втрати «особистих імен» і з подальшим набуттям ними виключно класового статусу (Джузеппе Верди. Травиата. Опера в 4-х действиях: программа, 1935: 2). Так само соціально уніфікувалися й інші персонажі, незалежно від їхньої професії та місця перебування на станових щаблях буржуазного суспільства. Героями стали банкір, граф, покоївки, чисельні «служителі Мельпомени»: перша актриса, суфлер, старий актор, актор-лялькар, «актори, що зображають ляльок», «актори (та “блазні” на карнавалі)» (там само: 2–3).

Це, своєю чергою, призвело до зміни місця розгортання подій: «Дія “Травіати” так, як вона задумана театром, може відбуватися і в дореволюційному Петербурзі, і в будь-якій західній столиці. Занурюючись у музику Верді, театр не побачив у ній рис, типових для 1700-х років: у музиці Верді не має й натяку на придворне французьке суспільство; дійсно народна, вона носить на собі печать демократичної Італії. Театр обрав місцем дії Італію 70-х років – Венецію» (Марков, 1960: 164).

Отже, радикальне переосмислення конфлікту, зміна місця та часу подій, соціальне маркування персонажів – усе це й уможливило реалізацію другої принципово важливої настанови – естетичної. Візуальний образ 1870-х у світовій культурі стало асоціюється з образами художників-імпресіоністів, а Венеція – з карнавалом і відповідним асортиментом мистецьких атрибутів (третя дія вистави). Орієнтуючись на певний «малярський прообраз епохи», сценограф П. Вільямс «намагався створити і середовище для гри акторів, і середовище, яке можна обіграти»: «Сцена, що представляла оперову залу, одночасно була й площадкою для дії, яка вільно поєднувалася з ложами-декораціями “оперової зали”». В цих ложах розміщувався хор, що зображав одночасно й світське товариство, яке спостерігало за подіями опери. Вільямс використав також зображення аристократів, глядачів і осіб, що брали участь у самій сценічній дії, але саме цим

умовним персонажам, а не акторам, віддавалася роль маріонеток, які підігрували драматичним подіям опери» (Сидоров, 1980: 17).

З огляду на ідеологічні та естетичні пріоритети команди, керованої Вол. Немировичем-Данченком, варто згадати факт символічної, але зовсім ненавмисної синхронізації випуску «Травіати» і «Дами з камеліями» в Державному театрі імені Вс. Меєрхольда того ж самого 1934 року. Безумовно, одночасність появи так чи інакше проковує порівняння вистав (хоча й різних за своїм сценічним кодом) і тогочасними глядачами, і сьогочасними науковцями. В порівняльній площині унаочнюються принципово важливі світоглядні та власне мистецькі збіги. За публічними деклараціями Вс. Меєрхольда, «всі прагнення театру були спрямовані на те, аби виявити найяскравіше соціальні мотиви, які самим Дюма розкриті занадто несміливо» (Мейерхольд, 1968: 287). Пафос «загибелі жінки, трагічними мазками зображений автором п'єси на тлі суспільних відносин 50-х років, не втрачає своєї виразності і в кінці 70-х» (там само: 286). А тому візуальний образ вистави, тобто «couleur locale», за визначенням її режисера, дається так, «як полюбляли його показувати на своїх полотнах і Е. Мане, і Ренуар» (там само).

Отже, в обох концепціях втілюються однакові ідеологічні й естетичні настанови. Навмисна соціологізація конфлікту реалізується з одночасним перенесенням подій у 1870 роки та створенням візуального образу «в дусі» художників-імпресіоністів. Але якщо первісний текст п'єси О. Дюма-сина в процесі інсценізації Вс. Меєрхольдом зазнав незначних змін (були вмонтовані фрагменти з однойменного роману та додані репліки, стилізовані «під Флобера»), то постановка Вол. Немировича-Данченка передбачала створення принципово нового лібрето. Його поява пояснювалася необхідністю «інакше зрозуміти музику». А вона зазвичай «переживає своє лібрето, тим більше музика Верді пережила лібрето Піаве... Музика говорила про інші, глибші речі. І, першою чергою, вона закликала до перегляду Віолетти. Її доля дана у Верді у рисах глибоко зворушливих, а інколи й потрясаючих. У музиці живе прекрасна наївність, внутрішня сила та зовнішній блиск образів» (Инбер, 1935: 8–9).

