

DOI 10.18522/2415-8852-2021-1-70-82

УДК 792.01

ОПЕРНЫЙ РЕЖИССЕР АХИМ ФРАЙЕР: ФРАГМЕНТЫ О МЕТОДЕ

Анна Александровна Сокольская

кандидат искусствоведения, доцент Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, ведущий научный сотрудник лаборатории многофакторного гуманитарного анализа и когнитивной филологии Федерального исследовательского центра «Казанский научный центр РАН» (Казань, Россия)

e-mail: anewta@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена режиссерскому методу немецкого художника, сценографа и постановщика Ахима Фрайера. Работа основывается на структурном и герменевтическом анализе некоторых сценографических и режиссерских приемов в его оперных спектаклях: «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Парсифаль» и тетралогия «Кольцо нибелунга» Вагнера, «Вольный стрелок» Вебера, «Ариодант» Генделя. Рассматриваются вопросы телесности и репрезентации гендера, воплощения образов бессознательного, использования приемов гиперболизации и фрагментации, цитирования культурных знаков и эстетических кодов разного генезиса. Проводится параллель с театрално-теоретическими взглядами Бертольда Брехта, в частности, с категорией *gestus*'а и идеей диалектического развития как основы драматургии спектакля. Основной ракурс работы связан с использованием режиссером сценических метафор для визуального воплощения основных концептов либретто.

Ключевые слова: Ахим Фрайер, опера, режиссерский оперный театр, герменевтика, *gestus*, метафора.

«Слово за слово [un mot pour un autre] – вот формула метафоры, и если вы поэт, вы с легкостью, играючи, можете взорваться целым фонтаном их, сплести из них ослепительную ткань. Если в результате вы испытаете опьянение, которое напомнит вам о носящем это название диалоге Жана Тардые – неудивительно, ибо в нем как раз и демонстрируется, что для абсолютно убедительного разыгрывания буржуазной комедии любое значение абсолютно излишне».

Жак Лакан

«Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда»

Человек в оперном театре Ахима Фрайера¹ сохраняет лишь одну неискаженную связь с реальной человеческой телесностью, и эта связь – голос. Гигантские, раз-

дутые сценические костюмы-экзотела, деформированные гримом черты лица, застывшие позы и кукольные жесты: реальное тело уходит из поля зрения, чтобы начать беспрерывно *означать*.

*

Пространство его спектаклей схоже с движущейся инсталляцией, населенной поющими артистами, – и служит музыкальной форме верой и правдой. Много-слойная лейтмотивная драматургия тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», вырастающая в систему взаимосвязанных тем из трезвучного пра-мотива вступления к «Золоту Рейна», звучит внутри сценической коробки, постоянно трансформирующейся при помощи света и видео-

¹ Ахим Фрайер (р. 1934) – немецкий художник, театральный режиссер и сценограф – принадлежит к поколению последних учеников Бертольда Брехта, стажировавшихся у него в 1950-х гг. в Берлинской академии искусств. Оперные постановки Фрайера довольно часто рассматриваются прежде всего с точки зрения визуальной эстетики, в одном ряду со спектаклями Роберта Уилсона [Березкин; Кара; Zerpenfeld]; что же касается связи его режиссерского метода с брехтовским эффектом очуждения (V-эффектом), достигаемым с помощью обращения к архаике, примитивизму и приемам балаганного театра, то это упоминается едва ли не в любой публикации о его творчестве. Впрочем, сам режиссер неоднократно утверждал, что с театральной теорией Брехта ознакомился очень поздно, уже после того, как пришел к схожим идеям в собственной практике [Neumann: 5] – и часто постфактум осознает собственные сценические решения как брехтианские. К числу других учеников Брехта принадлежат также оперный сценограф и режиссер Аксель Мантей и Рут Бергхаус, одна из создательниц немецкой традиции Regioper – режиссерского оперного театра. Бергхаус и Фрайером (в качестве художника) в 1968 г. на сцене Дойче Опер в Берлине был поставлен «Севильский цирюльник» Россини, ставший классикой нового направления и до сих пор остающийся в репертуаре театра.

