

УДК 78.071.1(430):7.079(477.54)

DOI 10.34064/khnum2-35.07

Сердюк Олександр Віталійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: oserdiuk@ua.fm

ORCID iD: 0000-0003-2684-8467

**Роль Харківського Вагнерівського товариства
у справі популяризації
сучасної музично-театральної культури**

Розглянуто особливості зародження ідеї створення Вагнерівського товариства в Харкові та розвитку культурних контактів між харківськими митцями і Вагнерівським оперним фестивалем у Байройті. Продемонстровано роль харківських стипендіатів Вагнерівського фестивалю у Байройті у вивченні, науковому осмисленні й популяризації творчої спадщини німецького майстра. Підбито підсумки 26-річної діяльності Вагнерівського товариства у Харкові, охарактеризовано основні напрями науково-просвітницької роботи (різноманітні проєкти, концерти, доповіді, дискусії, олімпіади, які стосуються музичного театру Вагнера та його творчих послідовників), для чого використано комплекс дослідницьких методів (історико-культурологічний, філософсько-естетичний, структурно-семантичний, текстологічно-семіотичний, порівняльний). Особливу увагу звернено на інтерпретаційні підходи до музично-сценічних вагнерівських текстів, переважно у постановках Фестивального театру Байройта кінця ХХ – початку ХХІ століть. Визначено головний вектор руху режисерських шукань: від усеосяжної концепції до постмодерністського концепту, від глибинної філософії підтексту (Шеро – Булез, Кунффер – Баренбойм) до провокативної іронії (Кірхнер, Розалі – Лівайн) і постмодерністських симулякрів (Флімм, Вондер – Фішер, Касторф – Петренко, Шварц – Мейстер) у руслі таких тенденцій, як редукція і деконструкція, деміфологізація і деромантизація та їх перетинання в контрапункті смислів і підходів. Окреслено основні особливості опанування творчою молоддю вагнерівської спадщини як у виконавській практиці, так і через теоретичне її осмислення. Відзначено роль активістів Вагнерівського товариства Харкова у формуванні творчого проєкту ХАТОБу – балетної вистави «Містерії

Пандори». Як підсумок, підкреслено суттєвість результатів діяльності Товариства за більш ніж чверть століття його існування у Харкові у справі популяризації не лише спадщини видатного німецького митця, а й сучасної музично-театральної культури в її різноманітних естетичних проявах.

Ключові слова: Вагнерівське товариство у Харкові; інсценування опер Р. Вагнера; театральний постмодернізм; деконструкція; деміфологізація.

Постановка проблеми.

Творча спадщина Ріхарда Вагнера на сьогодні залишається невичерпним джерелом натхнення як для творців сучасного музично-театрального мистецтва, так і для любителів музики й мистецтвознавців, які зацікавлені в її опануванні. Поява Вагнерівського товариства у Харкові була викликана саме цим спільним інтересом до творчості німецького майстра, задоволення якого досягається різними способами: завдяки ініціюванню та реалізації концертних і музично-театральних проєктів, організації різноманітних музично-просвітницьких заходів, зокрема, спільних переглядів відеозаписів найцікавіших музично-сценічних інтерпретацій опер Р. Вагнера та їх обговорень, узагальнення цього досвіду в наукових дослідженнях, підготовку стипендіатів для участі у провідних оперних фестивалях тощо. 2022 року Вагнерівське товариство у Харкові відсвяткувало свій ювілей – 25 років із дня заснування. Минулий рік теж був ювілейним – ми святкували 210-річчя з дня народження Ріхарда Вагнера. Отже, накопичений за 26 років існування Вагнерівського товариства досвід живого творчого спілкування шанувальників таланту композитора потребує наукового осмислення та узагальнення.

Останні дослідження та публікації за темою. Доводиться констатувати, що вивчення досвіду діяльності Вагнерівського товариства у Харкові перебуває на початковій стадії. Переважна більшість опублікованих матеріалів належить автору цієї статті. Посилання на них розміщено в розділі «Українська вагнеріана: бібліографія основних праць (1993–2022)» колективної наукової монографії «Українська книга про Ріхарда Вагнера» (Черкашина-Губаренко, & Клековкін, 2022: 392). Історії формування

вагнерівських товариств Харкова та Києва побіжно торкається Марина Черкашина-Губаренко (2021: 8); аналіз музичних творів-присвят Р. Вагнеру, написаних харківськими композиторами, здійснено, в певному контексті, Іриною Драч (2022: 204–208). Таким чином, на сьогодні відсутні опубліковані наукові розвідки, сфокусовані на запропонованій темі.

Мета статті – охарактеризувати основні напрями науково-просвітницької роботи Вагнерівського товариства у Харкові, визначити його роль у популяризації сучасної музично-театральної культури.

Методологія дослідження. Застосовується комплексний підхід, який передбачає звернення до таких методів дослідження: історико-культурологічний та філософсько-естетичний, структурно-семантичний, текстологічно-семіотичний і порівняльний.

Наукова новизна дослідження. Наша робота є першою спробою докладно охарактеризувати основні напрями науково-просвітницької роботи Вагнерівського товариства у Харкові, визначити його роль у популяризації сучасної музично-театральної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Створенню Вагнерівського товариства у Харкові слід завдячити Марині Євгенівні Поповій (у заміжжі – Бааг-Поповій, 1925–2016), неординарній особистості, усебічно обдарованій та освіченій людині, меломанці, яка походила із дворянського роду (Гриньових і Чирикових). Вона досконало володіла щонайменше чотирма мовами (російською, українською, німецькою і французькою), пишалася належністю до харківської університетської інтелігенції: її дід – Андрій Дмитрович Чириков – був професором Харківського університету. Волею трагічних обставин Марина Євгенівна з матір'ю 1945 року опинилися у Байроїті. Після війни на її очах місто Р. Вагнера поступово поверталось до повноцінного життя. Було відновлено і оперний фестиваль (1951), до якого вона була причетною, працюючи спочатку в секретаріаті оркестру, а потім, протягом 12 років, – у прес-бюро фестивалю. Саме тоді Марина Євгенівна стала шанувальницею творчості Р. Вагнера, залишаючись нею до кінця життя, скрупульозно збираючи рукописні та друківані матеріали про композитора і про фестивалі, зокрема

