

УДК: 13+130.2

Нелли Иванова-Георгиевская

НЕПОБЕДИМЫЙ «ДОН ЖУАН» В. А. МОЦАРТА НА ОДЕССКОЙ СЦЕНЕ, ИЛИ РОЗЫГРЫШ ДЛЯ БРАТВЫ

В статье рассматриваются различные аспекты проблемы свободы интерпретации в художественном произведении. Предметом исследовательского анализа выступила режиссерская версия постановки Юрием Александровым оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан» в Одесском национальном академическом театре оперы и балета.

Ключевые слова: *свобода интерпретации, опера, Моцарт.*

...все спектакли, которые режиссировал Александров, очень похожи на “Дон Жуана”, которого мы смотрели. Эта «фишка» была модной в 90-х, к нему на спектакли ходила братва, которая видела все чисто-конкретно и, понятно, однозначно. Сейчас же он использует свои шаблоны и клише и штампует спектакли быстро...
*из частного письма мне из Санкт-Петербурга
от 13 мая 2012 года*

«Дон Жуан» мы ждали, не скрою. Не только в последнее время, когда стало известно о планах театра включить эту оперу в репертуар. А все долгие годы постепенного оскудения перечня живых спектаклей – ждали, мечтая и почти не надеясь, – так безрадостны были театральные будни 90-х годов и времени ремонтных преобразований здания театра. Но в сердце теплилась радость ожидания – и наконец-то!

Кажется, безразлично было, в каком виде спектакль будет выпущен на сцену, лишь бы услышать в замолчавшем зале потрясающую начальную торжественно-мрачную кварту, с которой входит в театр опера, предостерегая и подготавливая к трагическому ходу событий. Лишь бы иметь возможность, следуя движению Моцартовского замысла, откликнуться на сменившее эту часть увертюры сонатное аллегро, солнечное и темпераментное, и услышать его как указание на героя, полного веселья и жизнелюбия. Лишь бы сосредоточиться на этой великолепной увертюре, задающей таким контрастным характером частей всю драматургию оперы, включиться в формирование «здесь и теперь» драматургической динамики.

А там – Боже, какая же красота дальше: и это небывалое трио с участием двух басов в сцене смерти Командора (Ах, на помощь! Ах, скорее! Я убит рукой злодея...); и дуэт донны Анны и донна Оттавио, дающих клятву отомстить бесчестному убийце (О, не будем, горе давай забудем! Жених твой заменит отца); и хрестоматийные арии Лепорелло,

дона Жуана, широкая известность которых не превращает их в скучные повторения; и наивно-простодушные сцены крестьянской свадьбы; и сложные по тесситуре и выразительности арии донны Эльвиры и донны Анны; и лиричные заверения преданного Оттавио; и трагично-возвышенная финальная встреча Командора и донна Жуана, возвращающая к заявленному увертюрной противопоставлению роковой неотвратимости наказания и жизнеутверждающей свободы личности. Точнее Пушкинского Сальери не скажешь: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»

Ко встрече с этой величественной и веселой красотой я готовилась заблаговременно, получив из театра некий документ под названием «Концепция режиссера, прямая речь» и «Либретто оперы «Дон Жуан» в оригинальной интерпретации Юрия Александрова».

Из прямой речи режиссера узнаём, что он, работая над постановкой, испытал вместе с Дон Жуаном значительные мытарства, когда его персонажа каждая эпоха пыталась «вогнать в коридор морали» (из текста Ю. Александрова. Далее – Ю. А.), когда его «пригвождали, воспевали, страшились» (Ю. А.), а на самом деле его следовало рассматривать как «зеркало, в котором отражаются прежде всего все наши грехи» (Ю. А.), как великого человека, потому что он «естественный, сам сочиняет законы, говорит собственным языком» (Ю. А.). В то же время он – как явление природы, и он незащищен, в то время как остальные персонажи «защищены устоявшейся моралью, правом» (Ю. А.). И хоть «изменились нравственные категории» (Ю. А.), «не изменилось отношение к людям свободного полета, свободно мыслящим. Все стало вольнее и циничнее, но по-прежнему реакция обывателя на Личность – страх и озлобленность» (Ю. А.).

