

78.0+1.1

Щ24

О. П. ШАПОВАЛ

ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА Р. ВАГНЕРА  
ЯК КОМУНІКАТИВНО-ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС

---

---



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**О. П. ШАПОВАЛ**

**ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА Р. ВАГНЕРА  
ЯК КОМУНІКАТИВНО-ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС**

Монографія

ХАРКІВ  
2018

УДК 78.01.071.1(430)  
ББК 85.313(4НІМ)8  
Ш 24

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського Міністерства культури України  
(протокол № 9 від 25.04.2018 р.)*

**Рецензенти:**

І. С. Драч, доктор мистецтвознавства, професор, кафедра історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

О. І. Козак, доктор мистецтвознавства, професор, кафедра інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

І. І. Польська, доктор мистецтвознавства, професор, кафедра теорії музики Харківської державної академії культури

119305

**О. П. Шаповал**

Ш 24 **Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес /** монографія. — Харків : Вид-во «Естет Прінт», 2018. — 348 с.  
ISBN 978-966-97844-2-1

У монографії автор розглядає художню практику Р. Вагнера у світлі теорії комунікації. На нинішньому етапі комунікативний дискурс визначив безліч дослідницьких напрямів в музикознавстві, зокрема, пов'язаних з виконавським мистецтвом, природою музичних жанрів, аналізом тексту в семіотичній проекції, проблемами сучасного режисерського оперного театру. Екстраполяція методів теорії комунікації у вагнерознавство, здійснена у монографії, сприяє виявленню специфіки художнього мислення німецького композитора і способів входження його музичних творів в континуум культури. Системний підхід визначив охоплення різних форм художньої практики Р. Вагнера в їх діалектичному взаємозв'язку. Пропонована наукова праця може бути цікавою не тільки фахівцям, але й широкому колу читачів.

УДК 78.01.071.1(430)  
ББК 85.313(4НІМ)8

ISBN 978-966-97844-2-1

© Шаповал О. П., 2018



**ВСТУП**

В наш час особистість й творчість Ріхарда Вагнера знаходиться у фокусі активної уваги вітчизняних вчених. У радянський період був написаний ряд значних досліджень, присвячених Р. Вагнерові, серед яких слід виділити монографію Б. Левіка [126]. Однак у післявоєнний період, що настав після Другої світової війни, у радянському просторі спостерігалось неоднозначне ставлення до Р. Вагнера і його спадщини. І все ж таки геніальна творчість композитора знаходила прихильників за всіх часів, незважаючи на політичну обстановку.

Вагнерознавство нині набуло статусу вагової складової не тільки музикознавства, але й філософії, культурології, літературознавства, причому в дослідженнях автори торкаються як інтонаційно-змістовних, так і світоглядних засад художніх концепцій німецького композитора. Подібна всеосяжність має під собою підстави в змістовних глибинах вагнерівських творів, які є втіленням ідеї Gesamtkunstwerk. Серед наукових досліджень слід вказати на вагомі монографічні та дисертаційні праці (А. Волощенко [79]; О. Іванова [105]; А. Костеніков [119]; А. Ліштанберже [128]; Є. Матросова [144]; О. Наумова [156]; А. Преодоляк [177]; В. Сєдов [201]; Н. Серова [203]; Л. Таштамірова [209]; Е. Шюрє [250]).

У вагнерознавстві методологічне значення мають праці славетного науковця М. Р. Черкашиної-Губаренко. Дослідниця розглядає концептуальні засади творчості Р. Вагнера. Так, М. Р. Черкашина-Губаренко віднаходить вплив німецького композитора на мистецьке ставлення С. Прокоф'єва [220; 224], розкриває в творчості Р. Вагнера євангельські мотиви [223], фаустианську модель, яка є відзеркаленням архетипів колективного позасвідомого [235], досліджує проблему



втілення його творів в оперному театрі сьогодення [221; 222; 232]. Тема Р. Вагнера вписується також в метадослідження оперного театру в мінливому часопросторі, що проходить пунктиром через усю наукову творчість М. Р. Черкашиної-Губаренко.

Крупним сучасним вагнерознавцем, автором докторської дисертації, в фокусі уваги якої знаходиться опера «Летючий Голландець», являється О. Г. Рощенко [183]. Аналізуючи втілення міфологем у музичному мистецтві, вона незмінно адресується до концепційних засад художньої практики великого міфотворця Р. Вагнера [184; 186; 187]. У роботах О. Рощенко діалогічність художньої свідомості Р. Вагнера показана через відношення композитора до усталеного культурно-історичного досвіду, який склався у минулому і живить сьогодення, як, наприклад, у разі продовження традицій К. М. фон Вебера [189] та Ф. Шуберта [188].

Р. Вагнер являється не тільки геніальним музикантом, але й рефлектуючим митцем, музикантом-філософом. Створюючи свої грандіозні творіння, він вступає в реальний та уявний діалог з музикантами, мислителями, літераторами, співаками та акторами різних історичних епох, долаючи кордони простору та часу. Внутрішня взаємодія композитора має множинні форми. На сьогоднішній день не існує наукової роботи, в якій би творчість Р. Вагнера розглядалася через призму комунікативної природи його художньої свідомості та творчого мислення. Проте передумови для постановки даної наукової проблеми безумовно є. Так, у робітах М. Егера, що присвячені креативному спілкуванню (реальному та уявному) творчих особистостей, показано ряд комунікативних ситуацій на прикладі взаємодії Р. Вагнера та Й. С. Баха [265; 266], Ф. Ліста [268; 269], Ф. Ніцше [251; 264; 270; 271], Т. Манна [272]. Можна дійти висновку, що діалогічність художньої свідомості Р. Вагнера проявлялась як в особистому спілкуванні, так і при засвоєнні творчого досвіду попередників й сучасників, що супроводжувало пошук власного шляху через засвоєння «свого-чужого». В ситуації з Ф. Ніцше і Т. Манном творча особистість Р. Вагнера стала, на цей раз, тим дзеркалом, у відображенні якого філософ і письменник розпізнали власні внутрішні прагнення. Проблемою творчої взаємодії в художній свідомості Р. Вагнера займалась також авторка даної монографії у кандидатській дисертації, розкрив-



ши специфіку «діалогу» двох геніїв – Й. В. Гьоте та Р. Вагнера [20], причому німецький композитор адресувався не тільки до творчих добутків конгеніального письменника, але й звертався до нього як до уявного співрозмовця.

Отже, проблема комунікативно-творчого процесу Р. Вагнера як такого і досі не визначала науковий дискурс спеціального дослідження, де були б визначені форми художньої практики, в яких композитор виступив учасником креативної взаємодії. Необхідним є також осмислення специфіки входження текстів німецького генія в простір світової культури, комунікативну природу якого Ю. Лотман визначив через поняття «семіосфера» [141].

**Мета дослідження** – представити художню практику Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес композитора.

У зв'язку з цим ставиться ряд дослідницьких завдань:

- окреслити понятійний апарат дослідження;
- розкрити комунікативні вектори у художній свідомості та творчості Р. Вагнера;
- виявити евристичні джерела, що сприяли художній рефлексії композитора;
- встановити спосіб їх взаємодії в художній свідомості та творчому мисленні Р. Вагнера;
- крізь призму редакторської практики Р. Вагнера з'ясувати форми та специфіку його діалогу з К. В. Глюком;
- визначити комунікативні координати творчої взаємодії Р. Вагнера з Л. ван Бетховеном в аспекті креативного перетворення в художній свідомості нащадка віденського класика художніх закономірностей опери «Фіделіо»;
- віднайти комунікативні фактори, які визначають буття опери «Тангейзер» крізь призму авторської рефлексії Р. Вагнера в процесі створення композитором твору в первинному варіанті і його паризької редакції;
- схарактеризувати смислоутворюючі інтенції музично-сценічних опусів («Летючий Голландець», «Тангейзер» Р. Вагнера, «Фіделіо» Л. ван Бетховена), що розкривають комунікативну специфіку входження цих творів у виконавську творчість;



- екстраполовати методи розуміючої соціології М. Вебера, а саме – теорію соціальної дії, – на вивчення комунікативних взаємодій персонажів творів, які складають класичний фонд світового мистецтва;
- установити внутрішні комунікативні зв'язки між цими персонажами в просторі культури, взявши за точку відліку «віртуальну» комунікацію творчих надбань авторів різних епох та національної приналежності з художніми текстами Р. Вагнера;
- означити комунікативні умови в колективі оперного театру як колегіального інтерпретатора музично-сценічних творів у співвіднесенні зі специфікою виконавської комунікації в інших музичних жанрах.

**Об'єкт дослідження** – феномен комунікації в мистецтві, **предмет дослідження** – комунікативний дискурс у вивченні авторської рефлексії Р. Вагнера.

**Теоретична база дослідження.** Мистецтво, зокрема музичне мистецтво, має комунікативну специфіку, що визначається його функціонуванням у соціокультурному просторі. Комунікація реалізується через діалог, значимою формою якого є діалогічна рефлексія як актуалізація творчого «я» через відкриття себе в іншому (даному аспекту присвячена монографія Л. Шаповалової [240], яка має методологічне значення у вивченні даного феномену).

Науковий дискурс, пов'язаний з семіотикою текста у комунікативній проекції, започаткований в дослідженнях Ю. Лотмана [140; 141], Р. Барта [35]. В якості методологічного підґрунтя автор монографії звертається також до праць вчених, які заклали культурологічні засади у вивченні комунікативних властивостей тексту: М. Бахтін [37], В. Біблер [44; 45], М. Бубер [50; 51].

Музикознавчу адаптацію теорії діалогу М. Бахтіна здійснює О. Самойленко. В ґрунтовній дисертаційній розвідці дослідниця виходить з текстологічних властивостей музики в їх відповідності ноетичним інтенціям діалогу, що мисляться крізь призму соціокультурних процесів [196].

Автор монографії звертається до теорії Р. Якобсона, який залучив до наукового обігу функціональну модель комунікації, згідно з якою адресат прочитує вихідне повідомлення за допомогою коду [259]. Се-

ред зарубіжних мислителів, які звернулися до комунікації як форми пізнання – Л. Вітгенштейн [78], К. Ясперс [260], Ю. Хабермас [217], К.-О. Апель [12].

Проблема комунікативної природи музичних жанрів визначає однин з наукових дискурсів у музикознавстві. В наукових працях вирізняється дослідницька проблема, пов'язана із вивченням діалогічності музичних жанрів. Так, М. Лобанова наголошує, що «концерт провокує на діалог, в концерті закладений генетичний код діалогу» [130, с. 111]. Специфіку втілення принципу діалогічності концерту у виконавській площині висвітлює О. Антонова, виділяючи зовнішній та внутрішній рівні комунікації: «Зовнішній рівень комунікації відображає взаємини виконавців і слухачів, характерних для даного жанру, внутрішній пов'язаний з музичним “спілкуванням” виконавців між собою» [11, с. 132–133]. У монографії І. Польської однією з дослідницьких проблем є комунікативний аспект ансамблевих жанрів: специфіка ансамблевої комунікативності співвіднесена з оркестровим (колективним) виконавством та концертуванням з оркестром [175]. І. Беленкова виявляє різновиди діалогу в ліричній опері, форми якого мають відповідати «тим чи іншим ситуаціям спілкування (етикет, ритуал, любовне побачення)» [39, с. 5]. Н. Данченко виявляє своєрідність комунікації в жанрі струнного квартету [95; 96].

В наукових публікаціях Ю. Ніколаєвської визначається комунікативний аспект музичної інтерпретації [163–168]. Дослідниця розкриває специфіку комунікативних процесів у сфері музичного мистецтва, які, згідно її науковій концепції, «являють собою цілеспрямований рух знань і досвіду в соціокультурному часі і просторі» [167, с. 225]. Ю. Ніколаєвська вирізняє комунікативні функції твору: повідомлення інформації та передача досвіду [167, с. 225–226]. Комунікативна стратегія у вивченні явищ музичного мистецтва представляється дослідниці базовим концептом і когнітивним механізмом інтерпретації.

Творчість Р. Вагнера має особливу комунікативну специфіку. Притаманне композиторові звернення до змістовних глибин, що має під собою підґрунтя в архетипах колективного позасвідомого (термін, який ввів в аналітичну психологію К. Г. Юнг [255]), визначає приналежність композитора до глибинного спілкування (термін, впроваджений Г. Батищевим [36]). У зв'язку із цим необхідним є звертання



до аналітичних викладок О. Рощенко щодо міфологем, які встановлюють один із комунікативних та змістовних модусів у творчості Р. Вагнера [185]. Комунікативну вертикаль в світоглядних концепціях композитора визначає містеріальне підґрунтя його оперних текстів. У зв'язку із цим необхідно вбачається адресація до праць, звернених до містерії загалом та проявів містеріального начала у музичному мистецтві (Г. Калошина [111], О. Наумова [156], А. Преодоляк [177], Р. Штейнер [245], Е. Шюре [248; 249]).

Слід мати на увазі, що Р. Вагнер втілює у своїй творчості психологію позасвідомого, що визначає внутрішні дії його персонажів. Начало у вивченні даного феномену поклав Т. Манн, проаналізувавши втілення фрейдистського мотива в тетралогії та «Парсіфалі» (він не називає його прямо, але натякає на Едипів комплекс, нарікаючи його материнським) [142].

**Концепційні засади пропонованої наукової праці.** Наукова праця «Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес» спрямована на осмислення проблеми творчої комунікації німецького композитора. Р. Вагнер являвся одночасно комунікантом і комунікатором, виступаючи в різноманітних формах зовнішнього й внутрішнього полілогу. У монографії позначені основні комунікативні вектори, які являлися інтенціями художнього мислення Р. Вагнера, спонукуючи його до постійних творчих пошуків.

Художню практику німецького композитора буде розглянуто в контексті системи культурно-історичних зв'язків, реалізованих за допомогою комунікації, яка визначає творчі процеси, у тому числі, в сфері музичного мистецтва. Композитор, створюючи новий опус, вступає в комунікативну взаємодію з існуючим культурно-історичним досвідом; обов'язковою є адресація до власного творчого багажу (діалог із самим собою). Інтерпретація музичного твору в умовах індивідуального чи колективного виконавства – це діалог з автором (реальний або уявний), текстом, а також з тими, хто раніше створював прочитання цього опусу.

Отже, мистецьку діяльність композитора визначає творчий процес, немислимий поза комунікації. Сутність креативного процесу характеризують такі атрибути як становлення, плин, розвиток, поступальний рух, певна динаміка. Творчий процес може вирізнятися

активністю, піднесеністю, кризовими етапами, різними формами зовнішньої та внутрішньої взаємодії.

Комунікація супроводжує усі етапи творчого процесу, проявляючись в наступних формах зовнішньої та внутрішньої взаємодії як:

- рефлексія як діалог з самим собою;
- самопізнання через діалог з іншою особистістю;
- звертання до власного творчого доробку;
- вплив на художню свідомість текстів, з якими «контактує» творець в даний момент або які є складовими його тезаурусу в умовах перманентного інформаційного збагачення / взаємообміну.

Креативний підхід до праці, створення нового у відповідь існуючому / виникаючому може визначати характер діяльності людини в різних сферах теорії та практичної діяльності. Однак саме в мистецтві творче мислення визначає квінтесенцію явища, його сутність та єство.

Отже, творчість тісно пов'язана з комунікативними процесами, оскільки створення нового є завжди відповіддю, яка виникає у кореляції з інтенціями вже існуючого / виникаючого. Комунікативні процеси живлять рефлексію творчої особистості митця, що в повній мірі усвідомлював і Р. Вагнер. Він розмірковував про сутність власних реформаторських устремлінь, співвідносячи їх на сторінках музично-естетичних праць з художніми прагненнями інших майстрів – авторів творів мистецтва та артистів-виконавців. Творчі звершення є словом у мистецтві, а художній текст – авторським посланням сучасникам та нащадкам. Комунікативна сутність визначає специфіку вагнерівської творчості в цілому та ідеї *Gesamtkunstwerk*. Композитор метафорично уподібнює останню єднанню чоловіка (поезія) та жінки (музика), в результаті якого народжується дитина – твір мистецтва майбутнього.

Зупинимось на цій ідеї докладніше, оскільки вона визначає сутність взаємодії різних видів мистецтв у Р. Вагнера, які немовби пройнятимуться один одним, утворюючи неподільне ціле. У філософському плані композитор мислив єднання чоловічого і жіночого начал в широкому розумінні – як творче начало світобудови, єдність двох споріднених душ і метафорично прирівнював його до ідеї *Gesamtkunstwerk*. Жіноче і чоловіче начала Р. Вагнер вбачає в приро-



ді, яка «поступово розвивається», «поєднує в собі елементи виробляючий і народжуючий – чоловіка і жінку» [65, с. 412].

Продовжуючи роздуми, Р. Вагнер істинне мистецтво також співвідносить з загальною категорією любові (яка визначає смислотворчі засади світоглядної концепції тетралогії, дістаючи наскрізного розвитку в містеріальних задумах композитора, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсіфалем»): «Подібно до того як чоловік в ім'я любові поєднується з жінкою, щоб через неї розчинитися в третьому – в дитині, і в цьому потрібному союзі знову знаходить лише себе, але себе такого, який внутрішнє розширився, – доповненого, більш досконалого, так і кожен з видів мистецтва може в досконалості, вільному творі мистецтва знайти знову себе самого, побачити своє ество в цьому творі мистецтва таким, що немовби розширилося, як скоро він в ім'я істинної любові, занурюючись в споріднений вид мистецтва, знову повертається до себе і знаходить нагороду за свою любов в досконалості творі мистецтва, в якому є його ество, що розширилося» [69, с. 209]. Розмірковуючи на цю тему, композитор пише, що «музичний організм по натурі своїй – жіночий, він організм, що народжує, а не виробляє; продуктивна сила лежить поза ним, і без запліднення цією силою він не може народитися» [65, с. 336].

Єднання жіночого і чоловічого начал викликає у Р. Вагнера аналогію з союзом музики та поезії. В результаті їх гармонійного злиття народжується досконалий твір мистецтва майбутнього, музична драма. Музика в драмі майбутнього – це жінка, здатна перейнятися почуттям любові. Р. Вагнер підкреслює її пасивність, зіставляючи з чоловічим дієвим началом. Чоловіче начало втілює у розумінні Р. Вагнера слово, поезія. Взаємодія мистецтв уподібнена ним кохання чоловіка і жінки, яке антитетичне егоїзму, тобто роз'єднаності. Вагнерівська музично-естетична ідея концептуально відрізняється від моцартівського постулату – «поезія – слухняна донька музики».

Отже, в комунікативному аспекті любов для Р. Вагнера виступає метафорою творчої взаємодії, взаємодоповнення, а егоїзм – роз'єднаності, автономності, відокремленості, панування. Дана метафора втілюється в музично-естетичних працях композитора стосовно союзу мистецтв в синтетичному жанрі, який Р. Вагнеру не хотілося навіть називати оперою. Дані роздуми правдиві і стосовно взаємин вагнерів-



ських персонажів у тетралогії, де любов та егоїзм протиставлені як антагоністичні начала.

Для Р. Вагнера Любов виступає всезагальною категорією, силою, що править світом. Тому слід означити сенс Любові в оперній творчості німецького композитора, у тому числі, з точки зору властивої їй комунікативної природи. Для цього звернемося до філософської літератури, оскільки Р. Вагнер був мудрецем, а його міркування – споріднені роздумам видатних мислителів.

К. Т. Ясперс у праці «Просвітлення екзистенції» пише про любов як джерело комунікації: «Любов – це ще не комунікація, однак її джерело, яке сягає просвітлення завдяки їй. Незбагненне в світі злиття воєдино тих, хто належить один одному, дає нам відчуття безумовне, що стає відтепер передумовою комунікації і вперше робить в ній можливою люблячу боротьбу невблаганної правдивості» [260]. Х. Ортега-і-Гассет співвідносить почуття любові з внутрішнім станом містика, який наблизився до Божественного Абсолюту [169] – ще один комунікативний вектор, скоординований по вертикалі вгору. Містеріальні першооснови світу Р. Вагнер сприймав крізь призму Любові як всезагального символу (про це докладніше див. у Розділі 1 монографії). У зв'язку із цим корисною бачиться адресація, у тому числі, до роздумів про це високе почуття в етюдах іспанського мислителя.

Міркування про метафізику статевої любові містяться в філософській праці А. Шопенгауера. Вихідною ідеєю філософа явилось те, що справжньою, хоча подекуди і несвідомою для закоханих метою є народження дитини. Все інше скероване на досягнення цієї мети. До постійності у коханні прагне жінка, оскільки для неї природно шукати захисника та добувача, а чоловікові, навпаки, згідно закладеному в ньому інстинкту, само собою припадає підкорювати безліч представниць протилежної статі. Це відповідає натурі статей, оскільки жінка може народити раз на рік, а чоловік здатний запліднити велике число жінок, які потенційно можуть стати матерями його дітей. І все ж мислитель задається питанням: «чому ж закоханий так беззавітно дивиться і не надивиться на свою обраницю і готовий для неї на будь-яку жертву?» [242]. Відповідь, на його думку, полягає у тому, що «до неї тяжіє безсмертна частина його ества» [там само]. Любов слугує запорукою продовження себе в дітях, тобто – здобуття безсмер-



тя в роді. А. Шопенгауер вважає, що подолання чоловіком природнього егоїзму та здатність до альтруїзму дозволяють йому піднятися над індивідуальними мотивами і таким чином подолати неминучість смерті, здобувши безсмертя. А це насправді важливо, оскільки надає сенс буттю. Одним з можливих шляхів подолання егоїзму як волі до життя філософ мислив буддистську нірвану. Усі наведені роздуми А. Шопенгауера співзвучні світоглядним основам Р. Вагнера, втіленим в його оперних творах (див. підрозділ 1.1).

Р. Вагнер, окрім філософії А. Шопенгауера, був також шанувальником «Діалогів» Платона, серед яких він виділяв «Бенкет». Показовою є сама форма, в якій грецький філософ далекої епохи обґрунтував свої позиції. Комунікативна форма діалогу надає можливість обміну думками, задавати питання і отримувати на них відповіді. У діалозі «Бенкет» Платон розмірковує про кохання і безсмертя, про сенс возз'єднання чоловіка та жінки (згідно легенді, раніше єдиного організму), про прагнення здобути втрачену цілісність через кохання, відданість, про справжні почуття і хтивість. Цей діалог співзвучний вагнерівським світоглядним установкам, у зв'язку із чим автор монографії апелює до даного філософського твору Платона в підрозділі 1.1. Давньогрецький філософ вказує на необхідність спілкування (комунікації) для індивіда, оскільки обрив контактів може призвести до фатальних наслідків. Так, Аристофан в «Бенкеті» Платона говорить: «Перш, повторюю, ми були чимось єдиним, а тепер, внаслідок нашої несправедливості, ми поселені богами порізно. Існує, отже, небезпека, що якщо ми не будемо шанобливі до богів, нас нехай розітнуть ще раз, і тоді ми станемо схожими на ті випуклі надгробні зображення, які немов би розпиляні уздовж носа, не те на значки взаємної гостинності. Тому кожен повинен вчити кожного шану до богів, щоб нас не спіткала ця біда і щоб нашим уділом була цілісність» [173]. Отже, спочатку людина втратила свою цілісність; боги розділили раніше єдиний організм на чоловіка і жінку, в подальшому ж вона також може розпадатись, все більше позбуваючись повноти буття. Платон розмірковує про любов, дружбу, плідне спілкування, про загрозливу перспективу втрати людиною самої себе, якщо вона не буде відкритою для інших, для світу. В «Бенкеті» Любов мислиться як високе почуття і сила, що править світом; це високе почуття проголошується основною цінністю



людського існування, метою якого є здобуття Любові. Подібні ж переконання Р. Вагнер проголошує в тетралогії «Кільце нібелунга», тому не випадково, що ідеї в розглянутому творі Платона справили на нього сильне враження, оскільки, по всій видимості, виявилися спорідненими світогляду композитора, сприяючи його самоідентифікації.

Окрім Любові в монографії виокремлено ще два комунікативних вектори, що визначають життєві та творчі позиції Р. Вагнера – співчуття та співрадість (див. про це в підрозділі 1.1). Вони обумовлені здатністю людини до емпатії. У своїй творчості Р. Вагнер звертається до особистісних почуттів, підіймаючись при цьому в осмисленні явищ дійсності на онтологічний світоглядний рівень. Колос німецької культури являвся творцем, який намагався у своїх операх передати власні ідеальні уявлення про Макрокосмос, виступаючи фігурою, яка є спорідненою Деміургу. У зв'язку із цим звернемося до концепції дослідника міфів М. Еліаде, який пише про сакральну точку, через яку проходить вісь світу (лат. axis mundi): нерідко через дерево життя або ж священну гору. У зв'язку із цим можна згадати біблейське дво-значне дерево життя і пізнання, а також низку подібних міфотворчих символів у Р. Вагнера: Венерина гора в «Тангейзері», священний ясен в тетралогії, замок Монсальват, який розташований на природному узвишші (про нього йдеться в «Лоенґріні», і він є місцем протікання подій в крайніх актах «Парсіфалю»). Згідно М. Еліаде, точка-центр – світова вісь, навколо якої відбувається розбудова макрокосму: «Відкриття або уявлення фіксованої точки – центру є рівносильним до створення світу. Ритуальна орієнтація і формування сакрального простору має космогонічний сенс; бо ритуал, за допомогою якого людина створює сакральний простір, матиме силу в тій мірі, в якій він відтворює дії богів, тобто космогонію» [254, с. 23].

У творах Р. Вагнера сакральний простір має космогонічний вимір («Летючий Голландець», «Тангейзер», «Трістан та Ізольда», тетралогія «Кільце нібелунга»), а у завершальній драмі (урочистій сценічній містерії «Парсіфалю») втілюється через ритуал причастя та пантеїзм (чудо Страсної п'ятниці). Комунікативний вектор у заданих умовах скерований у зв'язку з відтворенням сакрального простору – він вертикально спрямований вгору або вниз, залежно від напрямку внутрішнього розвитку персонажу.



До міфологеми точки-центру звертається О. Наумова (вона спирається на її наукове опрацювання М. Еліаде), визначаючи за допомогою цього концепту сакральний аспект оперної драматургії в «Парсіфалі» Р. Вагнера. Згідно результатам її дослідження, точка-центр обумовлює дії персонажу, визначаючи внутрішні (духовні) мотивування його вчинків: «Джерело зовнішніх змін життя героя завжди знаходиться всередині. Духовна суть образу визначає по ходу дії його психологічні особливості, цілі, які обираються, емоційні реакції, коло спілкування, інакше кажучи, спосіб життя персонажу. Розкривається протягом опери тільки те, що є всередині, і нічого, окрім цього. Образну систему драми слід розглядати, перш за все, як динаміку глибинних імпульсів і сил. Образ самовільно розгортається зовні, ніби впізнаючи себе у навколишньому світі» [158].

Р. Вагнером показане духовне життя індивіда, мислиме автором твору як шлях пізнання та самопізнання; відтак його можна визначити як курс, скерований на самоідентифікацію особистості; точка-центр представляється як уявна вісь, яка слугує початковим пунктом зазначеного процесу формування-саморозгортання, та виступає внутрішнім духовним стрижнем, навколо якого відбувається розбудова мікрокосму. Космогонія як народження Всесвіту кореспондує з містеріальним прозрінням, коли особистість спізнає Істину, усвідомлюючи точку-центр нетлінного існування. Саме таким є путь, який здійснюють Летючий Голландець та Сента, Тангейзер та Єлизавета, а в тетралогії шлях пізнання має різноспрямовану векторну скерованість – вгору (Вельзунги, Брюнгільда та Зігфрід) й вниз (Вотан). В заключній драмі-містерії шлях самопізнання звершають Кундрі, Амфортас та Парсіфаль, а також усі лицарі Граалю (останні демонструють соборність духовної общини).

Внутрішня комунікація, у тому числі, оперних персонажів спрямована на самоідентифікацію, реалізуючись через рефлексію, яка є віддзеркаленням суб'єктивного у людині та водночас немислима поза контактів з оточуючим світом, зовнішньою дійсністю, кола спілкування, евристичних вражень.

Подібний шлях самопізнання здійснював і сам Р. Вагнер, який шукав і знайшов свою внутрішню точку-центр в процесі роботи над «Летючим Голландцем», надалі ж він навколо цієї вісі розбуду-



нував Макрокосм власної творчості – сукупність опусів, які разом утворюють своєрідний метацикл, – безкінечний роздум на об'єднуючу їх філософську тему. Як буде виявлено у монографії, внутрішні дії визначають специфіку розгортання подій не тільки в умовах сакрального простору у «Парсіфалі», але й в операх 40-х рр., оскільки вони є результатом містеріального прозріння, що проймає оперних героїв, а також мотивації, яка народжується з таємничих глибин психіки. Послідовна ж реалізація механізму внутрішніх дій була здійснена Р. Вагнером вже в «Трістані», де подієвий ряд зведений до мінімуму, а основу драми складають душевні порухи героїв (див. підрозділ 4.1).

Композитор мислить своїх героїв у космічному масштабі та вимірі, починаючи уже з «Летючого Голландця». Для нього вистава є відбитком всесвіту, онтологічних процесів. Театр для Р. Вагнера – це храм мистецтва, де відбувається священнодійство і відтворюється космогонія – на сцені народжується Всесвіт, формується онтологічна реальність.

Діалектичні процеси здійснюються в оперних творах Р. Вагнера на світоглядному і метафізичному рівнях в умовах сакрального простору:

– у «Тангейзері» буття всесвіту відбито крізь призму осмислення ситуації діалогу релігій і світоглядних моделей, язичницького і християнського світосприйняття;

– у «Летючому Голландці» взаємодія реального та інфернального світів співвідноситься з основними елементами Всесвіту, якими є земля і вода;

– у «Трістані» протиставлені міфологеми дня та ночі, ілюзорне та істинне буття, соціум та любов, дочасне існування та вічність.

Всезагальний онтологічний сенс «Летючого Голландця», що окреслений через діалектичну єдність чотирьох стихій, мислимим як невід'ємні основоположні елементи Всесвіту, виражений у двох відомих автору монографії постановках: оперного фестивалю в Савонліні, 1989 р. (вогонь факелів доповнює заявлену у творі Р. Вагнера антитезу води та землі) та режисерській інтерпретації Крістін Мієліц, де Liebestod Сенти (Ніна Штемме) візуалізований як самоспалення; стихія повітря представлена в названих спектаклях безкрайними про-

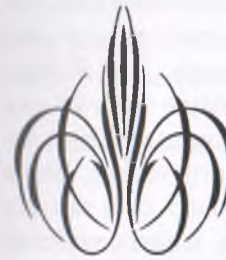


сторами, їм відповідні безмежні морські глибини (див. про ці вистави також у підрозділі 3.5).

Слід також мати на увазі позачасовий сенс міфу – язичницького і християнського. Сміслові глибини творів Р. Вагнера визначають характеристики і мотивацію взаємодій персонажів в єдності внутрішньої та зовнішньої комунікації. Німецький композитор постає у своїй мистецькій практиці як філософ, міфотворець, містик. У нього онтологічна реальність, що відтворена на оперній сцені, предстає як сакральний простір – храм мистецтва, де ведеться священнодійство. Специфіку комунікативних координат визначає втілення подієвого ряду твору в умовах міфотворчості та втілення композитором ідеї Kunstreligion, яка поступово кристалізувалася в художній свідомості Р. Вагнера, починаючи з «Летючого Голландця».

Отже, Р. Вагнер здійснював свої містеріальні задуми у діалозі з Всесвітом, самим собою, різними евристичними джерелами, з уявними та реальними співрозмовцями. Кожний з Розділів монографії ілюструє множинність комунікативних векторів, представляючи творчий процес Р. Вагнера як багатоканальний полілог.

Книга складається з п'яти Розділів. В них автор виявляє форми комунікативної взаємодії Р. Вагнера, що здійснюється в процесі рефлексії та художньої практики композитора. Діалог осмислений як спілкування особистостей (реальне або уявне) та адресація митця до форм суспільної свідомості. Автор монографії розглядає текст твору в комунікативній площині, що пов'язана з його інформаційним змістом, індивідуальною перцепцією, семіотичною проекцією послання, когнітивною специфікою творчості, інтерпретацією та її різновидами.



## РОЗДІЛ 1 ДІАЛОГ Р. ВАГНЕРА В КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ КРІЗЬ ПРИЗМУ МІСТЕРІАЛЬНОГО НАЧАЛА ТА ІДЕЇ KUNSTRELIGION

### Preambula

Вагнерівський текст наділений концентрованою змістовністю, спонукаючи інтерпретаторів / реципієнтів до нескінченного його пізнання, знаходження глибинних смислів. Композитор адресується до культурного досвіду, вносячи в свої твори зашифровані коди. Здійснюється «комунікативний акт» (за Ю. Лотманом [140, с. 11]), при якому в процесі формування Р. Вагнером унікальної картини світу відбувається якісне переосмислення загальнозначущих символів. При цьому, згідно концепції Kunstreligion, мистецтво уявлялося Р. Вагнеру рівнозначним релігії. «Парсіфаль» – драма-містерія, що вінчає творчий шлях композитора. Проте усі його оперні твори, починаючи з «Летючого Голландця», є підступами до формування ідеї Kunstreligion і написання урочистої сценічної містерії в трьох діях, що представляє квінтесенцію художнього світогляду Р. Вагнера (наряду с «Трістаном», тетралогією «Кільце нібелунга», але в іншій філософській площині) і підводить підсумки у становленні композитора як митця. Отже, вихідним положенням дослідження у даному Розділі є те, що містеріальне начало є характерним для творчості Р. Вагнера в цілому.

Композитор мріє про спорудження театру і організацію фестивалів, де будуть виконуватися виключно його оперні твори. Втілення в життя вагнерівських планів можна уподібнити таїнству посвячення – залученню до вищої Істини, яку композитор доносив на сторінках своїх музично-естетичних праць, а потім втілював у величних творіннях – грандіозних музично-сценічних полотнах. У відповідності зі сформованою в художній свідомості композитора ідеєю Kunstreligion, Festspielhaus – це храм мистецтва. Розташований він,



подібно багатьом культовим спорудам, на узвишші, в оточенні чудового парку. Сценічні вистави в Festspielhaus по праву можна охарактеризувати як священнодійство в храмі мистецтва. Про Р. Вагнера як творчу особистість, яка сприяла поновленню ритуальних основ оперного жанру, оскільки саме йому належала, згідно переконання дослідниці, ідея відродження храмового театру, пише А. Порфир'єва [176]. В цілому ж у статті автор ставить собі за мету представити «чудо, магію як необхідний і навіть найважливіший комунікативний аспект оперного мистецтва» [там само]. Проблема вагнерівського оперного театру не являється у публікації предметом самостійного розгляду, оскільки А. Порфир'єва адресується до оперної вистави як феномену культури.

Вагнерівський текст, відповідно до його змістовного наповнення і глибини авторської концепції, знаходиться в одному ряду з великими пам'ятниками людського духу, представленими не тільки в сфері мистецтва, але й в таких формах суспільної свідомості як релігія і філософія. І це не випадково, оскільки Р. Вагнер у своїй когнітивній діяльності тяжів до джерел, де знайшла відображення узагальнена картина світу.

Пізнавальну сферу Р. Вагнера, його тезаурус можна уподібнити простору, всередині якого «виявляється можливою реалізація комунікативних процесів та вироблення нової інформації» [140, с. 11]. Характеристика, дана Ю. Лотманом семіосфері, узгоджується з природою смислових констант «герметичного» простору вагнерівської міфотворчості, «живильним середовищем» якої є загальнозначущі коди світової культури. Згідно Р. Барту, текст не тотожний твору. Через твір з реципієнтом «говорить» не тільки автор, але й сам текст [35, с. 416]. Таким чином, інтерпретатор твору вступає в віртуальний діалог з його автором і з самим текстом. Виявлення змістового наповнення творів, в тому числі, інтерпретаторами-дослідниками, незмінно доводить потенційно нескінченну множинність можливих трактувань. Глибина інтерпретації залежить від концепційної наповненості тексту твору, з одного боку, і від тезауруса реципієнта, особливостей його мислення, професійних установок і навичок, з іншого.

В даному Розділі книги автор ставить своєю метою дослідження творчості Р. Вагнера крізь призму містеріального начала, що знахо-



дить відбиття в ідеї безсмертя, янгольського служіння і спокути на підґрунтях метажанру – християнської трагедії.

### Містерія та містеріальне начало у творчості Р. Вагнера. Постановка проблеми

Містеріальний шлях самопізнання в «Парсіфалі» описаний у дисертаційному дослідженні О. Наумової. Автор кандидатської дисертації вбачає у цьому творі концентрований вираз фундаментальних властивостей містерії: сакральне є відзнакою «Парсіфалу», що обумовлює вагомість комплексу пов'язаних з ним понять – «сакральна драматургія», «сакральний сюжет», «сакральний образ»; стрижневою для містеріальної драми є ідея Преображення; образи персонажів аналізуються в умовах їх функціональної залежності від сакрального сюжету; у зв'язку з містеріальною трактовкою опери зростає роль внутрішнього світу особистості, тому завданням дослідника є – простежити етапи її духовного становлення [156].

Ідея Kunstreligion проявляється у творчості Р. Вагнера не тільки крізь призму релігійно-філософської концепції його творів (і не виключно «Парсіфалу», але й усіх опусів, починаючи з 1840-х рр.), але, згідно Т. Манну, як естетичне дійство, спрямоване на очищення, освячення розтлінного суспільства: «Очищення і освячення, що витікають з мистецтва, він вважав засобами очищення, освячення розтлінного суспільства; він був людиною катарсису, поборником очищення, який прагнув за допомогою естетичного священнодійства (курсив мій – О. Ш.) визволити суспільство від розкоші, влади грошей, бездушшя» [142]. Для Р. Вагнера театр – храм мистецтва, тому його мрія про розкріпачення музичного театру від пут комерціалізації перегукується з євангельською розповіддю про вигнання Ісусом торговців з храму.

Р. Штейнер пов'язує внутрішнє становлення і перетворення у душі містика з духовним прозрінням: «Тепер людина дивиться всередину себе самої. Як прихована творча сила, ще позбавлена буття, б'ється в її душі божественне. Це область, де знову може ожити зачарований бог» [245]. Подібні ж міркування вкладені в уста Ісуса в незакінченій драмі Р. Вагнера «Ісус з Назарету»: «І тепер я хочу повернути



людині людину, навчаючи її знову шукати Бога в собі самому, а не поза себе; але Бог є закон любові; і коли ми усвідомимо це і будемо діяти згідно цьому закону так, як несвідомо чинить кожне створіння, то будемо самим Богом, бо Бог є усвідомленням себе» [цит. за: 128, с. 170]. Згідно переконанню Е. Шюре, «вищу істину власного внутрішнього світу» споглядав Ісус, вона прояснювала його дух силою любові і надавала йому духовної стійкості: «Це відчуття єдності з Богом у світлі Любові – ось перше велике одкровення Ісуса. Воно освітлювало все його життя і давало йому непохитну впевненість. Воно зробило його лагідним і непереборним, воно зробило з його думки блискучий щит, з його слова – вогненний меч» [249].

Абсолютна Любов як ініціююча інтенція і мета (прилучення до неї через жертвність, пізнання її як безумовної онтологічної цінності у світлі істинності) самопізнання в операх Р. Вагнера кореспондує з християнською містерією. Одна з її основних заповідей полягає у любові до ближнього свого. Завдяки внутрішньому погляду герої опер Р. Вагнера сягають очищення, звільнення від сковуючих пут буття у трансцендентному світі – смислообраз *Liebested*.

Внутрішнє сходження до Абсолюту здійснював і сам Р. Вагнер, зачитуючись «Божественною комедією» Данте. У листі до Ф. Ліста від 7 червня 1855 р. композитор пише: «Я сходив з однієї сходина на іншу, вбивав одну пристрасть за одною. Я долав у собі нестримну жагу життя. Але ось, досягнувши останнього полум'я, перемігши саму волю до життя, я кинувся у вогонь, щоб зовсім розтанути в спогляданні Беатріче, щоб остаточно вивільнити від плоті мою особистість» [68, с. 110].

В творах Р. Вагнера *Liebested* наділений містеріальним сенсом і збігається із тим, що пише про мудрість великих посвячених Р. Штейнер: «Все, до чого прив'язана людина в повсякденному житті, має в кінці духовного шляху містика втратити для нього всякий сенс. Справжньою цінністю для нього тепер виступає любов» [245].

Містеріальне начало визначає сутнісну основу художньої свідомості Р. Вагнера. У наступних підрозділах монографії будуть висвітлені способи його втілення у творчості німецького композитора.

### 1.1. Становлення ідеї безсмертя у художній рефлексії Р. Вагнера

У даному підрозділі автор монографії торкається світоглядних проблем творчості Р. Вагнера крізь призму здійснюваного ним безперервного діалогу з культурно-історичною спадщиною. У фокусі уваги знаходяться механізми перетворення в художній свідомості композитора метафізичної ідеї безсмертя, що пов'язана зі смисловим синтезом. У ній сполучаються різні евристичні витоки Р. Вагнера, які узагальнюють духовно-пізнавальний досвід людства.

Художня свідомість байройтського майстра – унікальний і багатомірний культурно-історичний феномен. Звернувшись до тезаурусу Р. Вагнера, що знайшов безпосереднє втілення в його рефлексії та творчості, можна виявити перетворення ідеї безсмертя крізь призму античної трагедії і філософії, християнських і буддійських ідей, шопенгауєрівської етики, в той час як читацькі інтереси сигналізують про широкий кругозір композитора. Про безпосередній вагнерівський інтерес до проблеми діалектики смерті і безсмертя вказує його ознайомлення з філософським трактатом Л. Фейербаха, де ключовими є обидва поняття («Думки про смерть і безсмертя»). Близькою композитору виявилось переконання німецького філософа, згідно з яким «істинно безсмертним є лише піднесене діяння і одухотворений твір мистецтва» [60, с. 129].

Ідея безсмертя як смислообраз у творчості Р. Вагнера пов'язана з його пізнавальними процесами. У зв'язку із цим необхідним бачиться представити контекстуальне поле цієї ідеї крізь призму культурно-історичного досвіду і його проекції в художній свідомості та творчості композитора. Слід також враховувати, що в процесі формування світогляду Р. Вагнера і його творчих прагнень ідея безсмертя не була «константною величиною», оскільки в ході внутрішнього становлення композитора її осмислення поглиблювалося.

Р. Вагнер синтезував різні витоки, знаходячи в них спільне, виявляючи ідеї, споріднені з власними духовними шуканнями. У листі до А. Рекеля від 5 лютого 1855 р. композитор формулює суть власного особистісного діалогу з А. Шопенгауєром: «Скажу відверто, що в моєму власному життєвому досвіді я дійшов до того, що тільки його філософія може задовольнити мене і визначити хід моїх думок. Тим, що



я безсумнівно прийняв усі його дуже і дуже серйозні правди, я рішуче пішов назустріч найглибшим запитам мого власного "я". І хоча Шопенгауер вивів мою думку на нову дорогу, відмінну від попередньої, треба сказати, що все це захоплення ним цілком відповідає закладеному в мені самому *стражданню*, що гармоніє зі *стражданням* світу» (курсиви мої – О. Ш.) [68, с. 192]. У щоденникових записках Р. Вагнера (від 1 жовтня 1858 р.) знаходимо роздуми композитора відносно взаємопов'язаних в його свідомості ідей страждання і співчуття, любові, радості і співраді. Істинну причину своїх мук він бачить в неможливості для себе повністю відмовитися від життя, прагнень земного буття. Разом з тим, Р. Вагнера лякає сама орієнтованість на досягнення матеріального благополуччя, оскільки багатієв, на його думку, не можна назвати людьми по-справжньому щасливими, але в їх поведінці і світовідчутті проглядає самовдоволеність, що відштовхує композитора від їх способу життя абсолютно. Більшу симпатію викликають у нього бідні класи суспільства, збуджуючи в його душі співчуття. Саме ж співчуття, як підкреслює композитор, не обумовлено «індивідуальними особливостями страждаючої людини» [68, с. 246]. Любов, навпаки, дозволяє людині піднятися «до співраді, а радість якоїсь людини ми поділяємо лише в тому випадку, якщо індивідуальні її особливості надзвичайно приємні і споріднені нам» [там само]. Тут же він пише про високу натуру, яка близька йому своїми устремліннями: «висока натура є те, що вона є, саме завдяки тому, що шляхом власних страждань вона піднялася до самозречення, або завдяки тому, що зберігає і розвиває в собі схильність до такого подвигу. Вона безпосередньо близька мені, рівна, і з такою натурою я можу мати загальну співрадість» [68, с. 248]. І це почуття співраді розлило у вагнерівських *Liebested*, сповнених самозречення і одночасно духовного умиротворення, відбиваючись у сприйнятті реципієнта, який осягає сенс оперних опусів байройтського генія.

Звернувшись до рефлексії композитора, можна дійти висновку, що метафізична ідея безсмертя безпосередньо пов'язана в його свідомості з подоланням страждань через напружене протистояння вищим силам, смерті, результатом чого є досягнення врешті-решт найвищої сходинки внутрішнього самопізнання. У різні періоди художнього становлення композитор черпав подібні ідеї з різноманітних міфоло-



гічних, релігійних, легендарних і художніх джерел. Єдність духовних і фізичних страждань виявляється в образах вагнерівських героїв – Трістана та Амфортаса. Не випадково, ці персонажі осмислюються композитором в єдиному контекстуальному ключі. Свідченням цьому можуть служити міркування в мемуарах, де композитор згадує про процес створення лібрето «Трістана»: «В останній акт я включив епізод, який, однак, не був мною використаний: у пошуках Граалю Трістана відвідує Парсіфаль. Страждаючий від рани, готовий померти Трістан ототожнюється в моєму нарисі з Амфортасом з романтичного оповідання про Грааль» [60, с. 246]. Обидва героя відчувають гостру дисгармонію, біль, скутість обставинами, конфлікт між реальністю і тим, до чого спрямоване їх внутрішнє «я», проте їх терзання є необхідною умовою сходження і набуття спокою – жаданої гармонії, духовного умиротворення, тяжко вистражданого визволення від трагічних колізій буття.

Подібні смислообрази глибоко вкорінені в культурно-історичний досвід людства, оскільки страждання утворює єдине ціле з самим життєвим процесом. У буддизмі символом, що об'єднує ці начала, виступає колесо сансари, яке втягує у свій нескінченний біг природу і людство. Життя і страждання нерозривно пов'язані з осягненням світу, духовним розвитком і самопізнанням. Згадаймо, приміром, біблійне двозначне древо життя і пізнання, скуштувавши плоди якого, людина здійснює гріхопадіння і відчуває тяжкий жереб митарств. Таким чином, гріховність і муки земного буття виступають у Старому Завіті в контексті причинно-наслідкових зв'язків, утворюючи смисловий ланцюжок: пізнання → гріх → страждання → життя після гріхопадіння. Сприймання минушого буття крізь призму уявлень про гріхопадіння визначається у християнстві крайнім протиставленням антитез, якими є світло і темрява, як наслідок абсолютизації добра і зла.

До буддистського вчення Р. Вагнер звернувся в зрілий період своєї творчості, осмислюючи притаманну йому ідею самозречення в опері «Трістан та Ізольда», тетралогії «Кільце нібелунга», містерії «Парсіфаль» та драматичній поемі «Переможці». Однак все ж не доводиться говорити про безумовне дотримання композитором певної філософської або релігійної доктрини, оскільки його художня свідомість акумулює багатовимірну інформацію (закладену, будь то у філосо-



фії, релігії, творах мистецтва), проходячи крізь фільтри самобутнього, оригінального і самостійного в своєму розвитку світогляду. Різні джерела підштовхували думку композитора, сприяли поглибленню константних архетипів творчості, що склалися в 40-і рр. Приміром, «Парсіфаль» – останній твір Р. Вагнера – тісно пов'язаний не тільки з християнською містерією, але й з буддистським світоглядом: поряд з семантикою дзвонів, хоралу, жанровим прообразом єхаристії вгадується буддистська ідея співчуття усім живим істотам, образ лебедя трактовано як священну тварину; подолання чуттєвості асоціюється з християнською цнотливістю і буддистською нірваною.

Смислообраз страждань, однак, виявляється і в світлому елліністичному світогляді, далекому, здавалося б, від буддистської і християнської аскези. Доля, рок, запекла боротьба, муки і смерть визначають своєрідність міфологічної картини світу; покірність жеребу, неможливість подолання світової приреченості визначають трагізм світосприйняття епохи. Прикладом міфологічного героя виступає Вотан, який відчуває нероздільність власних страждань з долею світу, особиста драма антропоморфного божества резонує зі світовою скорботою; завдяки духовним терзанням, які активізують його внутрішній пошук, він сходить на все більш високі сходинки самопізнання.

Яскравим зразком осягнення трагізму буття, яке обумовлено усвідомленням його недосконалості, може служити передсмертний діалог Сократа, викладений Платоном. У діалозі «Федон» вустах Сократа, який знаходиться перед обличчям смерті, розкривається вищий сенс буття, що полягає не в матеріально-смертному, а духовному існуванні людини. Філософ розмірковує про приємне і страдне, про неможливість самогубства, оскільки людина, будучи підвладна волі богів, не має морального права позбавити себе життя<sup>1</sup>, він розмірковує про власну спрямованість до посмертного, більш досконалого буття, про духовне зцілення, яке настає в момент переходу в інший світ. Багато в чому давньогрецький філософ передчуває християнське світоро-

<sup>1</sup> Буддисти відносяться до суїциду по-іншому. Метою в даному релігійно-філософському вченні є припинення нескінченної низки перероджень. Якщо людина убила себе, то в наступному житті їй доведеться знову опинитися в аналогічній ситуації, тому суїцид безглуздий. Щоб припинити страждання необхідно дотримуватися принципів, заповіданих Буддою (восьмеричний шлях).



зуміння, проте духовність, мислена ним як дещо, що стоїть набагато вище минутого, смертного, має все ж інший, позбавлений християнського антагонізму до світу чуттєвого, сенс. У Платона внутрішнє переродження пов'язане з народженням у людському «я» безсмертної сутності, що є можливим завдяки мисленню і творчості як проявам першочергового в людині завдяки тим духовним потенціям, які сприяють глибинному пізнанню і самопізнанню, взаємному збагаченню в процесі міжособистісного спілкування.

Багате внутрішнє життя, сповнене радощів і страждань, облаго-роджує людину: згадаймо у зв'язку із цим роздуми Р. Вагнера про високу натуру, яку він мислить собі рівною. Ця думка цілком застосовна до діалогу «Федон» Платона. Вона відповідає духу давньогрецьких трагедій, які послужили для Р. Вагнера прообразом твору мистецтва майбутнього. Так, Евріпід, Вергілій, Софокл, Есхіл, Гомер показують трагічного героя, жеребом якого є боротьба і муки; персонаж спрямований до благородної мети і гине в напрузі всіх своїх внутрішніх сил, збуджуючи у глядачів глибоке співчуття. У Шекспір, Й. В. Гьоте і Ф. Шиллер вказали композитору подальші шляхи становлення театрального мистецтва в аспекті продовження класичних традицій на новому історичному етапі розвитку театрального мистецтва.

Важливою для жанру трагедії є розв'язка. Звернемося до роздумів Р. Вагнера в роботі «Твір мистецтва майбутнього», де композитор розмірковує про сенс смерті персонажа в якості логічного завершення колізій театрального твору: «Для драматичного мистецтва найкращим і найбільш гідним предметом зображення представляється таке діяння, яке завершується одночасно з життям головного героя, яке отримує своє справжнє завершення з завершенням життя даної людини» [69, с. 249]. Німецький композитор розкриває причини та необхідність подібного кінця: головний герой «<...> переконали нас незаперечно тільки тоді, коли він дійсно гине в напрузі всіх своїх сил, коли його особиста драма підкоряється необхідності його сутності; коли він доводить нам істину своєї сутності не тільки своїми вчинками – вони можуть здаватися нам, поки він діє, довільними, – але і жертвуючи своєю особистістю» [там само].

Містеріальне начало у творах Р. Вагнера збігається зі світоглядними мотивами творів художньої літератури. Трагедія «Фауст» наз-



вана Б. Шалагіновим містерією. Ф. В. Шеллінг у незавершеній праці «Філософія мистецтва» співвідносить «Божественну комедію» з трагедією «Фауст», що спонукає Б. Шалагінова до запозичення назв частин твору великого італійця для позначення основних віх духовного становлення Фауста – пекло, чистилище і рай. Дослідник визначає містеріальність у «Фаусти» трьома віхами оповіді: 1) пекло – гріховне минуле, 2) чистилище – осмислений вибір нині, 3) рай – погляд у майбутнє, що визначений прозрінням нового буття [236, с. 83–85].

Доктор філософських наук А. Гулига в монографічній праці «Шеллінг» адресується до роздумів німецького філософа щодо «Фауста» Й. В. Гьоте. Так, сутність жанру комедії Ф. В. Шеллінг вбачав у перенесенні необхідності з об'єкта на суб'єкт. Коли боягуз змушений бути хоробрим, коли скупому доводиться витратити свої багатства, дружина грає роль чоловіка і навпаки. У подібних випадках виникає комічний ефект. Ф. В. Шеллінг назвав *комедію* (курсив мій – О. Ш.) «Фауст» Й. В. Гьоте «найвищим поетичним твором німецького народу» [цит. за: 92, с. 43]. Фауст, на його думку, розтрачує даремно свої потенціали. У зв'язку із цим німецький філософ вбачає у творі Й. В. Гьоте риси комедії. А. Гулига також вказує, що друга частина «Фауста», сповнена трагічного пафосу, де герой віднаходить свободу і діє як моральна особистість, у той час ще не була написана [там само]. У зв'язку із цим можна переконатися, що основоположним атрибутом трагедії є смислова функція фіналу, а в трагедії «Фауст», що представляє різновид релігійно-філософської християнської трагедії – три містеріальні віхи у єдності фізичної та метафізичної долі головного героя твору.

Таким чином, в операх Р. Вагнера (аналогічно «Божественній комедії» Данте і «Фаусту» Й. В. Гьоте) виявляються три віхи містеріального становлення людини, оскільки внутрішнє падіння героя-грішника змінюється духовним переломом, що веде до спокути.

У творчості Р. Вагнера, починаючи з опер 40-х рр. і «Фауст-увертури», митарства мислились не тільки як гірка доля, але і як законмірні випробування на шляху духовного сходження, внутрішнього самовдосконалення персонажів (у тому числі умовних, коли мова йде про симфонічне узагальнення образів). Так, душевні боління Летючого Голландця, Фауста, Тангейзера, а в подальшому Трістана, Вотана,



Кундрі, Парсіфалья служать каталізатором їх внутрішніх пошуків, що ведуть до спокути. Дана міфологема обумовлена глибинними передумовами культурно-історичного досвіду: у давньогрецькій трагедії і релігійній свідомості відобразлено здавна усвідомлюваний зв'язок між духовними пошуками та істинним буттям людини; внутрішня незадоволеність обумовлюється антиноміями свободи і необхідності, жаги безсмертя і неминучого життєвого кінця. У драматургії вагнерівських опер смерть інтерпретується не як руйнування фізичної оболонки, а як «життя за труною», ознаменоване спокутою і порятунком, подоланням трагізму буття, просвітленням, посмертним вознесінням духу.

Згадаймо також роздуми Р. Вагнера про те, що багатії відштовхують його своєю самовдоволеністю і йому близька схильна до самозречення висока натура. У зв'язку із цим виникає аналогія з християнським світоглядом. Пригадується знамените висловлювання: «Легше верблюдові пройти крізь вушко голки, ніж багатію увійти в царствіє небесне». Згідно з індійським переказом, Будда – царський син, який отримав прекрасне виховання, але в 29 років покинув палац, щоб відправитися в далеку мандрівку. Метою цієї мандрівки було пізнання і самопізнання. У творчості Р. Вагнера зустрічаємо безліч персонажів, які здійснюють шлях пізнання одночасно у фізичному і метафізичному сенсі: Летючий Голландець, Тангейзер, Зігфрід, Вотан, Парсіфаль.

Особливість тлумачення ідеї спокутування Р. Вагнером (яка в християнстві мислилася як запука вічного райського життя) полягає в тому, що він співвідносив її не тільки з жертвовною любов'ю і духовними пошуками, але й з алегоричною фігурою богині Революції, яка знаменує падіння старого світу і народження нового з його уламків: «Йде вона на крилах бурі з високо піднятим чолом, озореним сіянням блискавиці, з мечем у правій і факелом в лівій руці, з темними, холодними і караючими очима, але з очима, що випромінюють світло найчистішої любові для тих, хто насмілюються в упор дивитися в ці темні очі» [57, с. 41]. Р. Вагнер мріяв про соціальне перевлаштування, всезагальне благоденство, але, в першу чергу, в його свідомості закарбувався образ ідеальної революції, яка покликана, вказуючи на еру суцільної рівності, створити рай на землі і одночасно новий союз мистецтв, феномен довершеного твору мистецтва майбутнього.



го. На чолі цього руху він бачить Христа і Аполлона. Хоча ставлення композитора до християнства не було таким ж однозначним, як до краси античності, про що ми можемо судити згідно брошури «Мистецтво і Революція», саме християнського Месію він витлумачує як провісника світового братства, заснованого на глибокому моральному фундаменті. Підводячи підсумок рефлексіям на тему революції (реформи) в мистецтві, Р. Вагнер пише: «Отже, Христос показав нам, що ми, люди, всі рівні і брати; Аполлон наложив на цю велику братську асоціацію печать сили і краси і направив людину, яка сумнівається у своїй гідності, до усвідомлення своєї височайшої божественної могутності» [58, с. 141]. Уявлення композитора про соціальне перетворення, здійснення якого Р. Вагнер мислив як революцію, що веде в нову еру любові і взаєморозуміння, дозволяє добудувати смисловий ланцюжок, представивши її як певний аналог світового апокаліпсису, коли зерна будуть відокремлені від пажитниці. При цьому в християнстві мова йде про здійснення вищої справедливості, яка мислиться для поряткованих як вічне життя в райському його розумінні (згідно Одкровенню Йоана Богослова).

У зв'язку з ідеєю революції зазначимо фактор перетину постаті Р. Вагнера з російською культурою. До істотних біографічних фактів слід віднести знайомство композитора з Михайлом Бакуніним, їх спілкування, яке багато в чому послугувало поштовхом для вагнерівських рефлексій. Як великий художник-реформатор Р. Вагнер мріяв про перебудову мистецтва та заснування комуни – спільноти творчих особистостей, яка повинна була сприяти зростанню духовного потенціалу співгромадян (соціально-естетична утопія композитора). Виявляються й інші моменти перетину двох культур, що можуть бути окреслені образно-смисловими паралелями вагнерівських рефлексій з російською літературою. Розуміння революції як апокаліпсису-спокути, що перетворює і оновлює світ ціною краху старого суспільного ладу, коли неминучими будуть кровопролиття, смерть і руйнування, об'єднує задум тетралогії Р. Вагнера, де композитор втілює свої утопічні фантазії про золотий вік людства, з поемою О. Блока «Дванадцять». Показово, що вже сама назва твору російського поета апелює до християнської числової символіки. В Одкровенні Йоана Богослова небесний Єрусалим описаний таким чином: «Він мав стіну велику і високу,



мав дванадцять брам, і при брамах дванадцять ангелів, і імена написані, які є дванадцять колін синів Ізраїля. На сході три брами, і на півночі три брами, і на півдні три брами, і на заході три брами. Стіна міста мала дванадцять підвалин і на них дванадцять імен дванадцяти апостолів Агнца» (переклад І. Хоменка) [Одкр. 21: 12–14]. У своєму поетичному одкровенні (саме так можна охарактеризувати твір російського поета з позицій християнської есхатології) О. Блок бачить зворожуючу й водночас страшну картину революції, на чолі якої він зріє Христа «в білому вінчику з троянд» (підстрочний переклад мій – О. Ш.) і дванадцять Апостолів. Тут виникають явні паралелі з Р. Вагнером. Не випадково О. Блок називає вагнерівський грандіозний оперний цикл «соціальною тетралогією» [цит. за: 133, с. 113], розпізнаючи в ній дух епохи, мислячи її частиною політичних поглядів німецького композитора, які той висловив у роботі «Мистецтво і Революція». Таким чином, Р. Вагнер-революціонер виявився близьким Блоку-митцю своїми соціально-християнськими поглядами.

Трагедія вищої влади, самотність лідера, до того ж реформатора, ідеї якого виявилися багатьом не по душі, показані в романі В. Мережковського «Юліан Відступник». Добрі наміри голови римської держави, який прагне відродити колишню велич держави, наражаються на соціально-історичні реалії, що обумовлює утворення духовної прірви між правителем і народом. Виникає також розкол з безпосереднім оточенням, яке раніше підтримувало Юліана. У фокусі уваги російського письменника знаходяться ідеї контрреволюції, політичної змови, мінливості політичних настроїв і народної прихильності. В. Мережковський розмірковує про привабливість елліністичного світогляду, який був назавжди утрачений, про християнський спиритуалізм і аскетизм, нетерпимість християн до інших релігій і еротизму. Одночасно він показує перетин між двома епохами, виявляючи також розлад у душі самого Юліана. Всі ці обставини дозволяють поставити цей роман в один ряд з духовними шуканнями Р. Вагнера, якого постійно турбували подібні ж теми. Згадаймо заголовного героя опери «Рієнці», його прагнення до відродження колишньої величі Риму і гірку самотність, коли єдиним вірним соратником виявилася сестра Ірена. З іншого боку, – метання Тангейзера між різноспрямованими потягами людської душі, що утворюють два антагоністичних полюси:



плотські насолоди і духовне життя, які знайшли символічне втілення завдяки зверненню до архетипових образів; ними є римська богиня еротичної любові і краси Венера і непорочна Діва Марія. В рефлексії композитора зафіксовані постійні роздуми на тему діалектики християнства і язичництва і його власне глибоко особистісне осмислення цієї теми. Р. Вагнер незмінно зі- і протиставляє ці дві ери в історії людства і часто не на користь християнства, в якому він бачить передумови людського лицемірства. Містерія шляху Юліана Відступника пов'язана з втратою духовних орієнтирів, оскільки, мріючи про відродження язичництва, він все ж не цілком вільний від християнських ідеалів, що викликає в його душі непримиренні протиріччя. Р. Вагнер, навпаки, розмірковує про гармонійне об'єднання християнського і елліністичного начал. Цю думку композитор актуалізує в авторському програмному поясненні до увертюри «Тангейзер», яке він завершує метафоричним резюме: «І обидва раніше відокремлених елементи, дух і чуттєвість, Бог і земна природа, зливаються в єдиному священному поцілунку любові» [7, с. 58]. Схожу думку, нагадаймо, композитор висловив у брошурі «Мистецтво і Революція»: необхідність перетворення суспільства через духовні основи, а саме – союз християнського і аполлонічного начал. В увертюрі і опері «Тангейзер», однак, на музично-інтонаційному і персонажному рівнях стверджується перемога християнського спиритуалізму над елліністичним еротизмом.

Будучи необхідною умовою подолання людиною тлінного, кінцевого, любов долає все, навіть смерть (ця думка співзвучна як античності, так і християнству). Стародавній міф про Орфея і Еврідіку позначений напруженим протистоянням любові і смерті. Проте в елліністичній свідомості відбувається не тільки роз'єднання, але й поєднання цих понять. У діалозі Платона «Бенкет» послідовно проводиться думка про те, що людина прагне до безсмертя, тобто продовження себе в дітях, учнях, проявленні духовного потенціалу в творчості, завдяки чому ім'я митця залишається в пам'яті прийдешніх поколінь. Подібне осмислення ідеї безсмертя визначається давньогрецьким філософом поняттям Ерос, що мислиться як спрямованість до істини, досконалості, творчості.

Крім чудових, за словами самого Р. Вагнера, діалогів Платона, серед яких він виділяє «Бенкет» [60, с. 10], композитора незмінно хви-



лювали євангельські мотиви. В Євангелії ідея безсмертя отримує дещо інше у співвіднесенні з античністю відбиття, хоча не слід все ж повністю розмежовувати дані історичні періоди, мислити їх як абсолютні антитези. У християнській свідомості Любов, Смерть і Вічність об'єднуються в єдине смислове ціле: смерть не є небуттям, вона – інобуття, що дарує можливість переходу праведників і дійсно розкаяних грішників у сферу досконалого існування. Смерть – не кінець буття, а лише припинення земної минущої присутності, оскільки вона не обриває життя безсмертної душі. У Святому Писанні Ісус говорить: «Бог же не є Бог мертвих, але живих» (переклад І. Хоменка) [Лк. 20: 38], говорячи про можливість вічного існування завдяки великій жертві. Святий апостол Павло пише: «Але ж Христос таки справді воскрес із мертвих, первісток померлих <...> Як бо в Адамі всі вмирають, так у Христі й оживуть усі» (переклад І. Хоменка) [1 Кор. 15: 20; 15: 22]. Своєю смертю, відійшовши у вічність, Месія дарує спокутаному людству надію на воскресіння, вказуючи на можливість райського життя; згідно великодньому тропарю, «Христос воскрес із мертвих, смертю смерть подолав, і тим, що в гробах, життя дарував».

Християнський Месія – символ, що явив перелом загальнолюдських морально-етичних норм: не випадково існує поділ світової історії – до і після Різдва Христового (літочислення від Різдва Христового). Значимість сакральних подій у формуванні самосвідомості людства безсумнівна. Страждання і Любов утворюють у християнській містерії нероздільне ціле, хресні муки Ісуса нерозривно пов'язані з безмежною Божою Любов'ю, являючись свідченням вищого Батьківського Милосердя до всього спокутаного людства і знаком неплінної духовної Істини. Муки Христа, який предстає в Новому Завіті безневинною жертвою, дарують можливість повірити у Вічність, подолавши смерть, здобути безсмертя, оскільки Агнець Божий взяв на себе всі гріхи людства, починаючи з гріхопадіння Адама.

Християнство немов зсередини осяяне емоцією співчуття. Співчуття охоплювало також глядачів давньогрецьких трагедій ще в архаїчну епоху: катарсис народжувався як результат співпереживання герою, бо його доля викликала активний душевний відгук. Співчуття протилежно егоїзму. У зв'язку з цим філософську етику А. Шопенгауера можна представити у вигляді єдиної ланки, що сполучає



античну трагедію, християнство і буддизм. Німецький філософ вважав, що всяка справжня і непорочна любов, Агапе, катарсис завжди є співчуттям. Ерос як інша грань любові тлумачиться ним як егоїзм, себелюбство. Крізь призму шопенгауерівського вчення окреслюється світоглядна вісь художньої свідомості Р. Вагнера, яка полягає в ідеї смерті та безсмертя.

Ерос і Агапе постають двома типами любові як в межах психології окремої особистості, так і в якості символу світової космогонії, вищого милосердя. В античній трагедії катарсис – співчуття, очищення, звільнення від нездорових душевних порухів, емоційна розрядка через споглядання загальнозначущих явищ. Глядач підноситься над індивідуальними почуттями і жаданнями на рівень загальних за своєю значимістю афектів. Християнство пов'язано з милосердям, Агапе, соборністю, діяльним спочуттям. В буддизмі однією із заповідей є неспричинення зла, що обумовлено уявленнями про розплату, яка є відповідною кривді. Шопенгауерівське заперечення волі до життя співзвучне буддійській нирвані, яка мислиться в цьому вченні вершиною морального самопізнання, певною мірою воно перегукується з християнською аскезою, що характеризує, зокрема, життє ченців.

Співпереживання у творах Р. Вагнера витлумачується як піднесене почуття, пов'язане зі світом внутрішнім, духовним і душевним. У зв'язку з цим згадаймо образи Сенти та Єлизавети, які перейняли муками стражденного грішника. Тангейзер встав на шлях спокути завдяки співчуттю діві-Янголу, яка пролила сльози душевного болю і розпачу, а досяг звільнення від гріха внаслідок потрясіння (немислимого без співпереживання), коли він зустрів траурну процесію з тілом Єлизавети. У найбільш узагальненій формі ідея співчуття представлена в драмі-містерії, яка вінчає творчий шлях Р. Вагнера. Парсіфаль раптово відчув емпатію до Амфортаса, що завадило йому піддатися спокусі (момент духовного осяяння).

Милосердя – вищий прояв людяності, який знаходить абсолютне вираження в християнстві. У буддизмі відсутнє розуміння діяльного співпереживання. Образ Христа пов'язаний з страшенним болем (тілесним та душевним) і збуджує глибоке співчуття завдяки тим деталям, які складають містеріальний життєпис чотирьох Євангелій. Торкаються душі кожного, хто читає про муки Боголюдини, слова Ісу-



са, який молить Господа про те, щоб минула Його чаша ця, і все ж готового випити її до дна, якщо на те воля Отця небесного. Переживши гіркоту зради, знуцання, Він, змордований хресними муками, вигукнув: «Боже мій, Боже мій! Чому еси покинув мене?» (переклад І. Хоменка) [Мк. 15: 34].

Образ стражденного Спасителя близький духовним пошукам Р. Вагнера, який мислив співчуття найвищим проявом моральності і людської природи. Християнська ідея пронизує усю творчу спадщину композитора. Сакральний образ Христа безпосередньо втілюється в начерках до драми «Ісус з Назарету»; в драмі-містерії «Парсіфаль» його святий лик закарбований на цей раз у свідомості лицарів Граалю – мученицький, жертвний, що несе спокутування і порятунок. Образ Христа відбився в нам'яті Кундрі, пробуджуючи в її душі муки совісті і прагу звільнитися з пастки хтивості.

Коріння смислообразу співчуття у творчості Р. Вагнера (в християнському розумінні) слід шукати у дитячих враженнях композитора, на якого глибоко вплинули євангельські образи та ідеї. Шанобливе ставлення до сакральних образів та обрядів байройтський майстер проніс через усе своє життя аж до створення драми-містерії, що увінчує його творчий шлях. Згадуючи євхаристію – обряд, який відбувався на Великдень 1827 р., композитор в мемуарах пише, що в цей період у нього, який ще недавно з хворобливою пристрасстю дивився в церкві на запрестольний образ і в молитовному екстазі мріяв зайняти місце Спасителя на хресті, зникла така трепетна повага до авторитету церкви. Однак зовсім інше відбувалося в глибинах його душі під час самого церковного таїнства: «<...> почався акт роздачі святого причастя, з хорів полинув спів, загримів орган, і ми всі, конфірманти, рушили процесією навколо вітваря. Хвилювання, що охопило мене при обряді євхаристії, так глибоко закарбувалося у моїй пам'яті, що, боячись в майбутньому не знайти в собі такого настрою, я ніколи більше не йшов до причастя» [59, с. 56].

Святий лик Спасителя в начерках до драми «Ісус з Назарету» та ідеї, які несуть герої-покутники Сента, Єлизавета, Брюнгільда, Парсіфаль, є відбитком внутрішнього, особистісного за своєю суттю діалогу Р. Вагнера з євангельськими мотивами в рамках міфотворчості композитора. З релігійною свідомістю пов'язане уявлення про буття



за межами земної юдолі; в ньому закладена найважливіша першооснова світогляду християнства. Протягом всієї своєї творчої еволюції Р. Вагнер мріяв про духовне відродження людства, що мислилося ним як вихід за межі чуттєвої дійсності. Ідеалом для нього виступали жертвний подвиг Христа і самозречення від благ земного існування святого аскета Будди, який прагнув до досягнення нірвани. Релігійна свідомість християнства і буддизму визначається духовністю, відмовою від ілюзій смертного існування.

Будда (на санскриті «бодхі») в перекладі означає пробудження від сну невідання. На тибетському Будда звучить як «санг г'є». «Санг» означає повністю очищений або пробуджений і «г'є» – відкритий [52]. Пізнання вагнерівського Парсіфала також можна охарактеризувати як пробудження від сну невідання, звільнення від пут незнання, яке має ряд етапів: вбивство лебедя, каяття, прилучення до таїнства євхаристії, душевне страждання при вісті про смерть покинутої ним матері, чуттєво-тілесна спокуса, співпереживання Амфортасу і самозречення, аскеза, святість.

Віра в загробне життя існувала і в дохристиянський період, однак саме християнство повною мірою піднімає проблему моральної поведінки як критерію посмертної долі душі. Ідея смерті і воскресіння виявляється ще в античності. Так, в трагедії Евріпіда «Алжеста» жертвна любов героїні долає смерть, адже навіть батьки Адмета відмовилися піти за нього в могилу. Платон наводить в якості прикладу цей вчинок, стверджуючи, що вмерти один за одного готові одні тільки люблячі, відданість яких один одному може бути сильнішою, ніж у кровних родичів. Давньогрецький філософ вбачає у цьому діянні глибоку моральну підоснову: «<...> цей подвиг був схвалений не тільки людьми, але й богами, і якщо з безлічі смертних, котрі здійснювали прекрасні справи, боги лише ліченим надали почесне право повернення душі з Аїду, її душу вони випустили звідти, захопившись її вчинком» [172, с. 127]. З ідеєю зцілення і воскресіння пов'язана фігура Асклепія (сина бога сонця Аполлона), якого Зевс за воскресіння померлих вразив блискавкою. Аналогія з християнством у цих прикладах виникає завдяки ідеям світлоносності, подолання життєвого кінця, засвідчуючи досягнення безсмертя. Вмираючий Сократ у діалозі Платона «Федон», відчуваючи холод сковуючої смерті, повідомив



тих, хто оплакував його про своє зцілення при переході в інший світ: «Ми повинні Асклепію півня» [172, с. 414]. Його вислів має глибокий сенс – необхідність принесення жертви в знак здобуття здоров'я – останні слова філософа, в яких на перший погляд закладений парадокс, оскільки вони мають не житейський, типово буденний, а містеріальний сенс, пов'язаний з уявленнями про вічність.

В єгипетських містеріях ідея безсмертя пов'язана з культом Осіріса, з міфологічним осягненням кругообігу явищ у природі; цей бог є уособленням царства мертвих і родючості. Мимоволі пригадуються рядки вірша, покладеного в основу пісні «Скорботи» з вокального циклу «П'ять віршів Матильди Везендонк» Р. Вагнера, про те, що у смерті міститься інтенція нового життя («Undgebietet Todnur Leben»), гьотевські рядки *Stirbund Werde; Werde, der dubist* («Помри і будь»; «Стань тим, хто ти є»). Останні вказують на втілення німецьким поетом *ідеї безсмертя*, яке осмислюється як результат самореалізації людини, створеної за образом і подобою Бога. Автор монографії спирається на результати дослідження у статті філолога В. Маринчика, який аналізує ціннісну семантику даних мікротекстів Й. В. Гьоте з позицій християнської антропології [143].

Згідно стародавнім міфам, Осіріс був героєм і царем в Єгипті. Підступний брат Сет хитрістю позбавив його життя, проте віддана дружина і сестра Ісіда воскресила його. Поклоніння Осірісу пов'язане з хліборобським культом, у зв'язку із чим ідеї смерті, воскресіння і безсмертя обумовлені усвідомленням найважливіших першооснов буття. Завершення циклу є невід'ємною частиною оновлення природи, проявом одвічної періодичності. Віхи філогенезу (народження → становлення → згасання → смерть → спрямованість до нового життя, продовження себе в дітях, учнях, потомках, послідовниках) повторюються в кожному новому поколінні. При цьому вже в давнину була помічена аналогія між буттям людини і онтологією всесвіту.

В архаїчній свідомості з появою на світ, смертю і відродженням асоціювалися спостережувані щодня природні явища – схід і захід сонця, які мислилися в єдності з кругообігом буття, де сусідять періоди, що безконечно змінюють один одного. Образно-смысловий зміст четвертої пісні вокального циклу Р. Вагнера на вірші М. Везендонк «Скорботи» в єдності поетичної та музичної складових задано



філософським тлумаченням архетипу: прикрощі і радості осмислені ліричним героєм в єдності з солярним циклом, природним буттям. Ранкове пробудження природи і захід небесного світила символізують відповідно народження і смерть, будучи пов'язані з глибоко особистісними переживаннями, рефлексіями стражденної людини з тонкою душевною організацією. Ліричний герой зіткнувся з жорстокими соціальними реаліями, трагічними колізіями буття, але твердо вірить – із незгод постане щастя так само, як із смерті – нове життя.

Поряд з наявністю констант слід відзначити еволюцію художнього світогляду композитора, який звернувся в зрілий творчий період до буддизму. Про характер його ставлення до буддистських образів свідчить біографічний факт, наведений у щоденнику композитора. Графиня А. надіслала Р. Вагнеру невелику китайську статуетку, що зображала Будду. При цьому композитора охопила глибока відраза від її виду, яка, однак, анітрошки не суперечила його трепетному відношенню до самого буддійського вчення: «Скільки праці треба покласти, щоб у цьому всевичерпуючому світі захистити себе від подібних вражень і зберегти від всяких збочень чисте споглядання ідеального. Кому не дано піднятися на рівень ідеально-благородного, той прагне уявити його в реальному образі, тобто показати його карикатурну маску. Але мені все-таки вдалося, незважаючи на китайську карикатуру, зберегти для себе в усій чистоті сина Саккія, Будду» [68, с. 251–252]. Пригадуються роздуми Р. Вагнера про чашу Граалю і прагнення людини представляти все надчуттєве в наочних чуттєвих образах, у тому числі і неземне джерело любові. У коментарі до опери «Лоенгрін» німецький композитор пише про нього, протиставляючи його реальній дійсності: «Серед <...> сумних турбот прокинулася в людських серцях споконвічна прага любові; чим наполегливішою і полум'янішою стала ця жага під тягарем дійсності, тим менше було можливостей вгамувати її в цій дійсності» [7, с. 58]. Символом Любові є існуючий, але недосяжно далекий священний Грааль [там само], який і є Істиною, що досягається Р. Вагнером у його християнських за своїми засадами творах, починаючи з «Фауст-увертюри» й «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсіфалем», через двоєдність Еросу та Агапе (джерело небесної любові показане в «Лоенгріні» та «Парсіфалі», в «Тангейзері» композитор осмислює можливість очищення Venusberg завдяки



християнському спірітуалізму, а в інших творах – чуттєва любов спрямована у трансцендентність».

Освоєння індійської літератури допомагало композитору пізнати самого себе, глибше усвідомити суть власних духовних пошуків. Центральне поняття буддизму – нірвана – кінцева мета внутрішнього шляху. Нірвана означає затухання, згасання. Протилежним полюсом по відношенню до неї виступає сансара, яка, в свою чергу, має два тлумачення: цикл існування, що включає реінкарнації, і обмеженість духу. Нірвана вказує на звільнення від нескінченності смертей і народжень, просвітлений стан, очищення від глибокого страждання. Нірвана – справжнє заспокоєння, достеменно рівновага без руху, життєвих хвилювань і руйнівних емоцій.

Виникає, однак, питання: що означає нірвана – повне небуття або перехід на нову ступінь існування? І тут ми спостерігаємо більш складну ситуацію, ніж у християнстві, де безперечно йдеться про вічне життя, про безсмертя душі, воскресіння і відродження спокутаного людства. Нірвана пов'язана із зануренням в себе, відмовою від пристрастей, придушенням жаги до життя, що веде до абсолютної відчуженості. Стану нірвани можна досягти як за життя, так і посмертно через злиття зі світовою Брахмою; при цьому індивідуальне «я» розчиняється у вселенському космосі. Нірвана пов'язана з процесом духовного вдосконалення, і в цьому знову бачиться глибока спорідненість двох релігій, оскільки християнська чеснота обумовлена внутрішніми якостями людини. Згідно буддійській мудрості, стан нірвани неможливо адекватно описати словами, його можна пережити лише на власному досвіді. До досконалості веде шлях, позначений у вченні Будди, однак кожен з учнів повинен самостійно пройти його.

Закономірність трактування опери «Парсіфаль» крізь призму буддистських ідей підтверджується сюжетними і смисловими перекличками з вагнерівськими начерками драматичної поеми «Переможці». Французький вагнерознавець А. Ліштанберже пише, що в цьому нарисі вирізняється сюжетна канва «Парсіфалю», але в індуїстському варіанті: «поставте на місце буддистського вчення нірвани християнський догмат зречення, на місце громади Будди – братство лицарів Граалю, на місце аскета Ананди – “чистого серцем простеця” Парсіфалю, на місце пристрасно закоханої Пракриті – Кундрі, і ви отримаєте



майже в усіх істотних рисах драму «Парсіфаль» [128, с. 427]. В основу «Переможців» покладено сюжет легенди, яку Р. Вагнер зустрів у книзі Е. Бюрнуфа «Введення в історію індійського буддизму». Сюжет драматичної поеми такий – Пракриті глузливо відкинула любов правителя племені Чандала, за це у новому житті вона народилася чандальською дівчиною з тим, щоб пізнати гіркоту нерозділеного кохання (рівнозначна розплата, своєрідний «бумеранг життя»). Пракриті закономірно бачиться прообразом Кундрі, однак індійська дівчина отримує порахунок за єдиний гріх в минулому житті, не виступаючи узагальненням Жіночності, подібно до героїні вагнерівської драми-містерії. Згідно спогадам з мемуарів композитора, в індійській легенді його зацікавив мотив подвійного життя, коли минуле життя відчувається як безумовна реальність, що впливає на сьогодення і вимагає прийняття рішення в майбутньому. Р. Вагнер пише: «Перед духовним поглядом Будди життя істот, яких він зустрічає, в усіх їх попередніх народженнях розкриті з такою ж ясністю, як їх сьогодення. Проста легенда отримує своє значення завдяки тому, що минуле життя страждаючих дійових осіб входить, як щось безпосередньо сучасне, в нову фазу їх буття. Я відразу зрозумів, яким чином можна передати звучання музичного мотиву подвійного життя, і ось саме це і спонукало мене з особливою любов'ю зупинитися на думці про створення «Переможців» [60, с. 273]<sup>2</sup>.

Звернувшись до щоденникових записів Р. Вагнера, можна знайти ще один важливий збіг між розглянутими творами, який полягає у трактуванні природи Жіночності: 5 жовтня 1858 р. композитор оповідає про пізнавальну інтенцію, що виникла під час читання ним кеппенівської історії релігії Будди. Нове джерело дозволило композитору поглибити власне бачення образів, які полюбилися йому, виявити непомічену раніше рису, що допомогло йому зробити серйозні висновки: «Ось ця риса: спочатку Саккія-Муні був рішуче проти прийому жінок в спільноту святих. Неодноразово він висловлює переконання,

<sup>2</sup> Індійська культура є пізнім захопленням Р. Вагнера. Поряд з філософією А. Шопенгауера вона знаходиться в «ванфрідській» бібліотеці композитора, в той час як в дрезденський період ці джерела ще не входили в коло його читацьких інтересів [267, с. 2].



що жінки, по своїй природі, занадто підпорядковані завданням роду, занадто залежать від своїх настроїв, занадто підвладні егоїзму й вимогам особистого життя, щоб зосередитися і віддатися тим широким спогляданням, які звільняють індивідуальність від її природних тенденцій і ведуть до спокути» [68, с. 252]. Улюблений учень Будди Ананда зумів переконати вчителя відмовитися від його суворості й дозволити жінкам доступ в громаду. Перед композитором розкрилася, за його ж власними словами, могутня перспектива. Р. Вагнера раніше турбувала думка про те, яким чином ввести в музично-драматичну концепцію образ Будди, який досяг повної свободи, скинувши з себе всі пристрасті. І тут виникло творче осяяння – ця трудність долається, оскільки духовний вчитель також повинен пройти через нове пізнання, давши героїні можливість здобути святість і свободу завдяки вистражданій любові і самозреченню.

Наведені роздуми композитора дозволяють провести між «Переможцями» і «Парсіфалем» паралель, яка обумовлена містеріальним підрунтям – входження Кундрі в громаду служителів святої чаші, набуття героїнею цілісності існування через спокуту гріховності жіночої натури, сходження на найвищу ступінь розуміння потаємного, позамежного і надчуттєвого. Ця подія, здавалося б, суперечить самій природі одвічної спокусниці, гіпнотизму еротичного впливу, однак і цілком закономірна, адже вона сама бачиться страдною жертвою, яка потрапила в сіті хтивості. Амфортаса і Кундрі об'єднує духовна рана, що змушує їх глибоко страждати від власної недосконалості; порок суперечить закладеній в їх душі спрямованості до Світла, кожен з них прагне зцілення. Пракриті і Кундрі проходять містеріальний шлях пізнання і самопізнання прихованої в їх естві альтернативи існування.

Ім'я героїні драматичної поеми – Пракриті – має в індуїзмі глибинний онтологічний сенс матеріального буття, що протилежний злиттю з Брахмою. Матеріальний світ, який визначається в індуїзмі поняттям пракриті, має ілюзорні властивості, внаслідок чого можна впасти в оману, що він є істинний і іншого не існує. Однак безсмертна частина людини – пуруша – прагне до Брахми, що знаменує можливість духовного становлення людського «я» на шляху до істинних основ світобудови. Беручи до уваги захопленість Р. Вагнера індійською літературою, закономірно припустити, що значення стародавнього



філософського поняття пракріті йому було знайоме. У будь-якому разі співвіднесення цього емного індуїстського символу з індійським ім'ям, смисловий збіг з характеристикою героїні начерку до драми «Переможці», її пристрасною натурою дає можливість глибше проникнути в задум композитора. Спорідненість образів Пракріті і Кундрі дозволяє екстраполювати на багатогранну особистість пражінки в драмі-містерії «Парсіфаль» архаїчний зміст життєвої інтенції. Слід також розвести два поняття – колесо сансари як нескінченний коловорот, який утворюють народження й смерть у ланцюгу життєвих втілень, і пракріті як субстанціональне начало матеріального світу; проте вони все ж близькі один одному, маючи точку смислового перетину в їх протилежності нірвані і Брахмі, які, в свою чергу, пов'язані з іншим полюсом – духовним життям, самозреченням.

У співвіднесенні з Пракріті образ Кундрі більш складний і неоднозначний; він сповнений надзвичайно глибокої символіки, будучи емним узагальненням архетипових смислів. Вона – предвічна спокусниця, яка відчуває внутрішню незадоволеність, жадає очищення, заспокоєння та відновлення; вона чекає свого покутника (в момент зваби – підсвідоме мотивування її поведінки), який подарує їй непопечену любов. В результаті її страждання лише посилюються, оскільки ніхто не встояв перед її чарами. У драмі-містерії «Парсіфаль» Клінгзор, закликаючи героїню до себе, нарекає її дочкою диявола, розою пекла, вказує, що у колишніх існуваннях вона носила імена Іродіади та Гундріжіа, тепер же її звуть Кундрі. Множинність особистості Пракріті зумовлена тим, що вона осмислена композитором не як одинична особа, а як символ гріховної жіночності, що прагне залучення до християнських основ (лицарі характеризують Кундрі як язичницю, дикунку), але не здатна до цього внаслідок своєї порочної натури, далекої від спірітуальної чистоти, і через приналежність до матеріального, плотського, тілесного, тих проявів природного тварного життя, які здатні принизити людину як духовну особистість.

Даний аспект вагнерівської філософії любові потребує пояснення. Німецький композитор не мислить тілесно-духовне єднання у світлі пороку, оскільки любовні почуття не таять в собі гріха. Однак, показово, що люблячі серця у творчості композитора прагнуть до подолання життєвої інтенції: вагнерівський Ерос спрямо-



ваний до трансцендентності. Тут можна виявити аналогію з філософією Платона, який виділяв два Ерота: Ерот Афродіти вульгарної і Ерот Афродіти небесної. Перший із них пов'язаний із задоволенням хтивості, другий – з прагненням не розлучатися з коханим все життя [172, с. 129–130]. Ерос у високому розумінні – «прояв безсмертного начала в істоті смертній» [172, с. 163]. Тема подолання гріховності Венериної гори (Venusberg), яку Р. Вагнер розвиває у своїх коментарях до опери «Тангейзер» і самому творі, знаходить продовження в сюжетно- і музично-драматургічному вирішенні образу Кундрі. У більш ранній опері героїня-спокусниця постає психологічно цілісним персонажем, втіленням «ельфійної жіночності» (за К. Г. Юнгом)<sup>3</sup>, її привабливість показана як така, що має природні абриса. Лик Венери трансформується у своєрідному кривому дзеркалі, відтворюючи демонічні риси крізь призму душевних терзень Тангейзера. Богиня чуттєвої любові сприймається знаком незборимої мани, оскільки вона підпорядкувала лицаря своїй владі. Однак сама Венера, на відміну від Кундрі, не потребує духовного зцілення;

<sup>3</sup> Архаїчну чуттєвість К. Г. Юнг пов'язує з «ельфійною життєвою сферою», де християнські моральні категорії відсутні, оскільки в язичницькому середовищі «тілесне і душевне життя позбавлені скромності, обходяться без конвенціональної моралі, і від цього стають тільки більш здоровими» [255, с. 117]. Означений швейцарським вченим зв'язок Венери з ельфійною сферою збігається зі специфікою її лейтмотивної характеристики в опері Р. Вагнера. Вона охарактеризована темою в дусі *Elfenmusik*, що визначає паралелі з драматичною симфонією Г. Берліоза «Ромео і Джульєтта» – розповідь Меркуціо про фею снів – царицю Маб. У творі французького композитора чарівне царство ельфів, яскравий, скерцозний, невловимо вислизуючий образ породжує програмні асоціації зі скачкою міфологічних істот, які проносяться по повітрю. Характеристика Венери та її царства вирішена Р. Вагнером в ГП увертюри в аналогічному образно-драматургічному ключі, і в сприйнятті мимоволі виникає подібний образ – верхогони міфологічних героїв: стрімкий рух в поєднанні з семантикою музики ельфів; ударні виконують колористичну і ритмічну функцію, мабуть, імітуючи дзвін бубонців. Відтворюється образ Дикого Полювання – богиня, яка пролітає в супроводі свити по нічному небу. Цей програмно-асоціативний ряд ґрунтується на суб'єктивному сприйнятті музичного матеріалу автором монографії. Скерцозно-ельфійний образ Венери – яскравий і вабливий, скерцозно-грайливий – не збігається, однак, з усталеними атрибутами характеристики амплуа героїні-спокусниці. Чарівний образ богині представлений в її аріозо, тематичний матеріал якого відтворено в епізоді розробки увертюри.



протиріччя полягає, якщо мати на увазі авторську трактовку легенди Р. Вагнером, насамперед, у розбіжності античної моралі з християнською, у відмінності уявлень про чесноти, добро і зло. Світоглядні чинники визначають онтологічну картину світу «Тангейзера», яка відзеркалюється в свідомості персонажів опери.

Зазначимо, що, незважаючи на архетиповість образу Кундрі, композитор не позбавляє героїню суто людських почуттів і емоцій, пов'язаних з узанальненням життєвих спостережень. Її внутрішній стан можна охарактеризувати як маргінальний, вкрай напружений, на грані крику, який виривається з її серця і переходить уже у відчай, репет зраненої душі. Відчуваючи психологічний надрив, вона щоразу переживає падіння в прірву. Названа в опері загадковим ім'ям Кундрі, вона – невірлиця хтивості, яка не здатна самостійно визволитися з тенет злого чародія, який маніпулює нею, використовуючи як знаряддя спокуси (див. про це також у підрозділі 5.1). Підвладна інстинктам дикунка, недововна Кундрі в чомусь споріднена з тваринним світом, і в той же час вона прекрасна спокусниця; героїня веде подвійне життя. Розщеплення особистості – прояв множинності натури Пращинки. З одного боку, Кундрі – дикунка, яка показана через несвідомі імпульси, її поведінка підрядна неконтрольованій психічній енергії, її дії імпульсивні, поривчасті, героїня знаходиться по ту сторону добра і зла. Вона чинить великодушний, здавалося б вчинок, доставляючи страдному Амфортасу цілющий бальзам, але наголошує, що їй доброта не притаманна. Лише покутник може подарувати Кундрі спокій, перетворивши її в гармонійну особистість, яка приховується за личиною дикунки і звабниці в глибинах душі неоднозначної істоти.

У драмі-містерії «Парсіфаль» двоєдність співчуття і самозречення осмислена у найбільш узагальненій формі. Осягнення Істини показано як прозріння, народжене через містичну інтуїцію. Однак воно наступило завдяки попередньому шляху пізнання, яке здійснив Парсіфаль, доля якого зв'язана з Божим промыслом. Спочатку він постає зануреним в себе, незнаючим, вільним, егоїстичним. І тут знову виявляється збіг між християнством і буддизмом завдяки архетипу Шляху: пізнання завжди пов'язане з духовним ростом, процесами визрівання і глибинного самопізнання. У Парсіфалю власний шлях – від незнання



до знання, від простоти до святості. Про себе Ісус говорить: «Я – путь, істина і життя!» (переклад І. Хоменка) [Йоан. 14: 6]. Індуїзм називають релігією вічного шляху. Стезя в архаїчній свідомості прирівнювалась до пізнання, буття, спрямованості до істини. «Іша уніпашада» включає роздуми про нелегкий путь людства: «О, Агні! Веди нас сприятливою стежею до процвітання, бог, який знає всі шляхи. Усунь же від нас знадний гріх. Ми воздаймо тобі найбільшу хвалу» [212]<sup>4</sup>.

У драмі-містерії «Парсіфаль» Р. Вагнер найбільш послідовно проводить ідею суєтності чуттєвого буття, Ероса, волі до життя, протиставляючи тілесне і надчуттєве. Образ Кундрі перегукується з філософським поняттям практріті, оскільки в її особистості криється та життєва енергія, яка перешкоджає досягненню чернечої аскези у лицарській громаді святого Граалю. Її постаць можна витлумачити з точки зору ідеї реінкарнації, перевтілення. Кундрі присутня у безлічі особистостей, її сансара – нескінченний ланцюг страждань, в її долі вгадуються наслідки обтяженості карми. Вона прагне визволення, смерті, вічного спокою і просвітлення. Героїня включає в себе безліч життєвих «я», вона Жінка як така. У зв'язку з цим викорінення жіночого начала, перехід його на інбутійний рівень бачиться знаком смерті, оскільки аскетизм як подолання волі до життя веде до досконалості особистості, нірвани, але така відмова не сприяє продовженню роду, зв'язку поколінь, закономірному колообігу життя (Еросу).

Спокою без будь-якого руху, звільнення від душевного сум'яття, руйнівних емоцій жадає Кундрі. Амфортас страждає від власної недосконалості, що співвідноситься і з рівнем соціального макрокосмосу – умиротворення і свободи від гріховної ваби бажають всі лицарі Граалю, являючи соборну спрямованість громади.

Християнський образ розкаяного грішника відповідає містеріальному вченню: духовному сходженню завжди передусь внутрішній пошук, а часто і глибоке моральне падіння, рух у безодню. К. Свасьян приводить давньоіндійську притчу, що оповідає про хлопця, який забажав стати учнем путі. Наведемо витяг з книги:

<sup>4</sup> Агні – вогонь, один з найбільш шанованих ведичних богів, третій з п'яти бхутів (елементів), з яких будується світ: простір (акашу), повітря (вау), вогонь (агні), вода (апас) і земля (бхумі) [53].



«Вмієш ти брехати?», – запитав учитель.

«Звичайно, ні», – відповів здивований учень.

«Вмієш ти красти?», – знову спитав учитель.

«Ні», – вигукнув хлопець, червоніючи від подиву.

В третій раз запитав його вчитель: «Вмієш ти вбивати?»

І в третій раз була дана відповідь «ні»: хіба насмілився б я звернутися до тебе, умій я все це.

Відповідь вчителя: «Тоді йди і навчися робити це, а навчившись, не чини» [199, с. 33].

