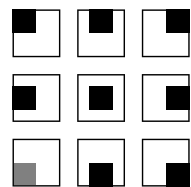


Українська  
книга  
про

Ріхарда  
Вагнера



ІНСТИТУТ  
ПРОБЛЕМ  
СУЧАСНОГО  
МИСТЕЦТВА

Національна академія  
мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ  
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Українська  
книга  
про

Ріхарда  
Вагнера

За загальною науковою редакцією  
докторів мистецтвознавства  
Марини Черкашиної-Губаренко  
й Олександра Клековкіна

Київ  
ІПСМ НАМ України  
2022

УДК 7.072  
У453

Друкується за рішенням Вченої ради  
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України  
від 29 листопада 2022 р., протокол № 10

Рецензенти:

*Самойленко О. І.*, докторка мистецтвознавства, професорка, проректорка з наукової роботи ОНМА ім. А. В. Нежданової;

*Гарбузюк М. В.*, докторка мистецтвознавства, професорка, в.о. декана факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка.

*Жаркова В. Б.*, докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського

У453 Українська книга про Ріхарда Вагнера / за заг. наук. ред. докт. мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2022. 400 с.

ISBN 978-617-640-516-0

У монографії, присвяченій 210-й річниці від дня народження Ріхарда Вагнера, висвітлено рецепцію творчості митця в українській і світовій культурі, зокрема – у музичній культурі Києва, Львова й Одеси, проаналізовано особливості інтерпретації його творів вітчизняними виконавцями. Здійснено порівняльний аналіз творчих принципів Вагнера і концептів як українських митців (Леся Курбаса, Станіслава Людкевича, Лесі Українки, Бориса Лятошинського, Кармелли Цепколенко), так і зарубіжних (Адольфа Аппія, Бертольта Брехта, Сальваторе Шарріно та ін.). Бібліографія української вагнеріани 1993–2022 років охоплює понад двісті праць українських дослідників. Видання адресовано культурологам та історикам мистецтва.

УДК 7.072

ISBN 978-617-640-516-0

© М. Черкашина-Губаренко, 2022

© О. Клековкін, 2022

© ІПСМ НАМ України, 2022



Застереження . . . . .	8
------------------------	---

## Розділ I

<b>СЦЕНА</b> . . . . .	11
------------------------	----

<b>1.1. Любов Кияновська, Стефанія Олійник.</b> Рецепт творчості Ріхарда Вагнера в музичній культурі Львова . . . . .	12
<b>1.2. Олексій Гончар.</b> Київські маршрути творів Ріхарда Вагнера . . . . .	42
<b>1.3. Олександр Сердюк.</b> Твори Ріхарда Вагнера на харківській оперній сцені . . . . .	67
<b>1.4. Наталія Остроухова.</b> Екскурс в історію виконання музики Ріхарда Вагнера в Одесі. . . . .	78
<b>1.5. Аделіна Єфіменко.</b> Байройтський «Тангойзер» 2022 і українське кредо режисера Тобіаса Кратцера . . . . .	95
<b>1.6. Поліна Харченко.</b> Німецькі медіа про інтерпретації опер Ріхарда Вагнера диригенткою Оксаною Линів (Байройт, 2021–2022 роки). . . . .	102

## Розділ II

<b>ПАРАЛЕЛІ</b> . . . . .	111
---------------------------	-----

<b>2.1. Марина Черкашина-Губаренко, Олександр Клековкін.</b> Ріхард Вагнер і Лесь Курбас: порівняльний аналіз . . . . .	112
<b>2.2. Любов Кияновська.</b> Ріхард Вагнер і Станіслав Людкевич: міфологічні паралелі . . . . .	152
<b>2.3. Ігор Савчук.</b> Вагнеріанство та міфопоетика Бориса Лятошинського 1910–1930-х років . . . . .	169
<b>2.4. Ірина Драч.</b> Вагнерівський «код» у житті та творчості українських митців доби шістдесятиництва. . . . .	187
<b>2.5. Мирослава Новакович.</b> Вагнерівська «драма майбутнього» та її рецепція у творчості Лесі Українки . . . . .	209
<b>2.6. Асматі Чібалашвілі.</b> Трансформація ідей Ріхарда Вагнера у творчих концептах Кармелли Цепколенко . . . . .	226

- 2.7. Сергій Деоба, Олена Корчова.** Вагнеризм і дебіюссізм як взаємопов'язані феномени . . . . . 237
- 2.8. Юрген Гілесгайм, Микола Ліпісівіцький.** Етапи на шляху до деромантизації: «Летючий голландець» Ріхарда Вагнера в ранній творчості Бертольта Брехта . . . . . 256
- 2.9. Софія Кукуре.** «Лицар Граалю ХХІ століття»: Оскарс Зауерс – латвійський перекладач вагнерівських лібрето . . . . . 280

**Розділ III**

**СТРУКТУРИ . . . . . 293**

- 3.1. Олена Рощенко.** Сакральна топоніміка у драматургії вагнерівського «Лоенгріна» (міфооперологічні студії) . . . . . 294
- 3.2. Наталія Владимірова.** Діалог двох партитур: Ріхард Вагнер – Адольф Аппія . . . . . 319
- 3.3. Поліна Кордовська.** У полеміці з Ріхардом Вагнером: «Lohengrin» Сальваторе Шарріно . . . . . 329
- 3.4. Ірина Іванова.** Роздуми по прочитанні монографії Оксани Шаповал «Художня практика Ріхарда Вагнера як комунікативно-творчий процес» . . . . . 346

**Розділ IV**

**БІБЛІОГРАФІЯ . . . . . 367**

- 4.1. Українська вагнеріана: бібліографія основних праць (1993–2022) . . 368**



## Застереження

**Ц**ю монографію без перебільшення можна було б назвати наслідуванням Вагнера, але не у буквальному сенсі.

У монографії здійснено спробу синтезувати музикознавчу, театрознавчу, філологічну і культурологічну думку, а також окреслити основні або принаймні деякі лейтмотиви вагнерівських рецепцій в українському та світовому мистецтві.

Однак припущення, що у цій монографії під однією палітуркою зібрано праці вагнеристів і вагнеріанців, — помилкове.

Здебільшого у монографії зібрано праці мистецтвознавців, котрі з готовністю відгукнулися на пропозицію поглянути на пошту і творчість Вагнера, виходячи з кола теоретичних, історичних, музикознавчих, театрознавчих, культурологічних і філологічних інтересів.

Однак не лише в цьому особливість монографії.

Адже підтекст відіграє інколи більшу або принаймні не меншу роль, ніж сам текст.

Пропонована монографія теж має підтекст, для кращого розуміння якого і служить це Застереження, — дати читачеві бодай легенький поштовх, маленьку підказку, щось на кшталт інструкції.

Роботу над цією монографією було розпочато незадовго до початку повномасштабної війни, влітку 2021 року, а її завдання лежали хоч і в амбітній, а все ж академічній, почасти спровокованій прийдешнім ювілеєм Вагнера, площині.