Усі ці достоїнства мав підкреслити новий вербальний текст, до створення якого була запрошена відома на той час поетеса В. Інбер (1890–1972). Вона й раніше залучалася театром до співпраці в якості авторки нової версії лібрето, наприклад, «Корневільських дзвонів» Р. Планкета. В. Інбер професійно впоралася з поставленим завданням і створила нову версію «Травіати», продовжуючи «кращі традиції» своїх попередників – лібретистів минулих століть. Правда, текст не справляє враження «взірцевої нісенітниці», позбавленої здорового глузду, але не є й взірцем «високої поезії». Чого, наприклад, вартий фрагмент монологу батька з другої дії:

«Начнёте вы свой дом,
Начнёте без конца
Сводит с ума сердца
И в том числе моё» (Инбер, 1935: 41).

Але чи не найяскравішою у цьому відношенні є «Віншувальна» («Libiamo»). Текст сольного номеру Альфреда – демонстрація високого рівня концентрації банальних рим (вновь – кровь – любовь):

«Он каждый раз пьянеет вновь,
Когда страны прекрасной
Проникнет воздух ясный
Ему и в плоть и кровь.

Он жадно впивает науку в Болоньи,
В Венеции пьет он любовь» (там само: 21).

А сольна частина його партнерки – це наполеглива декларація «вічних життєвих вартостей», перевірених багатовіковим досвідом. Наприклад, що «кращі друзі дівчат – діаманти»:

«В роскошной Италии воздух прекрасен,
Но женщине этого мало,
Ей дайте вина в золочёных бокалах
И блеск вокруг неё.

Она не может быть бедна.
При всех её талантах,
Оправа из брильянтов,
Как воздух, ей нужна» (там само).

Інноваційний підхід, передбачений режисерською концепцією, в тексті лібрето реалізується через оновлення самого сценічного наративу. Власне, розгортається оповідь не про долю оперової співачки, а про її стосунки з буржуазним суспільством, що без співчуття, але з непідробною зацікавленістю спостерігає за розвитком життєвих колізій однієї з представниць мистецької богеми. А тому виправданим є принципове нове визначення місця подій, яким стає сцена. Це, своєю чергою, виправдовує використання (і в художньому оформленні теж) принципу «театр у театрі», свідченням чого є розлогі ремарки. Наприклад, до першої дії: «На заднем плане – логи. Там рассказывает хор, итальянское высшее общество того времени. Оно с любопытством следит за ходом “человеческой комедии”, которая разворачивается на нижней площадке – в гостиной актрисы Виолетты.

Общество не только следит, но и само участвует в том, что происходит там, “внизу”, где в данную минуту гости-актёры ждут прихода хозяйки дома» (Инбер, 1935: 16).

Ложі як «місце спостереження» присутні й в наступних актах. Так, у другому одна з них «заселена» чисельними представниками родини Альфреда. В третьому – всі ложі заповнені товариством у карнавальних костюмах і масках. І лише в останньому вони закриті полотном, як сценічний непотріб, зосереджуючи всю увагу глядачів на подіях трагічного фіналу.

Принцип «театр у театрі» органічно монтується з використанням «геральдичної конструкції»: в процесі ведення сценічної оповіді окрема сюжетна ситуація повторюється в «зменшеному вигляді». Зовсім не випадковим у переліку дійових осіб виявляється актор-лялькар. У першій дії він разом з іншою актрисою розігрує перед товариством і Віолеттою лялькову виставу, яка «у згорнутому вигляді» відтворює драматургію стосунків головних героїв. Отже,

в лібрето простежується настанова на подвоєння, ускладнення сюжетної оповіді, завдяки чому уможливлється розгортання нового – соціального за своєю сутністю – конфлікту, передбаченого авторами режисерської концепції. При цьому, за умови власне поетичної неспроможності тексту, встановлюються відповідні літературні алюзії, щоправда, відверто поверхові, але такі, що вибудовують багатозначну мистецьку перспективу. Наприклад, у сольному номері Альфреда з першої дії:

«Я так любил читать о том,
Как ждали час рассвета
Ромео и Джульетта.

Но лишь теперь я понял сам,
Взглядом какой печали
Утро они встречали» (Инбер, 1935: 29).