газетно-журнальні рецензії й замітки, а також аудіо- і відеозаписи вагнерівських вистав. Тоді ж вона дізналася про харківського музиканта Йосифа Рубінштейна, палкого шанувальника творчості Р. Вагнера, і завела окрему папку для матеріалів про його життя і творчість. Їй довелося спілкуватися із багатьма видатними виконавцями вагнерівської музики, а також із відомими діячами культури, які в різні роки відвідали Байройтський фестиваль (зокрема, з деякими колишніми співвітчизниками – Ірою Маланюк, Вольдемаром Нельсоном, Святославом Ріхтером, Ніною Дорліак). Зміна політичної ситуації у незалежній Українській державі дала їй змогу здійснити поїздку на Батьківщину, зустрітися зі своїми давніми друзями і знайти нових. Саме тоді відбулася її зустріч із щирими шанувальниками вагнерівської творчості – випускницею Московської консерваторії по класу фортепіано Галиною Веркіною і випускницею Харківської консерваторії, доктором мистецтвознавства Мариною Черкашиною-Губаренко. У 1996 році вони створили вагнерівські товариства у Харкові і Києві, очоливши їх діяльність¹. Марина Євгенівна підтримувала їх до кінця своїх днів, а вагнеріанці-харків'яни обрали її почесною головою Вагнерівського товариства у Харкові. Ось тут і знайшли своє «друге життя» ті архівні матеріали й музичні записи, які збирала і передавала в дар вдячним ентузіастам на Батьківщину М. Бааг-Попова. Вона сприяла й тому, щоб активісти Товариства мали змогу відвідати Байройтський оперний фестиваль – або як запрошені гості Вагнерівського товариства у Байройті, або як стипендіати. У перші роки діяльності Харківського товариства Вагнерівський оперний фестиваль у Байройті відвідала Галина Веркіна, а 1998 року – музикознавець Ірина Іванова і перші стипендіати – піаніст і музикознавець Олександр Сердюк та співачка Ольга Чубарева. На сьогодні стипендіатами оперного фестивалю в Байройті став вже 41 харківський музикант. У ювілейному виданні

¹ Детальна інформація про публікації щодо діяльності Вагнерівського товариства у Харкові – у розділі «Українська вагнеріана: бібліографія основних праць (1993–2022)» видання «Українська книга про Ріхарда Вагнера» (Черкашина-Губаренко, & Клековкін, 2022: 391, 392).

«25 років Вагнерівського товариства у Києві» голова останнього Марина Черкашина також зазначає, що з київського вагнерівського осередку вдалося «відправити у Байройт близько 40 молодих митців. Серед них були композитори, музикознавці, піаністи, вокалісти, музичні режисери. Деякі з них після цієї незабутньої подорожі стали серйозно досліджувати творчість Р. Вагнера» (Черкашина-Губаренко, 2021: 8). Ураховуючи те, що Львівське вагнерівське товариство теж регулярно відправляло у Байройт своїх стипендіатів, то в сукупності на сьогодні Байройтський фестиваль вже відвідали близько 150 молодих митців із України. Важко переоцінити той художньо-культурний досвід, який вони при цьому отримали. Треба також відзначити, що потрапити на фестиваліні вистави Байройтського театру і сьогодні дуже непросто.

Як справедливо відзначила Ірина Драч, «перегляд фестиваліних вистав, можливість спілкування під час стажувань, уроків, лекцій і майстер-класів видатних вагнеристів світу надали можливість українським митцям включитися у світовий процес осягнення художнього світу композитора. Відвідання музейних експозицій, занурення в елітарну атмосферу байройтської спільноти – все це змінило дещо умоглядний образ Вагнера в українському мистецькому середовищі. Ефект наближення до вагнерівської спадщини в її актуальному сценічному бутті, включення у сучасний вагнерівський дискурс збагатили реальний життєвий і музично-театральний досвід, розширили творчі горизонти, врешті-решт надали сміливості й креативного драйву. Парадоксальним чином фігура Вагнера в уяві нового покоління втрачає ореол виключності й незбагненності, стає реальним об'єктом вивчення, мистецької рецепції» (Драч, 2022: 204).

Протягом усіх років свого існування Харківське товариство проводило активну науково-просвітницьку діяльність: це різноманітні проєкти, повідомлення, доповіді, дискусії, олімпіади, які стосуються музичного театру Р. Вагнера, сучасників і спадкоємців композитора, різноманітних музично-театральних інтерпретацій вагнерівських текстів. Окремий напрям роботи – розкриття творчої спорідненості з Р. Вагнером таких композиторів, як З. Вагнер, Е. Хумпердінк, А. Брукнер, Р. Штраус, Ф. Шрекер, О. Цемлінський,