Однак у часі війни значна частина звичних запитань і відповідей перестала задовольняти, адже час висунув нові або загострив старі, призабуті, приховані запитання.

Серед них таке: чи можна і чи слід, керуючись принципом «мистецтво поза політикою», розглядати творчість якогось митця, нехай навіть надто впливового, окремо від його політичних поглядів і тієї символічної ролі, яку відіграли його твори у політиці різних держав?

Або таке: чи й справді поширені у мистецтвознавстві терміни «реформа», «реформатор», «революція» наповнені конкретним змістом, чи це лише звичні формули, котрі вже втратили або принаймні змінили початковий зміст?

Так само щодо ідеї «синтезу мистецтв», яка здебільшого асоціюється з творчістю Вагнера: де розпочинається синтез, де він завершується, а де йдеться лише про звичні для художньої творчості певної доби рамці мистецтв?

Що таке «високохудожній» твір або «видатний митець» у мистецтві і як ці статуси пов'язані з механізмами просування політичних ідей?

Це також проблема методу, доказової бази мистецтвознавства, а серед них – меж і можливостей порівняльного методу: чи всіх митців можна і варто порівнювати між собою, шукати впливи тощо; який мінімум фактів необхідний для підтвердження мистецтвознавчої або культурологічної концепції?

Усі ці питання свідомо залишено у підтексті – приміром, у випадку, коли здійснюється порівняння, здавалося б, непорівнюваних постатей, між якими не існує жодного формального зв'язку (Вагнер і Курбас, Брехт і Черняков, Вагнер і, на жаль, менш відома у світі українська композиторська школа та ін.).

Зазвичай у передмові до видань подібного типу зазначається, що, мовляв, «авторський колектив» – це колектив *однодумців*.

У даному випадку все навпаки, це колектив *різномумців*, і завдання наукових редакторів-упорядників полягало не в тому, щоби підпорядкувати концепції, підходи, методи різних дослідників якомусь загальному методологічному принципу або ідеологічному надзавданню, але навпаки – представити якомога ширше віяло методів, підходів і прихованих дискусій, не менш важливих, ніж сама постать Вагнера; і це також підтекст, оголошення якого у Передмові, сподіватимемося, зробить правила пропонованої гри зрозумілішими, а саму гру – цікавішою і кориснішою. ■



Розділ I

# СЦЕНА

Кияновська  
Любов Олександрівна – докторка  
мистецтвознавства, професорка,  
завідувачка кафедри  
історії музики Львівської  
національної музичної академії  
ім. М. В. Лисенка, членкиня-  
кореспондентка Національної  
академії мистецтв України,  
академкиня Academia Europaea

Liubov Kyianovska – Doctor  
of Art Studies, Professor, Head  
of the Department of Music  
History at the Mykola Lysenko  
Lviv National Music Academy

luba.kyjan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0117-5078

Олійник Стефанія Федорівна –  
кандидатка мистецтвознавства  
(докторка філософії),  
музична критикеса

Stephania Oliinyk – PhD in Art  
Studies, musical krytyk

stefaniia.oliinyk@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8424-0906

## Рецепція творчості Ріхарда Ваґнера в музичній культурі Львова

**Р**іхард Ваґнер – одна з найяскравіших постатей доби романтизму. Його творчість, ідеї реформування оперного жанру, висловлювання в публіцистиці отримали розголос і широке коло прихильників та послідовників в усіх без винятку куточках Європи.

Рецепція творчості Р. Ваґнера у Львові й в усьому Галицькому краї характеризується певними особливостями. Адже традиції сприйняття творчості байройтського генія тут були вельми багатоманітними і, без перебільшення, чи не найоб'ємнішими в усьому східноєвропейському просторі. Ідеї Р. Ваґнера не оминув увагою майже ні один галицький композитор будь-якого національного походження, який торкався нових пізньоромантичних засобів виразовості. Питання впливу Р. Ваґнера на творчість

композиторів-постромантиків вартує окремого об'ємного дослідження (в галицькій музиці яскравими взірцями цього впливу є творчість, зокрема, С. Людкевича і А. Солтиса). А постановки вагнерівських опер на львівській сцені взагалі стали своєрідним феноменом у історії музичного театру кінця ХІХ – початку ХХІ сторіч.

Львівська інфраструктура творчості Р. Вагнера охоплює:

- історію постановок опер Вагнера;
- виконання творів Р. Вагнера у Львові поза театральною сценою, в тому числі в освітніх музичних закладах;
- діяльність львівських співаків – виконавців Вагнера, їхня міжнародна кар'єра;
- відгуки та рецензії у місцевій пресі на опери композитора;
- музикознавчі дослідження композиторської творчості;
- видання у Львові літературних праць композитора;
- вплив творчості Р. Вагнера на композиторську творчість представників різних національних шкіл Львова.

Розгортання згаданої інфраструктури в часі має такі етапи:

- I етап (друга половина ХІХ ст., до відкриття у 1900 р. Великого міського театру) – перші вагнерівські постановки німецькою та польською труппами у театрі Скарбка; початок музикознавчих студій творчості композитора і переклади, переважно польською мовою, лібрето опер;
- II етап (перша половина ХХ ст. – до 1939 р.) – постановка на львівській сцені більшої частини оперного доробку композитора в польському перекладі; діяльність львівських (українських та польських) співаків-вагнеристів, їхня міжнародна кар'єра; виконання творів композитора на концертних естрадах міста, в тому числі Галицьким музичним товариством (з 1919-го – Польським музичним товариством), філармонійним оркестром; видання польських перекладів праць Р. Вагнера та музикознавчих досліджень, присвячених його творчості; велика популярність й інтерес місцевих мешканців до творчості Р. Вагнера, відтак – значний вплив його ідей на місцеву полінаціональну композиторську школу;
- III етап (1939–1991 р., період окупації та радянського панування) – нечисельні, внаслідок ідеологічних обмежень, постановки творів Р. Вагнера; унікальний факт постановки «Тангойзера» в роки брежнєвської стагнації;

- ♦ IV етап (після 1991 р. до сьогодні) – дослідження рецепції творчості композитора у Львові та діяльності львівських співаків – виконавців партій Р. Вагнера різних національних шкіл; в перші десятиліття – відсутність творів композитора в репертуарі Львівської опери, однак часте їх виконання на концертних сценах; святкування у 2013 р. 200-ї річниці від дня народження композитора; новаторська постановка «Лоенґріна» в 2019 р., її широкий міжнародний резонанс; проведення авторитетної науково-практичної конференції на базі Львівської опери.

Сам Р. Вагнер, на відміну від його друга й тестя Ф. Ліста, ніколи особисто не бував у Львові, однак місцеві меломани, завжди пильні до музичних новинок, очевидно, стежили за творчістю німецького композитора, яка отримала великий розголос в Європі. Крім зацікавлення глядачів, постановки вагнерівських драм вимагали відповідного рівня солістів, оркестру, театральної сцени та розуміння його музики публікою. За щасливим збігом обставин, все це у Львові було.