проекций¹. Статичный театр кукол в «Ариоданте» Генделя уподобляется портретной галерее: с ней часто сравнивают барочную оперу, построенную как гирлянда арий, соединенных речитативами. Номерная структура «Волшебной флейты» Моцарта предстает как дискретная последовательность цирковых трюков или эстрадных гэгов. Лейтмотивы потустороннего демонического мира в «Вольном стрелке» Вебера отражаются в изображениях чудовищ, постоянно наблюдающих сверху за героями.

Театр Фрайера конвертирует структуры музыкального времени в театральное пространство и сценическое действие самым очевидным образом: при помощи метафор.

*

В опере – жанре, который позволяет соединить вместе неязыковые искусства воздушными мостами слова, – восприятие спектакля происходит при постоянном наложении точек зрения (наше слышание музыки определяется визуальным рядом, и наоборот). Лакан сравнивает конденсацию образов бессозна-

тельного в сновидениях с устройством метафоры (увиденным им через призму расширительной теории риторики Р. Якобсона²):

«Verdichtung, т. е. уплотнение, конденсация, представляет собой структуру взаимоналожения означающих, являющуюся полем действия метафоры – структуру, само имя которой, включающее в себя слово Dichtung (поэзия), указывает на родство указанного механизма с поэзией, и родство настолько тесное, что он вбирает в себя традиционную функцию этой последней» [Лакан: 43].

Этот танец означающих – музыки, текста и визуальных образов – сродни сновидению и, словно след сновидения в памяти, становится объектом герменевтической охоты за значением.

*

Театр Фрайера, примитивистски грубый на первый взгляд, пропитан утонченным антропологическим мышлением; в брехтовой терминологии такой театр можно было бы назвать антииллюзионистским.

¹ Список упоминаемых в тексте спектаклей приводится в конце.

² «Конкуренция между двумя механизмами поведения – метафорическим и метонимическим – проявляется в любом символическом процессе, как внутриличностном, так и социальном. Так, в исследовании структуры снов решающий вопрос сводится к тому, на чем основаны символы сна и его временные последовательности – на смежности (фрейдовское метонимическое “замещение” и синекдохическое “сжатие”) или на сходстве (фрейдовские “тождество и символизм”)» [Якобсон: 131].

По словам драматурга Фрайера Свена Ноймана, работавшего с ним в 1990-х гг. (сейчас его постоянным драматургом является Клаус-Петер Кер), метод режиссера основан на деконструкции существующих театральных форм [Neumann: 13]. В театре Фрайера деконструируется (очуждается) прежде всего то, что по умолчанию считается «естественным», например соразмерность. Пропорции нарушены в соотношении сценических объектов с реальными вещами (и порой друг с другом): над вагнеровскими богами парит крохотная Валгалла.

Несоразмерность – это бегство от самодостаточности культурных символов и эстетических кодов. Цитаты из масскульта, модернистского и авангардного изобразительного искусства сочетаются у Фрайера с приемами и образами, заимствованными из архаических культур¹. Все они становятся материалом, из которого режиссер конструирует диалектические модели развития человека и общества.

*

В постановках Фрайера 2000–2010-х гг. организация сценического пространства часто подчинена принципу спирали. Например, в вагнеровском «Парсифале» спираль – основа сценографической конструкции²; на ее витках-галереях располагаются рыцари Монсальвата и цветочные девы Клингзора. В финале оперы момент снятия противоречия (между небезупречной и откровенно сексистской этикой Монсальвата и не менее сексистской антиэтикой замка Клингзора) – это не начало нового витка, а выход за пределы спирали, и он связан с центральным женским персонажем оперы. После соприкосновения Парсифаля с зеркальной «небесной сферой», которая спускается сверху, на сцену возвращается Кундри. В третьем акте «Парсифаля» ее роль исключительно мимическая, но после ее появления галереи скрываются за видеопроекциями: пространство сцены заполняет поток означающих – *Liebe, Erlösung, Gnade, Ruh, Hoffen, Wunde, Quelle, Tränen, Lenz, Duft, Erde, Trauer* (любовь, иску-

¹ Среди существенных стилеобразующих приемов исследователи называют статику, гиперболизацию фигур и жестов, использование масок, нарочитую геометричность пространства и подчеркивание его границ, явно условно и грубо нарисованные декорации и детали костюмов. См. об этом: [Kara; Berg].