И режиссер решает, надо понимать, на смелый шаг – обновление либретто и разработку новой сценически-музыкальной драматургии: теперь «сюжет развивается как дьявольская игра, которую придумали персонажи для выхода из своей душевной стагнации» (Ю. А.). Он заявляет, подчеркивая установку на новизну: «Мне будет важно, если зритель заметит новые черты в традиционных персонажах» (Ю. А.).

Как любой персонаж бродячего сюжета, Дон Жуан давал и даёт повод к переистолкованию его в разных художественных, эстетических и этических системах. Сама попытка нового прочтения классического произведения и героя понятна, похвальна и пробуждает зрительские ожидания свежего взгляда. Но я, к своему удивлению, не нашла ничего радикального нового в рассуждениях Ю. Александрова о Доне Жуане. Действительно, герой средневековой испанской легенды за несколько

столетий находил порою противоположные воплощения в произведениях разных видов и жанров искусства. Авторы, обращавшиеся к этому бродячему сюжету, давно уже отказались однозначно трактовать Дона Жуана с позиций закоснелой общественной морали как порочного обольстителя-сластолюбца, заслуживающего наказания. Еще Мольер пытался избежать тривиальных оценок своего персонажа, не только осуждая его за явные пороки, но и раскрывая многогранность человеческой природы. Романтизм утвердил образ Дона Жуана как исключительной натуры, противостоящей пошлости и ханжеству посредственностей, как подлинного романтического героя, характеризуемого двойственностью, в подвиге безрассудной любви не только выделяющегося из толпы, но и своей недостижимой мечтой осуществить в реальной жизни идеал восстанавливающего целостность космоса человеческой жизни. В некоторых случаях понимание образа Дона Жуана достигало философских масштабов, когда наказание оправдывалось не нарушением им правил мещанской морали, а недопустимым для человека стремлением к абсолютной свободе как следствием дьявольского соблазна. В XX веке было множество вариантов трактовки образа хитроумного жизнелюбивого любимца дам, в которых подчеркивался его интеллектуализм, отличающий его, как мужчину, от женщин и требующий разведающего сомнения во всём порядке вещей, в том числе и в прочности любовных связей (например, у Макса Фриша Дон Жуан одержим любовью к геометрии).

Читая о «концепции режиссера», выраженной прямой речью, я не находила ничего о персонаже, что смогло бы меня удивить заявленной постановщиком оригинальностью. И тогда я заподозрила, что вся ошеломляющая новизна кроется в словах «сюжет развивается как дьявольская игра, которую придумали персонажи для выхода из своей душевной стагнации» (Ю. А.). И явившись, полные ожиданий, на премьерный спектакль 28 апреля 2012 г., я и около двадцати моих друзей и коллег открылись оркестровому звучанию и сценическому действию, которое волей постановщика теперь подчинялось законам «дьявольской игры».

Надо сказать, что Моцарт даёт повод трактовать его гениальную оперу в игровом ключе, поскольку сам демонстрирует высокое мастерство игры – на всех уровнях произведения. Сюжетно-событийное развитие, заданное либретто Лоренцо да Понте, сочетает трагические и комические компоненты в причудливом драматургическом движении. Это позволяет постановщикам и исполнителям в разных версиях спектакля

актуализировать какие-то элементы, оставляя другие на периферии, что приводит к возможности драматургической полисемии и к подчас противоположным прочтениям событий оперы. Сам композитор дал пример такого разночтения. Уже из истории постановки оперы «Дон Жуан» с участием Моцарта известно, что во время представления её в Вене (первая постановка была осуществлена в Праге) композитор завершал спектакль трагической кульминацией гибели Дона Жуана, опустив исполненную в пражской премьере финальную сцену в стиле «totalit» о том, что порок обязательно всегда будет наказан, требуемую идеологией Просвещения.