Першою постановкою опери Р. Вагнера у Львові став «Тангойзер» – це сталося ще за життя композитора у 1867 р. і було здійснено силами австрійської німецькомовної трупи театру Скарбка<sup>1</sup>. Ця постановка мала ще доволі слабкий рівень виконавців і хору, які не змогли впоратися зі складним твором. Відгуки в пресі свідчили про її невеликий успіх, натомість критики відзначили виконавицю партії Єлизавети – Габрієлу Шеґаль та успіх чоловічого хору пілігримів<sup>2</sup>. Однак разом з цим здійснення вистави вважали честю для театру і його директора Мечислава Шмідта (Schmidt).

Після ліквідації у 1872 р. австро-німецького театру нові постановки музичних драм Р. Вагнера реалізувала польська трупа, яка продовжувала свою роботу в театрі Скарбка. Директором театру став Ян Добжанський (Dobrzański), а музичним керівником і диригентом опери – Генрик Ярецький (Jarecki). З іменем Г. Ярецького, учня С. Монюшка, пов'язаний справжній розквіт польського оперного мистецтва Львова – постановки творів самого Г. Ярецького, С. Монюшка, Л. Марека, В. Желенського, З. Носковського, Ю. Понятовського та ін. За час своєї діяльності на посаді

---

<sup>1</sup> Dienstl M. Ryszard Wagner a Polska. Lwów; Warszawa: H. Altenberg; E. Wende i sp., 1907. С. 29.

<sup>2</sup> Паламарчук О. Твори Ріхарда Вагнера на львівській сцені // Просценіум. 2003. № 3 (7). С. 11.

головного диригента (1873–1898) Г. Ярецький познайомив львівську публіку з кращими зразками світової класики – операми Дж. Верді, Г. Доніцетті, Дж. Россіні, П. Масканьї, Б. Сметани. У театрі були здійснені постановки опер Р. Вагнера «Лоенгрін» (1877) і «Тангойзер» (1883). Деякі головні ролі в «Лоенгріні» виконували українці за походженням – Юліан Закревський<sup>3</sup> (Лоенгрін) і Олександр Концевич<sup>4</sup> (Герольд). На решту головних партій театр запросив італійських співаків: Ельзи – п. Марко, Ортруди – п. Габбі, короля Генріха – п. Терцюззі, Телрамунда – п. Верді<sup>5</sup>.

Цікаво, що вистава була «багатомовною»: чотири запрошені співаки виконували партії італійською мовою, решта – співали польською. Про цей конфуз аудиторії писала критика, підкреслюючи, що опери Р. Вагнера насамперед музичні драми, «а в нас більша частина публіки, виходячи з театру, не мала навіть поняття, про що ішлося»<sup>6</sup>. Однак, преса відзначила зростання зацікавлення суспільства творчістю Р. Вагнера: «Розголос Лоенгріна зацікавив львів'ян більше, ніж відгомін завзятої полеміки щодо музики Вагнера, яка багато років точиться за кордоном. <...> Ім'я Митця з Байройту, його ексцентрична індивідуальність, зрештою, розголос його творів, віднедавна не є чужими нашій публіці»<sup>7</sup>. Але, незважаючи

---

3 Юліан Закревський (1852–1915) – оперний та камерний співак, драматичний тенор. Навчався у Львівській гімназії, брав приватні лекції у К. Мікулі, у 1874 р. вдосконалював свою майстерність у проф. Піццолаті у Венеції. Співав в хорах Ставропігійської бурси, Духовної семінарії, «Теорбану». З 1870 р. – соліст Львівської опери. Гастролював у багатьох країнах Європи, був популярним у Росії. Виконував головні партії в операх Дж. Россіні, Дж. Маєрбера, Дж. Верді, Г. Доніцетті, Р. Вагнера (Лоенгрін і Тангойзер), С. Монюшка, Ш. Гуно, Ж. Бізе та ін. Біографія співака подається за: Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. Львів, 1993. Т. 226. С. 402–403.

4 Олександр Концевич (1824–1894) – оперний співак, бас-баритон. Навчався у Львівській духовній семінарії. Співав у театрі «Руська бесіда», польській та німецькій трупах львівського театру. Відзначився виконанням партій у творах українських композиторів – С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Вербицького, І. Воробкевича. Біографія співака подається за: Медведик П. Діячі української музичної культури... С. 410–411.

5 Dienstl M. Ryszard Wagner a Polska. Lwów; Warszawa: H. Altenberg; E. Wende i sp., 1907. S. 30.

6 Там само. С. 31.

7 Там само. С. 32.



на схвальні відгуки, вистава пройшла лише чотири рази. Причиною цьому, попри колосальні старання Г. Ярецького, була все-таки невідповідність сил оперної трупи, оркестру і хору до вимог партитури Р. Вагнера. Подібним чином склалася ситуація і для постановки «Тангойзера», який, натомість, повністю виконувався польською мовою. У своєму висновку театральна комісія звинуватила дирекцію в тому, що вона не передбачила труднощів творів і не оцінила можливостей колективу<sup>8</sup>.

Нове життя у львівські постановки опер Р. Вагнера вдихнув Людвік Геллер (Heller, 1865–1926) – антрепренер, меценат і директор театру Скарбка у 1896–1900 рр. На хвилі все більшого зацікавлення постаттю і творчістю Р. Вагнера в колах галицьких меломанів, він вмовив тогочасну львівську владу матеріально підтримати театр, завдяки чому вдалось відновити вистави «Лоенгрін» і «Тангойзер». Л. Геллер врахував помилки попередніх невдалих постановок, тому запросив на провідні партії кращих виконавців, збільшив кількість оркестрантів і хору, вимагав від Г. Ярецького досконалого відпрацювання партитури. Справжньою окрасою відновлених постановок стали львівські співаки – тенори Александер Бандровський-Сас і Владислав Флоріанський.

Александер Бандровський-Сас (Bandrowski-Sas, 1860–1913) – польський оперний співак. Дебютував в опереті в 1881 р. у Львові під псевдонімом Александр Барський. Вдосконалював свою майстерність в Мілані у маестро Саджованні та у Відні у Л. Сальві, який спеціалізувався на виконанні музичних драм Р. Вагнера. Від грудня 1882 р. він працював у Львові, а впродовж 12 сезонів (1889–1901) був провідним героїчним тенором на кращих сценах світу – у Відні, Берліні, Мілані, Дрездені, Франкфурті-на-Майні, Нью-Йорку. Артист здобув славу незрівнянного виконавця партій Тангойзера, Лоенгріна, Вальтера («Нюрнберзькі мейстерзингери») і Зігмунда («Валькірія») у драмах Р. Вагнера, а також в операх Дж. Маєрбера та Дж. Верді. Митець був першим виконавцем партії Манру в однойменній опері І. Падеревського (польська прем'єра відбулася у Львівській опері 8 червня 1901 р.). З 1904 р. співак мешкав у Кракові, поступово відійшов від активних сценічних виступів, надаючи перевагу педагогічній діяльності в Краківській консерваторії та Музичному інституті. Він написав оперні лібрето до деяких творів Л. Ружицького,

---

<sup>8</sup> Паламарчук О. Твори Ріхарда Вагнера... С. 12.