К. Шимановський, К. Орф, І. Стравінський, П. Гіндеміт, Е. Елгар. Серед виконавців здійснених проєктів – Оксана Бабій (Шаповал), Михайло Вярвільський, Григорій Ганзбург, Ірина Драч, Марина Дербас (Єгорова), Ірина Іванова, Поліна Кордовська, Олександра Кузьміна, Олександр Лисичка, Катерина Палачова, Марина Постоева, Віктор Плужніков, Олена Садовникова, Ганна Савченко, Олександр Сердюк, Ярослав Сердюк, Марія Скирта (Борисенко), Сергій Софієнчук-Войчишин, Віктор Собко, Ганна і Дмитро Столярови, Валерія Супрун. Наведемо для прикладу лише деякі теми підготовлених циклів програм: «Ріхард Вагнер про любов земну і небесну», «Космогонія Ріхарда Вагнера», «Вселенський театр Ріхарда Вагнера», «Ріхард Вагнер і режисерський театр ХХ–ХХІ століття», «Ріхард Вагнер і європейська диригентська традиція», «Ріхард Вагнер і кінематограф», «Музика Ріхарда Вагнера в житті і творчості Лесі Українки», «Ріхард Вагнер і рок-музика», «Ріхард Вагнер і англійська музика». Окремий блок програм був присвячений видатним вагнерівським співакам і співачкам, зокрема, Ірині Маланюк, Федору Можасву, Біргіт Нільссон, Вальтраут Майєр. Також хотілося б відзначити програму «Музика Ріхарда Вагнера в оперних виставах для дітей («Перстень Нібелунга» для дітей. Віденська опера; «Золото Рейну». Оперний театр Любека; «Валькірія». Оперний театр Кельна), а також спільний проєкт з Харківською міською спеціалізованою музично-театральною бібліотекою імені К. С. Станіславського і художньою студією «Сто фантазій» «Музика Ріхарда Вагнера у творчості юних дарувань». Велику зацікавленість викликали зустрічі з видатним українським співаком Федором Можасвим, який співав баритонові партії вагнерівських опер, зокрема Амфортаса, Тельрамунда, Летючого Голландця, Альберіха, Доннера, у багатьох провідних оперних театрах світу.

Як свідчать програми засідань Товариства, у фокус уваги харківських вагнеріанців регулярно потрапляли інсценування музично-театральних творів композиторів, які так чи інакше використовували творчі досягнення Р. Вагнера у власній творчості: Енгельберта Гумпердінка, Франца Шрекера, Олександра Цемлінського, Ганса Пфіцнера, Пауля Гіндеміта, Ріхарда Штрауса (10 з 15 опер).

Варто також відзначити, що спікерами вагнерівських зібрань часто виступали молоді музикознавці, які згодом ставали авторами ґрунтовних наукових публікацій, присвячених вагнерівській тематиці (зокрема, О. Бабій / Шаповал, В. Плужніков, О. Прохазка, П. Кордовська). Серед них варто виділити О. Бабій / Шаповал (стипендіатка Байройтського фестивалю 2006 року), яка на сьогодні є авторкою 17 наукових статей, присвячених вагнерівській тематиці, а також монографії «Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес» (Шаповал, 2018). У останній розкриваються містериальне начало в музичних драмах митця, його глюківські рефлексії та бетховенські інтенції, порівнюються дві редакції «Тангойзера» і розглядаються можливості його інсценізації засобами режисерського театру, розробляються питання про «комунікативні координати» в музичному театрі тощо. Як слушно зауважує рецензент цієї роботи Ірина Іванова, авторка «намагається подати творчу діяльність Р. Вагнера під подвійним кутом зору: спілкування зі здобутками культури і її видатними представниками та розуміння музичної драми не лише як синтезу мистецтв, але й предмета реалізації сукупними зусиллями творчого колективу у вигляді вистави» (Іванова, 2022: 347). Як видається, подібна спрямованість наукового пошуку О. Бабій / Шаповал та його результати були інспіровані культурним досвідом, набутим, зокрема, у результаті активної діяльності в межах вагнерівського товариства.

Адже під час лекцій-переглядів активісти Вагнерівського товариства мали змогу, разом із зацікавленою аудиторією, ознайомитися із різноманітними сценічними інтерпретаціями 12 опер Р. Вагнера (крім опер «Весілля» та «Феї»), зокрема, у режисурі Вольфганга Вагнера, Катарини Вагнер, Патріса Шеро, Гьоца Фрідріха, Гаррі Купфера, Августа Евердінга, Жана П'єра Поннеля, Вернера Херцога, Петера Холлса, Гайнера Мюллера, Дітера Дорна, Альфреда Кірхнера, Юргена Флімма, Стефана Герхайма, Маркуса Юпітера, Ганса Ноєнфельса, Клауса Гута, Олів'є Пі, Ювала Шерона, Каліксто Бієто, Франка Касторфа, Каспера Холтена, Дмитра Чернякова, Петера Конвічного, Тобіаса Кратцера, Міхаеля Штурма, Джея Шайба, Ромео Кастеллуччі, репрезентованими

не лише у традиційному театральному просторі, а й у незвичних локаціях, зокрема, у вапняковому кар'єрі («Золото Рейну», Далльхала-Опера), парковій зоні («Тангойзер», Байройт), морських портах («Летючий Голландець», Турку, Клайпеда). Значна увага була приділена дев'ятьом актуальним інсценуванням опери «Трістан та Ізольда», серед яких найбільший інтерес викликала лаконічна абстрагована режисерська версія Гайнера Мюллера (Байройт, 1995).

Не менш цікавим для всіх виявилось знайомство з музично-сценічними інтерпретаціями вагнерівської тетралогії «Перстень Нібелунга», реалізованими у фестивальному театрі Байройта за останні 50 років. Так сталося, що першою сценічною версією, яку нам пощастило переглянути у відеозаписі, став знаменитий спектакль Патріса Шеро (1976), що первісно був сприйнятий значною частиною публіки як суцільний парадокс. Ця інсценівка, диригентом якої був П'єр Булез, викликала один з найбільших театральних скандалів у Байройті. Проте ми дивилися цю виставу наприкінці 90 років ХХ століття, і нам вона вже не видавалася епатажною, ба навіть була сприйнята як певний еталон сучасної музично-театральної режисури. Цю відверто неоміфологічну режисерську інтерпретацію заступила більш поміркована постановка Петера Холлса (1983), який намагався сучасними засобами втілити на сцені постановочні ремарки Р. Вагнера. У ній помітним був чіткий розподіл на абстрактно вирішену сферу богів і реалістичний світ людей. Наступне інсценування тетралогії, запропоноване режисером Г. Купфером, сценографом Г. Шавернохом і диригентом Д. Баренбоймом, виявилось «Перснем» епохи ядерних катастроф (Байройт, 1988), а в інтерпретації А. Кірхнера, Розалі – Дж. Лівайна (Байройт, 1996) ядерний апокаліпсис був замінений на апокаліпсис космічної ери – пародію *a la* «Зоряні війни».

