

## СЮЖЕТ У СЮЖЕТИ: «АРІАДНА НА НАКСОСІ» РІХАРДА ШТРАУСА НА ЗАЛЬЦБУРЗЬКОМУ ФЕСТИВАЛІ 2012 РОКУ

В умовах високорозвинених візуально-звукових технологій привабливість музичних фестивалів світового рівня полягає не тільки в особливому магнетизмі співучасті у мистецтві, яке твориться «тут і тепер». Зрештою, сценарій таких культурних заходів нерідко нагадує майстерно побудовану фабулу з безліччю сюжетних ліній. Видатні голоси, дивовижні сценічні вирішення, унікальна можливість миттєвого долання історичного часу-простору, участь багатьох талантів, різноманітність програм оперних, концертних, драматичних, дитячих приваблюють слухачів. Постановка «Аріадни на Наксосі» Ріхарда Штрауса на Зальцбурзькому фестивалі 2012 року не стала винятком. Інтрига зав'язалася задовго до вистави: в анонсі зазначалося: «Опера на одну дію ор. 60. Текст Хуго фон Хофманстала (1874–1929). До постановки після «Міщанина-шляхтича» Мольєра в переробці Хуго фон Хофманстала. Макс Райнхардту з повагою і вдячністю присвячують Ріхард Штраус і Хуго фон Хофмансталь. Прем'єра: 25 жовтня 1912, Штутгарт, Малий зал Придворного театру <...>»<sup>1</sup>. Здавалося, цього більш ніж достатньо, щоб привернути увагу найвибагливішого сучасного слухача. По-перше, три згадані особистості були серед співзасновників Зальцбурзького фестивалю; по-друге, явно прочитувалася ювілейна дата – 100-річчя від дня першої постановки, і повернення до початкової версії; по-третє, «Аріадна» вже від початку свого сценічного життя виявилася «міцним горішком», завдаючи авторам багато клопоту і вимушених переробок.

Однак визнаний музичний форум тим і відомий, що дивує несподіванками. Одна з них – анонсований антракт після п'єси. Варто нагадати деякі факти з передісторії «Аріадни на Наксосі». Так, прагнучи продовжити співпрацю з Р. Штраусом, яка виходить за межі майбутнього лібрето тридцятихвилинної опери для невеликого камерного оркестру, письменник хотів спільно створити «велику, строкату і сильну дію», «драматично цілісну», з «певною стилістичною лінією розвитку», тобто «новий жанр, який за зовнішнього спирання на старий відзначався принципово новими ознаками, відповідно до закономірностей руху по спіралі»<sup>2</sup>. Тому Х. фон Хофмансталь планував спочатку скласти оригінальну п'єсу, для якої Р. Штраус міг написати музику, опера ж мислилася доповненням до драматичної дії. Але пізніше він надав перевагу не власному твору, а так переробив «Міщанина-шляхтича» Мольєра, що опера стала розвагою «після обіду». В імпровізованій письменником театральній афіші дивертисментом «Аріадна на Наксосі» з музикою Р. Штрауса завершувався другий акт<sup>3</sup>. Завдяки цьому досягнуто цілісності, якої так прагнув драматург. Отже, історія з антрактом набувала майже детективних обрисів, оскільки Р. Штраус однією з причин невдачі штутгартської прем'єри вважав 45-хвилинну перерву після «Міщанина...», яку влаш-

<sup>1</sup> Richard Strauss (1864–1949). *Ariadne auf Naxos* / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg : Salzburger Festspiele, 2012. – S. 6.

<sup>2</sup> Boyden M. *Richard Strauss. Die Biographie* / Matthew Boyden ; [Aus dem Engl. von Maurus Pacher]. – München; Wien : Europa Verlag, 1999. – S. 368.

<sup>3</sup> Там само, с. 371.

тував король Вільгельм (Карл Павло Генріх Фрідріх) фон Вюртемберг. Відомий своїми демократичними поглядами, він не втрачав можливості вносити в театральні події елементи світського рауту, заповнюючи антракти вечерею і бесідами. Врешті-решт опера, яка у процесі створення надто розрослася, постала на сцені через дві з половиною години після початку запланованої тригодинної вистави<sup>1</sup>.