Характеры персонажей в опере Моцарта обрисованы многообразно, и, хотя каждый из них несёт какую-то основную идею, они не выглядят однозначными масками, а сочетают в себе разные черты, выражая живую человеческую противоречивость. В первую очередь ярким образом представлен Дон Жуан – порочный обольститель и сильная личность, вызывающая внимание и любовь женщин; эгоист, презирующий моральные законы, и бескорыстный жизнелюб; безрассудный гуляка и страстно ищущий космической гармонии и свободы. Такая предзаданная авторами оперы двойственность персонажей предоставляет возможность постановочной игры, когда могут естественно получать разную интерпретацию психологическая мотивация и результаты их действий.

Музыкальная драматургия оперы несёт в себе не только рельефное развитие комических эпизодов и явственное присутствие глубокого драматического и даже трагического начала – что само по себе странно для жанра «веселой драмы» (итал.: *drama giocoso* – буквально «игривая драма»), как определил своё произведение Моцарт. Это сочетание противоположных жанровых характеристик в опере, по жанру приближающейся к опере *buffa*, имеет безусловную игровую природу. Композитор соединяет в рамках одного произведения элементы оперы *buffa* (в комических сценах Лепорелло, Церлины и Мазетто) и оперы *seria* (в ариях Эльвиры).

Моцарт блестяще играет событиями, персонажами, развивая интригу, сплетая и расплетая сюжетные ходы, умело помещая создаваемую его гением игру человеческого бытия в задаваемые им рамки конфликта между наслаждением жизнью и свободой, получившим космические масштабы, и столь же универсальным сверхличностным возмездием.

Композитор играет самими музыкальными средствами выразительности, создавая такую структуру музыкального текста, которая содержит черты классицистской поэтики, сентиментализма, свойственных эпохе Просвещения, но и такие элементы, которые получают свою

полноценную реализацию в творчестве романтиков. Ясность и стройность композиции, отвечающие требованиям классицизма, точное взаимодействие тональностей сочетаются с необычными для эпохи чертами: достаточно вспомнить введение драматургически значимой полиритмии в пятой картине первого действия – в сцене бала у Дона Жуана звучат одновременно три танца (менуэт на 3/4, контрданс на 2/4 и вальс на 3/8) – или особенности музыкальной характеристики Командора, в которых усматривают предвестие романтической музыки. Моцарт в свою божественную игру включает, кроме прочего, танец, который утрачивает дивертисментный характер и приобретает драматургическую функцию, поскольку именно его драматургическое развитие заканчивается кульминацией сцены (крик Церлины).

Пятая картина второго действия начинается не просто весело – ужин у Дона Жуана выглядит как шутка, проделка, дурачество. Авантюрную игру организует не только безрассудный жизнелюб Дон Жуан, с озорством поддразнивающий всех (голодного глотающего слюнки Лепорелло и умоляющую возлюбленного одуматься Эльвиру), но сам Моцарт словно переставляет фигуры в музыкальной партитуре: на сцене звучат фрагменты разных музыкальных произведений – мелодия из оперы Мартини «Cosa rara» («Редкая вещь»), затем из оперы Сарти «Fra due litiganti terzo gode» («Когда двое ссорятся, третий радуется») и из оперы самого Моцарта «Свадьба Фигаро» (ария Фигаро «Мальчик резвый»). Это веселье обрывает явление каменной статуи (в тексте автора либретто да Понте Лепорелло сообщает: Гость из камня к нам явился. Ах, рассудка совсем я лишился! Он идёт, весь белый, белый... Так ступает тяжело), обращающей происходящее в подлинную трагедию.

Моцарт замыкает совершенный по музыкально-драматургическому замыслу и воплощению круг, возвращая нас к заявленному в увертюре конфликту. При этом роковая фигура возмездия в своём каменном величии совершенно не превосходит в «высшей правоте» наказанного развратника (опера была названа её авторами «Дон Жуан, или Наказанный развратник»), даже при сохранении финальной сцены торжества мстителей. Сколько достоинства и мужества в этом «нет!» Дона Жуана в ответ на призыв каяться, какими лиричными и трагичными интонациями окрашена сцена мужественного принятия смерти весёлым жизнелюбивым обольстителем. Жизненная авантюра, которую Моцарт представил в своей опере как празднование бытия, обернулась для её неунывающего строителя трагедией, закончившись наивысшим своим воплощением – его смертью, полной достоинства.