Б. Валлек-Валевського та ін., переклав польською мовою лібрето музичних драм Р. Вагнера, часто виконував фрагменти з опер композитора.

На відміну від А. Бандровського, Владислав Флоріанський (Florjanski або Florjański, справжнє ім'я – Флоріан Коман / Florian Koman, 1856–1911) був уродженцем Львова, працював чиновником, лише у віці 30 років закінчив вокальні студії. Вперше на нього звернув увагу директор театру Я. Добжанський, який порадив навчатися вокалу в Даревського і Гербіша. У 1884 р. В. Флоріанський дебютував на сцені львівського театру, а невдовзі продовжив вдосконалювати свою майстерність на стипендії в Італії. Від 1886 р. співак працював у Празі, згодом – у Варшаві. Львівська преса неодноразово називала В. Флоріанського «кращим співаком театральних сезонів»: «Оволодівши величезним репертуаром від творинь Маєрбера (Роберт-диявол, Гугеноти, Африканка) до опер Верді (Аїда, Травіата, Отелло, Бал-маскарад), Флоріанській є також незрівнянним виконавцем Вагнера, як це доводять так прекрасно зіграні ним партії Лоенгріна і Тангойзера. <...> Флоріанський обдарований винятковими природними рисами: гарним теноровим голосом широкого діапазону, музикальністю і визначним сценічним темпераментом. Спів його захоплює і розчулює, гра дивує своїм опрацюванням; це співак спокійний, інтелігентний, який виконує усе з почуттям та артистичною мірою»<sup>9</sup>. В. Флоріанський проявив себе і як режисер у театрах Варшави та Львова. До Львова митець повернувся у 1911 р. і мешкав тут до кінця життя.

Майстерність А. Бандровського-Саса і В. Флоріанського приносила постановкам Р. Вагнера незмінний успіх і велику популярність серед слухачів. Варто зазначити, що й львівська публіка, очевидно, була вже підготовлена сприймати твори Р. Вагнера. «Театр став гордістю львів'ян, оскільки сягнув високої європейської музики», – зауважила театральна комісія<sup>10</sup>. Окрилений успіхом вистав, Л. Геллер здійснив у 1898 р. постановку ще однієї опери Р. Вагнера – «Рієнці». Ця опера йшла в польському перекладі А. Бандровського-Саса, він також погодився співати у кількох прем'єрних виставах. Незважаючи на схвальні відгуки публіки, критики розійшлися у своїх оцінках: насамперед, відзначено посередній рівень оркестру, а також дивний вибір для постановки маловартісної, на думку львівських

---

<sup>9</sup> Władysław Florjański. Sylwetka // Wiadomości artystyczne. Lwów, 1898. № 13 (Rok II). 1 maja. S. 99.

<sup>10</sup> Паламарчук О. Твори Ріхарда Вагнера... С. 12.

рецензентів, ранньої опери Р. Вагнера. Вистава витримала лише кілька показів і її зняли з репертуару.

Аналізуючи постановки драм Р. Вагнера першого періоду, простежуємо цікаву тенденцію – потребу перекладати опери польською чи італійською мовами. Лише перша постановка «Тангойзера» у Львові австро-німецькою трупю виконувалася мовою оригіналу. Перший такий переклад «Лоенгріна» належить львівському письменнику Аурелію Урбанському. Більшість тогочасних перекладів польською мовою здійснив А. Бандровський-Сас, наприклад: «Рієнці», усі частини «Персня нібелунга», «Нюрнберзьких мейстерзингерів» тощо. Теодор Мянзовський переклав «Летючого голландця» і «Валькірію», які виставлялись у Великому театрі під керівництвом Т. Павліковського<sup>11</sup>. Щодо перекладача польською мовою «Тангойзера» у постановці Л. Геллера відомостей не маємо. Найдавніший перекладений примірник лібрето «Тангойзера», віднайдений у бібліотечних фондах Львова, виданий до «першої вистави у Львові в театрі Скарбка 13 квітня 1897 р.» і автор перекладу не вказаний<sup>12</sup>.

Варто розглянути також перші музикознавчі дослідження, присвячені Р. Вагнеру, у львівській періодиці та виданнях кінця XIX – початку XX ст. Вони знайомлять читачів із особливостями музичної мови й реформуванням опери Р. Вагнера, а також зі змістом його музичних драм, таким чином готуючи публіку до прослуховування. Кілька авторів присвятили свої дослідження тетралогії «Перстень нібелунга», частини якої тоді ще не виставлялись на львівській сцені. У львівській газеті «Wiadomości artystyczne» («Мистецькі новини») знайомимося з дослідженнями д-ра Л. Грудера (Gruder). У статті «Pierścień Nibelunga R. Wagnera» («Перстень нібелунга» Р. Вагнера)<sup>13</sup> Л. Грудер розповідає читачам про віденську постановку всієї тетралогії Р. Вагнера, яка тривала шість днів (20–25 вересня 1898 р.). У місцевій пресі висловлювалися сумніви, чи достатньо у публіки терпіння, зосередженості,

---

<sup>11</sup> Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918. Kraków: Universitas, 1999. С. 71.

<sup>12</sup> Tannhäuser i turniej śpiewaków w Wartburgu. Opera w trzech aktach. Słowa i muzyka R. Wagnera. Lwów: Nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1897.

<sup>13</sup> Gruder L. Pierścień Nibelunga R. Wagnera // Wiadomości artystyczne. Lwów, 1898. Rok II, No. 27. 10 października. S. 201–203.

розуміння змісту, щоб прослухати всю тетралогію за такий короткий час. Але виявилось, що побоювання були безпідставні, адже публіка «із захопленням і пристрасною слухала кожну частину... пильно слідкуючи за кожною нотою, кожною музичною думкою»<sup>14</sup>. Автор також аналізує структуру тетралогії, послідовність частин, розповідає історію цілісної постановки «Персня нібелунга». Успіх віденської вистави (адже публіка забажала, щоб тетралогію повторили ще раз повністю!), Л. Грудер пов'язує з діяльністю головного диригента — Густава Малера, за якого «сцена віденської опери сягнула найвищого рівня досконалості. <...> Як вміє Малер керувати оркестром і як вміє думку (Р. Вагнера. — С. О.) подати і виконати, найкраще свідчать оркестрові фрагменти. <...> Кожен з тих музичних фрагментів слугує красномовним доказом великого таланту Малера і свідченням детального знання диригентом вагнерівських партитур»<sup>15</sup>.

Інша стаття Л. Грудера «“Mowa Lasu” Ryszarda Wagnera (Siegfried)» / «“Мова Лісу” Ріхарда Вагнера (Зігфрід)»<sup>16</sup> має радше аналітичний характер: вона присвячена другій сцені «Мова Лісу» з II дії опери «Зігфрід». Автор розповідає сюжет цієї сцени, звертаючи увагу на основні лейтмотиви, в т. ч. ілюструючи їх нотними прикладами — «мови лісу», пташки та ін.