Ключ до розгадки того, що сучасний шанувальник оперного мистецтва побачив на сцені Зальцбурзького *Haus für Mozart* криється у творчих ідеях німецького режисера й актора Свен-Еріка Бехтольфа (*Sven-Eric Bechtolf*)<sup>2</sup>, який запропонував свою редакцію первістка «Аріадни», розширивши його літературну основу. Поворот дещо несподіваний, адже сценічні втілення відомих опер стало звично оцінювати за режисерським прочитанням композиторського задуму і його відповідністю музиці. У зальцбурзькій же «Аріадні» на першому плані постало питання про збереження оригінального тексту, незважаючи на те, що в опері автори здійснили кілька редакційних правок. Що надихало режисера? Конкретні події життя Х. фон Хофманстала і його художньо-естетичні устремління, з одного боку, а з іншого, – недеklarоване бажання змінити уявлення, яке виникло після прем'єри 1912 р. про неможливість поєднати непоєднуване, явлене тут як незвичний союз драматургії й опери. Досить ризикований захід, якщо зважати на слова композитора: «Чудова ідея – від тверезої прозової комедії до найчистішого музичного свята – практично, ніяк не здійснилася; кажучи абсолютно банально, це сталося тому, що публіка, яка йде у драматичний театр, не хоче слухати оперу, і навпаки. Прекрасна “комбінація” виявилася незрозумілою»<sup>3</sup>.

Отже, після увертюри до мольєрівського «Міщанина-шляхтича» написано розгорнуту драматичну сцену, героями якої стали Хофмансталь (Міхаель Ротшопф / *Michael Rotschopf*; актор) і Оттонія (Регіна Фрич / *Regina Fritsch*; актриса). Ефект несподіванки був настільки великим, що підвищив «градус» зацікавлення сценічною дією, породивши низку запитань: «Що це?», «Звідки?», «Заради чого?». У пошуках відповідей звернемося до тексту першої сцени першого акту. Він вражає відсутністю художнього вимислу, оскільки в ньому не тільки фігурують імена реальних людей, а й обігруються деякі факти з життя драматурга. Зміст сцени полягає в тому, що Хофмансталь розраджує молоду графиню, яка втратила коханого, умовляючи її пробудитись до нового життя. Однак, не досягши мети, він пропонує Оттонії скоротати час за вечерею, послухавши коротку історію, яка майже склалася в його голові для півгодинної опери, але поки ще написана наполовину. І Хофмансталь починає свою розповідь про молодого музиканта, який подавав великі надії, але так і не досяг успіху. На схилі літ йому було даровано зустріч із талановитим учнем, який нагадав йому дні юності. Тому, отримавши замовлення на оперу від багатой, але нерозумної люди-

<sup>1</sup> Bechtolf S.-E. *Leben musst du, liebes Leben: Die Urfassung der Ariadne auf Naxos* / Sven-Eric Bechtolf // Richard Strauss (1864–1949). *Ariadne auf Naxos* / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg, 2012. – S. 23; Boyden M. *Richard Strauss: Die Biographie* / Matthew Boyden; [Aus dem Engl. von Maurus Pacher]. – München ; Wien : Europa Verlag, 1999. – S. 383.

<sup>2</sup> Свен-Ерік Бехтольф народився в 1957 році в Дармштадті; освіту здобув у Зальцбурзькому *Mozarteum*. Як актор працював у драматичних театрах Цюриха, Бохума, Гамбурга, Відня, Лондона. Як оперний режисер він уперше заявив про себе в постановці «Лулу» А. Берга для оперного театру Цюриха; з часом інсценував, серед іншого, «Перстень нібелунга» Р. Вагнера для Віденської державної опери (2006); з 2012 року є керівником драматичної програми Зальцбурзького фестивалю.

<sup>3</sup> Dietrich R. *An-Verwandlungen* / Ronny Dietrich // Richard Strauss (1864–1949). *Ariadne auf Naxos* / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg, 2012. – S. 33.