² Спираль как метафора развития человечества – это также главная деталь визуального образа Гурнеманца, хранителя истории: в первом акте несколько витков вокруг его головы увенчиваются второй, бутфорской головой.

пление, милость, покой, надеяться, рана, источник, слезы, весна, аромат, земля, скорбь). После этого сцена погружается в темноту¹.

*

Гиперболизация тела вписывает его в пространство сцены – и в столь же гиперболизированную систему бинарных гендерных отношений.

Тело Кундри в «Парсифале» полностью закрыто длинными черными дредами, которые и составляют ее костюм. Это не ограждает ее от презрения и насилия в обоих замках (сексуальность находится под запретом в Монсальвате, а в замке Клингзора становится инструментом манипуляций). Недаром среди граффити, покрывающих галереи, изображения обнаженного женского тела и женского профиля находятся рядом с изображениями креста, серпа и молота, шприца – и надписью WANN – SINN (безумие – смысл), суммиру-

ющей неисчерпаемость символов самоотречения и аддикции.

Облики женских персонажей у Фрайера чаще всего гротескно феминны: огромные торчащие груди и яркие губы цветочных дев Клингзора, трех дам из свиты Царицы Ночи, женских персонажей в «Дон Жуане» обозначают женщину как инструмент соблазна. Фрайер как бы договаривает до конца тезис Брехта о буржуазной опере как наслаждении (отказываясь от знакомых по режиссерскому театру – от Питера Селарса до Грэма Вика – попыток каким-либо способом препарировать сексизм, детерминированный временем создания произведения). Впрочем, black face Моностатоса (к тому же украшенного огромным фаллосом на лбу) – это отказ от попытки объяснить также и расистскую подоплеку с культурно-исторической или любой другой точки зрения, ироническая и громкая демонстрация расовых и гендерных стереотипов.

¹ Схожая логика у пространственного решения финала «Волшебной флейты»: Тамино и Памина, пройдя испытания, оказываются в ложе второго яруса, над разрушающимся на глазах и обесцвечивающимся пространством сцены, над комнатой испытаний, которая выполнила свою переходную функцию. В «Кольце нибелунга» спиральное развитие ведет от нарочито примитивных «статуэточных» божков в «Золоте Рейна», обладающих видимыми признаками своей функции (например, яблоки Фрейи или радужная палитра Фро) и гитлероподобного нибелунга Альбериха, через зооморфных детей Вотана, Вельзунгов – к двум типам фигуры в «Зигфриде» и «Гибели богов»: кукла и клоун. У тех и других искажены гримом черты лица и гротескно преувеличены половые признаки (например, груди соблазняющей Зигфрида Гутруны или фаллический меч самого Зигфрида). В «Волшебной флейте» представлены все те же типы фигур: статуя (Зарастро, Оратор, стражники), кукла (хор посвященных, Царица Ночи и ее дамы, Моностатос и слуги), зооморфное существо (Папагено и Папагена), клоун (Памина и Тамино).

*

Гиперболизация признаков биологического пола намечает характерную для театра Фрайера идею фрагментации человеческого тела и его движения.

В видеороликах, опубликованных на [YouTube-канале](#) частной художественной галереи Фрайера [Achim Freyer] можно увидеть технику, в которой он создает свои картины: на сложенные в геометрическую композицию блоки наносятся линии и пятна краски, затем композиция пересобирается, блоки комбинируются заново и / или дополняются блоками из других серий. Фрагментация и демонтаж, сведение целого к элементам, из которых затем образуется новое целое, – это часть и его режиссерской техники.

Так, в постановке «Дон Жуана» объектом деконструкции становится само человеческое тело, предмет вождления заглавного героя. Тело в «Дон Жуане» обезличивается с помощью одинаковых масок, становится механическим, неживым: персонажи то застывают в статичных позах (например, донна Эльвира), то движутся с быстротой заводной игрушки (Дон Жуан). Оно оказывается

также и фрагментированным: постоянно находящаяся на авансцене часть обнаженного женского торса, которую в сцене на кладбище сменяет череп, маска донна Оттавио в виде черепа, отколотые части памятников на кладбище, гигантская рука, которая во время финальной сцены появляется из люка и указывает на Дон Жуана. Маска, череп, механически движущиеся, «окаменевшие» тела (как Командор, моментально превращающийся в собственное надгробие) и их фрагменты выстраиваются в единый смысловой ряд.