Або в арії батька із другої дії, добро відомої за оригіналом як «Di Provenza il mar, il suo!»:

«Создал ты особый мир,
Где красоткам нет цены,
Но давно сказал Шекспир,
Что ничтожны все они.

Да, характер их таков,
Может их купить любой.
От атласних башмачков
До головки золотой» (там само: 51).

Розгортання сюжетних подій у лібрето В. Інбер співпадає у поворотних точках з драматургічною колізією Ф. М. Піаве: щасливі закохані, їхнє щастя, зруйноване батьком Альфреда, з'ясування стосунків і смерть героїні. Головна відмінність нової версії – відмова від хвороби Віолетти як маркувальної риси персонажу та сюжетного ком-

поненту, що умотивовує трагічний фінал. А тому таким принципово інакшим, не схожим на первинний, стає четвертий акт.

Віолетта, знехтувана буржуазним оточенням, усамітнюється, відмовляється від продовження успішної оперової кар'єри. Про це вона повідомляє в листі до своїх сценічних побратимів (за лібрето Ф. М. Піаве, романс «Addio, del passato»): «Актёры, актрисы... вы меня любили. Я тоже вас люблю. Мне так больно, вас, друзей моих, оставит, но, что же делать, ведь вы, как я, бессильны.

Друзья, вы простите,
Что ушла я так рано,
Что в эту минуту
Даже к вам я не пришла.
Ах, прощайте, простите
Свою Виолетту.
Не надо об этом
Ни жалоб, ни стона.
Простите меня.

Мне очень хотелось
Быть в жизни счастливой.
Но вы были бессильны
Мне в этом помочь.
Ах, как мне, как мне
Хочется жить!
Жить нельзя. Жизнь прошла.
Страшно мне умирать» (Инбер, 1935: 72–73).

Прикметним є поява у листі натяку на неминучу смерть, що є досить несподіваним за умови фізичного здоров'я героїні. Лише пізніше можна дізнатися про рішення актриси вкоротити собі віку. Переконаючись у невідворотному рішенні Альфреда взяти шлюб із нелюбою, але багатою нареченою, яка своїм посагом рятує його та всю його родину від «кістлявої руки голоду», Віолетта приймає отруту:

«Оставь меня.

О, как сейчас сказать:
Прощай, прощай, любовь.
Любовь сильна.
Да, заглушить нам
Никак любви нельзя.
Моя любовь сильна,
Как смерть.
Любовь сильна, сильна,
Как смерть.

(Виолетта выпивает яд, но Альфред не видит этого. Входит суфлёр и 2-й актер) (Инбер, 1935: 83).

За таким сюжетних умов цілком логічним є поява сценічних побратимів. Вони за своїми вокальними показниками відповідають передбаченим лібрето Ф. М. Піаве персонажам – Жоржу Жермону (баритон) і лікарю (бас). Послідовно реалізуючи принцип «театру в театрі», В. Інбер увесь завершальний ансамбль, а особливо, смерть головної героїні трактує як фінальну сцену театральної вистави:

«Виолетта. Я... вас прошу... уйти сейчас... представлению конец... Тушите скорее свечи, не надо мне огня... Все ступайте... Я одна... Сейчас никого мне не надо...

Все. Так вот что! Так это смерть!

Альфред. Виолетта!

Все. Так это смерть!

Суфлёр и 2-й актёр. Финита!

Все. Так это смерть!» (там само: 86).

Отже, у такий спосіб доводиться неминучість трагічного виходу мистецької особистості з конфлікту, в який вона вступає з оточуючим її буржуазним суспільством. Саме це сприяє вирішенню принципово важливих настанов загальної режисерської концепції, що стала визначальною в процесі сценічного втілення оперового шедевиру Дж. Верді.

Традиційно вважається, що епоха Нової української літератури починається з «Енеїди» Вергілія, «перелицьованої» І. Котляревським.

У цьому випадку принцип «перелицьовування» передбачав зміну коду, а саме, відмову від панівного культурного коду «метрополії» та застосування власного – національного, який ефективно працює. Така ж процедура застосовується й до лібрето Вердієвої «Травіати». За умов збереження базового «оперового коду», за яким визначається жанрово-видова специфіка твору, змінюється код соціокультурний. У результаті оновлюється ключовий конфлікт, система дійових осіб, розвиток сюжетних подій – усе, що уможливорює успішну реалізацію ідеологічних і власне мистецьких настанов режисерської концепції.