ни, яка прагне будь-що бути схожим на аристократа, учитель музики доручає створити її своєму вихованцю. Оттонії сюжет видається знайомим, утім, драматург не приховує джерела свого натхнення – «Міщанин-шляхтич» Жана-Батіста Поклена, відомого під іменем Мольєра.

Хто ж така Оттонія? І що стало приводом для того, щоб режисер увів героїню в сюжетну дію «Аріадни»? Зарубіжні автори вказують, що під час роботи над оперою відбулося близьке знайомство Х. фон Хофмансталя з безутішною вдовою Оттонією фон Дегенфельд-Шонбург. Про це свідчить їх тривале листування, візити драматурга в замок Нойбойерн, де молода графиня жила зі своєю, також овдовою зовицею, авантюрні зустрічі. С.-Е. Бехтольф наводить один із таких епізодів, коли Оттонія підсіла в купе до поета, приховуючи від попутників їхнє знайомство. Збоку вони видаються чужими, ніби тільки-но зустрілися і почали спілкуватися по-іншому. Як зауважує режисер, їх ніжну зустріч після приїзду, яка відбулася на балконі готелю, можна реконструювати за натяками, розсипаними в листах<sup>1</sup>. Листування Х. фон Хофмансталя й Оттонії фон Дегенфельд-Шонбург, яка нерідко думала про самогубство, щоб знову поєднатися з коханим, було опубліковане 1986 року. Фестивальний буклет містив деякі з листів, які мають виразний заголовок: «Чи любить Аріадна Бахуса?»<sup>2</sup>. Перше, що впадає в очі, це їх датування – 1910 рік. Як переконує коментар, який передує наведеним фрагментам, поет рано почав підписуватися лише ініціалом, а Оттонія вже у грудні 1910 року часом зверталася до нього на ім'я. Не приховуючи закоханості, вони з певних обставин зберігали все в таємниці і до кінця залишилися на «Ви». Ось що вона писала Х. фон Хофмансталю 18 січня 1911 року, за 8 днів до триумфальної прем'єри «Кавалера троянд» у Дрездені: «Чи варто мені говорити Вам, що я люблю листи від декого більше, ніж його самого! Це дуже важко пояснити <...> Навіть якщо я жорстока своєю чесністю, я все одно маю сказати, що він мені дуже подобається, але я не люблю його, а листи його мені не просто подобаються, я їх справді люблю. Але тут мені стає ясно – якщо я люблю його листи, хіба не люблю я тоді і його душу, його внутрішнє Я, адже його листи – це його душа? Я не знаю відповіді, мені потрібно спочатку подумати. На все добре»<sup>3</sup>. Про мінливість настроїв Оттонії, щирість та гостроту її переживань можна судити за такими рядками, адресованими поетові 2 березня того ж року: «Яка туга може іноді дрімати в людині – ні, не дрімати, а кричати <...> так важко жити самій, самій, значить, без чоловіка, якого шалено любиш, мені так важко любити, а якщо я люблю – то раз і назавжди. Так було з Крістофом, якого я так сильно любила з першого дня, у ньому було щось таке, що вабило мене. Я нескінченно сумую за ним і, скільки б не намагалася витягти себе з цього, усе одно залишаюся зі стікаючим кров'ю серцем <...>»<sup>4</sup>. Але вже через тиждень вона зізнається: «Подумайте <...> мої думки про Крістофа і про Вас злилися в одне, і ви обидва мені допомогли»<sup>5</sup>.

Абсолютна незахищеність душевних проявів двох людей огортає ці листи аурую найсокровеннішого, а чистота помислів, високі почуття, наївно-зворушлива довірли-

---

<sup>1</sup> Bechtolf S.-E. Leben musst du, liebes Leben : die Urfassung der *Ariadne auf Naxos* / Sven-Eric Bechtolf // Richard Strauss (1864–1949). *Ariadne auf Naxos* / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg, 2012. – S. 23–24.

<sup>2</sup> *Liebt Ariadne den Bacchus?* Aus dem Briefwechsel Ottonie von Degenfeld-Schonburg und Hugo von Hofmannsthal // Richard Strauss (1864–1949). *Ariadne auf Naxos* / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg, 2012. – S. 50–56.