Тело обречено на распад¹, но пока движение возможно, телесность гарантирует анонимность. Мужчины взаимозаменяемы, безлики, их поступки управляются бессознательным, мотивами агрессии и секса: Лепорелло, управляемый в терцете своим хозяином-кукловодом с помощью невидимых нитей, успешно выдает себя за него; донна Анна, рассказывая жениху о нападении Дон Жуана, предъявляет маску – такую же, как у донна Оттавио, – как причину неузнавания.

Персонажи движутся рывками, подобно стрелкам на циферблате часов; фрагментированы не только тела, но и само движение

¹ «Естественное», таким образом, всегда видится в спектаклях Фрайера как бы под увеличительным стеклом – или в кривом зеркале, искажающем пропорции и перспективу. Феномены природного появляются в виде синтетических визуальных метафор: так волшебный сад Клингзора в «Парсифале» представлен цветными воздушными шариками (похожими на груди цветочных дев), парящими и планирующими на сцену. В финале оперы такие же светящиеся шары спускаются сверху, образуя геометрически правильные ряды.

времени. Марионеточная жесткость движения персонажей пропадает полностью лишь в сцене дуэли и финале (т. е. в полночь): на этой временной границе – в точке перехода спирали на новый виток – происходят фантастические события, которых не может быть в обычном времени, а люди-куклы оживают, как и статуя Командора.

*

Обособление жеста и фрагментация движения происходит не только в «Дон Жуане». Ладонь у сердца, воздевание рук или протягивание их друг к другу, закрывание лица и другие, самые банальные элементы тезауруса европейского театра, карточная колода жестовых означающих – это основной пластический прием в «Ариоданте», «Волшебной флейте» или «Вольном стрелке».

Гиперболизированные жесты фиксируются застывшими позами, продлеваются и увеличиваются несоразмерно громадными руками персонажей или удваиваются кукольными накладными конечностями. Так, в сеульской постановке «Золота Рейна» гигантские руки Фрикки, требующей от Вотана соблюдения обязательств, отстегиваются

исполнительницей, когда богиня обращается к верховному богу не как сопровительница, а как жена. Характер жеста здесь как бы разделяет частное и публичное – и фрагментирует тело персонажа согласно его функции в этот момент¹.

Таким образом гиперболизация и фрагментация становятся гестусом спектакля, представляют «...в “отчужденном” виде “социальный жест”, лежащий в основе всех событий» [Брехт: 148]. «Под “социальным жестом”», по Брехту, подразумевается «выражение в мимике и жесте социальных отношений, которые существуют между людьми определенной эпохи» [Там же], – и в случае Фрайера это сама буржуазная эпоха классической европейской оперы. Человек вписан в систему социальных отношений, реализованную с помощью пространственных образов: помимо уже упомянутой спирали всеобщего диалектического развития, это прямые линии и треугольники, знаки властных статусов персонажей, например Оттокара и Отшельника в «Вольном стрелке», Заррастро, Оратора и стражников в «Волшебной флейте», Вотана в «Кольце нибелунга» и т. д.

¹ Нетрудно заметить тот же принцип части вместо целого, репрезентирующий идею диалектического становления, в упомянутом уже примере из «Парсифаля» – вторая голова летописца Гурнеманца на вершине спирали.

*

Гестус делает невидимое видимым. Гипербола и фрагментация лишают нас возможности десемiotизации тела артиста, о(т)чуждают его в пользу спектакля: «Отстраняться – значит сверхозначать» [Барт: 151].

*

Вытесненное также подлежит фрагментации. В третьем акте «Вольного стрелка» демон Самиэль приходит за Каспаром – но в открыточно-яркую коробку бургерского жилища проникает только рука чудовища в красной перчатке. Бессознательное мимолетно вторгается в уютную вселенную, в которой добро и зло знают свое место и находятся под всевидящим Божьим оком, а ночью врываются призраки войны, насилия и неконтролируемой сексуальности. Бессознательное – это и бестиарий Волчьего ущелья, составленный из дискретных культурных и стилевых знаков (огромная сюрреалистическая бабочка или фигура мунковского «Крика»), и океан черных фигур, окружающий островок бидермайерного аляповатого уюта.