К. Г. Юнг розглядає гностичний гімн про душу, де мова йде про сина, посланого батьком-королем за загубленою перлиною, що знаходиться на дні глибокого колодязя, який охороняє дракон. Знайдена там цінність приводить юнака, зрештою, до вищого блаженства [255, с. 109]. Згідно думці засновника аналітичної психології, в цьому сказанні представлений символ вищої духовної цінності, за якою герой оповіді рушає у власні глибини. До символів такого роду, згідно міркуванням К. Г. Юнга, слід віднести і замок Святого Граалю. Шлях до Монтсальвату пов'язаний зі спуском – він веде через прірву, вузький і глибокий обрив, де далеко внизу шумлять підземні води, подолавши які, подорожній здійснює підйом до омріяної святині [там само, с. 109–110]. Цей символ означає дух, який прагне до «вищої волі, ширяння над глибинами, виходу з в'язниці хтонічного» [там само, с. 110]. Самопізнання вимагає мужності, тільки обраний здатний знайти дорогу з найстрашніших глибин. Грааль символізує, згідно К. Г. Юнгу, «вічні пошуки людиною внутрішньої цілісності, повноти існування» [там само, с. 289]. Додамо, що шлях Зігфріда також цілком відповідає міфологемі шляху, ціль якого визначено в приведеній цитаті. Путь сонцесяйного героя включає сходження на стрімчак Брюнгільди, проходження крізь полум'я, випробування, подвиги, пізнання страху, а також самого себе в єдності з природою, яка є матір'ю усього створеного.

Як і в драматичній поемі «Переможці» у драмі-містерії «Парсіфаль» відтворено духовний шлях – сходження до вершин духу, якому передують спуск в безодню. В обох вагнерівських творах відбивається мотив покарання за провину в минулому житті, яку необхідно спокутувати. Глумливий сміх – враз, нанесена Христу, – визначає причину неприкаяності одвічної спокусниці Кундрі, яка прагне заглибити свій



гріх, постійно згадуючи стражденний погляд Спасителя, сповнений любові до всього людства.

Карма Пракриті визначається муками, заподіяними відхиленому закоханому, за що героїня повинна сама пізнати боління нерозділеної пристрасності. При цьому розплата відповідна провині – жага чуттєвої любові, невгамовний, нерозділений потяг, який одночасно є сходиною до позбавлення, щоб, подолавши її, вона змогла піднятися на новий рівень світорозуміння. У характеристиці Кундрі цей мотив трансформований і суттєво посиленний. Пракриті дає обітницю цнотливості і входить в буддистську громаду, віднаходячи внутрішню свободу і братську любов аскета Ананду, який встояв перед її чарами. Аналогічно цьому Кундрі досягає внутрішньої єдності з християнськими засадами лицарів святого Граалю завдяки чистоті Парсіфалю, який не піддався звабі; навпаки, завдяки містеріальному прозорінню він перейнявся співчуттям до Амфортаса, що визволило героїню з пут чуттєвості.

Лейтмотив спокуси розкриває свою гіпнотичну формулу впливу, а сама ж звабниця стає в руках Клінгзора не тільки принадою для лицарів, але й жертвою насильства чаклуна – звідси підкреслений сомнамбулізм у поведінці Кундрі, який вказує на підпорядкованість її дій чужій волі. В обох вагнерівських оповідях можна знайти три опорні точки в характеристиці одержимих пристрасним бажанням героїнь: провина в минулому житті → кармічне покарання → позбавлення від нього. Спрямованість внутрішнього розвитку жіночого образу окреслює духовний шлях: щоб знайти цілісність існування потрібно відчути падіння в безодню (Кундрі), спрагу вирішення протиріччя між бажаним, дійсним і необхідним (Пракриті).

Місія Парсіфалю полягає не лише у відродженні загальної гармонійної рівноваги, порушником якої явився Клінгзор, встановленні порядку в громаді лицарів Граалю, позбавленні від фізичних і душевних мук Амфортаса, але також у звільненні з тенет гріха спокусниці Кундрі. Здійснення останнього з перелічених його призначень відображається в партитурі зовнішніх і внутрішніх дій Кундрі, відтворюючи містеріальне підґрунтя музичної драми. Вона ніби чекала свого спасителя, впізнала його, побачила щось споріднене з Христом (непорочна любов), у зв'язку з чим кардинально змінюється її поведінка, вказуючи на архетип розкаяної грішниці (Марії Магдалини, Лк. 7: 37–38),



яка здобула, врешті-решт, душевний спокій. Внутрішньо перетворена героїня позбувається безвихідних емоцій, досягаючи внутрішньої рівноваги, очищення та оновлення. Такий бажаний спокій окреслюється в її свідомості через образ смерті-порятівниці (вічного сну). У зв'язку з багатовимірністю архетипового змісту драми-містерії закономірна двоїста з точки зору утворення смислу розв'язка – нірвана знаменує завершення циклу перероджень, таких болісних для героїні (буддизм), знаменуючи стан благодаті (християнство).

«Єднальна нитка» між християнством і буддизмом – відчуженість, що характеризує життя християнських святих і учнів Будди. В III дії драми-містерії «Парсіфаль» духовне преображення заголовного персонажа виражено за допомогою безмовності, знаменуючи обрив психічних зв'язків з зовнішнім світом. Кундрі також втрачає потребу у вербальному спілкуванні аж до своєї смерті, що вказує на її внутрішнє очищення, оновлення, звільнення, просвітлений стан, багато в чому схожий зі східною медитацією, коли занурення у власні глибини сягає такої концентрації, що зовнішні імпульси вже не діють на свідомість. Своїм мовчанням Кундрі та Парсіфаль поривають зі світом, позбуваючись суєтних емоцій, піднімаючись на новий щабель духовного самопізнання. Нагадаємо, що мовчання як духовна чеснота характеризує життя пустельників багатьох християнських і буддистських чернечих громад, будучи невід'ємною частиною їх способу життя. В III дії «Тангейзера» Єлизавета після молитви до своєї небесної заступниці Пресвятої Діви також стає безмовною аж до кінця свого земного шляху, що знаменує просвітлення духу покутниці. Далі ж подібного стану – передсмертного преображення – сягає і персонаж-грішник Тангейзер. У «Парсіфалі» сюжетний мотив, пов'язаний з мовчанням як знаковою прикметою духовного просвітлення, набуває нового змістового наповнення, що обумовлено жанровою природою містерії, сповненої глибинного сенсу.

Отже, намічені у «Переможцях» сюжетні віхи отримують в «Парсіфалі» смислове примноження (східні мотиви, які розробляються на більш ранньому етапі, знаходять, як це не парадоксально, кульмінаційне вираження в християнській драмі-містерії, яка вінчає творчість композитора) і водночас подвійну підтекстовку, пов'язану з асиміляцією буддистського і християнського вчень.



**Висновки.** Ідея безсмертя у творчості Р. Вагнера полягає в подоланні життєвих пристрастей. Векторна направленість духовного шляху веде через пізнання до освячення істиною, від безсилля людини, коли майбутнє бачиться в самих похмурих тонах, до вивільнення духу, його творчої енергії, подолання життєвого кінця на шляху до вічності. У жанрі трагедії і операх Р. Вагнера, де композитор взяв за вихідну модель творчість давньогрецьких драматургів, що мислилась ним у якості еталону, життєвий кінець є, як це не парадоксально, знаком безсмертя. Катарсис визначається співчуттям глядачів, яке народжується завдяки значимості для них дій, вчинків, поривань головного героя, який, жертвуючи своїм життям, підноситься над особистісним началом (минушим, тлінним, кінцевим) і стає виразником загальнолюдських цінностей.

У християнстві Месія дарує віруючим надію на безсмертя завдяки власній стежі – хресні муки на Голгофі, смерть, таїнство воскресіння. Будда досягає нірвани через зречення від світу ілюзій. Щоб пізнати святість і блаженство в царстві трансцендентної світової гармонії потрібно відійти від сьогосвітнього (матеріально-смертного). Якщо у християнстві ця велична ідея осяяна внутрішнім світлом любові і співчуття, то в буддизмі споріднені переконання оточені ореолом медитативної відчуженості, а в давньогрецькій трагедії нероздільні з почуттям очищення, катарсису завдяки глибокому співпереживанню головному героєві твору.

Звертаючись до різних джерел, композитор бачив у них певну єдність, відображення творчих пошуків свого внутрішнього «я». Евристичні враження сприяли самопізнанню Р. Вагнера, призводячи до поступового саморозкриття ідей, варіантно трактованих, починаючи з опер 40-х рр. аж до «Парсіфалю». Якщо адресуватися до паралелей зі світом флори, цей процес можна уподібнити принципу проростання насіння, з якого поступово сходять рослина. В зрілих творах Р. Вагнера світоглядні ідеї композитора отримують своє кристалічне вираження.

Зіставлення різнопланових евристичних джерел композитора дозволяє виявити між ними певні смислові відповідності, які не є тождественностями; водночас, усвідомлюється різноплановість світоглядних концепцій, які парадоксальним чином сумісно взаємодіють в художній свідомості Р. Вагнера. Його самоідентифікації сприяють такі явища



світової культури як християнство і буддизм, елліністичний світогляд, філософія Платона, Л. Фейєрбаха та А. Шопенгауера. Спорідненість релігій, що досягається Р. Вагнером інтуїтивно, має свої передумови в універсалізмі релігійних символів, наділених загальнолюдським змістом, допомагаючи композитору виразити в художній творчості власний унікальний, самобутній світогляд.

Усю оперну творчість композитора можна уподібнити грандіозному метациклу. Ідея безсмертя виступає смисловим знаменником творчої еволюції композитора, підпорядковуючи собі низку взаємопов'язаних смислообразів: страждання і співчуття, гріхопадіння і спасіння, життя і смерті, Ероса і Агапе, які сполучаються завдяки об'єднуючій їх міфологемі Шляху (її можна представити одночасно як процес і результат). Остання є символом-еквівалентом духовного сходження людського «я».

Проте в самому смислообразі *Liebestod*, що визначає спрямованість і підсумок духовних пошуків оперних героїв байройтського майстра, бачиться внутрішнє протиріччя: життя є рух, суєта суєт, низка страждань, які потрібно обірвати, подолати. Смерть в Любові не є небуттям, оскільки любов як основа всіх основ і вища істина є частиною земного існування як процесу. В цьому і закладений парадокс, бо вічне заспокоєння неможливе в цьому світі, стала гармонія недосяжна в рамках земних реалій, оскільки любов визначається спрямованістю, процесом, сходженням, становленням. Статичним, неминушим, абсолютно гармонійним може бути, згідно художній концепції Р. Вагнера, лише союз ейдосів коханих на метафізичному рівні в ареолі трансцендентної світової любові. У зв'язку з цим *Liebestod* мислиться ним не як смерть, а як безсмертя земної любові, що знайшла своє ідеальне втілення у рамках посмертного інобуття. Життя (рух) та смерть (статика), таким чином, не є абсолютними антитезами, а утворюють нероздільне ціле, об'єднане ідеєю безсмертя.

Отже, ідея безсмертя синтезує різні евристичні витoki, що склалися в культурно-історичному досвіді людства. Вона отримує у творчості Р. Вагнера варіантні тлумачення, починаючи з творів 40-х рр. і аж до «Парсіфаля», поступово збагачуючись новими «обертонами» – відгомонам пізнавальної діяльності композитора.

## 1.2. Смислообраз Янгола як архетип у творчості Р. Вагнера

На повітряному етапі спостерігається тенденція посилення уваги науковців до духовних витоків музичного мистецтва. Різні підходи до цієї проблеми демонструють матеріали міжнародних наукових конференцій, що видані в збірках статей «Музика і Біблія» [155] і «Музична культура християнського світу» [152]. У публікації М. Черкашиної розглянуті євангельські мотиви в опері «Лоєнгрін» Р. Вагнера [223]. У роботах Г. Калошиної в фокусі уваги знаходиться наукова проблематика, пов'язана з втіленням містеріального начала і християнської трагедії в музичному мистецтві [108; 110; 111]. Н. Горелік аналізує оперу «Фауст» Ш. Гуно не тільки як перший зразок ліричної опери, але й релігійно-філософську трагедію [91]. Для російської культури характерно звернення до релігійно-моральних цінностей, що знаходить відображення і в музичному мистецтві. Дана проблематика розкривається у статті Н. Бекетової [38]. В дисертаційному дослідженні О. Михайлової опери «Мойсей» Дж. Россіні та «Навуходоносор» Дж. Верді розглянуто з позицій виявлення в операх італійських композиторів першої половини ХІХ ст. принципів втілення біблійного оповідання як концептуально-драматургічної основи, що визначає типологічні якості творів [147].

Однак проблема втілення в творах Р. Вагнера ідеї янгольського служіння досі не ставала предметом наукового дослідження, незважаючи на те, що смислообраз Янгола проходить «пунктиром» через усю творчу спадщину німецького майстра. Смислообраз Янгола буде розглянуто у відповідності з установками К. Г. Юнга, який ввів в аналітичну психологію термін архетип, що відображає, згідно його концепції, колективне позасвідоме людства. У своїх наукових дослідженнях швейцарський вчений розглядає біблійні та євангельські образи в якості архетипів [257]. Безсумнівний інтерес в світлі обраної теми дослідження становить також видання «Книга янголів», в якій зібрані праці богословів і філософів [116].

Про сутність Янголів і їх служіння дізнаємося, в першу чергу, з текстів Святого Писання. Адресуємося до етимології слова «янгол», яке в перекладі з грецької означає «вісник», «посланець», вказуючи на рід виконуваної місії. Грецьке слово «євангеліє» в перекладі означає



«блага звістка». Небесні Янголи несуть людям послання про духовне спасіння. В одкровенні від Йоана Богослова написано: «І побачив я іншого ангела, який летів на середині неба, маючи євангеліє вічне благовістити тим, що живуть на землі і всякому народові і племені і язюку і людності» (переклад І. Хоменка) [Одр. 14: 6].

В мініатюрі «Янгол» з вокального циклу Р. Вагнера на слова М. Везендонк безіменний посланець небес являється Душі в момент смерті, знаменуючи її перехід зі світу скорбот у царствіє небесне. У Новому Завіті зустрічаємо свідчення такого служіння. Зі слів Христа дізнаємося, що в смертний час праведну душу зустрічають Янголи. В Євангелії по Луці читаємо: «Та сталося, що помер убогий, і ангели занесли його на лоно Авраама» (переклад І. Хоменка) [Лк. 16: 22]. Мимоволі пригадується вірш М. Лермонтова «Янгол», в якому розповідається про народження людини, чю душу несе Янгол в світ печалі і сліз. Пісня Янгола назавжди залишиться в душі людини, у зв'язку із чим в земному житті вона буде сумувати за небесами. У вірші М. Везендонк Янгол, навпаки, забирає Душу зі світу скорбот і темряви. В обох поетичних творах небеса протиставляються земному життю людини: перебування в тілесній оболонці – тимчасово, оскільки існує вічне життя, до якого прагне людська душа. Після смерті вона повертається в рідну обитель, де панують Світло та Любов.

У творчості О. Пушкіна виявляємо наскрізну тему, пов'язану з міфологічними героями – демоном та янголом. У 1823 р. російським поетом був написаний вірш «Демон», де він передав скептицизм, життєві розчарування, представивши їх у символічній формі – образ міфологічного персонажа демона, підступного спокусника, який марився йому з юності. Опис демона, який уособлює душу розчарованого героя, змушує згадати характеристику Євгена Онегіна з однойменного роману у віршах О. Пушкіна. Роботу над «енциклопедією російського життя» поет розпочав у тому ж 1823-му р. і завершив у 1831-му. В 1827 р. О. Пушкін написав вірш «Янгол» (присвячено Є. Воронцовій), який, вірогідно, корелює з раніше написаним віршем «Демон». Міфологічний персонаж янгол відбиває образ коханої, яка допомагає герою, чия душа збентежена демоном, повірити в існування світла, любові, підносить його до небес. Згадуються також рядки О. Пушкіна з листа Тетяни («Євген Онегін»), де героїня задається питанням:



Хто ти: чи ангел мій ласкавий,  
Чи спокуситель мій лукавий:  
Розвій ці сумніви до дна (переклад М. Рильського).

Я пропоную у якості доповнення підстрочний переклад, здійснений мною власноруч:

Хто ти, мій янгол чи хранитель,  
Або підступний звабник:  
Мої сумніви розв'яжи (переклад мій. – О. Ш.).

Зважаючи на наскрізну у творчості російського поета проблематику, зіставлення в цьому віршованому фрагменті міфологічних персонажів (янгол названий безпосередньо, а спокуса визначає сутність підступів лукавого), яке знаходиться в смисловій єдності з характеристиками Онегіна і Тетяни, сприймається в заданому контексті у світлі хвилюючої поета теми. Отже, у Р. Вагнера і О. Пушкіна міфологічний персонаж Янгол виступає символом Жіночності, яка здатна позбавити душу страдника від підступів лукавого; демонічне ж начало в даному смисловому контексті визначає внутрішнє прагнення неприкаяної чоловічої душі. Таким чином, окреслюється паралель з парними персонажами вагнерівських опер 40-х рр. – герой-грішник і його покутниця – Голландець і Сента, Тангейзер і Єлизавета. У Р. Вагнера подібне співвідношення чоловічого і жіночого начал в умовах містерії спокути виявляється в знятому вигляді протягом усієї творчості аж до «Парсіфала». В «Євгені Онегіні» небесний посланець і підступний спокусник згадані в ліричному контексті, однак з огляду на подальший перебіг подій твору, уподібнення Тетяни Янголу, а Онегіна – демону є цілком закономірним у метафізичному значенні, оскільки вони близькі міфологічним персонажам розглянутих віршів російського поета. Пушкінська героїня є уособленням Ідеалу, до якого прагне закоханий Онегін, шукаючи в ньому спасіння (зазначимо, що збіжна ідея, але в містеріальному сенсі, визначає наскрізну тему в операх Р. Вагнера 40-х рр.).

У вокальному циклі Р. Вагнера на слова М. Везендонк пісня з символічним заголовком «Янгол» («Der Engel») виступає у функції initio. Нею відкривається опус, що об'єднує низку пісень, кожна з яких сповнена філософського сенсу. Даний факт може слугувати одним з доказів значимості смислообразу Янгола у творчості німецького майстра. У во-



кальній мініятурі композитор окреслює містеріальну «графіку» – протиставлення земного й небесного світів і їх сполученість.

Герої опер Р. Вагнера наділені рисами, які дозволяють віднести їх до єдиної групи, зв'язаної зі смислообразом Янгола, який розглядається у монографії як наскрізний архетип в творчості німецького композитора. Так, Сента, Єлизавета і Парсіфаль постають духовними посередниками між грішниками і Всевишнім завдяки силі співпереживання. Небесний посланець Лоенгрін виступає в опері як Янгол-хранитель Ельзи, її заступник. Лицарів Граалю в операх «Лоенгрін» і «Парсіфаль» можна співвіднести з небесним воїнством, яким у Святому Писанні виступають Янголи. Крім того, у названих творах лицарі Граалю показані як служителі святої реліквії – чаші, в яку була зібрана кров Спасителя.

Посередницями між волею богів і долею людини виступають вісниці смерті валькірії, які, згідно прадавній германо-скандинавській міфології, забирають душі померлих воїнів у Валгалу. Хто бачив їх вогненний погляд, той незабаром помре («Валькірія» Р. Вагнера, IV сцена II дії – діалог Зігмунда і Брюнгільди). У творчості Р. Вагнера взаємодія язичницьких і християнських мотивів здійснювалася неодноразово, внаслідок чого бачиться можливим співвіднесення крилатих передвісниць скандинавської міфології з Янголами в християнстві. Крім того, уявлення про Янголів існують не тільки в юдаїзмі і християнстві: «Вони склали оточення греко-римських богів. Зображення Янголів як крилатих істот сходять до їх східних прообразів; їх прототипом часто вважають Піку» [204, с. 32]. На відміну від християнства політеїстичні релігії прагнули до інтеграції релігій. Так, існувала практика ототожнення власних богів з представниками пантеону інших релігій. У зв'язку із цим валькірій можна поставити в один ряд з перерахованими прообразами християнських Янголів. Посередництво між богами і людиною, функція вісниць, пересування по повітрі: дані язичницькі міфологічні мотиви дозволяють виявити подібність валькірій з Янголами, які в юдаїзмі та християнстві є посланниками Господа, його служителами. Збіжність певних рис, зазначимо, не свідчить про тотожність язичницьких та християнських образів.

Янголи можуть виступати не тільки на стороні добра, а й зла. Біси або демони – янголи, які в своїй гордині повстали проти Господа.



Вони прагнуть заподіяти шкоду Його улюбленому творінню – людині. Це пояснюється тим, що в християнстві Янголи і люди наділені свободою вибору, у зв'язку із чим янголи, які пали, виступають на стороні зла. У зв'язку із цим в творчості Р. Вагнера можна вирізнити богоборчий мотив. Так, Логе і Ортруда спокушають свої жертви силою лиходійного розуму (гординя інтелекту), яка є протилежною істинним началам світобудови – Любові, інтуїтивному сприйняттю Істини. Голландець кидає зухвалий виклик вищим силам, що визначає страшну розплату, яка є покаранням за людську гординю. В образі Клінгзора також явлений богоборчий мотив. Він кидає виклик царству Граалю, асоціюючись з образом янгола Люцифера. Лиходієві назавжди закрита дорога в жадану обитель добра і світла, що викликає в його душі бажання мстити. Клінгзор споріднений з Альберіхом. Обидва персонажі усвідомлюють, що їм довіку не прилучитись до джерела істинної Любові (животворне начало буття і мета містеріального шляху як в тетралогії, так і в «Парсіфалі»), і в злості проклинають увесь світ. Ці герої трагічні, вони здатні викликати частку співчуття, хоч і показані композитором як цілком негативні.

Такою є систематизація вагнерівських персонажів крізь призму об'єднуючого їх архетипу Янгола, який визначається внутрішньою природою та родом служіння.

Зупинимось більш докладно на музично-сценічній характеристиці Єлизавети («Тангейзер»), оскільки в її образі композитор гармонійно поєднав янгольські і людські риси. Образ діви-Янгола Єлизавети кореспондує в опері з образом пресвятої Діви Марії – її небесної заступниці, про яку Григорій Палама писав: «Бажаючи створити образ досконалої краси і ясно показати ангелам і людям силу Свого мистецтва, Бог справді зробив Марію найпрекраснішою. Він поєднав в Ній окремі риси краси, які Він роздав іншим створінням, і зробив з Неї загальну прикрасу істот видимих і невидимих, або, вірніше, Він зробив з Неї як би змішання всіх досконалостей, божественних, янгольських і людських, найвищу красу, яка прикрашає обидва світи, що сходять від землі до неба і навіть перевершує останнє» [цит. за: 48, с. 3]<sup>5</sup>. Ваг-

<sup>5</sup> Святий Григорій Палама, митрополит Солунський (XIV ст.) зіставляє 2 світи – видимий і невидимий, матеріальний і духовний, людський і янгольський.



нерівська Єлизавета не є статуарною героїнею. Про це свідчить сповнена внутрішнього хвилювання і піднесеності сольна характеристика героїні, яка за своїм змістом не дозволяє трактувати її як позбавлену земних прагнень особистість. Внутрішній жар, жвавість, властиві героїні в початковій ситуації, окреслюють психологічний стан радісного очікування. Однак духовний конфлікт Тангейзера, пов'язаний з неможливістю самостійного звільнення від чародійного потягу до гроту Венери, в єдності з релігійними переконаннями, властивими вартбургському товариству, до якого належить і Єлизавета, визначають нездійсненність мрії про шлюбний союз – діва-Янгол (саме Янголом іменує її заголовний герой опери в момент гірко розкаяння) сублімує власну жіночність, потенційну можливість материнства і навіть саме своє життя в акті спокутного жертвопринесення. І цим вона являє свою духовну сутність, що визначає її подальшу метафізичну долю, оскільки обставини направляють людину, але рішення вона приймає сама. Духовна місія вагнерівської героїні кореспондує з архетипом (згідно К. Г. Юнгу) її небесної покровительки. Єлизавета поступово внутрішню трансформується, зростаючи до ролі самозречної покутниця.

Благословенна між жінками Діва Марія – заступниця розкаяних грішників. Згадаймо про її людинолюбство: відповідно до одного з апокрифів Богородиця спускалася до грішників у пекло. В якості божественної посередниці вона веде розкаяних до Бога, який дарує їм вічне блаженство. Цнотливість Єлизавети сходиться до християнського символу «вічної діви, яка непорочно зачала» [257, с. 198]. Діва-Янгол зображена в опері у світлі квітучої юності – Вихід Єлизавети. Крім того, згідно авторській ремарці Р. Вагнера, перша пісня Тангейзера, яка славить чари тілесної любові, викликає у неї (на відміну від вартбургського оточення) суперечливі емоції: на обличчі Єлизавети відбивається боротьба почуттів, – захоплення змішується з боязким подивом.

Дівою-Янголом є також Сента. Саме так композитор іменує її в устами Голландця, сама ж героїня у фінальній сцені опери також називає себе Янголом коханого – проклятого блукача, здійснюючи свою місію. Вагнерівських Сенту та Єлизавету можна зіставити з Янголом із однойменної пісні вокального циклу Р. Вагнера на вірші М. Ве-



зсндок. Духовне призначення кожної з названих оперних героїнь – посередництво в процесі внутрішнього сходження героя-грішника, а далі – його посмертного переходу зі світу скорбот в царстві небесне, що стає можливим у творах німецького композитора завдяки безмежній Любові Жінки.

В «Фауст-увертюрі» (1840) Р. Вагнер втілює ідею янгольського служіння на музично-інтонаційному рівні. В цьому творі композитор представив наскрізні в його творчості теми: боротьби добра і зла в душі людини, духовного падіння і спокути. Нагадаємо, що в однойменній трагедії Й. В. Гьоте, що послужила літературним першоджерелом симфонічного опусу, Фауста у фінальній сцені відносять на небеса Янголи, які співають (одна із форм їх служіння Господу) про Любов, що спасла героя, і в подібні Янгола в раю його зустрічає кохана Маргарита. Саме вона і благі прагнення Фауста спокутують гріхи чорнокнижника.

Божий промисел спокути пов'язаний з вивільненням людства з кайданів гріховності. Духовна містерія здобуває у християнстві колосальні масштаби завдяки ключовому значенню в ній архетипу розкаяного грішника, повернення якого в небесну обитель – значуща подія для Господа і його Янголів. В Євангелії від Луки Ісус говорить: «Не ті, що при добрім здоров'ї, потребують лікаря, лише – хворі. Я прийшов, не щоб праведників кликати до покаяння, а грішних» (переклад І. Хоменка) [Лк. 5: 31–32]. Показовими також є притча про блудного сина, біблійне оповідання про випробування Іова.

В операх Р. Вагнера виявляється містеріальна графіка, відповідно до якої слідом за зануренням в темні глибини внутрішнього людського «я» можливим є: а) сходження на найвищу сходинку духовного становлення (Летючий Голландець, Тангейзер); б) загибель (Вотан, доля якого нероздільна з участю пантеону богів та створеного ним макрокосмосу); в) втрата внутрішньої єдності з джерелом істинного буття (Ельза).

Святих служителів Божих називають «Янголами світла». Ідея світлоносності явлена іменами Янголів. Так, Люцифер в перекладі з латинської мови означає світлоносець [204, с. 325], ім'я ж Архангела Уриїла має давньоєврейські коріння і перекладається «Бог – світло мого» [116, с. 75]. Згідно богослов'ю, янголи, які пали, втра-



чають зв'язок з Божественним джерелом світла, їх долею служити вічна п'ятьма. Всевишній – джерело небесного Світла. Святий Григорій Палама, митрополит Солунський (XIV ст.) писав про світлоносність Янголів, причетних до споконвічного божественного світла: «Янгол є перша світлова природа після тієї першої причини, від якої отримує блиск і друге світло, що витікає від першого світла і в ньому бере участь. І колоподібно рухомі божественні уми з'єднуються в безначальних і нескінченних виблискуваннях добра і краси» [116, с. 546]. У творчості Р. Вагнера архетип світла як семантичний знак трансцендентної світової гармонії означено через осягнення композитором єдності любові і смерті з позицій християнської містерії. Прорив у непізнаваний світ, сходження до Світла небесного<sup>6</sup> розкривається крізь призму смислообразу Liebestod. Навіть у драмі «Трістан та Ізольда», де композитор апелює до «образу міфічної Ночі» [219, с. 369] як першоджерела життя, смислообраз посмертного подолання тягара земних пристрастей явлений семантикою трансцендентного сьйва, що виступає у творчості композитора стійкою знаковою одиницею, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи драмою-містерією «Парсіфаль». Виняток становлять «Нюрнберзькі мейстерзінгери», де, тим не менш, кінцеве торжество справедливості породжує в душі реципієнта катарсичне *просвітлене* (курсив мій. – О. Ш.) почуття.

У зв'язку з антиномією дня і ночі в «Трістані» виникають смислові аналогії з трагедією «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра:

«Трістан та Ізольда» Р. Вагнера	«Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра	Смислове наповнення символів
День / ніч	Ранок, світанок, жайворонки / ніч, соловей	Соціальна реальність, об'єктивні обставини / правда серця, внутрішнє життя

<sup>6</sup> Небеса в Біблії мають не тільки космічне, але й символічне тлумачення. Про символічний сенс єврейського слова *schama'im* пише О. Глаголев: «В цьому значенні воно містить у собі поняття про світ духовний і його життя тасмичне, в протилежність землі, яка є середовище життя чуттєвого» [116, с. 55].

Інтенаційна емблема світла представлена на семантичному рівні у вступі до опери «Лоенгрін»<sup>7</sup>. Семантику предвічного небесного сьйва явлено гармонією витриманого A-dur'ного тризвуку в мерехтливому тембрі струнних і дерев'яних духових в широкому розташуванні в дуже високому регістрі. Трансцендентність звучання досягається флажолетами 4-х скрипок соло, динамічними виделками в межах приглушеної звучності (pp, p), ледь вловимими тембровими переходами, спільно створюючи відчуття внутрішньої вібрації, асоціюючись з небесною благодаттю. Особливе смислове навантаження несе відсутність в звуковій партитурі фрагменту інструментів нижнього регістру, що обумовлює виключну прозорість, ширяючу невагомість, актуалізуючи ідею містеріальної графіки небесного світу, протиставленого земному.

Ідея осяйності отримує в операх Р. Вагнера ряд персоніфікацій. В «Лоенгріні» вона явлена в сценічних образах небесного посланника і його янголізованої коханої<sup>8</sup>. У II сцені II дії променистість Ельзи актуалізується в музично-сценічному просторі: біле вбрання, світлоносна кантилена, просторова локалізація – стоїть на балконі, наче б вона здійнялася над грішною землею. Небесний лик підкреслюється протиставленням Фрідріху й Ортруді, одягненим, згідно ремарці композитора, в темний одяг; їх висловлювання спираються на семантичні знаки злої фантастики, жанровий прообраз арії помсти; на Ельзу вони дивляться знизу-вгору. Докладні авторські вказівки Р. Вагнера щодо цієї сцени, музична семантика покликані передати соціальну метаморфозу Фрідріха та Ортруди, що пов'язана з їх вигнанням

<sup>7</sup> Аналогічне інтонаційно-семантичне явище С. Тишко виявляє в операх М. Мусоргського, характеризує його як стиль Фаворського світла [211]. М. Мусоргський, можливо, наслідував Р. Вагнера, який адресувався до аналогічних інтонаційних засобів у вступі до «Лоенгріна»: «Чайковський і Серов були в захваті від “Лоенгріна” і особливо – від нового оркестрового ефекту, дуже схожого на те, що ми спостерігали у Мусоргського: струнні та духові у найвищому регістрі, pp» [211, с. 430–431]. «Лексему світла» виділяє в музичному театрі М. Римського-Корсакова А. Жданько поза адресанції до християнської містеріальної семантики [98].

<sup>8</sup> І. Белза пише про культурний феномен «янголізації» коханої, що походить від «божественної комедії» Данте [54, с. 178]. Вчений наводить як приклад також образ коханої капсльмейстера Крейсlera Юлії Бензон з творчості Е. Т. А. Гофмана [там само, с. 179].



з Брабанту; композитор також акцентує приналежність цих образів до світу злої фантастики. В аріозо Ельзи явлений піднесений образ героїні; вона ввіряє таємницю серця вітру; дівчина охарактеризована композитором як наївна і чиста, дещо не від світу сього. В сцені суду вона так само звертала погляд у свої духовні глибини і до певної пори залишалась вірною собі, аж поки впевненість Ельзи не похитнула лукава спокусниця. Можна стверджувати, що життя не навчило наївну дівчину не довіряти тим, хто вже заподіяв зло, піддавати слова лиходіїв сумніву, з підозрою ставитися до їх намагання втручатися в ситуацію. Спуск героїні до демонічного персонажа, як і сходження Лоенгріна на землю, має символічний смисл. Опосередковано можна провести паралель з традицією риторичних музичних фігур епохи бароко, пов'язаних з семантикою сходження в безодню (*catabasis, passus duriusculus*). «Для душі, що сходить з неба, народження є смерть», – сказав Емпедокл за півстоліття до Різдва Христового [249]. Цей вислів кореспондує з глибоким езотеричним сенсом, що визначає трагізм участі Лоенгріна.

В авторських програмних поясненнях до увертюри опери «Летючий Голландець» Р. Вагнер характеризує сповнений «божественного (курсив мій. – О. Ш.) співчуття і туги» [7, с. 56] погляд Сенти як *світло* (курсив мій. – О. Ш.), що притягає стражденного героя-грішника. Враховуючи, що в опері героїня вербально охарактеризована як Янгол, можна стверджувати, що в авторських програмних поясненнях композитор адресується до смислообразу Божественного Світла, з яким безпосередньо зв'язані посланці небес.

Світлоносність Парсіфалю асоціюється з біблійними і християнськими уявленнями про покутника гріхів людства Месію, з сакральним символом святої чаші Граалю, вірою, душевною чистотою. Його образ узагальнює художній досвід Р. Вагнера, об'єднуючи риси янголізованих покутниць Сенти, Єлисавети і небесного посланника Лоенгріна.

Променистість притаманна образу Зігфріда. Здавалося б, цей герой далекий від християнської традиції в протилежність Лоенгріну і Парсіфалю. Проте все ж виявляється єдина нитка між ідеями християнства і образом Зігфріда. Р. Вагнер характеризує Зігфріда як безстрашного сонцесяйного героя. Ісус про Себе мовить: «Я – світло



світу. Хто йде за мною, не блукатиме у темряві, а матиме світло життя» (переклад І. Хоменка) [Йоан. 8: 12]. Архетип сонячності / світлоносності пов'язаний у світовій культурі з уявленнями про добро і чистоту. Сонце – джерело життя, якому здавна поклонялися.

Світлоносність безстрашного героя явлена в тетралогії опорою на фоніку мажорного тризвуку, який символізує непорочність законів природного світу. У зв'язку із цим доречно співвіднести вступ до «Лоенгріну» і «Золота Рейну», оскільки в них явлено першоджерело буття – логос-Світло і субстанція-Вода. Глибинна ідея першооснови світу композитором представлена варіантно, простуючи до християнських і дохристиянських уявлень. В обох випадках вона явлена за допомогою фоніки мажорного тризвуку. Начало начал символізує у Р. Вагнера ідею істинності, дозволяючи композиторові постулювати її на інтонаційному рівні через сакральний знак хоралу і героїчну фанфару.

У вокальній мініатюрі «Скорботи» з вокального циклу Р. Вагнера на вірші М. Везендонк злиті два характерних для творчості німецького композитора значення символу сонця: 1) у відповідності з трістаніською семантикою як метафора безжального соціуму; 2) образ героя, який проганяє нічний морок, корелює з характеристикою світлоносного Зігфріда. Захід і схід сонця породжує аналогії з образом вмираючого і воскресаючого Бога (точніше Боголюдини) у християнстві. Тим більше, наукою встановлено спадкоємність образу Христа з язичницькими солярними культурами

Спорідненість променистого героя Зігфріда з християнським Месією відбивається у вербальному тексті III акта передостаннього дня тетралогії – в дуетній сцені Зігфріда і Брюнгільди, де персонажі у пориві найбільшого захоплення славлять матір, яка дала життя світлоносному герою, землі, що вигодувала його та погляду діви, завдяки якому він блаженства дізнався. Манера висловлювання та його змістовність породжують аналогії з євангельськими славленнями Богородиці. Сповнена Святого Духа Єлисавета вигукнула: «Благословенна ти між жінками й благословен плід лона твого» (переклад І. Хоменка) [Лк. 1: 42]; жінка, яка слухала проповідь Ісуса, в осяянні мовила: «Щасливе лоно, що тебе носило, і груди, що тебе кормили» (переклад І. Хоменка) [Лк. 11: 27].



Ідея спокути пов'язана у Р. Вагнера з двоєдністю чуттєвої любові і самозречення. Лише в «Парсіфалі» еротична любов, яка мислиться автором як порушниця спокою, повністю витісняється братською соборністю. В опері «Лоенгрін» небесний посланець жадає знайти любов земної жінки. Його самотність виступає своєрідним асонансом душевним терзанням Ісуса, який не знаходить співчуття навіть серед найближчих учнів – Апостолів. Згадаймо про розчарування Спасителя, коли учні Його заснули в той час, коли душа Його була охоплена журую і передчуттям смерті, і він молив Господа, щоб минула Його ця чаша!

У драматичній поемі Лесі Українки «Одержима» представлений сакральний й водночас людський по своїй суті образ Христа:

«Месія прийде в славі світ судити» –  
Так сказано в пророцтві, більш нічого.  
І правда, й милосердя – все для світа,  
А для Месії що? Чи тільки слава?  
«Війна і звада, смерть, недуги зникнуть,  
Мир буде на землі і щастя в людях...»  
А для Месії? – знову «слава в вишніх?»  
І тільки слава? О, яка ж то кара  
Месією, що світ рятує бути!  
Всім щастя дати і нещасним бути,  
Нещасним, так, бо вічно самотнім.  
Хто міг би врятувати його самого  
Від самотини, від страшної слави?

Настільки ж трагічний образ самотнього у своїй небесній величчю Лоенгріна, який, як це не парадоксально, в контексті смислової єдності вагнерівської спадщини знаходиться в одному ряду з героями-грішниками – Летючим Голландцем і Тангейзером, оскільки він прагне воз'єднання з світлоносним рятівним началом – Жінкою.

Звернемося також до біографічного факту, наведеного в монографії А. Ліштанберже, який вказує на містичний досвід контакту (комунікації) композитора з янгольським світом в момент написання драми-містерії «Парсіфаль». Навесні 1857 р. в день Страсної п'ятниці, споглядаючи святкову природу, Р. Вагнер був раптово осяяний інтуїцією таємниці Христа; йому здалося (як він розповідав



Г. П. фон Вольцогену<sup>9</sup>), що він почув спів Янголів: «відклавши на час партитуру “Трістана”, він написав ті повні якоїсь містичної ніжності вірші, в яких Гурнеманц говорить Парсіфалю про чари Святої п'ятниці» [128, с. 427]. Стрижнева ідея «Парсіфалю» була знайдена.

Композитор безпосередньо звертався до Євангелія при створенні начерків до драми «Ісус з Назарету» (1848), де він виразив власне бачення осяяного лику Спасителя, що суттєво різниться з пануючими канонічними уявленнями. Про безпрецедентну увагу Р. Вагнера до цього джерела свідчать численні його помітки в Євангелії, що розглядається М. Егером як рідкісний виняток, оскільки майстер дуже бережно поводився зі своїми книгами [267, с. 3]. Творчість композитора спирається на сутнісні основи християнської віри. Однак ставлення Вагнера-художника до релігії було складним і вельми неоднозначним, відбиваючись у висловлюваннях, що стосуються теми шляху митця від релігії до мистецтва, зафіксованих у щоденниках дружини композитора Козіми. Так, згідно глибокому переконанню Р. Вагнера, мистецтво може звертатися до релігійних символів, але має робити це вільно, позбавляючи їх догматичної серйозності (бесіда композитора з дружиною від 27 квітня 1880 р.) [284, с. 526]. Мистецтво інтерпретується ним як «значлива гра» [там само]. Релігійні символи Р. Вагнер трактував крізь призму ідеї Kunstreligion. Оперування символами, здійснюване в оперних творах німецького композитора, не веде до втрати закладеного в них релігією глибинного смислового наповнення. Згідно переконанням байройтського майстра, мистецтво відроджує їх, даруючи нове життя. Мистецтво, таким чином, бере на себе високу місію релігії. Ідея Kunstreligion формувалася в період написання композитором статті «Мистецтво і революція» (1849 р.), знайшовши своє кристалічне вираження в фестивалі святеннодійствах у храмі мистецтва Festspielhaus та концепції Bühnenweihfestspiel «Парсіфалю». Про трактовку мистецтва Р. Вагнером відповідно ідеї Kunstreligion пише Д. Борхмайер [261]. Вчений віднаходить в художній свідомості Р. Вагнера трансформацію Festspielidee. В творчості Й. В. Гьоте Festspiel виступав як королівська розвага; Р. Вагнер транс-

<sup>9</sup> Ганс Пауль фон Вольцоген – автор терміну «лейтмотив», пристрасний шанувальник творчості Р. Вагнера.



формує ідею Festspiel в священнодійство у відповідності з сакралізацією мистецтва. Єднальною ланкою є, з точки зору дослідника, особистість Людвіга II Баварського, який виступав вельможною особою, до якої композитор звертався як до реципієнта, й водночас людиною, яка осягала глибини вагнерівської творчості, екстраполюючи виведені в ній образи та ситуації на власний духовний досвід та створюючи міф власної долі.

**Підведемо підсумки.** Отже, архетип Янгола постає у творчості німецького композитора в різних смислових прочитаннях, розкриваючись у ідеї світлоносності, містеріальній графіці небесного і земного світів, зумовлюючи спрямованість внутрішнього становлення оперних героїв, які виступають духовними посередниками, на шляху до набуття страдною душею спокути. В цілому ж ставлення Р. Вагнера до релігії як форми суспільної свідомості та екстраполяція релігійних символів в мистецтво представляє один з векторів творчої комунікації композитора.

### 1.3. Містерія спокути як шлях пізнання і самопізнання в тетралогії «Кільце нібелунга» Р. Вагнера

Тетралогія «Кільце нібелунга» Р. Вагнера раніше не аналізувалася з позицій втілення в ній містерії спокути. Між тим, правомірність подібного трактування грандіозного оперного циклу підтверджується рефлексією композитора.

Логічним завершенням глибоко християнської у своїх основах творчості байройтського генія є драма-містерія «Парсіфаль». В операх 40-х рр. композитор звертається до християнських легенд, в процесі інтерпретації яких незмінно зустрічаємо трактування язичницьких мотивів та апокрифічних переказів. У «Парсіфалі», наприклад, витлумачується символ святої чаші Граалю, який відсутній в канонічних євангельських текстах; він належить до апокрифічної версії Євангелія від Никодима.

Смислообраз спокути не має у творчості Р. Вагнера вузької локалізації. Вона проходить через весь доробок німецького композитора, починаючи з 40-х рр. і аж до містерії «Парсіфаль». У музичній драмі «Трістан та Ізольда» духовне переродження героїв, їх внутрішня



стеся, на думку Н. Вієру, нероздільні з ідеєю спокутування [77, с. 201]. Додамо також, що головна героїня опери – *духовна посередниця* (курсив мій – О. Ш.) Трістана на шляху здобуття закоханими посмертного єднання у світлі трансцендентної гармонії. Вони здійснюють перехід з матеріально-смертної у безсмертно-духовну сферу. В опері «Нюрнберзькі мейстерзінгери», на думку А. Ліштанберже, в образі Ганса Сакса композитором інтерпретується наскрізна у його творчості ідея самозречення [128, с. 352–353]. Ганс Сакс виступає посередником на шляху здобуття закоханими щастя, однак Єва і Вальтер воз'єднуються в життєвому просторі; їх шлях не спрямований, на противагу іншим вагнерівським персонажам, які актуалізують ідею Liebestod, у трансцендентність.

В рефлексії Р. Вагнера виявляем роздуми, які ясно свідчать про включення ним християнських уявлень у смислову «ауру» тетралогії, незважаючи на те, що першоджерелом грандіозного оперного циклу є скандинавська міфологія. В науковій думці ствердилась ідея про те, що смисловий зміст цього твору значно ширший за архаїчне першоджерело: у вагнерівській тетралогії вчені вбачали втілення «філософії історії в звуках» [153, с. 9], переосмислення давньогрецьких міфологічних мотивів, представлених, зокрема, в трилогії «Прометей» Есхіла [278], несумісне, на перший погляд, поєднання психоаналізу та міфу [142]. А. Ліштанберже писав про полярність світоглядних установок у цьому творі – «між ентузіазмом і зневірою, між любов'ю і відворотом від життя, між Фейербахом і Шопенгауєром» [128, с. 297–298]. На думку французького вченого, Р. Вагнер втілює спочатку більше прикмет Зігфріда, а потім – Вотана [128, с. 298] і відповідні їм фейербахівське та шопенгауєрівське начала.

У творчості німецького композитора язичницькі мотиви взаємодіють з християнськими засадами. У листі до А. Рекеля Р. Вагнер називає Зігфріда, воз'єданого з Брюнгільдою, порятівником людства, а героїню іменує «свідомою покутницею світу» [68, с. 180]. Визначення ролі Зігфріда і Брюнгільди як покутників людства і всесвіту дозволяє побудувати смисловий ланцюжок в контексті містерії спокути у тетралогії: Логє – спокуса, Вотан – сходження до Істини, яке завершується, однак, крахом. Згідно О. Лосеву, в оперному циклі Р. Вагнера міф знаходиться у взаємодії з християнськими засадами, оскільки



у фінальній сцені композитор адресується «до християнської ідеї спокутування» [131, с. 26].

Таким чином, християнські ідеї пронизують творчу спадщину Р. Вагнера, починаючи з «Летючого Голландця» і аж до «Парсіфаля». Не є винятком і тетралогія «Кільце нібелунга». Лише в «Нюрнберзьких мейстерзінгерах» катарсичний просвітлений фінал не пов'язаний з містерією спокути.

Зауважимо, проте, що закладені в вагнерівській тетралогії смислообрази набагато ширші християнської догматики, оскільки апелюють до загальнолюдського духовно-пізнавального досвіду, відбитому, зокрема, в язичницьких міфах. Так, Логе є представником Хаосу, який у міфологічній картині світу незмінно череватий Космосом, оскільки стихія світового розладу і руйнування ладна повернутися своєю творчої гранню. У міфах проблеми внутрішнього вибору і моральної відповідальності часто не стоять так гостро, як у християнстві, оскільки язичництву властиві інші критерії оцінки поведінки. У давніх переказах перемагають нерідко сила і спритність, у зв'язку із чим можна згадати могутнього Вотана і вправного у здійсненні лукавих задумів Логе.

Становлення християнської моральності сягає корінням старозавітного вчення, яке, незважаючи на існуючі спадкоємні зв'язки, все ж не ідентичне гуманізму Нового Завіту. Так, згідно Біблії, регулюючим началом моральної поведінки людини виступає страх перед десницею Господа, оскільки Творець постає не тільки милостивим Вседержителем, але і нещадним Суддею, караючим всіх тих, хто зловмисно порушує його заповіді: згадаймо про всесвітній потоп, знищення Содому і Гоморри. В Євангелії люблячий Отець не карає грішників відразу, даруючи людству можливість каєття і посмертного спокутування. Не страх, а любов відтепер повинні керувати в обранні праведного шляху. Вотан в тетралогії постає достовірно зображеним язичницьким богом, який перебуває у владі егоїстичних устремлень. У вагнерівській світоглядній концепції оперного циклу світобудова є породженням і продовженням її творця. У зв'язку із цим збереження макрокосмосу в непорушному виді (заснованому на установах Отця світу) для голови пантеону є рівнзначним спасінню себе самого. Протилежним полюсом виступає світова любов, яка одна здатна споку-



тати світ від гріховності і врятувати його від загибелі. В Євангелії по Йоану шлях спасіння показаний через символ, яким є живильне джерело. Так, звертаючись до самаритянки, яка прийшла набрати води з криниці, Ісус розкриває їй сенс божественної любові. Він протиставляє земну спрагу живій воді, яка символізує нетлінну духовну Істину, здатну вгамувати одвічну спрагу [Йоан. 4: 13–14]. Любов у тетралогії також постає споконвічною позачасовою цінністю, що протилежна усьому кінцевому (адже усе кінцеве належить матеріально-смертному світу).

У художньому світогляді Р. Вагнера об'єднані дві категорії, що пов'язані з християнськими уявленнями про Бога, який є Любов і Вічність. Смыслообраз Liebestod є співзвучним християнству, оскільки асоціюється з посмертним умиротворенням і блаженством. В тетралогії космічна за своїми масштабами Любов охоплює усі прояви життя, починаючи від її простих форм (натурфілософське трактування) і закінчуючи вищим щаблем – людською свідомістю.

У християнстві Бог є деміургом, який встановлює сенс усіх своїх створінь – малих і великих, тварного світу і світу сутностей, якими постають Янголи небесні. Прагнення до всеосяжності, масштабності у відтворенні світового космосу характеризує картину світу тетралогії – шлях від логосу-субстанції до вищих онтологічних проявів. У тетралогії Р. Вагнер підіймає і вирішує питання, на які по-різному відповідають міф, філософія і релігія. Зокрема, стосовно проблем світобудови, морального вибору, способів пізнання і самопізнання.

Християнська віра, містична інтуїція як направляючі сили внутрішнього самопізнання, здатні долати всілякі перешкоди, закономірні в тлінному світі. Істинно віруючих, згідно з Євангелієм від Марка, будуть супроводжувати знамення, про які оповідав Ісус: «Ім'ям моїм виганятимуть бісів, будуть говорити мовами новими; гадюк руками братимуть, і хоч би що смертоносне випили, не пошкодить їм; на хворих будуть руки класти, і добре їм стане» (переклад І. Хоменка) [Мк. 16: 17–18]. Приклад заповіданої Христом віри явлений у творчості Р. Вагнера в образах янголізованих заступниць Сенти і Єлизавети, які спокутують гріхи коханого завдяки духовній чистоті і силі співчуття. Світло небесної любові діви-Янгола звільняє Голландця від лихого прокляття. Особливо яскраво мотив християнської



віри, що долає перешкоди, які, здавалося б, неможливо перемогти в матеріальному світі, втілений в опері «Тангейзер»: головний герой врятований безмірною любов'ю жінки, доказом чому служить диво – посох, який покритися зеленню. Принципово неможливе виявилось можливим. Разом із тим, у такій кінцівці опери (нагадаємо, що в легенді Тангейзер в розпачі повертається до гріховного життя, до богині чуттєвої любові) бачиться глибока символіка воскресіння та оновлення (мертва гілка пробудилася до нового життя). У Р. Вагнера життя духу тісно пов'язане з природним буттям всесвіту, що знаходить підтвердження в пантеїзмі тетралогії, з одного боку, і в світоглядній концепції християнської драми-містерії «Парсіфаль» (чудо Страсної п'ятниці), з іншого.

Образ святого простеця в опері «Парсіфаль» близький до образів дів-Янголів в операх 1840-х рр. Його співпереживання виявляється сильнішим за спокуси тлінного світу, завдяки чому він скидає з себе окупи чуттєвості і сягає святості. Шлях спокути розкривається у творчості Р. Вагнера у вселенських масштабах: очищення Венериної гори від гріховності в «Тангейзері», вивільнення макрокосму від гріха космогонічним Еросом в «Кільці нібелунга»; відновлення світової гармонії у «Парсіфалі». Недосягну для могутнього голови язичницького пантеону мету здійснила його дочка Брюнгільда завдяки її внутрішній скерованості до світової любові. Нагадаємо, що в християнстві Бог є Світло, Істина, Любов, що бачиться сполучною ланкою між християнськими ідеями і творчістю Р. Вагнера. У його операх любов, що осмислена на індивідуально-особистісному рівні, незмінно виступає творчою інтенцією, що спокутує світ, завдяки синергії самопізнання: єднання двох енергій – людини й всесвіту (в тетралогії) / людини і Бога (у трактуванні християнських легенд).

Життєвий шлях Брюнгільди і світлоносного Зігфріда нерозривно пов'язаний з животворними силами природи, які постають у тетралогії мірилом істинності. «Споконвіку було Слово, і з Богом було Слово, і Слово було – Бог» (переклад І. Хоменка) [Йоан. 1: 1], – так сказано в пролозі Євангелія від Йоана. В грецькому тексті стоїть слово «логос», багатозначне за змістом. М. Лютер у XVI ст. зробив переклад, трактуючи логос як слово. Й. Г. Гердер у коментарях до Євангелія (1775) зазначив, що логос може перекладатися по-різному: думка,



слово, воля, дія, любов [9, с. 650]. У тетралогії першоджерело буття розкривається в натурфілософському ракурсі – як символ життєдайної природи, космогонічний Ерос. Цей смислообраз отримує музичне втілення: початковий хід по звукам обертонового ряду, що переходить вслід у фігурації, які сягають у своєму поступальному русі нових, все більш потужних енергетичних рівнів. Vorspiel до «Золота Рейну» являє собою прототип буття, що містить усі імпульси становлення природного життя. Космогонія, осмислена в тетралогії як процес народження усього сущого з водної субстанції, знаходить втілення в різних формах буття, окреслюючи їх різноманіття, так як природне життя виказує себе в русі, розвитку, сходженні, сягаючи вершин у людській свідомості, мисленні, волевиявленні, діяннях, любові. В структурі лейтмотивної системи оперного циклу вгадується ідея поступового проростання: усі лейтмотиви походять від логосу (початкового ходу Vorspiel'я до «Золота Рейну»), оскільки усі наступні лейтмотиви є інтонаційно вивідними, підлягаючи симфонічному розвитку. Даний процес відображає розширення і поглиблення знань у контексті осягнення стрижневої ідеї твору – шлях від емпірики у вступі до «Золота Рейну» до філософського узагальнення у фінальному монолозі Брюнгільди.

Християнська містерія пов'язана з подоланням егоїзму, обранням любові в якості ініціюючого морального принципу, зумовлюючи спрямованість духу до істинних першооснов буття. Ця стежа визначена в текстах Нового Завіту, настановах Ісуса, який відкриває християнам власну місію провідника між людським гріховним сьогоденням і його подоланням: «Я – путь, істина і життя! Ніхто не приходив до Отця, як тільки через мене» (переклад І. Хоменка) [Йоан. 14: 6]. Разом з тим тут немає і тотожності, оскільки основи християнського світосприйняття перетинаються в тетралогії з язичницьким пантеїзмом та натурфілософськими поглядами композитора. Зауважимо, що у Р. Вагнера життя природи і духу нерозривно зв'язані. Так, наприклад, ідея спокути в «Тангейзері» і «Парсіфалі» асоціюється з весняним пробудженням природи – посох, який покритися зеленню («Тангейзер»), чудо Страсної п'ятниці, коли сама природа дала знати Гурнеманцю про спокуту людства («Парсіфаль»).

У тексті Нового Завіту, нагадаємо, животворне джерело показано в якості ємного символу, що втілює християнську духов-



ність [Йоан. 4: 13–14]. У тетралогії субстанціональне начало, джерело істинності і життя показано по-іншому: сповнений емпірики образ рейнських водних струменів виступає у якості символу творчих сил природи та водночас споконвічних законів, які є мірилом істинності і регулятором моральної поведінки людини.

В тетралогії внутрішнє самопізнання здійснюють Вотан і Брюнгільда. Нащадки Вельзе спрямовані до Еросу природного буття. Вотан вступає на інший шлях, пов'язаний з нехтуванням законів любові / природи. Рефлексія Батька світу – антитеза безпосередності почуттів його нащадків.

Образ Зігфріда в вагнерівському трактуванні (незважаючи на непригаману християнським ідеалам дерзновенність духу) все ж наділений ікононічними рисами, що мов німб оточують його сяючий лик. Про проблему ікононічності у зв'язку з драматургією і характеристикою персонажів в опері М. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» пише О. Садовнікова. Вона відзначає, що ікононічність характеризує життя праведників, мучеників, твори живопису і словесні описи. Ікононічність не пов'язана лише з явищем православного культу, так як виявляється також і в біблійних словесних текстах, що належать юдаїстській традиції, де була відсутня традиція живописного відтворення релігійних образів [194].

З точки зору ікононічності, житійності, праведності можна провести паралель між лісовою дівою Февронією і дітям лісових просторів Парсіфалем. Можна продовжити зіставлення – недосвідчена в життєвих питаннях донька лісів Снігуронька та лісовий юнак Зігфрід. Незважаючи на варіантні відмінності, ці герої багатогранно представляють єдиний архетип, вони – непорочні діти матінки-природи, незамутнені у своїх помислах і прагненнях завдяки ізоляції від негативних впливів соціуму. Ікононічні риси виразно проступають у янгольському лику Сенти і Єлизавети, визначають сакральний образ небесного посланника Лоенгріна та святого простеця Парсіфала, оскільки названі персонажі немов би осяяні світлим ореолом безгрішності. У музично-сценічних портретах вагнерівських героїв, їх музично-вербальних характеристиках, лейтмотивній системі, смислоутворенні, сценічній дії чітко проступають знаки Вічності. Вони мисляться поза границь часу і притаманні як християнській симво-

ліці, так і дохристиянському міфу. Це дозволяє встановити між ними змістовно-смысловий перетин.

Подібно Христу Зігфрід є боголюдиною, спасителем, народження і місія якого були передбачені наперед, його спокутна смерть, чистота і непорочність помислів дозволяють поставити його в один ряд зі святими мучениками, він свого роду «агнець божий», якого заклали на жертвний вогонь. Згадаймо зрадне вбивство, за яким послідувало усвідомлення того, що скоїлося в сповненій символічного сенсу сцені погребіння в очисному полум'ї. Однак не слід ототожнювати життя Христа і світлоносного Зігфріда. У християнстві Бог Отець приніс у жертву Сина через любов до людства. Зігфрід, навпаки, гине внаслідок хибності поглядів Вотана і створеного ним світу, породженого цим праотцем (мікро- і макрокосмос співвідносяться тут за принципом образу і подоби). Батько світу приносить в жертву своїх потомків заради власного порятунку.

У тетралогії поєднуються дві грані людського пізнання і світовідчуття – логіка та інтуїція. Вотан підпорядковує долю світу доводам розуму, не довіряючи імпульсам серця, він – рефлектируючий герой. Мудрість Ерди визначається підвладністю її мислення несвідомому сомнамбулізму, оскільки її пророцтва – результат роботи підсвідомості у формі містичних видінь. У зв'язку з цим її висловлювання мають потойбічний й водночас гіпнотичний характер. Її мислення репродукує одвічні знання, які виникають у вигляді сновидінь, де істина – не є результатом причинно-наслідкових зв'язків у ланцюгу міркувань (як у Вотана), а підсумок роботи підсвідомості. Звідси загадковість її міркувань. Те, що приховане у предвічних снах Ерди, не можна досягнути за допомогою логіки, це потрібно пережити у власному духовному досвіді. Необхідно відкрити у власних глибинах внутрішнє імпульсу встати на захист Вельзунгів у мить містеріального осяяння. Шлях пізнання, здійснюваний Брюнгільдою, співзвучний предвічним маренням Ерди – законам, які керують світом і які неможливо обійти, безкарно переступити, знехтувати ними. Поряд з показом реального світу в усій його чуттєвій багатобарвності, Р. Вагнер прагнув виразити в тетралогії підсвідоме – світ снів. Позараціональне пізнання, яке виявляється недоступним евристичним пошукам Батька світу, досяга-



ється Брюнгільдою. Згідно гендерній психології, фемінність (жіноче начало) визначається інтуїтивністю, мускулітність (чоловіче начало), навпаки, структурованістю свідомості. Співзвучну думку висловив К. Леві-Строс, який пов'язував фемінність і мускулітність з розвитком культури – він представляв «культуру як накладення дискретного вимірювання на континуальну реальність» [цит. за: 191, с. 293], при цьому усе континуальне, інтуїтивне, ірраціональне зазвичай ототожнюється з жіночим началом і, навпаки, все дискретне, раціональне – з чоловічим [там само].

Шлях пізнання і самопізнання здійснюють в тетралогії Вотан, Зігфрід, Брюнгільда. У кожного з них своя стежа до істини, яка визначає кінцевий пункт їх життєвого шляху. Глибокий трагізм Вотана і тетралогії в цілому полягає в неможливості порятунку старого світу. Спокутати його може лише жертвна загибель сонцесяйного героя і нова космогонія, можлива завдяки Любові – джерелу буття. Логічним завершенням становлення ідеї воз'єднання з істинними першоосновами буття, яке є результатом поступового смислового проростання-розгортання, стає фінальний монолог Брюнгільди, де Любов представлена як сила, що відновлює і преображає світ. Позначається аналогія з християнським Преображенням, оскільки концепція тетралогії пропущена Р. Вагнером крізь фільтри концепції *Kunstreligion*, яка в цей період формується в художній свідомості композитора, представленій, однак, в умовах язичницького міфу в натурфілософському ракурсі.

Отже, в тетралогії в опосередкованому вигляді втілені християнські засади. Можна встановити і зворотний зв'язок. Правомірність тлумачення тетралогії з точки зору містерії спокути (в дусі глибинного переосмислення християнських ідей) підтверджується вагнерівським трактуванням образу Ісуса. Месія фігурує в якості центрального персонажа його начерків до драми «Ісус з Назарету» (1848). Проповіді Христа в цьому опусі вкрай близькі моральним установам, які Р. Вагнер окреслив в тетралогії<sup>10</sup>. Композитор висловив власне бачен-

<sup>10</sup> Оригінальний текст нарисів драми «Ісус з Назарету» Р. Вагнера, що написані за мотивами євангельських життєписів, на сьогоднішній день автору монографії недоступний, але про нього можна судити згідно наведеним цитатам з даного опусу в монографії А. Лішганберже [128, с. 167–172].



ня осяйного лику Спасителя, не дублюючи при цьому канонічні істини Нового Завіту. Основне *stredo* вагнерівського героя полягає в сповіщенні одвічного закону духа, який є любов: «<...> якщо ви будете чинити по любові, – мовить він, – ви ніколи не згрішите» [128, с. 168]. Звертаючись до євангельських мотивів, Р. Вагнер надає їм новий смисловий відтінок, нібито підсвічуючи їх власними, постійно хвилюючими його ідеями. Так, Спаситель міркує про шлюб, який повинен бути результатом дії закону любові. Однак композитор підкреслює, що цей союз справедливий, якщо він ґрунтується на взаємному почутті, але стає деспотичним, коли любов у ньому відсутня. Вустами Месії Р. Вагнер проповідує на цю тему: «Закон говорить: ніколи не чини перелюбу! А я кажу вам: не вступаєте в шлюб без любові. Шлюб без любові є розірваним в той момент, коли він відбувається, і хто вступив у шлюб без любові, той порушив закон подружжя» [128, с. 169]. Ця проповідь нагадує роздуми Вотана у діалозі з Фріккою, де голова пантеону прорік власне судження про любов Вельзунгів, яку він зовсім не розцінює як порочну: голова язичницького пантеону не вважає гріховним кохання, яке запалила сама природа. У мотиві подружжя і зради окреслюються моральні погляди самого Р. Вагнера, незмінні протязом усього творчого шляху композитора. У тетралогії, музичній драмі «Трістан та Ізольда», нарисах до драми «Ісус з Назарету» композитор не мислить справжню любов у світлі аморальності.

У власному прочитанні Нового Завіту композитор кореспондує до закону власності як одного з найбільш аморальних, оскільки, на його думку, кожна людина в рівній мірі має право шукати в природі джерело задоволення своїх потреб. Проте в людському суспільстві процвітає нерівність, яка зумовлює наявність у світі спокус та гріха. У нарисах до драми «Ісус з Назарету» композитор виклав власні роздуми на цю тему: «Хто накопичує багатства, які можуть вкрасти злодії, той перший переступив закон, бо він узяв у свого ближнього те, що було необхідно останньому» [128, с. 170]. Аналогічно цьому в «Творі мистецтва майбутнього» Р. Вагнер пише про розкіш, яка «тримає цілий світ в залізних ланцюгах деспотизму» [69, с. 149], цю ж ідею він послідовно проводить у тетралогії «Кільце нібелунга». Грандіозний оперний цикл – втілення «філософії історії в звуках» [153, с. 9], однак настільки ж історичним є вагнерівське прочитання євангельсько-



го сюжету, де проповіді Спасителя співзвучні сучасним композитору соціальним реаліям, розкриваючи такі виразки людської спільноти як жадність, спрага влади і егоїзм.

**Підведемо підсумки.** Містерія покути в тетралогії Р. Вагнера розкривається як шлях самопізнання головних діючих героїв крізь призму християнських моральних цінностей, які парадоксальним чином просвічують крізь оболонку язичницького міфу. Обраний аналітичний підхід сприяє розкриттю діалогічного синтезу двох тісно взаємопов'язаних у творчості Р. Вагнера світоглядних моделей – язичницької і християнської. Зіставлення оперного циклу з начерками драми «Ісус з Назарету» дозволяє виявити константні моральні установки композитора, незмінні протягом усього творчого шляху майстра.

#### 1.4. Християнська трагедія в творчому втіленні Р. Вагнера

У даному підрозділі монографії автор ґрунтується на спостереженнях, здійснених в попередніх підрозділах, узагальнюючи їх в контексті обраного наукового дискурсу. Ідея безсмертя, смислообраз Янгола як архетип, містерія спокути – все це є концепційними складовими в творах Р. Вагнера, починаючи з 40-х рр. В якості драматургічної основи композитор спирається на метажанр християнської трагедії. Наведено визначення метажанру, яке дає літературознавець Н. Лейдерман: «якась принципова спрямованість змістовної форми <...>, властива цілій групі жанрів, що опредмечує їх семантичну спорідненість» [цит. за: 174]. Метажанр являє комунікативний принцип діалогу на рівні художніх текстів, який дозволяє зіставляти твори різних жанрів. Інтерпретаційна потенція через метажанр може використовуватися: митцями, які втілюють в певній формі художній зміст; реципієнтами, які розпізнають спорідненість концепцій творів, що належать одному або різним авторам, за певними ознаками. У Р. Вагнера навіть в «Кільці нібелунга», що ґрунтується на засадах міфотворчості, метажанром виступає християнська трагедія, пронизана містеріальним сенсом.

Для початку слід визначити ступінь розробленості теми і визначити наукові питання, які ще не були вирішені у вагнерознавстві. До специфіки релігійно-філософської християнської трагедії звертається Г. Калошина [108; 111]. Її витoki дослідниця вбачає в теоре-



тичних роздумах Ф. Шлегеля, які знайшли відбиття в творі Л. Тіка «Життя та смерть святої Геновеви». Ця християнська трагедія послужила літературним первотвором єдиної опери Р. Шумана [111, с. 137]. Однак першим композитором, який втілює у своїй творчості тип християнської трагедії в жанрі опери є, згідно думці Г. Калошиної, Р. Вагнер. Релігійно-філософську концепцію він створив в «Тангейзері», продовживши її в «Трістані», «Кільці нібелунга», «Парсіфалі» [там само]. Однак Г. Калошина не пише, в чому ж саме полягає своєрідність втілення християнської трагедії в операх Р. Вагнера. Крім цього, слід чітко означити, що релігійно-філософська ідея пронизує усю творчість композитора, починаючи з 1840-х рр. («Фауст-увертюра» та «Летючий Голландець» також втілюють дану концепцію) і закінчуючи драмою-містерією «Парсіфаль». Навіть в «Нюрберзьких мейстерзінгерах» відчувається її відлуння.

Ф. Шлегель виділяє 3 різновиди трагедій: реалістичну, філософську (до даного типу творів він відносить театр У. Шекспіра, де автор «дискутує сакральні питання буття і соціуму, але не вирішує їх» [цит. за: там само]) та романтичну християнську. Для останньої з них характерним є новий тип розв'язки: «коли зі смерті і страждання виникає нове життя і Просвітлення, Преображення внутрішньої людини» [цит. за: там само].

Р. Вагнер втілює у своїх творах християнську трагедію, оптимістичну по своїй суті, оскільки вона бере своє начало від оповідання про вмираючого і воскресаючого Бога. Російський релігійний мислитель Г. Федотов пише про характер радості, яка пронизує християнську трагедію: «“Радість”, яку обіцяв Христос своїм учням, є “радість – страждання”, досяжна лише для тих, хто йде Його шляхом» [213, с. 227]. До числа авторів, які втілили у своїй творчості християнську трагедію, російський релігійний мислитель відносить Ф. Достоевського, аналізуючи специфіку її втілення російським письменником: «Якщо залишитися в межах світу Достоевського, то цей світ представляється не “керованим господарством” Бога, а полем битви, де Бог одна з воюючих сторін. “Поле битви – серця людей”. Людина володіє необмеженою, страшною свободою до добра і зла. Ставрогін повертається до нас то серафимським, то демонічним своїм виглядом. Карамазовська комаха живе і в Альоші. Розкольніков, Ставрогін, Іван Карамазов – ви-



литі з одного і того ж металу – нащадки байроністів, предтечі ніцшеанців. Але яка різна метафізична доля: один врятований, інший загинув, третій, ми відчуваємо, може врятуватися. Це таємниця людської свободи. І Достоевський показує нам Христа-співчуваючого і страждаючого, який хоче перемогти людину не “дивом, таємницею і авторитетом”, тобто не всемогутністю Своєю, а потягом духовної краси. Свобода поставлена урівні з божественною любов'ю, і це означає і нині, як на початку світобудови, трагічну не зумовленість кінця. Замість “всезадоволеного” небесного Царя і Судії, перед нами розп'ята Краса» [213, с. 235–236]. У християнстві ключове значення має образ грішника, у зв'язку з чим Г. Федотов резюмує: «Розп'ятий разом з Боголюдиною розбійник зможе раптом повірити в Його і своє воскресіння. Його трагедія стане християнською» [213, с. 242].

В операх Р. Вагнера боротьба добра і зла ведеться не тільки в душі людини, але й на вселенському рівні, визначаючи картину світу в творах німецького композитора. Образ Христа страждаючого, мученицького, сповненого Любові до спокутаного людства представлений в «Парсіфалі». У драмі-містерії Р. Вагнера, як і в творах Ф. Достоевського, показана розп'ята Краса, а також благодатна радість, яка настає в момент спасіння і духовного оновлення. Прикладами містеріального осяяння, коли душа сповнена благодатної радості, можуть служити: чудо Страсної п'ятниці в «Парсіфалі»; просвітлення духу в предсмертній молитві Єлизавети; смерть Тангейзера в той момент, як він дізнається про жертвну загибель діви-Янгола. Світлоносними вагнерівськими героями, які йдуть по шляху Христа, здійснюючи духовну місію, є Сента, Єлизавета, Парсіфаль, страждаючими героями-грішниками – Летючий Голландець, Тангейзер, Амфортас. Лоенгрін жадає відкрити для себе рятівну Любов Жінки і знаходиться, таким чином, як це не парадоксально, в одному ряду з тими, хто йде стежею Месії, з одного боку, і з персонажами, які відчувають недосконалість особистого внутрішнього життя, прагнуть знайти себе у двоєдності, мислять жіноче начало як рятівну пристань, з іншого.

Г. Федотов розмірковує про те, чому ж в літературі і театрі християнська трагедія довгий час не отримувала свого яскравого виразу. І знаходить відповідь у тому, що страждання святих мучеників не викликали співчуття, бо в очах християн вони були позбавлені людської



слабкості: «Страждає не він, а Христос в ньому. Тому жодної хвилини читач не сумнівається в його перемозі, та герой ніколи і ні в чому не показує навіть віддаленої можливості падіння. Так, ні розп'ятий Бог, ні страждаюча з ним людина не могли стати джерелом нової трагедії <...>» [213, с. 231]. Російський релігійний мислитель пише про трагедію людини епохи гуманізму, яка відбилася, зокрема, у творчості У. Шекспіра: «трагедія людини епохи гуманізму, залишеної Богом або що залишила Його; трагедія характеру, пристрастей, конфліктів і неминучої загибелі особистості в цьому смертному світі, трагедія не християнська насамперед тому, що не релігійна» [213, с. 227].

Задасмося питанням, яким же чином Р. Вагнер втілює у своїй творчості християнську трагедію? Його опери представляють релігійно-філософську концепцію містерії Любові і Спокути. Його герої досягають Абсолюту через страждання, смерть і посмертне Просвітлення духу, що вказує на Преображення і відродження людини в інобутті. Вагнерівські персонажі, які жертвують собою заради порятунку ближнього, викликають глибоке співчуття, оскільки їх дії обумовлені природною і близькою реципієнту мотивацією – Любов'ю-Еросом. Опері Р. Вагнера концептуально перегукуються з трагедією «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, де Любов як Ерос і життя серця мислиться абсолютною цінністю буття. Наведемо у зв'язку із цим цитату, яка демонструє вагнерівське ставлення до еротичної любові: «Любов в справжній своїй повноті можлива тільки в межах статі. Тільки як чоловік, як жінка люди дійсно здатні любити один одного по-справжньому, тоді як всяка інша любов лише виникає з цієї любові, породжена нею, відображає її або штучно її відтворює. Помиляються ті, хто вважають цю любов (тобто любов сексуальну) тільки одним з одкровенень любові взагалі, поряд з яким нібито існують інші одкровення, можливо більш високі» [цит. за: 142]. Водночас німецький композитор представляє в своїй творчості релігійно-філософську концепцію, згідно з якою Любов-Ерос спокутується Любов'ю-Агапе; подібна світоглядна установка зберігається в його творчості, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсіфалем». Дане явище можна охарактеризувати через фрейдівський термін «сублімація» – це свого роду сублімація Еросу. Дана ідея втілилася у «Парсіфалі» в контексті жанру опери-містерії, де композитор розкриває глибинні духовні



процеси, не зрозумілі з точки зору обивательської логіки. Вони пов'язані із внутрішнім духовним самопізнанням особистості. В оперних творах Р. Вагнера першопочтовком руху до Істини є Ерос, який мислиться в «Тангейзері» та «Парсіфалі» як гріховний і спокутується Любов'ю-Співчуванням. В інших операх (окрім «Нюрнберзьких мейстерзінгерів») Любов-Ерос скерована в трансцендентність, що знайшло світоглядне узагальнення через смислообраз Liebestod.

Якщо ж говорить про оптимізм релігійно-філософської концепції Р. Вагнера, то, зауважимо, що «Лоенгрін» і тетралогія «Кільце нібелунга» мають песимістичну розв'язку. Композитор в обох випадках роздумував про можливість щасливого вирішення внутрішнього конфлікту драми, але це виявилось неможливим, оскільки коренилося в світоглядних основах створених ним трагедій. Р. Вагнер балансував на межі між оптимізмом і песимізмом, оскільки він стверджував неможливість знайти щастя в обсягах земного існування, спрямовувачись душею у трансцендентність.

Ще один модус, що визначає своєрідність картини світу опер Р. Вагнера – рефлексія. Р. Вагнер – митець рефлексивного типу, справжній філософ, який розкриває особисті світоглядні установки в художній практиці і музично-естетичних працях (актуалізація через творчість потенцій власного «я» як спосіб самореалізації митця, його самопізнання). Оперні герої Р. Вагнера – Летючий Голландець, Тангейзер, Вотан – представляють тип рефлексивного індивіда, внутрішній світ якого об'єднує два виміри – душевне (тут відчуваються «передчуття» психоаналізу З. Фрейда) і духовне (християнська трагедія – один з модусів, що визначають онтологічну вертикаль творів Р. Вагнера). Рефлексія як об'єднання у внутрішньому просторі людини душевного і духовного модусів самопізнання (згідно розумінню природи рефлексії Л. Шаповалової)<sup>11</sup> представлена сповідальними монологами Летючого Голландця, Тангейзера, Вотана.

<sup>11</sup> Музикознавча проблематика, пов'язана з рефлексією в музиці і типологією рефлексивного митця, вирішується в монографічному дослідженні Л. Шаповалової [240], на яке автор монографії спирається у своїх наукових викладах в якості методологічної основи. Творчість Р. Вагнера, однак, не ставала предметом сфокусованої уваги дослідниці, незважаючи на те, що німецький композитор є яскравим представником даного типу митця.



Християнська трагедія Р. Вагнера сповнена передчуттями фрейдизму, що позначилося, зокрема, на світоглядному рівні його творів. У тетралогії композитор передвістив методи психоаналізу, як це демонструють, приміром, монологи рефлектуючого Вотана, який на кожному новому етапі пізнання прагне розібратися у самому собі і одночасно минути усі пастки. Ерда символізує позасвідоме начало природи, яке корелює з внутрішніми процесами людської психіки відповідно принципу подобизни. Рефлексія, що торкнулася тонкої сфери самопізнання, надихає Р. Вагнера на роздуми, які передвіщають методи психоаналізу З. Фрейда. В статті «Музика майбутнього» (написана в Парижі в 1860-му р.) композитор розмірковує: «Якщо ми можемо охарактеризувати всю природу в цілому як шлях розвитку від незасвідомого до свідомого, а в людському індивідуумі цей процес найпомітніший, то простежити його на житті митця особливо цікаво вже тому, що саме в ньому та його творах відбивається і усвідомлюється світ» [61, с. 495]. Таким чином, свідоме і позасвідоме в тетралогії Р. Вагнера отримують віддзеркалення як на індивідуальному, так і на вселенському рівнях: в образах природного космосу, евристичних шукань героїв, відбиваючи внутрішній світ автора твору. У тетралогії курс від незасвідомого до свідомого виражений через ланцюжок подій: предвічний сон Матері-Природи, результатом якого є пророцтва Ерди, народжені в глибинах психіки прабожества (символічне вираження – надра землі); сприйняття інформації Вотаном, а далі і Брюнгільдою, що спонукає їх на певні вчинки, вимагаючи внутрішнього вибору (продиктованого, як буде показано в підрозділі 5.1, раціональним або ж безпосередньо емоціональним чинниками).

*Підведемо підсумки.* Отже, християнська трагедія постає у Р. Вагнера як унікальна релігійно-філософська картина світу, визначаючи світоглядне спрямування його творів, починаючи з 40-х рр. і закінчуючи «Парсіфалем». В ній показана духовна особистість, яка долає трагізм людського буття, слідуючи від страждань до спокути. Композитор представляє боротьбу добра і зла за людську душу, яка відбувається між небесами і пеклом. В тетралогії мотивація Вотана сприймається як хибна, помилкова, хоча його душа і розривається між прагненням довіритися істинним мотиваціям, що продиктовані Любов'ю, і намаганням раціонально підійти до вирішення проблем пла-



нетарного рівня. Його образ близькій характеристиці сповненої сумнівів Ельзи. Таким чином, в тетралогії християнські ідеї включаються композитором в контекст багатогранної світоглядної картини світу як одне із інтенціональних джерел. Християнська трагедія осмислюється на особистісному та онтологічному рівнях. В операх Р. Вагнера показана фізична та метафізична доля героїв (Liebestod) у світлі Вічності та Любові; остання представляє єдність Еросу і Агапе. При цьому релігійно-філософська концепція Р. Вагнера притягує своїм «силовим полем» безліч світоглядних інтенцій, утворюючи смисловий мікст, де християнська трагедія визначає один із змістовних модусів. Внутрішня мотивація дій персонажів обумовлена містеріальним підґрунтям та глибинами позасвідомого.

### Резюме до Розділу 1

Релігійно-філософська концепція Kunstreligion у Р. Вагнера пов'язана з втіленням християнської трагедії, яка виступає метажанром. Творчість Р. Вагнера містеріальна у своїй основі. Ідея Kunstreligion є світоглядною ідеєю, яка формувалася, починаючи від «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсіфалем», де вона отримала довершене і концентроване вираження в заявленому жанрі опери-містерії. Услід за великими посвяченими Р. Вагнер пропонує шукати Бога у самому собі (незавершена драма «Ісус з Назарету»), досягти Істину не шляхом раціонально-логічних побудов, а інтуїтивного прозріння і містичного ведіння. У творчості німецького композитора незмінно виявляються три містеріальні віхи сюжету: 1) духовна недосконалість, неповнота буття; 2) внутрішні терзання, які спонукають до пошуків духовної Істини; 3) досягнення трансцендентної гармонії (Liebestod), мислимої як довершеність, вічність, нескінченність, вселенська динамічна статика – Любов-Смерть. Пошуки Абсолюту визначаються міфологемою містеріального Шляху, мислимого як процес і результат (рух і відрізок від початкової точки до кінцевої). Liebestod – підсумок містеріальної стезі героя, вистраждане надбання ним безсмертя через Любов і самозречення.

Визначальна для містерій ідея безсмертя представляється автору монографії «смисловим згустком», який синтезує евристичні напрями



в когнітивній діяльності німецького композитора, якими є буддизм, християнство, міф, філософія, художня література. Комунікативний простір вагнерівських опер – герметичний простір, в межах якого відбувається оперування загальнозначущими символами і знаннями, накопиченими в різних сферах суспільної свідомості. Міфологеми в творчості Р. Вагнера здобувають унікальний сенс, окреслюваний картиною світу композитора. Художня свідомість композитора предстає комунікативним простором, який з'єднується з живильним середовищем – комунікативним простором світової культури (його семіосферою). Цей процес пов'язаний з когнітивною практикою композитора, яка визначає поступове формування художньої свідомості німецького майстра.

Таким чином, спостерігається взаємодія двох комунікативних просторів, якими є: 1) художня свідомість Р. Вагнера, яка ґрунтується на тезаурусі композитора, його творчому інтелекті (композитор виступає при цьому побіжно комунікантом у когнітивній діяльності і комунікатором у творчій діяльності), 2) культурно-історичний досвід людства, який акумулює запас знань про світ (у тому числі, онтологічні уявлення), накопичених в різних сферах суспільної свідомості.

Містеріальні віхи вагнерівських фабул пов'язані з ідеєю янгольського служіння, визначаючи мотивацію взаємодій персонажів. Автор монографії наслідує теорію К. Г. Юнга, який мислив християнські образи в якості символів, що відбивають колективне позасвідоме людства. Правомірність подібного трактування християнських ідей в творчості Р. Вагнера визначається його власним розумінням взаємодії мистецтва і релігії (концепція Kunstreligion).

Завершити дослідження містеріальних основ художньої свідомості і творчості Р. Вагнера хотілося б словами самого автора грандіозної тетралогії стосовно пізнання: «З моменту, коли людина відчула свою відмінність від природи і тим самим почала розвиватися як людина, перейшовши від несвідомості природного тваринного існування до свідомого життя, коли вона тим самим протиставила себе природі і коли почуття залежності від неї дало поштовх розвитку її мислення – з цієї миті виникла помилка як перший прояв свідомості. Але помилка – батько пізнання, і історія розвитку пізнання з помилки є історія роду людського від міфів глибокої старовини і до наших



днів» [69, с. 144]. Ці слова якнайкраще відповідають евристичній скерованості художньої свідомості композитора, внутрішньому шляху вагнерівських героїв і особливо концепції знаменитої тетралогії, що відповідає наскрізній у творчості німецького майстра міфологемі Шляху, яка визначає духовне становлення персонажів опер, – стежа від помилки (гріхопадіння) до здобуття Істини (спокути).

Нарешті зазначимо, що містеріальне начало пронизує оперну творчість Р. Вагнера, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсіфалем», торкаючись усіх текстологічних рівнів: сюжетно-сміслового, інтонаційно-семантичного, музично-драматургічного.



## РОЗДІЛ 2

### ОПЕРА «ІФІГЕНІЯ В АВЛІДІ» К. В. ГЛЮКА В ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ Р. ВАГНЕРА

#### Preambula

К. В. Глюк і Р. Вагнер є великими оперними реформаторами. У зв'язку із цим закономірним є питання щодо характеру діалогу творчого нащадка з великим попередником. Звернувшись до мемуарів Р. Вагнера знаходимо спогад молодого музиканта, що не позначений очікуваним захопленням творчістю К. В. Глюка. Так, відвідавши Відень, молодик побував на спектаклі опери «Іфігенія в Тавриді» К. В. Глюка. Майбутній реформатор був розчарований, оскільки чекав від вистави таких же приголомшливих вражень, які раніше отримав від «Фіделіо» Л. ван Бетховена з В. Шрьодер-Девріент в заголовній ролі (про вплив на Р. Вагнера цієї незабутньої вистави див. у підрозділі 3.2). Насправді ж творіння великого реформатора К. В. Глюка йому здалося нудним. Композитор згадує про свої переживання у зв'язку з неспівпадінням очікуваного з дійсністю і про причини внутрішнього дисонансу, який він спочув: «Це було тим важче для мене, що вголос признатися в цьому я не наважувався. Завдяки відомій фантастичній оповіді Гофмана<sup>1</sup> я склав собі про Глюка ще до знайомства з ним на ділі уявлення як про демонічну колосальну фігуру» [59, с. 125]. Співвідносячи свої враження від «Іфігенії в Тавриді» з незабутнім враженням від «Фіделіо», Р. Вагнер писав: «Але екстаз мій під час великої сцени Ореста з фуриями в порівнянні з тими відчуттями ледве досягав і половини висоти. Усе інше в опері збуджувало лише урочисто-напружене очікування чогось, що так нічим і не розв'язалось» [там само].

Проте надалі Р. Вагнер адресувався до творчості великого попередника, уже захопившись його геніальними шедеврами. Обіймаючи

<sup>1</sup> Мається на увазі новела Е. Т. А. Гофмана «Кавалер Глюк».



посаду капельмейстера Дрезденської Королівської Опери, він підготував і виконав з трупою театру дві опери К. В. Глюка: в 1843 р. «Арміду», а в 1847 р. «Іфігенію в Авліді». Другий з названих творів великого попередника особливо зацікавив Р. Вагнера. Композитор прагнув глибше проникнути в задум автора опери і представити його твір в належному інтерпретаційно-художньому прочитанні. В результаті виник діалог Р. Вагнера з К. В. Глюком, здійснюваний через вивчення тексту опери та його оригінальне тлумачення в процесі створення редакцій опери й увертюри до неї, оскільки остання настільки захопила інтерпретатора, що у нього з'явилося бажання дати їй нове життя у вигляді самостійного опусу. У статті «Про увертюру» Р. Вагнер означає три вершини в еволюції цього жанру – увертюра К. В. Глюка до опери «Іфігенія в Авліді», увертюра В. А. Моцарта до «Дон-Жуана» та «Леонора № 3» Л. ван Бетховена.

Виникає також питання: як оцінював Р. Вагнер внесок К. В. Глюка в світову музичну літературу у якості реформатора оперного жанру? Коли читаєш музично-теоретичні праці творчого наступника, то виникає враження недооцінки надбань великого попередника. Однак подібна думка торкнулась багатьох учителів і сучасників категоричного у своїх оцінках рефлектуючого митця Р. Вагнера. Виникає таке враження, що він вважав: К. В. Глюк, Л. ван Бетховен, Г. Берліоз та інші митці повинні були створити синтетичний твір мистецтва таким, як його уявляв собі Р. Вагнер, але не зуміли цього здійснити, хоч і проклали шляхи до цієї мети.

Під критику підпала і творчість К. В. Глюка. Р. Вагнер дорікає великому попереднику, що той проголошує революційні ідеї, але насправді не здійснює їх, по крайній мірі, у повному обсязі. Він вважав, що природності вокальної декламації домагалися і деякі інші автори, не постулюючи при цьому тези про неприпустимість домінування співака-віртуоза над композитором. Тобто вони слідували цьому творчому постулату інтуїтивно. Виникає враження, що Р. Вагнер дещо недооцінював вклад К. В. Глюка в світову музичну літературу у якості оперного реформатора. Однак великий попередник байройтського генія цілком по-іншому уявляв характер синтезу мистецтв в оперному театрі, і у зв'язку із цим ставив перед собою відмінні від вагнерівських творчі цілі.



Автор монографії вирізняє наступні форми діалогу Р. Вагнера з К. В. Глюком:

- безпосередня перцепція творчості великого попередника;
- вивчення текстів його творів;
- редакторське перетворення, яке є результатом когнітивно-творчої комунікації;
- виконавська інтерпретація творів, яку Р. Вагнер здійснював у якості диригента;
- рефлексія на сторінках музично-теоретичних праць.

В даному Розділі автор ставить собі за мету показати діалог Р. Вагнера з великим попередником на прикладі вивчення останнім тексту «Іфігенії в Авліді» з подальшим створенням редакцій опери та концертної увертюри.

### 2.1. Опера «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка в інтелектуально-творчій рефлексії Р. Вагнера

У вітчизняному музикознавстві відсутні спеціалізовані праці, присвячені діалогу між Р. Вагнером і його уявним співрозмовником К. В. Глюком, що визначає актуальність і новизну теми дослідження. Тим часом, обидва композитора залишили яскравий слід в історії музичної культури як реформатори оперного театру. Під багатьма думками свого великого попередника байройтський майстер міг би підписатися, настільки спорідненими були їх погляди щодо ролі лібрето в оперному творі, значення композитора-драматурга, а також співака-актора як виразника музично-сценічного задуму, що об'єднує слово, музику і сценічну дію в рівноправному союзі. При цьому Р. Вагнер мав на думці, що К. В. Глюк в своїх спрямуваннях не досяг кінцевого пункту реформи, зупинившись на півдорозі. Безсумнівно, кавалер К. В. Глюк був одним з тих художників, хто підготував ґрунт для вагнерівського твору мистецтва майбутнього. Подібну думку ми неодноразово зустрічаємо в музично-теоретичних працях Р. Вагнера, де ім'я К. В. Глюка знаходиться поруч з іменами інших великих творців – вчителів байройтського майстра, – У. Шекспіра, Е. Т. А. Гофмана, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, К. М. фон Вебера. У вагнерівських рефлексіях проблеми музичного і драматичного театру знаходяться



в єдиній площині, а зразком, моделлю для істинної і натхненної творчості композитор вважав спадщину великих еллінів. Подібні художньо-естетичні погляди притаманні і його великому попереднику.

І все ж виникають закономірні запитання: яке місце належить К. В. Глюку в художній свідомості Р. Вагнера, якою є його роль в процесі становлення художнього світогляду байройтського майстра? На ці питання можна відповісти, звернувшись до вагнерівських публіцистичних і музично-естетичних праць, а також безпосередньо до його редакторської та диригентської практики при створенні власних версій оперної партитури «Іфігенії в Авліді» і однойменної концертної увертюри. Однак цим не обмежується контекстуальне поле обраної проблематики, оскільки К. В. Глюк і Р. Вагнер – колоси світової музичної культури, чия творчість відображає загальні універсальні людського духу, завдяки чому герої їх опер постають виразниками не індивідуального, а архетипового начала. Їх спадщина сприймається в руслі глибинної типологічної спорідненості. К. В. Глюк і Р. Вагнер зверталися до міфологічних сюжетів як першооснови для своїх оперних творів, що відзначені збіжним розумінням суті музичного театру як виразника загальнолюдських цінностей, піднесених трагічних афектів.

Обидва композитора прагнули до пластичності мелодики, вільної від диктату співаків-віртуозів. Уже в творчості К. В. Глюка виявляється прагнення до організації номерів в розгорнуті, об'єднані логікою драматургічного розвитку, сцени. Ця ідея, проте, отримує найбільш завершений вираз в творчості великого реформатора оперного жанру Р. Вагнера, який посилив наскрізний елемент оперної драматургії до раніш небувалих масштабів. В даному підрозділі буде розглянуто, однак, лише один з аспектів вагнерівського діалогу з великим попередником, що пов'язаний зі створенням редакції опери «Іфігенія в Авліді», яка відтак увійшла в художню свідомість Р. Вагнера. Як рефлектируючий митець він розмірковував про свого великого попередника на сторінках мемуарів і музично-теоретичних праць. Нагадаємо, що в період створення редакції опери «Іфігенія в Авліді» Р. Вагнер займав посаду капельмейстера Дрезденської Королівської Опери, у зв'язку з чим його редакторський досвід відразу ж отримав безпосереднє виконавське втілення.



У зв'язку з виявленням дослідних лакун у вивченні діалогу Р. Вагнера і К. В. Глюка в процесі створення дрезденським капельмейстером редакторської версії оперної партитури «Іфігенії в Авліді» в підрозділі необхідно вирішити наступні дослідницькі завдання:

– осмислити редакторську та виконавську роботу Р. Вагнера над оперою «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка у світлі уявлень про музичну драму, що формувалися у цей час в художній свідомості дрезденського капельмейстера;

– показати діалог конгеніальних творців на рівні міфологем, що визначають спрямованість смислотворних інтенцій художньої практики обох композиторів.

Редакторська робота Р. Вагнера над оперою «Іфігенія в Авліді» включала ряд етапів, кожен з яких вимагав глибокого проникнення в задум великого попередника в процесі вивчення партитури – авторського тексту-послання. Композитор прагнув максимально зберегти авторський задум К. В. Глюка, що вимагало від нього особливої тонкості та філігранності у роботі, в процесі якої він намагався не спотворити геніальне творіння своїм редакторським втручанням. Перш за все, Р. Вагнер зайнявся перекладом французького тексту на німецьку мову, оскільки його неприємно вразив переклад берлінської партитури, який був у його розпорядженні. Композитор прагнув відновити втрачену в німецькомовному вербальному тексті природність декламації. Він виписав оригінальне паризьке видання оперної партитури, щоб вивчити також і інструментування, яке в берлінській партитурі здавалось йому спотворюючим авторський задум К. В. Глюка і ні в якій мірі не влаштувало його. Р. Вагнер, в свою чергу, змінив інструментування К. В. Глюка, надавши йому нових граней виразності. Заключну сцену редагованої опери Р. Вагнер спробував узгодити хоча б частково з трагедією Евріпіда. Для цього він створив для Іфігенії та Артеміді виразні аріозні речитативи. Композитор також вніс редакторські правки в текст, намагаючись вивільнити його «від нальоту французької солодкуватості у зображенні любовних стосунків між Ахіллом і Іфігенією» [59, с. 543]. Таким чином, створена дрезденським капельмейстером редакція – не реконструкція задуму К. В. Глюка, а новий варіант вивченого і переосмисленого Р. Вагнером твору.



Відзначимо, що життєвість вагнерівського трактування даної опери підтверджується самою виконавською практикою. В аудіо-записі опери «Іфігенія в Авліді» в редакції Р. Вагнера, здійсненій Баварським радіо у 1972 р., брали участь видатні співаки – Д. Фішер-Діскау (Агамемнон) і А. Моффо (Іфігенія), являючи органічну майстерність співаків-акторів в процесі прочитання ними істинної музичної трагедії. Підкреслимо, що авторський варіант К. В. Глюка і вагнерівська редакція твору – дві версії в тлумаченні єдиного задуму, оскільки, незважаючи на бажання дрезденського капельмейстера максимально зберегти оригінал первозданим, він все ж його трансформував, з'єднавши оперні сцени за допомогою оркестрових зв'язок, доповнивши авторський текст. Йому вдалося посилити цілеспрямованість музично-сценічної дії, максимально стиснувши події подібно пружині, яка в потрібний момент «вистрілює», в результаті чого опера перетворюється в справжню музичну драму, де тема самовідданої жертвності Іфігенії і внутрішніх мук Агамемнона отримує концентроване вираження і динамічне розгортання. У мемуарах Р. Вагнер пише, що лише поставивши крапку в копіткій роботі зі створення редакції «Іфігенії в Авліді» К. В. Глюка, він зміг перейти до роботи над завершенням III дії «Лоенгріна» [59, с. 543]. Даний факт свідчить про серйозне ставлення до редакторської праці над твором, який торкнувся душі Р. Вагнера. З іншого боку, редакцію опери великого попередника, поряд зі створенням «Лоенгріна», можна вважати творчою лабораторією Р. Вагнера, в якій викристалізувалися основні принципи його музичної драми. Саме в цей час композитор прокладав шляхи до оперної реформи. Р. Вагнер особливого значення надавав завершенням власних оперних творів. Таким же вагомим сенсом був наповнений у його розумінні фінал опери К. В. Глюка. Вклавши нові аріозно-речитативні висловлювання в уста Іфігенії і Артеміди, він привніс новий смисловий нюанс в осягнення трагічної розв'язки опери. Р. Вагнер пише про «неминучий “мар'яж”<sup>2</sup>» [59, с. 543] в опері К. В. Глюка як такий, що суперечить духу давньогрецької трагедії. Він намагався узгодити кінцівку опери хоча б частково з фіналом драматичного твору Евріпіда, не-

<sup>2</sup> По-французьки le mariage означає одруження.