До теоретичного аналізу вагнерівського стилю звернувся один з провідних виконавців оперних партій байройтського майстра, згаданий вище А. Бандровський. У 1907 р. він видав працю «Pierścień Nibelunga — trylogia z prologiem R. Wagnera. Rozbiór tematyczny z analizą motywów przewodnich ilustrowaną przykładami» («“Перстень нібелунга” — трилогія з прологом Р. Вагнера. Тематичний розбір з аналізом головних лейтмотивів, ілюстрований прикладами»)<sup>17</sup>. Праця у I частині ознайомлює читачів з лібрето усього твору «Перстень нібелунга», у II частині — з детальним описом появи та використання лейтмотивів впродовж всієї тетралогії (автор наводить 83 лейтмотиви та ілюструє їх нотними прикладами). Надзвичайно

---

<sup>14</sup> Там само. С. 202.

<sup>15</sup> Там само. С. 203.

<sup>16</sup> Gruder L. 'Mowa Lasu' Ryszarda Wagnera (Siegfried) // Wiadomości artystyczne. Lwów, 1899. Rok III, No. 5. 1 marca. S. 33–36.

<sup>17</sup> Bandrowski A. Pierścień Nibelunga — trylogia z prologiem R. Wagnera. Rozbiór tematyczny z analizą motywów przewodnich ilustrowaną przykładami. Lwów: Nakładem Księgarni Polskiej B. Połonieckiego, 1907.

зручними є додатки: у першому – перераховані усі герої «Персня нібелунга» і вказана їх поява в усіх чотирьох операх; другий додаток наводить 83 лейтмотиви та їх наявність чи відсутність у всіх діях (сценах) тетралогії. Очевидно, такий довідник кишенькового формату був дуже зручний в ознайомленні з музикою тетралогії та слугував підказкою для пильного слухача.

Одне з перших досліджень у Львові, присвячених Р. Вагнеру, належить Леону Пінінському (Piniński). Граф Леон Ян Пінінський був особистістю незвичайною: маючи аристократичне походження (рід Пінінських був знаний щонайменше з XIV століття), не задовольнявся долею багатого власника маєтків, а наполегливо працював над всебічним розвитком, науковою та політичною кар'єрою. Він став доктором права та ректором Львівського університету, намісником Галичини у 1898–1903 рр., людиною енциклопедичних знань і широкої ерудиції. Серед основних галузей його діяльності було право, політика та мистецтво. В останній сфері він став меценатом і відомим колекціонером, музичним критиком та композитором. Його праця «O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o Parsifalu Wagnera» («Про сучасну оперу і значення Р. Вагнера, а також про “Парсіфаль” Вагнера») була видана 1883 р., у рік смерті композитора<sup>18</sup>. Праця цікава сучасному читачеві з огляду на сприйняття музикознавцями позаминулого століття стану опери. Автор описує зміст дискусій на тему жанру і шляхів його розвитку: «Для одних опера є вершиною музики і... найпрекраснішим мистецьким твором; інші цілком не знаходять в ній підстав для мистецьких відкриттів»<sup>19</sup>. Ті, що в музиці шукають лише приємне звучання, провадить далі автор, у сприйнятті творчості Р. Вагнера закидають йому трудне інструментування і брак відомих арій, і таких слухачів не переконують жодні теоретичні висновки. Натомість для автора згаданої праці Р. Вагнер є «істотним і фундаментальним новатором у музичній сфері, апостолом незнаних раніше ідей»<sup>20</sup>. Далі Л. Пінінський аналізує реформи Р. Вагнера у сфері оперної музики, особливості його музичної мови, роль драматичного і поетичного компонентів, ілюструючи прикладами

---

<sup>18</sup> Piniński L. O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o Parsifalu Wagnera. Lwów: W. Łoziński, 1883.

<sup>19</sup> Там само. С. 14.

<sup>20</sup> Там само. С. 32.

з публіцистичних праць композитора та з його опер. Автор також багато звертається до сфери психологічного сприйняття, задає питання, який вплив чинить музика на людину і чому так сильно, на його думку, вражає музика Р. Вагнера. Окремий розділ книги присвячений опері «Парсіфаль».

Інша праця Л. Пінінського «"Parsifal" Wagnera po latach trzydziestu» («"Парсіфаль" Вагнера тридцять років згодом») видана у 1914 р. до 30-ї річниці смерті композитора<sup>21</sup>. В цей рік закінчився термін вимоги Р. Вагнера виставляти цю оперу лише в Байройті. Автор аналізує постановки цієї опери в інших театрах світу, наголошуючи, що у байройтському театрі вона справляє найбільше враження<sup>22</sup>. Він роздумує над доцільністю релігійних моментів у «Парсіфалі», які, на його думку, не варто виявляти на сцені, бо вони достатньо розкриваються музикою через символізм окремих лейтмотивів<sup>23</sup>.

Початок другого етапу розгортання рецепції творчості Р. Вагнера у Львові знаменує відкриття 4 жовтня 1900 року нової будівлі Великого міського театру (нині – Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької), де були здійснені нові постановки опер композитора. Львівська опера була й залишається одним із найкрасивіших оперних театрів світу, а на той час театр мав найкраще технічне обладнання – системи вентиляції, опалення, освітлення тощо<sup>24</sup>. Під час урочистого закладення першого каменя Міського театру 30 квітня 1898 р. поет Аурелій Урбанський продекламував свій вірш, присвячений цій події, а хор «Лютня» виконав хор пілігримів із опери «Тангойзер» Р. Вагнера<sup>25</sup>.

---

21 Piniński L. Parsifal Wagnera po latach trzydziestu. Lwów: Główny skład w księgarni H. Altenberga, 1914.

22 Там само. С. 6.

23 Там само. С. 10.

24 Терещенко А. Львівський оперний. Епоха Т. Павликовського в контексті міжнародних зв'язків // Musica Galiciana / Red. L. Mazepa. Rzeszów, Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003. T. VII. S. 130.

25 Dankowska J. Muzykolodzy lwowscy o Wagnerze (na przełomie XIX i XX wieku) // Musica Galiciana / Red. L. Mazepa. Rzeszów, Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003. T. VII. S. 137.

Першим директором новозбудованої опери став Тадеуш Павліковський (Pawlikowski, 1861–1915), театральний режисер, послідовник модерністичного режисерського театру, критик, перед тим – директор театру в Кракові. За його каденції (1900–1906) львівська публіка побачила оновлену постановку «Лоенґріна» (1901), прем'єри «Летючого голландця» (1902) та «Валькірії» (1903). Заради успіху вистав Т. Павліковський скрупульозно відпрацьовував кожну деталь музичних драм: запрошував найкращих солістів, збільшив кількість оркестру до 60 чоловік, забезпечив його необхідними інструментами, вказаними в партитурі, сумлінно працював з хором, з кожним хористом окремо, ретельно добирав костюми і декорації за байройтським зразком (автор С. Ясенський)<sup>26</sup>. Він залучив до оперного театру прекрасних диригентів: Людвіга Челянського (1900/1901, 1905/1906), Францішека Спетріно (1901–1903), Філіпа Брунетто (1903/1904), Віктора Подеста (1905/1906), Антоні Рідеро (1905/1906). Ф. Спетріно представив публіці оновлену постановку «Лоенґріна» та «Летючого голландця», в якій «оркестр... задовольнив би найбільш вимогливих меломанів Відня і Парижа»<sup>27</sup>. Ф. Брунетто диригував «Валькірією», для якої оркестр було збільшено до 68 осіб.