<sup>3</sup> Там само, с. 51.

<sup>4</sup> Там само, с. 54–55.

<sup>5</sup> Там само, с. 55.

вість надає флеру романтичної новелістичності. Однак у всьому відчутна взаємодія, яка змінює ставлення кожного з них до реалій повсякденності. І якщо Х. фон Хофмансталь діяв, прагнучи відродити життєлюбність Оттонії, то вона мимоволі впливала на його поетичну уяву. У його листі від 18 березня 1911 року читаємо: «Якщо я відчуваю Вашу присутність, то я задоволений і багатий. У всьому, що я роблю, є якийсь таємний сенс, я не завжди розумію, якою мірою думки, передчуття і надії пов'язані з Вами, що цей зв'язок може або має означати для нашого земного життя – але відчуття цього зв'язку несказанно приємне, це зовсім легке ніжне напруження, знак <...>»<sup>1</sup>.

Два місяці по тому мрії поета вже тісно переплетені з його творчими задумами: «Ось сиджу я в моєму занедбаному саду <...> птахи співають, скоро зацвіте жасмин <...> і мені здається, ніби Ви зараз прийдете з книгою в руці <...> я розповідаю Вам зовсім маленьку оперу “Аріадна”, приступити до якої мене так змушує Штраус, і, поки я Вам її розповідаю, вона оживає, і мені все більше хочеться писати її» (26 травня 1911 р.)<sup>2</sup>. Один з останніх штрихів, яким роз'яснюються і поетико-міфологічні мотиви «Аріадни», і природність режисерської версії С.-Е. Бехтольфа, міститься в листі драматурга, датованому 4 липня 1911 року: «Прекрасний день, прекрасний вечір! Усе ясно, я задоволений, літаю. Сьогодні написаний останній вірш до “Аріадни”. Чи любить Аріадна Бахуса? На це не так легко відповісти. Вона приймає його за іншого, за Гермеса, посланця смерті, який прийшов за нею. Нехай залишиться загадкою. Загадка – це прекрасно. Якщо хочете, я буду щодня до і після обіду розповідати Вам історію, казку, випадок із життя, долю кого-небудь, ляльковий спектакль, загадку в особах»<sup>3</sup>.

Як бачимо, у листуванні розвіюється таємниця життя Х. фон Хофмансталя і розкривається цілком житейське підґрунтя лібрето «Аріадни». Позбавлена відтінку штучності, якоїсь анахронічності, опера постає алегорією людських відносин. Не допускаючи зайвої відвертості, Х. фон Хофмансталь розкривав свій справжній задум Р. Штраусу, який вважав дію опери нецікавою<sup>4</sup>. Р. Дітріх наводить слова поета, у яких він закликав вважати міфічні елементи «абрєвіатурами душевних процесів», бачити в них «вираження», а не «повідомлення», тому постать Аріадни, за його задумом, мала бути «абсолютно реалістичною», а музика Р. Штрауса – не викликати сумнівів у тому, що в ній «немає нічого барокового, нічого пасторального», а тільки «душевно-реалістичне, справжнє»<sup>5</sup>.

Окресленими смисловими константами визначилося режисерське вирішення вистави: розсовувалися часові межі, засобами умовно-ігрового переноса глядача з реально пережитого в символіко-міфологічне, коли «внутрішні напруження» були відбиттям життєвої вірогідності, замикаючи розповідь (криву смислу) в коло. Відповідно, Маріанна Гліттенберг (*Marianne Glittenberg*) вирішує костюми, то витримуючи їх у дусі певної епохи, то увиразнюючи ними характер персонажа. Наприклад, пан Журден (Корнеліус Обоня / *Cornelius Obonya*, актор) одягнений у вишитий камзол, рюші, туфлі з бантами, напудрену перуку згідно з етикетом XVIII століття; головні убори Наяди,

<sup>1</sup> Liebt Ariadne den Bacchus? Aus dem Briefwechsel Ottonie von Degenfeld-Schonburg und Hugo von Hofmannsthal // Richard Strauss (1864–1949). Ariadne auf Naxos / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg, 2012. – S. 53.