Наступна байройтська постановка тетралогії Ю. Флімма – А. Фішера (2000) явно була спрямована у бік деміфологізації. Постіндустріальний антураж у сценографії цих вистав використовувався найпоспідовніше.

Поміж тим, уже у версії П. Шеро – П. Булеза можна було спостерігати обігравання символів індустріальної доби в усіх

частинах «Персня»: залицяння русалок до Альберіха на бетонних конструкціях сучасної греблі («Золото Рейну»), зупинка Вотаном маятника Фуко як знак вирішення долі Зигмунда («Валькірія»), кування меча Зігфрідом паровим молотом («Зігфрід»), полювання мисливців, споряджених вогнепальною зброєю («Загибель богів») (Der «Ring» ..., 1980). Симптоматичною також стала наявність на рівні сценографії цієї вистави міжстильового діалогу. Чертог богів – Валгалла – демонстрував синтез архітектурних стилів різних епох. Проте своєю масивністю і акцентуванням деяких елементів декорація нагадувала пізньоримські будівлі епохи занепаду. На цьому тлі розгортався «діалог костюмів», у які були одягнені виконавці. Історичний діапазон використаного вбрання виявився досить широким (XVIII–XX століття) і акордно був представлений у фіналі «Загибелі богів», коли дійові особи після Траурного маршу, вирішеного майже як жалобна хода на честь жертв революцій, виходили на авансцену, повертаючись обличчями до залу. Варто також відзначити доцільне використання режисером засобів іронії, що відтіняли драматизм певних сцен, одночасно знімаючи надмірний пафос, якого не завжди уникали попередні вистави.

За словами Гаррі Купфера, ця постановка видавалася йому неперевершеною: «Краще за Шеро це зробити неможливо» (цит. за Dick, 1998b: 89). Однак Купферу і сценографу вистави вдалося це зробити дещо по-іншому і, як нам здалося, цілком переконливо. Отже, це вже був «Перстень» постчорнобильської доби. Яскравий блиск металевих конструкцій Нібельгейма і Валгалли, шолома-дзеркала Альберіха, прозорої палиці-кристала Доннера, «кейса» Вотана, щитів валькірій і «саркофага» Брунгільди, темно-синіх шкіряних плащів войовничих дів, підсилений світловою драматургією лазерних променів (зі своїми лейтмотивами), контрастував із чорнотою обвугленого ясена і величезного котла, що нагадував ядерний реактор після вибуху. Цікаво, що саме у цьому «котлі» ми вперше побачили Зігфріда – героя, що покликаний, за Вагнером, відновити природну гармонію і заснувати вічне царство любові.

Драматургічно виправданою у виставі видалася зміна й трансформація костюмів. Так, Альберіх, який безуспішно намагався

побавитися з русалками, будучи вдягнений у брудний робочий спецодяг, пізніше, відмовившись від кохання та заволодівши золотом, вже у Нібелггеймі зустрічав Вотана і Логе у білому розкішному костюмі за останньою модою – як успішний комерсант, якому кохання і непотрібне, а куплений за гроші секс – не проблема. Показовим втіленням діалогу між художньою і нехудожньою реальністю стала фінальна сцена тетралогії: на сцену виходили актори, вдягнені так само, як і публіка, що сидить у залі, й починали спостерігати щось на телевізійних моніторах, які також з'являлися на сцені. Поступово все поглиналося мороком, а маленькі хлопчик і дівчинка світлом ліхтарика несміливо торували собі шлях, спускаючись зі сцени. Зліва біля рампи «біліла костюмом» нерухома постать Альберіха – він залишався.

У наступному байройтському інсценуванні Кірхнера – Лівайна можна було побачити типові ознаки постмодерністської поетики: перш за все, відчутніше проступало пародійне начало, іронія, намагання «вселенську пожежу» загасити ігровою стихією (Dick, 1998a: 88). Отже, це була Гра в Апокаліпсис. Зовнішній вигляд персонажів спектаклю, матеріали, кольори, фактура декорацій відбивали естетику сучасного середовища в її рекламно-зразкових формах. Актори мали сучасні зачіски, у яких поєднувалися натяки на Античність та пізнє Середньовіччя, космічні фантазії і силуети типових фігур східного світу, знайомі за американськими кінобойовиками. Зігфрід у цій виставі був зовсім не схожий на традиційного красеня-героя без страху і докору, старі боги нагадували персонажів мультфільмів, що оживали в казкових фантазіях Діснейленду, а їх повалення подавалося в пародійному контексті.

Цей байройтський «Перстень» вже не лякав страшними пророцтвами, не підкреслював асоціації з катастрофами ХХ століття, хоча в ньому й панувала атмосфера небезпеки, прихованої за респектабельним фасадом сучасного життя. У цій виставі ми побачили Зігфріда кінця тисячоліття, такого ж разюче інфантильного, як і акселератка Брунгільда. Згадується доречний коментар М. Черкашиної: «Дивлячись на них, з жалем відзначаєш, наскільки легковажнішим і бездумним стало людство, незважаючи на всі технічні

чудеса, могутню індустрію реклами, фантазії мультиплікаторів і модельєрів» (Черкашина-Губаренко, 2002: 56).