Висновки. Досвід «перелицьовування» «Травіати» в далекі 1930-ті нині набуває нової актуальності. Особливо тоді, коли оперова класика в процесі сучасного втілення зазнає радикальних сценічних інтерпретацій. При цьому стає реальним вирішення декількох нагальних для мистецької практики проблем.

По-перше, створення нового лібрето усуває всі можливі протиріччя між концептуальним задумом постановчої команди та початковим вербальним текстом, що зазвичай виникають, наприклад, у процесі зміни місця та часу розгортання подій. Тоді й уможливорюється «органічне осучаснення» твору, його соціалізація, відповідність запитам сьогочасного глядача й актуальним викликам громадського сьогодення.

По-друге, вирішується одна з найважливіших проблем музичного театру ХХІ ст., що полягає у виборі мови виконання. Нині панівна тенденція «поголовного» виконання опер мовою оригіналу призводить до виникнення та поширення негативних явищ. Наприклад, до катастрофічного зниження мовленнєвої культури вокалістів, якості їхньої дикції, що зазвичай не відповідає сталим інтонаційно-просодичним і фонетичним нормам мови первинного лібрето. Це, своєю чергою, унеможливорює встановлення повноцінних комунікацій між сценою та публікою. Більшість останньої не розуміє чужої мови, тобто «мови виконання», і дублювання на моніторі перекладу «мовою рідною» лише ускладнює процес сприйняття сценічної інформації.

По-третє, необхідність «перелицьовування» лібрето сприятиме залученню до цієї справи сучасних провідних майстрів слова, особливо поетів. Принагідно згадати позитивний вітчизняний до-

свід, коли до перекладу лібрето українською залучалися, наприклад, П. Тичина («Лоенгрін» Р. Вагнера) та М. Бажан («Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича) (Брага, 2017). Застосування сучасної поетичної метафорики та провідних віршувальних технік сприятиме принциповому оновленню самого лібрето як одного з жанрових різновидів літератури. Одночасно у такий спосіб здійснюватиметься ефективний діалог різних національних культур, активне функціонування віддаленої у часі класики, в тому числі й оперової, в сучасному соціокультурному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

- Брага, І. І. (2017). Микола Бажан і Дмитро Шостакович: перехрестя творчих доль двох митців. У кн. *Творчість С. Прокоф'єва і Дм. Шостаковича в контексті музичної культури України: традиції та сучасність*, сс. 14–32. Суми: ФОП Цьома С. П.
- Ганзбург, Г. И. (2008). Либретто и либреттология. *Антреме: журнал об искусстве*, 2, 36–39. Retrieved from <http://hansburg.narod.ru/Antreme.htm>
- Джузеппе Верди. Травиата. Опера в 4-х действиях: программа* (1935). Харьков, 5.
- Инбер, В. (1935). *Травиата. Опера в 4-х действиях. Музыка Джузеппе Верди*. Москва: Издание Управления театрами НКП РСФСР, 86.
- Копоть, І. Є. & Присяжнюк, Л. Ф. (2003). Про лібрето ораторії Г. Ф. Генделя «Самсон». *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 25, 7–9. Київ; Суми: НМАУ, МІПРО.
- Марков, П. А. (1960). *Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре*. Москва: Всероссийское театральное общество, 468.
- Мейерхольд, Вс. Э. (1968). «Дама с камелиями». II. <Трактовка пьесы> (1934 г.). В кн. *Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. 1917–1939*, сс. 286–287. Москва: Искусство.
- Мельник, Л. (2010). Народження скандалу з духу критики: Regie-театр та його віддзеркалення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*, 89, 206–215. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Панасюк, В. Ю. (2004). Німе кіно та опера: специфіка взаємодії. *Музика у просторі культури*, 33, 79–86. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

- Панасюк, В. Ю. (2008). Литература и опера: интертекстуальный аспект. В кн. *Автор как проблема теоретической и исторической поэтики (Чч. 1–2)*, ч. 2, сс. 224–230. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы.
- Раку, М. (2001). Миф о Чайковском и власть. *Музыкальная академия*, 2, 126–138.
- Сидоров, А. Ю. (1980). *Пепр Вильямс. Альбом*. Москва: Советский художник, 136. *Memoires de Goldoni, pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son theatre*. (1814). En deux volumes. Vol. I. Paris Et Londres: Colburn libraire, 329.
- The works of Joseph Addison. (1837). Complete in the three volumes. Vol. 1. New-York: Published by Harper and brothers, 456.