Юрий Александров показал себя безусловным мастером режиссуры. Сценическое решение ярко, театрально, вполне соответствует оперному жанру. Эффектные декорации Вячеслава Окунева соразмерны музыкально-драматургической архитектонике оперы Моцарта, двухэтажная конструкция будто напоминает о полистилистике оперы. Костюмы, в большинстве своём, уместны и выразительны. Мизансцены естественны, чаще всего удобны для исполнителей и зрителей. Сцена маскарада потрясающа, выход трёх масок поражает монументальностью и красотой.

Режиссер вполне по-современному пытается синтезировать черты разных музыкально-сценических жанров, что отвечает жанровой неоднозначности оперы Моцарта. Но удивляет и огорчает стремление режиссера достигать такого синтеза в формах, не вполне свидетельствующих о хорошем вкусе.

Так, почему-то обычное оперное исполнение арий солистами кажется режиссеру неадекватным предложенной им «оригинальной интерпретации». Он решает перенести в сценическое пространство оперы обязательное танцевальное сопровождение пения персонажей. Так, арии Дона Жуана сопровождает сонм юных созданий пйгльй, маловыразительными танцами пытающихся помочь зрителям понять, что солист одержим тягою именно к дамскому полу, а не к рыбной ловле или геометрии. Мне и моим друзьям, присутствующим на премьере, это зрелище показалось жалким. Даже как-то стыдно было при этом присутствовать.

И уж совсем ни в какие ворота – режиссерское стремление визуализировать всю музыку спектакля, из-за чего увертюра потеряла свою важнейшую драматургическую роль, представляя контрастными своими частями конфликт между неотвратимостью вселенского масштаба наказания и величием свободолюбивого утверждения жизни. Присутствие на сцене героя и множества девушек лишило музыку того шекспировского драматизма, который отмечается всеми, кто знаком с оперой Моцарта, и который должен быть непременно отмечен зрителями/слушателями. Это напомнило мне, как в одном из давних филармонических концертов дирижер после исполнения «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса на бис исполнил танец маленьких лебедей. Публика не знала, куда отводить взор. Что-то подобное мы испытали во время исполнения увертюры. И, как оказалось, не один раз в течение всего спектакля.

Дьявольская игра», о которой предусмотрительно предупреждал режиссер, похоже, сыграла злую шутку с Моцартом, исполнителями, самим режиссером и нами, грешными.

Постановщик предложил собственную концепцию спектакля, что почему-то считается отличительной чертой этой постановки (будто бы вообще возможна режиссерская работа без концепции). Сохранив дословно текст Лоренцо да Понте, Ю. Александров позволил себе его «оригинальную интерпретацию» (Ю. А.), перенеся действие оперы в настоящее время в некий «*элитный*» отель одного из *прославленных* европейских курортов, который облюбовала *так называемая «избранная»* часть общества» (Ю. А.). Если участники сценических событий названы постановщиком «так называемой» «избранной» частью общества, то зрители с самого начала предполагают, что речь не пойдет об аристократии, об интеллигенции, а о тех, кого мы привыкли высмеивать за неакадемическую речь, безграмотность, неоправданные амбиции, то есть – фигурально высказываясь, за «растопыренные пальцы». Ох, об этой публике слушать оперу мне и моим друзьям совсем не хотелось.

И вот этой, так сказать, публике, стало скучно, она пресытилась: «оплаченные женские ласки, кулинарные изыски, редкие вина изрядно «утомили» компанию, духовным лидером которой является Оттавио – хранитель главного «избранных» – все возможно и «все включено»» (Ю. А.). Стоп, уже хочется распахнуть окно и глубоко вдохнуть: оплаченные женские ласки – это о чем, собственно, речь? Женские ласки каких персонажей оплачены и кем? Мазетто платит за любовь Церлине, с которой только собирается сыграть свадьбу? Оттавио, который в течение всей оперы будет только мечтать о свадьбе с соблюдающей траур донной Анной, платит своей невесте? Может, Дон Жуан, который «своим независимым поведением и безрассудным весельем раздражает отдыхающих господ» (Ю. А.), платил Эльвире и заодно всем остальным возлюбленным из списка, педантично составленного Лепорелло? Всё дальнейшее развитие событий никак не вписывается в эти слова из «оригинальной интерпретации» режиссером текста либретто да Понте, который звучит из уст певцов в неизменном виде.