Якщо режисерські концепції Г. Купфера і А. Кірхнера по-різному, але послідовно втілювали космізм вагнерівської тетралогії, то команда Ю. Флімма (сценограф – Е. Вондер) пішла дещо іншим шляхом. Цю сценічну версію тетралогії автору запропонованої публікації пощастило 2004 року подивитися наживо. Лейтмотивом цієї постановки стала «нова людяність» з усіма прикметами сучасності. Космос міфу був звужений до рамок сімейно-побутової драми. Отже, «космос» стає малим, а родина – великою, де бізнес – один на всіх, і влада – також (Bünning, 2000: 102). Постановочне рішення, відповідно, виявилось не позбавленим ознак мінімалізму – в дусі постмодерністських деконструкцій.

Найбільш послідовно режисерська концепція втілена в «Золоті Рейну», де бере початок довга і сувора історія про світ, зруйнований корупцією і політичним кар'єризмом, сповнений кривавими конфліктами між поколіннями – світ, у якому немає місця кохання, панує зарозумілість замість достоїнства, нещадне змагання замість солідарності. У цьому світі жорстоку боротьбу за владу ведуть два глобальні гравці – Альберіх і Вотан. Причини кар'єризму Альберіха по-сучасному були вмотивовані на рівні психоаналітичних кліше. Його життя не склалося. Не маючи змоги реалізуватися як чоловік (прикрі пригоди з русалками-моделями в купальниках серед остовів кораблів на дні Рейну), він не без жалю витісняв лібідо сходженням на вищі соціальні поверхи й активністю у бізнесі. Звичайний комплекс невдахи, про що він довірливо розповідав у своєму підземному офісі конкурентам – Вотану, який поки що не став всесильним олігархом, і цинічному генію маніпуляцій Логе.

Звівши корпорацію «Валгалла» і капіталізм за Вагнером (але без обтяжливої метафізики), постановники намагалися вмонтувати туди справжніх людей. Однак «Валькірія», «Зігфрід» і «Загибель богів» виявилися позбавленими цілісності «Золота Рейну». Хоча окремі моменти мали досить виразний сценографічний вигляд: «чеховський» будинок у лісі, де спалахує любов Зигмунда і Зиглінди, фінал «Валькірії» зі сферою, що ефектно закривається й на яку

наповзає червоне кільце вогню, виразно-технологічний двобій Зіґфріда з Фафнером на його обгородженій приват-території (явно пародійний епізод), сцена Вотана й Ерди з панорамою завмерлого міста. Семантично виразним виявився також епізод із «Загибелі богів», де вже немолодий Зіґфрід біля останків ясена фарбує човен перед мандрівкою водами Рейну, а Брунгільда збирає кейс чоловіка, який готується до відрядження. Вражає, нарешті, неминуче перетворення царства гібіхунгів у холдинг «Гунтер & Хаген». Людяно-капіталістична версія Флімма – Вондера з її «приватними» тонами полемізувала з інфантильністю і космізмом попереднього «Персня» в Байройті. Вона зробила наступний хід. Однак просто знизити «божественну нелюдськість» тетралогії виявилось недостатнім. Всесвітня символіка міфу була репрезентована як анахронізм (невипадково Зіґфрід бере у мандрівку меч, шолом і ріг як релікти застарілої легенди). «Заземлення» накопичується, і фінал боротьби за владу зосереджується в порожніх кубках-секціях нікельованого офісу: невигадлива конструкція, що мерехтить рівними вогниками, плавно спускається під сцену (вогники вчасно гаснуть). Світ гине якимось буденно, а наміри вишикувати «зворушене людство» обличчям до залу сприймаються як не дуже переконливий рімейк версії П. Шеро. Отже, вважалося, деміфологізацію завершено.

Ця сценічна версія тетралогії виявилася останньою, яку ми повністю переглянули й обговорили на засіданнях нашого Товариства. Для наступної постановки «Персня» у Байройт були запрошені відомий кінорежисер Ларс фон Трієр і диригент Крістіан Тілеманн, але за півтора року до прем'єри Трієр відмовився, і організатори фестивалю вимушені були запросити німецького драматурга Танкреда Дорста, режисерська концепція якого була представлена у 2006 році. Однак, на думку більшості критиків, вона не виявилася художньо переконливою, а її відеOVERсію не було оприлюднено.

Не було сприйнято як яскраве художнє відкриття і наступне інсценування тетралогії, підготовлене режисером Франком Касторфом та диригентом Кирилом Петренком і представлене у фестивальному театрі 2013 року під час святкування 200-річчя з дня народження Р. Вагнера. Центральним мотивом своєї, як видається, доволі

строкатої режисерської концепції Франк Касторф разом зі сценографом Олександром Деничем зробив культ нафти як золота Рейну й перстень абсолютної влади нашого часу, яка переважає будь-які ідеологічні міфологеми і підживлює будь-які форми тероризму. Максимально фокусуючи увагу на відвертому цинізмі поведінки переважної більшості персонажів, перевантажуючи візуальний ряд численними кіноалюзіями (зокрема, вдаючись до цитат із фільмів К. Тарантіно, Д. Лінча, В. Вендерса), режисер, тим самим, зруйнував художньо-естетичний позитив, який був закладений у первісному задумі композитора. Із відеозаписом цієї сценічної версії на засіданні Товариства ми ознайомилися лише фрагментарно.

Останнє інсценування тетралогії у Байройтському театрі, реалізоване у 2022 році після «ковідної паузи» режисером Валентином Шварцем, сценографом Андреа Коцці за участю диригента Корнеліуса Мейстера, викликало різке неприйняття як публікою, так і критиками. Творцям вистави справедливо дорікають через строкату мозаїчність режисури, ба навіть відсутність цілісного концептуального плану та неоригінальність ідеї представити тетралогію як сімейну сагу з акцентом на проблемі спадковості, адже «білий» Вотан і «чорний» Альберіх начебто є братами-близнюками, які народжують синів, Зігфріда й Хагена, через згвалтування та змагаються за правонаступництво влади. До організованого спільного перегляду та обговорення всієї сценічної версії «Персня» у харківських вагнеріанців справа ще не дійшла за відсутністю доступу до якісних відеозаписів.