REFERENCES

- Braha, I. I. (2017). Mykola Bazhan i Dmytro Shostakovych: perekhrestia tvorchykh dol dvokh myttsiv [Mykola Bazhan and Dmytro Shostakovich: the intersection of creative destinies of two artists]. In *Tvorchist S. Prokof'ieva i Dm. Shostakovycha v konteksti muzychnoi kultury Ukrainy: tradytsii ta suchasnist [Works by S. Prokofiev and Dm. Shostakovich in the context of musical culture of Ukraine: traditions and modernity]*, pp. 14–32. Sumy: FOP Tsoma S. P. [in Ukrainian].
- Dzhuzeppe Verdi. *Traviata. Opera v 4-kh deystviyakh: programma [Giuseppe Verdi. La traviata. Opera in 4acts: program]* (1935). Kharkov, 5 [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (2008). Libretto i librettologiya [Libretto and libretology]. *Antreme: zhurnalobiskusstve*, 2, 36–39. Retrieved from <http://hansburg.narod.ru/Antreme.htm>
- Inber, V. (1935). *Traviata. Opera v 4-kh deystviyakh. Muzyka Dzhuzeppe Verdi [La traviata. Opera in 4 acts. Music by Giuseppe Verdi]*. Moscow: Izdanie Upravleniya teatrami NKP RSFSR, 86 [in Russian].
- Kopot, I. Ye. & Prysiashniuk, L. F. (2003). Pro libreto oratorii H. F. Hendelia «Samson» [On the libretto of G. F. Handel's oratorio "Samson"]. *Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia [Theoretical issues of culture, education and upbringing]*, 25, 7–9. Kyiv; Sumy: NMAU, MIHRO [in Ukrainian].
- Markov, P. A. (1960). *Rezhissura Vl. I. Nemirovicha-Danchenko v muzykalnom teatre [Vl. I. Nemirovich-Danchenko's directing in the musical theater]*. Moscow: Vserossiyskoe teatralnoe obshchestvo, 468 [in Russian].

Melnyk, L. (2010). Narodzhennia skandalu z dukhu krytyky: Regie-teatr ta yoho viddzerkalennia [The birth of scandal in the spirit of criticism: Regie-Theater and its reflection]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Modern opera theatre and problems of opera science]*, 89, 206–215. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

Memoires de Goldoni, pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son theatre [Memoirs of Goldoni, to serve as a story of his life, and that of his theater]. (1814). En deux volumes [In two volumes]. Vol. I. Paris; Londres [London]: Colburn libraire, 329 [in French].

Meyerkhold, Vs. E. (1968). «Dama s kameliyami». II. <Traktovka pesy> (1934 g.) [“Lady with the Camellias”. II. <Interpretation of the play>]. In *Meyerkhold Vs. E. Stati, pisma, rechi, besedy. Chast vtoraya. 1917–1939 [Articles, letters, speeches, conversations. Part two. 1917–1939]*, pp. 286–287. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

Panasiuk, V. Yu. (2004). Nime kino ta opera: spetsyfika vzaiemodii [Silent cinema and opera: the specifics of interaction]. *Muzyka u prostori kultury [Music in the Space of Culture]*, 33, 79–86. Kyiv: National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

Panasyuk, V. Yu. (2008). Literatura i opera: intertekstualnyy aspekt [Literature and opera: an intertextual aspect]. In *Avtor kak problema teoreticheskoy i istoricheskoy poetiki [An author as a problem of theoretical and historical poetics]*. (Pts. 1–2). Part 2, pp. 224–230. Grodno: GrGU im. Ya. Kupaly [in Russian].

Raku, M. (2001). Mif o Chaykovskom i vlast [The myth about Tchaikovsky and power]. *Muzykalnaya akademiya [Music Academy]*, 2, 126–138 [in Russian].

Sidorov, A. Yu. (1980). *Petr Vilyams. Albom [Peter Williams. Album]*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 136 [in Russian].

The works of Joseph Addison. (1837). Complete in the three volumes. Vol. 1. New York: Published by Harper and brothers, 456.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2020 р.