Представители «так называемого» избранного общества, получили в «оригинальной интерпретации» новые характеристики, сравнительно с оригиналом да Понте и Моцарта, что само по себе замечательно и всегда

ожидаемо зрителями. Надо сказать, нам было чему удивляться во время премьерного представления 28 апреля 2012 года.

На роль духовного лидера «отдыхающих господ» (Ю. А.) «оригинальной интерпретацией» назначен Оттавио – у Моцарта персонаж, не отличающийся ни личностной яркостью, ни музыкальными характеристиками активно действующего героя. Все его действия и арии представляют собою обещания, мечтания, надежды. Но в «оригинальной интерпретации» он коварно замышляет «дьявольскую игру, чтобы вывести друзей из душевной стагнации» (Ю. А.). Зрителям открывается картина: друзья пребывают в душевной стагнации, от пронизательного Оттавио это не укрылось, и он, наверное, в силу усмотренного режиссером природного коварства и цинизма («всё возможно и всё включено»), берётся спасти их души. Как окажется к концу представления, ценой жизни беспутного весельчака, который своим «независимым поведением и безрассудным весельем» (Ю. А.) просто их раздражает. Мало этого, так Оттавио оказывается женолюбом не менее осуждаемого всеми Дона Жуана! То обещание наказать развратника, которое по либретто да Понте Оттавио дает Мазетто, Церлине и Эльвире, чтобы они заверили донну Анну в его верности долгу, в «оригинальной интерпретации» Оттавио обращает донне Эльвире, преследуя её своими недвусмысленными обьятиями. Действительно, полное переистолкование образа персонажа, как и обещано «оригинальной интерпретацией».

Церлина, подвергшись «оригинальной интерпретации», утрачивает присущую ей в большинстве постановок естественную наивность и чистоту, стараясь ловко одурачить своего жениха-простофилю и вполне осознанно соглашаясь позабавиться с веселым беспечным молодым господином. Но как найти включенному в интригу зрителю хоть какое-то объяснение тому, что «опытная Церлина» (Ю. А.) традиционно истощным криком зовёт на помощь в пятой картине первого действия, будучи не в состоянии справиться с притязаниями коварного развратника?

Донна Анна из традиционной несчастной жертвы ловеласа, пытавшегося насильно овладеть ею, превращается в хитрую обольстительницу, без памяти влюбившуюся в героя, которую жажда мести по-настоящему одолевает только в сцене маскарада, вследствие нестерпимой ревности, когда она видит, что донна Эльвира предьявляет законные права на Дона Жуана. «Ревность вспыхивает в душе Анны, которая во всеуслышание объявляет Жуана убийцей Командора! Ее рассказ, мало похожий на правду, потрясает Эльвиру – теперь она – орудие мести «поруганной» Анны...» (Ю. А.). В тексте да Понте, звучавшем и на премьере, она объясняет внезапное опознание преступника узнаванием

его голоса. Но зрители, превращенные обещанием режиссера в «свидетелей, а может, и участников интриги» (Ю. А.), конечно, не верят словам героини, а верят «оригинальной интерпретации»: перед нами коварная любительница любовных интриг, предпочитающая оставаться неузнанной и скрывать подлинные мотивы своих поступков. В либретто режиссера в первой сцене неоднозначно указано на недовольство донны Анны тем, что её узнал Дон Жуан, только что обнимавший её: «Девушка в ярости, поскольку хотела сохранить под маской тайну своих претензий на Жуана» (Ю. А.).