<sup>2</sup> Там само, с. 56.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Dietrich R. An-Verwandlungen / Ronny Dietrich // Strauss R. (1864–1949). Ariadne auf Naxos / Richard Strauss ; [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg, 2012. – S. 36.

<sup>5</sup> Там само, с. 33, 35.

Дріади й Луни прикрашені пір'ям страуса, нагадують вбрання красунь вар'єте; балагури з *commedia dell'arte* постають у строкатих екстравагантних костюмах; легковажна Цербінетта (Олена Мошук / *Elena Moşuc*, сопрано), катаючись на самокаті, зваблює чорними панчохами-сіточкою, глибоким декольте, червоною спідницею-бочечкою. Інші герої, зокрема й Аріадна (Емілі Мегі / *Emily Magee*, сопрано), ніби зійшли з фотографій перших десятиліть ХХ століття, одягнені відповідно до ситуації, громадського статусу чи професії. Мабуть, лише Бахус (Йонас Кауфманн / *Jonas Kaufmann*, тенор<sup>1</sup>) вирізняється своїм «міфологічним обличчям» завдяки леопардовому малюнку костюмною тканини і відповідним деталям гриму.

С.-Е. Бехтольф вибудовує драматургію за кількома принципами – матеріалізації слів героїв, образних підмін і дзеркальних відображень, надаючи сценографії багатозаровості й посилюючи смисловий паралелізм. Наприклад, наприкінці першої сцени в невеликій залі з подіумом, на якому стоїть рояль, і величезним, багатостворчатим вікном, що виходить у парк, на задньому плані з'являються герої мольєрівської п'єси, оживаючи під час розповіді Хофманстала. Вони зацікавлено заглядають у вікна в очікуванні свого виходу. Потім у всьому білому вистрибує на сцену, як чортик із табакерки, пан Журден у супроводі Композитора. Хофмансталь бере у нього капелюх, пальто і тростину, перетворюючись на Вчителя музики, героя «Міщанина-шляхтича» Мольєра. Цим завершується додана режисером сцена і розпочинається власне драматична дія, яка у цій версії є змістом другої половини першого акту. Нагадаємо, що вона відкривається діалогом-диспутом Композитора, Учителя музики і Гофмейстера з приводу виконаного замовлення на оперу. Однак, за словами управителя, його господар «терпіти не може повільної музики», тому після опери *seria* передбачається ще одна музична вистава – *buffa* у виконанні «фройляйн Цербінетти і її трупи». Композитор, зрозуміло, наляканий, хоча найгірше для нього попереду, коли, з примхи удаваного аристократа, від нього зажадають, щоб обидві п'єси, весела і сумна, були показані на сцені одночасно.

Поступово втягуючи глядача в перипетії французької комедії, режисер не забуває про заявлену на початку вистави лінію «Хофмансталь – Оттонія», то дистанціюючи її ключові фігури від того, що відбувається, перетворюючи їх, по суті, на спостерігачів-коментаторів, то залучаючи їх як співучасників подій. Так, закулісний вигук Журдена «Какао!» і його вихідна «промова» перериваються «стогонами» Композитора, водночас викликаючи обмін репліками між Оттонією і Хофмансталем. На запитання графині: «Пан Журден родом з Оттокрінга?», драматург відповідає: «Це ще не вирішено. Париж чи Відень, яка різниця». Наступним за цим текстовим «дублем» підкреслено переважання «гри в театр» – урочистому оголошенню Лакея «Пан Журден!» відповідає Хофмансталь: «Тут з'являється Журден», чим нагадує: усе, розігруване на сцені, є лише його «розповіддю в особах». Такі перемикання у певну «реальність» сприяють синонімізації смислових рядів, які паралельно розвиваються, природному «примірянню на себе» цієї ситуації. Не дивно, що Оттонія, почувши слова Журдена при обговоренні опери («А Ви врахували, щоб це було прийнятним для вдови? Усе треба розрахувати на шляхетну вдову, яка, хоча й наполягає на тому, щоб залишитися вдовою, у кінці має відчутти труднощі подальшого спротиву»), нетерпляче втручається: «Але, Хуго, це надто брутально. Ви мені обіцяли...». Хофмансталь миттєво відповідає: «Суто збіг, Оттоніє, тут Вас і мене абсолютно нічого не стосується! Слухайте далі!».