зважаючи на те, що (це, як очевидно, дрезденському капельмейстеру було відомо) великий попередник звернувся в якості літературного першоджерела до трагедії Ж. Расіна.

Відзначимо також, що сюжет «Іфігенії в Авліді» в інтерпретації К. В. Глюка і його лібретиста Ф. дю Руле, відрізняється від літературної першооснови. У Ж. Расіна замість дочки Агамемнона в жертву приносить себе Ерфіла – полонянка Ахілла (нареченого Іфігенії) з Лесбосу, яка виявляється дочкою Олени (сестри Клітемнестри) і Тесея. Саме їй судилося бути принесеною в пожертву Артеміді. Справжнє ім'я Ерфіли – Іфігенія. Про все це дівчина дізнається від жерця Калхаса. Ерфіла-Іфігенія рада принести себе в жертву, оскільки закохана в Ахілла, який не відповідає їй взаємністю, внаслідок чого життя для неї втратило сенс. Непорозуміння розв'язано, і тепер ніщо не заважає іншій Іфігенії і Ахіллу одружитися.

По суті, Ерфіла є жертвою рока. На відміну від прочитання цього сюжету Ж. Расіном, в опері К. В. Глюка основна моральна ідея першоджерела наступна – жертвність долає смерть, підкоряючи не тільки людей, але й навіть всесильних богів. Аналогічну ситуацію виявляємо також в опері К. В. Глюка «Альцеста»: завдяки діянню самовідданої дружини можливою виявляється перемога над смертю. Таким чином, в інтерпретаційній версії трактування сюжету про Іфігенію в Авліді К. В. Глюка виявляємо смислову збіжність з міфом про Альцесту, на сюжет якого композитором також написана опера. З іншого боку, в обох названих творах окреслюється зв'язок з християнськими поглядами про можливість подолання смерті через жертвність. Ця думка співзвучна також творчості Р. Вагнера, який в своїх творах виводить на сцену героїв, здатних піднятися на самі високі ступені самозречення. Ерфіла відсутня в переліку персонажів опери К. В. Глюка. Дочка Агамемнона Іфігенія готова принести себе в жертву, перейнявши мотивацію дій свого батька, але Артеміда змилоstellилася і відмінила свій жорстокий вирок. У Евріпіда дочка Агамемнона була перенесена Артемідою в Тавриду, де стала жрицею богині полювання. Замість неї на жертвовному вівтарі опинилася лань. Однак ніхто не дізнався про чудесне спасіння Іфігенії. Клітемнестра затаїла злість на свого чоловіка Агамемнона за вбивство дочки, що стане в подальшому мотивом її помсти.



В «Орестей» Есхіла розкривається доля нащадків роду Атрея (Агамемнона, Ореста, Електри), сповнена гострого драматизму. Про враження від читання влітку 1848 р. «Орестей» Есхіла, де у центрі уваги автора і читача знаходиться розповідь про прокляття потомків царя Мікен Атрея<sup>3</sup>, Р. Вагнер пише в мемуарах: «Завдяки “Дидаскаліям” Дройзена переді мною з незвичайною виразністю повстала вся п'янка велич афінських трагічних вистав. Я уявляв собі, яке сильне враження справила б на мене “Орестея”, яка набула б форми такої сценічної вистави. “Агамемнон” потряс мене благородством своєї концепції. До кінця “Евменід” я відчував себе віднесеним у інший світ, і з тих пір я не міг примиритися з сучасною літературою» [60, с. 9–10]. Читання трилогії Есхіла стало вирішальним імпульсом щодо формування в художній свідомості Р. Вагнера ідеї Festspiel – урочистих вистав, близьких за духом інсценізаціям стародавніх грецьких трагедій і містерій. Р. Вагнер не написав за мотивами епічної розповіді Есхіла оперного твору; він створив грандіозну тетралогію, взявши за основу скандинавсько-німецьку міфологію. Російський композитор С. Танєєв, такий же пристрасний шанувальник творіння давньогрецького трагіка, втілює цю ідею в величому опусі, кожен акт якого представляє ідею і сюжет однієї з частин знаменитої трилогії (опера «Орестея»).

Вагнерівська редакція опери «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка відноситься до 1847 р., коли у композитора формується власне розуміння музичної драми. У зв'язку із цим цілком закономірним бачиться його прагнення привнести в цей твір більшої динаміки наскрізної дії, безперервності драматургічного становлення відповідно до художньо-естетичних уявлень, які в цей час складаються в художній свідомості композитора. Вивчивши роздуми Р. Вагнера, що стосуються К. В. Глюка, можна дійти висновку про його колосальну увагу до творчості великого попередника і, особливо, до опери «Іфігенія в Авліді». Так, наприклад, в мемуарах Р. Вагнер відзначає, що його заці-

<sup>3</sup> Атрей був проклятий братом Фіестом. Брати були суперниками за владу, що спричинило до злочинів з обох сторін. Окрім цього, Атрей обрав вельми жорстоку помсту за перелоб Фіеста зі своєю дружиною Аеропою. Він вгостив брата м'ясом зарізаних племінників, надалі повідавши про це Фіесту, і за це був проклятий страждаючим батьком.

кавив вже сам сюжет, в зв'язку з чим він відчував себе зобов'язаним віддати цьому твору більше уваги і праці, ніж «Арміді» [59, с. 542].

Інтерес до цього сюжету, як можна припустити, не випадковий. У 1847 р. Р. Вагнер здійснив редакцію опери «Іфігенія в Авліді», а влітку 1848 р. накидав план прочитання міфу про нібелунгів, який склав надалі основу грандіозного оперного циклу. Між названими творами є явні паралелі. При цьому існуючі смислові аналогії не виступають як тотожності: пов'язані з діалогом – самопізнанням через дотик до творчості конгеніального, близького за духом творця, – вони визначаються, перш за все, типологічною спорідненістю К. В. Глюка і Р. Вагнера як митців, розкриваючи спільність й водночас відмінність їх художніх устремлень.

Отже, стрижневу лінію сюжету опери «Іфігенія в Авліді» визначає тема жертвопринесення любої доньки. Аналогічний мотив здобуває ще більш глибокого і багатоглибкого тлумачення в оперному циклі Р. Вагнера. Даний сюжетний мотив, згідно зі спостереженнями Л. Кириліної, має глибоке коріння у світовій культурі, будучи пов'язаним як з язическими (міф про Іфігенію), так і з християнськими уявленнями. В якості прикладів дослідниця наводить біблійні історії Авраама і Ієвфая, новозавітну жертву Христа [115, с. 200]. Додамо також, що мусульманське свято жертвоприношення Курбан-байрам (про який, до речі, згадується в опері «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемівського) в своїй міфологічній основі перегукується з історією жертвопринесення сина Ісаака Авраамом. У мусульманській історії Ібрахім приносить в жертву Богу свого сина Ісмаїла. За цю відданість Всевишній винагородив Ібрахіма, замінивши жертвоприношення Ісмаїла бараном. На згадку про цю подію віруючі здійснюють обряд паломництва в Мекку – місце, де відбулася ця подія. До ланцюжку сюжетів, де батько змушений принести у пожертву свого сина, додамо оперу «Ідоменей» В. А. Моцарта, де даний мотив розкривається крізь призму внутрішнього протиріччя, яке виникає в душі головного героя твору – почуття любові і необхідність підкоритися вимогам бога Нептуна заради критського народу, перед яким він несе відповідальність<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Виникають паралелі з оперою «Летючий Голландець» Р. Вагнера: страхітливі непізнавані водні глибини, клятва вищим силам, страшна плата за порятунок у морі.



Мотив жертвопринесення праатьком своїх нащадків послідовно окреслено не тільки в «Іфігенії в Авліді» К. В. Глюка, але й у вагнерівській тетралогії. При співвіднесенні цих творів виявляється архетипова спільність оперних героїв відповідно до принципу семантичної парності. Відкриває оперу К. В. Глюка арія стражденного батька, яка розкриває боротьбу в його душі ніжного почуття до доньки, яка постає в опері безневинною жертвою, з усвідомленням фатальної невідворотності. Сцена виявляє внутрішній розлад персонажа: його прагнення минути жорстокий вирок Артеміді, подолавши фатальність невблаганної долі, вступає у конфлікт з почуттям відповідальності перед народом.

Більш складним є внутрішній світ Вотана, особисті почуття якого знаходяться в крайньому протиріччі з раціональним началом його рефлексії. Батько-вбивця і одночасно люблячий батько – різновекторна спрямованість двох установок, які демонструють протистояння любові з усвідомленням необхідності підкорятися вищому закону. Внутрішній конфлікт скоує обох героїв – Вотана та Агамемнона, наче ланцюг, оскільки властивець сам є невільник владі – вимог, яким він повинен підкорятися. Агамемнон відповідальний за долю народу, а Вотан – за участь всесвіту: такою є смислова амплітуда у варіантному тлумаченні єдиного архетипу. У Р. Вагнера ця неоднозначність представлена ще більш рельєфно, виявляючи, врешті-решт, динаміку внутрішнього становлення засновника світу, кульмінаційною фазою якої є момент безпосереднього зіткнення отця світу з безстрашним представником роду Вельзунгів – незалежним героєм, надією богів, – саме таким в тетралогії показаний світлоносний Зігфрід.

Вотан і Зігфрід актуалізують через власні світовідчуття та діяння два протилежних смислових полюси – логіка та інтуїтивність, раціоналізм та безшабашність, осмисленість вчинків та безпосередність почуттів. Однак антагоністичні, на перший погляд, начала визначають суперечливість душі самого праатька роду Вельзунгів. Арія Агамемнона, в якій герой звертається до невблаганної Артеміді, яка вимагає страшною жертви, співзвучна духовному настрою Вотана у його сповіді в сцені з Брюнгільдою, де він розповідає доньці про трагічний розлад у його душі – внутрішню



роздвоєність між турботою про долю світу і власними сердечними прихильностями<sup>5</sup>.

В опері К. В. Глюка образ рефлектуючого героя, вимога загладити провину узгоджується з основним драматургічним стрижнем тетралогії Р. Вагнера. Зауважимо, що дана міфологема у байройтського майстра здобуває набагато вагоміший підтекст. Архетипове мислення Р. Вагнера обумовлює включення ним в контекст творів міфологем як складових унікального образу світу, онтологічної реальності. Однак, незважаючи на варіантні відмінності, в обох операх автори явили єдиний архетип – провина, яка «звергає у прірву», призводячи до трагічної ситуації.

Образ рефлектуючого героя, необхідність розплати за космічного масштабу провину обумовлені наявністю у тетралогії Р. Вагнера смислотворного стрижня. Зауважимо, що міфологема спокутування проступку в творі байройтського майстра має глибше, ніж в опері К. В. Глюка, смислове підґрунтя. У драмі «Золото Рейну» композитор розкриває початково злочинну основу створеного праатьком світу, який неминуче повинен загинути, але водночас здобути спокутування, очищення, оновлення.

Зауважимо, що, незважаючи на варіантні відмінності, в обох творах явлений єдиний архетип – гріх (проступок, провинність), що активує дію фатальної зумовленості. К. В. Глюк переосмислює грецький міф у дусі щасливої розв'язки, проте інша його опера – «Іфігенія в Тавриді» – представляє продовження історії життя доньки Агамемнона, на цей раз – жриці храму Артеміді – у відповідності до античного першоджерела, де кінець оповіді про одруження в Авліді не був настільки однозначно безхмарним, ведучи до виникнення нового конфлікту, пов'язаного з прокляттям роду Атрея. Мотив прокляття, поневірянь, проступків, які накликають на кожне нове покоління біди, пов'язані з подіями минулого, діями предків, праатька – міфологічний мотив, який об'єднує тетралогію і названі опери К. В. Глюка. Незважаючи на однозначно щасливу кінцівку «Іфігенії в Авліді», що не узгоджується з подальшими подіями,

<sup>5</sup> Мстивість і жорстокість Артеміді показані в опері «Дідона і Еней» Г. Пьорселла (розповідь про Актеона).



представленими в опері «Іфігенія в Тавриді», ці твори можна уявити як свого роду тематичний цикл<sup>6</sup>.

Ще одна семантично-персонажна пара, яка бере участь в розгортанні смислоутворюючого ядра тетралогії і «Іфігенії в Авліді» – дружина голови пантеону (у Р. Вагнера) і хор греків (у К. В. Глюка). Вони виконують єдину драматургічну функцію, уособлюючи сліпу законність, яка цілком ворожа світу почуттів. Хор греків наполегливо повторює вимогу принесення жертви і з підозрою сприймає нерішучість Агамемнона і верховного жерця Калхаса (обидва вони прагнуть відтягнути трагічну розв'язку). Дана ситуація узгоджується з фігурою Фрікки, яка вказує Вотану на необхідність віддати Хундінгу перемогу в поєдинку із Зігмундом. Вона вимагає від голови пантеону відступитися від Вельзунгів, не підтримувати їх в прагненні здобути один одного в любовному союзі, закликаючи, таким чином, принести прихильність до власних нащадків в жертву. Вотану доводиться визнати, що він обманював себе в надії перехитрити вищі сили. Хор греків у К. В. Глюка і діалог Вотана з Фріккою у Р. Вагнера народжують безвихідне почуття в душі рефлектуючих героїв, викликане усвідомленням власного безсилля перед силами безжального фатуму.

<sup>6</sup> В давньогрецьких міфах існувало уявлення про те, що скоєне зло повертається до людини (відповідну розплату за лихі вчинки можна вподібнити бумерангу долі). Згадаймо міф про прокляття роду Атрея. Ідею неминучого поражу за переступ уособлюють в міфах Еринії, які переслідують вбивць. Так, від Еринії довелося схриватися Оресту після вбивства ним матері та вітчима. Заступником героя виступив бог сонця Аполлон, оскільки Орест мстився за вбивство свого батька Агамемнона. У міфах, таким чином, показується торжество вищої справедливості. У тетралогії Р. Вагнера і опері «Ріголетто» Дж. Верді прокляття за заподіяне зло осмислюється як реальна сила, що впливає на хід долі героїв. Прокляття Альберіха, який втратив все – і любов, і владу – торкнеться кожного, хто вчинить замах на скарби, що дісталися йому страшною ціною (розплата співмірна втраті нібелунга). В опері Дж. Верді прокляття Монтероне настає не герцога Мантуанського – безпосереднього винуватця його нещастя, а Ріголетто, що є цілком логічним, оскільки це рівнозначна кара (втільнення ідеї бумеранга життя). Шут опиняється в тій же ситуації, що й Монтероне, оскільки він, будучи сам батьком, який оберігає любов доньку, посмів глумитися над батьківським горем. Кармічне покарання, про яке йдеться в підрозділі I.1 щодо образу Пракриті (драматична поема «Переможиці» Р. Вагнера), можна зіставити з мотивом прокляття в опері «Ріголетто» Дж. Верді, не ототожнюючи їх.



Образ нареченого Іфігенії Ахілла представляє інший в порівнянні з Агамемноном смисловий полюс твору – уособлення героїки духу; він – персонаж, який безстрашно, не вагаючись, кидає виклик вищим силам. На відміну від батька героїні Агамемнона, який намагається уникнути рішення Артеміди, Ахілл зі зброєю в руках готовий відстоювати життя своєї коханої нареченої.

Зіткнення Ахілла і Агамемнона перегукується з аналогічними ситуаціями в тетралогії – протистояння Вотана і Брюнгільди, яка взяла під свій захист Вельзунгів; Вотана і Зігфріда в момент, коли сонячний герой, спрямований долею, слідує до кручі зі сплячою Валькірією. У названих ситуаціях різновекторні моделі світосприйняття стикаються в контексті одвічної боротьби старого і нового, усталеного і того, що повстає, де трагічна рефлексія батьків протистоїть безпосередності почуттів дітей, а навчена життєвим досвідом зрілість – героїчній юності. Безстрашність перед вищими силами у молодого покоління визначається природною спрямованістю до Еросу буття, яка не відає сумнівів; вона обумовлена пануючим в цьому віці інстинктом продовження роду – в даній системі моральних координат любов і прагнення до самореалізації виступають абсолютними цінностями життя. Батьки, навпаки, намагаються захистити те, що вже існує і встоялося.

Вотан і Агамемнон показані як дуже неоднозначні герої. Їх душа катована суперечливими почуттями. Вони не можуть рішуче протистояти фатальним силам, оскільки на них лежить тягар відповідальності. Антитезою рефлексії голови пантеону виступають дії Брюнгільди та Зігфріда. Ахілл (так само як і матір ліричної героїні Клітемнестра, для якої життя доньки є абсолютною цінністю) рішуче протистоїть батьку нареченої – тиранові, вбивці, руйнівникові його особистого щастя.

В опері К. В. Глюка «Альцеста» також підіймається проблема самовідданості крізь призму осмислення взаємин батьків та дітей. У стародавньому міфі і опері К. В. Глюка батьки Адмета відмовилися померти за свого сина, на це виявилася здатною його любляча дружина. Аналогічно цьому в оперному циклі Р. Вагнера молоде покоління завдяки імпульсивності, героїці духу, природній спрямованості до Еросу буття зводиться над трагічними роздумами батька світу і зачинателя роду, який виявився не в силах утілити те, до чого без-



посередньо були спрямовані його отчі сподівання і помисли. Персонажі, які утілюють ідеали молоді, діють, не роздумуючи про наслідки (прикладом може слугувати історія про Ромео та Джульєтту, утілена в трагедії У. Шекспіра, а також в опері Ш. Гуно, мюзиклі Ж. Пресгурвіка). Проблема батьків і дітей варіантно розкривається в «Альцесті» та «Іфігенії в Авліді» К. В. Глюка, проте за своїм смисловим змістом і типологією героїв ситуація в тетралогії все ж ближча до другої з названих опер.

Значимо також, що в опері «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка сюжетний мотив вбивства лані Артеміди подібний мотиву вбивства лебедя в «Парсіфалі» Р. Вагнера. Образи лані та лебедя інтерпретуються авторами у якості священної тварини, відіймати життя у якої неприпустимо.

Творчість композиторів об'єднує увага до трагічної колізії, втілення образів героїв, які виступають типологічним уособленням нетлінних істин. Загальною для них є тема протистояння Любові та Смерті (інтерпретовані К. В. Глюком міфи про Орфея, Іфігенію, Альцесту; сцена Зігмунда з вісницею смерті Брюнгільдою в тетралогії Р. Вагнера), яка в творчості байройтського майстра представляє не лише їх антитезу, але й бінарну єдність – Liebestod. Ідея жертвовної любові знаходить у К. В. Глюка яскраве вираження в образах Орфея, Іфігенії та Альцести, у творчості ж його нащадка вона отримує послідовне втілення, починаючи від опер 40-х рр. і закінчуючи «Парсіфалем».

Отже, обидва композитори в контексті оперної творчості представляють ідею, згідно якій самовіддане діяння і героїка духу здатні здолати невблаганну Смерть. У зв'язку із цим інтерес Р. Вагнера до твору великого попередника, прагнення всебічно пізнати та надалі переосмислити текст редактованої опери, представляються цілком закономірними. Творчість композиторів являє типологічну спорідненість персонажів, демонструє наявність збіжних смислоутворюючих стрижнів та драматургічного вектору, спрямованого на подолання трагічної ситуації через Любов. Опера «Іфігенія в Авліді» була переосмислена великим нащадком в аспекті поглиблення темброво-виразних нюансів, посилення трагічного пафосу сюжету. Створена Р. Вагнером редакція пов'язана з втіленням його новаторських поглядів, які



формується у дрезденського капельмейстера в 40-ві рр., щодо оперної драматургії.

## 2.2. Р. Вагнер – редактор і виконавець: у пошуках первинного змісту увертюри К. В. Глюка до «Іфігенії в Авліді»

Біографія і «життя» твору пов'язані з редакціями, як композиторськими, так і виконавськими, що наповнюють новими смислами варіантну множинність його буття. В цьому аспекті проблеми редакторської практики в єдності з певними епохальними, авторськими, інструментальними стилями являють безсумнівну дослідницьку актуальність. У фокусі уваги – увертюра до опери К. В. Глюка «Іфігенія в Авліді», доля якої визначається не тільки її існуванням в рамках оперного спектаклю в оригінальній версії самого автора. Окрім версії К. В. Глюка, існує редакція опери, здійснена Р. Вагнером для виконання силами трупи Дрезденської Королівської Опері. Вона має ряд специфічних особливостей, що пов'язані з переосмисленням драматургічних закономірностей твору великого попередника з позицій творчих установок, які формувалися в художній свідомості Р. Вагнера. В якості преамбули до оперного спектаклю увертюра в редакції Р. Вагнера має ряд відмінностей у співвіднесенні з оригінальною версією великого попередника.

В авторському варіанті К. В. Глюка увертюра не має завершення, яке б давало можливість самостійного її виконання, так як безпосередньо переходить в першу сцену опери. У зв'язку із цим для концертного її виконання необхідно було написати кінцівку. Ця задача була здійснена в першій концертній редакції увертюри, яку спочатку приписували В. А. Моцарту. Подальшим етапом концертного життя увертюри стало створення нової, оригінальної редакції-обробки Р. Вагнером. Ця увертюра постійно перебувала у фокусі уваги композитора: він її редагував, диригував нею як в оперних виставах, так і в якості самостійного оркестрового твору з новим завершенням в концертах. Композитор розмірковував про симфонічний шедевр К. В. Глюка, присвячуючи йому сторінки мемуарів і музично-публіцистичних робіт, що свідчить про активну рецепцію ним цього твору протягом багатьох років.



Виконання першої концертної редакції увертюри із так званою «кінцівкою В. А. Моцарта» викликало у Р. Вагнера суперечливі почуття. Коли композитор познайомився з авторською партитурою «Іфігенії в Авліді» К. В. Глюка, яку виписав із Парижа, він ствердився в переконанні, що задум великого реформатора був спотворений, що спонукало його створити власну версію оперного спектаклю, а потім і концертної увертюри. Але чи відображає істинний зміст увертюри К. В. Глюка відчуте композитором-романтиком? Чи правильно Р. Вагнер витлумачив послання великого попередника? І хто ближчий до істини: виконавці, які спиралися на усталені традиції, чи заперечуючий сталі уявлення про творіння К. В. Глюка інший великий оперний реформатор – Р. Вагнер? Що превалює в вагнерівській обробці увертюри – автентичність задуму К. В. Глюка чи редакторські привнесення?

У зв'язку із цим необхідно визначити своєрідність вагнерівської редакторської та виконавської версії увертюри до опери К. В. Глюка «Іфігенія в Авліді» у співвіднесенні з авторською партитурою і першою концертною редакцією твору з «кінцівкою В. А. Моцарта», виявити художньо-стильові особливості розглянутих варіантів.

Увертюра К. В. Глюка увійшла у виконавську практику в двох комунікативних версіях – як частина оперного спектаклю і як самостійний симфонічний опус. Звернемося до історичних фактів, що стосуються буття опери «Іфігенія в Авліді» та її увертюри. Прем'єра опери відбулася в Парижі 19 квітня 1774 р., що зазначено на титульному аркуші паризького видання [274, титульн. арк.]. Популярність музики увертюри призвела до створення її самостійної партитури, призначеної для виконання поза вистави – як концертного опусу. У нашому розпорядженні є німецьке видання партитур двох концертних версій увертюри «Іфігенія в Авліді», що представляє дві її редакції – із закінченням, яке раніше приписувалося В. А. Моцарту, і обробку Р. Вагнера [275]. Зіставимо ці версії з нотним текстом паризького видання опери К. В. Глюка, до якого у свій час звернувся і Р. Вагнер, що дозволить визначити своєрідність кожної з названих редакцій з позицій привнесення нового в авторський текст.

Авторство і час написання першої концертної редакції увертюри оповите загадковим ореолом. Спочатку вважалося, що завершення до увертюри написав В. А. Моцарт, однак надалі утвердилася інша



думка. Появу редакції увертюри пов'язують з ім'ям Йоганна Філіпа Шмідта<sup>7</sup>. В партитурі, на яку ми будемо спиратися в якості матеріалу дослідження, ім'я В. А. Моцарта вказано, але у передмові доктора Вільгельма Альтмана наводиться інформація про те, що в дійсності редакція належить Йоганну Філіпу Шмідту [275].

Якщо порівняти паризьке оригінальне видання опери К. В. Глюка з першою концертною версією увертюри, то з'ясується, що аж до так званого «моцартівського завершення» нотний текст практично збігається з оригіналом. Відмінності стосуються лише нотації, яка в оригінальному виданні має ряд особливостей. Слід враховувати, що редакція музичного твору пов'язана з більшою або меншою мірою інтерпретаторського втручання в редакований текст, найчастіше обумовлена також історично рухомими нормами нотації, що єдині з еволюцією музичного мислення. Партитурна нотація має свою історію. Яскравий приклад її еволюційних змін демонструє порівняння паризького автографа опери «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка, що несе на собі відби-

<sup>7</sup> Відомості про Йоганна Філіпа (Самуїла) Шмідта / Johann Philipp (Samuel) Schmidt (1779–1853) знаходимо в «Музичному словнику» Г. Рімана і «Музичному словнику Гроува». Так, Г. Ріман пише про нього: «<...> берлінський чиновник, написав ряд опер для Кенігсберга і Берліна, а також кантати, гімни, меси, симфонії, квартети тощо, велика частина яких була надрукована. Шмідт створив також багато клавіраусцугів симфоній і квартетів Гайдна і Моцарта та ін.» [179]. В «Музичному словнику Гроува» зазначено, що композитор народився в Кенігсберзі 8 вересня 1779 р., а помер у Берліні 9 травня 1853 р. В молодості він проявив себе як піаніст і композитор, який створив ряд фортепіанних творів. Потім він почав вивчати право в Кенігсберзі. У цей період Й. Ф. Шмідт багато подорожував по Німеччині, зупинившись ненадовго в Берліні (1798–1799) для занять з Нойманном (J. G. Naumann); зрештою він повернувся в Берлін (1801), де зайняв посаду урядового чиновника. Продовжуючи займатися композицією, він написав ряд творів для пісенного товариства, заснованого К. Ф. Цельтером, і незабаром відновив музичну кар'єру, беручи участь у концертах і створюючи все про музику, пишучи музичні твори. Опері та зінгшпілі Й. Ф. Шмідта, які згідно Хертвігу (Härtwig), представляють чутливий стиль бідермайєр, написані в легкому і мелодично привабливому постмоцартіанському дусі. Одним з його найбільш популярних творів була опера «Рибачка» («Das Fischermädchen») (1818), яка була схвалена К. М. фон Вебером в есе, написаному з приводу її прем'єри в Дрездені в 1818 р. Й. Ф. Шмідт створював і церковну музику (включаючи дві меси), камерну музику, здійснив чимало редакцій. Він також автор статей та оглядів, написаних для різних журналів [283].



ток нотної фіксації, прийнятої у XVIII ст., з подальшими виданнями партитури твору. У концертній версії увертюри з так званою «кінцівкою В. А. Моцарта» збережений склад оркестру, який був вказаний автором твору. Проте в паризькому виданні немає вказівок на кількість інструментів у кожній інструментальній партії, немає звичайного поділу інструментів за групами, інструменти зовсім по-іншому розташовані по вертикалі. Рухаючись зверху вниз – перші скрипки, другі скрипки, гобої, флейти, альти, валторни, труби, літаври, фаготи, віолончелі і контрабаси. У розміщенні інструментів є закономірність – групування за принципом: верх – середина – низ. Верхні голоси представлені скрипками, гобоями і флейтами, середні – альтами, валторнами і трубами, нижні – літаврами, фаготами, віолончелями і контрабасами. Зауважимо, що низькі духові та струнні – фаготи, віолончелі і контрабаси – записані на одному рядку (*Fagotti et Basso*), що не завжди зручно, оскільки ці інструменти не дублюють один одного, у зв'язку із чим композитору доводиться вносити додаткові вказівки, приміром, що в даному фрагменті грає фагот, проставляючи одночасно паузи на тому ж рядку, адресовані низьким струнним.

Звертає на себе увагу і ескізна неповнота запису окремих партій завдяки використанню позначень, які дозволяють не повторяти дубльовані оркестрові голоси, а робити відсилання до іншої партії, яка виконує той самий нотний текст. Наприклад, позначка *col V I* на рядку флейт означає, що ці духові інструменти грають в унісон з I-ми скрипками, *col corn* на рядку труб вказує на те, що вони дублюють партію валторн. Зустрічаємо також позначення *unis.* у партіях II-х скрипок, яке відсилає до музичного матеріалу, викладеного у I-х скрипок. Характерно, що ця позначка (*unis.*) використовується лише у відношенні однорідних інструментів, якими є скрипки. В авторській партитурі опери «Іфігенія в Авліді» запис містить безліч деталей, нюансів, а неповнота, ескізність, спрощеність нотації пов'язана зі складністю нотодрукування в епоху К. В. Глюка, її трудомісткістю.

Видання редакції з так званою «кінцівкою В. А. Моцарта», на яке спирається автор монографії, має звичний для сучасного музиканта вигляд. В ній здійснюється об'єднання інструментів в оркестрові групи; кожен інструмент, за винятком низьких струнних, має свій окремо виписаний рядок; запис музичного тексту повний, без умовних по-



значень, які спрощують нотацію. Інструментальний склад увертюри включає 2 флейти, 2 гобоя, 2 фаготи, 2 валторни *in C*, 2 труби *in C*, літаври *in C*, *G*, струнний квінтет. Стає очевидним, що склад оркестру парний. Нагадаємо, що в паризькій партитурі названі інструменти, але немає вказівок на їх число в кожній партії, як і на їх стрій, що уточнюється в доступному автору монографії виданні концертного варіанту увертюри.

Зміни нотного запису в бік все більшої диференціації деталей оркестрового письма тісно пов'язані з еволюцією фіксації музичного тексту, яка удосконалювалася ще з перших кроків формування професійної традиції. Вони мають суттєві передумови в розширенні самого образного змісту музики, що вимагав все більшої повноти і точності у відображенні композиторського задуму.

При аналізі вагнерівської обробки увертюри «Іфігенія в Авліді» стає ясно, що байройтський геній вніс суттєві зміни в інструментовку твору в співвіднесенні з його авторським варіантом і першою концертною редакцією. Розходження з оригіналом, в першу чергу, зумовлені розширенням виконавського складу. Р. Вагнер посилив дерев'яну та мідну духові групи, долучивши відсутні в попередніх варіантах партитури 2 кларнети *in B*, III фагот, III і IV валторни *in C*, III трубу *in C*; в басовій партії він вперше назвав групу віолончелей, сполучених з контрабасом. Оркестрове звучання стало набагато масивнішим і щільнішим. Нове інструментування сприяло створенню яскравих динамічних контрастів, підкресленню музично-образних драматургічних антитез. Особливо виразно відмінності з першоджерелом проступають при співвіднесенні фрагментів оркестрового *tutti*. У К. В. Глюка сповнена витонченості оркестровка не сягає тієї динамічної сили, яка виявляється в потужному хоралі розширеної мідної групи, могутніх оркестрових унісонах та октавних дублюваннях в обробці Р. Вагнера. У своєму тлумаченні симфонічного оркестру останній виступає справжнім композитором-романтиком, продовжувачем бетховенських традицій. Могутня хода основної теми увертюри в редакції Р. Вагнера, її неблаганність протилежні витонченому, хоча і напористому звучанню теми в оригінальній інструментовці К. В. Глюка, у якого грізна тема фатуму, контрастуючи з ліричним тематизмом, все ж таки не несе настільки концентровано вираженого рокового начала, що ви-



являється, наприклад, у П'ятій симфонії Л. ван Бетховена, Четвертій та П'ятій симфоніях П. Чайковського, в образі долі, відображеному у симфонічних лейтмотивах і есхатологічних картинах тетралогії Р. Вагнера.

У своєму трактуванні увертюри до «Іфігенії в Авліді» творчий нащадок протиставляє музично-образні сфери, позначені у творі К. В. Глюка, чому в чималому ступені сприяє стриманість темпу, вирізняючи виконавську версію вагнерівської редакції. Це досить істотний аспект його інтерпретації: Р. Вагнер відмовився від темпу *Allegro*, в якому грали твір його сучасники. Він вважав подібне трактування помилковим, спотворюючим задум К. В. Глюка, оскільки у виписаній ним з Парижу партитурі він не виявив позначок, що вказували б на зміни темпу. В самому початку твору автором позначений темп – *Andante*. Зауважимо, що основний розділ симфонічного шедевр музиканти під керівництвом Р. Вагнера грали в помірно-швидкому темпі, але темповий контраст, все ж, не був таким значним – *Allegro moderato*. Вимога грати увертюру в більш стриманому, ніж звикли виконавці, русі, сприяла виникненню нових нюансів образного змісту: рефлексія, глибоке проникнення у сферу лірики і журних страждань, смислова значимість лінії фатуму. Легкість руху, врівноваженість емоцій при цьому зникають. Сучасна концертна практика довела життєвість обох концертних редакцій увертюри. Вагнерівська редакція, сприймана сучасниками як зухвала, що піддає сумніву авторитет традиції, залишається затребуваною аж до теперішнього часу, знаходячи визнання виконавців і публіки.

Важливим чинником для розуміння редакторської позиції Р. Вагнера, тісно пов'язаної з його виконавською діяльністю, бачиться глибина осягнення ним художнього задуму великого попередника: його концертна обробка явилась підсумком тривалого процесу пізнання оперного шедевра К. В. Глюка. Написання концертної увертюри стало результатом проникнення у смисловий зміст як самої опери, так і її симфонічного прологу. Спочатку Р. Вагнер створив нову редакцію опери, виконаної вслід під його управлінням в Дрездені 22 лютого 1847 р. Створення власної версії опери, де композитор виступив не тільки в якості редактора, але і як диригент, було продиктовано безпосередніми практичними потребами роботи в Дрезденській Ко-



ролівській Опері, де Р. Вагнер обіймав посаду капельмейстера. Саме тоді і відбувся перший досвід редагування та виконання увертюри, в той час ще в рамках оперного спектаклю. У 1854 р. Р. Вагнер знову звернувся до «Іфігенії в Авліді», створивши власний концертний варіант її увертюри, що явився новим етапом осмислення ним геніального шедевр К. В. Глюка.

Показово, що про симфонічний пролог до «Іфігенії в Авліді» Р. Вагнер розмірковував ще в період свого творчого становлення в 40-ві рр.: в ранній статті «Про увертюру» твір витлумачувався ним як одна з вершин програмного симфонізму, поряд з увертюрою до «Дон Жуану» В. А. Моцарта [63, с. 7, 11–12]. Після створення власної редакції глюківської увертюри Р. Вагнер відчув потребу обґрунтувати своє трактування. В листі до редактора «Нового музичного журналу» він роз'яснює свою творчу позицію, розповідаючи про процес народження цієї новаторської інтерпретації [71, с. 18–29]. У момент написання «Листа» (17.06.1854) редактором заснованого Р. Шуманом лейпцігського видання був Ф. Брендель. Нагадаємо, що увертюра до «Іфігенії в Авліді», виконана Р. Вагнером в Дрездені в рамках оперного спектаклю, внаслідок її невідповідності усталеним канонам зустріла вороже ставлення з боку критики і консервативно налаштованої публіки. Сама ж оперна постановка в редакції і під орудою німецького композитора знайшла більш прихильний прийом. Нове, на цей раз концертне, виконання увертюри оркестром Цюріхського музичного товариства, з яким Р. Вагнер співпрацював як диригент, спонукає його пояснити читачам журналу свій задум з оглядкою на непорозуміння, що виникло у дрезденський період. Автор монографії у своєму дослідженні спирається на названі дві статті як зразки рефлексії композитора, оскільки в них розкриваються особливості художньо-естетичного сприйняття та оцінка Р. Вагнером симфонічного шедевра К. В. Глюка, містяться ємні аналітичні спостереження щодо образного змісту увертюри, забарвлені глибоко особистісним ставленням до творчості великого попередника. Лист до редактора «Нового музичного журналу» проливає світло на логічні, образно-смислові та інтонаційні основи вагнерівської інтерпретації увертюри.

Концертна версія увертюри до «Іфігенії в Авліді» в обробці Р. Вагнера має інше завершення, ніж в редакції Й. Ф. Шмідта. Харак-



терний для опери «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка синтез барокового і ранньокласичного стилів відзначений Л. Кірилліною у монографії; дослідниця трактує музичну форму увертюри як барочну концертну, де другий драматургічний план утворюють сонатні закономірності [115, с. 203–204]. У творця першої редакції увертюри утвердження основної теми в кінці твору відповідає принципу постійного повернення головної думки, що характерно для барокової концертної форми, яка лежить в основі твору. Даній конфігурації цілком чужа гостра конфліктність драматургічних антитез та у розвитку музичного матеріалу. Р. Вагнер у своєму трактуванні, навпаки, максимально рельєфно протиставляє образно-сміслові тематичні комплекси увертюри, позначені ним як мотиви: призиву, грізної сили, невинної грації, болісного скорботного співчуття [71, с. 24].

Нерозв'язність внутрішніх протиріч особистості втілена в вагнерівській редакції поверненням в кінці увертюри теми болісних мук Агамемнона, його глибоко страждаючого серця, мученицького призиву, що виринається із глибин його душі. Однак таке трактування не є привнесенням самого Р. Вагнера, оскільки, згідно його власним міркуванням, він слідує за текстом першоджерела: «Для мого наміру було надзвичайно сприятливою та обставина, що слідом за увертюрою в першій сцені опери повертається той самий мотив; тому я не вчинив ніякого насильства над музичною побудовою твору, якщо, за прикладом самого майстра, повторив в кінці початкову думку і тільки завершив її найпростішим кадансом в тоніку» [71, с. 25]. Дійсно, сцена Агамемнона, в яку безпосередньо переходить увертюра в опері К. В. Глюка, починається тематичним матеріалом вступу увертюри. Р. Вагнер, слідуючи великому попереднику, повертає тематизм на новому витку драматургічного становлення, створюючи струнке тематичне обрамлення. Він звертається до матеріалу речитативного розділу арії, викладаючи з невеликими змінами 6 перших тактів, наведених у концертній увертюрі без партії Агамемнона зі збереженням тональності g-moll. Зауважимо, що основна тональність увертюри – c-moll, саме вона звучить на початку вступу, у зв'язку із чим на новому витку розвитку виникає лише тематична реприза. У подальшому викладі музичного матеріалу Р. Вагнер слідує логіці інструментальної форми, спираючись на послідовність викладу музичного тематизму



в початковому розділі увертюри: слідом за журливою темою в стретному проведенні у свої права вступають інтонації зітхання, які відсутні в арії Агамемнона, але наявні у вступному епізоді симфонічного шедевр. На цей раз Р. Вагнер-редактор відходить від музичного матеріалу оперної сцени. Друге проведення тематичного комплексу, що містить інтонацію журливого призиву і ламентозний елемент, відзначено поверненням основного тонального центру увертюри – c-moll. Вагнерівський задум кінцівки узгоджується з образним строем першоджерела, оскільки фігура Агамемнона, який розривається між почуттям і вищою відповідальністю, його внутрішня боротьба займають центральне місце в оперному задумі К. В. Глюка (поряд із самовідданою жертвовністю Іфігенії).

У коді увертюри з'являється початкова тирата теми року, яка звучить на спаді динаміки (ремарка *ritu p*), уже не лиховісно, а немов би поступово згасаючи. Тирата проводиться у низьких струнних в оточенні мелодично виразних остинатних оркестрових підголосків. Цей фрагмент демонструє особливості поліфонічного мислення Р. Вагнера в сфері оркестрової фактури, що проявилися у його зрілих творах – одночасне звучання декількох мелодійних ліній, що мають тематичне значення. Дана риса особливо помітна у тетралогії «Кільце нібелунга» і написаній на основі тематизму грандіозного оперного циклу «Зігфрід-ідилії».

**Підведемо підсумки.** Зіставлення двох концертних версій увертюри з авторською партитурою К. В. Глюка розкриває еволюцію сенсу редагування від пристосування твору до концертної практики (кінцівка В. А. Моцарта – Й. Ф. Шмідта) до створення оригінального прочитання симфонічного опусу, що видбиває не стільки його будову, скільки дух. Виявляється парадокс: Р. Вагнер, подібно археологу, прагнув зняти наносні шари, накинуті на твір великого попередника наступними привнесеннями. Однак його редакція все ж виглядає не реконструкцією автентичного задуму, а абсолютно новою версією твору. У трактуванні композитора посилено конфліктне начало у душі сонатної логіки, яка лише проглядала крізь призму концертної барокової форми увертюри К. В. Глюка. Це обумовлює і невідповідність вагнерівського бачення ситуації, яка склалася в XIX ст. щодо виконавського трактування твору великого класика. Додаткова потужність



оркестровки відсилає не до оригінального інструментування увертюри, а до художньої практики самого редактора-інтерпретатора. Новий виконавський склад зумовив більшу щільність середнього шару фактури, більшу рельєфність оркестрових унісонів, посилення міці оркестрових tutti. Таким чином, в новій версії твору вгадується стиль самого Р. Вагнера, чий оркестрові шедеври сповнені титанічної сили, контрастів гострого драматизму й світлої лірики. Питання ж темпового трактування увертюри К. В. Глюка залишається відкритим. Непросто дати однозначну відповідь, хто ближчий до правди – Р. Вагнер, який сприймає усталені серед диригентів-сучасників темпи як кричуще спотворення первинного композиторського задуму, або ж виконавці, які спиралися на сформовані традиції інтерпретації, цілком узгоджені з образним змістом, музичною фактурою і формою знаменитої увертюри К. В. Глюка.

Однак при всій неоднозначності результату (з позицій збереження автентичності задуму великого попередника) метод осягнення Р. Вагнером сенсу творіння минулого визначається тяжінням до його первозданності та узгоджується з ідеальною метою в усіх формах його пізнавальної діяльності. Композитор у кожному явищі прагнув відшукати всезагальну ідею, вичленувати метафізичні та онтологічні першооснови, споріднені його власним світоглядним установам, щоб на цьому ґрунті сформувати художню реальність власного прочитання.

### Резюме до Розділу 2

К. В. Глюк визначив принцип ідеального співвідношення слова і музики в синтетичному творі мистецтва наступним чином: «Музика повинна грати у відношенні до поетичного твору ту ж роль, яку у відношенні до точного малюнку відіграє яскравість фарб». В. А. Моцарт висунув інший постулат: «Поезія – слухняна донька музики». Р. Вагнер єднання поезії та музики в загальному творі мистецтва, який йому не хотілося називати оперою, порівнює зі злиттям чоловіка та жінки, в результаті якого на світ народжується дитина – досконалий твір мистецтва майбутнього.

Яскравою ілюстрацією є роздум Р. Вагнера відносно арії Каспара з опери К. М. фон Вебера «Вільний стрілець». Рефлектуючий митець



пише про те, як би він переробив сцену, в якій Каспар схиляє Макса заручитися підтримкою потойбічних сил: «Я, наприклад, чітко зрозумів, що для цієї діалогічної сцени слід застосувати не прийоми звичайного, нехай навіть і дуже стрімкого речитативу, але зовсім інший музичний принцип, згідно з яким самий діалог виявився б в такій мірі пройнятий духом музики і піднесений до неї, що виділення особливої арії для співу (як тут – арії Каспара) стало б абсолютно зайвим – навіть і з точки зору музичного сприйняття» [62, с. 616]. Композитор уявив собі результат подібного перетворення: «уявимо собі, як вдало застосував би Вебер музичні елементи передуючої “Застільної” і завершальної арії Каспара, якби він їх розвернув і збагатив новими додаваннями, якби використав їх для музичної розробки усієї між ними розташованої діалогічної сцени, не міняючи і не опускаючи жодного слова в цьому діалозі» [62, с. 617]. Критикуючи Г. Берліоза за те, що той привніс в оперу К. М. фон Вебера діалоги у дусі французької речитативної школи (що суперечить, додамо, природі народного німецького театру), Р. Вагнер пропонує піддати розмовні фрагменти модифікації у відповідності з духом вагнерівських реформаторських принципів. Автор монографії вважає, що результатом цього стане ще більша метаморфоза, яка торкається сутнісних прикмет жанру – його повна трансформація. Таким чином, Р. Вагнер начеб привласнює собі оперу великого попередника, у своїй уяві створюючи власний твір на його матеріалі.

Згідно з думкою К. В. Глюка, простота, правда та природність – три великих принципи прекрасного в усіх творах мистецтва. Р. Вагнер розділяв думку великого попередника, проте ці принципи мислились ним по-іншому. Наприклад, у вокально-мовному співі, який він вважав доцільним ввести в діалогічну сцену Макса і Каспара, щоб добитися природності спілкування персонажів на сцені. При цьому він представив себе на місці автора, яким являється К. М. фон Вебер. Розглянутий приклад ілюструє уявне креативне перетворення Р. Вагнером любимого ним твору відповідно до власного художньо-естетичного бачення. Діалог зі спадщиною попередника здійснювався в даному випадку крізь фільтри художньої свідомості Р. Вагнера.

Дана думка справедлива і може бути застосовна щодо творчості К. В. Глюка, і найбільше це стосується опери «Іфігенія в Авліді»



та увертюри до неї, які були вивчені та перетворені Р. Вагнером, результатом чого стали їх оригінальні редакції. Внесені у перетворений опус зміни вказують на художньо-естетичні погляди редактора, який сприйняв роботу геніального попередника як своє-чуже. Проте відмітимо, що кожен твір оперного жанру як такий належить своєму часу, відображаючи позиції автора і реалізуючи характер пропонованого ним художнього синтезу. В той же час здійснений в Розділі 2 аналіз виявляє спорідненість творчих устремлінь конгеніальних реформаторів оперного жанру – К. В. Глюка і Р. Вагнера. Він демонструє існуючу полярність у сприйнятті реформаторських принципів оперного жанру, яка припускає наявність антагонізму полюсів між собою й водночас наявність між ними зони тяжіння.



### РОЗДІЛ 3 БЕТХОВЕНСЬКІ ІНТЕНЦІЇ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Р. ВАГНЕРА

#### Preambula

Оперна творчість Р. Вагнера комунікативно взаємодіє з художньою практикою інших майстрів музичного театру. Спадщина німецького композитора сформувалася під впливом оперної естетики великої французької історичної й німецької романтичної опери. Однак не менш сильно вплинув на Р. Вагнера Л. ван Бетховен, і не тільки як симфоніст, але й як оперний композитор. «Фіделіо» у виконанні В. Шрьодер-Девріент був величезним художнім потрясінням для юного Р. Вагнера, ставши одним із імпульсів, що інспірував німецького композитора на створення оперної реформи. Зазначимо, що Р. Вагнер буквально не наслідував досвід минулого. Він завжди його переосмислював, вступаючи в діалог з «віртуальними» співрозмовниками, водночас відправляючи своє художнє послання нащадкам у майбутнє.

Реалізуючи свої творчі ідеї, композитор здійснював також діалог з виконавцями своїх творів. Опері Р. Вагнера важко пробивали шлях на велику музично-театральну сцену, оскільки для музикантів авторська модель німецького композитора була новим словом у мистецтві. Виконавців вагнерівських грандіозних музично-сценічних опусів можна вподібнити гігантському інструменту, користуючись яким композитор намагався втілювати свої мистецькі задуми-концепції. Водночас кожен з них являвся творчою особистістю. У центрі уваги в даному Розділі монографії знаходиться діалог Р. Вагнера з Л. ван Бетховеном, у тому числі кризь призму співтворчості двох німецьких композиторів з В. Шрьодер-Девріент. Вона явилася яскравою виконавицею партії Леонори в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена, справивши на юного Ріхарда сильне враження і вплинувши на його подальший артистичний розвиток. Співачка в дрезденський період втілила ряд музично-сце-



нічних образів у творах Р. Вагнера, ставши другом композитора і його порадицею в питаннях творчості, вказавши йому на наріжні камені сучасного виконавського мистецтва.

У режисерському театрі II половини ХХ – початку ХХІ ст. вагнерівська творча спадщина часто зазнає значної трансформації. Спектакль перетворюється на захоплюючу мандрівку по вигаданій країні, яка була породжена безмежною фантазією співавторів вистави. Режисерський оперний театр – новий етап творчої комунікації, що здатна розкривати імпліцитні грані твору в діалозі інтерпретаторів з автором (або співавторами) і самим текстом.

У Розділі 3 діалог Р. Вагнера з великим попередником осмислюється через:

- біографічні факти, зафіксовані в мемуарах байройтського майстра;
- рефлексію композитора, що знайшла відбиття в його музично-естетичних працях;
- співвіднесення драматургічної моделі й типології оперних персонажів двох колосів німецької культури;
- звернення до виконавської практики ХІХ ст., творчої постаті В. Шрьодер-Деврієнт.
- адресацію до надбань режисерського театру, який представляє оперний текст як потенційно безкінечну множинність, що реалізується через інтерпретаційні версії постановників.

### 3.1. Авторські концепції «опери порятунку» Л. ван Бетховена та Р. Вагнера: драматургічна модель і типологія персонажів

Творчість Л. ван Бетховена і Р. Вагнера сприймається як типологічно споріднена, і це не випадково, оскільки байройтський геній є творчим нащадком віденського класика. Оперу «Фіделіо» і Дев'яту симфонію Л. ван Бетховена Р. Вагнер вважав предтечею музичної драми. О. Рощенко іменує «Тангейзера» «оперою “порятунку”», формулюючи дану ідею у назві статті, хоч вона і не співвідносить шедеври двох колосів німецької музичної культури [187]. Порятунком дослідниця осмислює як шлях від гріховності завдяки любові до спокути. Однак сама назва статті може сприйматись як ініціююча ідея, яка спону-



кає віднайти паралелі між оперною творчістю Р. Вагнера і Л. ван Бетховена за типологією персонажів і особливостями драматургії.

Усі опери Р. Вагнера, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсіфалем», варто визначати як самобутні авторські концепції «опери порятунку», і це підтверджується спрямованістю драматургічного розвитку і дій героїв до виходу з критичної ситуації. З особливою рельєфністю безвихідь окреслюється у знаменитій тетралогії. В операх Р. Вагнера 40-х рр. ясно визначається спорідненість творчих прагнень композитора-романтика з концепцією «опери порятунку» Л. ван Бетховена. В подальшому у творах видатного нащадка віденського класика відбувається кристалізація світоглядних основ, що набувають самобутнього і неповторного вигляду. Зв'язки із бетховенською традицією стають менш очевидними.

Самоідентифікація Р. Вагнера відбулася на межі паризького й дрезденського періодів. Хоча робота над оперою про корабель-примару була розпочата ще до повернення автора на батьківщину, по стилістиці цей твір, як і «Фауст-увертюра», примикає до опусів дрезденського періоду. Три романтичні опери Р. Вагнера 40-х рр. знаходяться у єдиному контекстуальному полі, тому звернемося до концепцій «Летючого Голландця», «Тангейзера» та «Лоэнгрина» у співвіднесенні зі смислоутворюючими факторами «Фіделіо» Л. ван Бетховена.

В операх «Летючий Голландець» і «Тангейзер» очевидна паралель із бетховенським сходженням у земне пекло. Перебуваючи у тюрмі, Флорестан, головний герой опери «Фіделіо», називає своєю кохану дружину Янголом (Engel). Бетховенська Леонора стає для свого чоловіка справжнім Янголом-охоронцем, рятуючи його від тюремних тортур і смерті. Однак і Р. Вагнер мислить Сенту і Єлизавету Янголами-рятівницями Голландця і Тангейзера, яких вони звільняють від пекельних мук. Зазначимо, що для Л. ван Бетховена і Р. Вагнера «янголізованість» аж ніяк не означає беспорядності і покірності, а, навпаки, – самовідданість, силу духу і мужність. Ці якості поєднуються зі здатністю до цілковитої самопожертви.

Леонора веде Флорестана до Світла і Свободи, рятуючи його із, здавалося, безвихідної ситуації. Вона чинить рішучий опір жорстокому тирану, постаючи заступницею коханого чоловіка. Героїні Р. Вагнера – Сента і Єлизавета – виказують здатність протидіяти уже



не страшним життєвим колізіям, що осмислені у соціально-етичному плані, а одвічним силам, які значно перевершують тлінну природу людського смертного «я». Лише янголізовані героїні в операх Р. Вагнера 40-х рр. здатні урятувати нещасного грішника, що неспроможний самотужки знайти спокій, який мислиться автором як «вічний спокій» – шлях в обитель добра та світла. Отже, на перший погляд, герой-грішник та янголізована діва в операх «Летючий Голландець» та «Тангейзер» Р. Вагнера – це парні музично-сценічні образи-архетипи на кшталт політичному в'язню Флорестану та його рятівниці в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена (аналогія, однак, не означає тотожності).

Доречно згадати відомі рядки видатного російського мислителя-містика В. Соловйова, глибина яких визначається межуванням смислу на грані між поезією і філософією:

Смерть и Время царят на земле,  
Ты владыками их не зови;  
Всё, кружась, исчезает во мгле,  
Неподвижно лишь солнце любви.

Вони співзвучні художньому світогляду, утіленому в операх кожного з композиторів – Л. ван Бетховена та Р. Вагнера. Можна стверджувати, що віденський класик і його творчий нащадок зверталися до вічної теми, яка походить від найдавніших пам'яток людського духу. Згадаймо, наприклад, трагедію «Алкестіда» Евріпіда й міф про Орфея, у яких опоетизовано силу подружньої любові.

Отже, стрижневими у вагнерівських операх 1840-х рр. («Летючий Голландець» і «Тангейзер») є жіночі образи – янголізовані діви, а в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена в янгольській іпостасі постає сильна духом жінка. Можна відзначити безпосередню спадкоємність жіночих образів, що підтверджується рефлексією Р. Вагнера у його статті «Про увертюру» (1841) та в есе «Бетховен» (1870), написаному до 100-річчя від дня народження віденського класика. Подвиг самозречення Леонори рефлектируючий митець осмислює за допомогою поняття «спокута». Вона є остаточним пунктом внутрішнього шляху його головних оперних героїв, починаючи творами 1840-х рр. і закінчуючи «Парсіфалем», де Р. Вагнер утілює своє власне розуміння концепції «опери порятунку». У руслі спадкоємності й неминучого в еволюційних процесах поступального руху між творчістю віденського



класика і його творчого нащадка утверджується діалектика збереження традиції і її оновлення. Отже, драматургія вагнерівських творів, смислоутверення якої спрямоване на здобуття спокути, набуває, порівняно з авторською концепцією «опери порятунку» Л. ван Бетховена, більш виразних містеріальних рис.

Описом янголізованої Сенти в авторському програмному поясненні Р. Вагнера до опери «Летючий Голландець» окреслюється внутрішній стан головного героя твору – передчуття жаданої зустрічі з єдиною у світі, неповторною та омріяною Жінкою-Ідеалом, яка є рятівницею героя-страждальця: «Світло, яке так владно притягує його, було, поглядом жінки, що пробився крізь буру й далечинь, сповненим божественного співчуття й туги. Знайшлося серце, що розкрило свої нескінченні глибини назустріч жахливим стражданням проклятого: простромене жалем воно повинне було принести себе в жертву заради нього, щоб разом з його стражданнями знищити й себе» [7, с. 56]. У даному уривку композитор апелює до смислообразів *Liebesblick* і *Liebestod*, наскрізних у його творчості. Бетховенській Леонорі Р. Вагнер дає споріднену характеристику, пов'язуючи її образ з ідеями спокути і порятунку світу. Саму ж героїню він характеризує як Янгола, природа якого відповідає вічному сяйву небесного Світла: «І немов останній промінь сонця, що пробивається крізь щілину, пристрасно-тужливий погляд раптом звертається до нас: це погляд Янгола, для якого чисте повітря божественної свободи стає тягарем, якщо він не може дихати ним разом з вами, – з вами, хто змагає в глибокій прірві. І тоді він із захопленням наважується – наважується зламати, зруйнувати усі перешкоди, що відокремлюють вас від світла небес: усе вище й вище, усе могутніше здійснюється душа, натхненна божественним рішенням; це діяння спокути, порятунку світу» [63, с. 10]. Р. Вагнер наділяє образ Леонори загальним звучанням: вона бачиться йому не тільки рятівницею чоловіка, але й людства, всесвіту. У зв'язку із цим самовіддана дружина може сприйматися (крізь призму рефлексії великого нащадка віденського класика) як образ, що споріднений не тільки янголізованим героїням опер Р. Вагнера 40-х рр., але й Брюнгільді, яка у фінальній сцені опери «Загибель богів» віднайшла вищу мудрість і стала покутницею космічного масштабу.



Усі жіночі образи в операх Р. Вагнера 40-х рр. досягались автором як частина всезагального символу Жіночності. Підтвердження цього знаходимо в рефлексії композитора: «<...> жадібний погляд мій побачив жінку: ту саму, за якою тужив Летючий Голландець серед своїх морських поневірянь і страждань, ту жінку, яка небесної зіркою вказувала Тангейзеру шлях вгору з вабливого насолодами гроту Венери, ту жінку, нарешті, яку Лоенгрін з сонячної висоти притяг на грюоче лоно землі» [68, с. 383]. Зазначимо, що і в наступних операх Р. Вагнера жіночі образи так само наділені подібними типологічними рисами. Це дозволяє осмислювати їх в контексті безкінечного досягнення композитором таємничої природи жіночого начала. Нагадаймо, що заключною роботою Р. Вагнера, над якою він працював в останній день свого життя, була стаття «Про жіноче начало в людині». Образи заголовних героїв чоловіків у вагнерівських операх також наділені спільними рисами. Композитор протиставляє їх натовпу, їм властивий бунтарський дух. Спорідненими персонажами, які вирізняються серед громади, внутрішньо променяються, аналогічно геніям, є Рієнці, Тангейзер та Лоенгрін. Вони дарують оточуючим світло, не знаходячи у них порозуміння. Бундарський дух властивий вічному блукачу Летючому Голандцю та сонячному герою Зіґфріду. Типологічно близьким усім цим вагнерівським персонажам є борець Флорестан, який діяв в інтересах народу, являючись його ватажком, провідником у світле майбутнє.

В опері «Фіделіо» смислообраз янгольського Світла, відзначений у статті «Про увертюру» Р. Вагнера, є знаковою прикметою образу жінки-заступниці. Пророче ведіння Світла, Свободи та Янгола в подобі Леонори відкривається Флорестану у формі галюцинації. Очевидним є трактування Л. ван Бетховеном концепції «опери портунку» не тільки в соціально-етичному ракурсі (через систему моральних підвалин, у тому числі патріархальних), але й у релігійному сенсі. В опері «Фіделіо» молитовне звертання до Господа є найважливішим духовним елементом драматургії й світоглядної концепції композитора.

Брабантська принцеса Ельза втілює іншу грань янголізації – наївність, чистоту і довірливість. При аналізі сюжету виявляємо прямі аналогії з оперою «Фіделіо»: земне пекло – це безневинне звинувачен-



ня, суд, пастка, у яку потрапляє Ельза; ув'язнення й тортури, яких знає борець за соціальну справедливість Флорестан. Погляд цих героїв спрямований у небеса. Вони в молитві звертаються до Всевишнього (хорал як символ віри). В опері «Лоенгрін», однак, виникає більш складна драматургічна ситуація, окреслена діалектикою сходження. Спуск світлоносної героїні до носіїв зла (сцена-діалог Ельзи й Ортруди) – це не тільки атрибут ретельно виписаної композитором «партитури дій» (за К. Станіславським), а й метафора, графічний символ внутрішньої метаморфози героїні: від інтуїтивної довіри, самозаглиблення, спрямованості до істинних першооснов буття до підвладності лукавим аргументам розуму, інтелекту, логіки. Вона уподібнюється своїй спокусниці Ортруді, голос якої поступово входить (як та змія, що вповзає в дім) у свідомість наївної героїні. Аналогія з рептилією не випадкова, бо в замок Ельзи Ортруда проникає уночі через маленькі двері, як змія, що нишком вповзає в оселю. Цю подію коментує її чоловік Фрідріх Тельрамунд, який сповіщає про входження загибелі у дім. Його висловлення відзначене вагомистю, значущістю, а сам персонаж уподіблюється віснику, що наділений даром пророцтва. Вплив Ортруди в тексті лібрето Р. Вагнер уподібнює трунку, що поступово вливається в душу наївної дівчини, руйнуючи її простодушну віру. Ельза називає демонічну жінку змією (відповідними є лейтмотиви, що належать до драматургічної сфери зла, й мелодичні лінії вокальних партій Ортруди й Фрідріха Тельрамунда), прийшовши в себе після того, як підступна героїня зупинила весільний кортеж і обвинуватила Лоенгріна.

Смислообраз «дому» сприймається у заданому контексті як символ. На думку літературознавця О. В. Михайлова, інтер'єр помешкання – це продовження внутрішнього світу людини: «<...> Стіни моєї кімнати або стіни мого дому – це крайні межі мого, мого внутрішнього світу, мого власного світу» [146, с. 236–237]. Поява Ортруди у замку Ельзи рівнозначна вторгненню спокусниці в духовний простір ліричної героїні. Голос Ортруди вкраділиво проникає у свідомість Ельзи. Маленькі двері цього разу знаходяться не в архітектурній споруді, а в глибинах підсвідомості світлоносної героїні.

У дуетній сцені Ельзи і Лоенгріна (III дія опери) чиста серцем дівчина перетворюється на спокусницю, яка намагається вивідати таємницю; на стривожену, справді занепокоєну дружину, що перебуває



в маргінальному психічному стані. Ельза, як і Фрідріх Тельрамунд, – не тільки жертва, але й знаряддя в руках психологічного маніпулятора Ортруди. Світлоносна героїня, втрачаючи довіру, позбувається дара містичної інтуїції (посланого їй через ведіння – вищий сон); вона настільки одержима думкою дізнатися заборонну таємницю, що, здається, у неї вселився злий дух. Ельзу мучать сумніви.

Процес внутрішньої метаморфози світлоносною героїні є перевертеним відбиттям ситуації сходження Лоенгріна на землю. Посланець Граалю жадає здобути тепло подружньої любові, недоступне в царстві досконалості – на захмарних вершинах гори Монсальват, де панують добро і духовність. Лицар намагається пізнати інший бік любові, щоб відчутти всю повноту буття. У подружжі він прагне знайти самого себе у двоєдності ( $1 + 1 = 1$ ).

У змісті опери «Лоенгрін» відчуваються відголоси прадавньої легенди, згідно з якою людина раніше була двостатевою істотою. Боги, розгнівавшись на неї за гординю, поділили її на чоловіка й жінку. Здобути щастя людина може, знайшовши в цьому світі свою другу половинку. Спуск Лоенгріна на землю сприймається в містеріальному ракурсі: таїнство возз'єднання в Любові, яка незмінно – в усіх творах Р. Вагнера, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсіфалем» – осмислена як космогонічна сила, що керує світом, і вищий моральний закон.

Завдяки діалектиці сходження (спуск Лоенгріна на землю до коханої, а Ельзи – до носіїв зла) постає смислова метаморфоза-перевертень – спрямованість посланця Граалю до цілісності духовно-тілесного існування, з одного боку, і втрата героїнею, яка була для Лоенгріна Идеалом (заради союзу з нею лицар зійшов із захмарних висот), гармонійності психологічного (внутрішнього) простору. Так окреслюється романтична ідея розвінчання ілюзій про можливість знайти стале земне щастя.

В опері «Лоенгрін» своєрідно тлумачиться містерія порятунку, що не суперечить правдивому показу внутрішніх переживань і дій героїв, зумовлених їх духовними і психологічними процесами. Загальнолюдські етичні категорії Р. Вагнер осягає крізь призму романтичної ситуації – діалектики двосвіття, а стрижневим мотивом є боротьба світла і пітьми в душах Ельзи і Фрідріха Тельрамунда, який теж пев-



ною мірою є жертвою, зазнаючи гіпнотичного впливу своєї дружини Ортруди. Вона вміє переконувати і «вкрадатися» у свідомість співрозмовника, актуалізувати потаємні думки жертви, «озвучуючи» те, що вона хоче почути чи боїться собі у цьому зізнатися. Так, вона розуміє, що Фрідріху приємніше думати, що перемога Лоенгріна над ним не була чесною. Інтуїтивна, безпосередня, майже дитяча віра Ельзи в диво не витримує лукавих доказів розуму, впливу на свідомість діявольського інтелекту підступної спокусниці. Розгадка психологічного феномена Ортруди криється в тому, що ця жінка виводить на поверхню потенційні сумніви своєї жертви, вона не говорить того, що є для комуніканта справжнім відкриттям, а лише актуалізує думки, які «крилися» у підсвідомості жертви.

Творчий задум Р. Вагнера кореспондує з теорією З. Фрейда про дію механізму витіснення. Означимо сутність теорії витіснення і співвіднесемо її з ситуацією в «Лоенгріні». Загрозливі для душевного спокою переживання (спогади) тривожать індивіда, навіть якщо вони витіснені з його свідомості. У підсвідомості вони не зникають, а нерідко, руйнуючи людину зсередини, поступово «підточують» її психіку. Дія механізму витіснення може призвести до психічних розладів, зокрема, неврозу. З. Фрейд наводить приклади, коли витіснення виявляється у повсякденних ситуаціях, які не спричиняють хвороби. У книзі «Психологія позасвідомого» [216], у якій зібрані наукові праці З. Фрейда, однією з дослідницьких проблем є психопатологія повсякденного життя. Наголосимо, що наслідки витіснення залежать від типу психічної організації індивідуума, міри його душевної вразливості, спадковості. У словнику психоаналітичних термінів витіснення визначено так: «Витіснення (Verdrangung) – перехід психічного змісту зі свідомості у підсвідоме і / або утримання його у позасвідомому стані. Підтримується певними несвідомими силами. Один з найважливіших захисних механізмів, завдяки якому неприйнятні для Я бажання стають несвідомими» [120, с. 441]. З. Фрейд аналізує чимало фактів дії механізму витіснення з медичної практики й повсякденного життя. Наприклад, помилкові спогади, скоректовані згідно з інтересами – життєвими, професійними – індивіда.

Підсвідомі мотиви майстерно розпізнає підступна Ортруда і використовує їх для психологічного впливу на Фрідріха Тельрамунда



і Ельзу. Ситуація, прикра для чоловіка підступної героїні, – поразка у поєдинку Божого суду, тому її можна замінити / підмінити думками, більш втішними для чоловічого самолюбства. У підсвідомості Фрідріха крилася підозра щодо несправедливості результату двобою. Наївна ж героїня не почула від суперниці чогось цілком несподіваного, а лише те, що «таїлося» у її підсвідомості. Саме тому жертви Ортруди підпадають під її вплив, потрапляючи в розставлені нею тенета. Таким чином, в обох випадках відбувається заміщення свідомих мотивів підсвідомими (потенційними сумнівами Ельзи і Фрідріха Тельрамунда). Зазначимо, що вторгнення Ортруди у психологічний простір жертв стає «пусковим механізмом», яким ініціюються всі подальші трагічні події опери. Якби не її підступні дії та гіпноітичний вплив на психіку жертв, співвідношення сил було б зовсім іншим, незважаючи на інтенції сумніву, невпевненості, вагання, недовіри, підозри у підсвідомості Фрідріха й Ельзи.

В «Лоенгріні» окреслена характерна для романтичної епохи антитеза реальної дійсності й внутрішнього світу людини, осмислена в життєвому й містеріальному ракурсах. Психологічний розлад індивіда з тонкою душевною організацією викликаний соціальною тенденцією – загальним посиленням раціонального підходу до життя. Творча особистість особливо гостро переживає протиріччя життя і його недосконалість. Так само і Лоенгрін відчуває себе чужинцем, хоча прагне гармонійного соціального співіснування, любові спорідненої душі, однак сприймається у соціальному середовищі (ворогами й навіть прибічниками, які виказують йому довіру) і коханою таким загадковим, таємничим, незваним – безіменним лицарем, який прибув із невідомого краю / світу.

Постає певна аналогія з Сентою й Ельзою, які в момент досягнення найвищої концентрації «погляду» у власні духовні глибини (Сон Ельзи, Балада Сенти) сприймаються соціальним оточенням (Генріх Птахолов та його васали; наставниця Мері та юні прялі) як дивакуваті дівчата, «не від світу сього». Така ситуація виникла тому, що вони пізнали вищу правду, недоступну іншим. Аналогічним чином Р. Штейнером описані внутрішні відчуття містиків, яких торкнулося прозріння, супроводжуване часто недовірою, нерозумінням тих, хто не пережив подібного стану. Ті, хто здолав містері-



альний шлях, можуть лише розповідати, що вони відчувають і бачать своїми духовними очима, опинившись у стані «зрячого, який розповідає про свої зорові сприйняття спліпонародженому» [245]. Аналогічний стан переживає і Флорестан, якому у галюцинації відкривається вища правда, оскільки вона не збігається з реаліями, які оточують героя: незламна віра в'язня у свою правоту перед людством і промисел Божий віддзеркалюється у пророчому видінні Янгола, Світла і Свободи в той час, коли він перебуває в тюремній камері, жорстоко катований голодом. Тут явна паралель з образом Егмонта, героєм трагедії Й. В. Гьоте, до якої свого часу звернувся Л. ван Бетховен. У в'язниці перед смертною карою він бачив віщій сон: видіння Клерхен, яка увінчує його лавровим вінком переможця. Постає закономірне запитання: «У чому істина?». У тому, що Егмонта страять наступного дня чи може він усе ж таки пережити, оскільки є інша правда – свій подвиг в ім'я майбутнього батьківщини і народу він здійснив не даремно, і цей подвиг залишиться в пам'яті наступних поколінь? Отже, саме у межових, психічно маргінальних станах – сон, ведіння, божевілля, галюцинація, прозріння – відбувається вихід свідомості на метафізичний рівень, перед внутрішнім взором постає Істина.

В опері «Лоенгрін» Ельзі відкривається божественне начало через внутрішній погляд, звернений у себе. Не випадково, до тих пір, поки героїня залишалася вірною своєму внутрішньому баченню, вона слідувала волі серця. Звернувши свій погляд зовні, героїня втратила сокровенне божественне начало, що розкрилося перед нею в хвилину небезпеки і закликала на допомогу лицаря Граалю. В «Лоенгріні» на рівні світоглядної картини світу виникають паралелі з розсудами релігійного мислителя протоієрея Г. Флоровського про денну і нічну культури. Денну він характеризує як культуру духу і розуму, вона визначається ним як «розумна»; нічна ж є область мрій і уяви [215, с. 3]. Розумна культура веде людину через аскезу, випробування до духовного очищення [там само]. При цьому богослов підкреслює, що розкладання душевності розумом або розумовим сумнівом – хвороба, і не менша, ніж мрійливість [там само, с. 4]. В протилежності віри і доводів розсуду полягає трагізм характеру і долі Ельзи, яка не змогла витримати випробування віри.



В операх Р. Вагнера смисловим центром творів є моменти містеріального прозріння персонажів:

- балада Сенти, коли героїня усвідомлює свою духовну місію; її дує з Еріком, де герой повідає коханій про події зловісного для нього віщого сну, який приснився йому напередодні і який героїня переживає в момент розповіді як безсумнівну реальність, що представляється її внутрішньому зору («Летючий Голландець»);
- друга половина сцени змагання співаків (внутрішній перелом, каяття співака любові, якого вразили у саму душу сльози чистого Янгола); предсмертна молитва Єлизавети, що єдина з духовним преображенням героїні; потрясіння Тангейзера, коли він зустрічає похоронну процесію («Тангейзер»);
- Сон Ельзи («Лоенгрін»);
- сцена прийняття любовного напою; нічний дует Трістана й Ізольди; смерть Ізольди («Трістан та Ізольда»);
- сцена Зігмунда й Брюнгільди, коли Валькірія інтуїтивно осягає першооснови буття, які полягають у дотриманні волі серця, одвічних законів природи («Валькірія»);
- повернення божественного знання Брюнгільді в заключній сцені опери («Загибель богів»);
- переломний момент у сцені зваби святого простеця; духовне преображення головного героя опери і Кундрі («Парсіфаль»).

У маргінальному психічному стані вагнерівським героям відкривається нове сприйняття, коли істинною представляється не матеріальна реальність, а внутрішнє життя особистості. Характерними є інтуїтивність, спонтанність поведінки, сомнамбулічний стан між сном і явою, перебування на межі між фантазією і дійсністю, життям і смертю. Персонажі перебувають у цей момент у внутрішній реальності духовного світу. Настає момент прозріння, що супроводжується кардинальною зміною поведінки й світовідчужання людини: упевненість у своїй правоті, істинності бачення ситуації, підпорядкованість містичній інтуїції, безмежна віра, яка не припускає сумнівів, самозаглибленість, призводячи до нового сприйняття дійсності. Відкривається інша реальність, доступна лише тим, хто пережив стан, подібний до внутрішнього самовідчуття посвячених містиків, у духовному світі яких «народжується» містеріальне знання.



Згадаймо у зв'язку із цим унікальний в історії оперного мистецтва образ Юродивого з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського. Автор показав його беззахисним і, водночас, мудрим, цей музично-сценічний образ викликає логічне запитання: хто він насправді – обділена природою, нікчемна людина, божевільний, жебрак, чиста душа чи, може, блаженний, Богом обраний, провидець, життєвий філософ, пророк, який ніби знає невідоме іншим і вирікає міркування (вони передаються із уст в уста, але не відкрито, потай) й осуд народу? А може, він навіть посередник між різними світами – реальним і духовним, дольнім та горнім? Усі ці характеристики Юродивого правдиві, відображають багатомірність образу, а також особливе ставлення народу до блаженних – знедолених і обіжених у земному житті, які першими увійдуть у ворота раю. Це переконання зумовлене не тільки духом християнської віри, але й специфікою російської духовної картини світу, оскільки юродивих вважали віщунами, вони мали, так би мовити, «духовне око». Обділений розумом Юродивий спільно з мудрим ченцем-літописцем Піменом виголошує вирок історії. Вони виконують важливу соціальну місію, з одного боку, Богом визначену – з іншого. Саме ці два героя опери і стають десницею кари (Господньої і народної) царя Бориса-Ірода за скоєний ним страшний злочин – убивство безневинної дитини, помазаника Божого.

Юродивий в опері М. Мусоргського нерідко перебуває у напівсвідомому стані, він марить, і в цей момент на поверхню «виходить» підсвідоме і позасвідоме, тому в нісенітницях, фантазіях, породжених його обмеженим розумом, є глибинний сенс, відбувається прозріння, актуалізується вища справедливість буття. Оперний персонаж, таким чином, підноситься до рівня оракула, його вустами «провіщають» сили, які перевищують природу людського, смертного «я», а саме: одвічні закони буття, яким підвладна і людина. Можна пригадати співзвучну образу Юродивого мудрість, згідно з якою вустами дитини промовляється істина. Наприкінці опери він один не поділяє народної радості. Зостаючись на авансцені, він – провидець – пророкує майбутні лиха землі російській. В операх Р. Вагнера виявляємо аналогічні ситуації. Фрідріх Тельрамунд, нібито виходячи з ролі, передвіщає загибель дому, у який увійшла його жінка Ортруда. Або ж Логе, єдиний, хто не розділяє загальної радості богів та наприкінці опери «Золото



Рейну» з авансцени передвіщає загибель небожителів у руйнівному та водночас очищувальному полум'ї. Постає також аналогія з пророцтвами Ерди, яка майже весь час спить, точніше, занурена у передвічний сон, завдяки чому її віщування є не результатом діяльності інтелекту, логіки (ця форма світопізнання притаманна Вотану), а підсвідомості. Тут можна навести паралель з Ельзою, яка в критичний момент свого життя підсвідомо (у віщому сні) збагнула істину, але втратила безцінний дар – містичну інтуїцію, піддавшись лукавим аргументам розуму. Її початкове прозріння можна порівняти з видіннями віщої Ерди, однак потім вона стала на хибний шлях, уподібнюючись Вотану. В опері «Лоенгрін» і тетралогії «Кільце нібелунга» гордия інтелекту постає як цілковита протилежність безпосередності і прямодушності, щирим почуттям, які відбивають прагнення людини здобути повноту існування, з одного боку, та проекцією глибинних першооснов буття і пізнання світу, з іншого. Це відповідає творчим переконанням Р. Вагнера загалом, який неодноразово зауважував, що митець має більше покладатися на безпосередні відчуття, ніж на розум (і це при тому, що його творчість має інтелектуальну, філософську, архетипову, тобто глибинно світоглядну спрямованість). Отже, художнім устремлінням Р. Вагнера в цілому характерна двоєдність інтелекту та інтуїції, а у викладі думки – дискретності й континуальності, віддзеркалюючи повноту і всеоб'ємність буття крізь призму ідеї Gesamtkunstwerk.

Опера «Лоенгрін», як і тетралогія Р. Вагнера, втілює песимістичну концепцію, тому слід розібрати більш детально світоглядну ідею цього твору, що вирізняється на тлі опер 1840-х рр. німецького композитора. Реальність в «Лоенгріні» немов би «огорнена» серпанком містичного світосприймання. Виникають аналогії з геніальними шедеврами епохи романтизму, які були, згідно зі спогадами Р. Вагнера, його улюбленими творами – це «Вільний стрілець» К. М. фон Вебера й літературні опуси Е. Т. А. Гофмана. Художній свідомості епохи романтизму властива діалектика сприйняття двох світів, оскільки фантастика мислиться як задзеркалля реального буття, завдяки чому виникає відчуття їх діалектичного співвідношення. Подібне сприйняття дійсності характерно також для міфу, який убирає в себе фантастичні образи, сприймані такими лише з позицій раціонального підходу стосовно пізнання, що поступово формувалося в суспільній свідомості



внаслідок підвладності людства істинам, які воно відкривало завдяки результатам наукових досліджень.

Ситуація порятунку показана в опері «Лоенгрін» у різних смислових вимірах. Небесний посланець заступається за Ельзу (рятує її) під час Божого суду. Однак «опера порятунку» у творах 1840-х рр. витлумачується Р. Вагнером, у першу чергу, у містеріальному ракурсі. У фокусі уваги німецького композитора незмінно перебуває християнська тема боротьби небес і пекла за людські душі. В опері «Лоенгрін» на стороні добра виступає посланник царства Граалю Лоенгрін, у той час як зла чаклунка та водночас достовірний соціотип Ортруда сприймається справжнім породженням пекла. Мотив містеріального порятунку в опері «Лоенгрін» знаходить емоційний відклик у реципієнтів завдяки психологічній достовірності у показі внутрішнього життя героїв. Композитором чітко окреслена мотивація поведінки кожного персонажа. Р. Вагнер розкриває важелі впливу Ортруди на свідомість її жертв. Янголізований посланець Граалю не позбавлений людських устремлінь, бо мріє знайти в Ельзі споріднену душу, рятує від самоти. Таким чином, на спасіння сподівається сам рятівник, який не знаходить повноти існування в царстві статичної досконалості, обителі добра й світла. Саме таким бачиться царство Граалю в операх Р. Вагнера «Лоенгрін» і «Парсіфаль». У першій з них, однак, цей величний образ лише намічений, сприймаючись як етюдна замальовка у співвіднесенні з монументальною фрескою священної містерії останнього музично-сценічного твору німецького композитора. У зв'язку із цим при сприйнятті світоглядних установок «Лоенгріна» доречно уявно звертатися до концепції Bühnenweihfestspiel.

Отже, мотив містеріального порятунку осмислений в «Лоенгріні» як вивільнення небесного посланця, який є утіленням Ідеалу, Абсолюту, із пут самотності через духовне випробування, з яким не змогла справитися Ельза на шляху до внутрішньої довершеності.

У світоглядних установках двох авторських концепцій «опери порятунку» є явні розбіжності. В «Фіделіо» Л. ван Бетховена герої досягають прижиттєвого спасіння. В операх Р. Вагнера шлях порятунку веде в трансцендентність, де закохані здобувають вічне блаженство на метафізичному рівні буття. У зв'язку із цим Liebestod мислиться композитором як порятунок душі, а смерть у любові – закономірна



зупинка земного тлінного існування і, у той же час, безсмертя земного кохання, яке знаходить своє ідеальне втілення в умовах посмертного досконалого інобуття. В опері «Лоенгрін» посланник Граалю рятує під час Божого суду беззахисну, оклеветану, безневинно обвинувачену дівчину; в опері «Фіделіо» героєм-в'язнем, якого необхідно спасти, є борець за соціальну справедливість Флорестан. Янголом-охоронцем Флорестана є любляча дружина, а Ельзи – небесний посланець. Зауважимо, що Янгол у християнстві, а Лоенгрин виступає в опері в янгольській іпостасі (крізь призму містеріального виміру твору) – це вісник Господень, який виконує Божу волю, оберігаючи людину від підступних умислів лукавого.

Авторські концепції «опери порятунку» виявляють себе в творах Л. ван Бетховена та Р. Вагнера по-різному. В одному випадку модель-концепція вказує на жанр, а в іншому – на драматургічну спрямованість музично-сценічної дії. В творах Р. Вагнера є неповторні оригінальні риси, які визначають своєрідність його художніх устремлень у часопросторі світової культури. У контекстуальне поле опер нащадка віденського класика 40-х рр. органічно входить тема фантастики, яка поєднується із загальною тенденцією його творчості – високим пафосом і трагедійним началом. В опері Л. ван Бетховена героїко-драматична основа органічно сполучається із зінгшпільним жанрово-побутовим елементом, комічними штрихами в сентиментальному нахилі.

Сюжет опери «Фіделіо» реалістичний, у художній формі він узагальнює історичні реалії близької авторові за духом і часом епохи. Події твору відбуваються у XVIII ст. в Іспанії. Однак Флорестан споріднений узагальненому ліричному героєві, який пожертвував своїм життям в ім'я ідеалів французької революції 1789 р., представленою в Третій симфонії віденського класика, а також Егмонту із трагедії Й. В. Гьоте, що відстоював інтереси своєї країни, і ціннісні ідеали якого були представлені Л. ван Бетховеном у жанрі увертюри до драматичного спектаклю. Не важливо, коли й де відбуваються події, але важливі ті ідеали, що сповідають перелічені персонажі бетховенських творів. У подіях 1789 р. віденський класик побачив втілення мрії про загальну рівність і братерство, однак, як відомо, у результатах французької революції він був гірко розчарований.



Між концепціями «опери порятунку» Л. ван Бетховена та Р. Вагнера є ще один момент смислового збігу. Вагнерівська ідея спокути кореспондує зі стрижневою у творі віденського класика драматургічною лінією, яка має важливе смислотворче значення: сила віри, яка допомагає героям подолати безвихідну, як здається, ситуацію (звертання погляду до небес під час молитви до Всевишнього). На Боже заступництво сподіваються Леонора й політичний в'язень Флорестан, і це допускає можливість установити образно-смислово паралель із вагнерівськими персонажами-грішниками та їх Янголами в жіночій подобі. В операх Р. Вагнера й Л. ван Бетховена благання, звернене до Господа, є невід'ємним атрибутом їх авторських концепцій «опери порятунку». Можна апелювати також до традиції німецької романтичної опери: каватина Агати з III дії «Вільного стрільця» – молитва героїні, що віддзеркалює її віру й надію на Боже заступництво. У цьому творі, як і в опері віденського класика, виявляємо постійне нагнітання напруги й щасливу розв'язку (остання є відступом від літературного першоджерела – однойменної новели Й. А. Апеля і Фр. Лауна). Оперні твори Л. ван Бетховена, К. М. фон Вебера та Р. Вагнера представляють різні жанрові моделі, але об'єднує їх спільний сюжетний мотив – релігійна віра, яка допомагає героям пережити й подолати критичну ситуацію. Ототожнення Леонори з Янголом в арії Флорестана має глибинний світоглядний сенс. Слідом за ведінням небесного посланця стражденний герой звертається в молитві до Господа. У музично-сценічних опусах Л. ван Бетховена та Р. Вагнера 40-х рр. виявляємо сполучення рішучих героїчних і самозаглиблених молитовних інтонацій, а в «Лоенгріні» вони утворюють інтонаційний «мікст», оскільки вони є нероздільними, бо ці образно-драматургічні сфери ніби, так би мовити, «просочуються» одна крізь другу (характеристика Ельзи в I дії).

Л. ван Бетховен успадковує ідеали французької революції й епохи Просвіти. Він переконаний, що справедливий соціальний уклад – досяжна ціль. Мрії філософів і революціонерів не представлялися йому утопічними. Борець за соціальну справедливість Флорестан мріє про щасливе майбутнє для усього людства. Л. ван Бетховен у цьому не самотній, оскільки соціально-естетичні погляди Р. Вагнера пов'язані з оригінальними утопічними уявленнями про суспільне переулашту-



вання. Творчий спадкоємець віденського класика мріяв про соціальну перебудову, загальне благоденство. Однак, у першу чергу, у його свідомості закарбувався ідеальний образ Революції, яка покликана, вказуючи на еру супільної рівності й братерства, сприяти створенню громадського раю на землі, а також народженню досконалого твору мистецтва майбутнього, створюваного у комуні об'єднанням митців. На чолі цього руху він у своїй уяві бачив Христа (ідея загальносупільної рівності й братерства) і Аполлона (ідея рятівної сили мистецтва та краси). В опері ж «Фіделіо» концепція соціальної справедливості зв'язується із християнською мораллю, утіленою через молитви Леонори і Флорестана, які надіються на Божу допомогу.

Як і мислителі епохи Просвіти Р. Вагнер мріяв про прихід великодушного монарха – захисника народу й покровителя мистецтв. Неординарною особистістю, яка багато в чому відповідала цьому ідеалу, став у долі німецького композитора король Людвіг II Баварський. Він асоціював себе з лицарем Лоенгріном і французьким королем Людовиком XIV, який був, як відомо, великим шанувальником прекрасного, покровителем хореографічного й оперного мистецтв. Хоча все ж таки зазначимо, що обидва вищезгаданих правителі – німецький і французький – історичні персони, які не змогли втілити в дійсність утопічні уявлення про ідеального государя, обітовану століттями мрію про загальносупільне благоденство, рівність і братерство. У свою чергу, Людвіг II Баварський створював міф своєї долі, звертаючись до життєтворчості Р. Вагнера.

Драматургічну спрямованість усіх оперних концепцій Р. Вагнера, починаючи з 40-х рр., можна за аналогією з бетховенською моделлю визначити як рух «від мороку до світла». Відмінність драматургії музично-сценічних творів віденського класика і його творчого нащадка найбільш чітко проступає у фіналах опер – м'яке трансцендентне світло посмертного інобуття («Летючий Голландець», «Тангейзер», «Трістан та Ізольда») і бетховенська семантика радості в масштабному блискучому фіналі-апофеозі, де задіяні усі герої опери й хор («Фіделіо»). Зауважимо, що в опері «Лоенгрін» завершення твору неоднозначне. Змовники зазнають поразки, однак маніпулятор Ортруда зловтішається, оскільки їй вдалося зруйнувати щастя закоханих, подібно відьмам в опері «Дідона і Еней» Г. Пьорселла.



Аналогії виникають між смислообразом Liebestod і семантикою першого фіналу опери «Фіделіо» Л. ван Бетховена (мається на увазі остаточна редакція твору, що складається із двох актів). Він включає знаменитий хор в'язнів. Вагнерівська концепція Світла співзвучна променистому фіналу оперного твору віденського класика, де арештанти спрямовують свій спраглий погляд до небес, до Сонця, тепла й світла якого вони були позбавлені в тюремних камерах. Ця опосередкована аналогія виникає завдяки катарсично проясненому спільному звучанню хору й оркестра.

Своєрідність вагнерівської концепції «опери порятунку» ґрунтується на глибинних світоглядних засадах. Для наочності представимо шлях спасіння оперних героїв Р. Вагнера у вигляді смислового ланцюжка: життя → любов → усвідомлення недосконалості земного буття → смерть → нове життя → возз'єднання закоханих у світлі вічності. Розуміння концепції «опери порятунку» визначається кінцевим пунктом шляху вагнерівських героїв – Liebestod. Любов-Смерть – це звільнення від страждань, бажаний спокій для змученої душі. Liebestod – споглядання трансцендентної гармонії. У рамках посмертного інобуття досконалість не підвладна руйнівним впливам і запереченню, відсутня необхідність поступального руху вперед. Ерос, чуттєва любов – це порив, спрямованість, частина природнього життя-процесу. Світ підлягає постійним метаморфозам. У програмному поясненні до увертюри «Тангейзер» Р. Вагнер пише про спокуту гріховності Venusberg [7, с. 57], однак у своєму істинному прояві тілесно-духовне єднання, безсумнівно, сполучає дві грані любові, показані в цій опері як антагонічні начала. Однак вони не мисляться Р. Вагнером як необ'єднані антитези. Проте цілком закономірним бачиться прагнення закоханих подовжити двоєдність у вічність у світлі трансцендентного посмертного інобуття внаслідок недосконалості земного існування. Відбувається жадане вивільнення від тілесних пут, знаменуючи перехід земної любові на новий, трансцендентальний рівень. Людина позбавляється страждань, знаходить спокій, здобуває свободу, блаженство, безсмертя, обіймаючи нескінченність буття. Після пережитих поневірянь смерть сприймається героями-страждальцями як порятунок – досконале інобуття, звернене до Абсолюту. Тілесно-духовна гармонія, яку люблячі серця досягають ще в земному житті, подовжується у вічність завдяки по-



смертному возз'єднанню у світлі двоєдності Еросу та Агапе. Спокій визначається досягненням в кінці шляху досконалості, повною завершеністю процесу, що не потребує поступального руху; посмертне буття в творах Р. Вагнера – динамічна статика, яка поєднує ідеї життя, любові та смерті як інобутійної гармонії.

Опера «Лоенгрін» вирізняється серед інших опер 40-х рр. розв'язкою, яку можна оцінити як поразку закоханих у зіткненні із силами зла. Посланник Граалю позбувся можливості віднайти себе в омріяній двоєдності, а його кохана вмирає й ця смерть не несе в собі просвітління на протигагу двом іншим операм 40-х рр., де земний кінець знаменує перехід люблячих сердець у сферу досконалого інобуття. Однак смерть Ельзи також упредметнює ідею двоєдності у світлі драми – неможливість закоханих жити один без одного. В «Летючому Голландці» і «Тангейзері» досягається бажана перемога над трагічними колізіями земного існування, де діють не тільки закони Любові, творче начало у широкому розумінні, але й природні руйнівні сили, смерть, дух заперечення. Таким чином, в оперних концепціях Р. Вагнера вектор Любові, що спрямований у нескінченність, символізує ідею безсмертя.

Містеріальний задум опери «Лоенгрін» кореспондує з когнітивними чинниками міфологічного світосприймання. Так, є зв'язок між архетипом і його конкретним «матеріальним» утіленням за допомогою символу, носія загальнозначущих кодів, які спираються на генетичну пам'ять (суспільний, психологічний досвід, філо- та онтогенез). Таким символом є чаша Граалю. У ньому сконцентровано глибинний сенс вагнерівських оперних творінь, порушено проблему любові й спасіння на метафізичному рівні: «<...> Потреба людей усе надчуттєве представляти в наочних чуттєвих образах, у яких ми звикли черпати розраду, спонукала надати цьому неземному джерелу любові відчутну форму й створити чарівний образ у вигляді “священного Граалю”, – існуючого, але недосяжно далекого <...>» [7, с. 58].

У художній практиці Р. Вагнера окреслюється архетиповий досвід людства, перетворений в авторських концепціях «опери порятунку». «Матерію» буття в творах німецького композитора сукупно формують: чоловіче і жіноче начала Всесвіту (є певна аналогія з космогенезом у китайській філософії – Інь та Янь), коловорот народжень і смертей, циклічна зміна дня й ночі, онтологічних етапів буття. За-



гальні закони всесвіту віддзеркалюються в усіх формах матеріального й духовного життя. Внутрішній простір людини нерозривно зв'язаний з загальним буттям природи. Таким чином, світоглядні концепції Р. Вагнера характеризує сполученість мікро- і макрокосмосу.

У своїй творчості німецький композитор прагнув узагальнити вселюдський духовно-пізнавальний досвід, що торкається питань буття. Усі показані ним онтологічні процеси – діалектичні. Подібне розуміння дійсності відбивається в картині світу, що варіантно представлена в оперних опусах Р. Вагнера, які сукупно утворюють грандіозний метацикл. Квінтесенція вагнерівського світогляду сфокусована в вокальному циклі на слова М. Везендонк, де стрижневі смислообрази оперного реформатора представлені в узагальнено-філософському ракурсі. Так, у вокальній мініатюрі «Янгол» у центрі уваги знаходяться образи Душі й небесного посланця, асоціюючись із типовими для Р. Вагнера музично-сценічними персонажами – героєм-страждальцем і дівкою-Янголом. У пісні «Скорботи» містяться філософські роздуми про зміну смертей і народжень, страждань і радостей, сходу Сонця і його заходу, підсумовуючись філософським резюме: «Undgebietet Tod nur Leben», яке є вербальною маніфестацією ідеї безсмертя, яка визначає світоглядну основу творчості композитора в якості світоглядної домінанти його художньої свідомості. Філософські ідеї, виражені в камерно-вокальному циклі в музично-поетичній формі, кореспондують із загальною спрямованістю вагнерівської оперної драматургії, – Liebestod як подолання трагічних колізій буття, протиріч земного тлінного існування.

**Підведемо підсумки.** Отже, смислоутворюючими факторами, якими об'єднуються дві розглянуті авторські моделі-концепції «опери порятунку», є типологічна спорідненість оперних героїв, а також драматургічний розвиток, спрямований на долання ситуації приреченості. У творах Л. ван Бетховена і Р. Вагнера спасіння стає можливим завдяки високодуховним якостям оперних персонажів: героїці духу, самозреченню і самопожертві в ім'я Любові. Порівнюючи дві концепції «опери порятунку», виявляємо певні відповідності. Наприклад, кожен із композиторів показує Любов як могутню силу, яка долає будь-які перепони, а центральним героєм утверджує сильну духом жінку / діву («Фіделію», «Летючий Голландець», «Тангейзер»). В опері



«Лоенгрін» в янгольській іпостасі предстає святий посланець Грааля, а об'єднуючим фактором, що зближає авторські концепції Л. ван Бетховена та Р. Вагнера, є сюжетний мотив виходу з критичної життєвої ситуації – арешт, катування, загроза смерті та визволення з в'язниці, в одному випадку, та наклеп і Божий суд, в іншому.

Однак зазначимо, що щасливий кінець автори осмислюють по-різному. У Л. ван Бетховена – це *happy end* у традиціях жанру «опери порятунку і жахів», яка сформувалася в роки Великої французької революції 1789 р. Для Р. Вагнера спасіння – це дволикий Янус Любові і Смерті, оскільки в його творах кінець земного шляху знаменує перехід закоханих у сферу досконалого метафізичного інобуття («Летючий Голландець», «Тангейзер», «Трістан та Ізольда»).