Попри жваві дискусії, які точаться навколо сценічних рішень вагнерівських вистав у фестивальному театрі, можна погодитися з думкою Марини Черкашиної, що «прохідних вистав там не буває. Кожна постановка – це маніфест, демонстрація певних тенденцій» (Луніна, Golynska, 2023). Також справедливими видаються зауваження Олексія Гончара, які він висловлював публічно, беручи участь як гість у дискусіях онлайн, що в останні роки проводяться на засіданнях ХВТ, стосовно того, що сучасний режисер нерідко «грає з публікою, використовуючи образи, які вона має зрозуміти (декодувати, за семіологічним визначенням) для повного прочитання

візуального тексту, що є складовою всього мета-тексту твору. Тобто інтерпретаторське доскладання внаслідок прив'язки додаткового образного наповнення до авторського першотексту є постмодерністським явищем політекстового твору. Внесені елементи є підтекстами, які додаванням до основного збагачують його художньо і змістовно» (Гончар, 2021: 143).

Отже, ознайомлення з інсценуваннями вагнерівських музичних драм, які здійснювалися протягом останніх 50 років, та їх активне обговорення на засіданнях Вагнерівського товариства відкрило можливості досягнути доволі широкий спектр музично-сценічних інтерпретацій опер Вагнера й визначити головний вектор руху режисерських шукань: від усеосяжної концепції до постмодерністського концепту, від глибинної філософії підтексту (Шеро – Булез, Купфер – Баренбойм) до провокативної самогубної іронії (Кірхнер, Розалі – Лівайн) і постмодерністських деконструкцій і симулякрів (Флімм, Вондер – Фішер, Касторф – Петренко, Шварц – Мейстер) у руслі таких тенденцій, як редукція і деконструкція, деміфологізація і деромантизація та їх перетинання в контрапункті смислів і підходів. Використання розмаїтого арсеналу універсальних художніх прийомів, композиційних констант, як правило, підпорядковується надзадачі діалогу з історією культури, що мислиться як оборотний континуум. Сьогодні весь шар культури людства є набутком рефлектуючого граючого розуму. Намагаючись протиставити ієрархічності плюралістичний погляд на художні процеси, театральний постмодернізм сприяє рівноправному діалогу «старих» і «нових». При цьому інновація мислиться не як розрив з минулим, але як додавання нової ланки до класичного ланцюга, що якісно змінює його, подібно до того, як новий будинок змінює архітектурний ансамбль.

Активні спроби досягнути таке широке розмаїття режисерсько-сценографічних пошуків у сучасному музичному театрі не могли не вплинути на художню свідомість як музикознавців, так і музикантів-виконавців, які в такий спосіб мали змогу розширити свої можливості в опануванні вагнерівської творчої спадщини і у виконавській практиці, і в теоретичному її осмисленні. Завдяки цьому ті музиканти, які ставали стипендіатами Байройтського фестивалю, могли

сприймати новітні оперні постановки, спираючись на вже отриманий музично-театральний досвід. Це, у свою чергу, дозволяло проявити достатню адекватність у впорядкуванні своїх вражень, що, зазвичай, наочно проявлялося під час «звітів» стипендіатів на засіданнях Вагнерівського товариства. Концертні локації Товариства стали для молодих митців експериментальними творчими майданчиками, де вони отримали можливість більш розкуто реалізовувати свої творчі пошуки, спробувати розширити свій репертуар творами, які з різних причин не звучать у філармонічних концертах або на харківській оперній сцені. Насамперед, це стосується творів Ріхарда Вагнера (сцени з опер «Летючий Голландець», «Лоенгрін», «Тангейзер», «Нюрнберзькі майстерзінгери», «Трістан та Ізольда», «Парсифаль»), а також опер Ріхарда Штрауса («Саломея», «Кавалер Рози», «Аріадна на Наксосі»). Нерідко ці оперні сцени звучали в різноманітних транскрипціях, від сольних до ансамблевих (аж до струнного квінтету) і перекладень для органа (іноді в поєднанні з іншими інструментами).

На превеликий жаль, усі зусилля харківських музикантів-вагнеріанців, підтримувані нашим Товариством протягом більш ніж двох десятиліть, завершилися поки що єдиною результативною спробою створити виставу з музикою Р. Вагнера у Харківському оперному театрі. Цією виставою став балет «Містерії Пандори» (2019), творча концепція якого формувалась з огляду на побажання харківських прихильників музики Р. Вагнера. Первісний задум цього проєкту розроблявся хореографінею Антоніною Радієвською та піаністкою і диригенткою Оленою Радієвською, яка є членкинею Вагнерівського товариства і стипендіаткою Вагнерівського оперного фестивалю у Байройті 2013 року. За спостереженнями ще однієї активістки вагнерівського товариства, Марини Дербас, музика цього балету «складається з 28 окремих номерів, а кожен номер – це фрагмент із творів Вагнера, оперних і симфонічних. Сім разів звучить музика з “Парсифаля”, 4 рази – з “Летючого Голландця”, по 2 рази – з опер “Заборона кохання”, “Тангейзер”, “Трістан і Ізольда”, “Зігфрід” і “Золото Рейну”, а також з увертюри “Фауст” та Урочистого маршу на честь 100-річчя Америки. Окремий номер Па-де-катр поставлено

на музику Симфонії Вагнера C-dur, і номер “Оргія” – на увертюру “Христофор Колумб”» (Дербас, 2021: 153). Поява цієї вистави залишає надію на відновлення традиції постановок опер Р. Вагнера у Харкові, яка перервалася у 30 роки ХХ століття, однак в умовах воєнного лихоліття ці сподівання стають доволі примарними.

Висновки.