Гигантские ноги Памины, которая является принцу Тамино в мучительном, пугающем эротическом видении – особенность оптики «комнаты испытаний», где происходит все действие оперы. У наваждения всегда есть зритель, наблюдающий за протагонистами: хор, зеваки в окнах «Волшеб-

ной флейты», смотрящие снаружи внутрь, охотники в «Вольном стрелке», рыцари Грааля в «Парсифале». Коробка сцены в театре Фрайера – это место, где фрагменты бессознательного попадают в силовое поле зрения.

*

Тело персонажа и его костюм в театре Фрайера едва ли делимы. Так и «естественное» неизменно превращается в искусственное, искусственность удваивается и таким образом очуждается (таким же образом работают на V-эффект и грубо прорисованные кистью имитации деталей костюмов или складок на занавесе). Тамино и Памина – клоуны в мире кукол (как Парсифаль и Клингзор, как Зигфрид, как все персонажи-анархисты), и, кроме того, они, принадлежащие миру свободы, подчеркнута андрогинны. Цилиндр на голове Зарастро (Клингзора, Логге) – это признак уважаемого буржуа и признак циркача. Орудия производства, всевозможные изобретения и приспособления – утюги и швейные машинки, молотки и линейки на головах валькирий, в руках великанов-строителей Валгаллы, рыцарей Грааля или Трех дам – двигатель капиталистической машины и цирковой реквизит (что для Фрайера, превращающего носителей власти в своих спектаклях в ловких фокусников, вероятно, одно и то же). Джуди и Панч и костюмы-коконы в духе «Триадического балета» Оскара

Шлеммера, наскальные рисунки и граффити, звери из комиксов и рекламные картинки ведут танец означающих (здесь нет ни ауры шедевра, ни конвейера копий).

Грааль – ребенок, девочка, Алиса с окровавленным кроликом в руках. Зарастро – солярный человек-лев, трехликий. Рана Амфортаса – красная шелковая лента в прорехе его рубахи, которую убирают руки, появившиеся из люка в сцене. Но сама прореха продолжает зиять и разрастается до пределов человека, до кроличьей норы, ведущей в Реальное (которое мы, разумеется, можем снова прикрыть занавесом означающего – будь то демонизм доброго циркового волшебника, несуществующая физически рана или человеческое измерение Христа). «Реальное можно описать единственным способом – только с точки зрения тупика его (Реального) формализации»¹.

*

Каждый из приемов и образов театра Фрайера контекстуализируется множеством разных, но связанных друг с другом способов. И это одновременно археология культуры и проектирование зрителя.

*

Пустая сцена в спектаклях Фрайера – момент кульминации, окончательного таяния денотатов, обнаружения поверхности спектакля (акустической материальности звука, источник которого скрыт, материальности покинувших сцену персонажей). Поверхность с нанесенными на нее линиями и пятнами, голос, жест – как говорит Фрайер, «это классическое представление, которое мы не можем преодолеть; мы живем в культуре подглядывания, которая посредством рамы всегда превращает материю, которая действительно находится за ней, в поверхность. Как и время: это никогда не время зрителя, а всегда изображаемое, духовное. Я могу передать это только через поверхность» [Freyer: 240].

Брунгильда уменьшается и тем самым вырастает до человека – единственная среди персонажей «Кольца». В финале «Гибели богов» они с Зигфридом, взявшись за руки, уходят со сцены. Не воскресают, а обнаруживают для нас, что не могут ни умереть, ни воскреснуть, ибо не имеют существования; «...“взорвать миф” означает выявить модель как метафору <...> Тем не менее это не означа-

¹ Lacan, J. The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore: 1972–1973. Trans. Bruce Fink. New York: Norton, 1998. P. 93. Цит. по: [Plath: 100].

ет упразднить метафорический язык; совсем напротив, это значит утвердить его, но присоединив к нему критический указатель “как бы”» [Рикёр: 214]. Лейтмотив *Liebeseerlösung* подтверждает подлинность происходящего (ведь я его слышу), погасшие видеопроекции, только что бушевавшие над сценой, отрицают ее (отрицают сначала пожар и потоп вагнеровской драмы, потом – себя). Нет ничего более подлинного, чем замена одного означющего другим, чем поверхность метафоры – и в финале «Кольца» это, разумеется, поверхность зеркала и сияющее означаемое музыки. Исчезает не спектакль – исчезает зритель.