Першою з постановок ваґнерівських опер у театрі Т. Павліковського став «Летючий голландець». Прем'єра відбулася 6 лютого 1902 р. у польській версії Т. Мянновського, під батуту Ф. Спетріно. Головні партії виконували польські співаки: Шиманський (Голландець), Рушковська (Зента), а партію Еріка і Рульового виконували українці Євген Гушалевиц<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Паламарчук О. Твори Ріхарда Ваґнера... С. 14.

<sup>27</sup> Wyruch-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy... S. 123.

<sup>28</sup> Євген Гушалевиц (1864–1907) – оперний та камерний співак, драматичний тенор. Навчався у львівській гімназії та на юридичному факультеті Львівського університету. Вокальні студії здобував у Львівській (клас В. Висоцького) та Віденській (клас Й. Генсбахера) консерваторіях та в «Театрально-естрадній студії» у Відні. Працював у театрах Берліну, Праги, Варшави, багато гастролював. У репертуарі співака були партії з опер Дж. Маєрбера, Дж. Верді, Дж. Россіні, П. Масканьї, Р. Леонкавалло, С. Монюшка, В. Белліні, Р. Ваґнера (партії Лоенґріна, Еріка з «Летючого голландця»), Зіґмунда з «Валькірії»), Ж. Бізе, Ж. Галеві та солоспіви українських композиторів. Біографія співака подається за: Медведик П. Діячі української музичної культури... С. 397–399.

і Філомена Лопатинська<sup>29</sup> <sup>30</sup>. Наступного року на львівській сцені вперше поставлено «Валькірію» – другу частину тетралогії «Перстень нібелунга». «Валькірія» йшла в польському перекладі Т. Мянзовського, натомість іншу версію перекладу запропонував А. Бандровський, який погодився виступити в ролі Зігмунда. Інші партії виконували: Моссоци (Гундінг), Завіловський (Вотан), Я. Королевич-Вайдова (Зіглінда), Гембажевська (Брунгільда), Каспровічова (Фріка).

Завдяки діяльності Т. Павліковського на посаді директора, новозбудована Львівська опера «потрапляє в орбіту кращих театрів світу»<sup>31</sup>. Так, наприклад, за 1902/1903 театральний сезон було дано 93 вистави, серед яких три прем'єри, в т. ч. «Валькірія» Р. Вагнера і «Тоска» Дж. Пуччіні. Цікаво, що в цей час у Львові гастролював Густав Малер, і в своєму листі до дружини він так оцінив рівень театру: «Учора ввечері я слухав оперу Пуччіні “Тоска”. Це в усіх відношеннях відмінний спектакль, і навіть дивно, що в австрійському провінційному місті можна знайти щось подібне»<sup>32</sup>. Така висока оцінка Г. Малера, відомого вимогливим ставленням до виконавців, може слугувати підтвердженням, що львівська опера на той час справді мала бездоганного керівника.

У 1906 р. директором Міського театру було призначено Л. Геллера, який обіймав цю посаду до 1918 р. Він продовжив готувати до постановки окремі частини тетралогії: відбулися довгоочікувані прем'єри

---

<sup>29</sup> Філомена Лопатинська (1873–1940) – оперна й камерна співачка, колоратурне сопрано. Навчалася у В. Баронча, згодом у В. Висоцького. Солістка театру «Руська бесіда», оперної та опереткової трупи у Львівському міському театрі, німецькому театрі в Чернівцях. Виконавиця оперних партій і камерних творів українських (С. Гулака-Артемовського, М. Вербицького, М. Лисенка, М. Аркаса, А. Вахнянина, І. Воробкевича, С. Людкевича, Д. Січинського) та західноєвропейських композиторів (С. Моношка, К. М. Вебера, Б. Сметани, Р. Вагнера, П. Чайковського, Дж. Верді, П. Масканьї, Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Галеві, Ж. Оффенбаха, Й. Штрауса. Біографія співачки подається за: Медведик П. Діячі української музичної культури... С. 422–423.

<sup>30</sup> Kyuanovska L., Petruk S. Wagner-Rezeption in der Musikkultur Lembergs (Polen/Ukraine) // Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung / Hrsrg. Helmut Loos. Red. Katrin Stöck. Markkleeberg: Richard-Wagner-Verband Leipzig, Helmut Loos und Sax-Verlag Beucha, 2013. S. 433.

<sup>31</sup> Терещенко А. Львівський оперний. Епоха Т. Павліковського... С. 130.

<sup>32</sup> Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у 2 т. Львів: Сполом, 2003. Т. 1. С. 33.



«Зіґфріда» (1907), «Золота Рейну» (1908) і «Загибелі богів» (1911). Вперше всю тетралогію було виконано у лютому 1911 р., і це була перша цілісна польська постановка «Персня нібелунга», наступна була здійснена у Варшаві майже вісімдесят років згодом, у 1989 р.(!)<sup>33</sup>. Вказані вистави в львівській опері також було поставлено у польському перекладі А. Бандровського-Саса. Окрім того, в актуальному репертуарі театру й далі йшли «Тангойзер», «Лоенґрін» і «Валькірія».

На головні партії Лоенґріна, Тангойзера і Зіґфріда Л. Геллер запросив відомого українського співака-ваґнериста Модеста Менцинського. Про початок свого творчого шляху М. Менцинський писав: «Та сталося так, що мені, кому батьками було обрано дорогу теолога, навчання за товстими монастирськими мурами у Львові не подобалося. Моя душа тужила за мистецтвом і музикою і це було для мене найтяжчим випробуванням. Відвідування театру студентами теології найсуворіше заборонялося. Всупереч цьому, я знаходив засіб обходити суворі правила монастиря і тоді серце і вухо насолоджувалися музикою «Лоенґріна» і «Тангойзера». Таємно відвідував я також професора консерваторії Валерія Висоцького і брав у нього перші уроки співу. Ніхто про це, звичайно, не знав, це були, власне, «крадені уроки», проте дуже цінні для мене»<sup>34</sup>. Модест Менцинський (1875–1935) – виняткова постать в історії української та світової вокальної школи, адже артист мав у своєму репертуарі чи не найбільше ваґнерівських партій. За свою кар'єру він співав 10 із 13 головних тенорових партій в операх Р. Ваґнера – Лоенґріна, Тангойзера, Парсіфаля, Зіґфріда («Зіґфрід», «Загибель богів»), Трістана, Зіґмунда («Валькірія»), Еріка («Летючий голландець»), Вальтера фон Штольцінга («Нюрнберзькі мейстерзинґери»), Кола Рієнці («Рієнці»). Збереглися записи М. Менцинського, зокрема виконання ним уривків з «Лоенґріна» і «Тангойзера» Р. Ваґнера.