Отже, підсумовуючи, варто відзначити суттєві результати діяльності Вагнерівського товариства у Харкові за більш ніж чверть століття його існування, зокрема, у справі популяризації сучасної музично-театральної культури, створенні умов для досягнення широкого розмаїття режисерсько-сценографічних пошуків у сучасному музичному театрі, як музикознавцями і музикантами-виконавцями, так і любителями музики, розширенні можливостей в опануванні вагнерівської творчої спадщини і у виконавській практиці, і в теоретичному її осмисленні. Послідовне досягнення параметрів постмодерної музично-театральної естетики сприяє збагаченню особистісного культурного досвіду музикантів, зокрема, музично-театрального тезаурусу, формуванню більш гнучкого художнього сприйняття і мислення, адекватному оновленню художньо-естетичних ідеалів та смаків.

Перспективи подальших досліджень. У запропонованій публікації висвітлено лише деякі аспекти діяльності Вагнерівського товариства у Харкові, що відкриває перспективу подальших наукових розвідок, які стосуються цієї тематики. З огляду на те, що серед активістів Вагнерівського товариства є композитори – Денис Бочаров, Катерина Палачова, Володимир Богатирьов, Богдан Сінченко, які протягом тривалого часу створювали своєрідні музичні присвяти Р. Вагнеру, маємо надію, що молода композиторська генерація приєднається до цієї традиції, а музикознавці проаналізують нові твори у своїх наукових дослідженнях.

ЛІТЕРАТУРА

Гончар, О. (2021). Опера «Тангойзер» Ріхарда Вагнера в режисерській інтерпретації Ромео Кастеллуччі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 137–153.

- Дербас, М. (2021). «Містерії Пандори»: харківський діалог з Р. Вагнером. *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі. Тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 грудня 2021 року*, (сс. 151–156). Харків: Естет Принт.
- Драч, І. (2022). Вагнерівський «код» у житті та творчості українських митців доби шістдесятиництва. У кн. Черкашина-Губаренко, М. & Клековкін, О. (Ред.), *Українська книга про Ріхарда Вагнера*, сс. 187–208. Київ: ІПСМ НАМ України; Ніжин: Лисенко М. М.
- Іванова, І. (2022). Роздуми по прочитанні монографії Оксани Шаповал «Художня практика Ріхарда Вагнера як комунікативно-творчий процес». У кн. Черкашина-Губаренко, М. & Клековкін, О. (Ред.), *Українська книга про Ріхарда Вагнера*, сс. 346–365. Київ: ІПСМ НАМ України; Ніжин: Лисенко М. М.
- Луніна, А., Golynska, O. (2023, 22 черв.). До ювілею Марини Черкашиної-Губаренко. *Музика*. <https://mus.art.co.ua/do-iuvilleiu-maryny-cherkashynoi-hubarenko/>
- Черкашина-Губаренко, М. & Клековкін, О. (Ред.) (2022). *Українська книга про Ріхарда Вагнера*. Київ: ІПСМ НАМ України; Ніжин: Лисенко М. М.
- Черкашина-Губаренко, М. (2002). *Музика і театр на перехресті епох*. (36. ст.). Тт. 1–2. Т. 2. Суми: Наука.
- Черкашина-Губаренко, М. (2021). Як усе починалося. У кн. Черкашина-Губаренко, М., & Власов, В. (Ред.), *Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України*, сс. 8–11. Київ; Ніжин: Лисенко М. М.
- Шаповал, О. П. (2018). *Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес*. Харків: Естет Принт.
- Büning, E. (2000). Tetralogie des Wiedersehens. Mit dem «Rheingold» haben Jürgen Flimm und Erich Wonder einen Bayreuther Recycling-«Ring» begonnen. *Wagner weltweit*. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V. 33, 102.
- Der «Ring»: Bayreuth 1976–1980. [The «Ring»: Bayreuth 1976–1980]. (1980). Berlin, Hamburg: Universitas Verlag in F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, München.
- Dick, A. (1998a). «Den spielerischen Wagner gezeigt». Kurier-interview mit Regisse Alfred Kirchner: Eine Bilanz des «Ring» zur Dernière. *Wagner weltweit*. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V. 28, 88.

Dick, A. (1998b). Mir ging es auch um den Aspekt der Schönheit. *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International* e. V. 28, 89.

REFERENCES

- Büning, E. (2000). Tetralogie des Wiedersehens. Mit dem «Rheingold» haben Jürgen Flimm und Erich Wonder einen Bayreuther Recycling-«Ring» begonnen [Tetralogy of the reunion. With the “Rheingold” Jürgen Flimm and Erich Wonder have started a Bayreuth recycling “Ring”]. *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International* [Wagner worldwide. The magazine of the Richard Wagner International Association], 33, 102 [in German].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2002). *Music and theater at the crossroads of eras*. (Collection of articles). Vols. 1–2. Vol. 2. Sumy: Nauka [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2021). How it all began. In Cherkashyna-Hubarenko, M., & Vlasov, V. (Eds.), *Kyiv Wagner Society: 25 years under the welcoming roof of the Kyiv House of Scientists of the National Academy of Sciences of Ukraine*, pp. 8–11. Kyiv; Nizhyn: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. & Klekovkin, O. (Eds.). (2022). *Ukrainian book about Richard Wagner*, pp. 187–208. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy; Nizhin: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Der «Ring»: Bayreuth 1976–1980. [The «Ring»: Bayreuth 1976–1980]. (1980). Berlin, Hamburg: Universitas Verlag in F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, München [in German].
- Derbas, M. (2021). “Mysteries of Pandora”: Kharkiv dialogue with R. Wagner. *Historical continuity in the artistic and scientific continuum. Abstracts of reports based on the materials of the Cherkashin readings, December 10–12, 2021*, (pp. 151–156). Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].
- Dick, A. (1998b). Mir ging es auch um den Aspekt der Schönheit [I was also interested in the aspect of beauty]. *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International* [Wagner worldwide. The magazine of the Richard Wagner International Association], 28, 89 [in German].
- Dick, A. (1998a). «Den spielerischen Wagner gezeigt». Kurier-interview mit Regisseur Alfred Kirchner: Eine Bilanz des «Ring» zur Dernière [“Showing the playful Wagner”. Courier-interview with director Alfred Kirchner: A review of the “Ring” at its last performance]. *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International* [Wagner worldwide. The magazine of the Richard Wagner International Association], 28, 88 [in German].