*

Оперный спектакль устроен как метафора. Театр Фрайера здесь не исключение. Опера, как и поэзия, как и любой нарратив, – тайный путь из тюрьмы языка, из которой можно вечно бежать по винтовой лестнице все того же языка. Критика как литература всегда остается под заслуженным подозрением.

Говорить и мыслить об опере при помощи метафор – значит размыкать герменевтический круг в спираль. Лестница ведет от одного означющего к следующему, виток за витком.

*

Немецкий режиссерский оперный театр, одержимый Символическим Порядком, наблюдает и конструирует прорехи в мир Реального.

Спектакли Ахима Фрайера, упоминаемые в тексте¹

Вебер «Вольный стрелок» – Штуттгартская государственная опера, 1980.

Моцарт «Дон Жуан» – Шветцингенский фестиваль, 1998.

Моцарт «Волшебная флейта» – Шветцингенский фестиваль, 2002.

Гендель «Ариодант» – Большой театр Лицеу, 2006.

Вагнер «Кольцо нибелунга» – Мангеймская государственная опера, 2013.

Вагнер «Парсифаль» – Гамбургская государственная опера, 2017.

Вагнер «Золото Рейна» – Корейская национальная опера, 2018.

Литература

Барт, Р. Предисловие к книге Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (с фотографиями Пика) // Работы о театре / под ред. А. Бурьяк, пер. М. Зерчаниновой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 136–154.

¹ Если спектакль переносился в другие театры, указана версия, существующая в видеозаписи.

Березкин, В.И. Искусство сценографии мирового театра. М.: URSS, 2019. Т. 5: Театр художника. Мастера.

Брехт, Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения» / пер. Е. Эткинда // О театре / под ред. В. Н. Девекина. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 143–162.

Лакан, Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда // Консультативная психология и психотерапия. 1996. № 4 (1). С. 25–58.

Плат, Э. Ниспровержение субъекта у Лакана // ХОРА. 2009. № 3/4 (9/10). С. 93–108.

Рикёр, П. Живая метафора. Седьмой очерк: метафора и референция // Horizon. 2015. № 4 (1). С. 175–219.

Яacobсон, Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132.

Achim Freyer Stiftung [Электронный ресурс]. URL: <https://youtube.com/channel/UCTZnaru2Rmq50hvDkEgYJNQ> (дата обращения: 17.01.2021).

Berg, K. (2008). Contemporary German scenography: surging images and spaces for action. *Contemporary Theatre Review*, 18, 6–19.

Freyer, A. (1992). Looking behind the mirror of appearances. An interview with Achim Freyer. In M. van Kerkhoven (Ed.), *Theaterschrift II: The Written Space / Der Geschriebene Raum*. Brussels: Kaaitheater, 88–101.

Freyer, A. (1993). «Ich mag die meisten Praktiken von Musiktheater nicht». Gespräch zwischen dem Bühnenbildner Achim Freyer und Manfred Wagner. *Österreichische Musikzeitschrift*, 48, 236–251.

Kara, E. (2015). The disruption of order: Achim Freyer's scenography for opera. *Theatre and Performance Design*, 1(4), 298–320.

Neumann, S. (2007). *Freyer-Theater* (Vol. 3). Berlin: Alexander Verlag.

Zeppenfeld, I. (1998). Anti-illusionistische Spielräume. Die ästhetischen Konzepte des Surrealismus, Symbolismus und der abstrakten Kunst im Spiegel der Theaterarbeit Achim Freyers und Axel Mantheys. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

References

Achim Freyer Stiftung [Achim Freyer foundation]. (n.d.). Retrieved from: <https://youtube.com/channel/UCTZnaru2Rmq50hvDkEgYJNQ> (date of access: 17.01.2021).

Barthes, R. (2014). Predisloviye k knige Brekhta «Mamasha Kurazh i eye deti» (s fotografiyami Pika) [Preface to Brecht's "Mother Courage and her children" (with pictures by Pic)]. In R. Barthes, *Raboty o teatre* [On theatre] (A. Bur'yak, Ed., M. Zerchaninova, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press, 136–154.