Цікавою є постать Валерія Висоцького – педагога Львівської консерваторії, з класу якого вийшло, окрім М. Менцинського, ще багато видатних співаків: С. Крушельницька, Є. Гушалевиц, А. Дідур, О. Мишуга, І. Богус-Геллерова, Я. Королевич-Вайдова, М. Левицький, Ф. Лопатинська, М. Вітошинський та інші. В. Висоцький

---

<sup>33</sup> Dankowska J. Muzykolodzy lwowscy o Wagnerze... S. 137.

<sup>34</sup> Уривок зі спогадів Менцинського цит. за: <http://www.yusypovych.com/ukr/vidomi-ukrajinski-operni-spivaky-Mentsynskyj>.

не спеціалізувався на інтерпретації вагнерівських опер і навчав своїх учнів італійської манери співу, адже сам здобув освіту у Франческо Ламперті і починав свій шлях із міланської Ла Скала. Однак він допомагав учням усвідомити відповідальність і краще зрозуміти конкретні труднощі при виконанні вагнерівських партій. Отримавши добру школу у В. Висоцького, більшість його знаменитих учнів вдосконалювали свою майстерність в Європі: так, наприклад, М. Менцинський – у Ю. Штокгаузена у Франкфурті, С. Крушельницька – в Італії та у Відні в Й. Генсбахера, А. Дідур – в Мілані.

Одна з улюблених учениць Висоцького, Соломія Крушельницька, мала у своєму репертуарі аж шість головних партій з опер Вагнера: Ельзи («Лоенгрін»), Єлизавети («Тангойзер»), Брунгільди («Валькірія», «Загибель богів»), Валькірії («Зігфрід») та Ізольди («Трістан та Ізольда»). Зі слів самої Крушельницької, «Створення жіночих образів Вагнера – велика, але й нелегка радість. У цих образах чітко вимальовується героїчна лінія (згадайте хоча б Брунгільду). Всі вони майстерно окреслені, проте постійно коливаються між реальним життям і невловимістю вигадки. <...> Ізольда – це постать з легенди, але її пристрастям притаманні глибокі людські риси. Я, що ніколи не хвилювалася в інших спектаклях, цілком втрачала спокій, коли повинна була співати цю партію»<sup>35</sup>. Ця цитата видатної співачки підкреслює насамперед кропітку акторську працю над роллю, не говорячи навіть про вокальну майстерність. І справді, одна із заслуг Соломії Крушельницької на світовій оперній сцені (не говорячи про її виконавську майстерність, яка була на найвищому рівні) – осмислення та новаторська інтерпретація жіночих партій з вагнерівських драм.

Вперше працюючи над партією Ельзи («Лоенгрін»), С. Крушельницька розуміє усю складність драматичного втілення цієї ролі. Співачка спеціально повторно проходить курс сценічної гри та весною 1895 року їде до Відня, де вивчає опери Р. Вагнера під керівництвом Йозефа Генсбахера. Невдовзі вона успішно дебютує у вагнерівській драмі «Лоенгрін» на сцені Краківської опери. Її інтерпретація Ельзи вперше представляє образ жінки, далекої від розуміння реальності, яка

---

<sup>35</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 ч. / Вступна стаття, упор. і примітки М. Головащенко. Київ: Музична Україна, 1978. Ч. 1. Спогади. С. 237.

живе у власному ідеалізованому світі. Таке трактування було справді новаторським на тогочасній оперній сцені, де жіночі партії мали переважно однопланове вираження почуттів. Дальший поступ С. Крушельницька робить у трактуванні образу Брунгільди, в якій поєднуються сила неземної істоти разом із земними почуттями любові. Така двоїстість, підкреслена співачкою, глибоке відчуття образу, оригінальність та модерність інтерпретації вагнерівських жіночих партій, свідчить про розуміння нею нових тенденцій реалізму у тогочасному театральному мистецтві<sup>36</sup>.

Світова публіка і критики, захоплені голосом та виконанням вагнерівських партій С. Крушельницькою, не скупилися на похвали українській співачці: «Роль Ельзи виконувала Крушельницька, молода чарівна співачка... нечуваною грацією і надзвичайно милим голосом якої публіка була вкрай захоплена» (Le Gaulois, 1902, Париж)<sup>37</sup>; «Крушельницька від моменту першої появи на сцені захопила аудиторію майстерним виконанням своєї ролі [Ельзи], яку вивчила ідеально. Артистка тонко передає зміну почуттів героїні, розвиток сценічної дії. <...> ...артистка створила абсолютно завершений образ, що передала його з найбільшою достовірністю» («Kurier Codzienny», 1899, Варшава)<sup>38</sup>; «величним святом був тріумф «Лоенґріна» з прекрасною інтерпретацією [Крушельницької]. <...> Своєю чистотою та глибиною співу вона зворушує серця, коли з її уст чуєш вагнерівську музику» (Il Progresso, 1898, Чілі)<sup>39</sup>; «...[Соломію Крушельницьку]... називали ідеальною Ельзою. Вона й справді ідеальна, ця шляхетна і чарівна синьйорина, що так прекрасно відбиває палку та болісну пристрасть Ельзи. Спів її – ніжний, мелодійний, захопливий, а чистий і дзвінкий голос широкого діапазону – відмінно поставлений» (Данте Мангі, 1898,

---

<sup>36</sup> Тимків Н. Вагнерівські образи в інтерпретації Соломії Крушельницької // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: Зб. ст. Тернопіль: Астон, 2007. С. 63.

<sup>37</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 ч. / Вступна стаття, упор. і примітки М. Головащенко. Київ: Музична Україна, 1979. Ч. 2. Матеріали. Листування. С. 63.

<sup>38</sup> Там само. С. 35.

<sup>39</sup> Там само. С. 70–71.

Італія)<sup>40</sup>; «Брунгільда у її виконанні... ще ніколи не викликала таких овацій... Оркестр був змушений припинити гру» (1906, Буенос-Айрес)<sup>41</sup>.

Із записів співачки фрагментів з опер Р. Вагнера зберігся «Бойовий клич Валькірії» з опери «Валькірія».

Варто згадати ще й інших українських співаків – виконавців партій Р. Вагнера, діяльність яких пов'язана зі Львовом: серед них такі імена, як Ганна Крушельницька (сестра Соломії), Олександр Носалевич, Микола Левицький, Володимир Качмар, Мирослав Скала-Старицький, Роман Прокопович-Орленко та ін.