А коварству и лицемерию её, похоже, вовсе нет предела. В развернутой сцене объяснения с женихом, доном Оттавио (четвертая картина второго действия) донна Анна, по либретто да Понте и в соответствии с музыкальной драматургией Моцарта, просит его не спешить со свадьбой, поскольку еще не угасли чувства тяжелой утраты и жажда мести: «Дай немного мне привыкнуть к нашей горькой утрате. Верь, что в сердце моём вечно живёшь ты». Но режиссер не на шутку включился в дьявольскую игру переиначиваний и раскрытия тайных мотивов и переживаний. В его «оригинальной интерпретации» в либретто записано: «Наконец Анна и Оттавио наедине... Какие странные чувства владеют ими накануне великого таинства бракосочетания?...» (Ю. А.). А на сцене в это время – буквальное изображение этих «странных чувств» (но почему они странные? Тут включенному в дьявольскую игру зрителю дают свободу истолкования), когда донна Анна внезапно сбрасывает одежды, оказавшись в костюме, памятным по одному из клипов Мадонны – сверкающим металлом прикрыты женские прелести. Тут вовсе обескураженные дон Оттавио и зрители становятся свидетелем действительно странной сцены. Оказывается, сладостные плотские желания донны Анны, выражаемые, по мнению постановщиков, эротичным танцем (на самом деле пляской в стилистике «Во поле берёзонька стояла», когда пальчиком подпирается щечка и танцующая припадает на ножку то в одну сторону, то в другую), сдерживаются надетым на неё «поясом верности». Но в конце сцены уже ни зрители, ни дон Оттавио не удивляются неожиданному решению донны Анны уйти за кулисы верхом на женихе. Вот только теперь усилиями «оригинальной интерпретации» становится очевидной коварство этой «так называемой» дамы высшего света: зрители ведь помнят, что в первой сцене именно она оказалась инициатором плотских отношений с Доном Жуаном, закончившихся тогда же столь печально для её отца. И тогда «пояс верности» ничуть не мешал героине в её «претензиях на Дона Жуана» (Ю. А.)!

Что приобрела донна Анна в «оригинальной интерпретации» по сравнению, скажем, с характеристикой, данной этому персонажу П. И. Чайковским в его статье для «Русских ведомостей» 1873 года: «В особенности полны глубокого трагизма все сцены, где является Донна Анна, эта гордая, страстная, мстительная испанка. Раздирающие крики и стоны её над трупом убитого отца, ее ужас и жажда отмщения в сцене, где она встречается с виновником своего несчастья – всё это передано Моцартом с такой захватывающей силой, что под стать к нему по глубине производимого впечатления разве только лучшие сцены Шекспира» [1].

Донна Эльвира, по моему наблюдению, не получила «оригинальной интерпретации» от постановщика. Она традиционно колеблется между жадной мщеньем и преданностью возлюбленному, страдая и из-за его роковой неверности, и из-за угрозы его жизни. Возможно, что данный образ был подвергнут столь тонкой обработке, что воображение моё и моих партнеров по зрительскому присутствию на премьере оказалось недостаточным, чтобы это оценить. Но мы, по крайней мере, спокойно наслаждались прекрасным пением исполнительницы.

Лепорелло тоже предстает в рамках традиционных представлений об этом слуге-плуте, который и пытается верно служить своему хозяину, и своего не упустит.

Действительно, режиссер весьма постарался, чтобы «зритель заметил новые черты в традиционных персонажах» (Ю. А.), по крайней мере, в некоторых. Но чего ради такие трансформации? Как такая «оригинальная интерпретация» повлияла на обновление смысла, достойного внимания исполнителей и зрителей? Конечно, шекспировские масштабы отменены (ведь речь идет теперь о «так называемом»), но что взамен? Розыгрыш, организованный доном Оттавио и режиссером для «братвы»? Главное – что принципиально нового и важного приобрел образ Дона Жуана, включенного в сложные отношения со всеми персонажами? Новое есть. Дон Жуан получил блеклого двойника – донна Оттавио, с очевидными намерениями преследующего донну Эльвиру, – что снимает уникальность главного героя и снижает вообще значимость его женолюбства. И противостояние сильной личности, жизнелюбивого героя, воплощающего гедонистические принципы и абсолютное стремление к свободе, персонажам, трактовка которых значительно снижена «оригинальной интерпретацией», начинает выглядеть как мелкая возня на коммунальной кухне. Теперь мы можем смело сказать, что Дон Жуан – тоже «так называемый», а вовсе не настоящий герой Моцарта.