Berezkin, V.I. (2019). *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. T. 5: Teatr khudozhnika. Mastera* [The set design art of the world theatre]

(Vol. 5: The artist's theatre. Masters). Moscow: URSS.

Berg, K. (2008). Contemporary German scenography: surging images and spaces for action. *Contemporary Theatre Review*, 18, 6–19.

Brecht, B. (1960). Kratkoye opisaniye novoy tekhniki akterskoy igry, vyzyvayushchey tak nazyvayemyy "effekt otchuzhdeniya" [Short description of a new technique of acting which produces an alienation effect]. In B. Brecht, *O teatre* [On theatre] (E. Etkind, Trans., V. N. Devekin, Ed.). Moscow: Izdatel'stvo inostrannoy literatury, 143–162.

Freyer, A. (1992). Looking behind the mirror of appearances. An interview with Achim Freyer. In M. van Kerkhoven (Ed.), *Theaterschrift II: The Written Space / Der Geschriebene Raum*. Brussels: Kaaithater, 88–101.

Freyer, A. (1993). «Ich mag die meisten Praktiken von Musiktheater nicht». Gespräch zwischen dem Bühnenbildner Achim Freyer und Manfred Wagner ["I don't like most practices of musical theater". Conversation between stage designer Achim Freyer and Manfred Wagner]. *Österreichische Musikzeitschrift* [Austrian music magazine], 48, 236–251.

Jacobson, R. (1990). Dva aspekta yazyka i dva tipa afaticheskikh narusheniy [Two aspects of language and two types of aphasic disturbances].

In R. Jacobson, *Teoriya metafory* [The theory of metaphor]. Moscow: Progress, 110–132.

Kara, E. (2015). The disruption of order: Achim Freyer's scenography for opera. *Theatre and Performance Design*, 1 (4), 298–320.

Lacan, J. (1996) Instantsiya bukvy v bessoznatel'nom ili sud'ba razuma posle Freyda [The instance of the letter in the unconscious, or reason since Freud]. *Konsul'tativnaya Psikhologiya i Psikhoterapiya* [Counseling psychology and psychotherapy], 4 (1), 25–58.

Neumann, S. (2007). *Freyer-Theater* (Vol. 3). Berlin: Alexander Verlag.

Pluth, E. (2009). Nisproverzheniye sub'yekta u Lakana [Lacan's subversion of the subject]. *HORA*, 3/4 (9/10), 93–108.

Ricœur, P. (2015). *Zhivaya metafora. Sed'moy ocherk: metafora i referentsiya* [The rule of metaphor. Study 7. Metaphor and reference]. *Horizon*, 4 (1), 175–219.

Zeppenfeld, I. (1998). *Anti-illusionistische Spielräume. Die ästhetischen Konzepte des Surrealismus, Symbolismus und der abstrakten Kunst im Spiegel der Theaterarbeit Achim Freyers und Axel Mantheys* [Anti-illusionist leeway. The aesthetic concepts of surrealism, symbolism and abstract art in the mirror of Achim Freyer and Axel Manthey's theatre work]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

OPERA DIRECTOR ACHIM FREYER: FRAGMENTS ON METHOD

Anna A. Sokolskaya, PhD, Assistant Professor at the N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory, Leading Research Fellow at the the Federal Research Center “Kazan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences” (Russia, Kazan); e-mail: anewta@gmail.com.

Abstract. This article discusses the creative method of the German painter, set designer and Operatic director Achim Freyer. The paper deals with structural and hermeneutic analysis of several scenographic and directorial techniques in his opera productions “Don Giovanni” and “Die Zauberflöte” by Mozart, “Parsifal” and the tetralogy “Der Ring des Nibelungen” by Wagner, “Freischütz” by Weber, “Ariodant” by Handel. It explores the questions of corporeality and representation of gender, the embodiment of the unconscious, the use of hyperboles and fragmentation, the citation of cultural signs and aesthetic codes of different genesis. Freyer’s creative method refers to Brecht’s theoretical views on theatre. In these productions the principle of gestus and idea of the dialectical spiral as a basis of drama are realized. The main approach of the article is the investigation of the stage metaphors in Freyer’s productions as the way to accentuate the concepts of the libretto.

Key words: Achim Freyer, Opera, Regieoper, hermeneutics, gestus, metaphor.