---

<sup>1</sup> У спектаклях 10 і 15 серпня співав Роберто Сакка (*Roberto Saccà*).

Про вільне переміщення в сюжетно-драматургічному просторі головних героїв історії, доданої в зальцбурзькій постановці «Аріадни на Наксосі» Р. Штрауса – Х. фон Хофманстала, свідчить і їх активна участь у наступних сценах «Міщанина-шляхтича», коли драматург-оповідач «входить у роль» Доранта, а Оттонія – Дорімени, і в невеликих інтермедіях, які, з одного боку, просувають події їхньої зустрічі, з іншого, – забезпечують плавність переходу в атмосферу французької комедії, завдяки чому виникає *attacca* між актами. Режисер воскрешає дух мольєрівського театру з неодмінними танцями і балетними дивертисментами (хореограф – Хайнц Шперлі / *Heinz Spoerli*): танцюють кравці, лакеї, кухарі; музикою супроводжується подавання страв; запаморочливі піруети демонструє кухарчатко, яке вистрибує з-під кришки величезної страви з омлетом. Водночас С.-Е. Бехтольф, не піддаючи жодним сумнівам, навпаки, зміцнюючи сприйняття щирості і глибини взаємовідносин поета і графині, постійно балансує між «умовно-реальним» і «театральним», збиваючи з пантелику своїх персонажів необхідністю миттєво перевтілюватися. Так, Дорімена-Оттонія, оторопівши від діаманта, який надягає на її палець Дорант-Хофмансталь, вигукує: «Хуго, Ви збожеволіли?». У відповідь звучить: «Я ні, але Дорант – так. З'їхав з глузду від любові до Вас, Дорімено, це всього лише гра, тільки в грі...». Цю гру режисер, як майстерний фокусник, захоплено продовжує. Тому протягом мольєрівської п'єси знову відбувається «модуляція в основну тональність», і Хофмансталь продовжує свою розповідь про підготовку до вечірнього спектаклю в будинку Журдена, а Оттонія спостерігає за зміною декорацій, завдяки яким частина сцени перетворюється на гардеробну. Поет охоче коментує все, що відбувається: появу акторів, персонажів зі своїх творів, комедіантів італійської трупи «у стилі *commedia dell'arte*», до яких звертається зі словами: «Дозвольте представити – графиня Оттонія фон Дегенфельд-Шонбург!». Доки відбувається знайомство в душі світських раутів, на сцену з вигуком («Геть з дороги!») «влітає» Примадонна, мало не збиваючи з ніг Оттонію. П'єса триває. Однак баталія між Композитором і Цербінеттою, натхненною розповіддю про високий зміст опери та прагматичними коментарями щодо романтичних уявлень, – знову залучає до своєї орбіти Оттонію як безпосередню учасницю диспуту про вірність у коханні. Єдиний поцілунок Цербінетти настільки змінює Композитора, що графиня, яка спостерігає за цією «сценою спокушання», збентежена. «Як його могла засліпити така кокетка?» – нарікає вона, мимоволі спонукаючи поета завершити наступний епізод оповідання і перевести діалог в іншу, особисту площину. Але героїня-Оттонія, як і її реальний двійник, боїться відвертості. Бажаючи швидше уникнути складної розмови, ніж цікавлячись історією Аріадни і Бахуса, вона з нетерпінням запитує, чи скоро почнеться опера? Хофмансталь з готовністю відповідає: «Так. Тобто, ні! Тому що зараз буде, як у справжньому театрі, – антракт!». Ремарка в лібрето: «Вони підходять і дивляться один одному в очі. У цей момент падає завіса». Інтрига триває.