- Drach, I. (2022). Wagner's "code" in the life and work of Ukrainian artists of the 1960s. In Cherkashyna-Hubarenko, M. & Klekovkin, O. (Eds.), *Ukrainian book about Richard Wagner*, pp. 187–208. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy; Nizhin: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Honchar, O. (2021). Richard Wagner's opera "Tannhäuser" directed by Romeo Castellucci. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 131, 137–153 [in Ukrainian].
- Ivanova, I. (2022). Reflections after reading Oksana Shapoval's monograph "Richard Wagner's artistic practice as a communicative and creative process". In Cherkashyna-Hubarenko, M. & Klekovkin, O. (Eds.), *Ukrainian book about Richard Wagner*, pp. 346–365. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy; Nizhin: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Lunina, A., Golynska, O. (2023, June 22). To the anniversary of Maryna Cherkashyna-Hubarenko. *Music*. <https://mus.art.co.ua/do-iuvileiu-maryny-cherkashynoi-hubarenko/> [in Ukrainian].
- Shapoval, O. P. (2018). *R. Wagner's artistic practice as a communicative and creative process*. Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].

Oleksandr Serdiuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of the History of Ukrainian and Foreign Music
 e-mail: oserdiuk@ua.fm
 ORCID iD: 0000-0003-2684-8467

The role of the Kharkiv Wagner's Society in the promotion of modern music-theatrical culture

Statement of the problem.

Richard Wagner's creative legacy today remains an inexhaustible source of inspiration not only for creators of modern music-theatrical art, but also for music lovers and art critics. The emergence of the Wagner's Society in Kharkiv was caused by the interest in the work of the German master, which manifested itself in different ways: through the initiation and implementation of concert and musical-theatre projects, the organization of various musical and educational events, in particular, of joint viewing of video recordings of the most interesting musical and stage interpretations R. Wagner's operas and their discussions, the generalization

of this experience in scientific research, the preparation for participation in leading opera festivals, etc. The experience of live creative communication of musicians, accumulated over the 26 years of the Wagner Society's existence, needs scientific understanding and generalization.

Recent research and publications.

It must be stated that the study of the experience of the Wagner's Society in Kharkiv is at an initial stage. The vast majority of published materials belong to the author of this article (the reference to them see: Cherkashyna-Hubarenko, & Klekovkin, 2022: 392). Marina Cherkashyna-Hubarenko (2021: 8) briefly touches on the history of the Wagnerian Societies of Kharkiv and Kyiv, and the analysis of musical pieces by Kharkiv composers dedicated to R. Wagner was carried out in a certain context by Iryna Drach (2022: 204–208). Thus, today there are no published scientific studies that would be focused on the proposed topic.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The research uses a complex approach, which joints the following research methods: historical and cultural, philosophical and aesthetic, structural and semantic, textological and semiotic, and comparative one. This work is the first attempt to characterize in detail the main directions of scientific and educational work of the Wagner's Society in Kharkiv, to determine its role in the popularization of modern music-theatrical culture.

Research results and conclusion.

The features of the origin of the idea of creating the Wagner's Society in Kharkiv and the development of cultural contacts between Kharkiv artists and the Wagner's Opera Festival in Bayreuth are considered. The role of the Kharkiv foundationers of the Wagner Festival in Bayreuth in the study, scientific understanding and popularization of the creative heritage of the German master is demonstrated. The results of twenty-six years of activity of the Wagner's Society in Kharkiv are summarized, the main directions of scientific and educational work are characterized (various projects, reports, discussions, Olympiads, which relate to Wagner's musical theatre and his creative followers). Special attention is paid to interpretive approaches to Wagner's opera texts, mainly in the Bayreuth Festival Theatre over the last 40 years. The main vector of stage directorial searches is defined: from an all-inclusive idea to a postmodern concept, from a deep philosophy of subtext (Chérot – Boulez, Kupfer – Barenboim) to provocative irony (Kirchner, Rosalie – Levine) and postmodern simulacrum (Flinn, Wonder – Fisher, Castorf – Petrenko, Schwartz – Meister) in the frames of such trends as reduction and deconstruction, demythologizing and de-romanticization and their intersection

in the counterpoint of meanings and approaches. The main features of comprehending Wagner's heritage by creative youth both in performing practice and through its theoretical understanding are outlined. The role of Wagner's Society activists in the creative project of Kharkiv National Opera and Ballet Theatre – the ballet performance “Pandora's Mysteries” with R. Wagner's music was noted.

As a conclusion, the significance of the results of the Society's activities for more than a quarter of a century of its existence in Kharkiv in the matter of popularizing not only Wagner's legacy, but also modern music and theatre culture in its various aesthetic manifestations is emphasized. In particular, in creating conditions for understanding a wide variety of directing and scenographic research in modern musical theatre as musicologists and performers, as well as music lovers, expanding opportunities in cognition of Wagner's creative heritage, both in performance practice and in its theoretical understanding. The consistent acquaintance with the parameters of postmodern music and theatre aesthetics contributes to the enrichment of personal cultural experience, the music and theatre thesaurus, to the formation of a more flexible artistic perception and thinking, the adequate renewal of artistic and aesthetic ideals and tastes.

Keywords: *the Wagner's Society in Kharkiv; staging operas by R. Wagner; theatrical postmodernism; deconstruction; demythologizing.*

Стаття надійшла до редакції 29 травня 2024 року