По-іншому, у душі вагнерівської тетралогії, у якій показано абсолютну безвихідь у долі злочинних богів і породженого ними світу, окреслено драматургічну спрямованість «Лоенгріна», адже героям не вдається здолати трагізм поцейбічного існування, здобути стале земне щастя і віднайти повноту буття у двоєдності. Однак і тут є певні відповідності з бетховенською концепцією «опери порятунку». Співзвучні сюжетні мотиви окреслені в життєвому й містеріальному ракурсах завдяки зверненню до ідеї духовного прозріння, яке відбувається у критичній ситуації (віщій сон Ельзи, галлоцинація-видіння Флорестана), коли страдниця / страдник перебувають у психічно маргінальному стані. Спорідненість творчих прагнень двох колосів німецької культури не свідчить про їх тотожність. При співвіднесенні авторських концепцій окреслюється своєрідність світоглядних основ, музично-стильових рис, оперної драматургії, типології персонажів віденського класика і його творчого нащадка. Таким чином, окреслюються індивідуальні стильові ознаки кожного автора і належність творів до різних епох. Авторська концепція «опери порятунку» Р. Вагнера порівняно з бетховенською моделлю сприймається як її логічне продовження, але на новому витку історичного розвитку, породжуючи широке контекстуально-смісловне поле асоціацій і паралелей, зокрема, з німецькою романтичною оперою К. М. фон Вебера і народною музичною драмою М. Мусоргського, а завдяки геніальному творчому прозрінню й життєвій спостережливості композитора – з науковими дослідженнями у вивченні таємниць людської психіки З. Фрейда.



### 3.2. Значення творчої діяльності В. Шрьодер-Деврієнт у формуванні традиції драматичного співу (від «Фіделіо» Л. ван Бетховена до музичних драм Р. Вагнера)

Творчість Р. Вагнера стала загально визнаною класикою оперного мистецтва. Сучасна виконавська практика свідчить про інтеграцію вагнерівської творчості в музичне життя, оскільки його опери нині успішно ставляться на найбільших сценах світового музичного театру. Однак у свій час німецький композитор долав значні припони, зумовлені стереотипами сприйняття публіки і усталеними виконавськими кліше. У зв'язку з цим актуальним є звернення до творчості вокалістів, які зробили можливим утвердження музичних драм Р. Вагнера на світових оперних сценах. Доля звела композитора з виконавцями, яких можна по-праву назвати майстрами драматичного співу. Вони створювали на оперних підмостках яскраві музично-сценічні образи. Саме знайомство з такими вокалістами, як В. Шрьодер-Деврієнт, А. Міттерверцер, А. Німан дало Р. Вагнеру надію, що в подальшому стане можливою підготовка співаків до виконання його оперних творів.

Вплив В. Шрьодер-Деврієнт (1804–1860) на становлення оперного реформатора безсумнівний. Цей вплив був багатоетапним, адже до творчості знаменитої артистки Р. Вагнер адресувався протягом різних періодів життя, осмислюючи його в новелі, музично-естетичних роботах, мемуарах. Важливим для становлення творчих принципів Р. Вагнера став досвід співпраці з німецькою примадонною в той час, коли він обіймав посаду капельмейстера Дрезденської Королівської Опери. Тим не менш, у вітчизняному музикознавстві немає наукового дослідження, присвяченого питанню творчої комунікації оперного реформатора і знаменитої драматичної співачки<sup>1</sup>. І це особливо прикро в зв'язку з тим, що їх діалог справив колосальний вплив на формування в художній свідомості композитора моделі твору мистецтва

<sup>1</sup> У Дрездені доля звела Р. Вагнера з директором оркестру Дрезденської Королівської Опери А. Рекелем, сином одного з перших виконавців партії Флорестана Йосифа Рекеля. Цей музикант розповідав Р. Вагнеру про триумфальні вистави «Фіделіо» на світових оперних сценах з В. Шрьодер-Деврієнт в ролі Леонори і його батьком в ролі Флорестана.



майбутнього, осмислення ним подальших шляхів розвитку оперного жанру в руслі глибинного синтезу музичного і драматичного напрямів театрального мистецтва. Артистичний досвід В. Шрьодер-Деврієнт, вміння одночасно інтелектуально і інтуїтивно підходити до процесу вокально-сценічної інтерпретації оперних образів зіграли в цьому процесі важливу роль. Знаменита співачка, яка стала конгеніальним співрозмовником Р. Вагнера, допомогла йому пізнати самого себе, власні шукання, і поряд із цим досягнути своїх опусів не тільки з позицій авторського задуму, але й завдань їх безпосереднього виконавського прочитання.

Насамперед, звернемося до конкретних фактів їх творчого спілкування (реального і віртуального), відображеним на сторінках мемуарів, новели «Паломництво до Бетховена» і музично-естетичних праць славетного композитора. У мемуарах особистість В. Шрьодер-Деврієнт вписана в подієвий ряд життєпису Р. Вагнера. У музично-естетичних працях він прагнув осмислити плоди художньої діяльності співачки в співвіднесенні з власними творчими пошуками. Особливо слід виділити новелу «Паломництво до Бетховена» (видана в Парижі в 1840-му р.). В ній особистість В. Шрьодер-Деврієнт осмислена Р. Вагнером як нерозривно пов'язана в його художній свідомості з творчістю віденського класика і, водночас, образ співачки ніби оповитий серпанком фантазії, оскільки події, описані в цьому літературному опусі, не могли відбуватися в дійсності. Згідно хронологу, вони протікали в ту пору, коли автор новели був дитиною. У своїй фантазії Р. Вагнер бачить себе старшим – молодим музикантом, який відправився паломником до Відня, щоб отримати настанови від композитора, перед яким він схилявся<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Коли віденський класик помер, Ріхарду було 13 років. Смерть Л. ван Бетховена глибоко потрясла його [59, с. 71]. В мемуарах зустрічаємо факти, які свідчать про інтерес до творчості віденського класика, активне освоєння Р. Вагнером його симфонічної спадщини ще в юні роки. Будучи підлітком, Ріхард переписав партитури П'ятої та Дев'ятої симфоній Л. ван Бетховена. Він також зробив фортепіанний переклад останньої в дві руки і відправив свою роботу видавцеві партитури Шотту в Майнц. У відповідь отримав листа, про який згадує в «Мемуарах»: «Мені повідомлялося, що видавництво поки не наважується приступити до випуску клавіра-услуга Дев'ятої симфонії, але воно охоче збереже у себе мою добросовісну роботу.



Творча фантазія незмінно допомагала Р. Вагнеру долати межі часу. Не тільки в даному конкретному випадку, але й в оперній творчості, коли його уява зверталася побіжно до доісторичних часів і далекого майбутнього людства, об'єднуючи в контексті онтологічної картини світу міф, містерію і утопію. На цей раз у своїй новелі він відправився в столицю Австрії, щоб зустрітися там з Л. ван Бетховеном, і де йому випала нагода почути геніальне виконання партії Леонори юною Вільгельміною Шрьодер. Свої враження від вистави, що постала його фантазії, він описує наступним чином: «З яким запалом, з якою поезією виконала вона свою роль, як глибоко потрясла створеним нею образом цієї незвичайної жінки!.. Ім'я співачки – Вільгельміна Шрьодер. Їй належить величезна заслуга: вона відкрила німецькій публіці творіння Бетховена; в цей вечір навіть легковажні вінці були захоплені. А якщо говорити про мене, то переді мною відкрились небеса; я був на вершині блаженства і молився на цього генія, який, подібно Флорестана – вивів мене з темряви й кайданів до світла і свободи» [67, с. 98]. Р. Вагнера вразив той факт, що «така молоденька дівчина <...> у такому юному віці вже зріднилася з генієм Бетховена» [там само]<sup>3</sup>.

Мені ж як обмінний подарунок воно пропонує партитуру великої *Missa solennis* – що я прийняв з радістю» [59, с. 80–81]. Надалі Дев'ята симфонія так само, як і опера «Фіделіо» в геніальній інтерпретації В. Шрьодер-Деврієнт, стануть для Р. Вагнера провісниками музичної драми. Ця думка вперше ясно позначена в новелі «Паломництво до Бетховена».

<sup>3</sup> Задамося також питанням: в якій редакції і з яким варіантом увертюри Р. Вагнер слухав оперу Л. ван Бетховена у новелі на уявній виставі? У фрагменті розглянутого літературного опусу читаємо: «Коли я увійшов у партер, увертюра тільки що почалася. Це була названа “Леонорою” переробка опери, яка, до честі освіченої віденської публіки, колись провалилася. Я не чув, щоб вона йшла і в цьому другому варіанті. Можна собі уявити мій захват, коли я вперше почув тут те нове, що було написано!» [67, с. 98]. Отже, увертюра до опери має 4 варіанти («Леонора I» – 1805 р., з нею опера не ставилася, «Леонора II» – I редакція опери 1805 року, «Леонора III» – II редакція 1806 року і «Фіделіо» – III редакція опери 1814 року). По всій видимості, Р. Вагнер має на увазі увертюру «Леонора III», яка містить спільний тематизм з увертюрою «Леонора II». А. Альшванг, зіставляючи варіанти увертюри, пише: «Найбільш сильна за своєю музично-драматичною виразністю “Леонора III”, яка часто виконується у вигляді антракту до середини другої дії, між сценою в темниці і сценою на площі. Ця увертюра широко відома також завдяки частому її виконанню в концертах.



Про зустріч з Л. ван Бетховеном Р. Вагнер міг тільки марити, однак він неодноразово здійснював подібні мрії не тільки на сторінках літературного опусу, але й уві сні. Так, в мемуарах зустрічаємо його зізнання в тому, що, будучи пристрасним шанувальником творчості Л. ван Бетховена і У. Шекспіра, Р. Вагнер «контактував з ними – в екзальтованих снах вони обидва являлись йому, він їх бачив, говорив з ними і прокидався весь у сльозах» [59, с. 72]. Спілкування з В. Шрьодер-Деврієнт не було настільки віртуальним, більш того, знайомство з геніальною творчістю співачки стало відправною точкою самопізнання Р. Вагнера, надалі допомагаючи йому в процесі самоідентифікації, пошуку самого себе, власного творчого «я». Знаменита співачка стала для Р. Вагнера справжньою музою, саме завдяки їй захоплений юнак, майбутній класик німецької музичної культури вирішив створити новаторський твір, гідний геніальної артистки. Мрія ця здійснилася багато часу потому. В 40-ві рр. їх спілкування перейшло на новий виток взаємовідносин, оскільки співачка стала для Р. Вагнера вже не лише кумиром юності, але й справжнім другом, конгеніальним співрозмовником, провідником новаторської творчості в музично-театральну практику.

Нерідко називають “Леонору III” симфонічною поемою. Серед увертюр Бетховена вона займає одне з перших місць» [8, с. 224]. Проте логічніше все ж припустити, що В. Шрьодер-Деврієнт брала участь у постановці опери в її III-ій авторській версії, яка, на відміну від перших двох редакцій, вже у своїй прем'єрній інсценізації 23 травня 1814 р. мала успіх (в образі Леонори постала А. Мільдер), хоча і не настільки великий, як в захоплюючій інтерпретації бенефіса юної Вільгельміни. Цей момент вимагає, однак, уточнення. Питання залишається відкритим, оскільки в наявних у розпорядженні автора монографії роботах про Л. ван Бетховена і В. Шрьодер-Деврієнт немає інформації про те, в якій саме редакції йшла опера з участю цієї співачки. В Парижі, ймовірно, співачка брала участь у виконанні першої авторської версії твору. Свідомством цьому служить рецензія Г. Берліоза, в якій зазначено, що опера «Фіделіо» йшла в трьох діях [43], а, як відомо, у другій і третій редакції твір було перероблено і він містив вже два акти. Виконавська практика ХХ-го – початку ХХІ-го ст. відзначає звернення виключно до останньої, III-ої редакції опери, яку постановники вважають, очевидно, найбільш досконалим і остаточним авторським варіантом твору, фінальною крапкою творчих шукань Л. ван Бетховена. У постановці «Фіделіо» театром Валенсія – запис 25 жовтня 2006 р., диригент Зубін Мета, режисер П'єр Аллі – між сценами в темниці і на площі звучить увертюра «Леонора III» ор. 72, що сприяє смислому об'єднанню двох редакцій в підсумковому опусі, який узагальнює найвищі досягнення бетховенського генія.



Уважно вивчивши мемуарні записи і музично-естетичні судження Р. Вагнера, переконаємося в тому, що ім'я В. Шрьодер-Деврієнт проходить в них «пунктирною лінією», ознаменованною зустрічами, розставаннями і роздумами, зверненими до артистичного досвіду геніальної співачки-актриси.

Перша зустріч Р. Вагнера з В. Шрьодер-Деврієнт відбулася, коли в 1829 р. артистка приїхала з короткочасною гастроллю в Лейпциг, де виступила в «Фіделіо» в ролі Леонори. З 1817 р. пост камельмейстера Дрезденської Королівської Опери займав геніальний композитор К. М. фон Вебер, саме з ним В. Шрьодер-Деврієнт здійснила прем'єру «Фіделіо» на німецькій сцені. Ця партія при всьому багатстві репертуару співачки була справжньою його перлиною, у контексті ж артистичної діяльності знаменитої вокалістки – її своєрідною кульмінацією-джерелом. Співоча кар'єра В. Шрьодер-Деврієнт почалася з вершини. Виконана вперше в 1822 р., партія Леонори стала справжнім тріумфом співачки. Саме цей музично-сценічний образ, створений в юному віці на зорі артистичного становлення, приніс їй світову славу. Протягом усього свого творчого життя знаменита співачка поглиблювала, вдосконалювала неперевершене трактування образу героїчної у своїй самовідданості жінки.

Нагадаємо, що В. Шрьодер-Деврієнт сприяла утвердженню «Фіделіо» на світових оперних підмостках після довгих спроб Л. ван Бетховена довести життєздатність улюбленого дітища з нелегкою долею. Першою виконавицею партії Леонори була Анна Мільдер, яка мала колосальне по своїй силі сопрано, у зв'язку із чим Й. Гайдн сказав їй: «Миле дитя, у вас голос з будинок завбільшки» [цит. за: 8, с. 233]. Однак саме В. Шрьодер-Деврієнт, яка хоча і не мала такого потужного голосу, але була наділена неперевершеним талантом сценічного перевтілення і вміла органічно вжитися в авторський задум, вдалося створити надзвичайно переконливу, захоплюючу інтерпретацію музично-сценічного образу бетховенської героїні. Додамо, що сучасники, у тому числі К. М. фон Вебер, Г. Берліоз і Р. Вагнер відчували демонічну привабливість артистичної особистості В. Шрьодер-Деврієнт, яка заворожувала оперну публіку. Співачка стала зіркою першої величини, німецькою примадонною, знаковою фігурою у світовій музичній культурі. Про неї захоплено писали критики різних країн, артистка підкорила найбільші



європейські музичні центри, у тому числі і Париж. Р. Вагнер асоціював В. Шрьодер-Деврієнт з німецькою вокальною школою, яка висунулася в той час в протигагу італійській та французькій. Своєрідність німецької вокальної традиції зв'язана з майстерністю драматичного співу, єдністю лицедійства та музичної інтонації, увагою до слова і сценічної дії. Р. Шуман оцінював В. Шрьодер-Деврієнт як особистість рівновелику виртуозам-інструменталістам Ф. Лісту та Н. Паганіні, маючи на увазі її неперевершену виконавську майстерність, яка стала визначним явищем епохи [247, с. 234–235].

У мемуарах Р. Вагнер захоплено пише про виконання В. Шрьодер-Деврієнт партії Леонори, осмислюючи своєрідність її артистичної індивідуальності в ту пору, коли вона досягла вершини творчої майстерності: «Вона була тоді в славному розквіті своєї артистичної кар'єри, молода, прекрасна, сповнена щирості й тепла. Ніколи більше я не бачив на сцені подібної жінки» [59, с. 82]. «Всяк, хто бачив цю дивну жінку у той період її життя, неминуче повинен був спитувати на собі майже демонічну чарівність від людяно-екстатичної гри цієї незрівнянної артистки» [там само], – розмірковує Р. Вагнер про містичний і воістину магічний вплив цієї співачки на публіку, цілком підтверджуючи оцінку сучасників щодо її майстерності.

Р. Вагнер відзначає колосальний вплив на нього пам'ятної першої зустрічі з В. Шрьодер-Деврієнт, мислячи цей момент як переломний у своїй долі. Так, в юності в пориві захоплення композитор написав знаменитій артистці лист, оскільки відчув необхідність висловити їй вдячність за здобутий ним істинний сенс життя. Тепер він бачив його не інакше як у тому, щоб цілком присвятити себе мистецтву: «По закінченню вистави я кинувся до одного знайомого, щоб у нього написати їй короткий лист. В цьому листі я з пафосом оголошував великій артистці, що відтепер усвідомив зміст свого життя і якщо вона коли-небудь почує моє ім'я у світі мистецтва, покрите славою, то нехай згадає, що це її заслуга, що в цей вечір вона розкрила переді мною те, до чого даю відтепер клятву прагнути. Лист я відніс до готелю, де жила Шрьодер-Деврієнт і звідти, як божевільний, кинувся бігти – в темряву ночі» [59, с. 82].

Звернемо увагу не тільки на зміст листа, що відтворює душевний стан сприйнятливого юнака, але і на яскравий літературний стиль



Р. Вагнера, ґрунтовно зв'язаний з романтичними почуваннями, відображеними, наприклад, у творчості шанованого ним Е. Т. А. Гофмана. Про його оповідання Р. Вагнер писав, що вони справили на нього в той час незабутнє враження: «Його твори діяли на мене збуджуючим чином, і вплив цей протягом багатьох років все зростав і посилювався, доходячи навіть до крайності, причому особливу владу наді мною мав надзвичайно дивний світогляд Е. Т. А. Гофмана, самий характер його відносин до життя» [59, с. 51].

Настільки ж сильне враження від демонічної чарівності артистизму В. Шрьодер-Деврієнт мало, однак, і зворотний бік, оскільки ввігнало юного Ріхарда в щонайбільшу розгубленість – адже він навіть не уявляв собі, як досягти бажаного ідеалу, приступити до написання твору, гідного моці надзвичайного дару харизматичною співачки. У мемуарних записках Р. Вагнер змальовує свій душевний стан після значущого для нього вечора, описуючи почуття розгубленості, безпорадності, пригніченості, які потім змінилися юнацькою відчайдушністю, що, зрештою, спричинило до падіння молодого чоловіка в моральну прірву: «Я мріяв про одне: написати щось таке, що було б гідним Шрьодер-Деврієнт. А так як я відчував, що це для мене недосяжно, то в екстатичному відчаї я махнув рукою на всю свою творчу роботу. Шкільна наука теж, звичайно, не могла захопити мене. Тоді я віддався без керма і вітрил випадковому перебігу життя і в суспільстві перших-ліпших товаришів загруз у всякого роду розпусті. Почався для мене той період юнацького розгулу, зовнішній бруд і внутрішня порожнеча якого ще й тепер викликає у мене подив» [59, с. 83].

Цей період став у долі композитора перехідним, будучи пов'язаним з пізнанням самого себе, пошуками власного шляху в житті і творчості. Такі маргінальні стани характерні для молодих людей, які ще не віднайшли власної стезі, однак з точки зору вікової психології кризові етапи надзвичайно важливі для становлення особистості, і, в більшості випадків, незважаючи на зовнішню непривабливість і обтяжливість для рідних, служать важливому процесу самоідентифікації. Долаючи внутрішні падіння, пов'язані з пошуками самого себе, людина виходить на новий рівень особистісного становлення. Збіжний процес відображено у відомих рядках ґьотевського «Фауста», в яких йдеться про те, що шукач змушений блукати.



Після незабутньої вистави Р. Вагнер духовно прозрів, однак те, що предстало його внутрішньому погляду, він не міг не тільки втілити в життя, але навіть ясно сформулювати за допомогою слів. Аналогічним чином описують свій стан духовно преображені люди, які пройшли шлях містерії. Містеріальне знання неможливо здобути за допомогою логічного мислення, уможливно, передати іншому в процесі бесіди, воно доступне лише тому, хто пережив момент внутрішнього перетворення. Творче сходження Р. Вагнера, якому передувало глибоке падіння в моральну прірву, подібне процесу здобуття містиками духовного знання. Щоб зійти на вершину, треба опуститися на саме дно; щоб досягти істинної чесноти, необхідно спочатку відчутти власну недосконалість; шлях пізнання подібний розгалуженому лабіринту; внутрішня незадоволеність спонукає до сходження на вершини духа – така суть містеріальних істин, варіанти викладу яких представлені в різнонаціональних джерелах.

Здобуття істини явилось для Р. Вагнера результатом довгих творчих шукань. Знайомство з талантом В. Шрьодер-Деврієнт було для нього моментом осяяння, і разом із цим він відчув незадоволеність, внутрішнє протиріччя між бажаним і дійсним і, разом з тим, глибоко замислився про способи вирішення творчої проблеми, що представлялась йому як створення музично-сценічного твору, гідного геніальної артистки, яка магічно впливала на публіку мистецтвом драматичного співу. Нагадаємо, що свої художньо-естетичні погляди Р. Вагнер чітко сформулював в дюріхський період; формуванню основних творчих принципів передував тривалий шлях освоєння різних жанрових моделей опери з поступовим знаходженням власної стежки в області музичного театру. І все ж інтуїтивне осяяння пам'ятного для юнака вечора стало відправним пунктом його творчих шукань, що увінчались багатьма роками потому новим прозрінням, яким явилася для композитора ідеальна модель твору мистецтва майбутнього.

Отже, Р. Вагнер мріяв написати твір, який уявлявся йому антитезою сучасної опери, яка не відповідала природі таланту артистки, істинної лицедійки на підмостках музичного театру. Цей момент своєї творчої біографії Р. Вагнер осмислює у статті «Музика майбутнього» (написана у Парижі в 1860-му р.) наступним чином: «Її незрівняний драматичний талант, надзвичайна гармонійність і індивідуальний



характер її гри, в яких я переконався власними очима та вухами, зачарували мене і здійснили рішучий вплив на мої мистецькі погляди. Я прозрів, і зрозумів, що таке виконання можливо, і прийшов до законного бажання вимагати того ж не тільки для музично-драматичного виконання, але і для музично-віршованого задуму твору, який мені навіть не хотілося називати оперою» [61, с. 503]. Таким чином, музична драма мислилася Р. Вагнером як твір, співприродний даруванню В. Шрьодер-Деврієнт, яке було нерозривно пов'язане в його свідомості з мистецтвом драматичного співу. Показові роздуми Р. Вагнера про акторів та співаків, спрямовані на пошуки методів досягнення природності спілкування артистів на сцені музичного театру майбутнього, що уявлялося йому ще більш безпосереднім, невимушеним, ніж у драматичному театрі. Континуальність музично-сценічної дії, її процесуальність покликані, за переконанням Р. Вагнера, покласти кінець неприродній дискретності опери, що розчленована на речитативи, арії, ансамблі та хори.

Отже, знайомство Р. Вагнера з геніальною творчістю В. Шрьодер-Деврієнт спонукало його до грандіозних творчих звершень, які, однак, він не був здатний втілити в той час у дійсність. Він прагнув створити твір, який би відповідав враженню від натхненного виконання співачкою партії Леонори, яке зачарувало його, а надалі воно стане однією з інтенцій, що інспірують його на творчі звершення. У кінцевому результаті ці пошуки увінчались осмисленням феномену твору мистецтва майбутнього і створенням музичних драм, де творчі принципи Р. Вагнера отримали свій кристалічний вираз.

Наступна зустріч з В. Шрьодер-Деврієнт пов'язана з новим етапом становлення Р. Вагнера. Показово, що юнацький порив майбутнього знаменитого композитора знайшов у співачки теплий сердечний відгук. Р. Вагнер дізнався про це вже в 1842 р., коли доля звела їх знову. У той час він був запрошений на посаду капельмейстера Дрезденської Королівської Опері, де В. Шрьодер-Деврієнт була справжньою примадонною. В дрезденський період композитор часто бував у будинку дружньо налаштованої до нього артистки. Під час однієї із зустрічей вона вразила його тим, що напам'ять абсолютно точно повторила лист, написаний ним в юності. Мабуть, це послання справило на співачку настільки сильне враження, що вона зберегла лист,



поспішно написаний незнайомим їй захопленим юнаком, щирим шанувальником її таланту.

Одна з найбільш яскравих виконавиць партії Леонори Вільгельміна Шрьодер-Деврієнт стала також першим інтерпретатором вагнерівських опер – «Рієнці», «Летючий Голландець» і «Тангейзер». Вона втілила на оперній сцені музично-сценічні образи Р. Вагнера, споріднені персонажам єдиної опери Л. ван Бетховена. У «Рієнці» вона втілила образ Адріана (прем'єра відбулася 20 грудня 1842 р.), звернувшись до амплу трагесті, яке незмінно їй вдавалося (образ перевдягненої в чоловічий костюм Леонори в «Фіделіо», геніальне виконання співачкою партії Ромео в опері «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні).

1840-ві рр. ознаменовані появою новаторських опер Р. Вагнера, де він втілює принцип «опери порятунку», сприйнятий ним, у тому числі, завдяки творчості Л. ван Бетховена, але в іншому смисловому контексті – жіноча самовідданість долає на цей раз границі смертного світу і порятунком, таким чином, переноситься за межі земного існування. Згідно зі спогадами Р. Вагнера, В. Шрьодер-Деврієнт стала першою і дуже яскравою виконавицею партії Сенти в «Летючому Голландці» (прем'єра вистави відбулася 20 січня 1843 р.). При підготовці постановки опери «Тангейзер», де співачка виконала партію Венери, В. Шрьодер-Деврієнт виступила конгеніальним співрозмовником Р. Вагнера. Вона не тільки вказала композитору на ескізність виконаної нею партії, а й передбачила неминучі труднощі виконавської інтерпретації, що пов'язані з єдністю акторської і співочої складових в новаторському опусі. Зауважимо, що прогнози В. Шрьодер-Деврієнт цілком здійснилися в день прем'єри «Тангейзера» на сцені Дрезденської Королівської Опери 19 жовтня 1845 р., що свідчить про її виконавський інтелект. Він дозволив співачці не тільки досягнути складності новаторського твору, який не мав аналогів у світовій музичній літературі, але й дати імпульс для створення авторської редакції опери. Постановка «Тангейзера» в оновленому вигляді була здійснена у знаменитому театрі Grand opera в Парижі 13 березня 1861 р. (докладніше див. у Розділі 4).

Янголізована діва Сента – оперний персонаж, близький по типу інтонаційного висловлювання (українського) образу самовідданої дружини політичного в'язня Флорестана. Спокусниця Венера



охарактеризована через чарівливий спів і аріозо помсти. Це дозволяє провести опосередковану паралель із ще одним персонажем – Пізарро, тому що його вокальне інтонування також звернене до виразних засобів арії помсти. Зауважимо, що Сента й Венера – оперні героїні, які представляють різноспрямовані смислоутворюючі вектори вагнерівської моделі «опери порятунку» (один із них направлений вгору, до спокути-порятунку, а інший – вниз, через звабу до погібелі). Німецька примадонна В. Шрьодер-Деврієнт під керуванням авторів, з ними разом створювала виконавську модель їх оперних творів. Обидва композитори брали безпосередню участь у підготовці інсценізацій власних опусів (а також їх редакцій), вступаючи у творчий діалог з виконавцями-інтерпретаторами. Комунікативний процес сприяв поступовому входженню творів у музично-сценічну практику, збагненню виконавцями авторського замислу. В. Шрьодер-Деврієнт мала яскраву артистичну індивідуальність, що віднайшло глибокий емоційний відгук у Л. ван Бетховена та Р. Вагнера, які побачили в цій співачці-акторці свою музу.

Вже в «Тангейзері» Р. Вагнер прагнув досягти континуальності сценічного процесу, що вимагало введення нового виконавського еталону вокально-мовної інтонації, який виник у свідомості композитора і який, як йому здавалося, мався на увазі сам собою, і досягнення його співаками було можливим без додаткових зусиль з боку автора. Художні реалії, однак, були зовсім іншими, вимагаючи подолання традиційних кліше вокального виконавства, на яких були виховані вокалісти. У статті «Про акторів та співаків», написаній у період побудови байройтського театру Festspielhaus, Р. Вагнер аналізує художній результат виконання «Тангейзера» на німецькій сцені. Він приходить до невтішного переконання, що ця опера ще жодного разу не була поставлена, а були «здійснені лише окремі місця партитури, тоді як значна її частина драма, залишилася осторонь як щось зайве» [62, с. 619]. Композитор розмірковує далі про прем'єрну постановку «Мейстерзінгерів», яка відбулася 21 червня 1868 р. у Мюнхені. Саме тоді він, нарешті, відчув, що співаки адекватно сприйняли його задум, який стосується невимушеності вокально-мовної інтонації. Вона була надзвичайно важливою в сцені змагання співаків у «Тангейзері», але не була досягнута вокалістами (за винятком обдарованого співа-



ка-актора А. Міттервурцера, який уважно прислухався до вказівок актора). Творча удача в «Мейстерзінгерах» була обумовлена копійкою роботою композитора з вокалістами, які сприйняли виконавську модель (еталон мовного співу *Sprechgesang*), відмінну від манери співу в італійській і французькій опері. Після генеральної репетиції автора переповнювала радість, пов'язана з фактом подолання традиційних оперних кліше співаками, за що він висловив їм щире подяку. Однак саме дрезденська прем'єра «Тангейзера» стала для композитора переломним моментом в його творчій комунікації з виконавцями, коли він усвідомив суперечність між власними поглядами на природність аріозно-речитативної декламації і нерозумінням авторських устремлінь співаками, а також необхідність додаткових роз'яснень заради досягнення бажаного художнього результату.

Отже, як стає зрозумілим зі спогадів Р. Вагнера, перші успіхи в плані сприйняття співаками специфічної єдності акторського і вокального компонентів його опер, еквівалентної авторському задуму виконавської манери принесло співробітництво з видатним драматичним співаком Дрезденської Королівської Опери А. Міттервурцером і драматичною співачкою В. Шрьодер-Деврієнт. Однак це був лише перший крок на шляху утвердження вагнерівських опер на німецькій сцені.

Ще однією формою творчого діалогу Р. Вагнера зі знаменитою співачкою явилися роздуми композитора, що дозволяють не тільки судити про специфіку обдарування німецької примадонни, але й осягнути сутність художньо-естетичних поглядів самого рефлексивного митця, який таким чином усвідомлював свої творчі устремління. Так, у статті «Про призначення опери» (написана в 1871 р. в Трібшені) Р. Вагнер пише про співвідношення мовної та музичної інтонацій та їх специфічну виразність, про межі реального та ідеального, про мимовільне спонукання до ексцесу, що змушує «кращих драматичних співаків під час співу якесь вирішальне слово промовити» [64, с. 563]. В якості прикладу він адресується до партії Леонори в інтерпретації В. Шрьодер-Деврієнт у найбільш напружений драматичний момент опери: «Вдатися до цього відчувала потребу В. Шрьодер-Деврієнт в опері “Фіделіо” в ситуації, що викликає вищу ступінь жаху, коли вона, погрожуючи тиранові пістолетом, співає: “ще один крок



і ти – мертвий”»; останнє слово цієї фрази вона несподівано не співала, а з виразом страшного відчаю насправді говорила» [там само]. Композитор пише про надзвичайно сильний ефект цього прийому, аналізуючи причини такої потужної його дії: «<...> його височина полягала в тому, що ми дійсно, ніби при спалаху блискавки, на якусь мить отримували доступ в обидві сфери, з якої одна була ідеальною, а інша – реальною» [там само]. Свої роздуми Р. Вагнер завершує важливим висновком про специфіку музичної стихії і тих моментах, коли музиці належить мовчати: «Було очевидно, що ідеальна (сфера – *О. III.*) в якийсь момент виявляється нездатною винести тягар, який вона передає іншій; та оскільки нині існує звичай охоче приписувати пристрасній, схвильованій музиці тільки патологічну стихію, то було дивно саме на цьому прикладі побачити, наскільки ніжна і ідеальна форма її істинної сфери, бо в ній не може міститися реальний жах дійсності, в той час як душа всього суцього, безсумнівно, лише в ній знаходить своє чисте вираження. Отже, очевидно, існує така сторона життя, яка має до нас саме серйозне відношення, її грізні повчання стають зрозумілими тільки в одній області спостереження – там, де музиці належить мовчати <...>» [там само]<sup>4</sup>.

Роздуми Р. Вагнера знаходять підтвердження і в художній практиці наступної епохи. Мовна інтонація здатна виражати вищу ступінь жаху. Наприклад, знаменитий бас Іван Петров при виконанні партії Бориса Годунова з однойменної опери М. Мусоргського вводить інтонації говірком навіть там, де це не визначено автором, відтворюючи стан панічного жаху виснаженого муками совісті самодержця (аудіозапис опери «Борис Годунов» – диригент А. Мелік-Пашаєв, хор і оркестр Великого театру). Позначені хрестиком, не фіксовані звуко-

<sup>4</sup> Як стає зрозумілим з мемуарних записів Р. Вагнера, до мовної інтонації В. Шрьодер-Деврієнт зверталася і в інтерпретації партії Весталки в однойменній опері Г. Спонтіні. Р. Вагнер – великий шанувальник творчості італійського композитора – став свідком постановки його опери під керівництвом автора Дрезденською Королівською Оперою в 1844 р. Г. Берліоз, однак, давав іншу, ніж Р. Вагнер, оцінку розглянутому виконавському прийому, який визначав специфіку вокальної манери німецької примадонни – «нехудожні вигуки» [цит. за: 218, с. 107]. «Мадам Деврієнт, – писав він, – подібно до наших водевільних акторів, які виконують куплети, домішує до співу розмовну мову і вигуки» [цит. за: 218, с. 107].



висотно інтонації виявляємо не лише в партії Бориса, але і в хорових партіях у фрагменті, де бояри пошепки повідомляють про смерть злочинного государя («Успне!»). Ці моменти свідчать про продовження традиції, наміченої в речитативній опері «Кам'яний гість» О. Даргомижського – «великого вчителя правди», як назвав його М. Мусоргський у присвяті до «Колискової Єрьомушки» на слова М. Некрасова. У ХХ ст. мовна інтонація в *Sprechstimme* А. Шьонберга також пов'язувалася з емоціями жаху, страху, таємничими лиховісними образами. У «Місячному П'єро» відбилася естетика експресіонізму, яка підсумовує шукання композиторів-романтиків в оперному і камерно-вокальному жанрах. Нагадаємо, що «пісенний театр» (дане явище розгляньте у кандидатській дисертації Г. Ганзбургом [86], присвяченій творчості Р. Шумана, але, згідно міркуванням дослідника, може бути екстрапольоване на творчість інших композиторів) містить інтенції для лицедійства, в ньому можливе втілення драматичних образів, як, наприклад, в «Старому капралі» О. Даргомижського. Однак театралізація в опусі А. Шьонберга дістає інші, гротесково-виразні «обертони», пов'язані з перетворенням стилістики кабаре-культури, яка стала знаковим явищем епохи, в яку жив голова нововіденської композиторської школи.

Семантика жаху відображена також і в двох експресіоністських операх Р. Штрауса – «Саломея» і «Електра». У постановці «Саломея» Метрополітен-опера, 2008 р. (диригент – Патрік Саммерс, режисер – Юрген Флімм) введено вокально-мовний прийом *Sprechstimme*, який використовується для загострення характерної для цієї опери атмосфери нервозності, страху, підвищеної емоційної напруги. Зазначимо, що *Sprechstimme* не зафіксовано в нотному тексті опери, являючись результатом творчих пошуків постановників і виконавців. Парадоксально, але таке привнесення не сприймається, однак, спотворенням авторського задуму, оскільки даний прийом органічно вписується в загальну концепцію вистави. Таким чином, вже на новому витку історичного становлення оперного жанру виникає ситуація творчого діалогу композитора і виконавців, намічена практикою ХІХ ст., як, наприклад, промовляння і виділення найбільш значущих слів вокальних партій, до чого свого часу вдавалися В. Шрьодер-Деврієнт та інші талановиті драматичні співаки. В заключному номері «Семи п'єс



ор. 5 до «Фауста» Й. В. Гьоте» Р. Вагнер також звертається до виразних можливостей мелодрами – чтиця промовляє молитву Гретхен на тлі музики, яка відбиває схвильований душевний стан героїні.

Партія Ромео («Капулетті і Монтеккі» В. Белліні) в інтерпретації знаменитої співачки В. Шрьодер-Деврієнт стала для Р. Вагнера істинним одкровенням, що дозволило йому оцінити невичерпні можливості співака-актора у співвіднесенні з найвищими досягненнями артистів драматичного театру: «<...> запитаємо будь-кого, кому довелося це пережити, яке враження порівняно з Ромео у виконанні Шрьодер-Деврієнт справив на нього Ромео нашого кращого актора в самій п'єсі великого британця? При цьому слід засвідчити, що ефект створювала ні в якому разі не вокальна віртуозність, як це буває у інших наших оперних співаках; тут удача, підтримана скромними, але аж ніяк не розкішними голосовими даними, полягала виключно в драматичному досягненні, яке, однак, ніколи не удалося актрисі, навіть рівній Шьодер-Деврієнт, у самій чудовій п'єсі з декламацією; отже, це було здійснено тільки в музичній стихії, завжди здатній ідеально перетворити навіть таку жалюгідну форму» [64, с. 551–552]. Зазначимо також, що Р. Вагнер різко відзивається про художні достоїнства опери В. Белліні, однак подібна негативна оцінка все ж дуже суб'єктивна.

При всій різноманітності репертуару, виконуваного В. Шрьодер-Деврієнт, вона увійшла в історію світового вокального мистецтва як видатний інтерпретатор творів німецької композиторської традиції. По суті, вона створювала цю традицію спільно з композиторами, так як її виконавський стиль, яскравий акторський талант сприяли поступовій самоідентифікації німецької національної вокальної школи. У репертуарі цієї співачки були «Фіделіо» Л. ван Бетховена, «Вільний стрілець» К. М. фон Вебера, вокальні мініатюри Ф. Шуберта та Р. Шумана, опери Р. Вагнера. Перед нею схилялися, мислячи її виконання самобутнім, оригінальним, неповторним. Яскравий драматичний талант В. Шрьодер-Деврієнт проявлявся як в інтерпретаціях музично-сценічних образів, так і вокальних мініатюр, що належать сфері «пісенного театру». Її артистична індивідуальність, як було показано вище, ініціювала пошуки Р. Вагнера, який мріяв про синтез драматичного і музичного начал у творі мистецтва майбутнього, яке йому не хотілося навіть називати оперою.



Вільгельміна Шрьодер-Деврієнт починала свій творчий шлях як драматична актриса, проте вже в 1821 р. дебютувала на віденській оперній сцені в ролі Паміни в «Чарівній флейті» Моцарта. Її мати була знаменитою драматичною актрисою, а батько – видатним співаком (баритон). З дитинства Вільгельміна проявляла акторське обдарування, і все ж вона вибрала в якості професійної стежки оперний театр, де музика виступала стихією, у владу якої вона повністю віддавалася. Саме цим співачка аргументувала відмову працювати у драматичному театрі, коли втратила голос, хоча і переживала в цей момент серйозні фінансові труднощі. Відповідно до роздумів Р. Вагнера, єдність драматичного і музичного начал становить специфіку німецької вокальної школи в особі її найбільш яскравих представників. В якості універсальних особистостей, які об'єднували діяльність оперних співаків і драматичних акторів, у статті «Про акторів та співаків» він називає братів Еміля і Едуарда Деврієнтів. Додамо, що і Альберт Німан з Ганновера – видатний співак, який переконливо втілював на оперній сцені образ Тангейзера, також починав свою творчу кар'єру як драматичний актор [178, с. 923]. Композитор звернувся також до історії німецького оперного мистецтва, славу якого склали артисти, рівні братам Деврієнтам, які працювали в Дрездені: «Колись для чудових артистів такого роду в німецькі переклади опер Моцарта, які спочатку призначалися для італійських труп, були вписані виконувані речитативом діалоги, які для більшої життєвості і природності навіть розширювалися за рахунок різних вставок. Таким чином, і ці вистави відповідали жанру французької опери, оригінальні твори якої, такі, наприклад, як “Водонос”, “Йосип” та інші, після того як їх перекладали на німецьку мову, складали разом з нашими операми “Викрадення із сералю”, “Дон Жуан” і “Весілля Фігаро” репертуар, який добре виконувався вдало підбіраною акторською трупкою» [62, с. 608]. У наведеній цитаті Р. Вагнер вказує також на спорідненість традицій німецького і французького оперного театрів. Розмірковуючи про взаємовідношення драматичного і музичного мистецтва, можливості забарвлювання музичними інтонаціями словесної мови, композитор звертається до творчості геніальної драматичної актриси Софі Шрьодер – матері Вільгельміни Шрьодер-Деврієнт. Так, Р. Вагнер писав, що вона «<...> зуміла знайти *просвітле-*



*ний музичний тон* (курсив мій. – О. Ш.) мовлення, так що дидактичне ядро музичних драм Шиллера поверталося в сферу чистих почуттів і там розчинялося, а сам цей тон повністю зливався з пристрасною інтонацією драматурга» [62, с. 598]<sup>5</sup>.

В. Шрьодер-Деврієнт була одним з тих видатних майстрів сцени, які підштовхували думку Р. Вагнера в напрямку:

- досягнення у творі мистецтва майбутнього синтезу вокальної та акторської майстерності;
- органічної природності спілкування співаків на сцені;
- затвердження співацького еталону вокально-мовної інтонації Sprechgesang в музичній драмі;

<sup>5</sup> Виникає паралель з російським оперним і драматичним театром, насамперед, з оперною режисурою К. Станіславського, який поєднував в системі студійної підготовки акторські та вокальні завдання. Одним з його учнів був Сергій Якович Лемешев, який відзначався надзвичайним творчим універсалізмом. В репертуарну палітру співака увійшла партія Берендея в опері «Снігуронька» М. Римського-Корсакова. Надалі він зіграв роль Берендея в однойменній весняній казці О. Островського вже як драматичний актор. Зауважимо, що такому перевтіленню – актора з оперного в драматичного – сприяли особливості лібрето опери. У ньому літературне першоджерело було узятє композитором за основу: був використаний не тільки сюжет, але і текст весняної казки. В композиторській інтерпретації обраного М. Римським-Корсаковим сюжету відбувається певне образно-змістове коригування, яке призводить до смислової переакцентуації – від казково-побутового ракурсу до філософсько-узагальненого показу і осмислення картини світу, що предстає як ціннісно забарвлений міф. Він поєднує містеріальні уявлення про духовне вдосконалення через Любов з утопічними поглядами про ідеальну державу, яка підпорядкована природним законам, міфологічним уособленням яких є бог сонця Ярило. Додамо, що тут виникає явна аналогія з оперною тетралогією Р. Вагнера: міф, містерія Любові, очікування нової космогонії – народження нового ідеального світу, підвладного природним процесам, уособленням яких є прабожество Ерда. Цього божества немає в германо-скандинавській міфології. У перекладі з німецької Erde означає «земля». Можна припустити, що це не проста гра з фонічною подібністю, оскільки Р. Вагнер свідомо вдавався до єдності фонічної та смислової співзвучності слів (Loge – Luge, Логє – брехня) і алітерацій, які сприяють мелодизації мови. Богиня Ерда сприймається як уособлення першооснов буття, прародителька усього сущого; вона дійсно, у відповідності з обраним самим Р. Вагнером ім'ям, перебуває глибоко в надрах землі, підіймаючись із глибин для того, щоб проректи пророцтва. М. Римський-Корсаков, в свою чергу, був автором і співавтором лібрето своїх опер і настільки ж, як і німецький композитор, уважно ставився до виразної і змістовної сторони слова.



– німецької національної музично-театральної традиції (вона виділилася на тлі італійської та французької) з її своєрідністю виконавської практики співака-актора, мислимої як мистецтво драматичного співу.

У 1860 р. Вагнер планував організувати в столиці Франції «Німецьку оперу», що відкривало можливість познайомити парижан з оперним театром іншої національної традиції у належній виконавській інтерпретації. Таке прагнення є одним із прикладів, що свідчить про диференціацію у свідомості Р. Вагнера німецької вокальної традиції, яка мислилась в її співвіднесенні з італійською та французькою. Композитор запропонував взяти участь у цьому проекті видатним німецьким співакам, таким як Йосип Алоїз Тіхачек, Антон Міттервурцер, Альберт Німан, віденська співачка Луїза Мейер. Вони дали згоду за умови, що цей задум буде реалізований на солідних основах. Р. Вагнер спирався при цьому на досвід німецької примадонни В. Шрьодер-Девріент, яка в свій час підкорила Париж, втілюючи на столичній сцені образ Леонори в «Фіделіо». Великий оперний реформатор мав намір продовжити міжнаціональний діалог, який був закладений співтворчістю Л. ван Бетховена та його музи і сприяв інтеграції німецької композиторської і вокальної традицій в музичне життя Франції. Р. Вагнер мріяв поставити в Парижі низку своїх опер – «Тангейзер», «Лоенгрін», «Трістан та Ізольда» трупю, яка складалася б з німецьких співаків, керуючи підготовкою музично-сценічного втілення творів, щоб уникнути спотворення авторського задуму в умовах діалогу культур. Він мав намір створити умови для впровадження власної творчості, ґрунтовно пов'язаної з німецькою національною культурою, в французький оперний театр, що мав власні самобутні традиції.

Прикладами міжкультурних взаємодій були в свій час «Бастьєн та Бастьєна» В. А. Моцарта та «Фіделіо» Л. ван Бетховена. Автори, які представляють австро-німецьку традицію, взяли за інтерпретацію сюжетів, на основі яких раніше були написані опери, що належать традиції французького музичного театру, а саме – «Сільський чаклун» Ж. Ж. Руссо і «Леонора або подружня любов» П. Гаво. Г. Аберт визначає специфіку сприйняття зінгшпіля «Бастьєн та Бастьєна» В. А. Моцарта австрійською публікою, одночасно висловлюючи думку про



його значення в контексті історичної перспективи: «Цей невеликий твір знову охоче ставлять сучасні театри, в умовах тодішнього театру Відня воно, з усіма його особливостями, сприймався як «Діва з чужини»; історичне значення цього зінгшпіля заперечувати неможливо» [1, с. 175]. У двох наведених прикладах окреслюються тісні зв'язки німецького оперного театру з драматичним в контексті діалогу культур Франції та Німеччини, в процесі якого проступають їх спорідненість та самобутність. Апелюючи до іноземного досвіду, композитори прокладали шлях формуванню музичного театру власної національної традиції. Комунікативний момент діалогу культур пов'язаний при цьому: 1) зі зверненням до німецької мови, завдяки чому подієвий ряд ставав більш зрозумілим публіці; 2) з лексичними особливостями німецької мови, якій притаманна деяка ваговитість висловлювання (і, відповідно, мислення), що пов'язано, на наш погляд, з такою якістю як ґрунтовність, ініціюючи єдність ліричного, філософського і гумористичного світосприймання та окреслюючи, таким чином, сутнісні риси національного менталітету; 3) адресацією творів віденській музично-театральній публіці; 4) яскравим втіленням індивідуального композиторського стилю.

**Висновки.** Підбиваючи підсумки, зауважимо, що сучасна виконавська практика свідчить про органічне входження творчості Р. Вагнера у світовий виконавський процес, про наявність усталеного вокального еталону (він отримує в кожній інтерпретаційній версії індивідуальне втілення) музичних драм байройтського майстра. Модель драматичного співу у музично-сценічних опусах Р. Вагнера, яка своєрідно поєднує майстерність співака і актора, пов'язана з особливим синтезом вокальної та мовної інтонацій (Sprechgesang) в континуальному процесі сценічної дії. Комунікація оперних артистів здобуває безпрецедентну в історії світової оперної культури природність і невимушеність. Сформували цей еталон співаки-актори – сучасники композитора – під його безпосереднім керівництвом. У зв'язку із цим особливої уваги заслуговує виконавська практика видатних німецьких вокалістів ХІХ ст., справжніх майстрів драматичного співу, серед яких особливе місце належить геніальній артистці В. Шрьодер-Девріент, з творчістю якої Р. Вагнер, пізнаючи себе, незмінно вступав у діалог.



### 3.3. «Летючий Голландець» Р. Вагнера у виконавському прочитанні В. Шрьодер-Деврієнт

Р. Вагнер безпосередньо співпрацював з В. Шрьодер-Деврієнт в дрезденській період, коли він обіймав посаду капельмейстера Дрезденської Королівської Опери. Знаменита співачка в прем'єрних показах оперних творів німецького композитора-реформатора втілила музично-сценічні образи: Адріано («Рієнці»), Сенти («Летючий Голландець») і Венери («Тангейзер»). Німецька примадонна була не тільки першою виконавицею оперних партій Р. Вагнера, але і, що дуже важливо, його справжнім другом і порадиником. Сучасники відзначали високий артистизм і професіоналізм В. Шрьодер-Деврієнт.

Спогади Р. Вагнера про створення знаменитою співачкою образу самовідданої рятівниці Сенти в опері «Летючий Голландець» включають також згадки про глибоко особистісні моменти, які позначались на процесі роботи і кінцевому художньому результаті. Співачка вважала Р. Вагнера своїм справжнім другом, на розуміння якого вона могла цілком розраховувати. Композитор висловив у мемуарах думку, що обставини особистого життя В. Шрьодер-Деврієнт в цей час сприяли більш гострому сприйняттю нею дійсності, виникненню внутрішнього напруження, що позначилося також в особливій творчій самовіддачі при роботі над образом Сенти. Співачка привнесла в нього властиві їй темперамент, пристрасність, захопленість.

Прем'єра музично-сценічного твору відбулася 20 січня 1843 р. Спочатку Р. Вагнер планував поставити оперу в Берліні. Однак успіх «Рієнці» на підмостках Дрезденської Королівської Опери вирішив долю прем'єрного показу «Летючого Голландця»: дирекція театру виявила зацікавленість в інсценізації нового опусу на своїй сцені. Цю пропозицію композитор сприйняв із захопленням (як «доказ надзвичайної, майже пристрасної участі до мого таланту» [59, с. 390]). Оскільки берлінське керівництво не перешкоджало цьому, Р. Вагнер віддав перевагу дрезденській сцені. Виконавицею партії самовідданої героїні стала В. Шрьодер-Деврієнт, яка прихильно ставилася до автора і багнула втілити в його опері стрижневу роль, адже саме вона (і співачка цим пишалася) в свій час надихнула його присвятити своє життя мистецтву. Примадонна дорікала композиторів, що в «Рієнці»



їй дісталася другорядна роль. Ситуацію виправила партія Сенти, де вокалістка могла в повній мірі проявити свій акторський і вокальний таланти, розкривши за допомогою майстерності драматичного співу усі грані складного, новаторського музично-сценічного образу.

Р. Вагнер намагався підтримати щирий інтерес В. Шрьодер-Деврієнт до цієї ролі. Він розумів, що від інших учасників вистави він не міг очікувати адекватного свому задуму виконання, яке б відповідало букві й духу його творіння; лише В. Шрьодер-Деврієнт була здатна досягти цього. Р. Вагнер зазначав, що роль Сенти справді відповідала артистичному обдаруванню знаменитої співачки. І це не дивно, враховуючи, що вона була геніальним інтерпретатором музично-сценічного образу Леонори – сильної духом жінки, самовідданої героїчної натури, яка проявляється у жертвному самозреченні в ім'я Любові.

Існували, однак, обставини, які сприяли високій результативності творчої роботи артистки, підтримуючи напружений внутрішній стан пристрасної Вільгельміни (тут автор монографії спирається на судження самого Р. Вагнера, зафіксовані в його мемуарах). Композитор вважав, що психологічний стан співачки в цей час повністю відповідав внутрішньому самопочуттю Сенти. Він був вкрай напруженим. Композитор вболівав за В. Шрьодер-Деврієнт, вважаючи обставини особистого життя співачки, однак, очевидною удачею, життєвим збігом, який сприяв органічному входженню артистки в образ самовідданої героїні, який, додамо, був цілком новаторським з точки зору вокального інтонування. Ця оперна роль, незважаючи на типологічну спорідненість персонажа з бетховенською Леонорою, не має аналогів в історії світової музичної культури. Спираючись на рефлексію композитора, можна дійти висновку, що існувала певна відповідність між самовідчуттям геніальної артистки і психологічним станом вагнерівської героїні – діви «не від світу сього» (подібно Ельзі з «Лоєнгрину»), яка при цьому – сильна особистість, здатна, усвідомлюючи свою правоту, мужньо протистояти соціальному оточенню.

Звернемося до обставин життя В. Шрьодер-Деврієнт, описаним у мемуарах Р. Вагнера, оскільки композитор вважав їх важливими у творчому процесі підготовки інсценізації опери. У той час В. Шрьодер-Деврієнт намагалася розірвати тривалі стосунки з відданим їй лейтенантом королівської гвардії, сином бывшего міністра



народної освіти Мюллера. Хлопець мав глибокі почуття до співачки, любив її із запалом першої любові. Причиною розриву відносин явилася пристрасть вокалістки до чоловіка, який, згідно міркуванням Р. Вагнера, не був гідним любові В. Шрьодер-Девріент. Новим її обранцем став фон Мюнхаузен, з яким співачка познайомилася в Берліні. «Це був чоловік молодий, високий і стрункий» [59, с. 398], що, згідно зі спостереженнями композитора, повністю відповідало смаку знаменитої артистки. Примадонна була збентежена, її мучили докори совісті, вона також розуміла, що оточення не схвалить її поведінки, тому співачка була вкрай стурбованою. Вона виказувала особливу довіру Р. Вагнерові (незважаючи на те, що він був не тільки її другом, але й приятелем закоханого в неї Мюллера): «Мене ж вона дарувала довірою і шукала у мене підтримки тому, що, як вона пояснювала мені відверто, вважала мене генієм і розраховувала, що я зрозумію її натуру, оціню фатальну силу її пристрасті» [59, с. 399].

Ставлення композитора до обставин особистого життя В. Шрьодер-Девріент було досить неоднозначним: «Звичайно, я відчував себе при цьому дещо дивно. І саме її захоплення, і предмет захоплення були мені рішуче антипатичні. І, на превеликий подив, я відчув, що ця пристрасть, яка збудила в мені глибоку огиду, але охопила дивовижну жінку з такою жадливою силою, викликає в мені певне співчуття, готовність не відмовляти їй в деякій участі» [там само]. Р. Вагнер описує психологічний стан співачки: «Вона ходила бліда, виснажена, зовсім майже нічого не їла, і всі її сили перебували в такому дивному напруженні, що, здавалося, їй неминуче загрожує катастрофа, важка, може бути, навіть смертельна хвороба. З деякого часу вона зовсім втратила сон, і всякий раз, коли я приходив до неї з нещасним "Летючим Голландцем" в руках, її вигляд лякав мене до такої ступені, що я забував про мету свого приїзду» [там само]. Композитору здавалося, що за таких обставин не може бути й мови про підготовку до вистави, однак Вільгельміна в роботі над цією партією знаходила порятунком від душевних мук («всякий раз утримувала мене, садила за фортепіано і чіплялася за роль, як за важіль порятунку від загибелі, від смерті» [там само]).

Р. Вагнер вимічав, що сердечні обставини сприяли повному успіху проходження співачкою складної ролі, яка відзначена безпреце-



дентним в історії оперного жанру вокальним інтонуванням, граничним з точки зору можливостей голосового апарату. Композитор у мемуарах описує трудомісткий, але разом із тим сповнений творчого нахнення процес освоєння В. Шрьодер-Девріент партії Сенті: «Так як вивчення нової партії само по собі давалося їй нелегко, то тільки тривалі і часті заняття повинні були допомогти їй вирішити це нове музичне завдання. І вона співала цілими годинами, з такою пристрасною наполегливістю, що я часто зі страхом схоплювався і благав її щадити свої сили. Тоді вона з посмішкою вказувала на свої груди, потягуючись своїм все ще прекрасним тілом, як би натякаючи, що вона ще може боротися. Справді, голос її в цей час навіть набував особливої юнацької свіжості, такої невтомної моці, яка повергала мене просто в подив, і, як це не дивно сказати, в глибині душі я усвідомлював, що ця абсурдна пристрасть до безглузлого, нікчемного чоловіка принесе велику користь моїй Сенті» [59, с. 399–400].

Звернемося до вражень Р. Вагнера від прем'єрного показу «Летючого Голландця» – результату творчої співпраці з трупою Дрезденської Королівської Опери. Постановка мала певний успіх, хоча сам спектакль автор вважав вкрай невдалим. Виконавець партії Голландця Вехтер, який був блискучим циркульником в опері Дж. Россіні, не справлявся з роллю капітана корабля-примари, тому що тут був потрібен, відповідно переконанням Р. Вагнера, яскравий драматичний баритон. Підкреслимо, однак, що вагнерівський співак-актор – специфічне явище музичної культури: він звертається до зовсім інших принципів артистизму, ніж лицедій россінієвського типу. Партія Фігаро, безумовно, вимагала перевтілення, вживання в роль, але це протилежне вагнерівським персонажам амплуа, яке потребує інших творчих засобів, ніж при роботі над образом трагічного героя-страдника Летючого Голландця. Типологія образу россінієвського циркульника бере начало від італійської народної комедії dell'arte; образ же капітана корабля-примари при опорі на німецьку оперну традицію, впроваджує інноваційні принципи вокально-акторського виконавства при опорі на трагедійний жанр в широкій історичній перспективі. Вехтер, однак, не зумів втілити новаторський задум Р. Вагнера, детально зафіксований автором в партитурі опери. До цього моменту композитор був переконаний, що «партитура сама за себе говорить» [59, с. 400].



В. Шрьодер-Деврієнт була однодумцем Р. Вагнера, однією з тих небагатьох, хто відразу ж розгадав геніальність великого реформатора. Вона, як і автор твору, побачила цілковиту неспроможність Вехтера втілити на сцені образ Летючого Голландця відповідно замислу твору<sup>6</sup>: «Його (Вехтера – *О. Ш.*) повна нездатність впоратися з важкою роллю несамовито страждаючого жакливого мореплавця кинулася Шрьодер-Деврієнт в очі занадто пізно: коли почалися репетиції на сцені. Вся огрядність Вехтера, його кругле, широке обличчя, дивні рухи його рук і ніг, які здавалися якимись безглуздими обрубками, що бовтаються – все це приводило пристрасну Сенту у відчай. Одного разу на репетиції, в великій сцені другої дії, де Сента з піднесеними словами утішання на вустах підходить до нього, як Янгол-охоронець, Шрьодер-Деврієнт раптово обірвала свою репліку і з запальним відчаєм стала шепотіти мені на вухо: “Хіба можна що-небудь вичавити з себе, коли дивишся в ці маленькі очі? О, боже, Вагнер, що ви наробили?”» [59, с. 400–401]. Так, сей докір співачка адресувала композитору, оскільки саме він запросив Вехтера на цю роль, сподіваючись, що співакові вдасться втілити партію Голландця відповідно авторському задуму. Р. Вагнер розгледів в ньому талант співака-актора, спираючись на власні враження (блискуче втілення ним ролі Фігаро), однак надії композитора не здійснилися.

Композитор, однак, потайки покладався на фон Мюнхаузена, який обіцяв в день прем'єрної вистави зайняти в партері таке місце, щоб В. Шрьодер-Деврієнт могла його бачити, і це могло б надихнути її на піднесене виконання ролі. І дійсно, співачці вдалося, «незважаючи на те, що вона грала, як у пустелі» [59, с. 401] без найменшої підтримки інших учасників вистави «захопити у другому акті весь театр, викликати гарячий ентузіазм публіки» [там само]. В. Шрьодер-Деврієнт утілила виконавську модель, яка сформувалася в художній свідомості автора і вимагала органічного синтезу вокальної та акторської майстерності згідно з інноваційним задумом самобутнього твору, який відкрив шлях до оперної реформи великого композитора. Іншим співакам-акторам не вдалося досягнути задум і здійснити надії композитора.

<sup>6</sup> Надалі співачка розгадає безпорадність Й. А. Тіхачека як драматичного співака, невідповідність його творчої індивідуальності складній ролі Тангейзера (див. підрозділ 4.1).



Р. Вагнер відзначає серйозні недоліки інсценізації «Летючого Голландця», які продемонстрували нездатність виконавців і постановників до відповідного музично-театрального втілення новаторської опери: «Перший акт справив враження скучної бесіди між Вехтером і тим самим Ріссе, який в день першої постановки “Рієнці” запросив мене на склянку вина. У третьому акті весь грім оркестру не в змозі був вивести сценічне море з благодушного спокою і змусити примарний корабель, встановлений з найбільшою обережністю, зворушитися з місця. Публіка дивувалася, як після “Рієнці”, де в кожному акті розігрувалися цікаві події, де Тіхачек (виконавець заголовної ролі – *О. Ш.*) красувався новими блискучими костюмами, я міг запропонувати їй щось настільки ненарядне, убоге та похмуре» [59, с. 401]. Слід підкреслити, що грандіозний оперний задум «Летючого Голландця», де композитор створив віртуальну реальність, в якій поєднуються реальний світ і фантастика, дійсність і сон, соціальні взаємини і містеріальні засади – ставить перед постановниками складну задачу. Передбачуваною є необхідність здобуття реципієнтами інтенсивних вражень, звернення до органів почуттів публіки – єдність слухового, зорового, просторового сприйняття. Скромна постановка Дрезденської Королівської Опери не відповідала колосальному розмаху творчого генія Р. Вагнера. Однак при усьому прагненні потужно впливати на публіку німецький геній вважав помилковою установку на самоодіцільність видовищності оперного театру, хоча він не цурався ефектних засобів мистецтва сцени і дана тенденція частково відбилася в «Рієнці».

Отже, співаки-актори і постановники, за винятком В. Шрьодер-Деврієнт, не спромоглися досягнути суть геніального новаторського задуму композитора. Від повного провалу прем'єрну постановку «Летючого Голландця» спас драматичний талант високообдарованої артистки. Однак це був лише перший крок на шляху до досягнення виконавцями і постановниками еталону геніальної опери.

Успіху виконавської інтерпретації В. Шрьодер-Деврієнт служив, можна припустити, у тому числі, і досвід інтерпретації «Фіделіо». Вагнерівська Сента і бетховенська Леонора наділені збіжними типологічними рисами – героїкою духу та самовідданістю. Спорідненість персонажів розкривається у музично-сценічному втіленні образів драматичною співачкою В. Шрьодер-Деврієнт. Її виконанню



цих партій притаманні особлива напруженість акторської гри в нерозривній єдності з вокальною інтонацією, загострено експресивний тон висловлювання.

**Висновки.** Творчість видатних вокалістів XIX ст. заслуговує особливої уваги. Серед них чимало справжніх майстрів драматичного співу, які створювали оригінальні, самобутні виконавські прочитання, у тому числі, в безпосередньому діалозі з композиторами-сучасниками. Артистам необхідно було створювати інтерпретаційні версії у відповідності з моделлю, яка склалася в художній свідомості авторів. Освоєння сучасних опусів талановитими співаками-акторами в деяких випадках можна порівняти з відкриттям нових земель (*terra incognita*). Складність творчого завдання полягала в новаторській спрямованості оперних задумів, які, однак, не відразу одержували адекватне композиторській моделі виконавське втілення і належне сприйняття публіки. Істинно новаторськими явилися єдина опера Л. ван Бетховена і музично-сценічні твори Р. Вагнера. Дрезденський капельмейстер з великою напругою прокладав власну стежу у мистецтві, долав традиційні кліше на шляху у виконавську практику майбутнього.

Яскрава індивідуальність вокалістів XIX ст. сприяла активному пошуку ними засобів втілення музично-сценічних образів, які, з одного боку, відповідали б композиторського задуму, а з іншого – артистичній індивідуальності виконавців. Щасливим випадком був їх збіг, а також збагачення авторських уявлень яскравими деталями співацько-акторського прочитання, яке привносило нові виразні штрихи в трактування музично-сценічного образу через виконавську інтерпретацію. Таким зівпадінням при підготовці прем'єрного виконання «Летючого Голландця» явилися характер творчого обдарування В. Шрьодер-Деврієнт та її внутрішній стан, що відповідав психологічному самовідчуттю оперної героїні. Вехтер, навпаки, являючись талановитим баритоном *leggiere* россінієвського типу, не зумів використати свій вокально-акторський талант для втілення трагедійного образу заручника фатуму, вічного страдника-скитальця.

Отже, особливе місце в розвитку німецької вокальної традиції належить талановитій артистці В. Шрьодер-Деврієнт. Вона зіграла визначальну роль у закладенні підвалин традиції драматичного спі-



ву при виконанні опер, які були створені геніальними композиторами – сучасниками співачки – в процесі їх співпраці. З іншого боку, Л. ван Бетховен і Р. Вагнер оцінювали роль німецької примадонни у власній долі в якості музи-натхненниці.

Основні положення даного підрозділу будуть використані у вивченні типологічних особливостей оперних героїв «Фіделіо» і «Летючого Голландця» в аспекті діалектики композиторського задуму та його втілення співаками-акторами (підрозділ 3.4) і постановниками в режисерському оперному театрі II половини XX – початку XXI ст. (підрозділ 3.5). Отже, наступні підрозділи книги присвячені розкриттю своєрідності авторських концепцій «опери порятунку» та їх виконавських інтерпретаційних версій у творах Л. ван Бетховена та Р. Вагнера, що знайшли у XIX ст. геніальне прочитання славетною співачкою, оперною дівою В. Шрьодер-Деврієнт.

#### 3.4. «Фіделіо» Л. ван Бетховена та «Летючий Голландець» Р. Вагнера: авторські концепції «опери порятунку»

При співвіднесенні авторських концепцій «опери порятунку» на матеріалі «Фіделіо» Л. ван Бетховена і «Летючого Голландця» Р. Вагнера виявляються семантичні пари оперних персонажів. Для більшої наочності виразимо їх за допомогою таблиці (див. табл. 1).

Арії Голландця і Флорестана виражають пекельні муки, позначені через зменшений септакорд як знак страдної душі. В опері «Фіделіо» окреслено семантичні знаки, які ідентифікують твір у дзеркалі авторського стилю і «передвісників» романтичного світовідчуття. У творі віденського класика відсутня ситуація зіткнення з потойбічними силами, однак зло, персоніфіковане в образі Пізарро, може тлумачитись виконавцями з точки зору «демонічної» несамовитості. Так, у Берлінській постановці 1963 р. (диригент – Артур Ротер, режисер – Густаф Рудольф Зельнер) лиходій Пізарро у виконанні Вальтера Беррі сприймається як демонічно несамовитий лиходій, що підкреслюється сценічним костюмом і гримом, на рівні ж вокальної інтонації і співацько-акторської гри це особливо відчувається в арії помсти. Леонора і Сента – жіночі образи, які відзначені виключною силою характеру, героїкою духу та самовідданістю. Вагнерівська Сента і бет-



ховенська Леонора наділені збіжними типологічними рисами. У разі бетховенської героїні характеристика доповнена тембром валторн, який сприймається як знак бетховенського симфонізму, з одного боку, і предтеча лісової романтики К. М. фон Вебера, з іншого. Цей звуковий образ широко представлений в увертурі до останньої редакції бетховенської опери. Як інструмент-супутник в арії Леонори він поєднує грані героїки і пасторальності. Інший образно-драматургічний полюс – молитва, яка визначає глибину образів Леонори та Флорестана, Сенти та Голландця. Ще одна персонажно-семантична пара – це «Рокко – Даланд». Специфіка характеристики цих персонажів визначається бюргерською приязню до матеріальних благ, що змальовано у висловлюваннях персонажів – своєрідних вокально-сценічних кредо, що розкривають життєвий практицизм цих оперних героїв.

Стрижневою в операх «Фіделіо» і «Летючий Голландець» є ситуація любовного трикутника. Окреслимо ці трикутники: Сента – Ерік – Голландець; Марцеліна – Фіделіо / Леонора – Флорестан. Дана ситуація вирішена композиторами по-різному, але в обох випадках вона додає життєвої і психологічної достовірності, виразної деталізації в розвиток сюжетної інтриги. В опері Л. ван Бетховена любовний трикутник обумовлений ситуацією перевдягання жінки в чоловічий одяг, маркуючи відданість дружини, з одного боку, і створюючи зворушливий комізм обставин, пов'язаних із закоханістю Марцеліни, з іншого. Перевдягання як присвоєння чужої личини є характерним для жанру опери buffa (наприклад, в операх «Аптекарь» Й. Гайдна, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта).

В «Летючому Голландці» любовний трикутник має інший, ніж в опері «Фіделіо», сенс, а саме – концептуальний, оскільки окреслює стрижневу ідею твору – жертвності Сенти в ім'я порятунку коханого. Героїня свідомо обирає місію спокути; спонукувана любов'ю-співчуттям, вона відмовляється від сімейного бюргерського благополуччя, такого важливого для її батька, який тверезо, прагматично підходить до життєвих реалій.

Сентиментально-патріархальні картини ведення домашнього господарства (бетховенська Марцеліна), занять рукоділлям (вагнерівські дівчата-прялі) поєднуються в «Фіделіо» і «Летючому Голландці» з високою лірикою і піднесеною трагедійністю.

Таблиця 1

«Фіделіо» Л. ван Бетховена	«Летючий Голландець» Р. Вагнера
Леонора – рятівниця політичного в'язня. Вокальні «лексеми» вказують на героїку і молитву	Сента – заступниця героя-грішника, його рятівниця. Вокальні «лексеми» вказують на героїку і молитву
Флорестан – герой-в'язень, який перебуває в критичній ситуації. Вокальні «лексеми» вказують на неспокій душі (зменшені септакорди, зона тонально-гармонічної нестійкості, стрімкий рух) і молитву. Розділи контрастно-складеної форми відтворюють зміну полярних душевних станів, роздуми персонажа	Голландець – герой-грішник, який прагне знайти порятунк в містеріальному сенсі цього слова. Вокальні «лексеми» вказують на неспокій душі (зменшені септакорди, зона тонально-гармонічної нестійкості, стрімкий рух) і молитву. Розділи контрастно-складеної форми відтворюють зміну душевних станів персонажа – від відчаю до уповання, відтворюючи хід думок рефлексивного героя
Рокко – персонаж, життєве кредо якого пов'язане з бюргерським прагненням до впорядкованого життя, матеріального достатку. В характеристиці відчувається добросердий гумор. Персонаж веде своє походження від жанрово-побутової лінії зінгшпіля	Даланд – персонаж, життєве кредо якого пов'язане з бюргерським прагненням до впорядкованого життя, матеріального достатку. У характеристиці відчувається добросердий гумор. Персонаж веде своє походження від жанрово-побутової лінії зінгшпіля

В опері «Фіделіо» патріархальний дівочий світ з характерними атрибутами (ведення домашнього господарства, юність, невинність, щирість, прагнення створити сім'ю) втілює другорядний, але милий серцю Л. ван Бетховена персонаж – шістнадцятирічна дочка тюремника Рокко Марцеліна; в творі у сентиментальному нахилі показана згода між батьком і донькою. В опері «Летючий Голландець» патріархальний світ протиставлений високій місії спокути. У зв'язку із цим музично-сценічні образи Сенти і її практичного батька протиставляються, оскільки життєві поняття Даланда виступають антитезою внутрішньому світу його доньки, її жертвній самовідданості.

Трагічна колізія досягає у віденського класика прижиттєвої щасливої розв'язки в осяйному ансамблево-хоровому фіналі («від темря-



ви до світла») за участю всіх дійових осіб опери. Благополучне завершення твору, однак, суперечить вагнерівському розумінню музичної драми, яка мислиться ним у руслі авторської інтерпретації трагедійного начала: смерть героя є водночас перемогою над нею, втілюючи, таким чином, стрижневу в його творчості ідею *Liebestod*.

Ще одна риса, яка об'єднує драматургію розглянутих опер, – актуалізована Л. ван Бетховеном система соціально-етичних цінностей, яка включає патріархальність життєвих поглядів, героїку духу, самовіданність, жертвовність, високі суспільні ідеали. Вона також зв'язує героїчний пафос з глибокою вірою в Бога, до якого звернені молитви в аріях Леонори і Флорестана. В опері Р. Вагнера християнська ідея спокути, що визначає моральне підґрунтя твору, розкривається через молитовні звернення до Господа команди корабля-примари і дів-прях. Вони об'єднані із сольними висловленнями головних героїв опери – Голландця і Сенти. Зауважимо також, що Флористан і Летючий Голландець – воістину трагічні персонажі, їх сольні виходи – розгорнуті сцени, в яких показано пекельні муки, що крають душу персонажів. Цих героїв можна зіставити з Агамемноном з опери «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка, страждання якого змальовані настільки ж ретельно й достовірно в єдності музики і драми.

Спорідненість вагнерівських і бетховенських музично-сценічних образів побічно підтверджується виконавською практикою: одні і ті ж співаки переконливо інтерпретують опери Р. Вагнера і Л. ван Бетховена, нерідко звертаючись до аналогічних засобів.

Кріста Людвіг (Берлінська Опера, 1963 р., диригент Артур Роттер, режисер – Густав Рудольф Зельнер) у трактуванні образу Леонори втілює характер, близький вагнерівській інтерпретації архетипу Жіночності. Це особливо ясно відчувається в арії бетховенської героїні. В її виконавській версії цей номер трансформується завдяки своїй наповненості в сольну сцену, насичену наскрізним розвитком та контрастами. Вокал характеризує сила звуку, вольовий натиск, віртуозність, що позначається в легкості звуковедення при динамічності обраних темпів (кожен темп має свою шкалу градацій, що відповідає, згідно результатам наукових досліджень М. Гарбузова, зонній природі музичного слуху). Виконавські засоби відбивають схвильованість героїні й водночас її рішучість. В цілому ж спектакль Берлінської



Опери 1963 р. сприймається як втілена на оперній сцені концепція бетховенської опери, яка мислиться як драма. Вона сповнена сильних афектів, емоцій і переживань. Оперний спектакль сприймається як актуалізована виконавськими засобами тенденція, закладена в творі віденського класика – передтеча вагнерівської оперної реформи, висування новаторських завдань, які постають перед співаками-акторами. Ймовірно, близькою за духом була виконавська версія «Фіделіо» з В. Шрьодер-Дервріент у головній ролі, оскільки вона відмічена, згідно враженням сучасників, серпанком романтичного світосприйняття, підвищеною емоційністю.

В інтерпретації Крісти Людвіг в образі бетховенської героїні акцентується героїчне начало так само, як і в характеристиці Флорестана (Джеймс Кінг). Втілення музично-сценічного образу цієї співачкою перегукується з усталеним у виконавській практиці трактуваннями самовідданої Сенти. Опера «Фіделіо» мислиться як сповнена динамічної дії музична драма, співаки-актори афектацією вокально-інтонаційно та поведінкою підкреслюють значущість служіння мистецтву сцени, завдяки чому вони сприймаються збіжними акторам драматичного театру. Герой-в'язень і його самовіддана дружина в даній інтерпретаційній версії показані як істинно трагедійні персонажі, споріднені вагнерівським Голландцю та Сенті.

К. Людвіг (меццо-сопрано, сопрано) є знаменитою вагнерівською співачкою. Вона однаково переконливо інтерпретує опери Р. Вагнера і Л. ван Бетховена. К. Людвіг втілила на сцені різнопланові вагнерівські образи: Адріано в «Рієнці», Венери в «Тангейзері», Ортруди в «Лоенгрині», Фрікки і Вальтраути в «Кільці нібелунга», Кундри в «Парсіфалі». Вона майстерно володіє сильним голосом, артистична, – органічне поєднання цих якостей відповідає вагнерівським уявленням про співаків-акторів, здатних відповідно його моделі-концепції переконливо втілити на оперних підмостках унікальні музично-сценічні образи.

В прочитанні ролі бетховенської Леонори Вальтрауд Майер («Валенсія», 2006 р., диригент Зубін Мета, режисер – П'єр Алі) спирається на жанрові принципи зінгшпіля. Цей образ вирішено співачкою в ліричному ключі, героїня показана як слабка жінка, однак вимушена протистояти тирану в ім'я подружньої любові. В цілому вистава



наповнена духом патріархальності, в ній домінує сентиментальний відтінок.

Славетна артистка сучасності – вагнерівська співачка В. Майєр (меццо-сопрано, сопрано) – продовжила стежу В. Шрьодер-Деврієнт і К. Людвіг. Вона виконавиця партій Венери («Тангейзер»), Ортруди («Лоєнгрін»), Фрікки і Зіглінди («Валькірія»), Ізольди («Трістан та Ізольда»), Кундрі («Парсіфаль»), геніальний інтерпретатор вокально-го циклу Р. Вагнера на вірші М. Везендонк.

Про Вальтрауд Майєр диригент Данієль Баренбойм висловив наступну думку (з ним співачка багаторазово співпрацювала, створюючи інтерпретації вагнерівських опер): «Коли співак молодий – він може справити враження голосом, талантом. Але з плином часу багато чого залежить від того, як артист продовжує працювати далі і розвивати свій дар. Це все є у Вальтрауд. І ще: вона ніколи не відокремлює музику від драми, а завжди пов'язує ці складові» [112]. Режисер Віденської державної опери Ангела Цабра характеризує співачку наступним чином: «Вона проживає музику душею. Вона захоплює і глядачів, і колеґ йти їй шляхом» [там само]. Спираючись на спогади Р. Вагнера та інших сучасників про В. Шрьодер-Деврієнт, можна стверджувати, що в цьому В. Майєр подібна славетній примадонні ХІХ ст.

Драматичний тенор Йонас Кауфман створив переконливе трактування образу політичного в'язня Флорестана (Цюріхська опера, 2004 р., диригент – Ніколаус Харнонкорт, режисер – Юрген Флімм). Цей німецький оперний співак наділений величезним голосом. В інтерпретації образу Флорестана, однак, він інтонує начеб знесилено. Достовірний, майже документальний образ виснаженого тортурами політичного в'язня сприймається як розширення творчих горизонтів відомого на весь світ артиста. Він зумів знайти переконливі штрихи портрета цього оперного героя завдяки єдності акторської гри і вокальної інтонації. Кауфманівський Флорестан не підпадає під традиційні амплуа драматичного або ж ліричного тенора, в його виконанні бетховенський персонаж – людина, що потрапила в критичну ситуацію, його фізичні і душевні сили майже вичерпані. Він – справжній трагічний герой, причому співак-актор обходиться без афектації навіть у другому розділі арії. Персонаж в даній інтерпретаційній версії відзначений мудрістю і навіть смиренням перед долею.



Виконання Йонаса Кауфмана вкрай відрізняється від трактування Джеймса Кінґа (Берлінська Опера, 1963 р.), який зробив акцент на героїці і болісній збудженості психіки героя-в'язня, оскільки той загострено переживає критичну ситуацію. Джеймс Кінґ органічно поєднав героїчні риси з ліричними, створивши образ, що викликає глибоке спочуття у публіки. Своєрідність його виконавського трактування визначають потужний голос, майстерне володіння усіма регістрами широкого співацького діапазону, рухливий голосовий апарат і чудова акторська гра, завдяки якій він створює переконливе прочитання музично-сценічного образу. Звертає на себе увагу деталізація «малюнка» його сценічної ролі, партитура дій, утворена виразними жестами, пластикою рухів. Зовнішні прояви не існують, однак, самі по собі, а спрямовані на досягнення емоційної достовірності його вокально-акторської інтерпретації.

Драматичний тенор Йонас Кауфман, який запам'ятався шанувальникам опери виконанням партії Лоєнгріна на відкритті байройтського фестивалю в 2010 р., також створив вельми переконливий образ політичного в'язня Флорестана. Він також втілює ряд вердівських образів. Виконав роль герцога Мантуанського в «Ріголетто» і Альфреда в «Травіаті», здійснивши яскраві інтерпретаційні версії. Ці партії зазвичай виконує ліричний, а не драматичний тенор. Голос Йонаса Кауфмана – сильний, об'ємний, «оксамитовий». Його репертуар складають вокальні цикли Ф. Шуберта та опери Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, Дж. Верді. Вагнерівські образи у творчості Й. Кауфмана – «перлина» його репертуару. Він загальноновизнаний Heldentenor, який переконливо зіграв ролі Рієнці, Тангейзера, Лоєнгріна, Вальтера, Трістана, Зігмунда, Зігфріда, Парсіфалю, а також явився яскравим інтерпретатором вокального циклу на вірші М. Везендонк (у даній виконавській версії відбувається зміна «комунікативних координат» – від камерного до концертного типу висловлювання<sup>7</sup>; фортепіанна партія переосмислена і дана в оркестровці Фелікса Моттля; вокальне висловлювання у єдності з інструментальним відзначено драматич-

<sup>7</sup> Проблема зміни комунікативних координат в дисертації Г. Зуб розглядається на прикладі «П'яти віршів Матільди Везендонк» Р. Вагнера [102, с. 139], однак виконавська версія Й. Кауфмана в ній не розглядається.



ною напругою, змінами настроїв, сповнене антитетичних контрастів). За своїм значенням в світі оперного мистецтва Йонас Кауфман є загальноновизнаним героїчним тенором, якого як вагнерівського співака – згідно з його загальним визнанням та охоптом вокальних партій – можна співвіднести з Зігфрідом Єрузалемом. Останній геніально втілює вокально-сценічні образи Лоенгріна, Трістана, Зігфріда, Зігмунда, Парсіфаля.

Інша в співвіднесенні з Леонорою грань жіночності представлена образом юної Марцеліни. Ліричне сопрано Ліза Отто (Берлінська Опера, 1963 р.) витлумачила тип героїні крізь призму ліричного начала, підсвіченого м'яким гумором; персонаж викликає сентиментальні почуття і відповідає духу патріархальності. Можна стверджувати, що вокально-акторське прочитання повністю відповідає авторському задуму композитора.

У монографії М. Р. Черкашиної-Губаренко, присвяченій долям оперного жанру, дослідниця пише про трактування образу Марцеліни Лаурою Татулеску в мюнхенській інсценізації 2011 р. Цей персонаж наділений в даній інтерпретаційній версії рисами звабниці, яка веде себе на сцені як знакова в становленні оперного жанру ХІХ ст. Кармен – героїня однойменної опери Бізе [230, с. 134]. Подібне трактування, зауважимо, однак, веде до істотної трансформації сприйняття образу бетховенської героїні.

Останній приклад показує, наскільки широкими можуть бути інтерпретаційні границі музично-сценічного образу в режисерському оперному театрі ХХІ ст.

В опері «Летючий Голландець» патріархальні устої уособлюють дівчата-прялі, наставниця Мері, Даланд. Взаємини Сенти і Еріка відповідають загальним уявленням про наречених в світлі усталених соціальних стандартів. Комічна ситуація закоханості Марцеліни в Леонору, яка перевдягнена в молодика Фіделію, в творі Л. ван Бетховена, а також міркування Рокко про необхідність створити матеріальне забезпечення сімейному добробуту, перегукуються з думками Даланда в дуєті з Голландцем в І дії вагнерівської опери. Дана образно-драматургічна сфера «Летючого Голландця», як буде показано в слідуючому підрозділі, може набувати в інтерпретаціях постановників різних смислових нюансів.



Матті Салмінін, який переконливо виконав різнопланові вагнерівські басові партії короля Марка і Худнінга, втілює на оперній сцені два споріднені характери в операх Р. Вагнера і Л. ван Бетховена. Так, їм створено вокально-сценічний образ батька Сенти Даланда, партію якого М. Салмінін виконав в інсценізаціях «Летючого Голландця» (оркестр Байройтського фестивалю, 1985 р., диригент Вольдемар Нельсон, режисер Гаррі Купфер; оркестр Цюрихського оперного театру, 2013 р., диригент Ален Альтіноглу, режисер Андреас Хомокі), і батька Марцеліни Рокко у постановці «Фіделію» (Валенсія, 2006 р., диригент Зубін Мета, режисер П'єр Аллі). Обидва ці персонажі в інтерпретації знаменитого співака виявляють бюргерські устремління. Вони предстають життєво достовірними соціотипами: добродушний гумор, приземлені життєві уявлення і прозаїчні переконання героїв в контексті розвитку напруженої трагедійної фабули створюють трагікомічний ефект. У виконанні Матті Салмініна ці герої сприймаються винахідливими і добродушними обивателями. Вокально-сценічні образи Даланда і Рокко втілюють національні риси жанрово-побутової лінії зінгшпіля.

**Підведемо підсумки.** В розглянутих операх Р. Вагнера і Л. ван Бетховена ідея порятунку осмислюється по-різному, що визначає драматургічний вектор творів. В одному випадку – це вихід з критичної життєвої ситуації, а в іншому – прорив в трансцендентний світ, де всі біди й печалі залишаються позаду. Здійснені спостереження свідчать не про еквівалентну тотожність творчих здобутків двох колосів німецької культури, а про спорідненість їх художніх устремлінь. Виявляються безсумнівні паралелі і, у той же час, розбіжності у трактуванні «опери порятунку», яка мислиться в «Фіделію» в реалістичному ракурсі, а в опері «Летючий Голландець» – в містеріальному. Наведені приклади з музично-сценічної практики вказують на типологічну спорідненість героїв і, водночас, унікальну самобутність кожного з творів, оскільки інтерпретаційна версія актуалізує певні потенційні грані розглянутих оперних персонажів.

Виявлена в підрозділі різновекторність музично-сценічних інтерпретацій опери «Фіделію» в художній практиці II половини ХХ – початку ХХІ ст., зумовлюється специфікою авторського стилю Л. ван Бетховена, творчість якого належить перехідній епосі. Його авторський



стиль позначений рисами класицизму і своєрідними «передчуттями» романтизму, що відзеркалюється, в тому числі, у виконавських трактуваннях його єдиної опери.

### 3.5. Про прочитання концепцій «опери порятунку» в режисерському театрі на прикладі «Фіделіо» Л. ван Бетховена та «Летючого Голландця» Р. Вагнера

«Фіделіо» Л. ван Бетховена і опери Р. Вагнера впевнено увійшли в художню практику світового музичного театру і кожна виконавська інтерпретація привносить в звучання цих творів нові «обертони». На новітньому етапі повстає необхідність розробки питання специфіки виконавських інтерпретацій оперної класики. Ознайомившись з режисерськими прочитаннями опер «Фіделіо» і «Летючий Голландець», можна дійти висновку, що ідея порятунку осмислюється постановниками в одному випадку в реалістичному ракурсі, а в іншому – у фантазмагоричному. У зв'язку з цим особливий інтерес представляє оперний текст Р. Вагнера, оскільки він наповнений смислотворчими інтенціями, які надихають постановників на неординарні художні рішення, що розкривають імпліцитні грані авторського тексту.

Згідно О. Рощенко, образ Летючого Голландця відповідає міфологемам володаря мертвого війська і блукача, кореспондуючи з Вічним Жидом, Фаустом, Люцифером, героєм готичного роману Ч. Метьюріна «Мельмот блукач», Максом з «Вільного стрільця» К. М. фон Вебера та багатьма іншими архетиповими персонажами [183]. Специфіка трактування оперних героїв і драматургічного вектора твору Р. Вагнера криється в розумінні ним «опери порятунку» в містеріальному ракурсі. Так, в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена Флорестан – ув'язнений, який змагає в тюремних застінках; у Р. Вагнера заголовний герой опери «Летючий Голландець» – теж невільник, але він – раб долі. Голландець – герой-грішник, який прагне звільнення від вічних мандрів через спокутну любов вірної Жінки.

Спочатку звернемося до постановницьких версій «Летючого Голландця». Міфологемний сенс опери Р. Вагнера можна актуалізувати в оперному спектаклі по-різному. У зв'язку із цим звернемося до наукових досліджень Ю. Лотмана і Р. Барта, що стосуються проблем



тексту, оскільки інтерпретатори адресуються до нього як до інтенційального джерела власних прочитань. Текст містить в собі потенціал для створення множини інтерпретаційних версій. При цьому вагнерівський оперний текст має свою специфіку.

Текст, згідно з Ю. Лотманом, передбачає комунікацію в семіотичному аспекті. Вчений вводить поняття «семіосфера», характеризуючи її як простір, в якому можлива реалізація комунікативних процесів та вироблення нової інформації [140, с. 11]. Вчений дає визначення поняттю «комунікативний акт»: це «обмін повідомленням між адресантом і адресатом як першоелемент і модель всякого семіотичного акту» [там само]. Ю. Лотман вказує на необхідність діалогічного (в широком сенсі) обміну текстами як на найважливішу якість семіотичного процесу [140, с. 19]. Можна стверджувати, що в процесі інтерпретації «Летючого Голландця» Р. Вагнера, що насичений прихованими знаками, відбувається діалог інтерпретаторів з оперним текстом на рівні його семантики, торкаючись усіх складових авторського задуму композитора. Звернемося також до концепції Р. Барта. Так, згідно його думки, «тексту притаманна множинність» [35, с. 416], «символ – це не образ, це сама множинність смислів» [35, с. 349]. Екстраполюючи результати наукових досліджень Р. Барта на міфотворчість Р. Вагнера, можна дійти висновку, що текст німецького композитора містить потенційну можливість втілення постановниками візуальної символіки, оскільки він містить у собі безліч смислових інтенцій, які допускають різноманітне відбиття засобами мистецтва сцени. Роздуми французького філософа і літературознавця про співвідношення понять «твір» та «текст» якнайкраще відповідає природі вагнерівської міфотворчості: «Текст цілковито символічний; твір, збагнугий, сприйнятий і прийнятий в усій повноті своєї символічної природи, – це і є текст» [35, с. 416]. Якщо говорити про «Летючого Голландця», то можна зі всією відповідальністю стверджувати, що текст цієї опери містить у собі колосальні інтерпретаційні потенції як для колективу виконавців, так і для реципієнтів, у тому числі музикознавців. В цілому ж вагнерівські творіння (починаючи з опер 40-х рр., «Фауст-вертюр») звернені до міфу, до колективного позасвідомого, вони багатомірні за своїм образно-смисловим змістом, що вимагає від інтерпретаторів глибини перцепції.



Вельми привабливими з точки зору музикознавчого дослідження є постановки, де відбувається семантичний взаємообмін між авторським текстом і підтекстом, що включається інтерпретаторами. Так, в образі головного героя «Летючого Голландця» закладений багатовимірний архетиповий сенс, що дає можливість авторам вистави або ж кіноверсії опери розкрити внутрішню сутність героя через візуальну символіку. Так, у постановці Гаррі Купфера (диригент – Вольдемар Нельсон, хор і оркестр Байройтського фестивалю, 1985 р.) Летючий Голландець (Саймон Естес) постає закутим в ланцюги, репрезентуючи персонажа як невільника року, а у виставі Крістін Мієліц (диригент – Сейдзі Одава, хор і оркестр Віденської Опери, 2004 р.) смисловий акцент в характеристиці героя, образ якого втілює Франц Грюндхебер, зроблений за допомогою гриму – відбиток року на обличчі.

В операх Р. Вагнера і Л. ван Бетховена ідея порятунку тлумачиться по-різному. Зупинимося на режисерських інтерпретаціях жертвовної смерті Сенти, оскільки сила духу і самозречення героїні, готовність прийняти Любов-Смерть (сміслообраз Liebestod) визначають специфіку авторського розуміння Р. Вагнером концепції «опери порятунку». Гибель спасительниці (у цьому словосполученні, на перший погляд, криється парадокс) героя-блукача отримує в режисерському театрі різноманітні інтерпретації. Так, у постановці Королівського театру ла Монне 2005 р. (режисер – Гай Кассієрс, диригент – Капуші Оно) ідея спокути осмислюється через візуальний образ закоханих потопельників, які возз'єдналися в посмертному інобутті. Саме цей кінокадр з'являється на екрані, встановленому на сцені, ще під час звучання увертюри, і проходить в якості своєрідного візуального лейтмотиву протягом усього спектаклю.

В інсценізації Гаррі Купфера образ Сенти-самовбивці (Лісбет Балслев), яка викидається з балкона і до тіла якої наближаються байдужі обивателі, викликає у глядачів серйозні сумніви. Чи справді героїня опери – заступниця, рятівниця, або ж вона – жертва важкого психічного розладу, який і призвів до летального результату? Улюбому випадку, ця екзальтована Сента не від миру сього. Співачка-актриса привнесла нові виразні деталі в трактування образу – безумний погляд, постійна тривога, безперервне протистояння соціальному оточенню, яке не здатне зрозуміти устремління дивної дівчини.



В інтерпретації Крістін Мієліц Сента (Ніна Штемме) ефектно спалює себе у вогні (його можна символічно тлумачити як полум'я жертвовної любові). Режисера-постановника наштовхнули на подібне сценічне рішення кінокадри самоспалення фанатиків, які позбавляють себе життя в ім'я ідеї (існує документальний фільм, де показана «кухня» цієї інсценізації, а Крістін Мієліц дає інтерв'ю; він транслювався по германо-австро-швейцарському телеканалі Zsat TV). У смислового контексті даної оперної вистави цей візуальний образ сприймається не в натуралістичному ракурсі, а як візуалізована метафора.

Ще один варіант Liebestod – Сента, яка підривається на бочці з порохом (Великий театр, режисер – Петер Конвічний, в ролі Сенти – Марді Байєрс). В цілому концепція спектаклю обумовлена прагненням до оновлення ситуацій, їх приближення до сучасного глядача. Любовна драма головних героїв твору показана на тлі занять фітнесом (II дія опери) в той час, як традиційна атрибутика зберігається в крайніх актах. Завдяки цьому в опері дужче відчувається наявність двох часопросторових вимірів: легендарно-історичного та нинішнього (реального, сучасного), кожен з яких має свої світоглядні орієнтири. На перший погляд, подібний креативний підхід може сприяти зниженню трагедійного пафосу, призводячи до екліктичності, але насправді – завдяки цьому поглибився контраст між образно-драматургічними сферами, а ідея двосвіття дістала вельми виразної візуалізації.

Г. Садих-Заде розтлумачує смисл осучаснення ситуації в даній постановці – перетворення прядки у велотренажер: «Зал фітнес-клубу – аналог дівочої. Колесо тренажера замінило в століття швидкостей колесо допотопної прядки; чеснотою в цьому світі вважається не ретельність в домашніх справах, а старанність у дотриманні здорового способу життя. Дівчина, яка стежить за фігурою і їсть здорову їжу, має більше шансів дістати гарного нареченого. А догодити судженому можна, скинувши пару кілограмів» [197]. Рецензент в самому тексті лібрето віднаходить причину, чому дана інтерпретаційна версія сприймається так природньо, органічно: «Вражаюче, як точно зміст сцени збігається з текстом лібрето (правда, у вільному перекладі). “Крутиш, дзижчи, колесо”, – співають дівчата, крутячи педалі, але ніякої прядки немає і в помині» [там само].



Ось що про цю постановку говорив режисер-постановник спектаклю Петер Конвічний в телевізійному репортажі, що анансував спектакль у Великому театрі (Нова сцена) 16 жовтня 2013 р.: «“Летючий Голландець” появився на світ в 1843 році<sup>8</sup>. Тоді ця опера була подібна до вибуху. З тих пір в музиці Вагнера нічого не змінилося, змінився часовий контекст, змінилося суспільство. Сьогодні багато чого з цієї історії сприймається мало не смішним. Те, що колись вражало, сьогодні тільки злегка лоскоче нерви. Режисер – це завжди перекладач музики на мову часу. Я хочу, щоб історія любові і загибелі Сенти і Голландця була не якоюсь остиглою кавою, а пристрасною, стихією, потрясінням. Для цього мені, як режисеру, потрібні більш сміливі, агресивні засоби, більш внятна, навіть шокуюча мова. Ця розповідь повинна знову потрясти сьогоднішнього втомленого, остиглого глядача».