Мы должны помнить, что коварный Оттавио, получивший по прихоти режиссера роль серого кардинала, организовал «дьявольскую игру» с

Доном Жуаном. В последней картине приход каменного гостя (который словами Лепорелло обозначен однозначно тяжеловесно: «Топ, топ, топ, топ») заменен явлением – о Боже!!! – трупа Командора, с воткнутым в грудь кинжалом и в окровавленной рубашке. Музыку Моцарта никто не отменил, купюр не было, вся потрясающая сцена возмездия и мужественного принятия смерти Доном Жуаном происходила на наших глазах. И весь её высочайший трагизм одним махом был превращен в фарс, поскольку Командор оказался живым перед давно уже ничему не удивляющимся Доном Жуаном и продолжающими диву даваться зрителями. Но и это еще не всё! Дон Жуан умирает не от каменного рукопожатия (которое, тем не менее, свершалось на сцене) и не от грома небесного, а выпивая бокал с ядом, на его глазах всыпанного туда Командором.

После всего оставшиеся в живых «так называемые» представители избранного общества радостно поют последний секстет, праздную торжество справедливости и наказание преступника (но за что же он наказан, если он никого не убил???). И последнее удивление – уже, наверное, радостное: Дон Жуан оказывается живым, приветливо машущим торжествующим моральную победу персонажам и нам, зрителям.

Слава Богу, Дон Жуан непобедим! Непобедима эта страсть к жизни во всей её полноте, красоте и свободе! Непобедим Моцарт, и все присутствующие на премьере ощутили это окончательно и бесповоротно, воздавая заслуженную благодарность исполнителям, чье мастерство и стилистическая чуткость очень порадовали нас. Низкий поклон маэстро А. Самоилэ, Л. Бутенко, всем солистам, хору, оркестру, всем цехам театра, подарившим нам счастье встречи вживую с неувядаемой и не сдающейся никаким «оригинальным интерпретациям» великой оперой В. А. Моцарта.

Список использованной литературы

1. П. И. Чайковский о Моцарте // http://www.amadei.ru/tch_o_moz.htm.

Неллі Іванова-Георгієвська

НЕПЕРЕМОЖНИЙ «ДОН ЖУАН» В. А. МОЦАРТА НА ОДЕСЬКОЇ СЦЕНІ, АБО РОЗИГРАШ ДЛЯ БРАТВЫ

У статті розглядаються різні аспекти проблеми свободи інтерпретації в художньому творі. Предметом дослідницького аналізу є режисерська

версія вистави Юрійом Александровим опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» у Одеському національному академічному театрі опери та балету.

Ключеві слова: *свобода інтерпретації, опера, Моцарт.*

Nelly Ivanova-Georgievskaya:

UNDEFEATED “DON GIOVANNI” BY WOLFGANG AMADEUS MOZART ON ODESSA STAGE, OR PRANK FOR THE MOB

The article discusses the various aspects of freedom of interpretation in the artwork. The new version of Mozart’s “Don Giovanni” in The Odessa National Academic Theatre of Opera and Ballet by the stage director Yuri Alexandrov became the subject of the researcher’s analysis. The stage director presented to the audience two pamphlets: “The Directorial Concept - Direct Speech” and “The libretto from the opera Don Giovanni by Mozart in the innovative interpretation by Yuri Alexandrov.” The author of the article questions whether this new interpretation has a significant effect on the meaning of the opera and whether Don Juan acquires a fundamentally new portrayal.

Mozart provides the opportunity to interpret the Don Juan opera in a playful way, which the author takes as an opportunity to reveal the game of comical and tragic components driven by the musical and contextual elements of the originator. She presents this dichotomy as the source of occasional conflicting interpretations of the opera’s events.

Nelly Ivanova-Georgievskaya is able to convincingly show that Yuri Alexandrov’s interpretation of the libretto comes into conflict not only with the original text, but also with the familiar depiction of the opera’s characters, transforming comic scenes into vulgar ones, and making tragic ones farcical.

Keywords: *freedom of interpretation, meaning, opera, Mozart.*

References

1. P. I. Chajkovskij o Mocarte [P. I. Tchaikovsky about Mozart], http://www.amadei.ru/tch_o_moz.htm.