Власне, «Аріадна на Наксосі», у якій «серйозне» співіснує з «буфонним», переривається лише двічі на початку дії завдяки реплікам Журдена, який прагне не скарг, а розваг. Його заспокоюють Дорант і Дорімена (читай – Хофмансталь і Оттонія). Надалі на перший план сценографічно висувається сюжетно-алегорична лінія «Аріадна – Оттонія», створюючи додатковий візуально-символічний ряд. Щоб краще уявити «знищення» часових і просторових меж, опишемо оформлення сцени (Рольф Гліттенберг / *Rolf Glittenberg*): на задньому плані ряди театральних крісел із центральним проходом, розкішна кришталева люстра, свічки; попереду – сцена, яка, завдяки глядацькому залу *Haus für Mozart*, опиняється в центрі, на зразок арени амфітеатру. Створюється ілюзія «всеприсутності», тим більше, що Оттонія із «глядача» періодично

стає ніби «другим я» Аріадни. Такому враженню сприяють аскетичні, але виразні декорації міфологічного сюжету: жодної подоби печери, натомість кілька роялів на підлозі, укладених під різними кутами. Їх блискуча полірована поверхня є дзеркальним притулком відбитого образу-двійника, який дублює пози оперної героїні. Як і Аріадна, Оттонія в печалі простягається на уявній землі, її так само беруть під руки Наяда, Дріада і Луна, вона жадібно прислухається до одкровення покинутої жінки, неспідробно співчуваючи її горю. Цю напружено вібруючу атмосферу руйнує весела Цербінетта: вона тверезо сприймає життя, у кожному з чоловіків, які їй сподобалися, вбачає єдине божество, зрозуміло, лише доти, доки інший не викличе у неї почуття. Копіюючи жести Аріадни, вона фліртує з героями-масками (Арлекін, Скарамуччо, Труффальдіно і Бригелла), розпалюючи в них пристрасть і ревності. Її миттєві сердечні захоплення підкреслені акторською грою і сценічною атрибутикою: зі своїм «обранцем» Цербінетта нерідко усамітнюється під парасолькою. Різноманітно перетворений режисером прийом поділу «світів» посилює пару-опозицію сольних висловлювань в опері Р. Штрауса: високому стилю *lamento* Аріадни протистоїть іскриста, з віртуозними фіоритурами, ефектна арія Цербінетти.

С.-Е. Бехтольф не забуває нагадувати публіці: усе, що відбувається, – це лише «ожила картинка» хофмансталівської розповіді. Постаць поета періодично виникає перед уявною рампою в театральній залі будинку Журдена, та й сам господар мало не падає від несподіванки з крісла під час вихідної арії Бахуса, який з'являється в отворі вікна у парк, ніби сходячи на землю з корабля. Відтепер уся увага сконцентрована на головних персонажах міфологічної історії. Тільки наприкінці лукава Цербінетта, підтримувана залицяльниками, які пританцьовують, знову урочисто виголошує, що жіноче серце завжди перебуває в очікуванні нового кохання. Виставу закінчено. Пан Журден, уклонившись в усі боки, віддаляється, стверджуючи своє: «Усі люди докоряють мені зв'язками з панами більш високого соціального стану, але я знаю, що немає нічого кращого за це. Вони відрізняються від інших і викликають загальну повагу відповідним вихованням, і я хотів би, навіть якщо довелось б дати руку на відсіч, стати графом або маркізом від народження».

Із завершальними тактами музики повертаються Оттонія з Хофмансталем і цілуються. С.-Е. Бехтольф, підхоплюючи останню ноту міфу про вірність і відроджене кохання, завершує невігадану історію у справді романтичному ключі, пропонуючи глядачам *happy end*. Проте реальне життя вносить у запропоновану концепцію свої корективи. Відомо, що молода, сповнена сил графиня Оттонія фон Дегенфельд-Шонбург більше не виходила заміж, зберігши пам'ять про своє єдине кохання. Її листування з поетом, як пише режисер, тривало до останнього дня його життя. Однак таємний музі не судилося дізнатися про ті слова, які Х. фон Хофмансталь написав їй наостанок, оскільки листівка так і не дійшла до адресата.