Прокоментуємо також дане П. Конвічним визначення режисерського покликання – бути перекладачем музики на мову часу. Інтерпретатор (interpretator) – латинське слово, яке означає тлумач. Однак в умовах мистецтва, особливо це стосується музики, первинний матеріал якої складають звуки, сенс неможливо еквівалентно перекласти на вербальну мову; інтерпретатор виступає перекладачем графічних знаків в осмислену музичну думку через створення звукообразів, їх музично-інтонаційний розвиток. В іншому випадку, виконавець лише транслював би авторський текст, а для цього не потрібна яскрава особистість, це цілком можна було б довірити технічним засобам. Режисер здійснює переклад композиторського тексту на мову сучасного мистецтва сцени. В оперному жанрі музика надає, порівняно з драматичним театром, додаткові інтерпретаційні ресурси, які пов'язані зі звуковою матерією, та добавляють загальній перцепції художнього сенсу особливої, а у випадку інтерпретацій творів Р. Вагнера – унікальної, – об'ємності. Таким чином, переклад можна співвіднести з різними формами творчого переосмислення авторського тексту, у том числі, режисером-постановником, оскільки його завданням є вироблення нової художньої інформації в герметичному просторі семіосфери, яка торкається змістовних шарів твору.

<sup>8</sup> Мається на увазі перша постановка опери в Дрездені.



Смислообраз Liebestod кардинально переосмислений у постановці Мари Курочки (міжнародний україно-німецький проект, диригент – Михайло Сінькевич, хор і оркестр Донецької Опери, 2012 р.); при цьому автори вистави зберегли сам дух вагнерівського твору. Згідно концепції режисера, Сенту (Леся Алексєєва) примушують вийти заміж за нелюбого їй Еріка в той час, як вона мріє про Голландця, який видається їй романтичним героєм. Сента вбиває себе і всі подальші події, пов'язані з прибуттям нареченого та батька, насправді – передсмертний сон дівчини. Ось що говорить про спектакль Мара Курочка: «Я розповідаю “Голландця”, як тривожний сон Сенти. Це є дуже близьким до музичної концепції Вагнера. З одного боку, це відтворює дух часу, передає схильність Сенти до відчужденості і галюцинацій, а з іншого – створює фон для розвитку фантастичного. З-під ліжка Сенти виходять її видіння. Простирадло розпливається по всій сцені, перетворюючись у море. Море вливається в двері або розгортається з костюма. Б'ються хвилі, під якими ховається безодня... Поверхня моря таїть невисловлені бажання, страхи, надії і злочини. Вони то з'являються, як відображення, на поверхні, то примарно виникають на тлі, як неприкаяні душі, і накривають собою усе, що відбувається на сцені» [75].

Дана інтерпретаційна версія при всій її оригінальності в цілому відповідає духу вагнерівського творіння (автор монографії спирається на враження від репортажів про хід роботи над «Летючим Голландцем», що транслювалися по донецькому телебаченню). О. Роценко називає «Летючого Голландця» – строкатою казкою сновидінь [183]. Дослідниця виявляє в опері взаємодію різних видів сну і характеризує вагнерівський метод фрагментарності як відтворення драматургії сновидінь [там само]. Отже, інтерпретація М. Курочки має смислове підґрунтя, яке О. Роценко виявляє, аналізуючи вагнерівський текст. М. Черкашина-Губаренко також засвідчує значення сну та сновидінь в біографії та творчості Р. Вагнера, досліджуючи дві опери – «Лоенгрін» та «Парсіфаль» [234].

Спираючись на відеозаписи, які документують роботу режисерів над постановками «Летючого Голландця» – Крістін Мієліц, Петра Конвічного та Мари Курочки, можна дійти висновку, що «переклад музики на мову часу» здійснюється в три етапи:



- освоєння постановниками тексту твору, що нероздільний з контекстом, який пов'язаний з інформаційним простором його буття;
- створення виконавської концепції крізь призму творчого бачення постановника та плану її втілення у співтворчості з оперним колективом;
- реалізація плану дій в процесі творчої співпраці з можливістю його коригування.

Усі розглянуті постановочні рішення Liebestod по-своєму цікаві, хоча і не збігаються з авторськими ремарками. Сучасні режисерські прочитання часто є настільки далекими від тексту ремарок композитора, що, якби не музика, то їх можна було б назвати творами за мотивами опери. Згадаймо традиційне завершення: Сента кидається в морську безодню, слідом за цим у таємничі водні глибини поринає корабель Голландця – вічного блукача, який знайшов, нарешті, спокій, а потім вдаліні з хвиль піднімаються закохані в обіймах один одного, осяяні променистим світлом. Майже цілком зберігається вагнерівська концепція в постановці режисера Ілкки Бекмана (диригент – Лейф Сегерстам, Сента – Хільдегард Беренс, хор і оркестр міжнародного оперного фестивалю в Савонлініні, 1989 р.). Однак в даній інтерпретаційній версії після спокутної загибелі головних героїв опери слідує катарсичний кінець, який справляє не менш сильне враження на глядачів, ніж в авторській версії Р. Вагнера. Батько Сенти Даланд (Матті Салмінін), її наречений Ерік (Раймо Сіркія) і наставниця Мері (Аніта Валккі) вражені смертю дівчини, тому вони кидають у морську безодню пригломшений погляд. Дана кінцівка протилежна повній байдужості обивателів, які закривають віконниці, намагаючись відгородитися від чужих проблем: режисерська версія Г. Купфера, де актуалізовано характерні для романтизму смислові опозиції – людина і дійсність, страждання і черствість, гуманність і безсердечність, співпереживання і байдужість.

Зупинимося на режисерській концепції Г. Купфера докладніше. В ній окреслюється романтичний комплекс самотності особливої, неординарної особистості. Сента виділяється на тлі дівчат-пряля і наставниці Мері. Психологічна атмосфера, яка панує в соціальному середовищі купферівської Сенти, перегукується з обстановкою в школі-притулку Ловуд у романі «Джейн Ейр» англійської письменниці Шарлотти Бронте.



менниці Шарлотти Бронте. В обох прикладах показано панування строгих аскетичних порядків, бездушності і черствості. Купферівська Сента виділяється на тлі оточення так само, як і Снігуронька в опері М. Римського-Корсакова, яка є антиподом пристрасної Купави, розбігаючись поглядах з прагматичними прийомними батьками Бобилем та Бобилихою і не вписуючись в соціальне буття берендеїв. Можна провести аналогію зі стосунками Зігфріда-героя і Міме в тетралогії Р. Вагнера, оскільки вихованець відчуває свою чужість прийомному батькові, який опікував дитину заради користі (тут також є паралель з ситуацією із Прологу «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова).

В «Летючому Голландці» музично-сценічні образи Сенти і її практичного батька протиставляються, оскільки переконання отця виступають антитезою внутрішньому світу доньки, а життєвий прагматизм – жертвовному самозреченню. Батько і дочка в опері показані композитором як антиподи, незважаючи на те, що між ними немає антагонізму. Якщо Л. ван Бетховен в опері «Фіделіо» милується патріархальним світом, його гармонією, то Р. Вагнер, навпаки, протиставляє Сенту дівчатам-прялям. Головна героїня опери сидить одна в задумі, перебуваючи у своїй внутрішній реальності. Композитор підкреслює, що ця дівчина відрізняється від представниць свого соціального оточення; їй не судилося стати хранителькою домашнього вогнища, оскільки їй призначена інша місія. Г. Купфер гіперболізує вагнерівський задум, оскільки протиставлення патріархальних засад і самозречення в ім'я Любові в його інтерпретаційній концепції сягає крайніх меж, бодай виходячи за межі авторського розуміння персонажів. Історію Летючого Голландця осмислено як мару Сенти.

Купферівська героїня виділяється на тлі свого соціального оточення, не знаходячи в своєму середовищі розуміння. І все ж у глядача мимоволі виникають певні сумніви щодо психічного здоров'я цієї героїні. Хто ж вона: неординарна особистість або ж психічно неврівноважена особа? Можливо, Г. Купфер приймає обидві точки зору – неординарність особистості у поєднанні з витікаючим із цього душевним «дисонансом». Дійсно, в його постановці Сенту можна сприймати як людину, що виділяється на тлі свого оточення неординарністю; саме такі особистості, перебуваючи у внутрішньому конфлікті з соціумом, можуть стати жертвами психічних розладів. Згадаймо у зв'язку із цим



образ божевільного живописця Леонгарда Етлінгера, з яким асоціював себе музикант Йоганн Крейслер у романі Е. Т. А. Гофмана «Життєві погляди kota Мура».

Повертаючись до особливостей трактування «опери порятунку» в «Летючому Голландці», відзначимо, що згідно з задумом Р. Вагнера, Сента жертвує собою заради спасіння коханого-примари, а постановники режисерського театру щоразу шукають нетривіальні конценційні рішення, обираючи способи самогубства, які відповідають авторському тексту швидше за духом, ніж по букві. Режисерські знахідки можуть призвести також до певної переакцентуації сюжету, надаючи первинному задуму нових смислових «обертонів», що сприймаються як «прочитаний» постановниками підтекст твору. Подібні привнесення – смислові нашарування, які в знаменитій версії Г. Купфера ведуть до помітної переакцентуації сюжету. Наскільки режисерські тлумачення переконують глядачів, залежить від індивідуальності і точки зору кожного з них.

Лібрето опери «Летючий Голландець» багате смисловими інтенціями: воно дає можливість трактувати героїню як психічно неврівноважену особу, оскільки звичайні дівчата не обирають в якості коханого примару. Надзвичайно складна вокальна партія Сенти зумовлює сприйняття реципієнтом внутрішнього стану героїні як край напруженого. Потойбічний світ у творі Р. Вагнера змикається з поза-свідомими процесами – таємничими механізмами людської психіки. У зв'язку із цим усі події опери можна інтерпретувати як сон дівчини, сповнений химерних видінь. Саме таким є трактування постановників інсценізації Донецької Опері 2012 р.

Доречним може бути і звернення до мімічного двійника – Сента-дівчина (співачка) і Сента-дівчинка (мімічний двійник), як це було здійснено в байройтській виставі 2003 р. (режисер – Клаус Гут, диригент – Марк Альбрехт, хор і оркестр байройтського фестивалю) і у вищезгаданій донецькій постановці. Першу з них автор монографії мала можливість побачити в Байройті в рамках програми стипендіатів Вагнерівського товариства у 2006 р.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Автор книги – член Вагнерівського товариства з 2005 р.; в 2006 р. – стала стипендіатом його Харківського відділення.



За цією режисерською знахідкою вгадується об'єктивація фрейдистської ідеї, згідно з якою психічні процеси дорослої людини пов'язані з дитячими враженнями і переживаннями. У байройтській виставі ідея двійників отримує послідовне розгортання: поряд з Сентою-дівчиною (Адриенне Дуггер) і Сентою-дівчинкою (мімічний двійник), двійниками є також Даланд (Яакко Рюхенен) і Голландець (Джон Томлінсон), що актуалізується однаковими сценічними костюмами й гримом. Таким чином, персонажі схожі обличчям та вбранням. Даланд і Голландець також подібні пластикою сценічних рухів, що дзеркально відображають один одного. Виникає враження не тільки дзеркального примноження простору, але й нашарування часу (минулого і теперішнього). Ця знахідка наводить на думку про актуалізацію фрейдівського методу психоаналізу (через сценічне втілення ідеї психологічного простору головної героїні опери як підґрунтя подій) – любов дівчинки до батька знаходить своє логічне продовження в дорослому почутті до обранця (комплекс Електри), який, як і отець, приходять в дім у вбранні моряка (автор костюмів і декорацій Крістіан Шмідт). Маленька дівчинка Сента в байройтській виставі 2003 р. розігрує історію Голландця в домашньому ляльковому театрі, і це сприймається в заданому контексті цілком органічно. Для малюка казка є невід'ємною частиною реального життя. Завдяки цій режисерській знахідці актуалізується ще один смисловий мотив – розповідь про нещасного моряка-блукальця супроводжувала героїню з дитинства.

Звертаючись до вражень від режисерських концепцій «Летючого Голандця», задамося закономірно вітікаючим питанням: чи дійсно події опери відбуваються в дійсності, бо можливо, це фантазія, вигадка, сон або навіть галюцинація, породжена хворобливою психікою? Це питання вирішується по-різному у відповідності з концепцією постановників вистави.

Якщо ж апелювати до спектаклів, які втілюють ідеї щодо інсценівки «Фіделіо», то можна прийти до наступного висновку: цілковито реалістичний задум віденського класика, який адресується до подій, що мали прототип в дійсності, обумовлюють закономірність інших інтенцій режисерської фантазії. Вони можуть стосуватися нюансів сценічної поведінки співаків-акторів (відображення внутрішньої дії), призвести до перенесення подій в іншу епоху, що зумовить вибір відповідних атрибутів (репрезентантів зовнішньої дії).



Виявляється, що можливим є і використання двійника (у зв'язку із цим виникає паралель з розглянутими інсценізаціями «Летючого Голландця», здійсненими К. Гутом та М. Курочкою). Так, в оригінальній інтерпретаційній версії (диригент Адам Фішер, режисер Балач Ковалік) співачка Сцабоккі Тюнде, яка є уособленням жіночої сутності Леонори і виконавицею вокальної партії, виходить на сцену у довгій червоній сукні. Її мімічний двійник, образ якого втілює Хорват Віргіл, – молодий чоловік, який виступає візуальною персоніфікацією Фіделіо, втілюючи зовнішній вигляд персонажа. Цікавим є використання багаторівневої декорації, яка включає кілька ярусів – фактор, що сприяє розщепленню сценічного простору. На кожному з ярусів відбувається сценічний процес, який сприймається як вільна фантазія на грані абсурду, що має з авторським задумом завуальовані зв'язки. Під час виконання арії Леонори на нижньому рівні знаходиться співачка в червоній сукні, яка «озвучує» роль, а вище – її двійник, який виступає візуальною проекцією чоловічого образу – юнака Фіделіо. Таким чином, відбувається розщеплення особистості на жіночу і чоловічу складові. В інсценізаціях «Летючого Голландця» ідея двійництва отримує більш глибоке підґрунтя, пов'язане з часовим фактором, психологією підсвідомого. Мімічний двійник в інсценізації «Фіделіо» сприймається, скоріш, як аналог маріонетки, якою управляє і за неї «говорить» актор-лялькар. Дана інтерпретаційна версія – вельми ексцентрична, вона нагадує сон, ведіння, химеру, галюцинацію, міраж. Незважаючи на вражаючу інноваційність, дана інсценізація сприймається досить органічно завдяки чудовому музикантському прочитанню оперної партитури. Постановка підкупає своєю свіжістю, але може шокувати консервативно настроєну частину пубрики, оскільки привнесення тут вкрай радикальні з точки зору трансформації авторського задуму, який передбачає зв'язаність з дійсністю у трактовці сценічної дії.

Відзначимо, однак, що опера «Фіделіо» частіше за все надихає постановників на реалістичне відтворення подій опери Л. ван Бетховена. В якості прикладів назвемо наступні інсценізації:

– німецька опера Берліна, 1970 р., хор і оркестр німецької опери Берліна, диригент – Карл Бьом, режисер – Густав Рудольф Зельнер, видеодиректор – Ернст Вільд, Леонора / Фіделіо – Гвінет Джоунс, Флорестан – Джеймс Кінг;



– Цюрихська опера, 2004 р., хор і оркестр цюрихської опери, диригент – Ніколаус Харнонкоурт, режисер – Юрген Флімм, Леонора / Фіделіо – Каміла Нюлунд, Флорестан – Йонас Кауфман;

– постановка в оперному театрі «Валенсія», 2006 р., хор і оркестр опери «Валенсія», диригент – Зубін Мета, режисер – П'єр Аллі, Леонора / Фіделіо – Вальтрауд Майер, Флорестан – Петер Зайферт.

Зауважимо, що усі перелічені виконавиці партії Леонори – Гвінет Джоунс, Каміла Нюлунд і Вальтрауд Майер – є чудовими вагнерівськими співачками. Про їх інтерпретаційні версії, здійснені в інсценізаціях «Тангейзера», йтиметься в підрозділі 4.4.

Торкнемося також загальних проблем режисерського театру. Сама ідея постановки класичної опери трансформується, продукуючи асоціації з ремонтом в старовинній будівлі. Музика залишається незмінною. Її можна уподібнити до стін прадіної архітектурної споруди. Режисер здійснює «переклад музики на мову часу», в цьому він нагадує творця інтер'єру, який проектує новий життєвий простір. Режисер покликаний виробляти художню концепцію вистави. Він повинен через текст твору сприйняти сценічні образи, завдяки асоціативному мисленню створити власну ідею-концепцію, яка реалізується через єдність усіх елементів художнього синтезу. Постановники використовують усі сучасні технічні досягнення сценографії. У відборі засобів оформлення сценічного простору домінують критерії функціональності та мінімалізму.

Деякі інсценівки можна зрівняти з реконструкцією – режисер прагне максимально точно слідувати авторським ремаркам. Таки є постановки «Фіделіо», створені Г. Р. Зельнером, Ю. Фліммом, П. Аллі. Все ж переважає реконструкція з привнесенням яскравих акцентів, як, наприклад, в «Летючому Голландці» в постановці Іллки Бекмана, де використовується антитетичний контраст води та вогню як символів – чоловічого світу мореплавців, які контактують з інфернальним началом, з жіночим – домашнім, поцейбичним, земним, що здатен подарувати блукачу спокій, спокуту. Привнесення смислових наголосів може призвести до переакцентуації сюжету, як це відбулося в інсценівках Г. Купфера, К. Гута та М. Курочки.

Поєднання в інтер'єрі старих і нових речей, ймовірно при переобладнанні, може призвести до еkleктики – «Летючий Голландець»



у трактуванні П. Конвічного. Старовинний особняк з сучасним модним інтер'єром – метафора, під якою автор монографії має на увазі поширену нині тенденцію перенесення подій в інший час, найчастіше – у більш близьку епоху щодо оперної публіки, як, наприклад, у ретроінсценізації «Трістана та Ізольди» Крістофа Магталера (дана постановка входила в програму стипендіатів байройтського фестивалю 2006 р.). Цікавою є також постановка «Нюрнберзьких мейстерзингерів», здійснена в оперному театрі у місті Грац (вона була включена в програму вагнерівського форуму «Вагнер-Форум-Грац» 2009 р., учасницею якою явилась авторка монографії). Режисер Олександр Шулін переніс події опери в повоєнний час – у 1948 р., коли Німеччина відновлювалася після великого потрясіння (як і «Трістан і Ізольда» в постановці К. Марталера, дана інсценізація також породжує вільну асоціацію з метафорою «старовинного замку з ретроінтер'єром»). Шокуючий інноваційний інтер'єр у старовинному замку – дана асоціація виникає при рецепції вистави «Фіделіо» у режисурі Балача Коваліка, і, особливо, «Парсіфал» у постановці Крістофа Шлігензіфа (інсценівку вагнерівської опери автор монографії мала можливість сприйняти і високо оцінити під час відвідування байройтського фестивалю у 2006 р.).

Сучасні глядачі чекають від оперних вистав яскравих вражень (цьому сприяють новочасні пошуки, які ведуться у сфері телебачення, літератури, кінематографа, а також завдяки технічним засобам, які щільно увійшли у мистецьке життя). Сучасні постановники жадають творчого самовираження. Режисер спільно з творчим колективом створює концепцію вистави, на нинішньому етапі він являється повноправним співавтором композитора. Він також, як і автор (або автори) опери, комунікатор, який відправляє реципієнту (оперній публіці) послання, водночас являючись посередником. Виникає наступна комунікативна схема: автор (співавтори твору) → режисер, диригент, оперний колектив в цілому (комунікатор-посередник) → реципієнт. Задіяні наступні види сприйняття: слухове, зорове, простору, часу, руху – аж до можливості виникнення кінестичної перцепції, що проявляється, наприклад, при напрузі м'язів в результаті співпереживання сценічних обставин, спочуття діючим героям або ж у момент внутрішнього співінтонування. При перцепції спектаклю задіяні од-



ночасно симультанне та суцесивне сприйняття. На сучасному етапі реципієнт може бути включеним в організований чи неорганізований перегляд вистави, сприймаючи її від початку до кінця або ж фрагментарно. Він дістає враження навмисно чи ненавмисно (наприклад, зайшовши в фонотеку, коли студенти переглядають інсценівку, яка записана на диску). Нині умови сприйняття спектаклю вирізняються вельми широкою амплітудою.

В режисерському оперному театрі постановники нерідко видозмінюють пропоновані обставини, окреслені в творі автора. Сучасний режисер перетворюється у фантазера, вигадника, який домислює ситуації інтерпретованого опусу. Однак, щоб реципієнт повірив йому, розділив його переконання, виражене через ідею-концепцію, у постановника повинна бути своя правда вимислу, зівпадаюча чи не зівпадаюча з режисерською концепцією композитора. Створені творчим колективом художні образи повинні підкоряти оперну публіку, завойовуючи її увагу. Талановиті співаки-актори, диригенти та постановники наділені харизмою. Оперне мистецтво має багатий арсенал мистецьких засобів. В оперному театрі художню концепцію колективно творить колектив, сама ж вона пов'язана з часопросторовим розгортанням ідеї композитора, інтерпретованої співавторами вистави. Режисер повинен віднайти концепцію спектакля, яка буде визначати його зоровий образ та атмосферу у єдності з усіма елементами художнього синтезу твору. Зауважимо, що художні здобутки видатних режисерів, співаків-акторів, диригентів, як і композиторів, мають свої стильові ознаки.

Перш за все, виконуваний оперним колективом твір повинен викликати у режисера і виконавців безпосередній емоційний відгук, що спочутиме публіка під час перцепції інсценівки. Режисер робить «переклад музики на мову часу», щоб твір став близьким і зрозумілим аудиторії. В сучасних умовах існують постійні оперні трупи, репертуарні театри і сбірні колективи, які організуються для підготовки виконання певної вистави. Тому вибір учасників творчого процесу може залежати від режисера-постановника в більшій чи меншій мірі.

Автор або співавтори опери підіймають в своїй творчості певні проблеми (особистісні, моральні, соціальні, філософсько-світогляд-



ні), які знаходять відбиття в контексті музично-сценічної дії. В кожній опері осмислюється певна тема, а персонаж оцінює ситуацію в пропонуваніх обставинах. Жертвність в ім'я кохання – ця тема об'єднує оперні твори Р. Вагнера та Л. ван Бетховена. В «Летючому Голландці» та «Фіделіо» можна виділити стрижневу світоглядну ідею. Р. Вагнер представляє в своєму творі міфологічну концепцію, пов'язану із втіленням містерії спокути, Л. ван Бетховен окреслює та вирішує соціально-ціннісні проблеми.

Режисерська концепція багато в чому залежить від жанру інтерпретованого твору. Жанр визначає способи реалізації ідеї-концепції. Однак у відношенні опери «Фіделіо» постановники сумісно з диригентом віднаходять різні смислотворні інтенції щодо втілення музично-сценічного процесу, трактуючи оперу як напружену драму або ж акцентуючи в ній сентиментальний нахил зінгшпілю; може домінувати романтичний накал та антитези чи врівноважуюче класицистське начало. Різняться також і темпо-ритм дії: від неспішного до помірного та динамічного. В «Летючому Голландці» містерія спокути нерідко переакцентовується постановниками в оповідь, де точкою-центром (концепт, який встановив у вивченні міфу М. Еліаде) є внутрішнє становлення Сенти. Саме вона здійснює сакральну місію рятівниці у містерії спокути, у той час як міфологемний персонаж Голландець є рефлектуючим героєм, внутрішні дії якого визначають розвиток образу. Сента є уособленням Жіночності, її характеристика опирається на архетипове підґрунтя. Сильна духом героїня здатна вивільнити неприкаяну чоловічу душу вічного блукача, подарувавши йому пристанище. Її жереб збіжний з потенційним життєвим призначенням пушкінської Тетяни у долі Онегіна, чому, однак, не судилося здійснитися (див. підрозділ 1.2). Міфологічна проекція вагнерівського твору, однак, режисерами не завжди осмислюється як беззаперечна істина, здобуваючи іншу проекцію – у площині земного існування особистості. Вічний блукач може представлятися не страждаючим фантомом, відповідно до задуму Р. Вагнера, а уявленим героєм фантазій, породженням дівочих мрій, галюцинацій. Внаслідок цього в умовах режисерського оперного театру нерідко відбувається смислове переключення від метажанру християнської трагедії в сторону особистої психологічної драми Сенти (Г. Купфер, К. Гут, М. Курочка).



Як наслідок – головним героєм твору безперечно сприймається жіночий персонаж, а істинними подіями – епізоди внутрішнього життя героїні крізь призму:

- психоаналізу (К. Гут);
- загостреного зіткнення з соціумом, що призводить до суїциду (Г. Купфер);
- особистої любовної драми, яка перегукується з програмою «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза (М. Курочка).

Вихідна подія опер «Фіделіо» та «Летючий Голландець» – критична ситуація, обставини виникнення якої знаходяться поза сценічного процесу. Центральною подією в «Фіделіо» є момент, коли Леонора заступається за чоловіка, погрожуючи Пізарро пістолетом, а Сента протистоїть страднику Голландцю, який знаходиться у розпачі і в зв'язку з цим має намір покинути кохану. Від темпо-ритму спектаклю залежить, наскільки напруженою буде кульмінація. Особливо це стосується «Фіделіо», де інтерпретаційний спектр надзвичайно широкий. Надзадача режисера-постановника названих опер Л. ван Бетховена та Р. Вагнера – показати жертвну самовідданість дружини політичного в'язня, в одному випадку, і героїні спокутниць, в іншому, силу їх Любові. Рішення надзадачі залежить від того, якими показані головні герої опери, від акцентованих граней їх характерів. Наскрізна дія в опері Л. ван Бетховена зв'язана зі станом напруги, обумовленим боротьбою головної героїні за життя коханого чоловіка. Конфлікт в опері віденського класика зв'язаний з простостоянням Леонори і Пізарро, самовідданої дружини і жорстокого ката та вбивці. В творі Р. Вагнера конфлікт обумовлений протистоянням року, в основі концепції опери лежать містеріальні уявлення про гріх, необхідність пройти Шлях, який веде до Бога. Подієвий ряд в режисурі вирішується через партитуру дій, яка індивідуально розробляється в кожній інсценізації постановниками у співтворчості з акторами; особливою різноманітністю художньо-концепційних рішень відзначений «Летючий Голландець».

При підготовці та здійсненні вистави відбувається переклад графічної інформації, зафіксованої автором твору в партитурі, в тривимірний обшар мистецтва музики та сцени. Режисер та диригент повинні залучити виконавців до загальної концепції інтерпретаційного



прочитання, що виражає ідею, яку здійснює творчий колектив. В умовах колегіального самовираження індивідуальність повинна в певній мірі підкоритися волі режисера-постановника та диригента. Творчий колектив – інструмент, використовуючи який художні керівники втілюють концепцію спектаклю. Однак в умовах колегіальної співтворчості оперного колективу є великий резерв для особистого самовираження, що здійснюється в процесі співпраці над музично-театральними образами та їх безпосереднім втілення в сценічному просторі під час вистави.

Пропоновані обставини опери, представлені композитором і постановниками, не завжди зівпадають. Під пропонованими обставинами К. Станіславський розумів фабулу п'єси, показані в ній події, виведені факти, характер стосунків діючих осіб, час і місце дії, пануюча атмосфера, режисерське прочитання твору і його акторське ґрунтовне осмислення.

В ряді постановок «Фіделіо» і «Летючого Голландця» в цілому спостерігаємо співпадіння пропонованих обставин композитора і постановника (наприклад, в «Фіделіо» Г. Р. Зельнера, «Летючому Голландці» І. Бекмана). Однак в режисерському оперному театрі може відбуватися їх переіначення, нерідко вельми суттєве:

а) перенос часу дії в наближену до реципієнта епоху (наприклад, «Трістан та Ізольда» К. Магтралера, «Нюрнберзькі мейстерзінгери» О. Шуліна), що призводить до часткової втрати характерного для опер Р. Вагнера міфологічного світовідчуття;

б) зміна місця дії (наприклад, у II акті опери «Летючий Голландець» в інтерпретації П. Конвічного декорація відтворює не вигляд кімнати в домі Даланда, а інтер'єр спортзалу, а в інсценізації К. Гута дія цілком перенесена в сімейне помешкання Сенти, яке ототожнюється з внутрішнім психологічним простором героїні),

в) трансформаціям підлягають стосунки героїв (як, наприклад, їх загострення в режисерському прочитанні Г. Купфера);

г) введення мімічних персонажів та впровадженням двійників в ряді розглянутих вистав («Летючий Голландець» К. Гута, М. Курочки, «Фіделіо» Б. Коваліка,) не має універсального значення, упредметнюючи унікальне смислоутворююче підґрунтя інтерпретаційної версії твору.



У випадку опери «Фіделіо» введення зовнішніх атрибутів іншої, більш близької часу вистави епохи не призводить до суттєвого переосмислення сюжету або переакцентуації характеристик персонажів, подібне привнесення тільки лишній раз доводить, що ситуації, показані в творі віденського класика, завжди актуальні, в тому числі, і в нашу добу.

Остається відповісти на питання: чи не знижується трагедійний пафос, не зменшується масштабність вагнерівських персонажів від розглянутих в підрозділі трансформацій? Чи не вподібнюється режисерський театр каналу, який спотворює інформацію, яку композитор транслює в своєму художньому посланні? У зв'язку із цим звернемося до моделі комунікації К. Шеннона – У. Вівера: вчені висунули теорію перешкод (шумів), що утруднюють порозуміння. Вони виділяють технічні (пов'язані із засобами зв'язку) та семантичні (обумовлені перцепцією інформації) шуми. Музика Р. Вагнера остається незмінною, вона захоплює, вражає слухача; режисерський театр на нинішньому етапі вивільнився від диктату авторських ремарок, які вказують на пропоновані обставини. І ця можливість незалежності постановників від волі автора може оцінюватись нами по-різному. Їх інноваційні інтерпретації можуть частину реципієнтів зацікавити, а у інших, особливо у тих, хто добре знайомий зі світоглядною концепцією Р. Вагнера – породити відчуття, що кроки постановників в напрямку до переакцентуації вистави подібні каналу, що спотворює інформацію. В їх розумінні подібні метаморфози – семантичні шуми, які заважають еквівалентному сприйняттю автентичного задуму композитора. Третя ж частина публіки, незважаючи на глибоке осягнення вагнерівських філософських ідей, зустрічатиме привнесення постановників з ентузіазмом, оскільки вони дозволяють побачити нові грані тексту, демонструють свіжий погляд на виконуваний твір, являючи приклад глибокого діалогу автора опери і творчого колективу – співавторів спектаклю. Вистави-реконструкції також можуть породжувати різні оцінки, оскільки вони залежать від очікувань реципієнта, його сподівань і установок, а також від переконливості інтерпретаційного прочитання в цілому. Таким чином, оперна публіка неоднорідна щодо сприйняття концепцій режисерського театру, особливо це стосується виконання творів Р. Вагнера.



**Підведемо підсумки.** Кожна із розглянутих режисерських версій «Летючого Голландця» реалізує ідею «опери порятунку». Можна стверджувати, що у сценічних інтерпретаціях відбувається семантичний взаємообмін авторського тексту з підтекстом інсценівок через відзеркалення постановниками:

- психологічних і психічних процесів;
- фрейдистських мотивів (комплекс Електри; сон як відображення підсвідомих процесів);
- соціально-етичного підтексту твору;
- архетипового підґрунтя, яке мислиться як проекція колективного позасвідомого;
- ідеї двосвіття через єдність і антитезу реальної дійсності й фантастики (остання втілюється через фантазмагорію).

Точкою-центром в ряді розглянутих постановок є внутрішнє життя Сенти (Г. Купфер, К. Гут, М. Курочка); музично-сценічний образ здобуває варіантні тлумачення при наявності архетипових рис. Міфотворчі засади художнього мислення Р. Вагнера реалізуються в інтерпретаційних версіях постановників щодо трактовки образу Голландця (Г. Купфер, К. Мієліц). По-різному у виставах міфологізується ідея чотирьох стихій, якими є вода, земля, повітря (простір), вогонь (І. Бекман, К. Мієліц).

У інсценівках «Фіделіо» панує реалістичне трактування сюжету за винятком спектакля Б. Коваліка, який межує з театром абсурду, і де паралелі з режисерськими здійсненнями концепції «опери порятунку» Р. Вагнера мають суто зовнішній характер.

Отже, розглянуті постановки окреслюють смисловий потенціал інтерпретованих творів крізь призму режисерського оперного театру. Виконавські версії підтверджують фундаментальні засади авторських концепцій «опери порятунку» на рівні типології персонажів і драматургічного вектору, спрямованого на знаходження виходу з критичної ситуації. У дзеркалі різнопланових режисерсько-виконавських прочитань в осмисленні ідеї порятунку Л. ван Бетховеном і його творчим спадкоємцем підтверджуються не тільки збіги, але й фундаментальні відмінності.



### 3.6. «Корабель-привид» П.-Л. Діча та «Летючий Голландець» Р. Вагнера: інтерпретації легенди як реалізація принципу діалога

Останнім часом актуальною є тенденція пошуку і подальшого виконання невідомих широкій аудиторії творів і редакцій, у тому числі, загальноновизнаних шедеврів, і цей процес можна уподібнити археологічним розкопкам з подальшою реставрацією знайдених артефактів. Відтак «музейні експонати» представляються увазі зацікавлених меломанів у вигляді вистав, відео- і аудіозаписів. Ім'я П.-Л. Діча проходить пунктиром в долі Р. Вагнера. Він не тільки диригував «Тангейзером» в паризькій редакції, здійснюючи прем'єру твору, але й був тим самим композитором, який створив оперу «Корабель-привид» (фр. «Le Vaisseau fantôme», лібрето Б.-А. Ревуаля та П. Фуше), що була інсценована 9 листопада 1842 р. і витримала 11 вистав. На сьогоднішній день ця опера забута. В основу лібрето ліг синопсис, підготовлений Ріхардом Вагнером для його «Летючого Голландця», якого він збирався поставити в Grand Opéra. Однак внаслідок тупикової ситуації, що склалася під час переговорів, синопсис був проданий директору театру Леону Пійє в розрахунок на перспективу створення лібрето та музики іншими авторами (на той час з текстом синопсиса уже ознайомився лібретист П. Фуше, якому директор театру доручив розробку лібрето). У 2013 р. диригент Марк Мінковський здійснив «археологічні розкопки», взявшись за виконання забутої опери «Корабель-привид» П.-Л. Діча разом з первісною редакцією «Летючого Голландця» Р. Вагнера. Ці твори прозвучали на сцені Королівської опери у Версалі, представляючи діалог національних культур – французької та німецької. Зауважимо, що ще в 2004 р. у Великому театрі була здійснення прем'єра «Летючого Голландця» в початковому варіанті (диригент Олександр Ведерніков, режисер Петер Конвічний, Голландець – Роберт Хейл, Сента – Анна-Катаріна Бенке). У сезон 2013–2014 рр. на фестивалі Ріхарда Вагнера у Женеві дана опера також була інсценована в первинній авторській редакції під керівництвом українського диригента Кирила Карабиця. За життя композитора твір у цьому варіанті ні разу не прозвучав, проте в наш час ним зацівилися виконавці і меломани, він зустрічає незмінне схвалення у рецензентів та публіки. Однак



традиційно «Летючий Голландець» виконується в «дрезденській» – остаточній авторській редакції твору.

Зауважимо, що Р. Вагнеру довелося пережити в Парижі колосальне приниження як митця. Він мріяв про постановку «Рієнци», очікував підтримки від Дж. Мейєрбера та Е. Скріба; потім він вже надіявся ствердитися в якості салонного композитора, створивши вокальні мініатюри на французькі тексти та марно покладаючись при цьому на підтримку паризьких співаків, у тому числі П. Віардо; врешті-решт, він пише синопсис «Летючого Голландця», сподіваючись створити на його основі невелику оперу, яка мала передувати основній художній події – балетній виставі. Усі спроби заявити про себе як про композитора закінчуються крахом. Хоча увертюра Р. Вагнера «Колумб» і прозвучала в концерті, музиканти не справилися з її виконанням, що додало в низку невдач композитора ще одну гірку подію. Він зміг стверджуватися в Парижі лише як музичний публіцист, який пише про актуальні питання мистецтва, у тому числі, і з точки зору соціальних проблем артиста. Він прагнув бути почутим, відправляти своє художнє послання своїм сучасникам, але йому не давали слова як митцю; він прагнув звертатися до комунікантів не тільки за допомогою вербальної мови, але й через художні концепції своїх творів.

Наскільки гаряче Р. Вагнер прагнув побачити «Летючого Голландця» на сцені Grand Opéra свідчить те, що, в недостатній мірі володіючи французькою мовою, він дав Емілю Дюшану перекласти ряд номерів, написаних для сподіваного пробного прослуховування, до якого, однак, діло не дійшло. Композитором були написані: балада Сенти, пісня норвезьких моряків і пісня примарного екіпажу. Р. Вагнер не знайшов підтримки з боку директора театру Л. Пійє. Він не побачив в молодому композиторові високообдарованої особистості, яка прагне до самовираження і має на це повне моральне право. Геніальність майбутнього оперного творіння розгледів друг композитора, філолог Лерс, який заявив, що Р. Вагнеру не вдасться написати нічого кращого і «Летючий Голландець» стане його «Дон Жуаном». Переживши розчарування, Р. Вагнер все ж вірив в свій талант. Він гаряче прагнув до творчої самореалізації, його захопила ідея твору, тому перебуваючи в селі Медон біля Парижу, за сімь неділь написав партиту-



ру «Летючого Голландця». Швидкість в роботі свідчила про величезну наснагу в роботі над оперою. Результатом натхненної праці став так званий медонський рукопис, який уявляє собою початкову версію опери. В Дрездені автор повернувся до даної концепції, здійснивши твір в новій, уже остаточній редакції.

При створенні двох опер – «Корабель привид» П.-Л. Діча та «Летючий Голландець» Р. Вагнера, написаних при опорі на спільний синопсис, безумовно виникає комунікативна ситуація діалогу. На сьогоднішній день існує лише одна робота, в якій зіставлені ці твори – це стаття в OperaNews Антона Гопка. Виходячи з представленого розгляду, можна стверджувати, що ці опери, метафорично кажучи, можна уподібнити різочке відмінним паросткам, які, однак, вирости з одного кореня і в один час. В роботі французьких лібретистів Б.-А. Ревуаля та П. Фуше спостерігаємо переакцентуацію сюжету, відірваного в їх інтерпретації від міфологічних підвалин. «Якщо у Вагнера Голландець – це свого роду морський Агасфер, – зауважує А. Гопко, – який з'явився з бездонної глибини часів (слухач сам має вирішувати, наскільки давньої), то Троїл у Діча був проклятий ще на пам'яті живих людей (я прикинув за непрямими ознаками: десь років за 18 до початку подій, які відбуваються в опері). Іншими словами, історія втратила багатовимірність міфу – сплющилась, стала більш конкретною, більш відчутною, а головний герой з надлюдського символу перетворився в майже звичайного та навіть ще не старого чоловіка» [90]. Зіставляючи дані твори, дослідник зазначає, що розподіл голосів в обох операх не просто однаковий, а ідентичний: «Троїл, як і Голландець, – баритон, Мінна – сопрано, Барлоу, її батько, – бас, а Магнус і Ерік (аналог вагнерівського Рувьового) – тенора» [там само]. А. Гопко дає оцінку, за його визначенням, «добротній опері» П.-Л. Діча – композитор «веде свій “Корабель” впевненою рукою професіонала, а в найбільш вдалих місцях партитури відчувається справжнє, непідробне натхнення» [там само].

Можна дійти висновку, що здійснена інтерпретація при створенні «Корабля-примари» засвідчує безпосередній діалог лібретистів Б.-А. Ревуаля та П. Фуше з автором синопсиса Р. Вагнером, який надалі перетікає в опосередковану комунікацію творця «Летючого Голландця» з композитором П.-Л. Дічем, здійснювану на рівні тексту



опусів (Р. Вагнер → Б.-А. Ревуаль та П. Фуше → П.-Л. Діч). Міра участі французького композитора у створенні лібрето «Корабля-примари» не встановлена, можливо він мав діло з готовим літературним текстом або ж привносив власні думки в його розробку, але початкова ідея, в будь-якому випадку, належить саме Р. Вагнеру. Діяльність лібретистів в даній конкретній комунікативній ситуації доречно вподібнати каналу, що перетворює, модифікує «вихідне повідомлення» автора синапсиса, видозмінюючи його смислове наповнення.

При зверненні до певної теми, легендарного або вічного сюжету виникає ситуація діалогу, пов'язана з авторською інтерпретацією архетипової першооснови. Ключовим словом тут є «інтерпретація», яка апіорі передбачає духовну активність, творче мислення, трансформацію художньої інформації, її тлумачення, діалог в рамках комунікативного процесу. Ромео і Джульєтта, Фауст, Трістан та Ізольда, Дон Жуан, Фігаро, Орфей – ці герої входять в число персонажів-архетипів, які кожен раз по-новому трактовані у контексті художньої концепції автора, демонструючи невичерпність «випромінюваних» смислотворчих інтенцій. Вихідне повідомлення проходить через фільтри художньої свідомості творчої особистості, що є результатом її евристичних шукань. Вічна тема дістає певну оцінку, перетворюючись в інтерпретаційному акті. Творчий процес формування авторської концепції-прочитання здійснюється в умовах певного жанру, який наділений пам'яттю (згідно концепції М. Бахтіна), надаючи автору ві художні ресурси і одночасно обмежуючи його певними умовами і рамками (регламент жанру). При співвіднесенні двох опер – «Корабля-примари» П.-Л. Діча і «Летючого Голландця» Р. Вагнера – написаних в один час різними авторами незалежно один від одного, виявляються не тільки колосальні відмінності, але й збігання, пов'язані, у тому числі, зі спорідненістю персонажів на рівні їх амплуа. Виникає аналогія з механізмами переакцентуації сюжетів в умовах сучасного режисерського театру, у зв'язку із чим М. Нестьєва, досліджуючи новітні тенденції оперних вистав, задається питанням – композитор і постановник є супротивниками чи однодумцями [160]? У разі написання творів на один і той же сюжет, взятий в якості першооснови, наявність відповідностей і розбіжностей закономірна, оскільки представляє авторську концепцію як унікальне художнє явище. Опе-



ра П.-Л. Діча виникла завдяки інспірації синапсиса Р. Вагнера, однак уже на рівні лібрето твір сприймається як написаний за мотивами вихідного «повідомлення» Р. Вагнера. В цілому ж творіння П.-Л. Діча абсолютно автономне від безпосередніх впливів автора відправного плану, оскільки німецький композитор в цей час ще сам перебував у пошуках власного шляху в оперному мистецтві, активно здійснювався його мистецька самоідентифікація.

Отже, довгожданої плідної творчої комунікації на етапі переговорів Р. Вагнера з директором Grand Opéra при створенні композитором синапсиса «Летючого Голландця» не було досягнуто. Опера про моряка-блукальця повинна була прозвучати, як мріялося автору твору, французькою мовою у виконанні трупи прославленого театру. Проте підкорити цю манливу вершину не вдалося внаслідок зячої прірви нерозуміння – невизнаності, відсутності інтересу до творчих потенцій молодого автора, який прагнув до самовираження і стверження у якості митця. Співставлення творів, звернених до легенди про корабель-привид, П.-Л. Діча та Р. Вагнера дозволило підтвердити своєрідність світоглядної доміанти у творчості німецького композитора, яка полягає у поєднанні містеріальних основ, християнської трагедії та міфотворчості. Написання опер німецьким і французьким авторами, прагнення Р. Вагнера ствердити свої художні принципи в Парижі упереднюють ідею діалогу культур, про що мова піде в підрозділі 4.2 стосовно комунікативної ситуації, яка склалася навколо паризької прем'єри «Тангейзера» 1861 року.

### Резюме до Розділу 3

Тема «Вагнер і Бетховен» багатогранна. Вплив віденського класика на байройтського генія безумовний. Це підтверджується, зокрема, роздумами Р. Вагнера на сторінках його мемуарів і рефлексією в музично-теоретичних працях. Р. Вагнер – автор новели «Паломництво до Бетховена» (1840), де центральним героєм є віденський класик, та есе «Бетховен» (1870). Р. Вагнер схилився перед Бетховеном-симфоністом. Однак дотепер поза фокусом уваги вагнерознавців знаходилася єдина опера віденського класика, яка є потужною інтенцією у процесі формування художньої свідомості його славетного нащадка.



Діалог з Л. ван Бетховеном здійснювався в різні періоди творчого становлення Р. Вагнера, починаючи з дитячих років і до кінця життя. На формування Р. Вагнера-диригента і композитора-симфоніста вплинув геній віденського класика. У концерти, де Р. Вагнер виступав в якості диригента, він неодмінно включав симфонічні опуси Л. ван Бетховена. Цінним документом, який висвітлює творчий процес роботи над бетховенським грандіозним опусом є «Звіт про виконання Дев'ятої симфонії Бетховена в Дрездені в 1846 році» Р. Вагнера [66].

Стиль творчого нащадка виріс з грандіозних симфонічних полотен віденського класика. У фокусі нашої уваги, проте, знаходиться єдина опера Л. ван Бетховена, яка є «наріжним каменем» вагнерівської оперної реформи. Центральною фігурою дослідження виступила також В. Шрьодер-Девріент, яка стала «провідником» (комунікатором-посередником) Р. Вагнера в світ бетховенського оперного театру. Її артистична натура, як і творчість деяких інших талановитих співаків-акторів та артистів драматичного театру, стала для композитора «дороговказною зіркою» в його пошуках шляху досягнення природності сценічного діалогу.

В монографії безпосередньо співвідносяться дві авторські моделі «опери порятунку». Між розглянутими творами Р. Вагнера і Л. ван Бетховена виявляються паралелі на концептуальному рівні, які знаходять відображення в:

- 1) типологічній спорідненості оперних персонажів, яка відбивається в їх музично-сценічних характеристиках;
- 2) системі соціально-етичних цінностей, актуалізованих в оперному творі Л. ван Бетховена через поєднання героїки духа з глибокою вірою в Бога, що характерно і для творчості його великого нащадка;
- 3) драматургічному векторі, пов'язаному з виходом з критичної ситуації, яка мислиться в реалістичному ракурсі в опері Л. ван Бетховена, і в містеріальному, обумовленому ідеєю спокути в музично-сценічних творах Р. Вагнера.

Центральною проблемою дослідження в монографії є режисерський театр II половини ХХ – початку ХХІ ст. Оперний спектакль аналізується з позицій діалогу, оскільки при створенні інтерпретаційних версій відбувається взаємодія тексту автора і підтексту творців



інсценізації. Вагнерівський текст виступає для інтерпретаторів семіосферою, при взаємодії з якої відбувається переосмислення як необхідна умова формування нової інформації – смислових нашарувань, що мають художньо-концепційне значення. Вокалісти спільно з постановниками формують загальний замисел вистави, акцентуючи у своєму трактуванні певні грані музично-сценічного образу.

Зіставлення «Летючого Голландця» Р. Вагнера з «Кораблем-привидом» П.-Л. Діча проявляє світоглядні глибини, характерні для художніх установок німецького композитора на протигагу «добротній опері» (за визначенням А. Гопка) французького автора, де трагедійний нафос втрачає вселенські масштаби. Зіставлення оперних творів Л. ван Бетховена та Р. Вагнера демонструють зв'язок творчих поколінь при збереженні великим нащадком віденського класика власного творчого обличчя.

Р. Вагнер писав про Л. ван Бетховена: «Подібно до того, як Колумб навчив нас довіряти океану і це з'єднало між собою континенти, подібно до того як завдяки його відкриттю короткозора, національно обмежена людина стала людиною всевидячою і універсальною – стала справжньою людиною, – так завдяки герою, який збороздив гігантське, безкрає море музики до самих його границь, відкрилися нові, невідомі береги; і море тепер більше не розділяє, а поєднує ці береги з древнім континентом в інтересах народженого знову, щасливого, залученого до мистецтва майбутнього людства. І цей герой – не хто інший, як Бетховен» [69, с. 181].

Співставлення Л. ван Бетховена і Х. Колумба – приклад діалогу в рефлексії байройтського генія. Р. Вагнер, до речі, автор увертюри «Колумб». Можливо, образ великого мореплавця він не випадково ітілів засобами симфонічного висловлювання. Згадуються і інші приклади. Зокрема, співвіднесення Трістана і Амфортаса (на сторінках мемуарів), короля Марка і Ганса Сакса (завдяки використанню в «Нюрнберзьких мейстерзінгерах» автоцитати – лейтмотиву томління, що мислимий у заданому контексті як символ). Усі наведені приклади демонструють особливість мислення композитора, який пізнавав явища методом зіставлень, аналогій, виявляючи антитези, подібності та тотожності. Ними він оперує у своїй творчості, закріплюючи їх у якості константних, але варіантно трактованих, смислообразів.



У наведених словах цитати, де Р. Вагнер співставляє Л. ван Бетховена і Х. Колумба, звучить благоговіння перед генієм світової музичної культури. І це не випадково, оскільки естетика вагнерівських опер сформувалася, у тому числі, завдяки інтенціям «Фіделіо» – музично-сценічного твору, який був охарактеризований віденським класиком як трудне, але улюблене його дитя. Звернення у Розділі до «Корабля-примари» П.-Л. Діча демонструє інший тин діалогу з творчістю Р. Вагнера, дозволяючи, водночас, рельєфніше показати специфіку його комунікації з Л. ван Бетховеном, що була здійснена великим нащадком віденського класика на світоглядному, інтонаційному, драматургічному рівнях.



## РОЗДІЛ 4 ОПЕРА «ТАНГЕЙЗЕР» У КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРІ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ Р. ВАГНЕРА

### Preambula

Тема «Р. Вагнер і музичний театр XIX століття» багатогранна і невичерпна. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених творчості німецького композитора, у мистецтвознавстві і досі не досліджено виконавську та редакторську практику Р. Вагнера крізь призму супроводжуючого її діалогу під час роботи над текстом «Тангейзера» і впровадження твору у виконавську практику під орудою автора. Діалог адресований до керівництва театру, виконавців, публіки, музичних критиків. Комунікативний фактор виступав каталізатором у ході самоідентифікації Р. Вагнера та утвердження його уявлень про мистецтво, які не відповідали поширеним поглядам на природу музичного театру. Шлях композитора до успіху вистав його музично-театральних творів був тривалим і нелегким. Зокрема, доля опери «Тангейзер» у музичному театрі XIX ст. пов'язана з комунікативними факторами, які зазнавали змін у процесі поступового впровадження у виконавську практику авторського еталону – ідеальної моделі, народженої в свідомості композитора.

#### 4.1. Художні реалії дрезденської прем'єри опери «Тангейзер» Р. Вагнера

У центрі дослідницької уваги в даному підрозділі знаходиться дрезденська прем'єра опери «Тангейзер», розглянута крізь призму реалій буття музичного театру XIX ст. Вони зумовили комунікативні фактори виконання цього новаторського твору, що не мав аналогів у світовій оперній практиці. Перш за все, звернемося до конкретних історичних фактів. Прем'єра опери відбулася у Дрездені 19 жовт-



ня 1845 р., диригував сам Р. Вагнер. Паризька редакція була втілена у столиці Франції 13 березня 1861 р. Перша редакція не цілком задовольнила композитора, що було зумовлено, у тому числі, труднощами постановки у Дрездені. У процесі інсценізації неможливо було відкинути традиційні кліше, засвоєні співаками-акторами, як і стереотипи, усталені в оперному жанрі. Готуючи прем'єру «Тангейзера» у Дрездені, композитор усвідомив необхідність здолати суперечність між ідеальним образом опери у його свідомості та існуючими реаліями виконавської практики. Адже спершу Р. Вагнер вважав, що співаки-актори мають досягнути його задум без додаткових зусиль, ознайомившись з авторським текстом, у якому все, здавалося, було прописане. Однак цього не сталося, оскільки Р. Вагнер був новатором, і його творчі наміри не завжди відповідали чинним реаліям музичного театру XIX ст.

За спогадами композитора, він покладав великі надії на інсценізацію цього опусу, і їх підтримувала дирекція Дрезденської Королівської Опери. Любов до твору, у який композитор вклав «горіння своєї душі», відбилася і в тому, що він мав намір прикрасити клавіра-усцуг опери. Р. Вагнер замовив у Лейпцигу особливі типи готичного шрифту для тексту відповідно до середньовічного стилю, що спричинило додаткові витрати. Цей факт другорядний лише на перший погляд, насправді він досить показовий. Адресуюся до власних спогадів і вражень. Як стипендіат Вагнерівського товариства автор монографії у 2006 р. відвідала будинок-музей композитора Ванфрід у Байройті, де в бібліотеці зберігається велике зібрання книг у дорогих палітурах. Композитор надавав книгам і нотним виданням естетично привабливого вигляду, сприяючи водночас і дбайливого їх збереженню. Німецький учений Манфред Егер, засновник і тривалий час директор будинку-музею Ванфрід у Байройті, так описує враження відвідувачів вагнерівської бібліотеки: «Відвідувачу спочатку впадають в око ряди красивих книг, тиснених золотом з характерними малюнками на шкіряних корінцях. Господар дому навіть у фінансово критичні часи не шкодував коштів, щоб переплести усі книги за його точними малюнками у шкіряні палітури у байройтського палітурника Крістіана Зенффта» [267, с. 4].

Такої ж уваги композитор надавав зовнішньому плану опери «Тангейзер» у її дрезденській інсценізації, складовими якого були де-



корації, сценічні костюми і вигляд співаків-акторів. Під час підготовки прем'єрного показу Р. Вагнер звернув погляд на Париж як світовий культурний центр. Він покладав на столицю Франції великі творчі надії, однак композитору у свій час довелося пережити в Парижі великі фінансові труднощі, невизнаність, але він, втім, на все життя зберіг яскраві спогади про концерти і музичні вистави цього міста, обравши, в кінцевому підсумку, власний шлях у мистецтві, пов'язаний з розвитком німецької національної традиції.

Саме Р. Вагнеру належала ініціатива замовлення у Парижі декорацій для «Тангейзера», які згодом виконав художник Едуард Депеншен, а середньовічні костюми були виготовлені за малюнками живописця Фрідріха Гейне, друга композитора. Однак, на думку директора театру В. А. А. фон Лютіхау, декорація зали імператора Карла Великого для «Оберона» К. М. фон Вебера, нещодавно виготовлена французьким майстром, придатна й для втілення сценічного обшвиру зали змагання співаків, в цілому відповідаючи сценографії «Тангейзера». Надалі композиторові вдалося домогтися замовлення нової декорації для сцени змагання співаків, оскільки йшлося не про розкішну королівську залу, а про особливу сценічну картину, виконати яку було неможливо без спеціальних вказівок Р. Вагнера.

Перипетії із замовленням декорації зали змагання співаків все ж дали про себе знати в день прем'єрного показу «Тангейзера», оскільки в Парижі затримували її доставку. Композитор вирішив не переносити перший спектакль і скористатися запропонованою В. А. А. фон Лютіхау декорацією королівської зали з «Оберона», поява якої в іншій виставі здивувала публіку.

Новаторство творчості Р. Вагнера виразилося і в його технічному винаході, розробленому самим композитором для того, щоб створити особливий ефект, якому він надавав великого значення. Йдеться про грот Венери, огорнутий рожевим туманом. Про цей візуально-чуттєвий образ Р. Вагнер писав не тільки в мемуарах, але й у програмному поясненні до увертюри «Тангейзер» [7, с. 56], вважаючи його істотним компонентом цілісного задуму опери. Цей факт вказує на багатогранність особистості Р. Вагнера, так як він був не тільки геніальним композитором, а й драматургом, режисером, постановником, спів-автором декорацій і костюмів, винахідником технічних засобів, які



спільно з іншими музично-сценічними елементами мали утворювати багатовимірний простір його новаторського твору. Водночас опера «Тангейзер» (як текст твору, що наділений інформаційним простором) свідчить про формування у свідомості автора ідеї Gesamtkunstwerk і увялень про мистецтво майбутнього.

Сценічні образи опери «Тангейзер», поставленої в Дрездені, втілювали наступні співаки: Йосип Алоїз Тіхачек (Тангейзер); молода співачка, племінниця композитора Йоганна Вагнер (Єлизавета); Вільгельміна Шрьодер-Девріент (Венера); Антон Міттервурцер (Вольфрам фон Ешенбах). Композитор створив яскраві портрети цих виконавців у мемуарах. Й. А. Тіхачек утілював на сцені Дрезденської Королівської Опери образ римського трибуна Кола ді Рієнці. В. Шрьодер-Девріент була першою й дуже яскравою виконавицею ролі Сенти («Летючий Голландець»); вона створила також образ Адріана в опері «Рієнці», у якій їй довелося вкотре звернутися до амплуа трагедії, що завжди вдавалося їй. Р. Вагнер порівнював різні грані обдарованості двох співачок, таких несхожих, але дуже дорогих його серцю – молодій виконавиці Йоганни Вагнер, яка справляла приємне враження чистотою юного тембру й чарівною зовнішністю, і вже досвідченої артистки, справжньої примадонни Вільгельміни Шрьодер-Девріент, яка була співачкою-акторкою, музою великого реформатора і видатним інтерпретатором творів німецької співацької традиції. По суті, вона створювала цю традицію спільно з композиторами, оскільки її виконавський стиль, яскравий акторський талант сприяли поступовій ідентифікації німецької національної вокальної школи, альтернативної італійській та французькій.

Акторське обдарування В. Шрьодер-Девріент, її творчий досвід виявилися в тому, що вона відчула і спрогнозувала специфічні труднощі, неминучі у процесі інсценізації «Тангейзера». Як справжня акторка, вона почала з вивчення поетичного тексту. В один із візитів Р. Вагнера вона стала читати вголос «чудово, з глибоким виразом, найголовніші сцени останньої дії» [59, с. 494], висловлюючи сумніви стосовно того, що така по-дитячому поверхова людина, як Й. А. Тіхачек, знайде необхідні відтінки для адекватного втілення образу Тангейзера. Про цього співака Р. Вагнер писав у мемуарах так: «Свої переваги він добре знав: знав, що у нього металевий голос, що співає

музикально чисто, з почуттям ритму, що він фразує надзвичайно чітко» [59, с. 498]. Однак, як стало зрозуміло на прем'єрній виставі опери, цього було замало для втілення такого складного музично-сценічного образу, як Тангейзер. Далі В. Шрьодер-Девріент за клавіраусцугом проспівала молитву Єлизавети і, натякаючи на Йоганну Вагнер, запитала, чи здатна її виконати «молода співачка з хорошим, свіжим голосом, але без душі, без гостроти незамінних особистих сердечних переживань» [59, с. 494].

Сумніви співачки торкалися не тільки адекватного виконання ролей Тангейзера та Єлизавети, а й своєї ролі – Венери. Саме В. Шрьодер-Девріент допомогла композиторові усвідомити ескізність партії цього стрижневого дія опера персонажа, а вже в Парижі, коли митець здійснював постановку «Тангейзера» в новій редакції, він допрацював початковий варіант сцен, пов'язаних з вокально-сценічним образом Венери. Він переосмислив її партію, «додавши в неї те, що раніше було втраченим і залишеним без уваги» [59, с. 495]. Сам композитор характеризує цю партію як невелику за обсягом, вельми складну і в той же час вагому за своїм внутрішнім ідеальним смислом [там само]. Знамениту співачку турбувало й те, що, зважаючи на ескізність образу, виконання ролі могло б врятувати візуально-чуттєве враження, але, критично оцінюючи свої зовнішні дані і зважаючи на вік, вона не налаштувалася на такі сміливі кроки. Маючи гарне почуття гумору, вона жартівливо зверталася до композитора: «Заради бога, що накажете надягти в ролі Венери? Одним поясом не обмежишся. А інакше вийде маскарадна лялька – самі не будете раді!» [там само].

Вивчаючи мемуари Р. Вагнера, можна дійти висновку, що В. Шрьодер-Девріент була для композитора конгеніальним співтворцем, митцем-однодумцем, розуміючим співрозмовником, який допомагав авторові усвідомлювати неминучі труднощі вокально-акторського втілення образів опери «Тангейзер». Співачка-акторка відчула та зуміла спрогнозувати всі основні труднощі, зумовлені новаторством творчості композитора, який мріяв про органічне злиття акторського й співацького обдарувань виконавців у музичному театрі майбутнього.

Невтішені передчуття В. Шрьодер-Девріент справдилися. Адже твір Р. Вагнера виявився цілком протилежним звичним канонам опер-



ного виконавства. І співаки, і публіка не були підготовлені до новаторського тлумачення оперної драматургії. Те, що для сучасного виконавця вагнерівських опер є цілком зрозумілим і природним, таким, що базується на певній виконавській традиції, сучасникам композитора було незрозумілим, оскільки вони перебували у полоні традиційного, загальноприйнятого, унормованого в художній практиці. Тому попереду чекала величезна робота з упровадження новаторських установок у художню практику музичного театру ХІХ ст. самим автором.

Показовою щодо цього була робота над сценою змагання співаків, яка становила значні труднощі ще під час підготовки декорації. Однак виникли й інші, більш істотні проблеми, пов'язані з її інсценізацією й акторсько-співацьким прочитанням. Виконуючи цю сцену за фортепіано, композитор досягав повного розуміння слухачів, оскільки доносив до них той ідеальний образ, який народився в його свідомості при створенні цього музично-драматичного епізоду. Співаки не змогли перейнятися задумом митця, охопити не тільки свій сольний вихід, а й уявити цілісну картину. Це зумовило, зокрема, й курйозну ситуацію внаслідок неадекватної сценічної поведінки Й. А. Тіхачека, виконавця ролі Тангейзера: «Коли на першій виставі я з жахом почув, як Тангейзер наприкінці змагання співаків замість того, щоб у несамовитому екстазі, забувши про все на світі, вилити свої почуття у хвалебній пісні Венері, ніжно та шанобливо звертається з цією піснею до Єлизавети, я почув те, що незбагненим чином вислизнуло з мого сприйняття на репетиціях, і в цей момент я згадав попередження Шрьодер-Деврієнт <...>» [59, с. 498].

Партія Тангейзера була написана в розрахунку на Й. А. Тіхачека. Однак співак не зміг досягнути суті унікального музично-сценічного образу, відчутти його вокальну складову в єдності з акторською. Р. Вагнер ще при написанні «Летючого Голландця» гадав, що текст говорить сам за себе, тому додаткових пояснень виконавцям давати не потрібно (див. підрозділ 3.3). В іншому він змушений був переконатися не тільки при підготовці музично-сценічного втілення опери про вічного моряка-блукальця, а й «Тангейзера». Красномовним фактом є видання композитором в 1852 р. на власні кошти брошури «Про виконання Тангейзера: звернення до диригентів і виконавців опери» (Wagner R. «Über die Aufführung des „Tannhäuser“. Eine Mitteilungan



die Dirigenten und Darsteller dieser Oper»). Реалії музичного театру ХІХ ст., які не відповідали мистецьким критеріям Р. Вагнера, засвідчили йому, що більшість виконавців, у тому числі співаків, не розуміють його новаторських задумів. Він як автор в процесі співпраці з інтерпретаторами його творів повинен був ретельно впроваджувати свої ідеї в сучасну художню практику. Зазначимо, що процес освоєння співаками вокально-акторського еталону під керуванням композитора був нелегким і тривалим.

Композитор відзначав, що навіть виконавець ролі Вольфрама фон Ешенбаха А. Міттервурцер, який умів «своїм співом торкнутися найінтимніших сердечних струн» [там само], з великою напругою осягав специфіку вагнерівського задуму – речитативно-аріозний спів у стрижневій в опері сцені змагання співаків. Про А. Міттервурцера Р. Вагнер пише з особливим теплом. Композитор охарактеризував його як «оригінально замкнену, малотовариську людину» [там само]. Цьому вокалістові довелося вперше втілити новаторську манеру співу, характерну для вокального стилю опер Р. Вагнера. Композитор із захопленням згадував про це; він назвав цю подію «якорем надії» на те, що все ж таки в майбутньому стане можливим знайти талановитих співаків і підготувати їх до виконання складних задумів, незважаючи на «всю згубність нашого оперного устрою» [59, с. 499]. Прислухаючись до вказівок композитора, А. Міттервурцер працював над роллю, поступово осягаючи своєрідність манери співу в опері Р. Вагнера, задуману композитором як природна співацька декламація. І все ж вокаліст незмінно переходив на традиційний речитативний стиль. Так, проспівуючи впівголоса свою партію під час репетицій, він лише на генеральній виконав її на повний голос і так чудово, начебто він, за словами композитора, переродився. Це позначилося на зовнішності, манері співу і стало для публіки, вже на прем'єрному спектаклі, першим кроком до осмислення задуму новаторського твору. Оволодіння А. Міттервурцером авторською концепцією було важливим, на думку композитора, для порятунку прем'єри опери «Тангейзер» від цілковитого провалу, для художнього зростання самого співака, якого Р. Вагнер сприймав відтоді як зрілого митця.

Таким чином, творчий діалог вокаліста і композитора явився важливою комунікативною подією; її результатом стало збагнення арти-



стом оперної сцени А. Міттерверцерам суті співацької інтонації у вагнерівському розумінні цього явища.

Надалі для паризької редакції композитор переробив і сцену змагання співаків, яка під час підготовки дрезденської прем'єри викликала стільки труднощів щодо адекватного втілення авторського задуму. Внесені зміни мали посилити наскрізний драматичний елемент музично-театральної дії, щоб запобігти трактування цієї сцени як ряду сольних виходів. Проте, як переконує сучасна оперна практика, дрезденський варіант не втратив своєї актуальності; він надає співакам можливість внутрішньо сконцентруватися на пісенних епізодах. По-своєму приваблює в первинному варіанті неспішний темпоритм у розгортанні подій, однак слід враховувати, що «сольні виходи» співаків мають бути охоплені в контексті цілісної оперної сцени. Від вокалістів вимагається досягти єдності зовнішньої і внутрішньої дії, відчутти глибинний синтез слова, музики та сценічного процесу. Найбільш позитивне враження у дрезденській прем'єрі на композитора справила інструментальна складова виконання твору, здійснена під його диригуванням.

Для Р. Вагнера були важливими відгуки рецензентів, сповнені розуміння творчості композитора та постановок його опер. Він пише про глибокий і прихильний відгук, написаний доктором Германом Франком із Брейслявля. Про високий авторитет цього вченого (який оселився в Дрездені) в нечисленному колі знайомих Р. Вагнер пише у мемуарах. Додамо, що тільки-но така особистість здатна була зрозуміти задум композитора-ерудита, композитора-філософа. Герман Франк без найменшого впливу автора, що, як думається, було для Р. Вагнера особливо приємним, опублікував у жовтні чи листопаді (митець не зміг вказати точніше) 1845 р. у додатку газети «Augsburger Allgemeine Zeitung» ґрунтовний звіт про «Тангейзера». Композитор дав цій публікації наступну характеристику: «<...> вона й дотепер при всій її розумній помірності є найкращою, найглибшою та найпроникливішою з усього написаного про “Тангейзера”» [59, с. 513]. Тон висловлювання Р. Вагнера сповнений тепла і вдячності за достеменну оцінку твору, над яким він працював з натхненням і творчим підйомом. Вслід, вже з гіркотою, композитор пише, що надалі, у результаті зміни внутрішньої політики видання, редакція цієї газети приймала

до друку зовсім інші відзиви («давала притулок будь-кому, хто хотів поспіятися наді мною, над моїми творами» [там само]).

Показовою є також оцінка «Тангейзера» Р. Шумана. Перше враження від партитури опери викликало у нього різко негативне ставлення. У листі до Ф. Мендельсона Р. Шуман писав: «Музика тут ні на йоту не краще, ніж у “Рієнці”, скоріше – більш тьмяна та форсована! Але якщо висловиш щось подібне, то можуть сказати: “ах, заздрість”, і тому я кажу це тільки Вам, оскільки знаю, що Ви це давно знаєте» [170, с. 123]. Однак, прослухавши «Тангейзера» у Дрезденській Королівській Опері, він змінив свою думку: «<...> На сцені все має зовсім інший вигляд. Багато що мене захопило цілковито» [171, с. 126]. Це судження досить показове, воно свідчить про новаторську спрямованість твору, який сучасники могли сприймати достеменно лише за умови відповідної інтерпретації його виконавцями, які повинні були досягнути складний і в той же час відчутти надзвичайно органічний задум автора.

Композитор оцінює значення «Тангейзера» у своїй творчій еволюції. Так, в «Рієнці» переважають традиційні форми висловлювання, великий «стрибок» був здійснений в «Летючому Голландці», а в «Тангейзері» Р. Вагнер ще більше звільнився від традиційних кліше. Перше, чим вирізняється, на думку композитора, «Тангейзер» – це звернення до підсвідомого, мотивів духовного життя людини, якими зумовлюються внутрішня дія опери. Так, композитор відзначав: «Катастрофа без найменшого натиску впливає тут зі змагання мінезінгерів, результат якого залежить не від якоїсь сторонньої сили, а тільки від глибоко прихованого душевного настрою, так що навіть форма цього ефекту має суто ліричний характер» [61, с. 525]. Не випадково Р. Вагнер надавав ключового значення саме цій сцені у становленні внутрішньої дії, вимагаючи від співаків природної декламації на противагу традиційним нормам оперного інтонування. Лібрето композитор написав так, щоб публіка постійно стежила за розвитком музично-драматичного процесу, а співаки-актори незмінно перебували в образі, не виходячи з нього ні на мить. Музика цього твору надає сенсу авторському задуму, одухотворяючи слово, оскільки вербальний текст не мав, на думку митця, самостійного значення. Загалом, художні засоби спрямовані на розкриття внутрішньої дії. Аналізуючи



своє мистецьке зростання, Р. Вагнер доходить до висновку, що в «Летючому Голландці» у тексті його лібрето є численні «повторення фраз і слів, які пристосовані до оперної мелодії», щоб надати «можливість розтягти мелодію до потрібного обсягу» [61, с. 527]. У «Тангейзері» він «не пішов на жодні поступки банальним вимогам оперного лібрето» [61, с. 538]. Далі композитор порівнює лібрето «Тангейзера» і «Трістана та Ізольди»: «Від “Тангейзера” до “Трістана” я здійснив великий крок уперед, суттєво більший, ніж свого часу від моєї першої концепції – тобто такої концепції, якої дотримується сучасна опера, – до “Тангейзера”» [там само].

У «Трістані» Р. Вагнер зосередився на розкритті внутрішньої дії, це виявилось в лібрето, яке мало сприяти відображенню внутрішніх інтенцій, душевних порухів героїв твору. У цій музичній драмі музика відтворює процеси, не підвладні вербалізації, надає сенсу дії засобами музичної символіки (лейтмотиви), а також завдяки плінному становленню музичної думки, яка стає еквівалентом підсвідомого, інтуїтивного та еротичного. Те значення, якого Р. Вагнер надавав лібрето, сприймається як проекція співтворчості К. В. Глюка та Р. да Кальцабіджі вже на новому історичному етапі. К. В. Глюк був спрямований на досягнення природності, простоти і правди в оперному жанрі, який уявляв як музичну драму. У байройтського генія музика набуває більшого значення – вона є мовою звуків на зразок риторичних фігур Й. С. Баха. Так, М. Егер, дослідивши фактичні матеріали, пов'язані з особистістю Р. Вагнера, виявляє паралель між лейтмотивами байройтського генія і риторичними фігурами лейпцігського кантора, звертаючись до художньої свідомості Р. Вагнера: «І вже сам Вагнер побачив у фугових мотивах [Баха – О. III.] щось, що було спорідненим його власним лейтмотивам: своєрідне “мовлення звуками”» [265, с. 11]. Водночас, музика в операх Р. Вагнера є відбитком підсвідомого, не підвладного логіці. Композитор досяг синтезу раціонального та інтуїтивного в мистецтві, якому підпорядковані всі елементи мистецького задуму, що вимагало від нього як лібретиста своїх музично-сценічних опусів нових підходів до створення словесного тексту.

Отже, художні принципи композитора були новаторськими, у зв'язку з чим мистецькі ідеї його творів частиною виконавців і публі-



ки не були сприйняті. Необхідні були значні зусилля по впровадженню їх у художню практику автором і талановитими інтерпретаторами, сучасниками Р. Вагнера. Хоча, на думку німецького композитора, «Тангейзер» ще не став зразком, який би допоміг співакам сприйняти сукупно усі його творчі принципи, але все ж він став важливим кроком на шляху до співацько-акторського синтезу в музичному театрі майбутнього, об'єднуючи в музично-сценічному процесі зовнішню і внутрішню дію. Зразками, в яких композитор послідовно втілював основоположні мистецькі принципи, спрямовані, зокрема, на досягнення максимальної природності комунікації співаків-акторів на сцені, стали його зрілі твори – «Нюрнберзькі мейстерзінгери», «Трістан та Ізольда», тетралогія «Кільце нібелунга», «Парсіфаль». Однак, як переконують мемуари і музично-естетичні праці Р. Вагнера, труднощі інсценізації «Тангейзера» у Дрездені (а далі і в Парижі) стали потужним каталізатором у процесі долання невідповідностей між ідеальним образом твору, який склався у свідомості автора, і його втіленням виконавцями.

Отже, між теоретичними положеннями Р. Вагнера щодо мистецтва майбутнього і практикою сценічного втілення його творів як реформатора музичного театру XIX ст. були суттєві розбіжності. Тому вивчення спадщини німецького майстра в цілісності його композиторської, музично-естетичної, редакторської та виконавської творчості, а також діалогу автора та сучасників-інтерпретаторів, які втілювали його опери, дає ключ для достеменно оцінки його художніх концепцій як унікального культурно-історичного надбання оперного мистецтва.

#### 4.2. Прем'єрний показ опери «Тангейзер» Р. Вагнера в «паризькій» редакції у світлі комунікативної ситуації діалогу культур

Доля Р. Вагнера була тісно зв'язана з Парижем, це місто вабило його і, в той же час, було безжальним до музиканта. Композитор мріяв про написання і постановку грандіозних музично-сценічних творів, створених відповідно до канонів і естетики великої історичної опери. Реалізацією цього прагнення стало написання «Рієнці», прем'єра



якого, проте, відбулася не в Grand Opéra, як уявлялося авторові, а на сцені Дрезденської Королівської Опери. Шлях творінь Р. Вагнера до серцець французької публіки був довгим і тернистим. На сьогоднішній день французький музичний телевізійний канал Mezzo широко транслює постановки опер байройтського майстра, які здійснюються по всьому світу. Проте такого всезагального визнання його творінь не було спочатку. У центрі дослідження у підрозділі знаходиться паризька прем'єра опери «Тангейзер», яка розглянута крізь призму проблеми діалогу культур, що супроводжував комунікативно-творчий процес автора в цей період. Чинник міжнаціональної взаємодії виступив, як буде показано далі, додатковою обставиною, що вимагала рішення специфічних творчих завдань, впливала на сприйняття твору публікою.

У зв'язку з проблемою інтеграції культур звернемося до тези про світову літературу Й. В. Гьоте. Як вказує В. А. Аветісян, німецький поет розумів світову літературу як інтенсифікацію інтернаціональних духовних взаємозв'язків, які він представляв досить широко: переклади, наслідування, алюзії, стилізації, полеміку, особисті контакти [2–6]. Літературознавець Р. М. Самарін виділяє форми діяльності Й. В. Гьоте в області світової літератури: переклади; спроба творчого втілення життя і особливостей різних епох і народів; інтерпретація однієї або декількох літературних традицій; вклад німецького поета в сферу літературної критики; літературний синтез, який виявляє в творах різних авторів і епох загальнолюдський зміст (цит. за: [2, с. 381]).

У бесіді з Й. П. Еккерманом від 31 січня 1827 р. Й. В. Гьоте висуває тезу про світову літературу: «Національна література зараз має не велику цінність. Зараз ми вступаємо в епоху світової літератури, і кожен повинен тепер сприяти тому, щоб прискорити появу цієї епохи», і далі: «<...> але при такому високому визнанні іноземного ми не можемо затримуватися на чомусь особливо і вважати його зразком. Не потрібно думати, що таким зразком буде спеціально китайська література чи сербська, чи Кальдерон, чи «Нібелунги»» [252, с. 219]. У цій же бесіді німецький поет висловлює думку про безумовну естетичну цінність античної спадщини: «<...> потреба у високих зразках знову і знову приводить нас до античних греків – саме в їх творах втілена прекрасна людина. Усе інше слід



розглядати історично, в міру можливості засвоюючи усе хороше, що в нім є» [там само].

У статті «Німецька опера» Р. Вагнер пише про інтеграційну перспективу оперного жанру: «Кінець кінцем майстром стане той, хто писатиме не по-французьки, не по-італійськи, але і не по-німецьки» (цит. по: [126, с. 36]). У роботі «Твір мистецтва майбутнього» він виділяє в історії розвитку людства два основні моменти: родовий, національний, що знайшов своє завершення у минулому, і наднаціональний, універсальний, якому належить завтрашній день [69, с. 159]. Схожих з Й. В. Гьоте поглядів Р. Вагнер дотримується і в судженнях про мистецтво античності: «Перед яким явищем ми зупиняємося з почуттям більшого сорому за безсилля нашого легковагого мистецтва, чим перед мистецтвом греків? Ми дивимося на нього, на це мистецтво обранців велелюбної природи, досконалих людей, які яскраво і переможно свідчать про творчі сили матері-природи аж до безвідрадної пори сучасної модної культури, – на це мистецтво дивимося ми, намагаючись зрозуміти, яким має бути твір мистецтва майбутнього!» [69, с. 160].

Культура античності, фольклорний епос різних народів представляють загальнозначущі цінності через символи, які виводять архетиповий зміст, що має позачасовий сенс. Р. Вагнер знаходився в постійному діалозі зі спадщиною різних епох і національних культур, будучи активним суб'єктом і об'єктом цього процесу. Впродовж своєї творчої біографії він багаторазово вступав в діалог з французькою культурою, мав намір впровадити свою творчість у музичне життя Парижу. До цієї області слідує віднести переклади вагнерівських лібретто (або їх окремих епізодів) французькою мовою (фрагменти опер – «Заборона любові» і «Летючий Голландець», повністю – «Тангейзер» і тетралогія «Кільце нібелунга»). Р. Вагнер здійснив вагомий внесок в музично-критичну практику Франції (його публікації видавалися французькою мовою). Композитор прагнув показати коловорот життя Парижу, його артистичні нрави, написавши, у тому числі есе про французького композитора Г. Берліоза, де створив яскравий портрет гениального сучасника крізь призму суб'єктивної оцінки і своєрідного бачення. В період першої спроби підкорити Париж композитор написав романи на французькі тексти, які, згідно з його сподівання-



ми, мали бути виконані французькими співаками (зокрема, Р. Вагнер звертався з подібним проханням до П. Віардо). Париж, проте, суворо зустрів молодого німецького музиканта, не лише не давши йому можливості поставити свої опери на столичній сцені, але навіть затвердити себе в камерно-вокальному жанрі в якості салонного автора. Опера «Рієнці» була написана Р. Вагнером згідно жанровим канонам великої французької історичної опери, і композитор сподівався на її постановку на сцені Grand Opéra, розраховуючи на протекцію Дж. Мейєрбера. При підготовці вистави «Тангейзера» Дрезденською Королівською Оперою Р. Вагнер звернув свій погляд на столицю Франції у зв'язку з підготовкою декорацій і сценічних костюмів (про дрезденську прем'єру опери див. підрозділ 4.1).

Читацький кругозір Р. Вагнера і його інтереси музиканта охоплюють національні культурні традиції різних історичних періодів. Серед його улюблених авторів Есхіл, Платон, У. Шекспір, П. Кальдерон, Й. В. Гьоте, Ш. Бодлер, його знання музичної літератури позначені надзвичайною широтою. Творчість великих еллінів незмінно залишалася для нього еталоном, умоглядною моделлю, ідеальним зразком при створенні власних новаторських оригінальних творів, що являються унікальними феноменами світової культури.

Яскравим прикладом діалогу культур є видання лібрето тетралогії Р. Вагнера французькою мовою з передмовою, яка покликана була пояснити публіці сутність художніх устремлінь великого оперного реформатора. Даний крок також повинен був сприяти підготовці аудиторії до прем'єри «Тангейзера» в Парижі.

Стаття «Музика майбутнього» написана в Парижі восени 1860 р. у формі листа до французького друга, хранителя імператорських музеїв Фр. Вілло. Вона є передмовою до прозаїчного перекладу на французьку мову оперних лібрето Р. Вагнера, виданих у книзі «Quatre roëmes d'orega». Р. Вагнер розмірковує в публікації про внутрішню сутність опери «Тангейзер» – твору, де в якості першооснови обраний не історичний сюжет, а сага. Тут виникає очевидна паралель з тезою про світову літературу Й. В. Гьоте – домінування всезагального над одиничним, архетипового над історичним, універсального над національним. Наведемо у якості ілюстрації фрагмент вагнерівської статті: «Я міг нехтувати деталями, необхідними при описі і зображенні істо-



рично умовного, необхідного для розуміння подій певної, далекої від нас, історичної епохи і тому воно так докладно описується сучасними романістами і драматургами. Тим самим мені не треба було піддавати іпоетичний текст, і, головне, музику чужому – для музики особливо – трактуванню. У саги, якому б часу і народу вона не належала, є та перевага, що треба вхопити тільки чисто людський зміст її часу і народу і передавати цей зміст в властивій їй одній, надзвичайно виразній, а тому легко зрозумілій формі» [61, с. 524]. У «Тангейзері», згідно з задумом автора, показаний «зв'язок явищ всесвіту, прихований від наших очей» [там само]. Подібне занурення в чарівний світ вводить реципієнта, згідно до роздумів Р. Вагнера, в стан близький до пророцького, який завжди переживається при зіткненні з легендарними джерелами, зумовлюючи в кінцевому підсумку подолання страху «перед незбагненністю всесвіту, який тут стає таким ясним і зрозумілим» [61, с. 524–525]. Тут, як бачиться, виникає певна аналогія з ясновидінням, одвічним сном, первісним знанням Ерди, яка незмінно занурена в сомнамбулічний стан. У Р. Вагнера всі зазначені ним моменти, пов'язані з особливостями жанру саги, народного переказу, поглиблені, оскільки в його творах завдяки сукупному впливу музики, слова, візуально-чуттєвих елементів, об'єднаних в контексті сценічної дії, при достеменній виконавській інтерпретації «народжується» віртуальна реальність, обумовлюючи формування у свідомості реципієнта цілісної картини світу, яку можна визначити як онтологічне буття всесвіту, відтворене на оперній сцені. Всезагальності звучання вагнерівської філософії сприяє лейтмотивна символіка, що вписана в континуальний процес, обумовлений трактуванням твору як органічної цілісності.

Симфонічний метод в роботі з музичним матеріалом, лейтмотивна система, що об'єднує в опері усі етапи становлення музично-драматургічного цілого наскрізним розвитком, заставляє згадати гьотевську натурфілософську ідею «метаморфозу рослин». Світоглядна концепція твору «зростає» з зерна, яким є увертюра до «Тангейзера» (інструментальний тин вислову надалі підглягає своєрідному перекладу в умовах вокально-сценічної дії опери). Аналогія з натурфілософською концепцією Й. В. Гьоте особливо доречно стосовно лейтмотивної системи «Тристана та Ізольди» й «Кільця нібелунга», де один



лейтмотив породжує наступний і наскрізний симфонічний розвиток сягає колосальних масштабів. Всезагальне звучання вагнерівських творів демонструє їх загальнолюдський зміст, філософська світоглядна концепція, що знаходить еквівалентне втілення музично-драматургічними засобами, демонструє інтегративну спрямованість художньої свідомості композитора. Національний зміст, таким чином, не суперечить інтегративності універсальних цінностей і виходу за межі ментальності.

В якості ілюстрації проблеми діалогу культур у життєтворчості Р. Вагнера наведемо переклади текстів його лібрето на французьку мову, а також мисленого звернення до традицій музичного театру Німеччини і Франції. Композитор інсценував оперу «Тангейзер» на сцені Grand Opéra, де існували особливі критерії в оцінці творів, співацької майстерності і відбору постановочних засобів. У статті «Музика майбутнього» зустрічаємо приклад діалогу культур крізь призму рефлексії Р. Вагнера. Він співвідносить новаторську за своїм задумом оперу про співака любові «Тангейзер» і написану у дусі великої французької опери «Рієнці». Другий з названих опусів є твором, який автор мислив як такий, що відповідає канонам Grand Opéra, свого часу мріючи про постановку твору на сцені цього прославленого театру. Це є одним із свідоцтв діалогу Р. Вагнера з французькою культурою, мислимою ним в єдності з реаліями музично-сценічної практики Парижу: «<...> коли я начеркав лібрето до “Рієнці”, тоді я думав лише про “оперний текст”, який дозволив би мені можливо багатше розробити усі вже знайдені обов’язкові форми так званої великої опери, тобто інтродукції, фінали, хори, арії, дуети, терцети і т. д.» [61, с. 524]. Зазначимо, однак, що, хоча опера «Рієнці» відповідала існуючим канонами великої історичної опери, проте вже в ній ясно проступає індивідуальний почерк Р. Вагнера.

Якщо звернутися до подій і художніх реалій паризької прем’єри опери «Тангейзер», то тут виникає більш складна ситуація, ніж при першому знайомстві композитора з музичним життям французької столиці. Вагнер вже не горів бажанням підкорювати Париж, цілком покладаючи надії на постановку своїх опер у Німеччині. Однак нездійсненність мрії повернутися на батьківщину з політичного вигнання в поєднанні з досить скромним музичним життям Цюріха спонука-



ли його відправитися в путь – у світову культурну столицю, яка багато років тому так непривітно зустріла молодого музиканта.

До прем’єри «Тангейзера» на французькій сцені вів тернистий шлях. Спочатку Р. Вагнер представив у Парижі фрагменти своїх опер в концертному виконанні (25 січня, 1 і 8 лютого 1860 р.). Паризька публіка з цікавістю сприйняла творчість німецького композитора, хоча концерти і не принесли матеріального прибутку автору. Г. Берліоз висвітлив цю подію в рецензії «Концерти Ріхарда Вагнера. Музика майбутнього», в якій висловив двоїсте ставлення до творчості оперного реформатора<sup>1</sup>. Внаслідок теплої прийоми оперних фрагментів паризькою публікою у композитора з’явилась надія на визнання його творчості в цілому і можливість постановки одного з його творів на сцені Grand Opéra. У Вагнера в столиці були друзі і недоброзичливці; композитор намагався використовувати світські зв’язки, щоб прокласти своїй опері стезю на музично-театральні підмостки Парижа. «Тангейзер» був поставлений в Grand Opéra завдяки пропозиції Пауліни фон Меттерніх, яка звернулася з нею до Наполеона III. Вона висловила думку про художні достоїнства твору, постановку якого княгиня бачила на сцені Дрезденської Королівської Опери. Незадовго до цього у Р. Вагнера відбулася зустріч з О. Серовим, який вів з німецьким композитором переговори про постановку опери «Тангейзер» на підмостках Петербурзьких імператорських театрів, директором яких у той час являвся А. Сабуров. Переговори, однак, зайшли в глухий кут. О. Серов запропонував інсценувати оперу в Петербурзі раніше, ніж ця можливість була надана Р. Вагнеру в Парижі. Під час підготовки вистави в Grand Opéra композитора поставили перед важким вибором – Франція чи Росія. Німецького композитора, мабуть, приваблювала можливість постановки опери на паризькій сцені, тим більше, що це місто було йому вже знайоме. Ймовірно, якщо б були

<sup>1</sup> Згадаймо, що Р. Вагнер в період першої спроби підкорити столицю Франції написав про Г. Берліоза есе. У ньому він оцінив французького композитора як продовжувача бетховенської традиції, звинувативши його, все ж, в зайвому марнотратстві музично-виразними засобами, що, на його думку, характерно для французів. Написання Вагнером есе про Берліоза, а Берліозом рецензії на концерти Вагнера в Парижі демонструють діалог двох геніїв, кожен з яких вирізняється творчою самобутністю, оригінальністю художньо-естетичних поглядів.



виконані фінансові обіцянки, дані А. Сабуровим, Р. Вагнер відправився би в Петербург, але грошей на реалізацію творчого проекту в 1860-му р. не знайшлося. У Росії опера була вперше поставлена 14 років потому – 13 грудня 1874 р. в Маріїнському театрі під управлінням Е. Направника. Здійснена в Парижі постановка «Тангейзера» завершилася провалом. Здамося питанням про причини складності реалізації творчого проекту стосовно постановки твору Р. Вагнера на сцені Grand Opéra, неприйняття французькою публікою геніального творіння великого реформатора опери.

Вже на початковому етапі створення нової «паризької» редакції «Тангейзера» виникли труднощі, пов'язані з діалогом культур. Директор Grand Opéra Альфонс Ройє наполягав на введенні балету у II дію опери, незважаючи на бурхливі протести композитора. Р. Вагнер ввів балет у I сцену опери як ілюстрацію картини вакханалії. Музика до балетної сцени була створена композитором за одну ніч. По всій імовірності, це ознака натхнення, з яким працював автор, реалізуючи задум буквально на єдиному диханні. Ця музика виявилася настільки піднесеною, що на сьогоднішній день більшість театрів звертається саме до цієї версії сцени (будь то паризька редакція або змішана, яка поєднує елементи обох авторських версій), оскільки в порівнянні з початковим варіантом вона дає можливість різнопланово показати чарівний світ Venusberg, сповнений контрастів. Однак директор театру А. Ройє все ж наполягав на введенні балетної сцени у II-у дію, оскільки саме в цей час збиралася найбільш впливова частина публіки, яка прибувала на виставу із запізненням. Тут мимоволі пригадуються байроїтські фестивалі, де двері зали зачиняються на засов перед початком вистави і таким чином запізнення присікаються, вони просто неприпустимі в контексті вагнерівського розуміння музичного театру. Під час оперних вистав, згідно переконанню композитора, не можна вільно входити або виходити із зали, пересуватися по ній, навпаки, потрібно повністю зануритися в чарівний світ театральної ілюзії.

Проблеми виникли також і у зв'язку з перекладом лібрето опери «Тангейзер» на французьку мову, що є формою міжнаціональної комунікації. Спочатку Р. Вагнер звернувся до де Шарналя, який, як у цьому переконався композитор, не мав ні найменшого уявлення щодо здійснення завдання, хоча і виказував повну впевненість у своїх

силах [60, с. 369]. Потім автор звернувся до Роже, якого він охарактеризував в мемуарах як людину обдаровану, досвідчену, яка володіє німецькою мовою і користується великою популярністю в Парижі як оперний співак [60, с. 369–370]. Роже здійснив вдалий переклад окремих фрагментів опери, але потім зовсім зник з поля зору композитора. Зі змішаними почуттями Вагнер пише про співпрацю з Ліндау і Едмонном Рошем. Якщо другий з них був людиною з високою поетичною натурою, але не знав німецької мови, то Ліндау постійно викликав обурення композитора своєю безцеремонною поведінкою, однак був необхідним для виконання підрядкового перекладу тексту. Однак, як стало очевидно далі, він не зміг впоратися і з цим завданням: «<...> Ліндау не був в змозі виконати навіть таку суху роботу і нав'язав її одному біднякові-французу, який розумів по-німецьки» [60, с. 402], пообіцявши йому за це частину свого гонорару. Переклад, здійснений Ліндау і Рошем, дирекцію Grand Opéra задовольнив не повною мірою, у зв'язку із чим його доопрацьовував Шарль Трюїне. Р. Вагнер вважав співавторами французького тексту лібрето «Тангейзера» Едмона Роша і Шарля Трюїне, хоча Ліндау в судовому порядку і намагався відстояти свої авторські права. І все ж, незважаючи на затрачені зусилля, кінцевий результат не повністю влаштував композитора: «Але якщо я був йому (Трюїне – *О. III.*) вдячний за створення гідного до співу, безумовно прийнятного тексту “Тангейзера”, то, з іншого боку, не пам'ятаю, щоб з точки зору поетичної чи естетичної я прийшов в особливе захоплення від його таланту» [60, с. 414].

Головною комунікативною подією в художній практиці оперного театру є виконання твору, яке покликане бути упередметним концепції автора, репрезентуючи її інтерпретаційний варіант. Назвемо співаків-акторів, які втілили сценічні образи опери «Тангейзер» в паризькій виставі – Альберт Німан (Тангейзер), Мореллі (Вольфрам фон Ешенбах), Марі Сакс (Єлизавета), Фортуната Тедеско (Венера). Як виявилось далі, співачка Ф. Тедеско абсолютно не відповідала партії Венери, оскільки, будучи майстерною співачкою і маючи ефектну зовнішність, вона все ж не могла осилити вагнерівський задум, незважаючи на усі її старання. Для достеменного виконання даної ролі необхідна була співачка-акторка, здатна втілити на оперній сцені музично-сценічний образ у відповідності з концепцією тво-



ру. Вокалістка, згідно з оцінкою автора «Тангейзера», не впоралася з цим завданням.

У Парижі, як і в Дрездені, давав про себе знати конфлікт між загальноприйнятим, традиційним, усталеним в оперному театрі XIX ст. і новаторськими устремліннями композитора-реформатора, який намагався створити спектакль, де співак повністю віддавався би своїй ролі, не виходячи з неї ні на хвилину. В іншому випадку виникала небезпека перетворення оперного спектаклю в концерт, де публіка мала б можливість насолоджуватися ефектними вокальними номерами і танцювальним дивертисментом. У зв'язку з цим композитор наводить красномовний факт – виконавець ролі Вольфрама фон Ешенбаха Мореллі був змушений підкоритися встановленим порядкам і уявленням про норми виконавства в музичному театрі. Думка про необхідність підлягати усталеним комунікативним нормам оперного театру вкоренилася не тільки в художній практиці XIX ст., але й у свідомості самого співака: на репетиціях він виказував переконання, що звернення до Вечірньої зірки має бути виконане «з авансцени віч-на-віч з публікою» [60, с. 432], оскільки цей мелодійний фрагмент опери слід донести відповідним чином. І все ж на репетиціях співак підкорився вимогам автора. На самому ж прем'єрному спектаклі Мореллі довелося витримати, за словами композитора, «курйозну боротьбу з самим собою» [60, с. 431]. Цей момент є досить показовим щодо регламентованих особливостей комунікації між виконавцями і публікою в музичному театрі II половини XIX ст. З подібними явищами Р. Вагнер вів постійну боротьбу. У зв'язку з цим наведемо цитату з мемуарів, де композитор пише про казус, який виник на одному із спектаклів: «Його гра (Мореллі – *О. III.*) при зникненні Єлизавети в третьому акті, до звернення до Вечірньої зірки була розроблена з найбільшою точністю за моїми вказівками. Ні в якому разі він не повинен був віддалятися від лави в скелі, з якої, напівобернувшись до публіки, він посилав привіт Єлизаветі, яка віддалялась. <...> Коли він взяв арфу, збираючись почати свою пісню, в публіці пролунало: “Oh! Il prend encore sa harpe”»<sup>2</sup>.

Це зауваження викликало шалений регіт усього залу, за яким послідував новий, настільки тривалий свист, що Мореллі вирішив від-

<sup>2</sup> «О! Він до того ж бере свою арфу» (переклад з французької мій – *О. III.*).



класти арфу в бік і, за прийнятим звичаєм, виступити на авансцену. Без усякого супроводу – диригент П.-Л. Діч знайшовся лише на десятому такті – він почав свою вечірню фантазію. Все замовкло, публіка поступово стала слухати, затамувавши подих, і в кінці нагородила співака оплесками» [60, с. 431–432]. Таким чином, публіка вимагала у даному випадку від співака зовсім іншої комунікації, ніж автор. Вона повинна була бути спрямована не на втілення ролі, здійснення партитури дій, детально розробленої самим композитором, розкриття почуттів у діалозі артистів один з одним, а на контакт з аудиторією, являючи майстерність концертно-естрадного плану при виконанні ефектного номеру. У цей момент відбувалася метаморфоза – перетворення співака-актора, лицедія, який створює музично-сценічний образ, у вокаліста, який представляє яскравий оперний епізод.

З диригентом П'єром-Луї Дічем пов'язані факти творчої біографії Р. Вагнера та Дж. Верді стосовно інсценізації їх оперних творів на сцені Grand Opéra. Ім'я цього диригента пов'язують з провалом у Парижі «Тангейзера», а також конфліктом з італійським композитором, який виник в ході репетицій «Сицилійської вечірні» й став приводом для відставки П.-Л. Діча з посади у театрі. У Р. Вагнера також були спотички з диригентом. П.-Л. Діч явився також тим композитором, якому свого часу директор Grand Opéra Л. Пійє доручив написати оперу, синопсис якої склав й Р. Вагнер для свого «Летючого Голландця». Можливо, тут мало місце і суперництво, яке виникло на фоні врази, яку було нанесено молодому і в той час ще невідомому музиканту (див. про це в підрозділі 3.6).

Отже, Р. Вагнер вже робив спробу переговорів з дирекцією цього прославленого театру щодо можливості інсценізації його опери – «Летючого Голландця»; тоді йому, ще не заявившому про себе композитору, діалог не приніс бажаних результатів. Плодотворна комунікативна взаємодія була вкрай необхідною і при інсценізації «Тангейзера», коли автор твору співпрацював з колективом Grand Opéra вже як сформований художник, який здійснив шлях самоідентифікації, проте і на цей раз він не був почутий – діалог не реалізувався в повній мірі, хоч певні позитивні результати все ж були досягнуті. Підготовка вистави і сама прем'єра супроводжувалися подоланням труднощів та зустрічали чимало припонів, деякі з них композитор у відчай намагав-



ся подолати, розуміючи марність своїх зусиль. Внаслідок пануючої психологічної атмосфери, яка виникла у зв'язку із тим, що композитор не спостерігав підтримки з боку дирекції театру, він знаходився в сумнівах щодо можливості достеменного його авторській концепції прочитання «Тангейзера» в Grand Opéra.

Р. Вагнер ідентифікував власну творчість як таку, що ґрунтовно належить до німецької культури (не випадково він співвідносив свої опери про моряка-блукальця, співака любові та небесного посланця з традицією К. М. фон Вебера) і в зв'язку із цим мріяв про постановку своїх опер на рідній сцені в Німеччині, де його твори близькі менталітету публіки. В Парижі він прагнув здійснювати інсценізації під власним керуванням. Показовою є стаття Р. Вагнера, в якій він критикує спотворюючу задум К. М. фон Вебера, згідно його глибокому переконанню, редакцію «Фрайшютца» Г. Берліоза. На думку німецького композитора, вона демонструє нерозуміння французьким генієм природи національного театру батьківщини К. М. фон Вебера. У зв'язку з постановкою «Тангейзера» сподівання Р. Вагнера на можливість своєрідного «перекладу» з однієї культурної традиції на іншу завдяки постановочним засобам, скерованим на видовищність вистави, не здійснилися (закономірними ці очікування від Grand Opéra багачуться у зв'язку з художньо-естетичною домінантою театру, оскільки видовищність визначає своєрідність великої історичної опери, обумовлюючи яскравість візуально-пластичного ряду у цьому жанрі).

Співаки по-різному реагували на спроби зірвати виставу агресивно налаштованої публіки: А. Німан заздалегідь вирішив, що можна не силуватися перемінити ситуацію, оскільки вважав провал неминучим при обставинах, що склалися, хоча і отримав початкове схвалення автора, який оцінив його як артистичного виконавця партії Тангейзера в іншому спектаклі; співачка М. Сакс стійко переносила ворожий натиск; вокаліст Мореллі під час вистави пішов на компроміс між вимогами композитора і стереотипними очікуваннями публіки.

Зауважимо, однак, що, незважаючи на гучний провал «Тангейзера», далеке від авторського ідеального уявлення виконання опери та її неприйняття частиною публіки, були і ті, хто оцінили твір відповідно до його художніх достоїнств. Так, французький поет Ш. Бодлер був зачарований вангерівським «Тангейзером», виконаним в паризькій



редакції, і це давало право сподіватися: опера знайде в кінцевому підсумку своїх справжніх шанувальників у колі музикантів і меломанів, наділених глибокою перцепцією; в майбутньому твір очікує міжнародне визнання.

Творчість Ш. Бодлера у свою чергу викликала інтерес Р. Вагнера; вірші французького поета знаходимо в «ванфрідській» бібліотеці німецького композитора. Духовне зближення митців розпочалось з листа, одержаного композитором від поета, в якому останній написав про сильне враження від «Тангейзера». Зазначимо, що комунікація через переписку – одна з форм спілкування, яка має свою специфіку. Ш. Бодлера намагався висловити своє захоплення «Тангейзером» в епістолярній формі діалогу, зверненого до автора опери. Хоча поет до підпису не додавав адреси, Р. Вагнер розшукав його і включив в коло знайомих, яких запрошував до себе на творчі зустрічі раз в тиждень ввечері. В ході подібних зустрічей однодумців господар та його гості внутрішньо взаємно збагачувалися у процесі міжособистісного спілкування (це одна з форм контакту, що може бути складовою творчої комунікації, являючись її живильним середовищем). На зібраннях в квартирі Р. Вагнера, композитор знайомив своїх гостей з новими творчими планами та зверненнями, зачитуючи лібрето або ж виконуючи власні твори за фортепіано. Для нього була важливою оцінка його прибічників, можливість висловитись, спілкуватись.

**Висновки.** Виділимо форми діалогу Р. Вагнера з французькою культурою, що виникли у зв'язку з інтегративною спрямованістю опери «Тангейзер» (мова йде про авторський текст як вихідне повідомлення, адресоване виконавцям і реципієнтам) та інсценізацією цього твору в Парижі:

- універсалізм картини світу в «Тангейзері», що представляє онтологічне буття всесвіту на оперній сцені в якості «віртуальної» реальності, виявляє загальнолюдський і позачасовий зміст опусу;
- інтегративність жанру саги, зверненої до архетипового змісту, що отримує глибинну інтерпретацію в опері Р. Вагнера завдяки сумісному впливу на свідомість реципієнта усіх художньо-виражальних компонентів (Gesamtkunstwerk);
- лейтмотивна символіка, яка поєднується в «Тангейзері» з континуальністю становлення музичної думки, у зв'язку із чим драма-



тургічний розвиток і симфонічний метод Р. Вагнера можна уподібнити ідеї проростання (виникає аналогія з натурфілософською ідеєю Й. В. Гьоте відносно метаморфозу рослин, яку він вважав універсальною, співвідносячи її з усіма формами буття);

– діалог культур пов'язаний з перекладом «Тангейзера» на французьку мову, що сприяв інтеграції твору в інше соціально-культурне середовище; в даному випадку досвід, згідно думці Р. Вагнера, не був повністю вдалим з точки зору кінцевого художнього результату;

– постановка «Тангейзера» у Франції в Grand Opéra – театрі, який має особливі критерії в оцінці твору і постановочних засобів, передбачає дію комунікативного фактору, що торнувся різнонаціональних традицій у сфері композиторської та музично-сценічної практики;

– нарешті, комунікативні реалії формує особисте оточення Р. Вагнера в Парижі, яке генерує приватні зв'язки і коло спілкування композитора.

Виконання «Тангейзера» в Grand Opéra не можна вважати провальним. Робота співаків-акторів здійснювалася під керівництвом самого композитора, однак диригент П.-Л. Діч створював перешкоди, не дозволяючи автору працювати з оркестром. У розглянутій постановці Р. Вагнер намагався впроваджувати в музично-сценічну практику вокально-акторський еталон його новаторського твору. Опера знайшла в Парижі не тільки супротивників, але й відданих шанувальників, серед яких був французький поет Ш. Бодлер.

Варто підкреслити, що, незважаючи на перепони, які композитору доводилося долати в Grand Opéra, новий варіант твору є натхненним творчим звершенням. Автор слідував тут власному внутрішньому прагненню до вдосконалення первісної версії опери в руслі її переосмислення, доповнення і розширення – введення балетної вакханалії, поглиблення розробки образу Венери, розширення її діалогічної сцени з Тангейзером, посилення наскрізного драматичного розвитку в сцені змагання співаків. Нарешті, сучасна виконавська практика свідчить про затребуваність обох редакцій «Тангейзера» і змішаного варіанту, що комбінує дві авторські редакції, а також про інтеграцію вагнеровської творчості, оскільки його твори нині успішно ставляться на ушлявлених сценах світового музичного театру і транслюються крупними телеканалами різних країн світу.



#### 4.3. «Тангейзер» Р. Вагнера у двох авторських редакціях: текстологічний і образно-драматургічний аспекти

Багатство режисерських прочитань опери «Тангейзер» у музичному театрі ХХ–ХХІ ст., кожне з яких неповторне, цілком узгоджується з оновленням цього спектаклю самим Р. Вагнером. Є дві авторські редакції «Тангейзера». Кожну з них визначають за місцем прем'єрного втілення – дрезденська і паризька. Нагадаємо, що першу прем'єру 19 грудня 1845 р. готував сам Р. Вагнер. У цей час композитор був капельмейстером Дрезденської Королівської Опери. Другу редакцію (1860) було поставлено 13 березня 1861 р. у Парижі на сцені Grand Opéra. Кожна з авторських версій має унікальні художні якості. Можна стверджувати, що вони не поступаються одна одній, однак містять різні образно-драматургічні акценти.

І перша, і друга редакції набули подальшого музично-сценічного втілення. Б. Левік пише, що в Росії існувала традиція постановки та видання дрезденської редакції «Тангейзера» [126, с. 240]. У Петербурзі аж до початку ХХ ст. була усталена практика виконання опер Р. Вагнера, яку після тривалої перерви відновив нинішній керівник Маріїнського театру, диригент Валерій Гергієв.

Серед інсценізацій музично-сценічних творів, здійснених в Росії, виділимо «Лоенгріна»: прем'єра відбулася в Маріїнському театрі 16 жовтня 1868 р., диригент – К. Лядов. Усі члени товариства «могутня купка» разом з О. Даргомижським були в Маріїнському на виставі «Лоенгріна». Усі вони висловили негативне ставлення до твору німецького композитора. А втім, заперечуючи реформаторські шукання великого сучасника, російські композитори рухалися з ним в аналогічному напрямку, мали подібні ж цілі: вони по-своєму реалізовували принцип опери як драми, втілюючи задум мовної інтонації (О. Даргомижський, М. Мусоргський), упредметнювали у своїй творчості триєдність містерії, міфу та утопії (М. Римський-Корсаков – «Снігуронька», «Сказання про невидимий град Кітеж»). Початок вступу до «Лоенгріна» заставляє пригадати про використання збіжних прийомів у творчості М. Мусоргського (образ Фаворського світла [211]) та М. Римського-Корсакова («лексема» світла [98]).



Прем'єра опери «Тангейзер» на сцені Маріїнського театру відбулася 13 грудня 1874 р. під управлінням Е. Направника. Вона зіграла поворотну роль у сприйнятті публікою творчості Р. Вагнера. Поціновувачі оперного жанру розділилися на пристрасних прихильників та ярих супротивників композитора. Особливими мистецькими подіями у Петербурзі також було виконання частин тетралогії Р. Вагнера в Імператорському театрі: «Валькірія» (1900), «Зігфрід» (1902), «Загибель богів» (1903), «Золото Рейну» (1905).

На сучасному мистецькому етапі Маріїнський театр став одним зі світових осередків вагнеріанства. Видатним виконавцем опер німецького майстра є Валерій Гергієв, який, ще будучи 28-літнім митцем, диригував «Лоенгріном» в Кіровському оперному театрі у Ленінграді (нині – Маріїнський), в подальшому він постійно розширював та поглиблював пізнання творчості Р. Вагнера через інтерпретацію його оперних шедеврів. В інтерв'ю А. Буцко він розповідає про постійне освоєння вагнерівських партитур в Маріїнському театрі, яким він керує: «В 1998 році відбулося перше виконання “Парсіфалю” не тільки у Петербурзі, але й взагалі в сучасній Росії. Працюючи над партитурою, оркестр зробив грандіозний крок вперед. Вже після “Парсіфалю” був поставлений “Летючий Голландець”, “Лоенгрін”, “Кільце нібелунга” і, нарешті, “Трістан та Ізольда”. Вагнер у Маріїнському театрі – це грандіозний і ще не завершений проект» [89]. Таким чином, можна дійти висновку, що диригент сприймає виконання творів німецького композитора як єдиний мистецький задум, а творчість Р. Вагнера, у свою чергу, як колосальний за своїми масштабами метацикл.

У сучасній західноєвропейській виконавській практиці значного поширення набула віденська версія і змішаний варіант авторських редакцій «Тангейзера»; сучасні постановники використовують можливість для включення у контекст вистави розгорнутої балетної сцени, а сцена змагання співаків приваблива як в дрезденському варіанті, так і в паризькій модифікації. Паризька редакція опери відмічена поглибленим трактуванням музично-сценічного образу Венери як чарівної спокусниці. Більш розгорнутою у порівнянні з початковою версією є її діалогічна сцена з Тангейзером, де яскравіше представлені емоційні перепади персонажів. Богиня любові підпорядковує свої дії пев-



ній тактиці: вона намагається урезонити співака любові, впливаючи на нього за допомогою логіки та ласки, вона погрожує йому, приводить аргументи, спокушає його. Різноманітні внутрішні стани Венери (такі почуття як відчай, уражена гордість, образа, надія) в діалогах з Тангейзером, який прагне покинути прекрасний світ богині, відтворені більш рельєфно. Проте і дрезденська версія не втратила своєї актуальності. Показово, що саме первісний варіант партитури, який має непересічну художню цінність, привабив видатного режисера-постановника опер Р. Вагнера, онука композитора – Вольфганга Вагнера (Festspielhaus, 1990).

Приступимо до текстологічного рівня аналізу авторських редакцій «Тангейзера». У монографії Б. Левіка наведено історичні дані про долю прем'єрних показів «Тангейзера» в Парижі 1861 р. (у другій авторській редакції) [126, с. 237–242]. Особливості паризької версії опери розглядаються ним в підрозділі «Знову Париж. Концерти в Росії. Друга редакція “Тангейзера”». Тут містяться цінні спостереження, які мисляться нами у якості відправного начала. Крім того, разом з питаннями варіантності двох редакцій, їх переваг для виконавської практики, особливої уваги вимагає осмислення сучасної ситуації в режисерському театрі, внутрішні процеси у якому пов'язані з перманентним оновленням, відтворенням в спектаклях духу часу.

Перелічимо основні зміни, які були внесені композитором в текст опери для паризької прем'єри: був введений балет; партія Венери перероблена для меццо-сопрано (це надало додаткового контрасту між вокальними партіями й амплуа двох героїнь твору спокусниці і покусниці, оскільки в початковій версії обидві співачки – сопрано); сцену в гроті богині любові розширено; перероблена сцена змагання співаків; скорочено оркестровий вступ до III дії; у фіналі Венера постає на сцені, тоді як в первинній версії в партії оркестру звучить її лейтмотив поза виходу самого персонажу на підмостки; словесний текст допрацьований і перекладений французькою мовою. Після невдалої паризької прем'єри Р. Вагнер ще раз допрацьовував партитуру твору перед віденською прем'єрою 1875 р. Саме ця редакція, що виконується німецькою мовою, нині існує як паризька редакція. У даному варіанті істотно переосмислена увертюра, будучи перетвореною у відкриту конфігурацію, що безпосередньо «перетікає» у балетну сцену вакханалії.



Опера «Тангейзер» відкривається увертюрою, яку «Ф. Ліст назвав програмною симфонією» [цит. за: 122, с. 54]. У монографії Г. Краукліса, присвяченій оперним увертюрам Р. Вагнера, докладно проаналізовано дрезденську редакцію увертюри «Тангейзер» [122, с. 49–67]. Однак віденська версія, яку нині мислять приналежністю паризької редакції, має свою специфіку, зумовлену новим етапом осмислення Р. Вагнером жанру увертюри, її сенсу в музично-сценічному творі, що викристалізувався у процесі творчого становлення композитора, який у той час вже усвідомив свою місію в мистецтві як реформатора опери.

Увертюра «Летючий Голландець» та увертюра «Тангейзер» в початковій версії мають завершення, яке надає можливість виконувати їх у концертах як самостійні симфонічні твори. Між цими двома увертюрами можна знайти моменти збігу, зумовлені, передусім, хронологічною близькістю їх написання. Вони є згорнутими програмами опер, зміст яких розкривається на інтонаційно-семантичному та драматургічному рівнях. Б. Левік виявляє інтонаційно-драматургічні аналогії між увертюрою та оперою «Летючий Голландець» загалом, а також баладою Сенти [126, с. 111]. Постає паралель з натурфілософією Й. В. Гюте, його ідеєю про метаморфоз рослин: увертюру й баладу Сенти можна співвіднести з «зерном», з якого «виростає» цілий твір, який, подібно до рослини, постає органічною цілісністю (таким чином, ідея-концепція представлена тут на мікро- і макрорівнях).

Початкова версія увертюри «Тангейзер», на думку Г. Краукліса, являється програмним твором, в якому виявляються прямі відповідності між словом та музикою. Дотримуючись цієї тези, учений знаходить безпосередні аналогії між тематичним розвитком увертюри й словесними програмними поясненнями Р. Вагнера до неї (написані в 1852 р.). Неспівпадання з літературною програмою Г. Краукліса убачає лише в завершальному розділі увертюри, де, вочевидь, перемагає духовне начало – хорал пілігримів в посиленому звучанні. Додамо, що в опері примирення суперечливих начал внутрішнього життя героя відбувається вже за межами земного буття. Поразка Венери у фінальній сцені твору, однак, є безсумнівною. Таким чином, можна дійти висновку про співвіднесення мікро- і макрорівнів: увертюри як образно-сислового ядра й усієї опери як його розгортання. Дане спостереження стосується й «Летючого Голландця».

Перший варіант увертюри до опери «Тангейзер» – це симфонічний твір, який може виконуватися як преамбула до опери, з одного боку, й самостійний програмний опус, з іншого. Цьому сприяє струнка композиція, підпорядкована сонатній драматургії, концентричному дзеркальному принципу, згідно з яким тематизм координується навколо стержневої осі. Нею виступає епізод розробки. Формою другого плану є також тричастинна композиція з репризою тематичного матеріалу – хоралу пілігримів, лейтмотиву каяття, лавиноподібного *perpetuum mobile* шістнадцятими тривалостями. У паризькій версії Р. Вагнер значно скорочує музичний матеріал увертюри, створюючи відкриту музичну форму, оскільки цього разу вона не має закінчення, а її тематизм набуває свого безпосереднього продовження у I сцені опери – епізоді вакханалії. Якщо ж звернутися до кількісних ознак, то дрезденська редакція увертюри має 441 такт. У паризькій (насправді ж це, як уже було зауважено, віденська редакція) – композитор зберігає лише 287 тактів, скоротивши музичний матеріал на 154 такти. Тобто, остаточна версія увертюри до опери більш ніж на третину коротша за першу. В остаточній редакції Р. Вагнер проводить музичний матеріал першого варіанту незмінно аж до репризи ГП, зберігаючи її вступний розділ. Цікавим є й те, що перша сцена опери відкривається тією ж гармонією, яка звучить на початку скороченого фрагменту увертюри. Скорочений матеріал у переосмисленому вигляді «перетікає» у першу сцену. У новій версії увертюри порушено тричастинну симетрію, концентричний дзеркальний принцип унаслідок усикання репризи основного розділу сонатної композиції та вилучення хоралу пілігримів в стверджувальному звучанні. Такі скорочення хоча і порушують цілісність увертюри як самостійного твору та симфонічного відображення інтонаційно-драматургічної програми всієї опери, проте сприяють посиленню наскрізної музично-сценічної дії.

Основні зміни у другій редакції опери торкалися насамперед перших двох сцен. У зв'язку з цим порівнюємо ці сцени у двох авторських варіантах. Дрезденська версія містить музичний матеріал ГП, викладений у ритмічному збільшенні, що виявляється при його зіставленні з аналогічним тематизмом увертюри. Проте таке укрупнення тривалостей не є фактичним, бо пов'язане передусім зі зміною темпу. В основному розділі увертюри половинна нота дорівнює 80 ударам



метронома, а в першій сцені опери – 120 ударам. У паризькій редакції композитор зберігає єдиний темп і єдину нотацію в увертюрі та першій сцені (*Allegro*, половинна тривалість рівна 80 ударам метронома). Це слід враховувати при масштабному зіставленні двох версій твору, оскільки два такти дрезденської версії рівнозначні одному такту в паризькій за деякого уповільнення темпу у першій сцені початкової редакції порівняно з увертюрою.

До першої сцени першої дії в дрезденській та паризькій редакціях Р. Вагнер подає різні ремарки, причому у більш пізній версії авторські вказівки детальніші. Поглиблення режисерських настанов композитора зумовлене введенням розгорнутої балетної сцени, однак ця ідея не суперечила і первинному задуму, додавши до паризької версії нові виражальні нюанси у трактуванні звабливого світу *Venusberg*. Відзначимо також і зміну тактового розміру, яка виявляється у викладі тематизму хору сирен. У першій редакції композитор удається до чотиридольного тактового розміру, у другій – до тридольного метру, що пов'язано із загальним посиленням ліричної експресії та пластики танцювального руху.

У першій сцені паризької редакції Б. Левік виділяє дві різночотні контрастні, але приблизно рівні частини. Першу частину, згідно з думкою вченого, можна було б назвати «несамовитістю кохання», а другу – «ніжним томлінням любові» [126, с. 238]. Навпаки, вакханалію у дрезденській редакції Б. Левік оцінює як однорідну за музикою і таку, у якій здебільшого повторюються теми центральної частини увертюри [там само]. Проте у першій сцені дрезденської редакції все ж можна підмітити зміну розділів, які відбивають аналогічні полярні стани, – пристрасну несамовитість кохання та томління любові. Мозаїчність побудови цієї сцени у дрезденській версії пов'язана з комбінаторикою тематичних елементів, їх сенквенційним розвитком, постійними градаціями темпу. Перший розділ (*Allegro molto*) – це точне повторення тематизму ГП у тому вигляді, як він прозвучав в експозиції увертюри. Нагадаймо, проте, що цього разу він викладений в більш стриманому темпі, ніж в увертюрі. Це впливає на характер виконання цієї хореографічної сцени, у якій пристрасність не набуває характеру нестримного вихору, як це буде у паризькій редакції. Однак і в цій версії виявляється калейдоско-



пічна мозаїчна структура, у якій можна віднайти прояви полярних внутрішніх станів.

Наступний розділ у дрезденській редакції містить новий тематичний матеріал – чаруючий хор сирен, до якого композитор додає ремарку *Noch einmal so langsam* (у паризькій версії цей тематичний матеріал знаменує початок другого розділу, пов'язаного з «томлінням любові»). Повертаючись до дрезденської редакції, вкажемо, що, згідно із вказівкою Р. Вагнера, чверть у хоровому фрагменті дорівнює половинній тривалості, водночас проведення оркестром поривчато-пристрасних фанфар між вступами хору здійснюється у початковому темпі. Вказівка на повернення до первинного темпу пов'язана із варіантним проведенням основної теми, у якій початковий висхідний рух змінено на низхідний.

На матеріалі цієї теми здійснюється підхід до кульмінації, що поєднується із поступовим посиленням динаміки від *piano* до *forte*, прискоренням темпу (*accelerando*). Кульмінація досягається у третьому розділі (*Presto*), у якому чотиридольний метр змінюється на розмір 6/8, а звучання оркестру сягає найвищої кульмінації – від *forte* до *fortissimo*. Повернення початкового темпу (*Tempo I*) і тактового розміру пов'язане із тематичною репризою основної теми, однак її контури поступово втрачають рельєфність, підкоряючись загальному динамічному затуханню і подальшому розчиненню тематичних інтонацій в арпеджіо арфи та в зависаючому тризвуку у виконанні дерев'яних духових та валторн на *pianissimo*. Уповільнення темпу пов'язане з новим проведенням хору сирен, який перемежується з таємничими поривчато-пристрасними фанфарами. Відновлення початкового темпу (*Tempo I*) цього разу збігається з підсумковим проведенням стержневої теми. Далі відбувається гальмування загального руху, спад динаміки від *piano* до *pianissimo* (*ppp*), поступове «розчинення» тематизму в гармонічно-інтонаційних комплексах, якими відтворюється образ зачарованості прекрасною миттю. Таким чином, хоча ця сцена в дрезденській редакції звучить на одному диханні, у ній можна виділити низку етапів. Організуючим принципом виступає репризність музичного матеріалу (основна тема увертюри та хор сирен). У процесі становлення музичного матеріалу проглядають полярні образні антитези – вакхічне шаленство та зачарування прекрасною миттю.



У постійних поверненнях до основної теми (ГП увертюри) та основного темпу проступають ознаки рефренності та водночас розосереджених вільних варіацій, у яких, завдяки нескінченним перетворенням теми, що торкнулися динаміки, оркестровки, інтонаційного абрису створюється мінливий образ. Основна ідея підлягає перетворенням, які проносяться перед слухачем у нестримному вихорі. За цими трансформаціями прозирає одне «обличчя»; кожен варіант додає нових нюансів в початковий образ, який складається із взаємодоповнюючих інтонацій. Уважне слухання музики і вивчення клавіру дає можливість віднайти логіку наскрізного симфонічного розвитку.

Отже, порівняємо дрезденську та паризьку версії першої сцени. У чому полягає спільне та відмінне між ними? По-перше, відзначимо, що друга редакція є переосмисленням першої, а не цілком новим матеріалом. Тому логічно, що два крупних розділи у паризькій версії є проростанням та кристалізацією тематичного матеріалу сцени вакханалії. У другій редакції цей матеріал набуває більшої експресивності звучання завдяки ускладненню гармонічної мови, прийомам розробковості та мотивної роботи, секвентності, посиленню комбінаторного принципу, пов'язаного не з конфліктністю інтонаційних елементів, а з їх мозаїчністю, зумовленою створенням цілісного образу за допомогою своєрідного калейдоскопа контрастних інтонацій. На відміну від першої редакції, тут уже немає буквального повторення матеріалу ГП експозиції. Тематизм Venusberg представлений на новому витку драматургічного розвитку: усі композиційно-драматургічні засоби спрямовані на створення лінії *crescendo* оргаїстичного танцю. Масштабне співвідношення початкового розділу обох редакцій-версій свідчить про значне поглиблення сцени вакханалії: в першій редакції – 54 такти, у другій – 179 (з урахуванням зміни темпу і нотації). Однак пристрасний вир не обмежений в дрезденській версії першим розділом сцени, він триває і в наступних розділах, підкоряючи наскрізному розвитку увесь музичний матеріал, зокрема, й пов'язаний із семантикою любовного томління, сягаючи кульмінації у розділі *Presto*. Але завершується симфонічне становлення поступовим «розчиненням» інтонацій тематизму Venusberg і спадом динаміки, що знаменує зачарування прекрасною миттю.

II розділ I сцени у паризькій редакції є результатом переосмислення музичного матеріалу, розпочатого в первинній версії опери хором сирен. Тут композитор, поряд із матеріалом дрезденської редакції, вводить і цілком новий тематизм, посилюючи семантику любовного томління. II розділ I сцени у паризькій редакції (*Molto moderato*) настільки відрізняється від подальшого розвитку музичної думки дрезденської версії, що їх неможливо порівнювати лінійно. Спільним для них є використання чарівливого хору сирен та пристрасно-поривчастих фанфар оркестру, які перемежуються з хоровими висловлюваннями міфічних істот. Хоч хори сирен проходять у звуковисотному плані у двох редакціях без істотних розбіжностей (Р. Вагнер вилучає з партитури лише першу фразу цього хору), вони не тотожні, оскільки композитор посилює ліричну експресію зміною чотиридольного метру на тридольний, окреслюючи граційну танцювальну пластику хорових партій. Р. Вагнер в даному епізоді майже повністю зберігає мелодичні лінії вокальних партій, характерні ознаки тонально-гармонічного плану.

Змінено і II-у сцену опери. У паризькій версії образ Венери набуває більшої амплітуди емоційних коливань. У другій редакції персонаж сприймається як образно-драматургічний провісник героїні «Парсіфаль» Кундрі, оскільки римська богиня Венера є справжньою спокусницею, яка намагається впливати на свою «жертву» емоційно й інтелектуально, причаровувати і переконувати. Образ Кундрі, проте, доповнений істотними рисами: внутрішній розлад, роздвоєння особи, у зв'язку із чим спокусниця являється одночасно страждаючою грішницею, яка жадає звільнення (спокутування), чекаючи свого месію. Виникає смислова паралель між трактуванням образу Кундрі і програмним поясненням до увертюри «Тангейзер», де композитор пише про спокутування гріховності Венериної гори. Венера – образ, відзначений, на противагу Пражінці з опери «Парсіфаль», внутрішньою цілісністю.

Спілкування Тангейзера і Венери можна вважати емоційно забарвленим діалогом; у ньому кристалічною структурою є три строфи гімну співця любові. Кожна нова строфа викладена на півтона вище. У межах діалогічної сцени здійснюється сходження за півтонами, відображаючи внутрішнє зміцнення героя в його рішучості залишити прекрасне царство богині, проте строфи не йдуть одна за одною, а пе-



ремежаються зі словесними поєдинками. Якщо гімн Венері сприймати як окрему композиційну структуру, то діалог Тангейзера і Венери має чотири розділи: перший – вступний; другий (після виконання Тангейзером першої строфи гімну) – реакція Венери у душі арії помсти; третій розділ (після виконання Тангейзером другої строфи гімну) містить два аріозо богині любові (аріозо помсти та чарівливе аріозо на матеріалі епізоду розробки); четвертий розділ (після третьої строфи) – фінальний «акорд» у поєдинку співця та його спокусниці.

У дрезденській редакції сцена розпочинається речитативним діалогом Венери і Тангейзера, який відсилає до прообразів речитативів *secco* та *accompagnato*, оскільки в оркестровій партії то проголошуються окремі енергійні репліки активно-вольового плану, то звучать витримані акорди, якими підтримуються опорні вокальні інтонації учасників сцени. У другій редакції у вступному розділі композитор посилює спокусливість інтонацій інструментальної музики ускладненням гармонії, «розтягує» у часі висловлювання героїні вокально-інтонаційними засобами, оскільки вербальний компонент партії Венери залишається незмінним. Другого розділу дуєтної сцени композитор майже не змінює, хіба що допрацьовує оркестровий епізод, який підводить до проведення другої строфи гімну Тангейзера. У третьому розділі в обох редакціях партія Венери містить два аріозо. У паризькій версії аріозо помсти зазнало незначних змін словесного тексту, однак музично-сценічний розвиток досягає, порівняно з першою редакцією, більшої вершини-кульмінації, окреслюючи розпач богині (аріозо має 80 тактів у першій редакції, 107 тактів – у другій). У другому аріозо змальовано образ Венери-спокусниці. Тут змінено тактовий розмір, трансформовано з чотиридольного на тридольний, основний тональний центр (Fis-dur у початковому варіанті і F-dur у другій версії), фактуру, яка набула рис ноктюрновості. Починаючи з 51-го такту зміни ще більш істотні, унаслідок чого варіанти набувають самостійного звучання як дві версії. Нарешті, четвертий розділ дуєтної сцени. Це останній етап поєдинку співця та його спокусниці, який позначений динамічним *crescendo* з наступним стрімким спадом в останніх тактах сцени. Композитор додав тут новий словесний текст, а зміни музичного матеріалу настільки суттєві, що про кожен з варіантів можна говорити окремо.



У II дії Р. Вагнер переробив сцену змагання співаків. Він усунув пісню Вальтера фон дер Фогельвейде та об'єднав дві пісні Тангейзера в одну згідно з принципами варіантності й комбінаторики. Необхідність оновлення сцени виникла у зв'язку з помилковим її трактуванням співаками Дрезденської Королівської Опери. Виконавці виявили нездатність цілісно осягнути новаторський задум опери, тоді як сам Р. Вагнер надавав сцені змагання співаків особливого значення, чекаючи від вокалістів нової манери співу декламаційно-аріозного характеру (мабуть, у душі старовинного мистецтва міннізангу), протилежної, однак, звичному для виконавців того часу французькому та італійському стилю речитативу. Зміни торкнулися також партії оркестру, де композитором впроваджуються виразні репліки, що розкривають внутрішній стан Тангейзера, який поступово втачає над собою контроль внаслідок одержимості, врешті-решт у самозабутті прославляючи Венеру і чари тілесної любові.

Скорочення, що торкнулося вступу до III дії, сприяло безпосередньому входженню виконавців та реципієнтів в музично-сценічну дію; оркестрова пресамбула не перетягує на себе увагу публіки, яка повинна бути зосередженою на перебігу сценічних подій. Поява Венери у фіналі паризької редакції опери посилює вагу ідеї про чарівливу дію еротичної зваби та міцні тенета, в яких опинився Тангейзер. Стає зрозуміло, що з них урятуватися вельми складно. Це виявилось досяжним лише завдяки самозреченню діви-Янгола, яка пройшла мученицький шлях і принесла своє життя у жертву заради спасіння коханого грішника.

Нарешті, зазначимо, що прагнення вдосконалювати текст «Тангейзера», не залишало композитора до останніх днів його життя. 23 січня 1883 р. він сказав своїй дружині, що винен світу цю оперу [284, с. 1098].

**Підсумовуючи** аналіз редакцій «Тангейзера», зазначимо, що за всіх відмінностей авторських версій, кожна з них має свої переваги (наскільки можна говорити про це, маючи на увазі, що кожна представляє варіант шедевру, геніальний зразок оперної музичної літератури). Відмітимо динамізм початкових сцен первісного авторського варіанту, де образ пристрасної вакханалії та розрив стосунків спокусниці та її прихильця бурхливо розгортаються завдяки закладеній дра-



матургічній спіралі, яка стрімко сягає кульмінаційних рівнів, і весь розвиток (музичний, сценічний, драматургічний) здійснюється «на одному диханні». Більш динамічною є нова версія сцени змагання співаків. В цілому ж композитор досягає нового ступеня синтезу Слова-Музики-Драми, посилюючи наскрізну дію. Однак в дрезденській версії є свої переваги, у тому числі, завдяки неспішності темпоритму сцени змагання співаків. Остаточна версія є своєрідним проростанням редагованих фрагментів початкового варіанту твору. В перших сценах у ній поглиблено семантику статичної й споглядальності, драматургічному становленню надано широти розгортання, досягнуто більшої амплітуди у відтворенні вакхічного шаленства та полярності емоційно-психологічних станів героїні. У сцені змагання співаків, навпаки, у паризькій версії композиторові вдалося додати цілеспрямованості й напруженості в розвиток сценічної інтриги, внутрішню дію вивести назовні. По-різному тлумачиться композитором увертюра – шлях від самодостатності симфонічного прологу до опери, яку, не випадково Ф. Ліст охарактеризував як симфонічну поему, до включення його в наскрізний розвиток музично-сценічного процесу. Дана тенденція знайшла своє відбиття і в скороченні у вступі до III дії опери.

#### 4.4. Втілення внутрішнього змісту опери «Тангейзер» Р. Вагнера засобами режисерського театру

Обраний метод дослідження націлений на виявлення імпліцитних смислових граней опери «Тангейзер», актуалізованих засобами мистецтва сцени. Особливості постановок в музичному театрі II половини XX – початку XXI ст. обумовлені інтерпретаційним прочитанням сценічного тексту твору, а саме – тлумаченням композиторського задуму в умовах режисерського театру. Зазначимо, що питання про відбір засобів втілення внутрішнього сенсу опери «Тангейзер» Р. Вагнера в умовах режисерського театру у музикознавчій літературі залишається відкритим.

Усвідомлюючи складність постановки вагнерівських опер, зауважимо, що історію формують суб'єкти творчості – співаки-актори, постановники, публіка, музичні критики, музикознавці, які сукупно створюють художньо-творчі реалії мистецтва. Артистична подія,



а тим більше така масштабна як вистава опери великого німецького реформатора, є підсумком комунікативно-творчого процесу, багаторівневого полілогу. Діалог починається вже в момент знайомства з авторським задумом, продовжуючись процесом глибинного проникнення в особливості композиторського тексту на образно-драматургічному, композиційному, інтонаційно-мовному, смислового рівнях. Творча комунікація при інсценізації опери проявляється також у ході переосмислення існуючого виконавсько-постановницького досвіду як передумови створення оригінальної і неповторної інтерпретації, яку прагне здійснити творчий колектив, що включає фахівців різних профілів. Вони є суб'єктами творчої комунікації – співавторами спільної концепції твору. Опера – синтетичний жанр, який відкриває широкий простір для режисерських експериментів, і це особливо яскраво проявилось на сучасному етапі освоєння музичної класики.

Заключним етапом інтерпретації музично-сценічної вистави є спектакль (внутрішня комунікація виконавців), який сприймається публікою (зовнішня комунікація інтерпретаторів з реципієнтами). Цей момент є кінцевим пунктом (підсумковим фактом, мистецькою подією) і в той же час «лакмусовим папером», завдяки якому стає можливою корекція інтерпретаційної версії, дозволяючи постановникам і виконавцям усвідомити ті моменти, які потребують подальшої доробки і переосмислення. Важливим фактором для виконавців-інтерпретаторів є не тільки безпосередня реакція публіки, але й самовідчуття артиста (на сцені і концертній естраді почуття загострюються). Нерідко лише на даному етапі комунікації можна в повній мірі досягнути правомірності обраної інтерпретації, вибору відповідних постановочно-виконавських засобів. Зауважимо, що вистава – результат мистецької діяльності творчого колективу, який можна порівняти з живим організмом, здатним розвиватися і набувати в процесі становлення нових рис.

Сучасні інсценізації оперного задуму можуть бути звернені до глибинних шарів твору, підтексту сценічної дії, архетипів колективного позасвідомого. Погляд на авторський текст як інтенціональну субстанцію увиразнює підґрунтя мистецьких пошуків режисерів у сучасному оперному театрі. Глибина розуміння концепції автора твору, оригінальність її інтерпретаційного прочитання визначають



кінцевий художній результат. Від тезаурусу реципієнта залежить міра сприйняття закладених у творі і його інсценізації образів-символів, підтексту, смислових нащарувань. Застосування засобів режисерського театру особливо доречно у зв'язку зі сценічним втіленням вагнерівських опер, звернених до істин міфу, в якому відображається колективне позасвідоме людства. Єдність реального та містеріального в музично-сценічних творах Р. Вагнера обумовлює широкий простір для впровадження режисерських новацій, оновлення світоглядних концепцій, збагачення арсеналу гри співаків-акторів.

Однак, перш за все, стисло вкажемо (докладніше про це див. у підрозділі 4.3) на зміни, які торкнулися музично-сценічного тексту опери «Тангейзер» в паризькій редакції в зіставленні з початковою дрезденською версією. Даний екскурс пов'язаний з тим, що проникнення в композиторський задум – важливий етап внутрішньої (віртуальної) творчої комунікації виконавців і постановників оперних вистав з автором твору. У остаточній версії більш ніж на третину скорочено увертюру, яка незмінно проводиться аж до вступного розділу ГП дзеркальної репризи, що дозволило композитору посилити наскрізну драматургію музично-сценічного твору, однак порушило цілісність симфонічного опусу як самодостатнього в умовах концертного виконання. У паризькій редакції більш детальну розробку отримав образ Венери у сцені внутрішнього поєдинку спокусниці і Тангейзера, який має намір покинути прекрасний світ богині. Розширення перших двох сцен опери – наслідок творчого діалогу композитора з першою виконавицею цієї партії В. Шрьодер-Девріент, яка вказала авторові на ескізність своєї ролі, що знайшло у нього відгук і відбилося в подальшій роботі над текстом при створенні нової редакції твору. В І дію Р. Вагнер включив розгорнуту балетну сцену, на перший погляд, у дусі традицій Grand Opera, але насправді це був компроміс, оскільки згідно з канонами створення вистав у цьому театрі, вона повинна була бути у II-му акті. В даному випадку відбувся не тільки діалог різних національних оперних традицій, але також і внутрішній діалог самого автора. Композитор не став писати вставний номер, а лише переосмислив матеріал первісної версії опери. У паризькій редакції Р. Вагнер надав цілеспрямованості розгортанню подій у сцені змагання співаків, що було пов'язано з труднощами досягнення авторського задуму вока-



лістами Дрезденської Королівської Опері. Він також надав більшої психологічної достовірності в розвиток внутрішньої дії Тангейзера. Переосмислив композитор і фінал II акту, де дав можливість виконавцю партії головного героя опери донести до слухачів у всій повноті трагічний відчай персонажа. Скорочення у вступі до фінального акту сприяло посиленню наскрізного розвитку музично-сценічної дії. Виразною деталлю є поява на завершальному етапі розвитку внутрішнього конфлікту головного героя твору винуватиці його духовного розладу – спокусливої богині Венери. Чуттєвий вплив звабниці композитор посилив тембром голосу: у дрезденській редакції – сопрано, а в паризькій – меццо-сопрано. Нарешті, був здійснений переклад лібрето на французьку мову (з точки зору художнього результату композитор не вважав цю спробу вдалою).

Відзначимо, що сучасні відеOVERSII, які звернені до паризької редакції, виконуються німецькою мовою, що, у свою чергу, представляє ще один текстово-інтерпретаційний варіант існування твору в художніх реаліях оперного лицедійства (на справді ж це остаточна віденська редакція, у якій увертюра набула кінцевого вигляду). Виключенням є постановка «Тангейзера» в оперному театрі Монте-Карло. Матеріали інтерв'ю та відеоогляд про дану постановку опубліковано телеканалом Euronews 9 березня 2017 р. [208]. Йдеться про унікальний творчий проект. Тому візьмемо на себе сміливість процитувати матеріали даної публікації, оскільки вони знайомлять з роздумами творчих керівників колективу оперного театру, що проливають світло на сам твір, розкриваючи причини його привабливості для сучасних виконавців та публіки. Паризька редакція «Тангейзера» зіграла важливу роль в історії світового музичного театру та творчій долі Р. Вагнера. З огляду на дані матеріали яснішою бачиться доречність унікального творчого проекту на фоні браку традиції виконання опери «Тангейзер» французькою мовою в автентичній паризькій редакції.

Постановник і генеральний директор оперного театру Монте-Карло Жан-Луї Грінда розповідає про витоки і мотивацію задуму інсценувати твір французькою мовою: «Мрія поставити “Тангейзера” по-французьки, точніше, в паризькій версії 1861 року, народилася у мене завдяки батьку. Мені здається, французька мова абсолютного міняє поетичний стрій твору в порівнянні з німецьким оригіна-



лом» [208]. Постановник розповідає також про художні інтенції, що інспірували його у процесі створення режисерського прочитання: «Французька м'якість в "Тангейзері", до речі, свого часу зачарувала дуже багато слухачів, навіть самого Бодлера. А сьогодні я у свою чергу звертаюся до Бодлера за натхненням в режисерській роботі» [там само]. Таким чином, комунікативний акт адресації до тексту твору має у даному випадку внутрішні засади, пов'язані з проникненням в смисловий зміст тексту твору, і зовнішні, що обумовлені адресацією до творчості Ш. Бодлера (приклад мистецького діалогу, що інтенсифікує взаємодію культур). Головний герой опери, на думку Ж.-Л. Грінда, близький самому Р. Вагнеру як митцю, у зв'язку із чим стає зрозумілим безпрецедентне захоплення композитора «Тангейзером», яке не залишало його до останніх днів: «Тангейзер – людина творча. За прототип можна було б узяти, ну, скажімо, Міка Джаггера або будь-якого іншого неоднозначного, обговорюваного, критикованого представника світу мистецтва. Критикованого, але одночасно дуже любимого! Мені здається, сам Вагнер був просто одержимий фігурою Тангейзера. Чому? Тому що, не виключаю, він і сам почував себе отаким ось – знехтуваним художником» [там само].

Диригент спектаклю Наталі Штуцманн пише про труднощі, які супроводжують сміливців, які взялися за виконання такого складного твору: «Ми буквально учора говорили з директором театру і спільно дійшли висновку, що ні, ми не боїмося цієї роботи. Як тільки мені запропонували диригувати "Тангейзером", я відразу погодилася. Це в моєму стилі – відразу рішатися! І лише погодившись, виявила, що мені доведеться працювати з партитурою вагою в 11 кг. Я сказала собі: ти зовсім з глузду з'їхала. Але до чого ж цікаво долати цю машину...» [там само]. Звернення до оперної творчості Р. Вагнера сприяє художньому зростанню творчої особистості, про що писав ще сам композитор. Це справедливо і в умовах мистецького сьогодення, на чому наголошує Н. Штуцманн: «Я переконана: деякі твори мистецтва змушують рости. Працюючи з ними, ви набираєте професійні бали. Коли йдеться про таку ось, воістину марафонського масштабу, оперу, вам треба ретельно продумати композицію твору. Слід розрахувати усі зміни темпу і ритму, а в цій опері таких поворотних моментів сотні. Ми повинні, повторюся, в деталях пропрацювати архітектуру

твору. Ви не уявляєте, скільки нових знань отримується під час такої копійки роботи» [там само]. Про вагомість диригентської роботи при здійсненні задуму «Тангейзера» писав Р. Вагнер, критикуючи П.-Л. Діча за його професійну безпорадність при підготовці і здійсненні його трудного, але такого любого дітища, яким є опера про співця любові. Критика торкнулась, в першу чергу, темпової драматургії, що має ключове значення при інтерпретації цього твору [60, с. 425]. Виконання оркестру під орудою П.-Л. Діча Р. Вагнер охарактеризував як «безбарвний хаос», в якому, за словами автора твору, «губився весь малюнок, усі лінії» [60, с. 426]. На противагу цьому, виконання оркестром Дрезденської Королівської Опери партитури «Тангейзера» у 1845 р. під керуванням самого Р. Вагнера композитор вважав одним із факторів, які врятували твір від цілковитого провалу, і дали композитору надію на можливість його достименного виконання у відповідності з авторською моделлю.

Процес осягнення своєрідності вагнерівських вимог, які композитор висував перед інтерпретаторами своїх творів, окреслює шлях від впровадження музично-сценічного задуму самим композитором через його поступове освоєння сучасниками та творчими нащадками до формування виконавського еталону. На новітньому етапі відбувається збагачення авторського тексту знахідками режисерського театру. Наявність стійких вокально-стильових критеріїв не суперечить пошуковості, варіантності втілення музично-сценічних образів на оперних підмостках постановниками творів.

Життя оперних редакцій немислиме поза їх сценічного втілення. Звернемося до особливостей інтерпретацій опери «Тангейзер» через шивчення відеозаписів її інсценізацій. Пропоновані увазі читачів матеріали відображають режисерські тенденції, що склалися в музичному театрі II половини ХХ – початку ХХІ ст. На жаль, про постановку спектаклю в оперному театрі Монте-Карло можна судити лише за підорепортажем на каналі Euronews. Відтворити цілісну концепцію постановників не представляється можливим. Однак існує безліч відеозаписів інсценівок опери, які варто розглянути в даному підрозділі в цілях виявлення пріоритетів у виборі редакцій «Тангейзера», а також принципів здійснюваного оперними постановниками діалогу з авторським текстом Р. Вагнера.



Отже, розглянемо особливості музично-сценічного втілення відеоверсій вистав «Тангейзера», що різнопланово ілюструють авторський задум композитора. Найчастіше постановники звертаються до паризької та змішаної редакцій, однак зустрічаємо і виключення. В інтерпретації увертюри до «Тангейзера» у байройтській постановці 1990 р. (диригент – Джузеппе Сінополі, режисер – Вольфганг Вагнер), у якій утілено дрезденську редакцію Р. Вагнера, здійснено значні купюри музичного матеріалу. Оркестровий пролог представлений тут лише тематичним комплексом вступу (хорал пілігримів, тема каяття, *regretium mobile* шістнадцятих). Він безпосередньо переходить у сцену вакханалії, яка ґрунтується на музичному матеріалі тематизму *Venusberg*. Це ще більше скорочення тематизму, навіть порівняно з вагнерівською паризькою редакцією. Постановники байройтського спектаклю спирались на першу авторську версію, у якій музичний матеріал увертюри представлено найбільш повно. Та незважаючи на це, у виставі зберігається стрижневе для концепції увертюри та опери загалом протиставлення аскетичного хоралу пілігримів і тематизму *Venusberg*, яке репрезентоване тут не тільки музичним, а й візуальним рядом. Нагадаймо, що I розділ I сцени у дрезденській редакції ґрунтується на проведенні тематизму скороченої постановниками спектаклю ГП експозиції увертюри, але у більш стриманому темпі, адже темпове *staccato* пов'язане тут із подальшим етапом становлення вакхічного танцю (розділ *Presto*). Під час звучання вступу увертюри та I епізоду вакханалії, які утворюють в цьому контексті ще більшу цілісність, музично-драматургічна антитеза набуває візуального втілення: під час звучання хоралу на сцені з'являються фігури пілігримів-богомольців, а за ними на сцену ніби злітає балетна трупа; вона створює образ еротичного танцю, у якому, згідно із задумом Р. Вагнера, беруть участь міфологічні істоти – сирени, наяди, німфи. Скорочення постановниками матеріалу увертюри не сприймається штучним, довільним. Розгадку такої перцепції можна пояснити, звернувшись до художньої практики XIX ст.: увертюру поступово витісняє вступ, у якому давався початковий імпульс музично-сценічній дії або ж представлялися основні образно-драматургічні сфери, які виступали симфонічним узагальненням стрижневої ідеї опери.



Декорації всіх дій об'єднуються наявністю спіралеподібної фігури на театральному помості, яка, ймовірно, символізує безкінечне становлення усього суцього – людини, природи, вселенського космосу. Це візуальний символ стезі, якою ідуть на прощу пілігрими, а також життєвого шляху, пройденого самим Тангейзером. Міфологема Шляху як метафора духовного сходження особистості об'єднує фізичний та метафізичний рівні, процес та результат. Однак цей візуальний символ трансформується протягом усієї вистави: надалі спіралеподібна конструкція перетворюється на ложе Венери, потім – на постамент, з якого височіє статуя Діви Марії. У сцені змагання співаків – це амфітеатр, який служить залом, де півколом розміщується вартбургське товариство.

Духовний поєдинок Тангейзера та Венери постановники вирішили у дусі стрімкого розгортання діалогічної сцени, у якій зміна внутрішніх станів підпорядкована цілеспрямованому драматургічному розвитку. Він не уповільнюється аж до остаточної розв'язки, коли досягається найвища кульмінація, за якою відбувається раптовий спад напруги з подальшим переходом до наступної сцени. Таким чином, динаміка в цій сцені превалює над статикою, активність над медитативними станами.

Специфіка дрезденської редакції «Тангейзера», яку В. Шрьодер-Деврієнт сприйняла як ескізність, що спонукає до подальшого доопрацювання, надає все ж виконавцям певні переваги: емоційна напруженість, цілеспрямованість розвитку, швидкість розгортання подій. Ці особливості початкового варіанту опери Р. Вагнера набули еквівалентного авторському задуму втілення в інтерпретації співаків-акторів – виконавців партій Тангейзера та його спокусниці Венери – Ріхарда Ферзалле і Рутгільд Енгерт-Елі. Декорації постановки відповідають сучасним тенденціям мінімалістичного оформлення сценічного простору. Вони відображають місце дії за допомогою кількох характерних штрихів. Сценографія відтворює традиційні зовнішні атрибути античності і середньовіччя поза деталізацією. Це відповідає умовності театрального мистецтва, надаючи можливість реципієнту домислити, дофантазувати сценічний простір, в своїй уяві домалювавши зовнішню дійсність.

Постановники опери «Тангейзер» Метрополітен Опера, 1982 р. (диригент – Джеймс Лівайн, режисер – Отто Шенк) звернулися до ві-



денської редакції твору, в той час як вистава фестивалю в Баден-Бадені 2008 р. (диригент – Філіп Жордан, режисер – Ніколаус Ленхоф) втілює змішану версію, яка комбінує два варіанти авторського тексту. Ці інсценізації вирішені у цілком протилежних ракурсах, виказуючи різнобічні тенденції – реалістичного і символічно-умовного зображення подій. Амплітуда художніх рішень охоплює крайні пункти. У метрополітенській виставі – традиційна і очікувана естетизація спокуси в контексті зображення гроту Венери, реалістичні декорації і костюми при зображенні середньовічної старовини. Привертає увагу виписаність деталей, таких як, наприклад, фрески, які постають в якості архітектурного декору. У баден-баденській інсценізації – де-гуманізація, бо згідно концепційному задуму постановників, танцівники балету позбавлені людської подобі. Таким чином розкривається алегоричний зміст вагнерівського задуму. Візуальний ряд, партитура дій в баден-баденській інсценізації актуалізують прихований підтекст вагнерівського твору, декорації ж витримані в дусі сучасних тенденцій – мінімалістичне оформлення сценічного простору, його мобільність і поліфункціональність.

Баден-баденська версія вельми цікава з точки зору знаходження і актуалізації прихованих смислів оперного задуму Р. Вагнера. У зв'язку із цим зупинимось більш детально на особливостях цієї постановки. Перевтілення елліністичних міфологічних істот в личинок супроводжується трансформацією вигляду танцюристів балету за допомогою відповідних оригінальних костюмів і звернення до сучасних сценічних рухів, які імітують їх життєдіяльність. Композитор, таким чином, окреслює сходження людини – вінця природи – на долішній ступінь еволюції, де превалюють інстинкти і відсутнє інтелектуально-емоційне усвідомлення дійсності. Однак цей світ природний, позбавлений негативних прикмет соціального буття Вартбурга. Зовнішнє перетворення наяд, сирен, сатирів, вакханок в огидних личинок ґрунтується на міфологічних уявленнях, оскільки саме так представлялася в сказаннях Тюрінгії свита Дикої Мисливиці Венери. Відповідно до цього її образ об'єднує риси чарівної жінки і матки колонії комах. Роль Венери блискуче утілила Вальтрауд Майер, яка сполучає бездоганність вокального виконання і акторської гри. Режисерська концепція при усій оригінальності, розбіжностями з авторськими ремарками



має об'єктивні архетипічні підстави. Венера у виконанні В. Майер – шибна спокусниця, розгнівана богиня, матка у царстві личинок і комах. Її вокальна інтонація гнучко відтворює контрастні зміни настрою, підзначених широкою емоційною амплітудою – від чарівного співу, який заворожує героя і вводить його в сомнамбулічний стан до емоційних сплесків, потужних спалахів гніву скривдженої красуні. Тангейзер, немов дитина, засинає, поклавши голову на коліна Венери. У цій мізансцені, в поведінці головного героя опери очевидним є втілення режисерської ідеї: впадаючи в сомнамбулічний стан, співець любові втрачає волю до опору; він перетворюється, подібно іншим жертвам спокусниці, у личинку, яка підкоряється елементарним просям природи.

Постановниками витримується характерне для музично-театральних інсценізацій II половини XX – початку XXI ст. мінімалістичне оформлення сценічного простору: одні і ті ж елементи декорацій завдяки їх певній трансформації набувають в наступній дії цілком нового вигляду. Таким візуальним образом-символом виступають спіральевидні сходи, які спрямовані в бескінчність. У I акті статуарні сходи доповнюються рухливими сходами, які обертаються навколо своєї осі, сприймаючись як візуальний символ становлення, безконечного руху природного буття (в той же час це вкрай умовне зображення Венериної гори – Venusberg).

Починаючи з II дії в сценічному просторі залишаються лише стаціонарні сходи. Автори вистави знаходять можливості для її модифікації. Так, у II акті вигнуті сходи виглядають дуже ефектно: цьому сприяють проміясті маленькі лампочки, які горять на темному тлі, сукупно зображаючи зорі на небі. Сходи візуально розширюють сценічний простір, розділяючи його на верх, середину і низ. У III дії в декорацію додана виразна візуальна деталь – образ сходів доповнений у верхній частині елементом у дусі жорстких урбаністичних конструкцій, асоціюючись зі стилем інтер'єру лофт (парадоксально, але саме у такому вигляді символ сходів витлумачений як шлях на небеса). Цього разу візуальний образ трансформується у символ, асоціюючись з архетипом колективного позасвідомого, яким виступають сходи Якова. Образ сходів, які сягають небес, представлений у тексті Старого Завіту, являється сакральним символом; з позицій аналітич-



ної психології К. Г. Юнга він мислиться архетипом колективного поза-свідомого. У книзі Буття читаємо про сон Якова: «І сниться йому, що ось драбина спирається об землю, а верхом сягає неба, і оце ангели ступають по ній вгору й сходять наниз» (Буття 28: 12) (переклад І. Хоменка). По цим сходам ступає дівчата-Янгол Єлизавета, щоб зникнути з поля зору глядачів, здійснюючи перехід в інший світ. На дівчата-Янголові зосереджений погляд Вольфрама фон Ешенбаха, який звернувся після цієї значимої події до вечірньої зірки (згадаймо також сценічне оформлення у II дії, що послужило тлом Виходу Єлизавети). Під час сходження покутниці на небеса Вольфрам проводить її поглядом, аж поки вона не зникає в іншому вимірі.

У баден-баденській виставі смерть Єлизавети, а вслід і Тангейзера, осмислена на глибинному рівні, актуалізуючи символічний зміст подієвого ряду. Постановники відмовилися від традиційної траурної процесії з труною заступниці, хоча ця подія є вельми значимою в контексті внутрішнього шляху головного героя опери, оскільки, згідно із задумом композитора, у цей момент настає духовне прозріння як кінцевий пункт становлення, знаменуючи переродження, преображення. Раніш цього стану сягає заступниця Єлизавета, звертаючись у молитві до Діви Марії і відчуваючи власне призначення в долі грішного коханого, яке полягає у самопожертві в ім'я Любові. Тангейзер здійснює містеріальне сходження від низин духу до його вершин. Шлях героя на небеса в даній інтерпретаційній версії не менш тісно зв'язаний зі смертю його заступниці, ніж в авторському задумі Р. Вагнера, і утілюється за допомогою засобів візуальної символіки. Оригінальною знахідкою постановників є візуально-смысловий ряд, відтворений кінематографічними засобами. Тангейзер у момент переходу в інший світ показаний в трьох ракурсах: він помер на руках Вольфрама (тілесна оболонка героя), його душа відділяється від тіла і сходить в трансцендентний світ по сходах Якова за Єлизаветою. Душа персонажа, яка відділилася від тіла, у свою чергу, показана в двох кінематографічних планах – загальному та крупному.

У баден-баденській інсценізації важливе смислове навантаження несе балет, вирішений нетрадиційно. Замість німф, сатирів і сирен свиту Венери складають личинки – образи, вдало втілені сучасною пластикою (хореографи Амір Хосайнпоур та Джонатан Ланн). У групі



танцюристів звертає на себе увагу кокон і чорний жук, який виділяється своїм видом і сценічними рухами на фоні світлотілих личинок. Рухи хореографічної групи імітують життєдіяльність примітивних форм природного світу. Жук, який чинить опір, намагаючись протистояти / протидіяти личинкам, поводитися самостійно, незалежно – музично-сценічний образ, який виступає хореографічним двійником Тангейзера. Тим паче, що співець любові упродовж усього спектаклю поставатиме на сцені в чорному одязі, який, мабуть, символізує його темну одержимість. Особливо яскраво контраст проявляється в сцені змагання співаків, оскільки інші учасники творчого конкурсу одягнені в сяюче (золотисте) вбрання. Однак у природному світі, як, втім, і в людському співтоваристві, необхідно підкорятися більшості. Опір даремний. Це стає зрозумілим з перебігу подій балетної інтермедії з жуком і сцени змагання співаків, які в даному спектаклі кореспондують одна з одною.

Випикають також асоціації зі знаменитою новелою Ф. Кафки «Перевтілення», де комівіажер Грегор Замза одного разу уранці усвідомлює власне перетворення на комаху. В алегоричній формі празький письменник актуалізує ідею, яка бере початок від романтичної теми двійництва. За допомогою неї осмислюється доля героя, який переживає стан відчуженості з соціальним середовищем, почуваючи себе огидним ізгоєм. Відмітимо момент співзвучності стержневої ідеї в творі чеського письменника і хореографічною знахідкою баден-баденської інсценізації. Смысловий перетин виникає в результаті звернення до ідеї фізичної метаморфози, перевтілення, оскільки в німецькій міфології зваба Венерою лицарів призводила до їх перетворення на огидних личинок, втрати людської подобі. В міфі в алегоричній формі відбилосся соціальне ставлення до суб'єктів, що удаються до гріха і забувають про істинне призначення людини у цьому світі (згідно християнським моральним нормам дух повинен панувати над тілом). Соціальний підтекст ясно прочитується і в новелі Ф. Кафки.

Смысловий ряд можна продовжити, оскільки в рішенні хореографічної сцени баден-баденського «Тангейзера» виникає алюзія з кадрами кінострічки Кена Рассела «Густав Малер» (ними відкривається фільм), де візуальний образ кокона утілюється виразними пластичними рухами, апелюючи до сучасних хореографічних засобів. Цілком



можливо, що постановники вагнерівського «Тагнейзера» спиралися на візуальний образ-символ, втілений в знаковому в історії кіномистецтва фільмі.

Зупинимося також на інтерпретації музично-сценічних образів, здійсненій співаками-акторами в даному спектаклі. Слід зазначити яскраву гру істинного лицедія оперної сцени Роберта Гамбілла – виконавця ролі Тангейзера: складна партитура зовнішніх та внутрішніх дій здійснена ним впродовж вистави в новому, нетрадиційному ключі. Авторами інсценізації і вокалістом знайдені і переконливо втілені яскраві деталі поведінки, яка відповідає експресивній манері співу. Він створив образ імпульсивного, дієвого, рішучого персонажа. Цьому сприяє тембр голосу, відмічений часом жорстким металевим звуком, а також специфіка акторської гри вокаліста. В сцені-поєдинку з Венерою він майстерно утілює крайні емоційні стани – крайню сомнамбулічну зачарованість, підпадаючи під вплив спокусниці, і щонайбільшу рішучість у момент здійснення наміру вирватися з тенетів богині любові. Перше назване самопочуття кореспондує з інфантильною стадією життя людини і примітивними природними формами; останні живуть за своїми власними іманентними законами, не роздумуючи про їх доцільність. Під впливом чарівного співу богині Тангейзер втрачає волю до дії, проте вже в наступній сцені співак входить в новий стан – молитовної самопоглибленості, і як щонайбільший контраст – в II дії він демонструє демонічну одержимість, яка охопила його в сцені змагання співаків (у цій інсценізації опери автори спектаклю звертаються до дрезденської редакції сцени музично-ноетичного турніру). При неспішному розгортанні подій стан одержимості Тангейзера, в який він поступово входить і який поволі посилюється, знаходячи вихід в хвалі Венері, сприймається в заданому контексті як різкий спалах, крайній контраст-антитеза відносно початку сцени.

Крещендуюча логіка драматургії сцени змагання співаків продумана і прекрасно вибудована завдяки майстерній грі співаків-акторів, вона відзначена цілеспрямованістю неспішного розгортання подій, підтверджуючи художню досконалість первинного задуму композитора в якості одного з варіантів музично-сценічного опусу. У акторській грі Роберта Гамбілла можна виділити багату емоціональну палітру, виражену через виразні сценічні рухи, промовисту міміку в єдності



із співацькою інтонацією; створений ним образ сприймається у душі сучасності відповідно до активного ритму епохи.

Образ Єлизавети, який в цьому спектаклі утілила Каміла Нюлунд, відтворений в усій його багатогранності, яка закладена вже самим композитором. Так, в III дії янголізована героїня показана як заступниця, що рятує коханого від пекельних мук душі. Проте в II акті вона зображена як сповнена надій юна дівка, якій не чужі земні прагнення. В інтерпретації К. Нюлунд навіть у предсмертній молитві, де образ героїні набуває нових, потойбічних рис, виконання артистки не втрачає живої емоційності. Єлизавета незмінно показана нею, в першу чергу, як закохана дівчина. У байройтській виставі 1990 р. (диригент – Джузеппе Сінополі, режисер – Вольфганг Вагнер) Шеріл Штудер, навпаки, акцентує в молитві момент повної внутрішньої відчуженості, зосередженості, аскетизму – відступ від усього земного, крайня інтровертивна самопоглибленість. У її виконавській інтерпретації молитва – одночасно погляд у власні духовні глибини і відхід духу в трансцендентну далечинь. Дана трактовка відмічена стриманою манерою вислову: у кінці земного шляху Єлизавети емоційне начало ледь-ледь проступає крізь глибини образу, зверненого до внутрішнього й одночасно до потойбічного світу. Шеріл Штудер в цілому виконує партію дуже стримано. Своєрідність її тлумачення образу вагнерівської героїні рельєфно виділяється при співвіднесенні з підвищено експресивною манерою виконання Каміли Нюлунд. У трактуванні Виходу Єлизавети К. Нюлунд міститься також натяк на героїчний модус образу, завдяки чому персонаж сприймається як типологічно споріднений з іншою янголізованою заступницею – Сентою, а також дівою-войовницею Брюнгільдою. В експозиційній характеристиці Єлизавети, здійсненій К. Нюлунд, персонаж водночас осмислений як дівка, сповнена життєвої енергії, молодості й оптимізму.

В інтерпретації фестивалю у Баден-Бадені сходи, які ведуть в нескінченність, в II дії осмислені постановниками як просторовий чинник, який не наділений глибинною символікою. По цим сходам спускається Єлизавета, виконуючи арію, яка звучить у виконавському прочитанні К. Нюлунд вельми емоційно. Вже у самому задумі композитора експозиційна арія героїні сповнена життєствердного настрою, властивого юності, проте зазначимо, що саме в цій інтерпретації екс-



пресивна сторона образу отримує найбільш яскраве втілення у співвідношенні з іншими відомими авторові монографії виконаннями.

Подіум, на якому поставала Венера в образі королеви Venusberg, зайняла тепер Єлизавета – правителька Вартбурга. Так автори спектаклю показують обох героїнь як правительок й акцентують їх приналежність до символіки Жіночності, багатогранно представлені у «Тангейзері». В інтерпретації баден-баденських постановників підкреслюється, що ця молода, приваблива дівчина не позбавлена суто земних, навіть чуттєвих стремлінь. Подібне розуміння музично-сценічного образу відповідає задуму композитора, проте воно употужнено завдяки режисерській експлікації й акторсько-вокальному втіленню співачки. Кружляючи в радісному збудженні після щасливої зустрічі з Тангейзером, вона в знеможі падає на подіум-підвищення, проте прихід ландграфа Генріха примушує її сором'язливо підвестися.

Під час звучання маршу увесь сценічний простір, у тому числі східці сходів, заповнюється васалами ландграфа Генріха, які одягнені в костюми unisex: різниця між чоловічим і жіночим одягом майже відсутня – довгі темні сукні, верхня частина тіла скута латами. Жіночий dress code доповнений строгими зачісками й однотипними головними уборами, а чоловічий – шоломами, що прикрашені рогами, які нагадують оленячі. Відмітимо, що у цих тварин великі й міцні роги – це відзнака сили і мужності, міцного здоров'я. Зважаючи на сценічні образи, оригінально вирішені постановниками в даній виставі, можна дійти висновку, що пригнічення індивідуальної унікальності властиво двом світам, які лише на перший погляд виглядають повними антитезами: сходження людини на рівень первинних природних форм, в першому випадку, й акцентована приналежність суб'єкта певній соціальній групі, в другому, утверджують необхідність бути таким, як усі або хоча б вписуватися в певні рамки. В однакові золотисті костюми з металевим сковуючим шию комірцем одягнені усі учасники змагання, окрім Тангейзера, оскільки одержимий демонічними чарами персонаж впродовж усього спектаклю незмінно постає в чорному одязі вільного крою. Цього разу приміст використовується у якості сценічного майданчика. Постановники демонструють дотепність, почуття гумору, використовуючи візуальний образ мікрофону, який задіяний під час вступної промови ландграфа Генріха і виконання кон-



курсантами пісень музично-поетичного турніру. Звертає на себе увагу розкута сценічно-естрадна поведінка Тангейзера, який все більше входить у стан одержимості, яка посилюється після кожної чергової пісні, виконаної одним з суперників, оскільки він емоційно реагує на зміст (а можливо й стриману манеру виконання) пісень інших (вельми символічно – скутих в області шиї) конкурсантів.

Отже, дана режисерсько-виконавська версія «Тангейзера» відзначена поглибленням образно-смыслових нюансів, намічених в оперній партитурі Р. Вагнера, підвищенням тону емоційного висловлювання, впровадженням візуальних образів-символів, які розкривають підтекст музично-сценічної дії. Після перегляду відеозапису в автора монографії збереглося яскраве враження: ця постановка – самотутнє, неповторне, сучасне й привабливе інтерпретаційне прочитання постановників у співдружності з виконавцями. При усій своїй оригінальності інсценізація не справляє враження гонитви за новизною за всяку ціну – на шкоду авторському задуму композитора, в якому представлена світоглядна концепція, онтологічна картина буття всесвіту. Навпаки, постановники посилюють, підкреслюють задані Р. Вагнером смислові інтенції, що утворюють глибинне світоглядне підґрунтя твору. Воно включає християнську систему моральних координат, міфологію, натурфілософію, чуттєві та інтелектуальні першооснови світосприйняття, – усі ці елементи показані в їх діалектичній єдності. Постановникам вдалося по-новому актуалізувати закладені у творі смислові інтенції. При усій інноваційності прочитання ця інтерпретаційна версія сприймається вельми органічною, але такою, що відповідає швидше духу, ніж букві авторського задуму Р. Вагнера.

Проаналізувавши відеOVERсію спектаклю фестивалю у Баден-Бадені, можна дійти висновку, що режисерська концепція при усій оригінальності і неспівпаданні з авторськими ремарками, має об'єктивний архетиповий ґрунт в колективному позасвідомому людства. На рівні художнього мислення тут виникає ситуація діалогу автора оперної партитури і авторів інсценізації. Подібна творча комунікація розкриває, згідно з термінологічним апаратом Ю. Лотмана, *механізм перекладу* (курсив мій. – О. Ш.). Її метою не є простий акт передачі константної інформації, оскільки художній текст в даному випадку генерує нові повідомлення, які утілюються виконавцями-інтерпре-



таторами, – «текст “знає більше”, ніж можна прочитати у вихідному повідомленні» [140, с. 27]. Згідно Ю. Лотману художній текст містить в собі «пучок сенсів», а вагнерівський оперний задум «Тангейзера» здатний породжувати їх бескінечну множину, оскільки він сповнений архетипової інформації. Цю інформацію прочитусь реципієнт – будь то вчений-музикознавець, музичний критик, слухач аудіозапису, глядач відеоспектаклю, публіка в оперному театрі (залежно від цілей й умов перцепції) або ж постановники та виконавці вистав, які творчо перетворюють її, розкривають подеколи імпліцитні інтенції авторського тексту, реалізуючи їх у своїй концепції. У інсценізаціях «Тангейзера» виявляється крива смислів – потенційна бескінечність, що втілена через множину інтерпретацій – від реалістичного до глибинно-символічного трактування внутрішнього змісту опусу.

Адресуємося до ще однієї інсценізації «Тангейзера», зверненої до змішаної редакції. Ця відеOVERсія цікава глибинним трактуванням природи Жіночності через узагальнюючу символіку, ініціювавши авторів байройтської вистави 1978 р. (диригент – сер Колін Девіс, режисер – Гьотц Фрідріх) до сценічного ототожнення Венери з Єлизаветою. Дві ці жіночі ролі виконує одна співачка – Гвінет Джоунс, що вимагає від неї майстерності перевтілення й вокальної витривалості. Творче досягнення співачки демонструє універсалізм виконавиці, яка взялася здійснити таке складне завдання. Архетип Жіночності представлений в спектаклі крізь призму його полівалентності, оскільки кожна з граней відзначає лише один кут зору на його феномен, суть якого можна досягти через міфологію, художні узагальнення і, врешті-решт, повсякденний життєвий досвід. Парадоксальне (на перший погляд) ототожнення суперниць – Венери і Єлизавети – є цілком логічним, оскільки вартбургська діва, з огляду на текст оперного твору Р. Вагнера, поєднує різні грані узагальнюючого архетипу – дівочтво, потенційна жіночність, самозречення. Єлизавета цнотлива, щира, вона прагне до створення сім'ї, одночасно демонструючи здатність до сублімації потенційної жіночності в акті спокутного жертвопринесення. Таким чином, в характеристиці Єлизавети актуалізується діалектична єдність Еросу та Агапе, що осмислена водночас як антитеза, осмислена через призму протиставлення персонажів-символів – образи богині чуттєвої любові Венери і пресвятої Діви Марії. Образ Єли-



завети знаходиться між цими двома полюсами, об'єднуючи в своїй особистості тілесне та спірітуальне начала.

Перший вихід Єлизавети у виконанні Гвінет Джоунс розкриває тендітність цього персонажа, який показаний у відповідності з патріархальним тлумаченням образу. Урочистість висловлювання кореспондує в цій інтерпретаційній версії не з героїкою, а швидше – зі знаменитим маршем з II дії. Образ Венери в цій інсценізації розкривається в його амбівалентності, оскільки у римській міфології богиня є сакральною персоніфікацією любові й краси у їх єдності, а в німецькій – Дикою Мисливицею, що затягує душі спокушених нею прихильників в духовну прірву, до загибелі. У цій відеOVERсії образ Венери представляє дві протилежні грані – відразлива маска (у прямому сенсі цього слова) Дикої Мисливиці, за якою ховається чарівлива зовнішність спокусниці, яка відкривається, коли співачка скидає страхітну личину (початок II сцени I дії). Тангейзер появляється зі складок сукні богині, що вирішено кінематографічними засобами. Отже, в байройтській виставі 1978 р. іпостасі двох героїнь – Венери та Єлизавети – охоплюють 4 грані архетипу Жіночності – Дика Мисливиця, чарівна звабниця, тендітна діва, свята заступниця. І усі вони представлені завдяки акторському обдаруванню однієї виконавиці, – Гвінет Джоунс, яка майстерно утілила на сцені складний композиторський задум у відповідності з унікальною інтерпретаційною концепцією. Нагадаймо також, що у німецькій християнській міфології Венера утотожнювалась з богинею весни Хольдою, ім'я якої звучить в момент, коли Тангейзер повертається у світ людей.

Центральний образ опери, який не має музично-вербального втілення, але відбиває визначальний у творі сакральний сенс природи Жіночності у християнському розумінні – Пресвята Діва Марія. У «Тангейзері» він представлений в якості символу, що має глибоке духовне підґрунтя: віра в її заступництво, можливість знаходження шляху з прірви в обитель добра і світла через щире каяття. У контексті сценічного простору опери цей образ представлений в якості статуарної фігури, до якої звернені молитви головних героїв – Тангейзера і Єлизавети.

Венера – Марія – Єлизавета, згідно концепції О. Роценко, образи-імена [186], за якими криється глибинна символіка, відбиваючись



у свідомості персонажів опери. Нагадаймо, що про єднання духовного та чуттєвого начал Р. Вагнер писав як про визначальну ідею опери у програмному поясненні до її увертюри. Можна також дійти висновку, що саме у відеOVERSII 1978 р. постановникам у найбільшій мірі вдалося утілити на рівні символіки діалектику душі головного героя, що витікає із взаємодії з архетипом Жіночності «Тангейзера», який формується із трьох образів-імен. Кожне з них має архетиповий сенс (у тому числі і покутниця, яка належить земному світу, але завдяки самозреченню сягла вищої Істини). Діва Марія та Венера представляють світоглядні антитези, крайні онтологічні полюси у картині світу твору й розлад в душі Тангейзера, і в той же час вони відбивають різні грані архетипу Жіночності, проекція якого спрямована у безкрай.

**Підведемо підсумки.** Аналіз авторських редакцій і музично-сценічних втілень опери «Тангейзер» в сучасному оперному театрі вказують на багатство контекстуального поля твору, яке відбилося в режисерських концепціях сучасних постановників. У них музична інтонація органічно поєднується із зовнішньою атрибутикою, візуальним рядом, партитурою дій і почуттів героїв. Відзначимо взаємозв'язок зовнішніх і внутрішніх дій, на якому наполягав Р. Вагнер і який був гармонійно упередметнений сучасними співаками-акторами. Усі постановочні засоби націлені на розкриття внутрішнього світу індивідуума, який знаходиться в єдності з онтологічними початками всесвіту. Ідею твору втілено за допомогою глибинної символіки, яка кожен раз по-новому відбиває смисловий зміст опери, закарбовану в нім картину світу.

Можна виділити різні варіанти підходу до рішення оперного спектаклю «Тангейзера»: 1) реалістичність зовнішніх деталей, естетизація художнього простору, його відповідність ремаркам композитора; 2) пошук нових деталей зовнішньої та внутрішньої дії, звернених до глибинних пластів художнього тексту. Декорації можуть виявляти тяжіння авторів вистави до точності або умовності відтворення місця дії.

Слід зазначити, що з точки зору музичного втілення «Тангейзера» усі розглянуті у підрозділі виконання демонструють майстерність світового рівня і можуть служити відправним началом для подальших творчих пошуків. Засоби режисерського театру кожного разу допомагають по-новому розставити акценти і розкрити смислові глибини



твору, зверненого до пізнання через міф. Композитор адресується до підвалин архаїчного мислення, однак здійснює у своїх творах проекцію саги на сучасність, а постановники актуалізують у творі сенси, співзвучні епосі співавторів спектаклю. Так, міф демонструє свою актуальність у будь-яку днину завдяки вічним істинам, що містяться в нім.

У «Тангейзері» композитор розмірковує про природу Жіночності. Ототожнення Венери і Єлизавети у байройтській інсценізації 1978 р. вказує на поєднання тілесно-дівочого і духовно-жертвовного в образі вартбургської діви, окреслюючи в той же час протиріччя у душі головного героя твору. У баден-баденській версії образ Єлизавети не мислиться повною антитезою богині любові. Триумфуюча юність – акцент цієї інтерпретаційної версії – апелює до архетипу Жіночності Венери. Не випадково молода дівчина займає місце богині чуттєвої любові на примості, що відображає, очевидно, її прагнення до возз'єднання з коханим у шлюбному союзі. Єлизавета, згідно із задумом композитора, позбавлена святенницького заперечення чуттєвості. Музично-сценічна характеристика і інтонаційний «словник» її вокальної партії розкривають багатогранність музично-сценічного образу, його внутрішній розвиток. У зв'язку із цим закономірно, що виконавиці цієї ролі акцентують (кожна у своїй інтерпретаційній версії) одну із граней образу: підвищена емоційність або чернеча усунутість, тендітна дівоча грація або урочиста величавість. Відмінності прочитань обумовлені смисловою амплітудою, що визначає глибини музично-сценічного образу, який поєднує крайні полюси, – закохана дівчина, сповнена радості, і свята заступниця, що вже не належить земному світу. Образ героїні внутрішньо трансформується; проходячи тернистий шлях пізнання, Єлизавета розширює свої духовні горизонти в нескінченність. Покутниця, яка сягає святості, є стрижневим героєм твору так само, як і Тангейзер, оскільки на їх духовному становленні зосереджена думка композитора, а далі – постановників і виконавців твору, які разом з автором опери несуть своє художнє послання публіці.

Основні положення, представлені в даному підрозділі, можуть послужити основою для подальшого вивчення тенденцій режисерського театру, який набуває у сучасному музичному житті усе більш вагомого значення.



#### Резюме до Розділу 4

«Тангейзер» став для Р. Вагнера таким же тяжко вистражданим, але любимим дитям, як і «Фіделіо» для Л. ван Бетховена. У творі великого нащадка віденського класика в період створення та постановки опери на дрезденській сцені формувалася концепція Gesamtkunstwerk та онтологічна картина світу, що визначає становлення світоглядних установок композитора аж до «Парсіфаля». Р. Вагнер співвідносить ідеали античності і християнства в прагненні створити примирюючу нову релігію в умовах Kunstreligion, осмислює проблематику, пов'язану з метафізикою любові в аспекті діалектики її чуттєвої і спіритуальної складових, – Ероса та Агапе. Образи основних діючих героїв опери, музично-сценічний процес були розроблені композитором з особливою ретельністю і скрупульозністю. Проте новаторське трактування оперної дії, що вимагає унікальної комунікації, освоєння манери мовного співу Schprechgesang, завдяки якому стає можливим еквівалентне авторському задуму перетворення вокаліста на співака-актора, не були повною мірою досягнуті виконавцями. Р. Вагнер довгий час не міг досягти бажаного результату, оскільки найголовніше в «Тангейзері» – драма, і вона не знаходила адекватного його уявленням сценічного втілення. Текст твору повинен давати виконавцям ключ для вірної інтерпретації композиторського задуму, однак цього довгий час не відбувалося. Комунікаційний процес не сягав необхідних результатів; передусім він повинен був бути скерованим на досягнення унікальної в цьому творі художньої концепції автора.

Редакції «Тангейзера» демонструють прагнення композитора доопрацювати текст, яке не ослабло до кінця життя композитора; він спирався на безпосередній досвід постановок, цінні зауваження В. Шрьодер-Девріент. Р. Вагнер намагався удосконалити текст твору, досягти довершеності. Паризька редакція «Тангейзера» являє приклад діалогу культур, оскільки написання нового варіанту опери і її постановка здійснювалися в умовах міжнаціональної взаємодії, торкаючись сутнісних рівнів комунікації. В роботі зі співаками-акторами Р. Вагнер намагався досягти бажаної природності музично-сценічного процесу, утіливши на сцені твір, який він уподібнював п'єсі в драматичному театрі, через музику відображуючи внутрішні, скриті від очей реципієнтів, процеси.



#### РОЗДІЛ 5 «КОМУНІКАТИВНІ КООРДИНАТИ» У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

##### Preambula

У даному Розділі книги автор не обмежується рамками проблеми комунікативності художньої свідомості й творчості Р. Вагнера. У підрозділі 5.1 комунікативна взаємодія персонажів різних епох і національних традицій, у тому числі й у творах Р. Вагнера, аналізується крізь призму теорії соціальних дій Макса Вебера. На цьому тлі рельєфніше представлена містеріальна концепція Р. Вагнера, її авторська специфіка. Таким чином, персонажі-функції в просторі культури розглянуті з позицій внутрішніх комунікативних зв'язків, централізованих фігурою Р. Вагнера. У творчості німецького композитора соціальні взаємодії героїв служать фундаментом, на підґрунті якого Р. Вагнер створює на оперній сцені онтологічну картину світу, яка відповідає його художньому світогляду, єдиному протягом десятиліть, але який обростає від твору до твору новими смисловими «обертонами». У підрозділі 5.2 автор монографії торкається проблеми комунікації в творчому колективі оперного театру. Це дозволяє досягнути комунікативної специфіки виконавської практики в умовах колегіальної співтворчості, рецепції й оцінки результатів колективної співпраці, а це є одним з найважливіших питань рефлексії Р. Вагнера-митця.

Таким чином, в даному Розділі автор монографії звертається до різних типів комунікації; один з них являється приналежністю художнього твору, визначаючи характер взаємин персонажів і світоглядну авторську концепцію, а другий – виконавське втілення музично-сценічного опусу в умовах творчої колегіальної співпраці.



### 5.1. Комунікативні взаємодії персонажів крізь призму теорії соціальних дій Макса Вебера. Соціальні дії вагнерівських персонажів в просторі семіосфери культури

Створюючи оперний твір, лібретист і композитор (мова йде про творчу співдружність або «двоєдність» зазначених іпостасей в художній практиці конкретного автора) так чи інакше відображають історичну обстановку, певні соціальні реалії. Тим самим обумовлюються взаємовідносини персонажів, які своєрідно відображують ситуацію реальної дійсності. У художньому творі подібні взаємини часто утворюють верхній шар, за яким криються загальнолюдський зміст (моральні норми, які зберігають свою значимість в різні часи) і архетиповий смисл, що відбиває колективне позасвідоме.

У цьому підрозділі автор монографії ставить собі метою осмислити мотивацію поведінки персонажів у фокусі теорії соціальних дій, розробленої німецьким вченим Максом Вебером.

М. Вебер є засновником розуміючої соціології, покликаної оцінювати соціальні дії, виходячи з пояснень відповідних причин: «У поведінці (Verhalten) людей («зовнішній» і «внутрішній») виявляються, як і у будь-якому процесі, зв'язки і регулярність. Лише людській поведінці властиві, в усякому випадку, повністю, такі зв'язки і регулярність, які можуть бути зрозуміло витлумачені. Отримане за допомогою тлумачення “розуміння” поведінки людей містить специфічну, дуже різну за своїм ступенем якісну “очевидність”» [73, с. 495]. Розвідки М. Вебера були обумовлені проблемами аналізу соціальних явищ, однак досягнуті результати можуть екстраполюватися в інші наукові галузі, включаючи мистецтвознавство. Комунікативні взаємодії персонажів осмислюються з різних точок зору, в залежності від установки дослідника: наприклад, у даному підрозділі вони оцінюються крізь призму соціальних, психологічних мотивів, які спрямовують поведінку героїв, а також глибинного підтексту, який вгадується «за покровом» фабули, що розгортається у часопросторі художнього твору.

М. Вебер в дослідженні «Об'єктивність соціально-наукового та соціально-політичного пізнання» диференціює мотиви соціальної дії, відносячи такі до: «1) цілераціональних, якщо в основі її лежить очікування певної поведінки предметів зовнішнього світу та інших



людей і використання цього очікування як “умов” або “засобів” для досягнення своєї раціонально поставленої і продуманої мети, 2) ціннісно-раціональних, заснованих на вірі в безумовну – естетичну, релігійну чи якусь іншу самодостатню цінність певної поведінки як такої, незалежно від того, до чого вона призведе; 3) афективних, насамперед емоційних, тобто обумовлених афектами або емоційним станом індивіда; 4) традиційних, тобто заснованих на тривалій звичці» [73, с. 628].

**І. Цілераціональна дія.** З приведеної класифікації М. Вебера стає ясно, що цілераціональна дія повною мірою усвідомлюється індивідом, наслідки – передбачаються і оцінюються, а засоби узгоджуються з метою. Ця дія цілком раціональна, вона припускає запрограмований розрахунок на досягнення конкретного результату і певну реакцію соціуму.

Продовживши цитовані міркування німецького соціолога, можна прийти до висновку, що цілераціональні дії в цілому споріднені науковому мисленню, яке спирається на встановлений алгоритм і пошук нових неординарних рішень за допомогою логічних операцій. Виходячи з цього, оперними героями, вчинки яких можна визначити згідно їх мотивації як цілераціональні дії, є персонажі-інтригани. Наділені диявольським інтелектом, зазначені персонажі ведуть розважливу жорстоку гру проти обраних жертв, крок за кроком направляючи їх до погибелі. Подібні герої є чудовими психологами, здатними визначити «ахіллесову п'яту» майбутньої жертви і намітити адекватний план її знищення.

Блискуче володіння мистецтвом інтриги й певний соціальний статус – ознаки, які дозволяють виявити внутрішню спорідненість персонажів, які фігурують в оперному театрі різних національних традицій. Ортруда з опери «Лоенгрін» Р. Вагнера використовує свою проникливість і диявольську інтуїцію, щоб психологічно впливати на Фрідріха і Ельзу заради досягнення певної мети. Лукавий бог вогню Логе в тетралогії Р. Вагнера веде хитромудру підступну гру проти богів, яким він «вірно» служить (мріючи, як стає ясно у кінці «Золота Рейну», зжерти їх полум'ям). Царедворець Шуйський та езуїт Рангоні в опері «Борис Годунов» М. Мусоргського належать до різних національно-політичних таборів, однак згаданих персонажів



об'єднує вміння інтригувати, впливаючи на підсвідомість жертви, – вміння, яке виявляється в їх руках подібним мистецтву. Шуйський грає на муках совісті злочинного самодержця, поступово руйнуючи його психіку і доводячи Бориса до гострої форми божевілля. Рангоні наводить на Марину Мнішек воістину «первісний» жах, малюючи перед її внутрішнім зором таємничу картину, яка перекликається зі сценами Страшного суду. Єзуїт прагне впливати на підсвідомість жертви, пам'ятаючи, що людина завжди відчуває моторошність перед непізнаваним і незбагненим. Водночас Рангоні вмilo використовує страх Марини перед швидкоплинним часом: горда красуня боїться втратити жіночі чари, коли померкне її молодість.

У відповідності з методами психологічного впливу персонажів-інтриганів можна поставити в один ряд – Ортруда і Логе в творах Р. Вагнера, Шуйський і Рангоні в опері М. Мусоргського. Їх можна також співвіднести зі знаменитими персонажами класичної світової літератури Мефістофелем з «Фаусту» Й. В. Гьоте і Яго з «Отелло» У. Шекспіра. Ці герої є архетиповими узагальненнями, сприймаючись як образи-символи, що знайшли геніальне втілення на оперній сцені в композиторській інтерпретації – відповідно у Ш. Гуно та Дж. Верді. В іншій опері Дж. Верді – «Луїза Міллер» – героєм-інтриганом, задуми якого змушують емоційно чуїну людину здригнутися, є Вурм (по-німецьки – черв'як, однак цього персонажа скоріше можна назвати змієм у відповідності з його підступною натурою).

Усі розглянуті персонажі-інтригани стоять «за лаштунками» фатальних подій, виступаючи, так би мовити, «режисерами», які керують ситуацією, маніпулюючи свідомістю обраної жертви. Між героями «Лоенгріна» Р. Вагнера і трагедією «Отелло» У. Шекспіра виникають паралелі на рівні типології персонажів та їх дій. Ельза споріднена з чистою серцем Дездемоною, що стала невинною жертвою підступного Яго. З іншого боку, Ельза – персонаж, який поєднує типологічні риси невинної простодушної героїні і жертви, що спокушається за допомогою лукавої логіки. У зв'язку із цим її можна зіставити відразу з двома персонажами трагедії «Отелло» У. Шекспіра. Позначимо семантичну парність персонажів:

- Ортруда і Яго – маніпулятори;
- Ельза і Дездемона – простодушні героїні, жертви підступів;



– Ельза і Отелло – жертви, що спокушаються маніпулятором через лукаву логіку, за допомогою якої він вселяє недовіру до третьої особи – Лоенгріна / Дездемони.

Ортруда може сприйматися як зла чаклунка, що належить світу фантастики у відповідності з втіленням традиції німецької романтичної опери. Водночас вона – достовірний соціотип, якому притаманні підступність, лицемірство, дводушність, винахідливість у здійсненні лукавих задумів.

У комедії dell'arte і комедії положень, опері buffa спритність, що демонструється при здійсненні задуманої інтриги, часто є прерогативою простолюдинів, підручних, слуг, плутів, авантюристів, які показані авторами як соціотипи, герої-маски. Їхні дії викликають у глядачів співчуття і позитивну реакцію, оскільки ці персонажі відстоюють свої життєві інтереси, близькі і зрозумілі аудиторії. Прагнення названих героїв в цілому відповідають загальнолюдським моральним нормам. В даному випадку мета дійсно виправдовує засоби. Можна згадати образи Фігаро і Сюзани («Весілля Фігаро» В. А. Моцарта), Труфальдіно з Бергамо і Смеральдіни («Слуга двох панів» К. Гольдоні). Зауважимо, що протягом п'єси К. Гольдоні і опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні жива традиція комедії масок відчувається в більшій мірі, ніж це характерно для «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта.

Фігаро, який бореться за своє щастя і не схильний миритися з утисками пана, поступаючись почуттям власної гідності, – таким герой показаний у II частині трилогії П. О. Бомарше. Завдяки геніальності композитора-драматурга В. А. Моцарта дана тенденція у розвитку образу підкреслена музично-сценічними засобами. Наведемо уривок з нарису Б. Штейнпресса, який цитує дослідження В. Іванова «Політична роль французького театру у зв'язку з філософією XVIII століття» (1895). Розмірковуючи про «веселу філософію» Фігаро в комедії П. О. Бомарше згаданий дослідник пише: «Веселість Фігаро – “весела філософія”, створена у нього “звичкою до горя”. Фігаро часом поспішає сміятися, щоб не заплакати. Сльози йому властиві не менше, ніж сміх, але Фігаро пригнічує їх, як щось недоречне в тому середовищі, де йому доводиться вести боротьбу за своє життя. Він розуміє, що показати своє горе, свої душевні почуття – в ролі лакея, і при тому такого пана, як граф Альмавіва, – значить принижувати своє



горе, ганьбити свої почуття і свою особистість ставити в ще більш жалюгідне становище, ніж вона поставлена суспільними відносинами» [цит. за: 246, с. 35].

Великий комбінатор Остап Бендер – спритний авантюрист, романтичний, а часом і безпринципний, – сприймається як проекція образу ініціативного простолюдина, який вміє спритно обставити справу, що представлена, однак, на новому витку еволюції мистецтва (яке відображає історичні реалії життя). Герой І. Ільфа і Є. Петрова намагається дотримуватися законності. «Я, звичайно не херувим. У мене немає крил, але я шаную Кримінальний кодекс. Це моя слабкість», – вислів Остапа Бендера з роману «Золоте теля». Знаменитий персонаж – соціотип й, водночас, яскравий індивід; його внутрішній світ складний, а мотивація дій не обмежується прагненням до добування грошових знаків. До цього персонажа читач мимоволі відчуває симпатію завдяки характерному для нього життєлюбству, оптимізму, вмінню знайти вихід з найскладніших ситуацій. Зауважимо, проте, що ніхто не хотів би бути обдуреним цим авантюристом в реальному житті. Втім Остап Бендер все ж вибірковий у своїх методах і обранні жертв. Зауважимо, що Фігаро і Бендер мають різну соціальну приналежність: герой опери Дж. Россіні – цирюльник, який паралельно стає підручним Альмавіви; герой плутівського роману І. Ільфа і Є. Петрова – авантюрист-маргінал, «людина без кола і двора», але в душі мрійник. Обидва вони вдаються до плутівських способів вирішення виникаючих життєвих питань. Близькі вони за характером і темпераментом – винахідливість, життєлюбність, оптимізм свідчать про те, що ці герої, мабуть, сангвініки.

У фільмі Михайла Швейцера роль Остапа Бендера виконав Сергій Юрський. В його інтерпретації цей авантюрист романтичний, він свого роду філософ. Дуже органічно використана музика каватини Фігаро і увертюри «Севільського цирюльника» Дж. Россіні в момент операції «Скумбрієвич», яку Остап Бендер разом з Шурою Балагановим здійснює на пляжі і в акваторії пляжу. Внаслідок цього неминуче встановлюється смисловий зв'язок між характеристиками персонажів, які вирізняються невичерпним оптимізмом, енергійністю, ініціативністю, заповзятливістю – Фігаро і Остапом Бендером. Можна припустити, що постановники свідомо актуалізували спів-



звучність цих образів. Якщо ж задатися питанням, який Фігаро ближчий характеристиці Остапа Бендера – моцартівський камердинер чи россінієвський «вільний художник», постійно перебуває в пошуках заробітку, то стає очевидним, що другий з них. У здійсненні хитромудрих задумів герой І. Ільфа і Є. Петрова не виступає підручним або слугою, він «рівноправний учасник концесійного підприємства». Фігаро і Остап Бендер настільки винахідливі в здійсненні карколомних планів, що можна по праву стверджувати: їх задуми і дії подібні мистецтву, оскільки вони сповнені блиску й витонченості.