Говорячи про абсолютний успіх «Аріадни на Наксосі» на Зальцбурзькому фестивалі 2012 року, не можна не відзначити високої майстерності усіх виконавців. Завдяки їхньому професіоналізму й акторському обдаруванню створено ідеальні умови для втілення режисерського задуму (диригент – Даніель Хардінг / *Daniel Harding*; Віденський філармонічний оркестр / *Wiener Philharmoniker*). І все ж, таємниця завоювання вибагливої публіки криється в тій «душевній розмові» про ностальгійні почуття всепоглинаючого кохання, якого, можливо, так прагне сучасна людина.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bechtolf S.-E. Leben musst du, liebes Leben : die Urfassung der “Ariadne auf Naxos” / Sven-Eric Bechtolf // Richard Strauss (1864–1949). Ariadne auf Naxos / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg, 2012. – S. 22–24.
2. Boyden M. Richard Strauss. Die Biographie / Matthew Boyden; [Aus dem Engl. von Maurus Pacher]. – München ; Wien : Europa Verlag, 1999. – 702 S.
3. Dietrich R. An-Verwandlungen / Ronny Dietrich // Richard Strauss (1864–1949). Ariadne auf Naxos / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg, 2012. – S. 32–36.
4. Liebt Ariadne den Bacchus? Aus dem Briefwechsel Ottonie von Degenfeld-Schonburg und Hugo von Hofmannsthal // Richard Strauss (1864–1949). Ariadne auf Naxos / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg, 2012. – S. 50–56.
5. Richard Strauss (1864–1949). Ariadne auf Naxos / [Red. Ronny Dietrich]. – Salzburg : Salzburger Festspiele, 2012. – 190 S.

**Мізітова А. А. Сюжет у сюжеті: «Аріадна на Накосі» Ріхарда Штрауса на Зальцбургському фестивалі 2012 року.** Розглянуто режисерську версію С.-Е. Бехтольфа, відповідно до якої розширено зміст першої редакції опери Р. Штрауса – Х. фон Хофмансталя. Виявлено джерело літературної основи нової драматичної сцени, яку додає режисер. Наведено фрагменти з листування поета і графині Оттонії фон Дегенфельд-Шонбург, відзначено наскрізний характер лінії Хофмансталь – Оттонія, систему образних підмін, особливості костюмів, декорацій і сценічного вирішення.

**Ключові слова:** «Аріадна на Накосі» Р. Штрауса – Х. фон Хофмансталя, режисерська версія С.-Е. Бехтольфа, Зальцбургський фестиваль, драматична сцена.

**Мизитова А. А. Сюжет в сюжете: «Ариадна на Накосе» Рихарда Штрауса на Зальцбургском фестивале 2012 года.** Рассмотрена режиссёрская версия С.-Э. Бехтольфа, согласно которой расширен содержательный план первой редакции оперы Р. Штрауса – Х. фон Хофмансталя. Выявлен источник литературной основы новой драматической сцены, добавленной режиссёром. Приведены фрагменты из переписки поэта и графини Оттонии фон Дегенфельд-Шонбург. Отмечены сквозной характер линии «Хофмансталь – Оттония», система образных подмен, особенности костюмов, декораций и сценического решения.

**Ключевые слова:** «Ариадна на Накосе» Р. Штрауса – Х. фон Хофмансталя, режисёрская версия С.-Э. Бехтольфа, Зальцбургский фестиваль, драматическая сцена.

**Mizitova A. A. Plot inside a Plot: “Ariadne auf Naxos” by Richard Strauss at Salzburg Festival 2012.** The article focuses on the director’s version by Sven-Eric Bechtolf which extends the content of the first edition of R. Strauss – H. von Hofmannsthal’s opera. It reveals the origin of the literary basis of the new dramatic scene added by the director. The author cites fragments of correspondence between the poet and Countess Ottonie von Degenfeld-Schonburg. The article registers the penetrating nature of the “Hofmannsthal – Ottonie” line, the system of image substitution, peculiarities of costumes, theatrical props and setting.

**Keywords:** “Ariadne auf Naxos” by R. Strauss – H. von Hofmannsthal, director’s version by Sven-Eric Bechtolf, Salzburg Festival, dramatic scene.