Задасмося питанням про мотивації вчинків цих персонажів, а також визначимо джерело їх креативних ідей. Відразу ж пригадуються міркування в дуєті Фігаро і Альмавіви («All'idea di quel metallo...») з опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні щодо ідеї добуття металу, який керує життям. За смислом вербальний текст тут перегукується зі змістом куплетів Мефістофеля («Le veau d'or est toujours debout») про золоте теля з опери «Фауст» Ш. Гуно, де мова йде про поклоніння ідолу – металу, який править світом («Où brille l'ardent métal!...»). Зазначимо, що смисловий збіг не означає повної тотожності, оскільки в першому випадку йдеться про заробіток (дуєт, який відповідає жанровим умовам опери buffa), а у другому – про світове зло (іронічні мефістофельські куплети, що відбивають один із полюсів у релігійно-філософській концепції твору). «Ідейний борець за грошові знаки», – так позиціонує себе Остап Бендер. Ще одна паралель між персонажами: план розробляє спритний і винахідливий плут Фігаро / Остап Бендер, відреагувавши на замовлення графа Альмавіви / інформацію майбутнього партнера по аванюрі Шури Балаганова (в «Золотому теляті») і Кіси Вороб'янінова (в «Дванадцяти стільцях»). Россінієвський герой діє, проте, не тільки заради заробітку; він широко співчуває закоханим. Остап Бендер чесний зі своїми партнерами по аванюрі, він опікає їх, здатний, як показує сюжетна лінія з Зосею Синицькою, широко закохатися і, врешті-решт спонукає його не користь, а мрія – здобути щастя в Ріо-де-Жанейро (місто, яке йому видається еквівалентом соціального раю на землі).

У «Весіллі Фігаро» дещо інша ситуація. Головний герой опери – закоханий слуга, який веде боротьбу проти несправедливості, утисків, за своє особисте щастя. Його статус у II частині трилогії П. О. Бо-



марше інший, ніж у «Севільському цирюльнику» – він служить у графа Альмавіви і соціальне становище зобов'язує його терпіти те, що було б немислимим у тому випадку, якщо б Фігаро і Сюзанна не були слугами феодала. Фігаро мав повну свободу, коли він був цирюльником і за сумісництвом вільним шукачем заробітку. Згадаймо, що Остап Бендер не проміняв би статус вільного майстра авантюрної справи на стабільне життя державного службовця. І все ж моцартівський герой, ставши слугою, розуміє, що він справжній хитрун і Альмавіві його в цьому не обійти. Згідно ж авторській передмові до комедії П. О. Бомарше, Фігаро «<...> сміється над планами свого пана і забавно обурюється, що останній сміє змагатися в хитрості з ним, витонченим майстром в подібного роду фехтуванні» [цит. за: 246, с. 29]. Цей підтекст, на думку Б. Штейнпресса, виразно простежується в каватині «Se vuol ballare». Відповідну грань характеру моцартівського Фігаро повинні враховувати вокалісти, щоб не спотворити авторський задум і переконливо розкрити внутрішній стан персонажа: «Дати відчуття насмішки і водночас зосередженість думки – така задача виконавця» [246, с. 29].

Таким чином, Фігаро в опері В. А. Моцарта залишається все тим же плутом (незважаючи на зміну соціального статусу), що і в I частині трилогії П. О. Бомарше і в опері Дж. Россіні, написаній, як відомо, пізніше музично-сценічного твору віденського класика. Звертаючись до питання типології оперних персонажів, доцільно поставити за дужки реальну хронологію написання оперних творів.

Як відомо, Дж. Россіні був пристрасним шанувальником творчості В. А. Моцарта, збирав колекцію портретів свого кумира. Йому належить крилатий вислів: «Бетховен для мене перший з усіх, але Моцарт – єдиний». У зв'язку з цим допустима можливість сприйняття двох опер – «Севільського цирюльника» Дж. Россіні та «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта – як результату діалогу італійського композитора з віденським класиком або навіть свого роду діалогії (у свідомості реципієнта можливе встановлення такого взаємозв'язку)<sup>1</sup>. Здається,

<sup>1</sup> У концертну програму колективу «Хор Турецького» входить Фантазія на теми з опер «Фігаро» Россіні та Моцарта. Естрадна обробка для октету чоловічих голосів написана у формі попури і включає наступні фрагменти: 1) оркестрова тема з каватини Фігаро («Севільський цирюльник»); їй відповідає функція вступу; 2) тема квінтету –



ніби в опері В. А. Моцарта знайомі по опері Дж. Россіні герої стали старшими, змінилося їх ставлення до життя.

Опера Дж. Россіні – типова опера buffa, вершина становлення жанру, зазначена, однак, впливом моцартівського генія в опосередкованому вигляді. Італійський композитор виступає істинним оперним драматургом, хранителем і продовжувачем національної традиції жанру опери buffa, поборником концертно-віртуозного стилю bel canto. Твір В. А. Моцарта відмічений новаторським підходом до обраного оперного жанру. У зв'язку з цим знову ж таки виникає парадоксальне відчуття зворотнього руху часу. Насправді ж, як істинний італієць Дж. Россіні ввібрав особливості національного мистецтва, і його твір при цьому аж ніяк не демонструє зворотньої направленості – він композитор-драматург, який враховує досягнення своїх попередників і сучасників. У тому числі, і гаряче шанованого ним В. А. Моцарта.

Для наочності наведемо таблицю, що відображає деякі специфічні риси (темпи, характер скоромовки, виразність вокальних партій, майстерність співака-актора, темперамент) двох прочитань комедії П. О. Бомарше – «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта і «Севільського цирюльника» Дж. Россіні – в якості ілюстрації здійснюваного в них діалогу національних культур і специфіки авторського трактування обраного оперного жанру.

розділ, де Фігаро, Альмавіва, Розіна і Бартоло бажують доброї ночі Базілію («Севільський цирюльник»); 3) матеріал канцони Ліндора («Севільський цирюльник»); 4) II розділ каватини Розіни «Ma se mi toccano dov'è il mio debole» («Севільський цирюльник»); 5) рефрен арії Фігаро «Non più andrai, farfallone amoroso» («Весілля Фігаро»); 6) каватина Фігаро, скоромовка («Севільський цирюльник»). Тут на словесному рівні виникає також конфігурація обрамлення, оскільки композиція починається і завершується тематизмом каватини Фігаро (співвіднесеність фаз initio і terminus). В завершальному розділі був обраний вокальний фрагмент названого оперного номера. Обробка здійснена на чоловічий співочий ансамбль, у зв'язку із чим доречним бачиться творча знахідка аранжувальника: в останньому розділі вокальна партія оригіналу була переосмислена. Автор обробки використав потенційну можливість її викладу – обмін репліками. В основному в попури були використані теми Дж. Россіні (за винятком арії Фігаро «Non più andrai, farfallone amoroso»). Обробка дуже ефектна; виконання демонструє високий професіоналізм творчого колективу. Додамо, що у виконавській практиці стало вже традиційним з'єднання імен двох геніїв – Моцарта і Россіні. Численні афіші концертів, аудіо- та відеозаписи, де разом виконуються твори цих композиторів слугують вагомим тому свідченням.



Таблиця 2

«Весілля Фігаро» В. А. Моцарта	«Севільський цирульник» Дж. Россіні
Буффонна скоромовка використовується в якості виразної деталі, вона не така стрімка, як в опері Дж. Россіні	Буффонна скоромовка відзначена майстерною віртуозністю
В ситуаціях, пов'язаних з плутаниною, темпи стриманіші, ніж у італійського композитора	В ситуаціях, пов'язаних з плутаниною, композитор адресується до гранично швидких темпів
Виразність кантילени, що доповнюється розспівами і скоромовкою, висуває, образно кажучи, на авансцену співака-актора, оскільки концертно-віртуозне начало, все ж, в творі не грає визначальної ролі	У вокальних партіях панує концертно-віртуозне начало; широко застосовуються фіоритури, скоромовки. Співак-віртуоз покликаний продемонструвати водночас акторську майстерність та витонченість вокальної техніки
Характеристики оперних персонажів відзначені емоційної глибиною: домінує лірика, композитор адресується до внутрішнього світу, почуттів, що притаманне австро-німецькій оперній традиції в цілому	Італійська імпульсивність (відповідно до національної приналежності композитора) кореспондує з відтворенням іспанського темпераменту (у відповідності з місцем дії). Лірика є однією з образних сфер, вона яскраво виражена, але, все ж, домінують буфонада і вокально-віртуозне начало

У Р. Вагнера традиція опери buffa представлена в знятому вигляді в опері «Нюрнберзькі мейстерзінгери». Так, наприклад, висміювання зла здійснюється засобами, що споріднені буфонаді, а сцена бійки в кінці II дії прямо асоціюється з фіналом-клубком, сповненим в італійському різновиді комічної опери метушні. Якщо провести паралель з «Севільським цирульником» Дж. Россіні, то можна побачити відповідності з «Нюрнберзькими мейстерзінгерами» на персонажному рівні. Виразимо парність оперних героїв за допомогою таблиці.

Таблиця 3

Башмачник-мейстерзінгер Ганс Сакс	Цирульник Фігаро
Молодий франконський лицар, митець, який вчився в самій природі, кандидат в члени гільдії мейстерзінгерів Вальтер фон Штольцінг; він бореться за своє особисте щастя	Граф Альмавіва
Єва Погнер, яка виступає в опері дівчиною-ідеалом; вона не позбавлена житейської кмітливості	Розіна
Міський писар Сікст Бекмесер показаний як суперник Вальтера фон Штольцінга; цей підступний персонаж піддається осміянню	Бартоло та Базіліо

Бекмесер, як і Бартоло (останній діє спільно з підручним Базіліо), намагається здійснити інтригу, але в обох аналізованих творах перемагає добро – Ганс Сакс і Фігаро, які виступають на стороні закоханих. Супротивники кмітливих башмачника та цирульника піддаються уїдливому осміянню, останні ж показані як позитивні герої, а також – типажі з народу. Ганс Сакс являється також майстром та митцем, поєднуючи ці іпостасі в одній особі. Зазначимо, однак, що смислове наповнення опери «Нюрнберзькі мейстерзінгери» не обмежене жанровими і ситуаційними паралелями з оперою buffa, зокрема, «Севільським цирульником» Дж. Россіні, оскільки воно є багатобічним.

У разі героїв плутівського типу (слуга, шукач пригод) виникає зовсім інша ситуація, ніж в операх Р. Вагнера і М. П. Мусоргського, оскільки показані німецьким та російським композиторами персонажі займають високе соціальне становище і мотивація поведінки у них, відповідно, інша. Інтригани показані достовірно, портретно. Кожен з них, будучи соціотипом, водночас має своє психологічне обличчя, індивідуальність. В авторському тексті змальовані психологічні риси персонажів, які оцінюються глядачами як вельми неоднозначні. Мотивація вчинків царедворців (Логе, Шуйський, Рангоні) аргументована з точки зору соціально-політичних реалій, амбіцій та жадань виведених на оперній сцені інтриганів. Подібні герої прагнуть знищити або підкорити собі жертву, впливати на ситуацію, змінюючи її в своїх інтересах. Герої цієї групи впливають на реалії соціальної дійсності. Виникає враження, що для них всі засоби хороші, лише б мета була



досягнута<sup>2</sup>. Підступні наміри Логе проти богів не є винятком, оскільки вони сприймаються в руслі міфологічної проекції політичного буття людства. Бог вогню – руйнівна сила, що зсередини знищує правлячу верхівку всесвіту.

У музичній літературі зустрічаються також маніпулятори, що відрізняються від плутів, інтриганів і царедворців. Мова йде про жінок-спокусниць, образи яких отримали у світовому оперному театрі геніальне втілення: наприклад, Кармен, Даліла, Марина Мнішек, Венера, Кундрі, Саломея. Домагаючись своєї мети, спокусниці вдаються до специфічних засобів, що виокремлює їх на тлі інших жіночих типів – наприклад, наділених диявольським інтелектом леді Макбет або Ортруді. Зауважимо, однак, що і спокусниці часто підпорядковують стратегію своєї поведінки чітко вибудованій логіці.

Так, Кармен з однойменної опери Ж. Бізе постає маніпулятором в сцені з квіткою, під час допиту, в «Сегідільї». Однак найбільш яскраво вона постає в цій іпостасі в дуетній сцені з Хозе у II дії. Водночас ця героїня – знаряддя маніпуляторів-порадників, якими є її приятелі-контрабандисти. Надалі спокусниця стає жертвою власної маніпуляції, оскільки обставини змінилися, а сама ситуація, що склалася, стає для Кармен і Хозе психологічно тупіковою: перша з них вже переживає новий етап у своєму особистому житті, а другий – не здатен звільнитися від чар циганки. Зауважимо, однак, що Кармен у великому дуеті II дії вдається до різних методів впливу: вона зваблює і веде себе ультимативно; намагаючись переконати коханого, вона грає на його почуттях до неї. Як істинний маніпулятор і справжня жінка Кармен прагне підкорити собі закоханого молодого солдата. І все ж, в її діях вбачається, мабуть, парадокс: вона закликає Хозе до вільної любові і, тим не менш, зазіхає на його індивідуальний приватний простір, підпорядкувавши його собі, змусивши відмовитися від звичного для нього особистого укладу життя. Тобто вона вимагає від нього безмежної відданості, позбавляючи його незалежності. Вона цінує власну свободу, але нехтує чужою. Вирішальним аргументом на користь життєвої зміни в долі Хозе стають, однак, не доводи циганки

<sup>2</sup> Згадаймо історії палацових переворотів, революцій, численних вбивств, заточень у монастирі, які явились наслідком боротьби за владу.



та її чари, а ревності – зіткнення з капітаном Цунігою. Забігаючи вперед, зауважу, що Хозе у фінальній сцені опери здійснює афективну дію, убивши кохану, знаходячись у психічно маргінальному стані.

Кундрі з опери-містерії Р. Вагнера – жертва маніпулятора Клінгзора, знаряддя його жорстокої помсти, водночас вона сама є маніпулятором, якщо мати на увазі спосіб її впливу на Парсіфалю. Вона адресується до чуттєвості і, водночас, логіки, хитромудро вибудовуючи «драматургію» спокуси. Здійснюючи психологічний вплив щодо Самсона і Самозванця, Даліла і Марина Мнішек також виконують чужу волю. Національно-політичний фактор відіграє тут вирішальну роль у відповідності з соціальною приналежністю і установками обох героїнь.

Саломея з опери Р. Штрауса – маніпулятор, яка знає силу своїх звабних чар. Не заглиблюючись у складні перипетії сюжету, зауважимо, що драма О. Уайльда розкриває образ біблійної героїні в естетичному ракурсі завдяки красі слова, що звучить, його образному багатству, витонченій грі смислів; текст англійського драматурга – нескінченне любування, до якого вдається автор, а слідом за ним і читач. Подібне враження виникає в процесі знайомства з філософським трактатом «Так казав Заратустра» Ф. Ніцше. Ідеї, викладені в цій книзі, можуть насторожити читача своєю неоднозначністю. Наприклад, заперечуючи християнські норми, Заратустра у своїх проповідях оспівує прийдешню надлюдину, що відкинула моральні обмеження. Проте краса викладу думки, що вирізняється рідкісною музикальністю, змушує читача зануритися у вивчення трактату, забувши на час про лякаючий зміст. Саломея в опері Р. Штрауса (твір близький естетиці експресіонізму) характеризується як вельми неоднозначний персонаж. Можна стверджувати, що в цьому творі розкривається ідея «страшної краси», на яку стосовно до образів Сотниківни з опери-балету «Вій» В. Губаренка та Шамаханської цариці з опери «Золотий півник» М. Римського-Корсакова вказує С. Лашенко [125]. Характеристика героїні, пропонована Р. Штраусом, демонструє явну близькість образу панночки з «Вія» Н. Гоголя, а в творі В. Губаренка цей образ здобуває оригінальну інтерпретацію засобами мистецтва музичного театру. Подібно іншим маніпуляторам, що належать до розглянутої групи жіночих персонажів, панночка прагне впливати на



психіку оточуючих, підпорядковуючи їх своїй волі. Метою гоголівської героїні, як і Саломеї, є смерть того, хто їй не скорився.

Жінок-спокусниць об'єднує чуттєво-емоційний вплив на жертву, гра емоціями, внутрішній поєдинок з суб'єктом, який підлягає їх маніпуляціям. Відзначимо, однак, що зваба чарівних героїнь-спокусниць нерідко адресується не тільки до емоційно-чуттєвого, але й до інтелектуально-логічного начала. Так, Венера і Кундрі намагаються не тільки вчарувати, але і переконати свою жертву. Марина Мнішек в дуетній сцені з Самозванцем спочатку виказує ультимативність, а потім пом'якшує її ласкавими словами (2 стадії сцени – дует-поєдинок і любовний дует-згода).

Виділені у підрозділі маніпулятори здійснюють цілераціональні дії, підпорядковуючи жертву своїй волі, вони впливають на її свідомість за допомогою аргументів, слів, інтонацій. Словесні поєдинки вони вибудовують згідно ясно відчутній драматургічній логіці. Якщо ж продовжити театральні аналогії, то можна дійти висновку, що маніпулятори поєднують у собі іпостасі сценариста, режисера-постановника сцен і актора. Розглянуті типи маніпуляторів – інтригани, плути і жінки-спокусниці. За їх задумами і діями ясно вгадуються прототиби соціальної дійсності, життєві типажі.

Цілераціональні дії можуть бути вписані у світоглядну систему. Цілераціональним (логічно обумовленим) діям підпорядковує свої життя і долю Вотан – воістину трагічний герой тетралогії «Кільце нібелунга» Р. Вагнера. Логіка і безпосередність почуттів виступають в тетралогії полярними установками, визначаючи наявність двох різноспрямованих світоглядних векторів. Один з них представляє Вотан, другий – прародителька Ерда і міфологічні герої (Зігмунд і Зіглінда, Брюнгільда і Зігфрід), які обрали в якості мотивації своїх дій Любов. При цьому Любов осмислюється автором як етична категорія і, водночас, космогонічна сила, яка керує світом. У тетралогії взаємодіють містерія, міф і утопія; разом з цим, тут висвітлюються питання, що наділені соціально-етичним смислом. Подібна концепційна установка виявляється і в опері «Лоенгрін», де протистояння добра і зла розглядається Р. Вагнером двояко – з точки зору соціально-етичних норм і як проекція міфологічної картини світу. В даному випадку раціональна логіка протиставлена безпосередності почуттів, інтуїтивній довірі.



Д. Гачев виявляє подібну протилежність двох типів світосприйняття в трагедії «Отелло» У. Шекспіра: «Весь сюжет “Отелло” – це “тріхопадіння” розуму: покарання людині за те, що вона у своєму житті довірилася цілком, як одній і всепоглинаючій “системі відліку”, – доказам розуму (органом і служителем якого виступає Яго) і забула про іншу “систему відліку” – просте свідчення серця, довіру і любов» [88, с. 115]. «Тріхопадіння» розуму багаторазово і багатозасвідчено показано у творчості Р. Вагнера. Саме розсудові кліше стають причиною трагічної розв'язки в опері «Лоенгрін»; доводами здорового глузду визначається фатальна помилка Трістана (духовна обмеженість останнього зумовлена тим, що він не мислить себе обранцем Ізольди, вважаючи: його кохана гідна більш високої участі). Підвладність логіці як певна духовна хвороба фактично стає наскрізним «мотивом» у творчості композитора, знаходячи кульмінаційний вираз у фігурі рефлектуючого Вотана. Особливості світосприйняття тягнуть за собою вчинки, які кореспондують з типами соціальних дій, представленими в теорії М. Вебера. Адже навіть звертаючись до міфу, Р. Вагнер незмінно ґрунтується на реаліях дійсного життя, представляючи у своїй творчості соціотипи.

**II. Ціннісно-раціональна дія.** Другий тип соціальних дій, позначений в теорії М. Вебера, – це ціннісно-раціональна дія. Вона відрізняється від цілераціональної тим, що дія як така наділена самостійною цінністю. Раціональність останньої може виявитися обмеженою, оскільки вчинки, продиктовані ціннісно-раціональними мотивами, піднесені і безкорисливі. Ціннісно-раціональна дія підпорядкована певним вимогам, дотримання яких індивід вважає своїм моральним обов'язком.

Ціннісно-раціональні дії характеризують, наприклад, подвижників, готових принести своє життя в жертву задля втілення ідеалів; такими діями стають вчинки, зумовлені високими етичними нормами і нерідко суперечать життєвим інтересам людини (летальний наслідок у разі зазначеної самопожертви). Наприклад, подібні герої під час драматичних випробувань віддають життя заради майбутнього процвітання потомків, народу, людства. Саме такими є героїчні подвиги оперного і літературного персонажів, борців за соціальну справедливість – Флорестана (в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена)



і Егмонта (в трагедії Й. В. Гьоте, музику до якої створив віденський класик). Заради суспільного блага ці персонажі готові йти на смерть. Ціннісно-раціональна спрямованість дій характеризує також умовного героя бетховенських інструментальних музичних драм у жанрах симфонії, увертюри, фортепіанної сонати героїко-драматичної спрямованості.

Ціннісно-раціональним вектором визначені дії оперних героїнь – сильних духом жінок: бетховенської Леонори, вагнерівських Сенти, Єлизавети, Ізольди, Брюнгільди, які обрали Любов у якості головного критерію істини. Вагнерівськими героями істина пізнається в момент осяяння, на грані яви і сну, життя і смерті, граничного сприйняття реального та потойбічного світів. Так, Брюнгільді відкривається цінність почуття Любові через самовідданність Зігмунда; Трістан та Ізольда осягають істину, яка полягає у коханні, знаходячись перед обличчям смерті. Сента, дивлячись на портрет Голландця, усвідомлює власне призначення – місію спокутниці – завдяки внутрішньому прозрінню, осяянню. Ерік у віщому сні передбачає доленосну зустріч Сенти і Голландця, а покутниця слухає слова свого нареченого і разом з ним споглядає ведіння і осягає його сутність. Єлизавета досягає найвищої внутрішньої концентрації в молитві до Пресвятої Діви Марії і приносить своє життя у жертву. Відійшовши у Вічність, вона подарувала можливість духовного прозріння коханому, відкриваючи йому шлях в обитель добра й світла. Ціннісно-раціональні дії в творчості Р. Вагнера, таким чином, кореспондують з містеріальними істинами.

Ціннісні уявлення інспірують: 1) самозречення в ім'я суспільного блага – такі ідеали представляють Дванадцята фортепіанна соната і Третя симфонія Л. ван Бетховена, де смисловим центром є траурний марш на смерть героя у відповідності з традиціями епохи французької революції 1789 р.; сповнені просвітленої скорботи поховальні марші з ораторії Г. Ф. Генделя «Самсон» і опери «Загибель богів» Р. Вагнера; образ борця осмислений на сюжетно-персонажному рівні в бетховенській опері «Фіделіо»; увертюри «Егмонт» і «Коріолан» Л. ван Бетховена, що відкривають сценічну постановку трагедій Й. В. Гьоте і Г. Й. Колліна, витримані в героїко-драматичному плані, будучи симфонічним узагальненням колізій літературних творів та типології



дійових осіб; 2) героїчні дії, спрямовані на порятунок ближнього, віддзеркалюють вплив, у тому числі, етичних норм християнства; ряд творів об'єднує сюжетний мотив спасіння чоловіка / коханого – «Фіделіо» Л. ван Бетховена, «Альцеста» К. В. Глюка, опери Р. Вагнера 40-х рр.

В опері «Життя за царя» М. Глінки яскраво представлений ціннісно-раціональний мотив соціальних дій головного героя, який жертвує своїм життям заради звільнення рідної землі. Іван Сусанін – персонаж, споріднений бетховенському Флорестану. Зауважимо, що М. Глінка прекрасно знав оперу «Фіделіо» і дуже високо оцінював її художні достоїнства. Так, у спогадах О. Серова зазначено: «Коли розмова стосувалася Моцарта, Глінка завжди додавав: “Хороший, тільки куди ж йому до Бетховена!” У подиві я запитав одного разу: “і в опері?”. Так, – відповідав Глінка, – і в опері. “Фіделіо” я не проміняю на усі опери Моцарта разом» [цит. за: 202, с. 18]. Героєм сусанівського типу є князь Ігор з опери О. Бородіна. В обох російських операх патріотизм батьків протиставляється прагненню дітей здобути особисте щастя. Гострий конфлікт між дітьми і батьками як такий відсутній навіть в «Князі Ігорі», оскільки щиро закоханий в Кончаківну Володимир Ігорович готовий все ж втекти з батьком з полону, залишивши її. Син князя Ігора показаний психологічно поступливою людиною, готовою підкоритися коханій або ж бути слухняним сином, – в залежності від життєвих обставин. Його обраниця – сильна духом особа, яка бореться за свою любов, справжня діва-войовниця під стать своєму батькові хану Кончаку. Партія східної красуні написана композитором для низького жіночого голосу, що узгоджується не тільки з чуттєвістю, але й з вольовим характером героїні.

Зазначимо також паралелі з «Фіделіо» Л. ван Бетховена, які виникають в «Житті за царя» М. Глінки та операх 40-х рр. Р. Вагнера «Летючий Голландець» і «Тангейзер». Для російського та німецького композиторів оперний твір віденського класика був одним з найулюбленіших. Своєрідність художніх задумів М. Глінки та Р. Вагнера, що не суперечить спорідненості (але не ідентичності) з концепцією «Фіделіо», наочно виразимо у формі таблиці.



Таблиця 4

	<b>«Життя за царя» М. Глінки</b>	<b>Опери 40-х рр. «Летючий Голландець» і «Тангейзер» Р. Вагнера</b>
<b>Вихідна жанрова модель</b>	Велика французька історична опера	Німецька романтична опера
<b>Новаторське трактування жанру</b>	Героїчна народна музична драма (авторське визначення жанру), у відповідності із цим – опора на фольклорні прообрази, інтонації російського мелосу у єдності з досягненнями італійського belcanto	Рух до принципів музичної драми, оперної реформи, містеріальне підгрунття сюжету
<b>Паралелі з «Фіделіо» на рівні типології персонажів</b>	Семантична парність персонажів: Флорестан та Сусанін готові пожертвувати своїм життям, керуючись соціально-ціннісними мотивами. Водночас Сусанін споріднений Леонорі, оскільки він жертвує собою заради спасіння царя, здійснюючи героїчний вчинок	Семантична парність персонажів: Флорестан – Голландець, Тангейзер, Леонора – Сента, Єлизавета. Страждений герой-грішник, який є невільником рокових обставин, та його покутниця мають прообрази в опері віденського класика – герой-в'язень і його порятівниця. Ціннісно-раціональні мотиви переосмислені геніальним нащадком відповідно до містеріальної концепції творів
<b>Істотна відмінність від концепції «опери порятунку», що представлена в «Фіделіо» Л. ван Бетховена з його однозначно щасливим фіналом</b>	Порятуюнок інтерпретується як спасіння життя царя ціною жертвованої смерті Івана Сусаніна. Трагічний кінець. Перемога над ворогами і загибель героїв, які поклали життя за вітчизну – світоглядна концепція твору, що визначає закономірність трактування фіналу водночас як життєствердного і трагедійного	Порятуюнок переноситься за межі земного існування людини. Сюжет втілює у відповідності зі специфікою вагнерівського світогляду принципи християнської трагедії: порятуюнок = спокуті. Християнська трагедія пронизана духом оптимізму: смерть одночасно є перемогою над нею, упереджуючи ідею безсмертя



**III. Традиційна дія.** Третій вид соціальних дій – традиційну – характеризує мінімальне цілепокладання; засоби, до яких вдається індивід – звичні. Зауважимо, що традиція – важливий соціальний механізм, який, безумовно, має регулюючий ефект. Згідно М. Вебера, традиційна дія – це дія, що відбувається в повторюваних умовах за твердо встановленою моделлю, являючись звичною для індивіда. Німецький соціолог співвідносить традицію зі звичками, звичаями, модою.

Норми етикету належать до традиційних дій, при цьому вони виконуються у відповідності з вимогами соціального середовища. Зовнішні прояви можуть відображати справжнє ставлення до оточуючих або чемність, часом холодну, бездушну. Це гарні манери чи щира прихильність? Це питання може виникнути при спілкуванні зі світською людиною. Дещо холоднуватим у своїй коректності сприймається Євген Онегін у I дії опери П. Чайковського. Персонаж демонструє світське виховання, куртуазну галантність в момент знайомства і першої бесіди з Тетяною. Він виявляє благородство душі, твердість наставника, закликаючи Тетяну до розсудливості після отримання ним листа від ліричної героїні. Зовсім іншим, сповненим щирого інтересу і безпосередності почуттів головний герой опери постає, знову зустрівши давню знайому, яка розцвіла, виділяючись у світському товаристві. Ймовірно, зміна ставлення Онегіна до Тетяни пов'язана з внутрішньою трансформацією головного героя, з одного боку, та зміною соціального статусу ліричної героїні, з іншого.

У «Травіати» Дж. Верді свідомо відтворив на оперній сцені сучасні нрави, моду (костюми, сукні, зачіски), атмосферу світського балу (через актуальний у XIX ст. вальсовий рух) і світовідчуття епохи. У зв'язку із цим даний опус слід розглядати як знакове явище з точки зору здійсненої в ньому художньо-естетичної та світоглядної революції, оскільки автор актуалізував соціальні реалії дійсності, замінивши ними традиційні для оперного жанру того часу міфологічні та історико-легендарні сюжетні мотиви.

У разі Дванадцятю фортепіанної сонати і Третьої симфонії Л. ван Бетховена виникають програмні асоціації, що пов'язані з історичними подіями епохи, обумовлюючи виникнення персонажності, яка припускається в рамках інструментального висловлювання поза



прямої взаємодії Слова – Музики – Драми. Ці твори служать прикладом реалізації принципу жанрової програмності, яка визначається встановленою віками семантикою похоронного обряду. У свою чергу, обряд як такий є одним із прикладів традиційної соціальної дії.

Виникає логічно-смысловий ланцюжок: музична семантика, що пов'язана зі сферою традиційних соціальних дій, актуалізує у свідомості слухача асоціації з історичним контекстом епохи французької революції 1789 р., її ціннісними ідеалами і моральними орієнтирами, і в кінцевому підсумку – з ціннісно-раціональними діями її представників. Згадаймо у зв'язку із цим про традицію написання похоронних маршів, присвячених полеглим героям революцій (Л. Керубіні, Г. Берліоз, Ф. Ліст, А. Авраамов). Узагальнений образ борця за соціальну справедливість показаний в «Фіделіо» Л. ван Бетховена. Дія опери відбувається в Севільї у XVIII ст., однак композитор представляє образи політичного арештанта і його самовідданої дружини поза відображення локального колориту. Вони актуальні для епохи, коли жив композитор, тим соціальним ідеалам, які проповідував Л. ван Бетховен. У його інструментальних драмах – Третій симфонії, Дванадцятій сонаті – також «прочитується» образ сильного духом героя, який діє заради суспільного блага, його трагічна доля. Поховальний марш з «Самсона» Г. Ф. Генделя та «Загибелі богів» Р. Вагнера можна додати до даного переліку, оскільки богообраний богатир та сонячна Боголюдина є передвісниками щасливого майбутнього людства.

До традиційних дій належать фольклорно-календарні обряди. Багато з них склалися в доісторичні часи. На новому етапі становлення суспільної свідомості вони втратили свій первісний зміст, не відбиваючи картини світу людей, що здійснюють ці дії. Наприклад, веснянки, що закликають весну, або проводи масниці в теперішній час сприймаються не в якості магічного дійства, а як захоплююча гра для дорослих і дітей або ж реконструкція старовинних обрядів. В магічну силу обрядових дій можуть повірити хіба що малюки. Спочатку обряди були обумовлені міфологічними уявленнями. На сучасному етапі міфи перетворилися в цікаві розповіді, втративши свій первинний сенс онтологічної картини світу; його ж пізнання відбувалося за допомогою фантастичних (з точки зору сучасності) образів. Традиційні дії широко представлені в опері «Снігуронька» М. Римського-Корсакова.



Російський композитор, подібно Р. Вагнеру у тетралогії, поєднає міф, містерію і утопію в процесі створення «віртуальної» реальності, за допомогою якої автор твору представляє на оперній сцені онтологічну картину буття всесвіту – ідеальну світобудову, що представляє собою підпорядкований законам природи соціальний механізм. Обряд тут грає основоположну роль, визначаючи зв'язок людини і космосу. Обидва композитори, кожен по-своєму, відроджують міфологічні уявлення на новому історичному витку.

Традиційні дії визначаються законами, які регулюють поведінку індивідів в соціумі, правосуддям, у зв'язку із чим згадується фігура богині Феміди, яка зображається з пов'язкою на очах, вагою і мечем в руках. Назвемо образи, що представлені в світовій оперній літературі, які визначають споріднений сюжетний мотив ряду творів:

1) хор греків, що вимагає принести дочку Агамемнона в жертву, оскільки це відповідає волі богині, і відповідно – законам всесвіту, в опері «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка;

2) знеособлене правосуддя, глухе до почуттів людей, в образі жерців в «Аїді» Дж. Верді;

3) образ Фрікки як міфологічного уособлення соціальної законності в «Валькірії» Р. Вагнера;

4) евменіди в трагедії, що оповідає про долю Ореста, трагіка Есхіла та втілена в «Орестей» С. Танєєва.

Законо, як показано в названих творах, не завжди відповідають вимогам, що продиктовані серцем, оскільки можуть не враховувати усіх обставин та демонструвати однобічність.

В трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра та однойменній опері Ш. Гуно важливе місце займають традиційні дії, обумовлюючи мотивацію поведінки представників двох ворогуючих сімей. Абсурдність дій визначається нерозумінням їх сенсу, сліпим наслідуванням встановлених здавна порядків. Затягтим поборником встановленої поколіннями соціальної поведінки є Тібальт. У мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Престурвіка (композитор є автором лібрето) мотив ворожнечі родів доповнено ще й психологічним (особистим) мотивом – Тібальт закоханий в кузину Джульєтту, і ця обставина стає визначальною в мотивації поведінки персонажа, що призводить до смислової переакцентуації сюжету знаменитої трагедії У. Шекспіра.



В трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра і опері Ш. Гуно виявлена полярність життєвих установок героїв. Для Тібальта абсолютною цінністю є честь роду, для Ромео – любов, що мислиться як життя серця, возз'єднання з Джульєттою. Звідси – протилежність індивідуальних прагнень цих персонажів. Тібальт в трагедії У. Шекспіра та опері Ш. Гуно керується у своїх діях традиційною мотивацією, яка є для нього безперечною істиною, що приймається без роздумів. Для Ромео абсолютною цінністю стає любов, мотивація його дій – ціннісно-раціональна, оскільки для ліричного героя життя без коханої позбавлено сенсу.

Ромео та Джульєтта в трагедії У. Шекспіра являють приклад абсолютизації ціннісно-раціональних мотивів як чинників поведінки людини. В опері Ш. Гуно цей мотив знаходить геніальне музично-драматургічне втілення. В «Ромео і Джульєтті» звичні дії недоцільні, що акцентується в трагедії У. Шекспіра, а потім і в опері Ш. Гуно. Конфлікт сімей сприймається як трагічно безглуздий і абсурдний.

У музично-сценічних творах Ш. Гуно і Ж. Пресгурвіка носієм конфліктного начала є Тібальт. В опері Ш. Гуно батько Джульєтти граф Капулетті не проявляє до представників роду Монтеккі відкритої ненависті і агресії, а мати взагалі відсутня в переліку персонажів твору. Годувальниця юної героїні, як і в трагедії У. Шекспіра, допомагає Ромео і Джульєтті, як це зробила би любляча матір. У мюзиклі Ж. Пресгурвіка в № 13 «Два крила» її образ містить тонкі психологічні деталі. Вона щиро любить свою вихованку, переживає за неї. Годувальниця готова разом з Джульєттою боротися за любов, яка, як вона в цьому переконалася, є для її вихованки справжньою цінністю. В абсурдній ситуації, що пов'язана з ворожнечею родів, вона виявляється з психологічної точки зору більш гнучкою особистістю, ніж батьки ліричної героїні. Однак таємний шлюб, як стає зрозумілим з подальшого перебігу подій, не вирішує трагічного у своїй безглуздості конфлікту.

Мотив ворожнечі сімей в опері Ш. Гуно лише пунктирно намічений, однак, він є прихованим механізмом, що режисує зіткнення Тібальта і Ромео. Поштовхом до трагічної розв'язки служить легковажна пісенька пажу Ромео Стефано, яка принижує, на думку кузена Джульєтти, честь роду Капулетті.



Соціальні дії поза розуміння їх доцільності (сенсу) в «Ромео і Джульєтті» показані зі знаком «мінус». В опері «Лоенгрін» Р. Вагнера виникає споріднена ситуація, але вона оцінюється по-іншому. Мотив заборони, загадкове повеління лицаря накладає на Ельзу безглузду, на перший погляд, заборону, згідно з якою їй необхідно сліпо довіряти незнайомцю і ні про що не запитувати. Однак в даній ситуації доречні сумніви, аргументовані закономірним запитанням: які є поважні причини приховувати своє ім'я і походження? Слід мати на увазі, що в опері Р. Вагнера є прихований містеріальний підтекст, внаслідок чого ситуацію слід оцінювати не з точки зору життєвої логіки і доцільності. Однак згідно елементарної передбачливості, не знаючи імені людини, її соціального статусу і приналежності, її минулого нерозумно і навіть небезпечно довіряти їй свою долю. В опері «Лоенгрін» містеріальні сюжетні мотиви все ж припустимо співвіднести з ціннісно-раціональними і традиційними діями в їх єдності. Наприклад, для релігійної свідомості істинність визначається вірою. Релігія тісно зв'язана з традицією, вона є одним із регуляторів поведінки в соціумі, визначаючи ціннісні ідеали суспільства та самосвідомість індивіда. З іншого боку, ідеал Любові також пов'язаний з ціннісними уявленнями – раціональне начало відходить на другий план у співвіднесенні з емоціями, почуттями, відданістю, довірою (життям серця). Кохання – один з мотивів ціннісно-раціональних дій індивіда.

Релігійна картина світу визначає особливість інтерпретаційного прочитання трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в однойменній опері Ш. Гуно. Ліричні герої перед смертю приходять у тяму і розуміють безглуздість самогубства, усвідомлюючи, що щастя було так близько. У літературному першоджерелі персонажі не вмирають одночасно. В опері Ш. Гуно передсмертний дует Ромео і Джульєтти має на увазі також смисловий мотив релігійного каяття, оскільки позбавлення себе життя, на думку композитора – людини вельми релігійної – тяжкий гріх. Нагадаймо, що Ш. Гуно був абатом. Останні слова Ромео та Джульєтти, які демонструють єдність їх душевного стану перед обличчям смерті – це покайне моління щодо прощення за скоєний гріх, звернене до Творця («Seigneur, seigneur, pardon nez nous!»). Ним завершується опера.



Традиційні уявлення релігійного порядку пов'язані з ціннісними переконаннями, в даному випадку, стосовно недопустимості самогубства. Зауважимо, що релігійні судження є відображенням картини світу віруючої людини, її поглядів щодо добра і зла, істинності і згубності.

Трагедія У. Шекспіра завершується закликком до примирення родів, усвідомленням безглуздості ворожнечі, яка призвела до смерті юних представників двох сімей. У Ш. Гуно акцент перенесено на фігури ліричних героїв, посмертне воз'єднання закоханих у фіналі опери вказує на перемогу Любові над реаліями дійсності і самою смертю (втілення ідеї безсмертя). Саме дуєтом Ромео і Джульєтти завершується опера, утверджуючи принцип фіналоцентризму, згідно з яким акцентується жанрова приналежність твору.

У зв'язку з християнськими поглядами французького композитора згадаймо також знаменитий хор Янголів з опери «Фауст», який породжує у слухачів просвітлене почуття. Маргарита відійшла у Вічність, минули, нарешті, її земні страждання, їй дарований спокій. У зіткненні з силами пекла вона перемогла завдяки силі духу, проникливості, інтуїтивному вмінню відрізнити добро від зла – ці чесноти вона здобула в кінці свого земного шляху через страждання, обезумівши. Вона отримала дар – бачити суть подій внутрішнім оком. Збожеволівши від душевного болю, вона отримала взамін мудрість, споріднену містеріальному осяянню, вона прозріла і змогла розгадувати ситуацію в її істинному світлі. Тернистий шлях пізнання, що розпочався падінням у безодню, привів її (на перший погляд це здається парадоксальним, але насправді це цілком логічно, оскільки відповідає істинам містерій) на небеса до Янголів.

В опері «Євген Онегін» П. Чайковського (нагадаймо, що в цьому творі своєрідно втілюються деякі особливості жанру ліричної опери, родоначальником якої є Ш. Гуно) життєві устої показано через погляди старшого покоління – матері Ольги і Тетяни Ларіних, а також їх няні. Навчені досвідом жінки постулюють сімейний кодекс: «Навичка – неба дар ясний: / Заміна щастю нам у ній» (художній переклад М. Рильського), даний постулат викладений як дуєт згоди у вигляді двоголосного канону. На мій погляд, більш точним за смыслом є підстрочний переклад пушкінського тексту, пропонуванний автором



даної монографії – «Звичка понад нам дана: / Заміна щастю вона» (переклад мій – О. Ш.). Дана сентенція знаходить підтвердження і розвиток у долі мрійливої Тетяни. Вона віддає перевагу патріархальним моральним законам, які стверджують верховенство подружньої звички-прихильності, звички-поваги, непорушного обов'язку перед сім'єю як проявам істинної любові.

В авторській трактовці персонажів трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра Ж. Пресгурвіком відбувається переосмислення літературного першоджерела, в результаті чого виникає смислова перекличка з оперою «Євген Онегін» П. Чайковського. Так, в № 4 («Сватання») Паріс просить у батьків Джульєтти згоди на шлюб. У № 5 «Чоловіки – наша мета» мати і Годувальниця пояснюють юній Джульєтті, що головне для жінки – вдале заміжжя, а якщо пощастить – любов потім прийде. Шлюб не тотожний любові, вибір потрібно робити, виходячи з інших критеріїв. Героїня мюзиклу не поділяє цих розсудливих суджень, і в цьому вона подібна мрійливій Тетяні з її високими ідеалами. Здобувши життєвий досвід, остання усвідомлює цінність відносин, заснованих на повазі і вдячності. Варіантно вона повторює досвід своєї матері. Згадаймо, що другий драматургічний план дуєту-романсу Тетяни і Ольги становить розмова про цінність подружніх стосунків. Дуєт дівчат, у свою чергу, відображає уклад життя представленої у творі епохи. Сентиментальна картина музикування є невід'ємною частиною дозвілля юних панянок у XIX ст. та відтворює затишну домашню атмосферу. В розмові матері й няні дівчат явлена життєва мудрість: закоханість може бути недовгою, несправжньою, а шлюбні узи в умовах патріархальних моральних засад – непорушні.

Отже, в мюзиклі Ж. Пресгурвіка у співвіднесенні з літературним першоджерелом виявляється новий сюжетно-смісловий мотив (виховна бесіда з дівчиною матері і Годувальниці про кохання і шлюб), що призводить до типологічного зближення персонажів цього твору з героями опери «Євген Онегін» П. Чайковського. При цьому виявляється семантична кореляція персонажів:

- традиційні підвалини актуалізують Ларіна, няня / синьйора Капулетті, Годувальниця;
- ціннісно-раціональне прагнення до Любові характеризує ліричних героїнь Тетяну / Джульєтту.



До традиційних дій відноситься і дуельний кодекс; виходячи з цього, поведінка Зарецького в опері «Євген Онегін» цілковито відповідає найважливішим характеристикам традиційної соціальної дії. Зарецький – побірник дуельних правил, який прагне у будь-якому разі дотриматись належних умовностей. Він своєю поведінкою перешкоджає емоційному контакту колишніх друзів, перебиваючи їм шлях до примирення. Цей герой типологічно близький Тібальту з трагедії У. Шекспіра. В опері Ш. Гуно паж Ромео Стефано, відсутній в переліку персонажів англійської драматурга, провокує Тібальта глузливою пісенькою легковажного змісту до конфліктного зіткнення з представниками роду Монтеккі. У Ж. Пресгурвіка Тібальт безнадійно закоханий в Джульетту, і це не дозволяє однозначно тлумачити мотивацію його ворожості – прагнення захистити честь роду доповнюється індивідуально-особистісними резонами персонажа. Мотив родової ворожечі найбільш однозначно представлений поведінкою шекспірівського персонажа, оскільки в опері Ш. Гуно саме насмішка пажу стала «пусковим механізмом», що призвів до бою кузена Джульетти з представником родини Монтеккі. Зарецький і шекспірівський Тібальт не здатні гнучко і безпосередньо відгукнутися на ситуацію. Для них правило / встановлений порядок – непорушний закон, який не допускає роздумів і не визнає жодних винятків. Вони не прагнуть виникнути в ситуацію і розібратися в ній, розв'язати конфлікт інакше.

**IV. Афективна дія.** І, нарешті, афективна дія: мета не усвідомлюється, засоби – підручні; для неї характерне прагнення до негайного зняття нервово-емоційної напруги. Афективна дія не передбачає міркувань про цілі, засоби і наслідки. Якщо ж вона включає такі міркування і запрограмована на конкретний результат, то не є афективною, а під неї маскується. Афективна дія – протилежність цілераціональній, оскільки в одному випадку панує неконтрольована емоція, а в іншому – розрахунок.

Поведінка Ромео, який не мав наміру вступати у двобій з Тібальтом, але, переживши шок від смерті Меркуціо, вступив в поєдинок з представником ворогуючого роду, – це приклад афективної дії. Ромео, мабуть, розумів, що зіткнення з членами родини Капулетті буде мати негативні наслідки для нього і Джульетти, усвідомлював необхідність тримати себе в руках, не піддаватися на провокації, крім



того, герой не таїв злих почуттів до родичів дружини, проте виявився не в силах опиратися охопившим його почуттям.

Ображена людина може вдарити або навіть вбити кривдника і тільки після цього зрозуміти весь жах того, що сталося. В опері «Євген Онегін» П. Чайковського поведінка Ленського, який вимагає «са-тисфакції» і лише пізніше усвідомлює безглуздість власного вчинку (приятель несподівано перетворився на ворога), змушує припустити афективну природу зазначеної дії. Войовничі емоції оволоділи миролюбивою і цілком врівноваженою людиною, не дозволяючи виважено оцінити ситуацію, розібратися в ній, раціонально підійти до її вирішення.

В творчості Р. Вагнера персонажі нерідко діють в маргінальному психологічному стані, підкоряючись внутрішній реальності. Подібне самопочуття є близьким до стану афекту. Виразно емоційно забарвленими є дії Сенти, яка у відчай кидається у морську безодню в момент, коли Голландець у розпачі залишає пристань. Розпукою сповнений вчинок Ізольди, яка наміряється прийняти разом з Трістаном трунок, який насправді виявляється любовним напоєм. Потужним емоціональним відгуком, коли раціональні міркування втрачають всякий сенс, визначений відчайдушний крок Брюнгільди, яка укриває від Вотана Зіглінду. Тангейзер в афективному стані, забуваючи про все, славить в екстазі любовні насолоди гроту Венери, не гадаючи про наслідки. Подібного ж самозабуття сповнена містеріальна мить емпатії-прозріння Парсіфаля в сцені зваби, коли реальна дійсність перестає для нього існувати. Зображаючи духовні процеси людини, композитор відбив внутрішні стани, що нагадують афект. Композитор ставив перед собою завдання показати внутрішні дії персонажів, які корелюють з психологією підсвідомого. Містерія у його творах взаємодіє з глибинним психоаналізом душевних процесів персонажів, їх актуалізацією в умовах мистецтва сцени, де виконавці повинні переконливо донести складний авторський задум, а публіка його досягнути.

**V. Концепція М. Вебера в якості аналітичної моделі стосовно до музикознавства.** М. Вебер відзначає, що окреслені ним соціальні дії являють собою понятійно чисті типи: «Дія, особливо соціальна, дуже рідко орієнтована тільки на той чи інший тип раціональності, і сама ця класифікація, звичайно, не вичерпує типи орієнтації дії; вони являють



собою створені для соціологічного дослідження понятійно чисті типи, до яких більшою чи меншою мірою наближається реальна поведінка, або, що зустрічається значно частіше – з яких вона складається. Для нас доказом їх доцільності може служити тільки результат дослідження» [73, с. 629]. Німецький учений закликає не зводити складну соціальну дійсність до схеми, проте аналізовані ним понятійно чисті типи соціальних дій допомагають ґрунтовніше осягнути мотивації поведінки суб'єктів реального суспільного життя і вигаданих героїв творів, де дійсність переосмислена в рамках художнього узагальнення. Зауважимо, що в розглянутих опусах соціальні мотиви взаємодіють, нерідко являючись складовою складної картини буття світу в життєвому, фантастичному, архетиповому, містеріальному ракурсах.

Наведемо приклади з оперної класики, які продемонструють можливість екстраполяції теорії розуміючої соціології М. Вебера у музикознавство. В операх мотиви соціальних дій сполучаються один з одним. Розглянемо, наприклад, взаємини персонажів в опері «Тоска» Дж. Пуччіні у зіставленні з «Фіделіо» Л. ван Бетховена. Героїня опери віденського класика Леонора (сопрано) знаходиться в комунікативній взаємодії з Флорестаном (тенор) і Пізарро (баритон), які представляють відповідно образи політичного в'язня і лиходія. Аналогічне співвіднесення трьох амплу оперних героїв виявляємо і в опері Дж. Пуччіні «Тоска», де головна героїня, співачка Флорія Тоска (сопрано) і її коханий Маріо Каварадоссі (тенор) – вільнодумний художник, революціонер, прихильник Наполеона, – стикаються з деспотизмом безпринципного негідника, начальника поліції барона Скарпіа (баритон). Таким чином, у двох розглянутих операх можна виділити триаду персонажів: політичний в'язень (тенор) – його самовіддана дружина / кохана (сопрано) – лиходій (баритон). Кожен з них отримує яскраву музично-сценічну характеристику.

При відмінностях історичного, національного та індивідуального стилів у творах Л. ван Бетховена і Дж. Пуччіні їх об'єднує відтворення духу революційних подій на межі XVIII–XIX ст. Ситуація зіткнення героїв з політичним деспотизмом композиторами вирішується по-різному; виявляються, однак, і безсумнівні відповідності. В обох творах дружина / кохана героя-борця в критичній ситуації проявляє самовідданість заради порятунку близької людини, що зумовлює вису-



пення жіночих образів у якості заголовних персонажів (опери названі їх іменами). Збігається також вибір вокальних тембрів трьох ключових героїв (сопрано – тенор – баритон). Відмінність жанрових різновидів розглянутих опер обумовлює протилежність розв'язки драматичного конфлікту:

– щасливе завершення у творі Л. ван Бетховена (жанр опери порятунку передбачає *happy end*, відповідаючи також нормам класицизму, реалізації драматургічного принципу «Від мороку до світла, від боротьби до перемоги!»);

– розвінчання ілюзій, загибель позитивних героїв у творі Дж. Пуччіні (веризму властивий трагічний кінець).

Звертає на себе увагу схожість в поведінці героїнь у момент безпосереднього зіткнення з лиходієм. Леонора направляє на Пізарро пістолет, виказуючи готовність до самопожертви заради порятунку чоловіка, тоді як Флорія Тоска заколює Скарпіа ножом. Ці вкрай напружені драматичні моменти вимагають яскравої акторської, а не тільки співацької майстерності, що відбилося в грі видатних співачок-актрис: Вільгельміни Шрьодер-Деврієнт – однієї з перших і найбільш яскравих виконавиць партії Леонори і Марії Каллас, яка ефектно утілила образ пуччінієвської героїні. Надзвичайно приголомшує драматично-напружена сцена вбивства лиходія у виконанні Марії Каллас. Партнер співачки Тіто Гоббі геніально зобразив на сцені барона Скарпіа, підкресливши в його характеристиці відразливі риси, які в його інтерпретаційній версії, на погляд автора монографії, набувають демонічного відтінку.

Вчинки барона Скарпіа відповідають основним параметрам цілораціональних соціальних дій. Він – всемогутній начальник римської поліції – задався метою вистежити колишнього губернатора Риму Чезаре Анджелотті і вільнодумного художника Маріо Каварадоссі за допомогою коханої останнього – співачки Флорії Тоски, яку він має намір зробити своєю коханкою. Він обіцяє Тосці повернути свободу Каварадоссі в обмін на любов, знаючи, що домовленість не виконає. Барон Скарпіа використовує тортури над Каварадоссі як метод впливу на Тоску, усвідомлюючи, що вона не зможе витримати мук коханого. Маріо Каварадоссі готовий в ім'я високих ідеалів пожертвувати життям; він, подібно Флорестану, здійснює ціннісно-раціональні дії.



Виникає також питання. Вбивство Тоскою барона Скарпіа було умисним чи воно було здійснене у стані афекту? Важко відповісти на це питання однозначно, особливо якщо згадати знамениту сцену убивства, втілену геніальними співаками-акторами – Марією Каллас і Тіто Гоббі. Огидний лиходій і його вбивця... Звичайно ж Тоска звершила спонтанний вчинок. Якщо ж вона його обмірковувала, то частки секунди. Є і інші питання. Навіщо вона, забравши із рук убитого рятівний папір, ставить біля нього свічки і кладе розп'яття на його груди? Що означає це діяння? Воно є усвідомленим або механічним, здійсненим в напівзабутті? Що керує нею: боління совісті, розуміння неприпустимості вбивства як такого, навіть якщо жертва – лиходій, або ж героїня не пам'ятає, що творить, знаходячись у цей момент в стані внутрішнього заціпеніння, не усвідомлюючи своїх дій? У будь-якому випадку, в її вчинку немає наруги. Тоска – не професійний вбивця, не злочинниця, тому, звичайно ж, скоєне нею діяння приголомшує її саму. Дж. Пуччіні геніально передав внутрішній стан Флорії Тоски за допомогою музики, яка виявилася здатною відбити щонайтонші внутрішні імпульси героїні.

Цікаво, що один і той же вчинок в різних творах може бути вписано в різні системи координат, в тому числі, з позицій соціальної взаємодії персонажів (можна допустити зрозумілу музикантам вільну аналогію – це свого роду смисловий енгармонізм). Так, в опері buffa «Севільський цирюльник» Дж. Россіні граф Альмавіва представляється бідним юнаком Ліндором, вводячи таким чином в оману Розіну. В лірико-психологічній драмі Дж. Верді «Ріголетто» герцог Мантуанський назвався Джільді ім'ям Гвальтер Мальде; він нібито бідний студент. Чим продиктоване самозванство оперних персонажів? Тим більше, що перший з них позитивний герой, а другий – негативний. В обох випадках це виверт, цілераціональна дія. В «Севільському цирюльнику» вона спрямована на перевірку почуттів: граф Альмавіва хотів би бути впевненим, що люблять його самого, а не статус і матеріальні статки, які він може надати своїй обраниці. Герцог Мантуанський, мабуть, намагається зберегти своє інкогніто; також він приховує свою особу, щоб не злякати жертву, розгледівши її щире ставлення до нього. Скромну дівчину може насторожити увага вельможі, тим паче, з репутацією звабника. Його статус непорівнянний з соціальною



приналежністю дочки блазня і герцога звісно розуміє, що навіть найважливіша дівчина має це усвідомлювати.

В опері «Ріголетто» цілераціональні дії представлені планом помсти блазня, який, однак, народжується ніби з глибин його підсвідомості. Ще до викрадення дочки він домовляється зі Спарафучілем так, ніби знає ім'я майбутньої жертви, обдумуючи план відплати. Хто повинен стати його жертвою: Монтероне, який прокляв блазня, чи його пан герцог Мантуанський? З першим з них може розквитатися вельможний гульвіса, а герцога, як стає зрозумілим з подальшого перебігу монологу Ріголетто, блазень ненавидить усією душею. Саме він міг стати об'єктом глибокої неприязні. Так і є, адже паяц відчуває протиріччя між реальністю, яка оточує його в палаці герцога, зазнаючи там постійного приниження, і життям серця, коли він знаходиться в своєму домі разом з донькою. Це його індивідуальний Едем, недоступний для придворних дім-фортеця, як він наївно вважав, але його шматочок щастя був в нього украдений. Напевно він заздрить своєму господареві, який має все, чого немає у нього самого: красу, молодість, багатство, соціальний статус, водночас зневажаючи його за беспутне життя. Кажуть, що помста – це страва, яку подають холодною. Помсту потрібно добре обдумати, а для цього необхідно, щоб вляглися усі емоції. Помста на гарячу голову може бути не тільки не дієвою, але й зачепити в результаті не ворога, а нашкодити самому месникові.

В опері «Ріголетто» насправді склалася дещо інша ситуація. Ріголетто сповнений ненависті до своїх кривдників, які посягнули на єдину цінність в його житті. Блазня переповнюють емоції. Однак його план дав осічку перш за все тому, що він не врахував прохання своєї дочки – відмовитися від наміру мстити герцогу, – не усвідомив серйозності її рішення, значення її благання. Ріголетто просто не почув Джільду, як і вона не змогла душею, серцем прийняти рішення батька. В результаті донька блазня жертвує собою в ім'я любові, здійснюючи, таким чином, ціннісно-раціональну дію (завдаючи при цьому нестерпного болю батькові). Її діяння спонтанне, але, швидше за все, не афективне, оскільки є усвідомленим. Це її особистий вибір, продиктований волею серця, яке любить, незважаючи ні на що.

Вона стукає в двері таверни, руйнуючи план свого батька, сплутуючи всі карти. Тут втручається випадок, відбувається сплетіння об-



ставин – Маддалена, відчуваючи симпатію до привабливого герцога, просить брата не вбивати його. Продуманий план Ріголетто був розбитий двома жінками. Кокетлива і безпринципна Маддалена, яка закликає Спарафучіля вбити незнайомця (по суті, безневинну жертву), і самовіддана Джільда – протилежні полюси Жіночності, різні соціотипи, однак у найдраматичніший момент опери вони зведені в часопросторі твору, щоб діяти заодно у своєму прагненні врятувати герцога. Якщо ж звернутися до епістолярної спадщини Дж. Верді, то стане ясно, що герцог не заслуговує любові і жертвності благородної (адже її великодушність не вимірюється соціальним походженням) дочки блазня. При цьому Джільда не подумала про батька і його почуття. Виникає враження, що ці найрідніші люди знаходяться в паралельних вимірах, вони не здатні почути і зрозуміти один одного, незважаючи на обопільну прихильність. Дана обставина визначає специфіку комунікативної взаємодії цих персонажів. У зв'язку з цим доречно звернутися до моделі комунікації К. Шеннона – У. Вівера, які вирізняють технічні та семантичні шуми. У першому випадку перешкоди пов'язані із засобами зв'язку, у другому – зі сприйняттям інформації. У ряді оперних творів наявна ситуація непорозуміння, коли персонажі не здатні почути один одного. В якості факторів виникнення комунікативних семантичних шумів можна назвати дії маніпуляторів. Яго і Ортруда – винуватці появи та поглиблення прірви нерозуміння відповідно між Отелло і Дездемоною, Лоенгріном і Ельзою. Їх можна уподібнити каналу, що перекручує (модифікує) інформацію. У разі Джільди і Ріголетто також можна говорити про семантичні шуми, які зумовлені різним сприйняттям ситуації поза участі посередника. Ці персонажі керуються у своїх діях різними ціннісно-раціональними доводами.

Дж. Верді відчував себе істинно італійським композитором; він протиставляв власну творчість художній практиці Р. Вагнера, відчуваючи свою самотність. Проте національна приналежність – одна із сторін мистецької індивідуальності цих авторів, інша – інтегративна тенденція їх творчості, що пов'язана з ціннісними орієнтирами епохи романтизму. Всезагальності звучання музичних творів сприяло звернення до так званих «вічних сюжетів». Так, образ герцога Мантуанського несе в собі загальний, позачасовий зміст, пов'язаний із



донжуанівським комплексом. Міфологічні образи відповідають архетипам колективного позасвідомого (згідно концепції К. Г. Юнга). Вони покликані пояснювати явища природи і соціального буття в процесі пізнання людством вселенського космосу. Згідно концепції К. Хюбнера, це істини міфу, які не збігаються з істинами науки [219]. На думку О. Шпенглера, подібне сприйняття дійсності не втратило свого значення і донині. До персонажів-архетипів європейської цивілізації він відносить фаустівську людину, яка «виступає спочатку як Парсіфаль і Трістан, потім, змінений у дусі часу, як Гамлет, Дон Кіхот і Дон Жуан, далі, підкоряючись сучасності, в новому перетворенні, як Фауст і Вертер, і, нарешті, як герой сучасного роману з життя світового міста, але постійно в застосуванні до атмосфери та умов певного століття» [243, с. 45].

У науковій літературі вкоренилися зіставлення Фауста і Дон Жуана, оскільки обидва вони є не тільки архетиповими образами, але і, що їх об'єднує, уособленням духу вільнодумства, спрямованого проти негнучкої християнської моралі. Незважаючи на засудження Фауста і Дон Жуана, в їх оцінці незмінно проступає захоплення. Так, у народній книзі, виданій Йоганном Шпісом, Фауст описаний наступним чином: «окрилий він, як орел, захотів пізнати всі глибини неба і землі» [100, с. 39]. Згідно думці Г. Морлі, в народній книзі про Фауста прочитується бажання автора «застерігати проти самовпевнених гріхів; засуджувати на прикладі Фауста, який кидає виклик Богу, гординю інтелекту», і разом з тим «за допомогою історій про чарівництво Фауста виказувати, час від часу, протестантське презирство до папи римського» [277, с. 5]. Аналогічно цьому в образі Дон Жуана (при осудженні цього персонажа) вбачали і щось привабливе – жагу до життя, благоговіння перед Ідеалом, безпосередність почуттів, оптимістичний погляд на буття. Фауста і Дон Жуана можна охарактеризувати через їх спрямованість до мети. Перший з них перебуває в пошуках Істини, другий – жінки-Ідеалу.

О. Шахов проводить паралель між Фаустом і Дон Жуаном, вбачаючи в цих образах глибинну спорідненість і разом з тим відмінності, зумовлені відзнаками національних менталітетів Німеччини та Іспанії [241, с. 20–25]. Ученість, самозаглибленість і водночас спрямованість у нескінченну далечінь визначають своєрідність світовідчуття



Фауста; жага вкушати земні радості (яка так жорстоко придушувалася церковної інквізицією) – визначальна риса у характеристиці Дон Жуана. У трактуванні «Фауста» в опері Л. Шпора проступають донжуанівські риси, що є непрямим свідченням спорідненості цих образів, обумовлюючи можливість акцентуації в образі вченого-чорнокнижника однієї з граней його характеру. Знаменно, що Й. В. Гьоте у бесіді з Й. П. Еккерманом розмірковує про те, якою повинна бути музика до його трагедії «Фауст», посилаючись на В. А. Моцарта – автора знаменитого «Дон Жуана»: «<...> те страшне, відразливе, смертельне, що вона місцями повинна виражати, не в смаку нашого часу. Тут була би потрібна така музика, як в “Дон Жуані” Моцарта, ось хто міг би написати музику до “Фауста”» [252, с. 280].

М. Р. Черкашина-Губаренко аналізує оперу «Ріголетто» Дж. Верді з точки зору юнгівської тріади Аніма – Тінь – Самість у співвіднесенні з еквівалентними символами трагедії «Фауст» Й. В. Гьоте (Маргарита – Мефістофель – Фауст): «В “Ріголетто” Верді ми бачимо сліди фаустіанської моделі на тлі переважаючих у фігурі герцога донжуанівських рис. Тут доведено до символу нерівності партнерів: герцог і дочка блазня. Образ Ріголетто виступає в двоякій функції: з одного боку, це немов би трансформований Валентин, готовий до кінця захищати рідну кров і мстити кривдникам, з іншого боку – тінь герцога, що увібрала гірші якості легковажного спокусника» [235, с. 8]. В образі Джільди М. Р. Черкашина-Губаренко прочитує варіацію характеристики Гретхен [235, с. 9]. В опері Дж. Верді, таким чином, достовірність соціотипів, яскравість характерів діючих героїв і трагедія, пов'язана з роком, взаємодіють з архетипами колективного поза-свідомого. Це дозволяє розцінювати музично-сценічні образи твору не тільки як акторсько-вокальні амплуа, а й соціотипи та архетипові фігури. Дж. Верді – майстер у створенні яскравих персонажів, кожен з його героїв – символ епохи романтизму, що має типологічні риси. Індивідуальне і всезагальне в розглянутій опері взаємодіють, і це повинні враховувати виконавці й відчувати реципієнти.

Однак задамося питанням: чому в по-донжуанівські сонячно-му і життєлюбному герцогові слід безумовно вбачати негатив? Здавалося б, це цілком природно і не потребує додаткових роз'яснень. І все ж є необхідність відповісти на це важливе питання, оскільки



оцінка цього персонажа може бути різною. Герцог Мантуанський ласолуб, наділений владою. Він оточений собі подібними. З точки зору сценічного амплуа цей вокально-сценічний образ можна співвіднести (при всій відмінності акторсько-співацьких амплуа і національних традицій) з образом Володимира Галицького з опери «Князь Ігор». Герой російської опери – бас, а італійської – тенор. Об'єднуючим фактором виступають сольні характеристики цих персонажів, а також їх оточення – князівського і герцогського дворів, що підтримують спосіб життя своїх володарів. Такі факти як викрадення дівчат, глумління над ними, життя в безперервних бенкетах і забавах притаманні середовищу князя Галицького і герцога Мантуанського. До того ж при всьому розходженні національних менталітетів скоморошина в російській опері кореспондує з блазнівськими кривляннями – в італійській. Скула та Єрошка за типом поведінки є тіньовими персонажами, які поділяють спосіб життя князя Галицького; їх глумливі пісні кореспондують з глузуваннями Ріголетто. Блазень зовні відданий своєму володареві, підтримує його спосіб життя, але в душі він ненавидить улюбленця долі, який витрачає своє життя на нескінченне свято і бурхливі забави. На відміну від Дж. Верді, О. Бородін не наділяє скоморохів глибиною душевного життя, створюючи все ж яскраві портрети кмітливих пристосуванців. Композитори звертаються до сміхової культури, що пов'язана, зокрема, з мотивом глуму, важливим для розуміння суті образів, створених в операх, які належать різним національним традиціям і мають різну жанрову приналежність. Хор про викрадення дівчат княжими молодцями знаходить відповідність у аналогічних номерах, в яких беруть участь придворні герцога «Zitti, zitti, moviamo a vendetta», «Scorrendo uniti remota via».

Життєве *scredo* Галицького полягає в тому, що влада потрібна лише для того, щоб жити весело, безтурботно, тішичи себе у бенкетах, забавах, пияцтві та розпусті. Воно близьке переконанням герцога, відображеним в його знаменитій баладі. Дж. Верді не репрезентував герцога Мантуанського як істинного правителя, акцентуючи в його характеристиці домінуючу відзнаку: цей персонаж – розбещений гульвіса. Придворні в обох творах є соціальним віддзеркаленням свого вельможі. Молодецька музика, що відображає руйнівну міць, «ведмежі» повадки, розмах у поведінці та вдачі, складає характеристику



князя Галицького і є протилежною мелодійній витонченості балади і канцони в окресленні образу спокусника герцога Мантуанського. Пісня Галицького з опери «Князь Ігор» представляє оперного персонажа через жанровість, що знаходить відповідне відбиття у музичних інтонації і формі; це кореспондує з аналогічними засобами в характеристиці герцога. Сольні висловлювання останнього, утворюючи портретну характеристику вельможного гульвіси, спираються на пісенно-танцювальні інтонації і належні жанри – балади і канцони. Таким чином, співвіднесення образів князя Галицького і герцога Мантуанського, на перший погляд таких несхожих, але все ж споріднених з точки зору відображення соціальних прототипів, допоможе виконавцям усвідомлено утілити атмосферу (а реципієнтам повніше представити внутрішній зміст оперної дії), що оточує цих наділених владою осіб, які шукають в ній лише задоволення власних потреб. Їх двір – проекція внутрішнього світу володарів, що дозволяє виявити в аналізованих творах певну відповідність мікро- і макрорівнів соціального буття (особа і суспільство). Для більшої наочності приведемо таблицю (див. табл. 5), що ілюструє спорідненість і водночас самотність музично-сценічних образів в розглянутих операх.

Дана таблиця демонструє підгрунття комунікативних взаємодій соціотипів, виведених на оперній сцені.

Дж. Верді завше шукав в літературних першоджерелах загальнозначущий зміст і одночасно яскравість характерів та драматичних ситуацій. Він неодноразово звертався до творів англійського драматурга У. Шекспіра: «Макбет», «Отелло», «Фальстаф»; незавершеним залишився цілий ряд оперних задумів – «Король Лір», «Гамлет», «Буря». С. Богоявленський задається питанням – чому ж «Король Лір» не був закінчений композитором? І знаходить відповідь на це питання в загушеності трагедійного пафосу в даному творі У. Шекспіра: «очевидно, саме усвідомлення всієї безприкладної гіркоти страждань Ліра, який зіткнувся з винятковим проявленням людської низості, підступності і цинізму, кожен раз і зупиняло Верді» [47, с. 112]. Роздуми С. Богоявленського можна екстраполювати і на розгляд образу герцога Мантуанського, який, незважаючи на те, що мислився композитором як цілком негативний персонаж, несе в собі заряд світлої енергетики. Розгадку цього, на перший погляд, парадоксу знаходимо



в амбівалентності персонажа: крайні полюси тіньового та світлоносного начал визначають детемінанту донжуанівського комплексу.

Таблиця 5

«Ріголетто» Дж. Верді	«Князь Ігор» О. Бородіна
<b>Герцог Мантуанський</b> (тенор). Донжуанівський комплекс, пісенно-танцювальні інтонації, балада і витончена італійська канцона, строфічна форма	<b>Князь Галицький</b> (бас). Порівняно з герцогом образ більше ваговитий, у вокальній партії – опора на молодецькі інтонації і пісенний мелос; пристрасність, чуттєвість поєднуються в ньому з відчайдушністю. Пісня Галицького написана в тричастинній формі, що дозволило показати різні грані в характеристиці цього персонажу
<b>Придворні герцога</b> . Виписані як окремі персонажі (сольні партії) і цілий двір (хори), що робить загальну картину повнішою, об'ємнішою і достовірнішою, деталізовано показуючи соціальне оточення цього аристократа	<b>Княжий двір Галицького</b> . Загальний план, хор, що створює особливу сценічну атмосферу, пов'язану з безтурботним існуванням; окреслення способу життя володаря і його оточення; прагнення до виділення окремих персон в контексті цієї соціальної групи не виявляється
<b>Блазень Ріголетто</b> (баритон). «Тінь» герцога, яка виходить в опері на перший план, отримуючи достовірну психологічну характеристику і мотивацію поведінки. Саме Ріголетто, а не «сонячний» герцог, потворний блазень, а не аполлонічний світлоносний герой-коханець стає центральним персонажем опери (його ім'ям названий твір). Який двір, такий і блазень, адже він обіграє у своїх глумливих витівках події, що відбуваються на бенкетах	<b>Скоморохи Скула та Єрошка</b> (відповідно бас і тенор) – спритні пройдисвіти, наділені житейською кмітливістю; ці персонажі виступають невід'ємною частиною життя княжого двору, де панує особлива атмосфера. Який володар, такі й скоморохи. Скула і Єрошка підтверджують дану тезу своєю опортуністичною поведінкою, пристосовуючись до обставин, по-різному ведучи себе з князями Володимиром Галицьким та Ігорем, котрий повернувся з полону
Картини бенкету в обох операх об'єднує дух безтурботності, веселощі, глумливості і блуд	



Обрання в якості літературних першоджерел творів У. Шекспіра являє універсалізм Дж. Верді, що пов'язано з його адресацією до «вічних тем». Італійський композитор мав намір звернутися і до трагедії «Фауст» Й. В. Гьоте, проте задум не був композитором здійснений, оскільки, відчуваючи незмінний інтерес до знаменитої трагедії німецького поета, Дж. Верді не знайшов у ній співприродного своєму творчому темпераменту характеру. Встановлюючи зв'язки між Й. В. Гьоте і У. Шекспіром, Р. Штейнер посилається на роздум німецького поета, який говорить про англійського драматурга як про інтерпретатора самого Бога: «Те, про що останній замовчує в природних явищах, промовляє геній Шекспіра» [282]. З точки зору творчого втілення тези про світову літературу Й. В. Гьоте був сприйнятий «Манфред» Дж. Г. Байрона. Явищем, яке вразило німецького поета, була трагедія Дж. Г. Байрона «Манфред»: «Цей свосерідний талановитий поет сприйняв мого “Фауста”, і, в стані іпохондрії, витягнув з нього особливу поживу» [цит. за: 2, с. 383]. Ланцюг літературних асоціацій, викликаних п'єсою англійського романтика, не обривається на «Фаусті», так як Й. В. Гьоте характеризує монолог Манфреда (II дія, II сцена) як значно посилений монолог Гамлета «Бути чи не бути» [там само]. Між творчістю Й. В. Гьоте, Дж. Г. Байрона та У. Шекспіра існує типологічна спорідненість, оскільки їх персонажі наділені спільним «звучанням», бо вони є уособленням людини фаустівської епохи (згідно О. Шпенглеру).

Образ Дон Жуана має загальнозначущий сенс, в ньому можна побачити один з можливих символів європейської культури. Інтерпретація завжди передбачає множинність прочитань, в тому числі, і у випадку, коли йдеться про архетипи колективного позасвідомого. У зв'язку з цим не дивно, що образ Дон Жуана хоча і має домінуючу рису характеру, кожен раз по-новому інтерпретований письменниками та композиторами різних країн та епох (маленька трагедія О. Пушкіна, новела Е. Т. А. Гофмана, віршований роман Дж. Г. Байрона, поема Н. Ленау, п'єса Л. Українки, балети К. В. Глюка та В. Губаренка, опери В. А. Моцарта та О. Даргомижського, симфонічна поема Р. Штрауса та безліч інших творів). Цей образ приваблює своєю амбівалентністю – в ньому закладено невичерпне джерело життєлюбства, оптимізму і, в той же час, тіньові риси. Герцог Мантуанський не за-



думується про почуття покинутих ним представниць протилежної статі, а, можливо, і справді переконаний, що серце красунь схильне до зради. Двоїста натура героїв донжуанівського типу втілилася в різнопланових оригінальних авторських прочитаннях. Так, наприклад, герцог Мантуанський – персонаж, який представляє на глибинному рівні один з можливих варіантів прочитання архетипового героя-символу європейської культури – аполлонічного в своїй чоловічій привабливості спокусника. В інтерпретації Дж. Верді герой донжуанівського типу наділений владою, яка забезпечує безкарність його вчинкам й, водночас, безпосередністю, захопливою натурою, викликаючи у реципієнтів не тільки засудження, але й частку симпатії.

Ще одна лірико-психологічна опера Дж. Верді – «Травіата», – також може служити різнобічною ілюстрацією теорії соціальних дій М. Вебера. Альфред, який образив Віолетту на балу у Флорі, здійснює афективну дію. Віолетта, що жертвує собою в ім'я любові, демонструє самовідданий вчинок, продиктований ціннісно-раціональними мотивами. У цьому вона подібна Джильді. Обидві вони моментально приймають рішення, не даючи собі шансу на відступ. Жорж Жермон рухомий у якості психологічної мотивації поведінки традиційними уявленнями про моральність і добропорядність. Взаємини батька і сина являють приклад протистояння усталених поглядів старшого покоління, продиктованих почуттям відповідальності, бажанням вписатися в рамки пристойності, і безпосередності почуттів молодого покоління, для якого пріоритетним є життя серця. Згадаймо про аналогічні ситуації, які виникли у зв'язку з протилежністю ціннісних орієнтирів батьків і дітей, в тетралогії Р. Вагнера, «Іфігенії в Авліді» К. В. Глюка, «Ромео і Джульєтті» У. Шекспіра і однойменній опері Ш. Гуно. Додамо, що аналогічний тип конфлікту представлений в опері «Ріголетто» Дж. Верді, де дочка поступає наперекір рішення батька, незважаючи на існуючий між ними глибокий емоційний зв'язок.

Жорж Жермон і Віолетта вступають в духовний двобій. Подібно Ортруді, яка лукаво спокушає Ельзу, батько ліричного персонажа вдається до житейської логіки, вагомої переконливості аргументів. Він адресується безпосередньо до почуттів Віолетти, закликаючи куртизанку до душевного благородства. Жермон не є черствою лю-



диною: в дуеті-поєдинку героїня зачепила його сердечні струни. Але, все ж, соціальні умови виявляються сильнішими симпатії, яка народилася в душі Жермона. Надалі вона зміцнилася, що помітно по його реакції на образу сином Віолетти на балу у Флори, в подальшому ж, зрозумівши глибину почуттів сина і його обраниці, він готовий поступитися своїми принципами. Однак суперечності примиряє смерть ліричної героїні, залишаючи відкритим питання, як би склалися її стосунки з коханим і членами його сім'ї, якщо б не смертельна хвороба.

І все ж виникає закономірне питання. Що ж стало вирішальним в результаті поєдинку Віолетти і Жермона, чому лірична героїня відмовилася від особистого щастя? Подібно Трістану, засліпленого блиском Ізольти, Віолетта вирішила, що вона не достойна любові свого обранця: він надто чистий для неї, хоча, можливо, цього і не розуміє. Психологічних мотивів для такого рішення у неї безліч: вона може нашкодити Альфреду і його рідним; куртизанка не має права на взаємну щирою любов; вона приречена на самотність у гомінкому товаристві; їй не місце в патріархальному світі. Віолетта поставила Альфреда та його сімейство над собою, вище себе. Жермон не сказав Віолетті нічого нового. Подібно Ортруді, він лише актуалізував думки своєї жертви. Віолетта намагалася відігнати їх від себе, виправдовуючи своє щастя хворобою, швидким наближенням смерті. Внаслідок тяжкої недуги і внутрішньої вимогливості до себе, Віолетта, мабуть, не претендувала на офіційний шлюб. Любов була її втіхою, свідчачи про те, що вона зберегла внутрішню чистоту всупереч обставинам її долі.

В опері Дж. Верді рішення ліричної героїні було жорстоким у відношенні до щиро відданого їй Альфреда. Вчинок Віолетти обумовлений тим, що Жермон посіяв в її душі сумніви щодо правильності вибору Альфреда, з одного боку, і глибини його почуттів до неї, падшої жінки, з іншого. Згадаймо, що довіра розуму, а не серцю, в аналогічному випадкові, згідно Д. Гачеву, засвідчила «гріхопадіння» розуму [88, с. 115] (мається на увазі ситуація в «Отелло» У. Шекспіра). Істинними є безпосередні почуття, яким Віолетта довірилась, відігнавши сумніви та підкорившись любові. Батько ліричного персонажа змусив переконатися її у думці, що вона початково була права у своїх ваганнях, але потім піддалася марним мріям, ілюзіям, надіям.



Щодо типології образу Жермона можна прийти до висновку, що його дії продиктовані традиційними моральними поглядами, які обумовлюють ціннісні орієнтири персонажа; в дуетній сцені з Віолеттою він постає справжнім маніпулятором. Типологічно близькими йому є такі персонажі як Ортруда, Яго, Мефістофель, Рангоні, Шуйський. Детальніше про механізм психологічного впливу Ортруди на Ельзу і Фрідріха Тельрамунда див. у підрозділі 3.1. Він збігається з методами, використовуваними іншими психологічними маніпуляторами – Яго, Шуйським, Рангоні, Жермоном. Усі вони адресуються до підсвідомості жертви, актуалізуючи її таємні думки, страхи, сумніви.

Отже, мотивація дій Жермона обумовлена уталеною системою традиційних поглядів, а методи впливу цього персонажа – цілераціональні.

Одвічна проблема ночуття й морального боргу, бажаного і необхідного спонукає згадати ситуацію в опері «Дідона і Еней» Г. Пьорселла, де цариці Карфагену необхідно було прийняти вкрай складне рішення, відмовившись від любові і особистого щастя так само, як і вердіївській Віолетті. Остання зробила правильний з соціальної точки зору вибір, який суперечить, однак, правді серця. В опері англійського композитора маніпуляторами, які зруйнували союз закоханих, є відьми, а в літературному першоджерелі – «Енеїді» Вергілія – не обійшлося без втручання олімпійських богів. У Г. Пьорселла Еней показаний сповненим внутрішніх сумнівів у момент прийняття складного рішення: зробити вибір між двома ціннісно-раціональними мотивами – підкоритися волі богів, здійснивши життєве призначення героя, або ж залишитися з коханою, як підказує серце. У поемі Вергілія Еней намагається таємно покинути Карфаген, уникнути пояснень з царицею, побоюючись її помсти. Дідона і в поемі, і в опері показана як персонаж, який глибоко і щиро любить, що знаходить доказ у її смерті від горя. У літературному першоджерелі і опері актуалізована ідея дwoедності – життя людини без своєї другої половинки немає сенсу. Обставини гибелі Дідони окреслюють ситуацію, що близька фіналу життя Ельзи з «Лоенгріна». Конфлікт у поемі Вергілія обумовлений соціально-політичним фактором: протистояння держав Карфагена і Трої, міфологічною проекцією якого стала ворожнеча їх покровительок – богинь-суперниць Юнони і Венери. Даний кон-



флікт торкнувся стосунків Дідони та Енея – цариці і героя. В літературному першоджерелі носієм конфліктного начала є також соціальне явище – поговор, зумовлений людською заздрістю, що має руйнівну енергетику.

У новаторській опері Дж. Верді «Аїда» (в ній композитор поєднав риси лірико-драматичної і великої історичної опери на основі музичної драми) в дулі головної героїні твору аналогічним чином стикаються два ціннісно-раціональних мотиви. Дж. Верді показав взаємодію персонажів, що належать різним соціальним класам і народам. Любовний трикутник тут пов'язаний з комунікативною взаємодією персонажів: дочки фараона Амнеріс; її суперниці – рабині, дочки царя Ефіопії Аїди; єгипетського воєнначальника Радамеса. У I картині II дії Амнеріс вдається до цілераціонального прийому (виверта), сказавши Аїді, що Радамес загинув, бажаючи, побачивши реакцію невольниці, впевнитися у своїх підозрах. Амонастро також адресується до цілераціональної дії, використовуючи у якості знаряддя маніпуляції свою дочку, яка повинна хитрістю дізнатися у Радамеса стратегічну військову таємницю. Аїда в цій ситуації стає персонажем-маніпулятором, спокусницею. Це дозволяє віднести її до групи жіночих персонажів, поставити в один ряд з Венерою, Далілою, Кармен, Саломеєю. Точніше, Аїда поєднує в собі риси двох спокусниць – Даліли (контекст – протистояння двох народів, намагання дізнатися таємницю у чоловіка / коханого, вони – маніпулятори-посередники) та Ельзи (персонажі, хоч і виступають знаряддям впливу в чужих руках, однак щиро люблять). В душі Аїди протидіють два ціннісно-раціональних мотиви – любов до вітчизни, батька, відповідальність за народ, з одного боку, і любов до воєначальника ворожого народу Радамеса, з іншого, що обумовлює наявність серйозного психологічного (внутрішнього) конфлікту. Він розв'язується перед обличчям смерті, коли Аїда дає собі право бути просто людиною, жінкою, загинувши разом з тим, хто їй був дорожчим за усіх<sup>3</sup>. Перемога любові над соціальними умовами – ідея, яку композитор раніше представив в «Травіаті», а на цей раз геніально втілює у передсмертному дуеті Аїди і Радамеса, по-

<sup>3</sup> Виникає аналогія з трістанівським мотивом отрути / любовного напою: смерть стирає усі внутрішні протиріччя, соціальні умовності.



роджуючи у реципієнтів просвітлене катарсическое почуття. Любов виступає в опері як закон всесвіту, який знаходиться понад минуцим. В цьому творі є певні паралелі і з оперою «Ідоменей» В. А. Моцарта. У зв'язку з ситуацією любовного трикутника, яка виникає в певних соціальних умовах, що визначають характер комунікативної взаємодії персонажів, вокально-сценічні амплуа відбивають очевидну семантичну парність оперних героїв: Ідамонт – Радамес, Електра – Амнеріс, Ілія – Аїда. Паралелі виникають на персонажно-семантичному рівні і знаходять вираження у відповідних соціальних діях.

Реалістична лірична драма «Царська наречена» М. Римсько-Корсакова зіткана з внутрішніх мотивацій персонажів, конфліктних по відношенню одна до одної. В опері представлена заплутана інтрига, учасниками якої стають Марфа, Іван Ликов, Григорій Грязной, Любаша, Бомелій, Іван Грозний. Цілераціональні дії здійснюють Грязной і Любаша, а їх знаряддям є любовний напій / отрута<sup>4</sup>. Діють вони в ім'я любові – найціннішого в їх житті. Зізнання Любаші у злочині – афективна дія, крик її змученої душі так само, як і її вбивство Григорієм, яке відбиває його безмежний відчай, що не знаходить іншого виходу, ніж через миттєву реакцію на душевну біль ударом ножа.

В опері «Тарас Бульба» представлено комплекс соціальних дій. У ній показані різні ціннісні пріоритети – любов до вітчизни, патріотизм, з одного боку, і прагнення двох юних сердець знайти щастя в двоєдності, з іншого. У зв'язку з протистоянням ціннісних орієнтирів батька і сина виникають аналогії з колізіями «Ромео і Джульєтти» (юні закохані, мотив ворожнечі сімей / міжнаціональна ворожнеча). Для Тараса ненависть до ворогів вітчизни – польських загарбників – не знає винятків. Патріотичні почуття, які Тарас успадкував від предків, він прагне передати, у свою чергу, дітям (традиційна дія, яка відображає ціннісні орієнтири персонажа). Син Тараса Андрій полюбив Марильцю і для нього цінність цього почуття абсолютна, безумовна. Вчинки обумовлені ціннісно-раціональними мотиваціями. Інший син Тараса Остап керується у своєму житті тими ж принципами, що і його батько, однак почуття молодшого брата викликають у нього більше

<sup>4</sup> У співвіднесенні з «Трістаном» Р. Вагнера (отрута / любовний напій) у М. Римсько-Корсакова підміна виявляється протилежною.



розуміння. Остап любить Андрія всупереч всьому і вбивство зрадника, з яким він є однієї крові, приголомшує його. Татарка – віддана служниця Марильці, яка приводить до своєї страждаючої від голоду вихованки Андрія, поєднуючи, таким чином, люблячі серця, подібна до Годувальниці з «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра.

Оперні сюжети, адресовані до життя серця, з одного боку, та історичних подій, з іншого, відображають реалії дійсного життя, які представляються в художньо-узагальненій формі. А якою є ситуація у разі втілення в музично-сценічному творі світу фантастики? Як, наприклад, в операх «Вільний стрілець» К. М. фон Вебера і «Руслан і Людмила» М. Глінки<sup>5</sup>. Так, Каспар, який спокушає Макса, виступає в ролі маніпулятора. Він здійснює цілераціональні дії. Макс скерований в своїх вчинках ціннісно-раціональним мотивом. У зв'язку з цим проступок ліричного персонажа не сприймається як смертний гріх. Мотивація певною мірою виправдовує провину, скоєну в ім'я любові. Каспар – одночасно маніпулятор і той, ким маніпулює речник пекла; він – знаряддя злих підступів Сам'єля. Дикий Мисливець Сам'єль полює на особливий «контингент»: він підстерігає душі стрільців.

У великій чарівній опері «Руслан і Людмила» М. Глінки цілераціональні дії здійснюють Фінн і Наїна, виступаючи відповідно на стороні добра (пустельник) і зла (чаклунка). В опері представлена характерна для багатьох художніх творів тема – випробування закоханих на шляху до возз'єднання. Композитор створює унікальну картину світу. Про упорядковуюче начало світобудови (над-ідея опери, яка визначається онтологічною філософією твору) йдеться в першій пісні Баяна. Надалі воно виступає прихованим від очей реципієнта «режисером», який управляє всім ходом подій опери. У пісні окреслена онтологічна картина світу – закони вселенського космосу, де світло і темрява ведуть між собою неминучу нескінченну боротьбу. Баян провидить усі майбутні події, стверджуючи характерну для казок оптимістичну ідею торжества справедливості, обов'язкової перемоги добра над злом. Глінкінський персонаж подібний провісниці Ерді. На відміну від Баяна, який актуалізує оптимістичну концепцію твору, прабоже-

<sup>5</sup> В названих творах, однак, фантастика не є вигадкою, цікавою казкою. Через фантастичні образи в художній формі в них втілена онтологічна філософія буття.



ство в тетралогії передрікає неминучу загибель богів, що призводить до двоїстого сприйняття фіналу – песимістичний кінець, який, однак, не суперечить світлому оптимізму, що пов'язаний з вірою в людину і майбутнє людства. У тетралогії, як і опері М. Глінки, показана сила, що керує світом. Нею є Любов. Якщо ж співвіднести «Руслана і Людмилу» з «Вільним стрільцем», то виявимо типологічну спорідненість двох персонажів – Фінна, який живе у печері, і Відлюдника. Мудрість цих персонажів обумовлена їх ізоляцією від соціуму. Пустельництво, як, втім, і мовчання, сприяє зміцненню затворника як духовної особистості, внутрішній концентрації. Фінн – персонаж, типологічно споріднений Баяну.

Накінець, звернемося до втілення історії про Самсона та Далілу в жанрах ораторії та опери. Даліла – біблійний персонаж; її образ геніально представлений в ораторії Г. Ф. Генделя і опері К. Сен-Санса. Згадаймо у зв'язку з цим арію спокусниці, адресовану Самсону, що сповнена млості і ласки, з опери французького композитора. В ораторії хід подій починається з моменту, коли Самсон вже втратив Божу благодать. Момент зваби знаходиться «за кадром», і це цілком зрозуміло: біблійний сюжет добре знайомий слухачеві, а в жанрі ораторії немає необхідності відображати усі події оповідання. В ораторії «Самсон», згідно з природою обраного композитором жанру, сценічна дія відсутня, однак в основі розвитку сюжету лежать соціальні дії (це не суперечить їх сакральній значимості). Вони представляються уяві реципієнта, визначаючи сприйняття ним світоглядної концепції твору. Традиційні дії «показані» через похоронний марш, ціннісно-раціональні – через самовідданність Самсона, який жертвує своїм життям заради народу, цілераціональні – через образ філістимлян, які за допомогою спокусниці Даліли зуміли полонити осяяного Божою благодаттю богатиря. Тип вокального висловлювання і драматургія твору кореспондують із жанром опери. Яскрава персонажність, специфіка конфлікту, що пов'язаний зі зрадою, віроломством, адресація до тексту Священного Писання обумовлюють спорідненість творчого задуму Г. Ф. Генделя з бахівськими пассіонами. У зв'язку з цим виникає паралель на рівні типології дійових осіб – ситуація віроломної зради представлена парами персонажів: Самсон і Даліла, Ісус і Юда. Обидва сюжети – біблійний та євангельський – трагедійні. Здійснюючий



жертвоне діяння Самсон, вмираючий і воскресаючий Бог – ці образи осмислюються в ораторіальних творах з позицій Вічності.

Отже, розглянуті у підрозділі приклади свідчать про універсальність обраного наукового методу стосовно до музичних творів різних жанрів.

**Підведемо підсумки.** Теорія соціальних дій М. Вебера може знайти застосування в аналітичних розробках, що стосуються літературних і музичних (як музично-сценічних, так і інструментальних з прихованою або оголошеною програмою) творів різних жанрів. Наукова модель німецького вченого, що екстраполюється у музикознавство, сприятиме виявленню мотивацій поведінки персонажів, їх зовнішніх і внутрішніх дій. Її безпосереднє застосування може бути пов'язане з розглядом сюжетів, де події розгортаються на життєвій поверхні. У міфотворчості Р. Вагнера соціальні мотиви фігурують у контексті багатогранної картини світобудови, що відтворюється на оперній сцені. В розглянутих опусах байройтського майстра вдалося виявити усі виведені М. Вебером типи соціальних дій в усіх різновидах. Творчість Р. Вагнера, таким чином, була осмислена в контексті сім'юсфери світового мистецтва, яке в художній формі відзеркалює явища дійсності. У розглянутих операх Ш. Гуно основним завданням композитора стало розкриття ліричних переживань героїв, проте розв'язка сюжету в його композиторських інтерпретаціях класики світової художньої літератури – «Фауста» і «Ромео і Джульєтти» – сприймаються не тільки в життєвому, але й містеріальному ракурсі у світлі авторського розуміння діалектики смерті і безсмертя. Багатомірністю смислового наповнення відзначена опера «Ріголетто», де ясно окреслені соціальні мотиви; драма року взаємодіє в ній з відтворенням яскравих характерів, що виступають водночас архетиповими узагальненнями.

Отже, аналіз концептуальних побудов художніх творів за опорою на методи розуміючої соціології слугує визначенню специфіки комунікативної взаємодії персонажів, а вслід – розпізнанню глибинного підтексту, що криється за подієвим рядом опусу.



## 5.2. Комунікативні процеси в творчому колективі оперного театру

Текст твору передбачає комунікативну взаємодію. Він є авторським «посланням», яке адресоване суб'єктам комунікації – виконавцям, публіці, слухачам, рецензентам. Авторський текст дає також можливість його дослідницького прочитання; дослідник – ще один суб'єкт комунікації. Кожний оперний твір має комунікативний простір, який актуалізується у виконавських версіях. На сучасному етапі комунікативний потенціал твору яскраво проявляється в режисерському театрі.

У композиторській творчості переважає монологічний тип комунікативності, що відбиває пізнання та самопізнання автора, служить самовираженню. В оперному жанрі співавторами є дві креативні особистості – композитор і лібретист, хоча можливим є поєднання цих форм художньої практики в творчості єдиного митця. Найчастіше композитор направляє свого співавтора, намагаючись донести йому задум і очікуючи належного результату. Р. Вагнер не вважав лібретто самостійним твором, хоча і намагався досягти довершеності тексту як першооснови музично-сценічного твору мистецтва. Дж. Верді надзвичайного значення надавав сценічному слову. Документальним артефактом є листування композитора з лібретистом А. Гісланцоні в період створення лібрето «Аїди». Воно показує, наскільки уважно композитор ставився до тексту лібрето як майбутньої основи музичної драми. Під поняттям «сценічне слово» Дж. Верді мав на увазі «слово, що окреслює, слово, що вносить ясність у ситуацію» [74, с. 271]. Усі елементи художнього синтезу служать досягненню єдиної мети – розкриттю внутрішнього сенсу подій і переживань персонажів.

Працюючи над гострим психологічним зіткненням героїнь – діалогом Амнеріс і Аїди в II дії опери, Дж. Верді робить критичний аналіз виконаної лібреттистом роботи і пропонує А. Гісланцоні свої варіанти тексту, роз'яснюючи власне відчуття Слова. Дж. Верді парирує можливі заперечення, ратує за правду в мистецтві: «Знаю, що ви мені скажете: а вірш, а рима, а строфа? Не знаю що відповісти; якщо дія цього вимагає, я б знехтував ритмою, римою, строфою, пи-



сав би білі вірші для того, щоб сказати ясно і точно все, чого вимагає дія» [74, с. 271–272].

У роботі з лібретистами італійський маестро розкрився як композитор-драматург.

Виконавцям слід приділити особливу увагу вивченню тексту лібрето, проникнути вглиб музично-сценічних образів, які мисляться в умовах комунікативної взаємодії персонажів. Відштовхуючись від тексту лібрето, Дж. Верді та Р. Вагнер створювали музику в єдності з мізансценами, досягаючи унікального художнього синтезу. Італійський і німецький композитори були драматургами музичного театру, постановниками, які доносили до виконавців нюанси власного самобутнього музично-сценічного задуму. Вони намагалися досягнути достепенності лібретто, не мислячи дану складову тексту твору, проте, як самодостатній опус.

Ще одна форма художньої практики в оперному театрі – створення редакції твору. Тут панує діалогічний (полілогічний) різновид комунікації. Створення редакції пов'язано з певними творчими задачами. У монографії розглянуті вагнерівські редакції опер. Створення нового варіанту «Іфігенії в Авліді» К. В. Глюка було обумовлено діалогом з творчістю великого попередника, з одного боку, і прагненням наблизити оперу до певного уможливленого еталону, з іншого. В результаті виявляються численні участки діалогу, оскільки творчий процес охоплює шлях від створення редакції до її сценічного втілення й оцінки художнього результату. Визначимо адресатів комунікації Р. Вагнера:

- діалог з великим попередником К. В. Глюком;
- діалог із самим собою;
- діалог автора редакції з творчим колективом, силами якого геніальний твір у вагнерівській редакції отримав сценічне втілення на сцені Дрезденської Королівської Опери;
- діалог з публікою і критиками, на суд яких був винесений творчий здобуток Р. Вагнера.

Паризька авторредакція «Тангейзера» стала результатом різнопланового діалогу Р. Вагнера:

- творча взаємодія зі знаменитою співачкою В. Шрьодер-Девріент, яка указала композиторові на необхідність доопрацювання твору (див. підрозділ 4.1);



- постановка опери силами колективу Дрезденської Королівської Опери продемонструвала Р. Вагнеру, що співаки не готові до виконання його новаторських творів, що зумовило необхідність впровадження творчих задумів у виконавську практику під орудою автора;
- діалог німецької та французької культур, який виник у зв'язку з інсценізацією нової редакції «Тангейзера» в Парижі (див. підрозділ 4.2);
- діалог з суб'єктами комунікації: виконавцями, публікою, критиками, яким адресоване художнє послання композитора, кінцевим результатом чого є емоційний відгук та оцінка художнього результату – твору та його інтерпретації;
- діалог із самим собою, який є невід'ємною складовою творчого процесу.

Опера «Тангейзер» вимагала від співаків-акторів нового типу комунікативної взаємодії в сценічному просторі; художня мета – досягнення природності спілкування, наближеного до норм драматичного театру. Публіка, згідно з переконаннями композитора, повинна була опинитися у владі театральної ілюзії – комунікація між виконавцями і публікою набувала нових якостей. Диктат співака-віртуоза, концертне виконання під час спектаклю претили композиторові, який прагнув створити музично-драматичний твір цілісного типу, не розділеного на окремі дискретні фрагменти. Для композитора важливою була континуальність музично-сценічної дії, що потребувало певної специфіки у роботі співаків-акторів та достепенного сприйняття спектаклю публікою.

Теоретично обґрунтовуючи необхідність оперної реформи на сторінках музично-естетичних праць, Р. Вагнер виступав одночасно комунікантом і комунікатором, оскільки вступав в уявний діалог з множиною співрозмовників – майстрами минулого і сучасності, – вникав в їх художні концепції, слухав у своїй уяві їх «голоси», одночасно проголошуючи власне художнє Credo. Р. Вагнер – рефлектуючий художник, що проявилось в його теоретичних роздумах, з одного боку, і написанні музичних творів, що демонструють інтелект автора, який розмірковує над глобальними світоглядними проблемами, з іншого.

Постановка опери в музичному театрі належить до колективного типу виконавства. Звернемося до концепції І. Польської щодо специ-



фіки комунікації в творчому колективі та доповнимо її відповідно до ситуації в оперному театрі. Дослідниця виділяє характерні особливості комунікативного процесу в оркестровому та хоровому виконавстві: «наявність фігури художнього керівника (капельмейстера, диригента, хормейстера), який організовує процес колективного виконання; переважно одноосібний характер художньої ініціативи; нерівноправний, ієрархічний характер виконавського процесу; складний синтез різних типів комунікативності: а) діалогічного (диригент – оркестр, диригент – лідери оркестрових груп, оркестр – публіка); б) полілогічного (взаємодія музикантів всередині оркестрових або хорових груп, а також між різними оркестровими або ж хоровими групами); в) монологічного (розкриття суб'єктивної концепції диригента, його індивідуальне творче самовираження)» [175, с. 211].

Оперний спектакль демонструє синтез різних мистецтв, включаючи сольний та хоровий спів, оркестрове виконавство і балет, створення декорацій і костюмів, працю освітлювача, а якщо мати на увазі відеOVERсію вистави – роботу кінорежисера і оператора. Можливим є звернення до сучасних технічних засобів, що покликані створити візуальний ефект або ж втілити візуальну символіку. Творчий колектив створює інтерпретаційну концепцію твору. В оперному театрі функцію художнього керівника виконують диригент і режисер, хормейстер і хореограф. Зазначені І. Польською принципи – «переважно одноосібний характер художньої ініціативи; нерівноправний, ієрархічний характер виконавського процесу» [175, с. 211] – стосовно ситуації в оперному театрі менш однозначні. Незважаючи на те, що художній процес направляють диригент і постановник спектаклю (сучасний оперний театр називають режисерським, настільки зростає на даному етапі роль цього учасника художнього колективу), солісти наділені значною індивідуальною творчою ініціативою в процесі інтерпретації ними музично-сценічних образів оперних персонажів. В ієрархічній системі оперного театру відбувається вертикальна комунікація, спрямована зверху вниз (від керівників до виконавців). Однак існує і зворотній зв'язок – вертикальна комунікація, направлена знизу вгору. Горизонтальна комунікація відбувається між керівниками (наприклад, диригентом та режисером, які координують спільну виконавську інтерпретацію), членами творчого колективу, що належать до однієї



чи різних груп (наприклад, оркестрантів між собою або ж, приміром, між оркестрантами і артистами хору), при цьому слід мати на увазі, що в створенні вистави беруть участь фахівці різних профілів, що накладає відбиток на їх комунікативну взаємодію. В рамках кожної групи також існує власна ієрархія, що визначає специфіку мистецького спілкування в герметичному просторі, що сполучається з іншими.

Функції хору і балету в різних творах і постановках різняться, окреслюючи широку амплітуду: 1) хор і балет – учасники сценічної дії, 2) статуарний хор у дусі ораторії; балет, що переводить дію в видовищно-розважальний вимір танцювального дивертисменту. Артисти хору та балету наділені меншою свободою. Однак і тут можливі виключення. Наприклад, рівноправність музично-сценічного та хореографічного напрямків в інтерпретації жанру опери-балету у творі В. Губаренка «Вій» (автори лібрето – М. Черкашина та Л. Михайлов) відбиває оригінальну трактовку літературного першоджерела щодо образних сфер та онтологічної реальності.

Сутність творчого процесу співаків-акторів визначає комунікативна взаємодія під час вистави при втіленні ними сценічних образів. У кожному творі своя специфіка сценічного спілкування згідно авторському задуму, який зафіксовано у тексті твору. У підрозділі 5.1 монографії комунікативна взаємодія персонажів розглядається крізь призму теорії соціальних дій Макса Вебера. Різновидами соціальних дій не обмежується мотивація взаємодій музично-сценічних персонажів. Наприклад, у розглянутих в монографії оперних творах Р. Вагнера виявляємо містеріальне підґрунтя (див. докладніше Розділ 1). Можливою мотивацією дій можуть бути також фрейдистські мотиви, що виявляється як в самих авторських текстах, так і в оперних виставах, які актуалізують смислові інтенції твору. Наприклад, Едипів комплекс визначає мотивацію поведінки вагнерівських персонажів: Брюнгільди і Зігфріда, Кундрі і Парсіфалю, що окреслено в дуетних сценах. Так, у фінальній сцені третього дня тетралогії Зігфрід запитує пробуджену ним Брюнгільду, чи не доводиться вона йому матір'ю. Почувши негативну відповідь, сонячний герой у пристрасному пориві підкоряє її. Кундрі в сцені зваби передає Парсіфалю прощальний материнський поцілунок. В обох випадках Р. Вагнер апелює до Едипового комплексу.



У байройтській постановці «Летючого Голландця» 2003 р. (вона розглянута у підрозділі 3.5) в режисерській знахідці К. Гута можна углядати актуалізацію комплексу Електри постановочними засобами. Летючий Голландець є сценічним двійником Даланда, у Сенти-дівчини також є двійник – Сента-дівчинка. Взаємини дівчини та її обранця можуть сприйматися в заданому смисловому контексті як візуалізація фрейдистського комплексу Електри – перенесення на новий життєвий виток моделі взаємовідносин дочки з батьком, що склалася в дитинстві.

Унікальною є комунікативна ситуація, коли вокаліст втілює в інсценізації опери Р. Вагнера дві ролі: відеOVERсія «Тангейзера» 1978 р., де партії Венери і Єлизавети виконала одна співачка – Гвінет Джоунс (див. підрозділ 4.4). Даний приклад вельми цікавий з точки зору вокально-акторських завдань та породжує відчуття узагальнюючої трактовки архетипу Жіночності, мислимого в космічному масштабі.

Багаторівневість ієрархічної системи творчого колективу оперного театру диктує наявність декількох художніх керівників, які координують процес колективного виконання. При цьому хормейстер підпорядковує своє прочитання концепції оперного диригента, а хореограф – інтерпретації режисера. Okремо слід виділити піаністів-концертмейстерів, які у співтворчості з виконавцями беруть активну участь у підготовці вистави, перебуваючи в постійній взаємодії з художніми керівниками постановки. Концертмейстер, виконуючи оркестрову партію на репетиціях, виступає помічником диригента, хормейстера, хореографа і режисера, впроваджуючи всі їхні вказівки і направляючи процес інтерпретації в задане русло.

У зв'язку зі складністю комунікативної ситуації в оперному театрі для її осмислення необхідним бачиться введення термінів, які широко застосовуються в теорії комунікації – комунікатор і комунікант. В оперному театрі в процесі художнього прочитання авторської концепції твору виявляємо змінність функцій комунікатора і комуніканта. Автор або співавтор оперного твору спочатку є одноосібними комунікаторами, які адресують своє художнє послання виконавцям і публіці. У процесі знайомства з авторським текстом і його освоєнням учасники творчого колективу оперного театру виступають в ролі сукупного комуніканта.



Виділяються комунікативні пари: оперний диригент – оркестр, хормейстер – хор, режисер – учасники сценічної дії, хореограф – балет; перший з названих учасників є комунікатором, другий – комунікантом. Режисер вистави входить у процес творчого професійного спілкування з членами колективу – художником-сценографом, творцями декорацій і костюмів, гримером і освітлювачем, спільно генеруючи художню реальність сценічного життя. Особливо відповідальною є робота художника-сценографа, який по суті є співавтором режисера, спільно з ним продумуючи, якими художніми засобами доцільно реалізувати концепцію вистави, втілити її атмосферу. У кіноверсіях оперних постановок важливу роль відіграють відеорежисер і оператор. При всій ієрархічності функцій у творчому колективі оперного театру, не слід все ж говорити про безспірне панування і підпорядкування, оскільки всі учасники комунікативно-творчого процесу комплементарно доповнюють один одного, впроваджуючи спільну концепцію вистави. У момент виконання оперного твору всі учасники колективу виступають в ролі колективного комунікатора, який доносить своє художнє прочитання публіці. У свою чергу публіка – колективний комунікант, проте все ж сприйняття художньої концепції кожним з реципієнтів-комунікантів різне, в залежності від множини факторів – соціальна приналежність, освіта, тезаурус, музичне сприйняття, глибина знань в різних галузях культури, емоційна чутливість, інтелект.

Оперний спектакль віддзеркалює комунікативні процеси у мистецтві: освоєння, генерацію і сприйняття художньої інформації, обмін думками; на ґрунті мистецької інтерпретації можливим є формування нового смислового підтексту (що передбачає інтелектуальну та емоційну перцепцію тексту твору, осмислення та переосмислення змістовного наповнення) Оперний спектакль відтак вписується в комунікативний простір світового музичного театру, де відбувається діалог художніх концепцій. Інсценізація знаходить життя в мистецтві, що немислиме поза комунікативних процесів – осмислення художніх результатів, що відбувається в професійному співтоваристві, і обміна враженнями в колі любителів і знавців оперного жанру.

Автор відправляє виконавцям та реципієнтам своє послання. Однак через твір з адресатом «говорить» не тільки автор, але і сам текст. Множинність адресатів, кожен з яких є індивідуумом, обумовлює по-



тенційно нескінченну множинність різноманітних і різнопланових інтерпретацій. Інтерпретаторами є: 1) автори оперного твору, 2) автори оперного спектаклю (тут виявляється ієрархічна система, що визначає специфіку комунікативно-креативного процесу в творчому колективі), 3) реципієнти (рецензенти, музикознавці, оперна публіка, слухачі аудіозапису і глядачі вистави у відеоформаті). Перелічимо види інтерпретації у комунікативній ситуації оперного жанру: 1) авторська, 2) виконавська, 3) дослідницька, 4) професійна (професійний погляд рецензента, музикознавця, театрознавця, культуролога та ін. професіоналів), 5) непрофесійна, 6) аматорська.

Участь композитора в оперному спектаклі за різних часів не була однаковою, що обумовлено зміною комунікативних координат в оперному театрі, яка спостерігається від виникнення жанру і аж до наших днів. При виконанні перших зразків опери зазвичай сам композитор грав на клавесині. Надалі композитор нерідко виступає в якості диригента власних опер, координуючи постановку вистави. Однак подальша емансипація професій композитора, диригента і режисера веде до поглиблення погляду з боку, привнесення смислових нашарувань в оперний твір. Вистава стає «дітищем» режисера, який створює власне бачення вистави, яке може бути відмінним від композиторського. Все частіше звучить словосполучення режисерський театр не тільки стосовно драматичної, але й музичної вистави. Єдність слова, музики і сценічної дії дозволяє постановникам створювати надзвичайно випуклі, рельєфні, багатогранні образи і їх трактування. Подібні революційні процеси в музичному театрі стали можливими завдяки еволюції оперного жанру – композиторським досягненням, а також роботі талановитих співаків-акторів, таких як А. Міттерверцер, П. Віардо, В. Шрьодер-Девріент та ін. Художні пошуки композиторів і співаків-акторів виступають свого роду сполученими посудинами, «живлячи» один одного. Сьогоднішній день демонструє досягнення режисерського театру, який скерований на оновлення виконавської традиції інтерпретації оперної класики.

Отже, на сучасному етапі оперний театр виступає ієрархічною системою, в якій відбувається комунікативна взаємодія творчих особистостей на шляху створення оригінального прочитання музично-сценічного твору.



## Резюме до Розділу 5

Оперний театр передбачає звернення до різних типів комунікативності, які утворюють ієрархічну багаторівневу систему, охоплюючи процеси написання опусу, створення його редакції, виконання, сприйняття, дослідницької інтерпретації. Комунікація визначає детермінанту інтерпретаційного процесу, творчості (передача інформації, обмін нею, її переосмислення і перетворення).

Теорія комунікації має міжdisciplinary характер, вона увійшла в такі сфери наукових знань як: семіотика, соціологія, лінгвістика, етнографія, психологія, літературознавство, музикознавство, кібернетика. Перспективним вбачається впровадження методів соціології у мистецтвознавство. Комунікативна взаємодія індивідів визначає не тільки характер соціального буття, а й світоглядну основу художніх творів, оскільки їх автори перетворюють в своїй уяві реальність дійсності. Однією із центральних є проблема буття людини, що осмислюється у різних площинах. Принципи взаємодії музично-сценічних персонажів розглянуто з точки зору соціальних мотивацій (М. Вебер), що дозволяє також виявити смислові засади, які виходять за їх межі. Такими можуть виступати: співіснування в єдиному художньому просторі фантастики і реальності, містеріальні основи, міфологічні уявлення, картина світу, створена композитором у даному творі. Вихід за межі соціальної дійсності характерний для Р. Вагнера, який у своїх опусах створив онтологічну реальність. Мотивація дій персонажів зумовлює специфіку їх взаємин, що необхідно враховувати постановникам і співакам-акторам.



## ВИСНОВКИ

У центрі уваги автора монографії знаходиться художня свідомість Р. Вагнера. Однією з основних якостей творчого процесу німецького композитора є контактність. Творча взаємодія має в нього різносторонній характер. Колос німецької культури виступає суб'єктом, об'єктом, паритетним учасником творчого спілкування. Відчуваючи інтенції ззовні й водночас активно впливаючи на художні реалії сучасності, він відправляє імпульси своїм творчим нащадкам у майбутнє. Р. Вагнер виступав у різних мистецьких іпостасях: у якості лібретиста, композитора, капельмейстера / диригента, оперного редактора, режисера-постановника (докладні ремарки, участь у підготовці власних творів, навіть написання настанов вокалістам і диригентам до виконання «Тангейзера»), співавтора декорацій і костюмів.

В творчому процесі Р. Вагнера виявляємо також внутрішню комунікацію, що здійснюється через рефлексію, яка має різносторонній характер: а) роздуми композитора на сторінках музично-естетичних праць; б) міфотворчість, що представляє вектор діалогу автора твору з культурно-історичним досвідом; в) релігійно-філософська концепція християнської трагедії, крізь призму якої композитор упредметнює ідею *Kunstreligion* та втілює особливості метажанру, що проходить «пунктиром» через усю його творчість; г) через авторську концепцію «опери порятунку», створеної в умовах метажанру християнської трагедії і пронизуючого творчість композитора містеріального начала; г) рефлексивний тип митця Р. Вагнера корелює зі створеним німецьким композитором образом рефлексивного оперного героя, яким в чистому вигляді є Вотан, і в певній мірі – Летючий Голландець і Тангейзер. Вони споріднені з Агамемноном – персонажем з опери К. В. Глюка, яка стала складовою художньої рефлексії Р. Вагнера.

Вихід за межі творчої спадщини Р. Вагнера дозволив осмислити його художні устремління в контекстуальному полі світової культури, позначаючи паралелі й антитези, спільність і протилежність світоглядних установок героя монографії із пошуками інших митців – майстрів слова, музики, сцени.

При розгляді оперних постановок виявляються комунікативні процеси, що відбуваються в музичному театрі. Кожна інтерпретаційна версія актуалізує внутрішні інтенції авторського тексту й вступає в діалог з музично-сценічним досвідом минулого. Що ж стосується оперних творів Р. Вагнера, то вони містять колосальний потенціал, що припускає концептуальну множинність художніх прочитань. Актуальною ця якість є в умовах сучасного режисерського театру.

Визначення П. Конвічним призначення режисера бути перекладачем музики на мову часу може бути застосованим і щодо мистецтва інтерпретації в цілому незалежно від того, чи являється інтерпретатор художнього тексту одноосібним, чи за подібне творче завдання взявся колектив. Проте особливо яскраво дані тенденції проявилися у сучасному режисерському театрі, де вигляд музичного спектаклю усе більш визначає концепція постановника. Вона може не співпадати з кутом зору автора твору. Вивчаючи текст опусу, необхідно відчутти актуальність класичного або ж новітнього твору. Він повинен знайти відклик у постановників, виконавців, публіки; режисер-інтерпретатор при цьому адресується до арсеналу сучасних художніх засобів мистецтва сцени. Таким чином, оперне творіння на сучасному етапі становлення музичного театру виступає смислороджуючою інтенцією для режисерської фантазії, оскільки немає необхідності точно дотримуватися авторських вказівок – текст підштовхує творців спектаклю на неординарні художні рішення. Тракткування музичної складової при цьому не піддається радикальній трансформації, слідуючи еволюційним процесам музично-виконавського мистецтва.

Перекладачем музики на мову часу виступив Р. Вагнер, який взявся за створення редакції опери К. В. Глюка «Іфігенія в Авліді». Нових граней виразності дрезденський капельмейстер надав оркестровці твору у відповідності з сучасними тенденціями. Принципи оперної драматургії, актуалізовані в новому варіанті тексту твору, вказують



на формування в художній свідомості Р. Вагнера реформаторських поглядів, які кристалізувалися в період створення дрезденським капельмейстером редакції опери «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка одночасно з написанням «Лоєнгріна». Дане творче звершення являє приклад перекладу музики на мову сучасності редактором та водночас віртуальний діалог Р. Вагнера з великим попередником, який також був реформатором оперного жанру. Діалог двох геніїв був здійснений крізь час – через вивчення творчим нащадком тексту твору та його редакторське перетворення.

Про механізм перекладу пише Ю. Лотман, адресуючись до проблеми комунікативної природи художнього тексту. Мистецька практика підтверджує наукові викладки вченого.

В монографії автор намагався показати внутрішні та зовнішні контакти в їх кореляції з художньою свідомістю і мисленням Р. Вагнера. Перелічимо комунікативні напрями, які характеризують німецького композитора як комунікатора, комуніканта, паритетного учасника творчого діалогу.

- 1) Діалогічність – це властивість художнього мислення Р. Вагнера. Формування світоглядних констант – результат полілогу із сукупним культурно-історичним досвідом, що сформувався у різних формах суспільної свідомості (релігія, міф, філософія, мистецтво), включаючи також комунікацію із суб'єктами світової культури – видатними мислителями й творцями минулого та сучасності.
- 2) У випадку ототожнення Трістана й Амфортаса, що склалося в уяві композитора в процесі роботи над музичною драмою «Трістан та Ізольда», можна казати про вельми цікавий епізод рефлексії Р. Вагнера-митця. Однак зауважимо, що він не є винятковим у творчій практиці композитора. Внутрішній діалог, коли один задум породжує інший, являючись його продовженням, розвитком на новому етапі, характеризує творчий метод Р. Вагнера в цілому.
- 3) Музично-естетичні праці Р. Вагнера – полілог, де композитор виступає комунікантом, який «слухає голоси» безлічі уявлюваних співрозмовників, і комунікатором, що проголошує власне бачення мистецтва майбутнього. Комунікація Р. Вагнера де-



монструє крайній суб'єктивізм в оцінці творчості інших композиторів. О. Лосев писав: «Виникає враження, начебто Вагнер вважав, що до нього ніхто не знав, що таке музична драма, і тому ніхто не міг її створити» [131, с. 28]. Можливо, прагнення Р. Вагнера найбільш переконливо обґрунтувати власну концепцію й призводить до крайньої категоричності, до гаданої недооцінки творчості інших музикантів. Насправді ж, звернувшись до зібрання нот у бібліотеках німецького композитора – дрезденській та ванфрийдській – можна переконатися, наскільки глибоким було його пізнання музичного мистецтва, наскільки всебічними були його інтереси. Р. Вагнер був музикантом, що ввібрав досвід попередників і сучасників, але ступив на власний шлях у мистецтві, який здавався йому (як комунікаторові, що наполегливо проголошує своє індивідуальне творче Credo) єдино прийнятним. Виникає враження, що креативні позиції інших творців він вважав помилковими. Можливо, все-таки, він не був настільки безапеляційним, як це представляється при знайомстві з його музично-естетичною спадщиною.

- 4) Створення редакції оперного твору для Р. Вагнера – комунікативно-творчий процес, сполучений з пізнанням та самопізнанням, включає різні форми діалогу, у тому числі і рефлексію (ця форма мислення має на увазі діалог із самим собою).
- 5) Виконавське мистецтво – форма художньої практики, що передбачає безліч напрямків творчого спілкування – взаємодія виконавців з автором, один з одним, публікою, рецензентами. У якості капельмейстера / диригента Р. Вагнер брав активну участь в інтерпретаційному комунікативно-творчому процесі музично-сценічного втілення власних творів.
- 6) Творчий контакт Р. Вагнера з виконавцями, публікою, музичними критиками особливо важливий у чинність новаторських устремлінь композитора. Вхідження його опер у виконавську практику потребувало активної взаємодії композитора з інтерпретаторами його творів, бо вони досягали специфіку виконавського еталону, що виник у свідомості автора.
- 7) Створення редакції «Іфігенії в Авліді» К. В. Глюка (Р. Вагнер адресувався до паризької партитури опери), переклад французь-



- кою мовою вербального тексту «Тангейзера», доопрацювання твору для постановки на сцені Grand Opera пов'язано також із діалогом культур.
- 8) Текст «Тангейзера» становить різновекторні комунікативні тенденції творчості Р. Вагнера – національну самобутність й інтегративну спрямованість (підрозділ 4.2), що передбачає звернення у якості адресатів до німців, з одного боку, та усього людства, з іншого.
  - 9) Між композиторською практикою й виконавством існує зворотній зв'язок, оскільки вони виступають свого роду сполученими посудинами, визначаючи спосіб двосторонньої комунікації. Прикладом може слугувати творча взаємодія Р. Вагнера з В. Шрьодер-Девріент. У процесі пошуку композитором власного шляху на поприщі музичного театру вона дала первинний імпульс. Надалі видатна співачка-акторка стала не тільки виконавицею вокальних партій вагнерівських опер, але й порадиником, конгеніальним співрозмовником композитора, що відповідає її комунікативній функції в творчому процесі. Продуктивні бесіди з нею служили для Р. Вагнера каталізатором подальших пошуків, надавали йому можливість оцінити власні мистецькі звернення крізь призму сприймання високообдарованого виконавця-інтерпретатора. Паризька редакція «Тангейзера» була створена з урахуванням міркувань В. Шрьодер-Девріент.
  - 10) В. Шрьодер-Девріент під час співу могла виділити значуще слово у вокальній партії, звернувшись до мовної інтонації, об'єднавши у своїй виконавській інтерпретації засоби музичного й драматичного мистецтва. Р. Вагнер звернув увагу на цей прийом у творчості талановитих співаків-акторів, але мовна інтонація дістала в нього інше втілення – як мовний спів Schprechgesang. Мелодикламація використовується в його творчості лише в заключному номері «Семи п'єс ор. 5 до «Фауста» Й. В. Гьоте» – «Молитві Гретхен», породжуючи асоціації зі зверненням до мовного висловлювання в епізоді читання листа смертельно хворою Віолеттою в опері «Травіата» Дж. Верді. В обох випадках звернення до вербального елемента тексту у формі мелодикламації привносить у висловлювання героїнь



- особливу щирість у виливі почуттів. Мовна інтонація як спосіб взаємодії музичного й драматичного мистецтва знайшла своє продовження в оперному театрі ХХІ ст. У постановці «Саломеї» Метрополітен-Опера, 2008 р. (диригент – Патрік Саммерс, режисер – Юрген Флімм) уведений вокально-мовний прийом Sprechstimme, якого немає у нотнім тексті опери, він є результатом творчих шукань постановників і виконавців. Усі перелічені приклади, наведені в монографії, вказують на способи досягнення природності комунікативного процесу в роботі співаків-акторів. Вони тісно пов'язані із синтезом музичного й драматичного театрів, взаємодією композиторської й виконавської творчості.
- 11) Гвінет Джоунс виконала в «Тангейзері» партії Венери і Єлизавети, що не було передбачено задумом Р. Вагнера. Дане художнє рішення хоча й не прописане композитором, але сприймається цілком природно, оскільки Венера і Єлизавета є втіленням різних граней архетипу Жіночності, що мислиться у вселенському масштабі.
  - 12) Комунікативна взаємодія здійснюється у часопросторі твору: спілкування музично-сценічних персонажів один з одним відповідно до соціальних, психологічних й містеріальних основ, своєрідно представлених в конкретному опусі. Кожен композитор (особливо коли йдеться про геніального новатора) розуміє характер цієї взаємодії по-своєму, жанровий різновид опери також визначає комунікативну специфіку твору.
- Методологічною базою дослідження взаємодій персонажів послужила концепція німецького вченого М. Вебера про соціальні дії, вона стала відправним началом у процесі осмислення глибинних мотивів аналізованих опусів. Німецький вчений виділяє понятійно чисті типи соціальних дій: цілераціональний, ціннісно-раціональний, традиційний і афективний. Автор монографії показує, що методи розуміючої соціології можуть бути екстрапольовані в музикознавство і застосовані в аналітичних дослідженнях, присвячених розгляду творів різних стилів і жанрів. Тим самим підтверджується універсальність обраної наукової моделі. Цілераціональні дії визначають мотивацію дій маніпуляторів, зображених на оперних підмостках у мистецтві



різних національних традицій. Ціннісно-раціональні дії обумовлені високими морально-етичними нормами, яким підпорядковує своє життя індивід. Ціннісні уявлення інспірують самозречення в ім'я суспільного блага, заради Любові в християнському та індивідуально-особистісному розумінні. Традиційні дії зумовлені громадськими устоями, будучи одночасно збіжними щодо звичок. В оперному жанрі традиційні дії не завжди можуть бути оцінені однозначно, оскільки вони не завжди виглядають доцільними, часом не відповідаючи ситуації, яка склалася на даний момент. Афективні дії обумовлені емоційним спалахом, безпосередньою реакцією на образу, кривдну несправедливість. Зазначені типи дій співвідносяться з персонажами опер В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, Дж. Россіні та Р. Вагнера, Ш. Гуно та Р. Штрауса, М. Глінки та М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова та П. Чайковського.

Мотивація дій осмислюється в одних випадках у реалістичному, а в інших – у фантазмагоричному й містеріальному вимірах. У випадку звертання до фантастичних образів необхідно враховувати, що за ними криються прототипи реальної дійсності. В інструментальних творах можлива наявність програми, у тому числі, прихованої, що виражена на іманентно-інтонаційному рівні. Програма твору нерідко дозволяє установити соціальні засади, що представлені в теорії М. Вебера. В операх Р. Вагнера соціальні й психологічні мотиви являються верхнім шаром, глибину ж його концепцій визначають архетиповий зміст і містеріальне підґрунтя.

Мотивація взаємодій вагнерівських персонажів осмислюється також крізь призму ідеї янгольського служіння, яка у творчості німецького композитора постає в якості архетипу. У цьому автор монографії слідує теорії К. Г. Юнга, який представляв християнські образи в якості символів, що відображають колективне позасвідоме людства. Правомірність подібної трактовки християнських ідей у творчості Р. Вагнера визначається його власним розумінням взаємодії мистецтва і релігії (концепція *Kunstreligion*). Архетип Янгולה розкривається у творчості німецького майстра в різних смислових прочитаннях. Наприклад, крізь призму ідеї світлоносності, яка визначає природу Янголів, їх причетність до Божественного Світла. Ідея янгольського служіння явлена за допомогою музично-сценічних характеристик



оперних персонажів. На рівні музичної семантики лексема Божественного Світла у чистому вигляді представлена у вступі до опери «Лоенгрін». Світлом пронизані фінальні сцени усіх оперних творів Р. Вагнера, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсіфалем», представляючи на інтонаційному рівні ідею *Liebestod*. У його творах виявляємо містеріальну «графіку» – верх та низ. Янгольську місію здійснюють духовні посередники – діви-Янгולי (Сента, Єлизавета), божі посланці (Лоенгрін, Парсіфаль), разом з героями-грішниками втілюючи містерію спокути.

Узагальнюючи наукові викладки монографії, виділимо загально-методичну проблему, пов'язану з комунікативною схемою, яка широко представлена в повсякденному житті, художніх творах, християнській містерії, творчому спілкуванні митців. Так, нерідко в комунікативному процесі між комунікатором і комунікантом знаходиться ще один суб'єкт комунікації – комунікатор-посередник. Дана комунікативна схема діє на різних рівнях, у тому числі, християнської картини світу:

*Бог → Янгол → людина*, де Янгол є посланцем, вісником, який сповіщає Боже слово людині

*Автор твору → [музикознавець] → виконавець (одноосібний або творчий колектив) [музикознавець] → реципієнт / музикознавець*

Автор твору передає своє послання людству. Виконавець – не тільки транслює це послання, але привносить в нього власне трактування. Реципієнт є комунікантом, якому адресоване художнє послання й водночас – його інтерпретатором, оскільки художня інформація проходить крізь фільтри індивідуального сприйняття та мислення. Повідомлення автора віддзеркалюється в свідомості виконавця та реципієнта. Об'єктивне в комунікативній взаємодії індивідів – фіксований текст твору – проходить крізь призму суб'єктивного (свідомість інтерпретатора, реципієнта). Виконавець – тлумач твору. Інтерпретатор – той, хто втілює авторський задум і знаходиться між автором і реципієнтом, тобто він є комунікантом, якому адресоване послання, та комунікатором-посередником. Цей творець (творча особистість подібна Деміургу) також є посередником – він інтерпретатор, який осмислює та переосмислює інформацію, перетворює художні імпульси. Це справедливо також і стосовно Р. Вагнера в різних його креативних



амплуа. Творець не перебуває в інформаційному вакуумі, а, навпаки, підживлюється у своїй праці інтенціями сім'ї. Музикознавець гепотетично може являтися адресатом мистецького послання композитора, звернувшись до нього до виконання твору або ж після, а також включатись в якості дійової особи в момент підготовки виконавцями інтерпретаційного прочитання.

О. Антонова вирізняє у музичному виконавстві внутрішній та зовнішній рівні комунікації. В оперному театрі можна віднайти три рівня комунікації. Зовнішній рівень комунікації відображає взаємини виконавців і реципієнтів, внутрішній – пов'язаний з спілкуванням персонажів між собою, яке упредметнюють виконавці. Таким чином, виконавці виступають посередниками, які втілюють комунікативну специфіку твору (пов'язану з його жанровою природою та оригінальним авторським задумом), а також взаємини персонажів і доносять дану інформацію (у художньо виразній формі) до публіки.

*Л. ван Бетховен → В. Шрьодер-Деврієнт → Р. Вагнер*

Комунікатором-посередницею явилась В. Шрьодер-Деврієнт – талановита виконавиця, яка зріднилася з генієм віденського класика та відкрила Р. Вагнеру Л. ван Бетховена як оперного композитора.

В розглянутих під кутом зору розуміючої соціології творих мистецтва зустрічаємо безліч прикладів звертання до даної комунікаційної схеми (див. підрозділ 5.1), причому в різнопланових жанрово-сміслових контекстах. Наприклад,

Вальтер фон Штольцінг → Ганс Сакс → Єва Погнер («Нюрнберзькі мейстерзінгери» Р. Вагнера);

граф Альмавіва → Фігаро → Розіна («Севільській цирульник» П. О. Бомарше та Дж. Россіні);

Беатріче Распони → Труфальдіно → Флоріндо Аретузі («Слуга двох панів» К. Гольдоні);

Лоенгрін → Ортруда → Ельза («Лоенгрін» Р. Вагнера);

Отелло → Яго → Дездемона («Отелло» У. Шекспіра та Дж. Верді);

Рангоні → Марина Мнішек → Самозванець («Борис Годунов» М. Мусоргського);

Амонастро → Аїда → Радамес («Аїда» Дж. Верді).

Комунікатор-посередник може виступати в опері як позитивний, так і негативний персонаж, він намагається використати ситуацію



або ж інформацію, переслідуючи певну мету або виступаючи знаряддям в руках маніпулятора.

Ідея комунікатора-посередника може втілюватися і в умовах містеріальної драматургії, яка у Р. Вагнера спирається на християнський ґрунт. Теологічна модель містерії спокути має наступний вигляд:

Бог → Янгол (або ж янгольська місія, здійснювана людиною) → грішник;

Бог → Діва Марія → грішник.

Діва Марія є заступницею заблукалих душ, які щиро розкаялись, духовним посередником між грішниками і Богом. Згідно одному з апокрифів, вона сходила до страждаючих у пекло.

В операх Р. Вагнера янгольську місію посередників здійснюють Сента, Єлизавета, Парсіфаль, почасти Ізольда. Посередницею між Господом і дівою-Янголом в «Тангейзері» є Пресвята Богородиця. Виразимо цю інформацію у вигляді смислових ланцюжків:

Голландець → Сента → Бог;

Тангейзер → Єлизавета → Діва Марія → Бог;

Тристан → Ізольда → трансцендентний світ (Liebestod).

Амфортас (страждаючий грішник, який не витримав духовного випробування) та Кундрі (страждаюча грішниця, спокусниця, знаряддя в руках маніпулятора, тобто комунікатор-посередниця) → Парсіфаль (простець, що досягнув моральної досконалості через випробування, комунікатор-посередник, який здійснює янгольську місію) → Спаситель, Господь.

Шлях містерії в творчості Р. Вагнера перегукується з бетховенськими тезами: «Від мороку – до світла», «Через боротьбу – до перемоги!». Тема духовного випробування показана в усіх операх Р. Вагнера, починаючи з музично-сценічних творів композитора 40-х рр. «Фауст-увертюра» також відбиває цю ідею, але на рівні симфонічного узагальнення. Ельза і Вотан, однак, не витримують випробування; їх стежа спрямована згідно містеріальній вертикалі вниз, хоча вони і прагнуть Любові, що осмислюється як будівне начало всесвіту. Логічне мислення, зумовлене недовірою безпосереднім імпульсам та внутрішньому чуттю, закриває цим вагнерівським героям шлях, який відкривається через містичну інтуїцію.



В роботі виділені різні способи комунікації, які здійснюються через обмін інформацією та її індивідуальне сприйняття. Інтерпретаційний акт виникає під час особистого спілкування митців та через послання майстра, яким є не тільки текст твору, сповнений «пучка смислів», але й епістола, публікація. Рефлексії як форма діалогу являється способом пізнання і самопізнання. Комунікаційний процес може відбуватися при наявності посередника, яким представляється не тільки творча особистість як така, але й створений нею текст: Р. Вагнер → його художнє послання через синопсис «Летючого Голландця» → опера «Корабель-привид» П.-Л. Діча.

Два музичних твори геніальних композиторів – В. А. Моцарта та Дж. Россіні – створені на сюжети відповідних комедій з літературного циклу П. О. Бомарше. Італійський композитор вступив у діалог: 1) з віденським класиком, якого він обожнював; 2) традицією опери buffa, досягнувши вершини в трактуванні даного жанру; 3) автором літературного першоджерела – знаменитим французьким комедіографом. Тут по факту багатошаровий полілог: віртуально-міжособистісний, текстологічний, персональний (характеристика героїв різними авторами) та міжперсональний (взаємодія героїв в окремому опусі), діалог культур. Створення твору, його рецепція та інтерпретація, буття в культурно-історичному просторі передбачають комбінування форм інформаційного обміну, наявність діалогу, у тому числі, креативного. Творчі взаємодії забезпечуються семіосферою.

Авторським посланням є текст митця. Спосіб його фіксації, міра графічної деталізації в передачі художньої інформації визначають комунікативні координати як епохи, в яку жив творець, так і його самого. Якщо автор є новатором, то своєрідність його комунікативно-креативних взаємодій виділяється на тлі сучасних умов.

Творчість великого реформатора оперного жанру Р. Вагнера викликала гарячі дискусії. Можна згадати у зв'язку із цим вислови, здійснені у різних комунікативних формах: наприклад, стаття Г. Берліоза, присвячена розгляду концертів вагнерівської музики в Парижі; музично-естетична праця Е. Гансліка «Про музично-прекрасне»; вокальна сюїта «Райок» зі строкатими сатиричними замальовками М. Мусоргського, одна з яких представляє портрет вагнеріанця О. Серова (іронічна назва вокальної мініатюри – «Титан»). Різні оцін-

ки породжували не тільки музично-естетичні погляди Р. Вагнера як реформатора, але й окремі його твори, наприклад, опера «Тангейзер».

Дискусія – одна з комунікативних форм спілкування, яка має не тільки руйнівну (дух заперечення), але й творчу спрямованість (в суперечці народжується істина). У композитора були однодумці й опоненти, які піддавали сумніву творчі переконання великого реформатора. Пануюча навколо Р. Вагнера дискусійна атмосфера, яку продукували критики та прибічники композитора, однак, мала і позитивний для «винуватця спорів» наслідок, оскільки сприяла інтелектуальній рефлексії композитора, заставляючи його обдумувати та декларувати свої мистецькі позиції, відстоювати їх в діалозі з уявними співрозмовцями – читачами.

Прикладами рефлексії як розумового процесу, спрямованого на самоідентифікацію, осмислення художніх засад власної творчості є: 1) музично-естетичні праці Р. Вагнера; 2) епістола (послання митця у формі листа) редактору «Нового музичного журналу», де він роз'яснює свою творчу позицію, розповідаючи про процес народження новаторської редакції увертюри до «Іфігенії в Авліді» К. В. Глюка (див. підрозділ 2.2); 3) стаття «Музика майбутнього» (див. підрозділ 4.2) має індивідуального адресата, оскільки написана в конфігурації листа до французького друга, хранителя імператорських музеїв Фр. Вілло, являючись водночас передмовою до прозаїчного перекладу на французьку мову оперних лібрето Р. Вагнера у книзі «Quatre roëmes d'orega». В останньому випадку композитор звертається (в преамбулі до публікації) до різнопланових уявних співрозмовців: 1) одноосібного (друга Фр. Вілло); 2) колективного (читачів, кожен з яких є індивідуальним адресатом, а спільно виступають мисленою аудиторією), 3) до самого себе у формі рефлексії. Діалог Р. Вагнера має плідну скерованість і здійснюється у формах листування, музично-естетичних праць, щоденникових нотаток, бесід (наприклад, а) з дружиною композитора Козімою, зафіксованих в її щоденниках; б) з В. Шрьодер-Деврієнт – її розмови з композитором відтворено в мемуарах байройтського майстра), творчих звершень у якості композитора, диригента, автора редакцій. Комунікація німецького композитора може мати різний характер: внутрішня, здійснювана через рефлексію, та зовнішня, адресована до конкретної особистості (адресата) або ж уявної ауди-



торії. Нерідко ці форми поєднуються в художній свідомості композитора. Звертаючись до адресата, композитор веде діалог із самим собою, намагається ще раз виголосити своє творче credo та осмислити його. Таким чином, одним із адресатів є сам композитор, який пізнає себе в дзеркалі власних мистецьких міркувань. Додамо до переліку послань, які позначилися на духовному житті оперного реформатора, також розглянуті у монографії епістоли – лист до В. Шрьодер-Деврієнт (німецький композитор виступає тут в якості ардесанта) і лист Ш. Бодлера до Р. Вагнера (німецький композитор виступає тут в якості ардесата). Епістолярне спілкування давало композитору позитивні плоди у контексті безкінечно здійснюваних Р. Вагнером комунікативно-творчих процесів, що сполучені з активністю його художньої свідомості – пізнанням та самопізнанням рефлексуючого митця.

Насамкінець зауважимо, що виведені в монографії комунікативні вектори творчої взаємодії як такої та комунікативно-творчий процес Р. Вагнера зокрема осмислені в контексті світової культури, що сприяє встановленню множинності контактів самого композитора (внутрішніх і зовнішніх), з одного боку, та способу й контексту буття його опусів у художньому часопросторі, з іншого. Творчість композитора, узагальнюючи сукупний культурно-історичний досвід, адресована сучасникам і водночас спрямована у майбутнє, бо є художнім посланням нащадкам, які повинні розкодувати зашифровану в ньому інформацію з позицій актуальних проблем науки, творчості, виконавства.



## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга первая / Г. Аберт ; пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы. — М. : Музыка, 1978. — 303 с.
2. Аветисян В. А. Гёте и Байрон (в связи с концепцией мировой литературы) / В. А. Аветисян // Известия АН СССР. Серия литература и язык. — 1986. — Т. 45. — № 5. — С. 378–389.
3. Аветисян В. А. Гёте и его концепция мировой литературы: В свете литературного процесса XX века / В. А. Аветисян // Вопросы литературы. — 1984. — № 10. — С. 104–114.
4. Аветисян В. А. Гёте и культура древнего Востока (в свете концепции мировой литературы) / В. А. Аветисян // Народы Азии и Африки. — 1982. — № 3. — С. 115–120.
5. Аветисян В. А. Гёте и проблема мировой литературы / В. А. Аветисян. — Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1988. — 172 с.
6. Аветисян В. А. «Фауст» и концепция мировой литературы Гёте / В. А. Аветисян // Изв. АН СССР. Серия литература и язык. — 1984. — Т. 43. — № 5. — С. 415–427.
7. Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера (пер. Т. Г. Ковалёвой) // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1974. — С. 55–62.
8. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — 4-е изд. — М. : Сов. композитор, 1971. — 557 с.
9. Аникст А. А. Комментарии к «Фаусту» Гёте / А. А. Аникст // И. В. Гёте Избранные произведения : в 2 т. Т. 2 / И. В. Гёте. — М., 1985. — С. 639–700.



10. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Наталья Анатольевна Антипова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2007. — 182 с.
11. Антонова Е. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта / Е. Антонова // Теория и история музыкального исполнительства : сб. науч. тр. ; под ред. Л. С. Неболюбовой. — К. : Изд-во Киев. гос. консерватории, 1989. — С. 132–142.
12. Апель К.-О. Трансформация философии / К.-О. Апель ; пер. с нем. В. Куренного, Б. Скуратова. — М. : Логос, 2001. — 344 с.
13. Асафьев Б. Вагнер / Б. Асафьев // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л., 1981. — С. 62–69.
14. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация / Б. Асафьев. — М. : Музгиз, 1947. — 256 с.
15. Бабий О. Авторські концепції «опери порятунку» Л. ван Бетховена та Р. Вагнера: драматургічна модель і типологія персонажів / О. Бабий // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського ; ред.-упор. О. Олійник. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. — № 3 (24). — С. 10–19.
16. Бабий О. «Аптекарь» Й. Гайдна и «Бастьен и Бастьенна» В. А. Моцарта как образцы немецкой комической оперы XVIII столетия / О. Бабий // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упор. Л. В. Русакова. — Харків : Тимченко, 2009. — Вип. 27 : Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму. — С. 129–135.
17. Бабий О. Бетховенские интенции в оперном творчестве Р. Вагнера : монографическое исследование / О. Бабий. — Saarbrücken, LAP Lambert Academic Publishing, 2017. — 79 с.
18. Бабий О. Вагнер – редактор и исполнитель: в поисках первичного содержания увертюры Глюка к «Ифигении в Авлиде» / О. Бабий // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упор. Л. В. Русакова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.»,



2012. — Вип. 35 : Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози. — С. 200–211.
19. Бабий О. Втілення внутрішнього сенсу опери «Тангейзер» Р. Вагнера засобами режисерського театру другої половини ХХ – початку ХХІ століть / О. Бабий // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / Харківська державна академія дизайну і мистецтв ; за ред. В. Я. Даниленка. — Харків : ХДАДМ, 2012. — Мистецтвознавство : № 7. — С. 126–134.
20. Бабий О. П. И. В. Гёте в художественном сознании и творчестве Рихарда Вагнера : дис. на соискание учён. степени канд. искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство / Оксана Петровна Бабий ; Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2008. — 212 с.
21. Бабий О. Значение творческой деятельности В. Шрёдер-Девриент в формировании традиции драматического пения (на пути к музыкальным драмам Р. Вагнера) / О. Бабий // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2014. — Вип. 41 : Класика в сучасній культурі. — С. 239–258.
22. Бабий О. Идея бессмертия в художественном мировоззрении Р. Вагнера / О. Бабий // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упор. Л. В. Шаповалова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2011. — Вип. 33. — С. 179–194.
23. Бабий О. Коммуникативные взаимодействия литературных и музыкально-сценических персонажей сквозь призму теории социальных действий Макса Вебера / О. Бабий // Южно-российский музыкальный альманах : науч. журнал / Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова ; гл. ред. Е. Ю. Андрущенко. — Ростов-н/Д : ФГБОУ ВО «Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова», 2015. — № 3 (20). — С. 31–37.
24. Бабий О. Мир фантастики и его метаморфозы в творческом преломлении Р. Вагнера / О. Бабий // Аспекти історичного музикознавства – IV : Правда фантастики і фантастика правди. Магічне «Дев'ять» в історії художньої культури : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т



мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упор. І. Л. Іванова, А. А. Мізітова. — Харків, 2010. — С. 213–228.

25. Бабий О. Мистерия искупления как путь самопознания в тетралогии «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера / О. Бабий // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; відп. ред. та упор. Л. В. Шаповалова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2010. — Вин. 28. — С. 121–135.

26. Бабий О. Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка в интеллектуально-творческой рефлексии Р. Вагнера / О. Бабий // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упор. Г. І. Ганзбург. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. — Вип. 36. — С. 112–120.

27. Бабий О. Опера Олександра Щетинського «Бестиарій»: відображення внутрішнього сенсу твору як містерії перевтілення засобами режисерського театру / О. Бабий // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упор. Л. В. Русакова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. — Вип. 37 : Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти. — С. 76–97.

28. Бабий О. Опера «Тангейзер» Ріхарда Вагнера і режисерські шукання другої половини ХХ – початку ХХІ століть / О. Бабий // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського ; ред.-упор. О. Антонюк. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. — № 3 (16). — С. 68–75.

29. Бабий О. Прем'єрний показ опери «Тангейзер» Р. Вагнера в «паризькій» редакції у світлі комунікативної ситуації діалогу культур / О. Бабий // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків, 2014. — Вип. 39 : На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття). — С. 100–111.

30. Бабий О. Прем'єрний показ «Тангейзера» Ріхарда Вагнера у Дрезденській королівській опері / О. Бабий // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. жур-



нал / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського ; ред.-упор. О. Антонюк. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — № 2 (19). — С. 10–16.

31. Бабий О. Становление идеи бессмертия в художественной рефлексии Р. Вагнера / О. Бабий // Аспекти історичного музикознавства – V : Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред. та упор. І. Л. Іванова, А. А. Мізітова. — Харків, 2012. — С. 91–107.

32. Бабий О. «Фіделіо» Л. ван Бетховена – опери Р. Вагнера 40-х років: дві авторські моделі «опери порятунку» / О. Бабий // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2015. — Вип. 42. — С. 120–136.

33. Бакаева Г. Н. «Страсти по Матфею» И. С. Баха и «Парсифаль» Р. Вагнера: два лика христианства / Г. Н. Бакаева // Музыка Западной Европы XVII–XIX веков : сб. науч. тр. / Сумск. пед. ин-т. — Сумы, 1994. — С. 94–102.

34. Барсова И. Мифологическая семантика пространства в оркестре Рихарда Вагнера: (О вертикальной темброво-регистрающей структуре оркестра) / И. Барсова // Проблемы музыкального романтизма. — Л., 1987. — С. 59–75.

35. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.

36. Багищев Г. С. Введение в диалектику творчества, 1997 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : marxistphilosophy.org/SovPhil/Batishchev97.html.

37. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — 4-е изд. — М. : Сов. Россия, 1979. — 318 с.

38. Бекетова Н. Концепция преобразования в русской музыке / Н. Бекетова // Музыкальная культура христианского мира : материалы Международной научной конференции. — Ростов-н/Д : Изд-во Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 104–132.

39. Беленкова И. Французская лирическая опера. К проблеме жанра / И. Беленкова // Проблемы взаимодействия музыкальной на-



уки и учебного процесса : сб. науч. тр. / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков, 1995. — С. 1–7.

40. Белинский В. Г. Избранные философские сочинения / под общ. ред. и со вступит. ст. М. Т. Иовчука ; ред. текста и комментарии В. С. Спиридонова. — М. : Госполитиздат, 1941. — 591 с.

41. Бердяев Н. А. О назначении человека / Н. А. Бердяев. — М. : Республика, 1993. — 383 с.

42. Бердяев Н. А. Философия свободного Духа / Н. А. Бердяев. — М. : Республика, 1994. — 480 с.

43. Берлиоз Г. «Фиделио» (опера в трёх действиях Бетховена) к постановке в лирическом театре / Г. Берлиоз // Берлиоз Г. Избранные статьи : сост., пер., вст. ст. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин / Г. Берлиоз. — М. : Гос. муз. изд-во, 1956. — С. 209–226.

44. Библер В. С. М. М. Бахтин, или Поэтика культуры / В. С. Библер. — М. : Прогресс, 1991. — 176 с.

45. Библер В. С. Мышление как творчество. (Введение в логику мыслительного диалога) / В. С. Библер. — М. : Изд-во полит. лит-ры, 1975. — 397 с.

46. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1977. — 332 с.

47. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Очерки / С. Богоявленский. — Л. : Музыка, 1986. — 142 с.

48. Бондарь С. В. Песнопения Богородичного чина как «богословие в звуках» (православная традиция) : дипломная работа студ. 5 курса / науч. рук. Л. В. Шаповалова ; Харк. гос. ин-т искусств им. И. П. Котляревского, каф. теории музыки. — Х., 2001. — 89 с.

49. Ботвінова І. Образний склад та музична інтонація у вокальних циклах Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Ботвінова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — 26 с.

50. Бубер М. Два образа веры / М. Бубер. — М. : Республика, 1995. — 464 с.

51. Бубер М. Я и Ты: Бытие как «диалог» между богом и человеком / М. Бубер. — М. : Высш. шк., 1993. — 175 с. — (Библиотека философа).



52. Буддийские сокровища. На основе «Сокровища знания» Джамгона Конгтрула Лодре Тхайе BUDDHISM TODAY, Vol. 1, 1996, Kamtsang Choling USA : пер. с тиб. М. Зегерса ; перевод на русский С. Голикова [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [knpndelek.ru/library/buddhism/articles/treasure](http://knpndelek.ru/library/buddhism/articles/treasure).

53. Бхагавадгита : пер., вводная статья и словарь Б. Л. Смирнова. — Ашхабад : Ылым, 1978. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [yogalib.ru/veda-lit/545-bhagavatgita-smirnov](http://yogalib.ru/veda-lit/545-bhagavatgita-smirnov).

54. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка : Очерки / И. Бэлза. — М. : Музыка, 1985. — 200 с.

55. Вагнер Р. Бетховен (1870) / Р. Вагнер ; пер. и с предисл. Виктора Коломийцева ; изд. С. и Н. Кусевичких. — М. — СПб., 1911. — 145 с.

56. Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — 695 с.

57. Вагнер Р. Избранные статьи / Р. Вагнер. — М. : Музгиз, 1935. — 107 с.

58. Вагнер Р. Искусство и революция : пер. с нем. И. Каценэнленбогена / Р. Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 107–141.

59. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 1 / Р. Вагнер. — М. : Астрель, 2003. — 560 с. — (Мемуары).

60. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 2 / Р. Вагнер. — М. : Астрель, 2003. — 592 с. — (Мемуары).

61. Вагнер Р. Музыка будущего : пер. с нем. И. Татариновой / Р. Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 494–539.

62. Вагнер Об актёрах и певцах : пер. с нем. Г. Бергельсона / Р. Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 567–624.

63. Вагнер Р. Об увертюре / Р. Вагнер // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис,



В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1974. — С. 5–18.

64. Вагнер Р. О назначении оперы : пер. с нем. О. Смолян / Р. Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 540–566.

65. Вагнер Р. Опера и драма : пер. с нем. А. Шепелевского и А. Винтера / Р. Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 262–493.

66. Вагнер Р. Отчёт об исполнении Девятой симфонии Бетховена в Дрездене в 1846 году : пер. с нем. Л. Гинзбурга [Электронный ресурс] / Р. Вагнер. — Режим доступа : beethoven.ru/node/508.

67. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену ; пер. И. Татариневой / Р. Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 85–106.

68. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. — Грядущий день / Р. Вагнер ; ред. А. Л. Вольнский, 1911. — 553 с.

69. Вагнер Р. Произведение искусства будущего : пер. с нем. С. Гиждеу / Р. Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 142–261.

70. Вагнер Р. : сб. ст. / ред.-сост. Л. Полякова. — М. : Музыка, 1987. — 230 с.

71. Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1974. — 197 с.

72. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. — М. : Искусство, 1966. — 402 с.

73. Вебер М. Избранные произведения / М. Вебер ; сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова ; предисл. П. П. Гайденко ; пер. с нем. М. И. Левина, А. Ф. Филиппов, П. П. Гайденко ; коммент. А. Ф. Филиппова. — М. : Прогресс, 1990. — 808 с. — (Социологическая мысль Запада).

74. Верди Дж. Избранные письма / сост., перевод, вст. ст. и примеч. А. Д. Бушен. — М. : Музгиз, 1959. — 646 с.

75. Веремейко Р. Рихард Вагнер и его «Голландец» по-донбасски / Р. Веремейко // Газета «Панорама». — 2013 г. — 7 июня [Электронный ресурс]. — Режим доступа : donbassopera.com/ru/press/rihard-vagner-i-ego-gollandec-po-donbasski.html.

76. Вернадский В. Научная мысль как планетное явление / В. Вернадский. — М. : Наука, 1991. — 271 с.

77. Виеру Н. «Парсифаль» — итог творческого пути Вагнера / Н. Виеру // Вагнер Р. : сб. ст. / ред.-сост. Л. Полякова. — М. : Музыка, 1987. — С. 191–222.

78. Витгенштейн Л. Tractatus logico-philosophicus / Л. Витгенштейн // Витгенштейн Л. Избранные работы / Л. Витгенштейн ; пер. с нем. и англ. В. Руднева. — М. : Издательский дом «Территория будущего», 2005. — 440 с.

79. Волощенко А. Ю. Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: диалог интерпретаций начала XX – начала XXI веков : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / А. В. Волощенко ; Нижегородская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2006. — 22 с.

80. Воронова М. М. Проблемы синтеза искусств в симфонизме Берлиоза и Листа : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / М. М. Воронова ; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — М., 1988. — 23 с.

81. Воронова М. Симфонические принципы Листа и Вагнера в свете синтеза искусств / М. Воронова // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1974. — С. 23–44.

82. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Искусство, 1986. — 572 с.

83. Галушко М. Вебер и немецкий романтизм: наследие / М. Галушко // Советская музыка. — 1987. — № 7. — С. 80–85.

84. Гамрат-Курек В. Г. Вагнер и протестантский хорал. К вопросу о роли национально-народных традиций в творчестве композитора / В. Г. Гамрат-Курек // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1974. — С. 94–135.



85. Гамрат-Курек В. Г. Раннеромантическая вокальная концертная баллада и лейтмотивизм Вагнера / В. Г. Гамрат-Курек // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1974. — С. 67–83.

86. Ганзбург Г. И. Писенный театр Роберта Шуберта : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Г. И. Ганзбург ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2011. — 18 с.

87. Гачев Д. Вагнер и Фейербах / Д. Гачев // Д. Гачев. Статьи. Письма. Воспоминания / Д. Гачев. — М. : Музыка, 1975. — С. 39–57.

88. Гачев Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр) / Д. Гачев. — М. : Просвещение, 1968. — 302 с.

89. Гергиев В. У нас свой Байройт (интервью провела А. Буцко 11 октября 2012 г., «Deutsche Welle») [Электронный ресурс] / В. Гергиев. — Режим доступа : <http://p.dw.com/p/articles/16NF4>, свободный. — Загл. с экрана. — рус.

90. Гопко А. «Легучий голландец» и опера-призрак [Электронный ресурс] / А. Гопко // OperaNews.ru, 11.08.2014. — Режим доступа : [operanews.ru/14081101.html](http://operanews.ru/14081101.html).

91. Горелик Н. Аббат Гуно и его опера «Фауст» / Н. Горелик // Южно-Российский музыкальный альманах 2008 (5) : науч. журнал. — Ростов-н/Д : Изд-во Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2009. — С. 74–82.

92. Гулыга А. Шеллинг [Электронный ресурс] / А. Гулыга. — 84 с. — Режим доступа : [www.rulit.me/books/shelling-read-48048-43.html](http://www.rulit.me/books/shelling-read-48048-43.html).

93. Давыдов Ю. «Интеллектуальный роман» и философское мифотворчество (в западной литературе XX века) / Ю. Давыдов // Вопросы литературы. — 1977. — № 7. — С. 127–171.

94. Демина И. Религиозно-философская концепция гётевского «Фауста» в одноименной опере Ш. Гуно / И. Демина, Н. Горелик // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2005. — Вип. 16. — С. 89–99.



95. Данченко Н. Коммуникация в жанре струнного квартета / Н. Данченко // Київське музикознавство : зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. — Київ, 2010. — Вип. 35. — С. 28–38.

96. Данченко П. Комунікація в жанрі струнного квартету / Н. Г. Данченко // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць / Нац. акад. кер. кадрів. культури і мистецтв. — Київ, 2010. — Вип. 18. — С. 305–312.

97. Жданько А. М. Р. Вагнер в епістолярній та критичній спадщині М. А. Римського-Корсакова / А. М. Жданько // Культура України : зб. наук. пр. / Харківська державна академія культури. — Харків, 2004. — Вип. 13. — С. 242–254.

98. Жданько А. Лексема света как смыслообразующая константа музыкального театра Н. А. Римского-Корсакова / А. Жданько // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2005. — Вип. 22 : Аспекти історичного музикознавства – II. — С. 143–151.

99. Жданько А. Н. Смыслообразующие начала мирозерцания Н. А. Римского-Корсакова / А. Н. Жданько // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 59 : Смыслові засади музичної творчості. — К., 2006. — С. 161–170.

100. Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте / В. М. Жирмунский // Легенда о докторе Фаусте / В. М. Жирмунский. — М. : Наука, 1978. — С. 257–363.

101. Житомирский Д. Роберт Шуман / Д. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 878 с.

102. Зуб Г. А. Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство / Г. А. Зуб ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харьков, 2012. — 222 с.

103. Зыкова Е. П. Романтическое странствие как проклятие: путь в никуда / Е. П. Зыкова // Романтизм: вечное странствие / отв. ред. Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина ; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М., 2005. — С. 51–73.



104. Иванова И. Л. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова. — Харьков : АРС, 1992. — 135 с.
105. Иванова О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера : автореф. дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры / О. Н. Иванова ; Костромской гос. ун-т им. Н. А. Некрасова. — М., 2007. — 17 с.
106. Из писем Вагнера // Сов. музыка. — 1964. — № 5. — С. 64–77.
107. Калашников Ю. С. Эстетический идеал К. С. Станиславского / Ю. С. Калашников. — М. : Наука, 1965. — 238 с.
108. Калошина Г. Оперный диптих Леонида Клиничева «Страсти по Анне и Марине» / Г. Калошина // Южно-Российский музыкальный альманах 2015'3 (20). — Ростов-н/Д : ФГБОУ ВО «Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова», 2015. — С. 75–83.
109. Калошина Г. От Р. Вагнера в XX век / Г. Калошина // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему / Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д, 1998. — С. 62–65.
110. Калошина Г. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку / Г. Калошина // Музыкальная культура христианского мира : материалы Международной научной конференции. — Ростов-н/Д : Изд-во Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 297–316.
111. Калошина Г. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал ; гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. — 2010. — № 1 (6). — Ростов-н/Д : Гилем, 2010. — С. 137–142.
112. Кардашева К. Вальтрауд Майер (Waltraud Meier) / Belcanto.ru [Электронный ресурс] / К. Кардашева. — Режим доступа : [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru) › Персоналии › Певцы.
113. Кенигсберг А. К. Вагнер и Шопенгауэр / А. К. Кенигсберг // Музыка Западной Европы – классика и современность (творчество, исполнительство, педагогика) : сб. науч. тр. / сост. и ред. А. Г. Стахевича ; под общ. ред. М. Р. Черкашиной ; Гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К. 1994. — С. 67–75.

114. Кенигсберг А. К. История создания и основные образы театрологии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» / А. К. Кенигсберг // Очерки по истории и теории музыки / ред. М. Друскина, Ю. Тюлина. — Л., 1958. — С. 77–103.
115. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка / Л. В. Кириллина. — М. : Классика – XXI, 2006. — 384 с.
116. Книга ангелов: Антология христианской англологии / сост., вступ. ст., примеч. Д. Ю. Дорофеева. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005. — 553 с.
117. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / М. Д. Копиця ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2009. — 480 с.
118. Копиця М. Митець та співавтори його долі / М. Копиця // Науковий вісник : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко, О. Г. Таранченко ; ред. Л. А. Гнатюк]. — К., 2003. — Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 33–43.
119. Костенников А. М. Хор и ансамбль в оперном театре Вагнера : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / А. М. Костенников ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2005. — 22 с.
120. Краткий словарь психоаналитических терминов / сост. Е. Е. Соколова // З. Фрейд. Психология бессознательного / З. Фрейд ; сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. — М., 1990. — С. 440–447.
121. Крауклис Г. В. Вагнер и программный симфонизм XIX века / Г. В. Крауклис // Рихард Вагнер : сб. ст. — М., 1987. — С. 76–95.
122. Крауклис Г. В. Оперные увертюры Р. Вагнера / Г. В. Крауклис. — М. : Музыка, 1964. — 112 с.
123. Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Листа / Г. В. Крауклис. — М. : Музыка, 1974. — 142 с.
124. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. — М. : Музыка, 1975. — 551 с.
125. Лащенко С. Идея «страшной красоты»: опера-балет В. Губаренко «Вий» и опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» /



С. Лащенко // Науковий вісник : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко, О. Г. Таранченко ; ред. Л. А. Гнатюк. — К., 2003. — Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 106–119.

126. Левик Б. Рихард Вагнер / Б. Левик. — М. : Музыка, 1978. — 446 с.

127. Легенда о докторе Фаусте ; ред.-сост., авт. коммент. В. М. Жирмунский. — М. : Наука, 1978. — 422 с. — (Академия наук СССР, Литературные памятники).

128. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель : пер. с фр. / А. Лиштанберже. — М. : Алгоритм, 1997. — 477 с.

129. Лобанова М. Воплощение мифа в «Кольце нибелунга» Вагнера / М. Лобанова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. — М., 1989. — Вып. 7. — С. 266–289.

130. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики / М. Лобанова // Проблемы музыкальной науки. — Вып. 6. — М., 1985. — С. 110–129.

131. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Р. Вагнер. Избранные работы. — М. : Искусство, 1978. — С. 7–48.

132. Лосев А. Ф. Исторический смысл философского мировоззрения Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. — М. : Политиздат, 1991. — С. 275–314.

133. Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем: (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. — М., 1968. — Вып. 8. — С. 67–196.

134. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. — М., 1976. — 367 с.

135. Лосев А. Ф. Философский комментарий к драме Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Форма – Стиль – Выражение / А. Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1995. — С. 667–731.

136. Лосский Вл. Очерк мистического богословия Восточной церкви / Вл. Лосский // Мистическое богословие. — Киев, 1991. — 238 с.



137. Лосский Н. О. Бог и мировое зло / Н. О. Лосский ; сост. А. П. Поляков, П. В. Алексеев, А. А. Яковлев. — М. : Республика, 1994. — 432 с.

138. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра: [Основные проблемы этики] / Н. О. Лосский. — М. : Политиздат, 1991. — 367, III с. — (Библиотека этической мысли).

139. Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Н. О. Лосский ; сост. А. П. Поляков ; подгот. текста и примеч. Р. К. Медведовой ; послесл. П. П. Гайденоко. — М. : Республика, 1995. — 400 с. — (Мыслители XX века).

140. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. — Таллин : Александра, 1992. — 247 с.

141. Лотман Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. — СПб. : Искусство, 2010. — 704 с.

142. Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера : пер. с нем. А. Кулишер [Электронный ресурс] / Т. Манн. — Режим доступа : wagner.su/book/export/html/722.

143. Маринчак В. Четыре слова и четыре строки из Гёте (музыка становления) / В. Маринчак // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) ; редактор та упорядник – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М», 2010. — Вип. 29. — С. 142–149.

144. Матросова Е. В. «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера: лейтмотивная система и формообразование : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Е. В. Матросова ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 2005. — 18 с.

145. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наука, 1976. — 408 с.

146. Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв. / А. В. Михайлов // Быт и история в античности. — М., 1988. — С. 219–270.



147. Михайлова О. С. Библейское предание в итальянской опере первой половины XIX века («Моисей» Дж. Россини, «Навуходоносор» Дж. Верди) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / О. С. Михайлова. — Ростов-н/Д, 2014. — 182 с.
148. Мифы народов мира: Энциклопедия : в 2 т. Т. 1. А–К / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М. : Сов. энцикл., 1987. — 672 с.
149. Мифы народов мира: Энциклопедия : в 2 т. Т. 2. К–Я / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М. : Сов.энцикл., 1988. — 719 с.
150. Мосолова Л. «Кольцо нибелунга» Рихарда Вагнера в свете новейших этнологических исследований: евразийские корни древнегерманской мифологии / Л. Мосолова // Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия : Материалы русско-немецкого семинара, 26–27 апреля 1996 г. — СПб., 1998. — С. 82–90.
151. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / упоряд. текстів і вст. ст. В. Шестакова. — К. : Муз. Україна, 1976. — 261 с.
152. Музыкальная культура христианского мира : материалы Международной научной конференции. — Ростов-н/Д : Изд-во Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2001. — 500 с.
153. Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2 т. Т. 1 / сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. — М. : Музыка, 1981. — 415 с., нот. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).
154. Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х т. Т. 2 / сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. — М. : Музыка, 1983. — 432 с.
155. Науковий вісник : зб. наук. пр. за матер. міжнар. наук. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 1999. — Вип. 4 : Музика і Біблія. — 248 с.
156. Наумова Е. А. Мистериальный театр Рихарда Вагнера: «Парсифаль» и его сакральная драматургия : дис. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 01 – Теория та історія культури / Е. А. Наумова. — К., 2006. — 180 с.
157. Наумова Е. А. Образ Кундри в опере Р. Вагнера «Парсифаль». К вопросу о символике образа / Е. А. Наумова // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра. — К., 2000. — Вип. 5. — С. 123–127.



158. Наумова Е. А. Сакральный аспект оперной драматургии «Парсифаля» Р. Вагнера. [Электронный ресурс] / Е. А. Наумова. — Режим доступа : 2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Naumova.pdf.
159. Неклюдов С. Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре / С. Ю. Неклюдов // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 193–228.
160. Нестьева М. Тема почти вечная / М. Нестьева // Аспекти історичного музикознавства – V : Музика у співдружності мистецтва та філософсько-естетична думка : зб. наук. пр. / Харк. національний ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — С. 53–67.
161. Нестьева М. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники? / М. Нестьева // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. — № 3 (16). — С. 11–16.
162. Николаева Н. С. «Кольцо Нибелунга» Рихарда Вагнера / Н. С. Николаева. — М., 1997. — 79 с.
163. Николаевская Ю. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии / Ю. Николаевская // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей / ХНУМ ім. І. П. Котляревського ; відп. редактор – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. — Вип. 46. — С. 94–110.
164. Николаевская Ю. Коммуникативные условия постижения национальной ментальности в музыке / Ю. Николаевская // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Когнітивне музикознавство-2 : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського ; відп. ред. та упор. – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. — Харків : «С. А. М.», 2011. — Вип. 32. — С. 99–109.
165. Николаевская Ю. Метафизическое пространство современной интерпретологии / Ю. Николаевская // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) ; редактор та упорядник – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2010. — Вип. 29. — С. 36–50.



166. Николаевская Ю. Музыкальная интерпретация как возможность «событийной культуры» / Ю. Николаевская // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. — Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012. — Вип. 34. — С. 212–220.

167. Николаевская Ю. О коммуникативных принципах современного исполнительства / Ю. Николаевская // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : збірник наукових статей / ХНУМ ім. І. П. Котляревського ; ред. та упоряд. – канд. мист., доцент Ю. В. Ніколаєвська, упорядник – Заслуженный артист України, профессор В. І. Доценко. — Харків : Вид-во «С. А. М.», 2011. — Вип. 31 : Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття. — С. 224–231.

168. Николаевская Ю. Homo interpretatorens в музыкальной культуре XXI века: теоретический аспект / Ю. Николаевская // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей / ХНУМ ім. І. П. Котляревського ; ред.-упор. – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. — Харків : Вид-во «С. А. М.», 2014. — Вип. 40 : Назустріч 100-річчю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. — С. 601–613.

169. Ортега-и-Гассет Х. Этюды о любви [Электронный ресурс] / Х. Ортега-и-Гассет. — Режим доступа : [http://www.libtxt.info/lib\\_page\\_91883.html](http://www.libtxt.info/lib_page_91883.html).

170. Письмо Р. Шумана к Ф. Мендельсону от 22 октября 1845 г. // Шуман Р. Письма (1840–1856) : в 2 т. Т. 1 / Шуман Р. ; пер. с нем. ; сост., науч. ред., вступ. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1982. — С. 122–123.

171. Письмо Р. Шумана к Ф. Мендельсону от 12 ноября 1845 г. // Шуман Р. Письма (1840–1856) : в 2 т. Т. 1 / Шуман Р. ; пер. с нем. ; сост., науч. ред., вступ. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1982. — С. 125–126.

172. Платон. Избранные диалоги / Платон. — М. : Худ. литература, 1963. — 441 с.

173. Платон. Пир : пер. В. В. Вересаева [Электронный ресурс] / Платон. — Режим доступа : [psylib.org.ua/books/plato01/20pir.htm](http://psylib.org.ua/books/plato01/20pir.htm).



174. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения [Электронный ресурс] / Ю. Подлубнова. — Режим доступа : [nctslova.ru](http://nctslova.ru)Юлия Подлубнова»Жанр и метажанр.

175. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 396 с., ил.

176. Порфирьева А. Магия оперы | Anna Porfirieva – Academia.edu [Электронный ресурс] / А. Порфирьева. — Режим доступа : [www.academia.edu/7292375/Порфирьева\\_А\\_Магия\\_оперы](http://www.academia.edu/7292375/Порфирьева_А_Магия_оперы).

177. Предоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузена : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / А. А. Предоляк ; Ростов. гос. конс. (академия) им. С. В. Рахманинова. — Ростов-н/Д, 2007. — 26 с.

178. Риман Г. Ниман, Альберт / Г. Риман // Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1904. — С. 923.

179. Риман Г. Шмидт, Иоганн Филипп (Самуил) / Г. Риман // Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1904. — С. 1430.

180. Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия : материалы русско-немецкого семинара, 26–27 апреля 1996 г. — СПб. : Ut, 1998. — 157 с.

181. Рихард Вагнер. Статьи и материалы / ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цыгович. — М., 1988. — 134 с.

182. Рихтер К. Рихард Вагнер и идея Gesamtkunstwerk'a / К. Рихтер // Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия : материалы русско-немецкого семинара, 26–27 апреля 1996 г. — СПб. : Ut, 1998. — С. 114–130.

183. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво [Електронний ресурс] / О. Г. Рощенко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — Режим доступа : [disser.com.ua/contents/18927.html](http://disser.com.ua/contents/18927.html).

184. Рощенко Е. Г. Мифологема мёртвого жениха: URPHANOMEN и его интерпретации в операх Вагнера / Е. Г. Рощенко



ко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського. — К., 2001. — Вип. 6. — С. 62–72.

185. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография / Е. Г. Рощенко-Аверьянова. — Х., 2004. — 286 с.

186. Рощенко О. Г. Образи-імена в міфологічному просторі вагнерівського «Тангейзера» (до проблеми інтерпретації жіночих типів) / О. Г. Рощенко-Аверьянова // Науковий вісник : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — Вип. 5. — С. 102–110.

187. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. «Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде / Е. Г. Рощенко // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть : зб. наук. праць. — Харків : Каравелла, 1999. — С. 54–65.

188. Рощенко-Аверьянова Е. Г. Преломление темы странствий в песнях Шуберта / Е. Г. Рощенко-Аверьянова // Шуберт и шубертианство : сб. матер. научн. музыковед. симпоз. 30 сент. – 2 окт. 1993 г. / сост. Г. И. Ганзбург ; Харк. Ассамблеи ; ин-т музыковедения. — Харьков, 1994. — С. 17–32.

189. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. «Der Freischütz» – музыкально-драматический двойник «Der fliegende Holländer» / Е. Г. Рощенко (Аверьянова) // Проблеми загальної і професійної педагогіки : зб. наук. пр. / ХОМК УЗМК. — Харків, 2000. — С. 50–61.

190. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследование по философии текста. II. / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 2000. — 423 с. — (Серия «XX век +» Междисциплинарные исследования).

191. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. — М. : Аграф, 2001. — 608 с.

192. Румянцев П. И. Станиславский и опера / П. И. Румянцев. — М. : Искусство, 1969. — 469 с.

193. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 2002. — 396 с.

194. Садовникова Е. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в свете проблемы иконо-



ничности / Е. Садовникова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — Вип. 26 : Аспекти історичного музикознавства – III : Vivere est cogitare. — С. 35–51.

195. Садовникова Е. Формы смыслового времени-пространства в позднем романтизме (Р. Вагнер, И. Брамс) / Е. Садовникова // Київське музикознавство : зб. статей / Київ. держ. вищ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. — К., 2004. — Вип. 15 : Культурологія та мистецтвознавство. — С. 159–167.

196. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17. 00. 03 – Музичне мистецтво / О. І. Самойленко. — К., 2003. — 36 с.

197. Садых-Заде Г. Весенние премьеры Большого театра [Электронный ресурс] / Г. Садых-Заде // Петербургский театральный журнал. — № 3 [37] 2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [ptj.spb.ru/Архив/2004/...-premyer-bolshogo-teatra](http://ptj.spb.ru/Архив/2004/...-premyer-bolshogo-teatra).

198. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии: (Критика и анализ) / К. А. Свасьян. — Ереван : АН Арм ССР, 1980. — 226 с.

199. Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гёте / К. А. Свасьян. — Ереван : АН Арм. ССР, 1983. — 183 с.

200. Свириденко С. Вагнеровские типы. Трилогия «Кольцо Нибелунга» и артисты петербургской оперы / С. Свириденко. — СПб., 1908. — 242 с.

201. Седов В. К. Интонационная драматургия Рихарда Вагнера (на материале тетралогии «Кольцо нибелунга») : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / В. К. Седов ; Моск. гос. консерватория ім. П. І. Чайковського. — М., 2000. — 24 с.

202. Серов А. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке / А. Серов. — Л. : Музыка, 1984. — 56 с.

203. Серова Н. С. Воплощение мироустроительной идеи в творчестве Р. Вагнера и А. Н. Скрябина : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 – Теория и история искусства / Н. С. Серова ; Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. — Саратов, 2009. — 23 с.



204. Словарь античности / под ред. В. И. Кузищина. — М. : Прогресс, 1989. — 704 с.
205. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И. Соллертинский // Музыкально-исторические этюды / И. Соллертинский. — Л., 1956. — С. 80–100.
206. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. Т. 2. Работа актёра над собой. Ч. I. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1954. — 422 с.
207. Стельмах В. Д. Исследование литературно-художественных интересов читателей (современное состояние проблемы) / В. Д. Стельмах // Творческий процесс и художественное восприятие. — Л. : Наука, 1978. — С. 90–105.
208. «Тангейзера» в Монте Карло спели по-французски / EuroNews [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [ru.euronews.com](http://ru.euronews.com) > *Стиль жизни* > *Культура*.
209. Таштамирова Л. Ш. Вагнер и Франция. Влияние Вагнера на французскую культуру второй половины XIX века [Электронный ресурс] / Л. Ш. Таштамирова. — Издательство : Академия Естествознания, 2013. — Режим доступа : <https://www.monographies.ru/ru/book/view?id=210>.
210. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / В. Н. Топоров. — М., 1999. — 60 с.
211. Тышко С. В. Образ Фаворского света и процессы стилизации в операх М. Мусоргского / С. В. Тышко // Музыкальная культура христианского мира : материалы Международной научной конференции. — Ростов-н/Д : Изд-во Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 422–435.
212. Упанишады / перевод и предисловие А. Я. Сыркина. — М. : Наука, 1967. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [psylib.ukrweb.net/books/upani01/index.htm](http://psylib.ukrweb.net/books/upani01/index.htm).
213. Федотов Г. Христианская трагедия / Г. Федотов // Г. Федотов. Новый град : сб. ст. ; под ред. Ю. П. Иваска / Г. Федотов. — Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова. — С. 222–242.



214. Ферман В. Э. Немецкая романтическая опера / В. Э. Ферман // Оперный театр: Статьи и исследования. — М. : Музгиз, 1961. — С. 185–211.
215. Флоровский Г. Пути русского богословия / Г. Флоровский. — К. : Ассоциация «Путь к истине», 1991. — 600 с.
216. Фрейд З. Психология бессознательного : сб. произведений / З. Фрейд ; сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. — М. : Просвещение, 1990. — 448 с.
217. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас. — СПб. : Наука, 2001. — 380 с.
218. Хололка К. Великие примадонны / К. Хололка. — М. : Аграф, 2002. — 320 с.
219. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. — М. : Республика, 1996. — 448 с.
220. Черкашина-Губаренко М. «Вагнеровские университеты» Сергея Прокофьева / М. Черкашина // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : збірник наукових статей. — Вип. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. — Київ, 2009. — С. 232–242.
221. Черкашина М. Вагнеровское лето в Байройте / М. Черкашина // Зеркало недели. — 1997. — 6–12 сентября.
222. Черкашина М. Встречи с Вагнером в городе Вагнера: [о Байройте и Вагнеровском фестивале 1997 г.] / М. Черкашина // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. — Х., 2002. — С. 189–200.
223. Черкашина М. Евангельские мотивы в творчестве Р. Вагнера / М. Черкашина // Науковий вісник : зб. наук. пр. за матер. міжнар. наук. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 1999. — Вип. 4 : Музыка і Бібілія. — С. 159–166.
224. Черкашина М. Немецкий мастер как учитель Прокофьева: [С. Прокофьев и Р. Вагнер] / М. Черкашина // Музыкальная академия. — 1994. — № 3. — С. 140–141.
225. Черкашина М. О некоторых современных тенденциях европейского музыкального театра (на примере Баварской национальной оперы) / М. Черкашина // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського : збірник статей. — Вип. 43. — Кн. 2 :



Українська та світова музична культура: сучасний погляд. — Київ, 2005. — С. 105–117.

226. Черкашина М. Оперне літо у Баварії. Деякі враження від вистав Мюнхенського фестивалю / М. Черкашина // День. — 2009. — 29 серпня. — С. 6.

227. Черкашина-Губаренко М. Оперний Берлін через двадцять років / М. Черкашина-Губаренко // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. — № 3 (16). — С. 17–22.

228. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр в Європе. ХХІ век / М. Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського : збірник статей. — Вип. 68 : Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. — Київ, 2007. — С. 171–177.

229. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр в пространстве меняющегося мира / М. Черкашина-Губаренко // Аспекти історичного музикознавства – V : Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — С. 68–79.

230. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах : монографія / М. Черкашина-Губаренко. — Харьков : Акта, 2013. — 468 с.

231. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі / М. Черкашина-Губаренко. — Вид-во «Акта», 2015. — 392 с.

232. Черкашина М. Остерігайтеся виходити заміж за Летючих Голландців (Донбас Опера переозброюється за європейськими зразками) / М. Черкашина // День. — 2012. — 21 грудня. — С. 22

233. Черкашина М. О чём нам расскажут оперные сюжеты: тристановские мотивы «Евгения Онегина» / М. Черкашина // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 28 : Семантичні аспекти слова у музичному творі / До 90 річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2003. — С. 120–126.

234. Черкашина М. Сны и сноведения в биографии и творчестве Рихарда Вагнера («Лозенгрин» – «Парсифаль») / М. Черкашина // Музыка і театр на перехресті епох : зб. ст. : у 2 т. — Суми, 2002. — Т. 1. — С. 96–102.

235. Черкашина-Губаренко М. Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XIX века / М. Р. Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. — Київ, 2000. — С. 4–12.

236. Шалагінов Б. Б. Фауст Й. В. Гете. Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. / Б. Б. Шалагінов. — К. : Вежа, 2002. — 279 с.

237. Шаповал О. Концепция Вагнера Kunstreligion сквозь призму мистериального начала : монографическое исследование / О. Шаповал. — Saarbrücken, LAP Lambert Academic Publishing, 2017. — 70 с.

238. Шаповал О. Смыслообраз Ангела как архетип в творчестве Р. Вагнера / О. Шаповал // Южно-российский музыкальный альманах : науч. журнал / Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова ; гл. ред. Н. В. Дуда. — Ростов-н/Д : ФГБОУ ВО «Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова», 2017. — № 3 (28). — С. 23–30.

239. Шаповал О. «Фиделио» Л. ван Бетховена и «Летучий Голландец» Р. Вагнера: авторские концепции «оперы спасения» / О. Шаповал // Южно-российский музыкальный альманах : науч. журнал / Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова ; гл. ред. Н. В. Дуда. — Ростов-н/Д : ФГБОУ ВО «Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова», 2017. — № 4 (29). — С. 22–26.

240. Шаповалова Л. В. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

241. Шахов А. А. Гёте и его время [Курс лекций по истории всеобщей литературы 1873–1874 годов]. — [Б. и. : б. г.]. — 304 с.

242. Шопенгауэр А. Метафизика половой любви / А. Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр ; сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский. — М. : Просвещение, 1992. — С. 371–412. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [www.aquagun.ru](http://www.aquagun.ru) > Психология > Хрестоматии.



243. Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. Т. 1. / О. Шпенглер ; пер. с нем. И. И. Миханькова. — М. : Айрис-пресс, 2003. — 528 с. — (Библиотека истории и культуры).
244. Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. Т. 2. / О. Шпенглер ; пер. с нем. И. И. Миханькова. — М. : Айрис-пресс, 2003. — 624 с. — (Библиотека истории и культуры).
245. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство [Электронный ресурс] / Р. Штейнер. — Режим доступа : <http://moshkov.library.kr.ua/cgi-bin/htmlKOI.pl/URIKOVA/STEINER/misterii.txt>.
246. Штейнпресс Б. С. Фигаро, каким его задумал Моцарт / Б. С. Штейнпресс // Штейнпресс Б. С. Очерки и этюды / Б. С. Штейнпресс. — М. : Сов. композитор, 1979. — С. 16–40.
247. Шуман Р. Франц Лист / Р. Шуман // Шуман Р. Избранные статьи о музыке ; пер. с нем. / Р. Шуман ; ред., вступ. ст. и прим. Д. В. Житомирского. — М. : Музгиз 1956. — С. 233–245.
248. Шюре Э. Божественная эволюция. От Сфинкса к Христу / Э. Шюре. — Изд-ва : Рефл-бук, Ваклер, 1997. — 352 с. — (Серия : Библиотека эзотерической литературы).
249. Шюре Э. Великие посвящённые. [Электронный ресурс] / Э. Шюре. — Режим доступа : [http://fortune.hop.ru/txts/dopolnit\\_ogl.htm](http://fortune.hop.ru/txts/dopolnit_ogl.htm).
250. Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма : пер. с фр. Н. Розен / Э. Шюре. — СПб. : М. О. Вольф, 1909. — 311 с.
251. Эгер М. «Моя задача, что с ней стало?» : безосновательные легенды Ницше о Вагнере в Байройте / М. Эгер // Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия : материалы русско-немецкого семинара, 26–27 апреля 1996 г. — СПб., 1998. — С. 102–115.
252. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / И. П. Эккерман ; пер. с нем. Н. Манн ; вступ. ст. Н. Н. Вильмонта ; коммент. А. А. Аникста. — М. : Худ. литература, 1986. — 672 с.
253. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость : пер. с фр. / М. Элиаде. — СПб. : Алетейя, 1998. — 250 с.
254. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде ; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. — М. : Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.
255. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг ; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. — М. : Ренессанс, 1991. — 304 с.



256. Юнг К. Г. Божественный ребенок / К. Г. Юнг. — М. : Олимп, АСТ–ЛТД, 1997. — 398 с.
257. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Ответ Иову : пер с нем. / К. Г. Юнг. — М. : Канон+ РООИ «Реабилитация», 2006. — 352 с. — (История психологии в памятниках).
258. Юнг К. Г. Феноменология духа в сказке / К. Г. Юнг // Бог и бессознательное ; пер. с нем., сост. и авт. предисл. П. С. Гуревич. — М., 1998. — С. 227–282. — (Классики зарубежной психологии).
259. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-75.htm>.
260. Ясперс К. Т. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции : пер. с нем. А. К. Судакова [Электронный ресурс] / К. Т. Ясперс. — М., 2012. — 448 с. — Режим доступа : <https://www.libfox.ru> > Книги > Наука, Образование > Философия.
261. Borchmeyer D. Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und Kunstreligion. Goethe – Richard Wagner – Ludwig II / D. Borchmeyer // Bayreuther Festspielbuches. — 2001. — P. 18–25.
262. Das Buch der Motive aus Opern und Musikdramen Richard Wagner's. Fur Klavier mit uberlegtem Text herausgegeben von Lothar Windsperger. Band I – B. Schott's Sohne Mainz : Schott & Co. Ltd., London. Schott Musik Corp., New York. — 58 p.
263. Das Buch der Motive aus Opern und Musikdramen Richard Wagner's. Fur Klavier mit uberlegtem Text herausgegeben von Lothar Windsperger. Band II – B. Schott's Sohne Mainz : Schott & Co. Ltd., London. Schott Musik Corp., New York. — 56 p.
264. Eger M. Altlasten der ortodoxen Nietzsche-Wagner-Forschung / M. Eger // Bayreuter Festspielmagazin. — 2000. — P. 59–68.
265. Eger M. Der Bach-Enthusiast Richard Wagner / M. Eger // Sonderdruck aus den Festspielnachrichten des Nordbayerischen Kurier Heft Parsifal. — 1981. — 13 p.
266. Eger M. Der Bach-Enthusiast Richard Wagner/ M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. — [Рукопись].
267. Eger M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. — [Рукопись].



268. Eger M. Die Mär vom gestohlenen Tristan-Akkord. Ein groteskes Kapitel der List-Wagner-Forschung / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. — [Рукопись].
269. Eger M. Hilf mir, lieber Liszt! / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. — [Рукопись].
270. Eger M. Nietzsches Bayreuter Passion / M. Eger. — Rombach Litterarae, 2001. — 598 p.
271. Eger M. Nietzsches Wagner – Nietzsches Spiegel / M. Eger // Bayreuther Festspielbuches. — 2000 — P. 88–98.
272. Eger M. Thomas Mann der skeptische Wagnerianer / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. — [Рукопись].
273. Friedrich S. Festansprache zur Eröffnung der Ausstellung «Erlösung durch Liebe / S. Friedrich // Richard Wagner und die Erotik» im Richard-Wagner-Museum Bayreuth am 23. Juli 1995 // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. — [Рукопись].
274. Gluck. Iphigenie en Aulis. Tragedie. Opera en troia actca mis en musique par Gluck. — Paris : Chez Boieldieu Jeune. — 298 p.
275. Gluck. Ouverture zur oper Iphigenie in Aulis in zwei Ausgaben a) mit sogenanntem Schluss von Mozart b) Bearbeitung von Richard Wagner ; Einführung von Wilhelm Altmann. — Leipzig : Edition Peters. — 76 p.
276. Kocholl R. Herrlich, wie's in diesem «Holländer» spukt / R. Kocholl // Bayreuther festspiel magazine. — 2006. — P. 6.
277. Morley H. Introduction // Marlowe's Faustus. Goethe Faust from Geman translated by John Morley. Third edition. — London : George Routledge and sons, 1884. — P. 5–8.
278. Müller U. Vom Lauf der Welt / U. Müller, O. Panagl // Bayreuther Festspielbuches. — 2007. — P. 100–115.
279. Nattiez J.-J. Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau: Essai sur l'infidélité / J.-J. Nattiez. — Paris : Christian Bourgeois, 1983. — 287 p.
280. Nattiez J.-J. Wagner androgyne / J.-J. Nattiez. — Paris : Christian Bourgeois, 1990. — 415 p.
281. Rongstock H. Inspiriert durch Richard Wagner / H. Rongstock // Baureuther Festspielbuches. — 2006. — P. 152–174.



282. Steiner R. Über der Gewinn unserer Anschauungen von Goethes naturwissenschaftlichen Arbeiten durch die Publicationen des Goethe-Archivs [Электронный ресурс] / R. Steiner. — Режим доступа : [http://anthroposophie.net/steiner/bib\\_steiner\\_goethe\\_natur.htm](http://anthroposophie.net/steiner/bib_steiner_goethe_natur.htm).
283. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.wqxr.com/cgi-bin/iowa/cla/learning/grove.html?record=9922>.
284. Wagner C. Die Tagenbücher. Band III 1878–1880, Band IV 1881–1883 / ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack / Cosima Wagner. — R. Piper & Co. Verlag. München, 1976. — P. 3–1117.



## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ДІАЛОГ Р. ВАГНЕРА В КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ КРИЗЬ ПРИЗМУ МІСТЕРІАЛЬНОГО НАЧАЛА ТА ІДЕЇ KUNSTRELIGION .....</b>	<b>17</b>
Preambula .....	17
Містерія та містеріальне начало у творчості Р. Вагнера.	
Постановка проблеми .....	19
1.1. Становлення ідеї безсмертя у художній рефлексії Р. Вагнера ..	21
1.2. Сміслообраз Янгола як архетип у творчості Р. Вагнера .....	49
1.3. Містерія спокути як шлях пізнання і самопізнання в тетралогії «Кільце нібелунга» Р. Вагнера .....	62
1.4. Християнська трагедія в творчому втіленні Р. Вагнера .....	72
Резюме до Розділу 1 .....	78
<b>РОЗДІЛ 2. ОПЕРА «ІФІГЕНІЯ В АВЛІДІ» К. В. ГЛЮКА В ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ Р. ВАГНЕРА .....</b>	<b>81</b>
Preambula .....	81
2.1. Опера «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка в інтелектуально-творчій рефлексії Р. Вагнера .....	83
2.2. Р. Вагнер – редактор і виконавець: у пошуках первинного змісту увертюри К. В. Глюка до «Іфігенії в Авліді» .....	95
Резюме до Розділу 2 .....	104
<b>РОЗДІЛ 3. БЕТХОВЕНСЬКІ ІНТЕНЦІЇ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Р. ВАГНЕРА .....</b>	<b>107</b>
Preambula .....	107
3.1. Авторські концепції «опери порятунку» Л. ван Бетховена та Р. Вагнера: драматургічна модель і типологія персонажів .....	108
3.2. Значення творчої діяльності В. Шрьодер-Девріент у формуванні традиції драматичного співу (від «Фіделіо» Л. ван Бетховена до музичних драм Р. Вагнера) .....	129
3.3. «Летючий Голландець» Р. Вагнера у виконавському прочитанні В. Шрьодер-Девріент .....	148



3.4. «Фіделіо» Л. ван Бетховена та «Летючий Голландець» Р. Вагнера: авторські концепції «опери порятунку» .....	155
3.5. Про прочитання концепцій «опери порятунку» в режисерському театрі на прикладі «Фіделіо» Л. ван Бетховена та «Летючого Голландця» Р. Вагнера .....	164
3.6. «Корабель-привид» П.-Л. Діча та «Летючий Голландець» Р. Вагнера: інтерпретації легенди як реалізація принципу діалога .....	183
Резюме до Розділу 3 .....	187
<b>РОЗДІЛ 4. ОПЕРА «ТАНГЕЙЗЕР» У КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРИ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ Р. ВАГНЕРА .....</b>	<b>191</b>
Preambula .....	191
4.1. Художні реалії дрезденської прем'єри опери «Тангейзер» Р. Вагнера .....	191
4.2. Прем'єрний показ опери «Тангейзер» Р. Вагнера в «паризькій» редакції у світлі комунікативної ситуації діалогу культур .....	201
4.3. «Тангейзер» Р. Вагнера у двох авторських редакціях: текстологічний і образно-драматургічний аспекти .....	215
4.4. Втілення внутрішнього змісту опери «Тангейзер» Р. Вагнера засобами режисерського театру .....	226
Резюме до Розділу 4 .....	246
<b>РОЗДІЛ 5. «КОМУНІКАТИВНІ КООРДИНАТИ» У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ .....</b>	<b>247</b>
Preambula .....	247
5.1. Комунікативні взаємодії персонажів кризь призму теорії соціальних дій Макса Вебера. Соціальні дії вагнерівських персонажів в просторі сім'юсфери культури .....	248
5.2. Комунікативні процеси в творчому колективі оперного театру .....	293
Резюме до Розділу 5 .....	301
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>302</b>
<b>БІБЛІОГРАФІЯ .....</b>	<b>315</b>

Наукове видання

**Оксана Петрівна  
ШАПОВАЛ**

**ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА Р. ВАГНЕРА  
ЯК КОМУНІКАТИВНО-ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС**

Монографія

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 21.09.2018. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 20,2. Об. вид арк. 20,7.

Зам. № ЕП-1810021. Тираж 300 прим.

Видавництво «Естет Прінт»

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6381 від 3.09.2018

тел.: +38 (050) 831-58-36

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*



### Шаповал Оксана Петрівна

Кандидат мистецтвознавства, працює на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

В 2008 р. захистила кандидатську дисертацію. Закінчила докторантуру. Автор численних публікацій, серед яких значну частину складають дослідження творчості Р. Вагнера