Музика Р. Вагнера лунала не лише на оперній сцені, а й у симфонічному виконанні. Вже в першому філармонійному сезоні 1902/1903 рр. прозвучало близько 60 (!) творів та фрагментів опер Р. Вагнера, в тому числі на чотирьох вагнерівських концертах (навіть творів Ф. Шопена дослідники нарахували менше – 40)<sup>42</sup>. На концертах 13 і 15 листопада 1902 р. та 27 і 29 березня 1903 р., під батуту Л. Челянського, слухачі мали змогу почути симфонічні твори і фрагменти з опер – увертюру «Фауст», більшість увертюр до опер, цілі дії з драм Вагнера, наприклад I дію з «Валькірії», III дію із «Загибелі богів», III дію з «Тангойзера». Фрагменти з опер виконував А. Бандровський<sup>43</sup>. Цього сезону у Львові гастролював Г. Малер, під батуту якого також прозвучали вагнерівські увертюри до «Трістана та Ізольди» і «Нюрнберзьких мейстерзингерів»<sup>44</sup>. Твори Р. Вагнера постійно входили і до репертуару концертів ГМТ (Галицького музичного товариства), а згодом – ПМТ. Зокрема, композиторові був присвячений окремий монографічний концерт ГМТ у 1891 р. Силами оркестру товариства були також виконанні

---

<sup>40</sup> Там само. С. 79–80.

<sup>41</sup> Там само. С. 124.

<sup>42</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів: ПП «БІНАР-2000», 2005. Т. 1 (1879–1939). С. 152.

<sup>43</sup> Савка А. Вокально-симфонічна музика у першому сезоні Львівської філармонії (1902–1903 рр.) на сторінках тогочасної преси // Музикознавчі студії. Вип. 16. Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів: Сполом, 2007. С. 47.

<sup>44</sup> Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: Монографія. Львів: ЗУКЦ, 2013. С. 259–269.

симфонічні увертюри «Фауст» і «Полонія», а також увертюри до опер «Трістан та Ізольда», «Нюрнберзькі мейстерзингери» та ін.

На початку ХХ ст. у Львові було видано публіцистичні твори Р. Вагнера. Зокрема, збереглися примірники праць «Мистецтво і революція» у польському перекладі Й. Месніла (Mesnił) (1904) та «Опера і драма» в перекладі М. Дінстля (1907)<sup>45</sup>. Вступну статтю до видання «Опера і драма» «Ryszard Wagner a Polska» («Ріхард Вагнер і Польща») написав перекладач М. Дінстль (Dienstl), того ж року ця праця вийшла окремим виданням. У ній автор пробує, за власним висловом, «кинути промінь світла на стосунок творця музичної драми і поляків»<sup>46</sup>. Праця має два розділи. У першому, зокрема, аналізуючи біографію композитора, автор стверджує, що на формування політичних поглядів Р. Вагнера вплинули польські повстання 1830–1832 рр.<sup>47</sup>, після яких багато поляків втекло до Лейпцига, де на той час мешкав композитор. Біженці радо віталися студентами, які шукали їхнього товариства. Сам композитор так згадував про ті події: «Горді і прекрасні постаті польських емігрантів захопили мене так, що, жваво співчуваючи нещасній втраті їхньої Вітчизни, сам особисто з ними познайомився»<sup>48</sup>. Під враженнями від тих подій молодий композитор почав писати увертюру «Польща» («Полонія»), яку завершив лише в 1836 р.<sup>49</sup>. Подальшим, дещо імпульсивним задумом було написати оперу «Костюшко» на текст друга Генріка Лаубе, який так і не був реалізований<sup>50</sup>. У другій частині праці автор розповідає про польські постановки опер Р. Вагнера 1867–1907 рр. у Львові та Варшаві.

Про публікації перекладів інших творів Р. Вагнера відомостей немає, але зважаючи на те, що офіційною мовою імперії була німецька і нею вільно володіла більшість освіченої верстви населення, вірогідно, що твори Р. Вагнера читали в оригіналі.

---

45 Wagner R. Opera i dramaty / Przełożył z niem. i zaopatrzył wstępem M. Dienstl. Lwów; Warszawa: H. Altenberg; E. Wende i sp., 1907. Cz. I. Opera a istota muzyki.

46 Dienstl M. Ryszard Wagner a Polska... S. 5.

47 Там само. S. 10.

48 Там само. S. 14.

49 Там само. S. 13–14.

50 Там само. S. 21.

Одна з перших польських монографій про Вагнера належала перу Здзіслава Яна Яхімецького (Jachimecki). Музикознавець народився у Львові, закінчив консерваторію Галицького музичного товариства 1901 р. Згодом продовжив музикологічні студії у Віденському університеті у Гвідо Адлера, одночасно з композиції – в Арнольда Шенберга, вивчаючи також філософію, історію мистецтва та слов'янську філологію. Отримав ступінь доктора за працю «Псалми Миколая Гомулки» у 1906 р. Згодом оселився у Кракові та викладав курси з теорії та історії музики в Ягеллонському університеті. Особливо плідно в міжвоєнний період займався популяризацією музики як організатор концертів, автор радіопередач, критик на сторінках газет та журналів: «Echo muzyczne» («Музичне ехо»), «Czas» («Час»), «Dziennik Polski» («Польський щоденник»), «Ilustrowany Kurier Codzienny» («Ілюстрований щоденний кур'єр»), «Kurier Poznański» («Познанський кур'єр»), «Kurier Literacko-Naukowy» («Літературно-науковий кур'єр»), «Przegląd Współczesny» («Сучасний огляд») та ін. Після Другої світової війни очолив новостворений Інститут музикології в Ягеллонському університеті, яким керував до самої смерті у 1953 р. Поруч із Адольфом Хибінським вважається зачинателем польського музикознавства. У власних працях найбільшу увагу присвячує історії польської музики від найдавніших часів до сучасності, звертається до таких статей польської культури, як Миколай Гомулка, Адам Яжембський, Марчин Мільчевський, Бартоломей Пенкель, Фридерик Шопен, Станіслав Монюшко, Владислав Желенський, Кароль Шимановський та ін. Осібними є праці, присвячені творчості світових композиторів – Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Гуго Вольфа та, зокрема, Ріхарда Вагнера. Монографія «Ryszard Wagner»<sup>51</sup> (1911), видана у видавництвах Львова і Варшави, друкувалася у Кракові, а розповсюджувалася «Товариством вчителів вищих шкіл у Львові». Книга була доступна широким верствам польських любителів творчості композитора. У вступі автор ставить завдання: «Укласти матеріал цієї книжки в такий спосіб, щоб заохотити читачів до докладнішого пізнання геніальної творчості великого митця»<sup>52</sup>. Автор хронологічно подає

---

<sup>51</sup> Jachimecki Z. Ryszard Wagner. Warszawa: E. Wende; Lwów: H. Altenberg: W-wo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie, 1911.

<sup>52</sup> Там само. С. 5.

біографію композитора, твори та їх розбір, розглядає естетичні та філософські погляди композитора, описує його оточення. Книга містить багато нотних прикладів та ілюстрацій.

В українському середовищі Вагнер теж був добре знаний і поцінований. Чимало статей про Р. Вагнера і рецензій на виконання його творів належать українським музикознавцям та критикам першої половини ХХ ст., як-от: В. Барвінському — «З концертової салі. I. Концерт співачки Одарки Бандрівської (Брамс-Вольф-Вагнер). II. Камеральний вечір Г., С. і М. Левицьких (твори Брамса)»<sup>53</sup> та «Із матеріялів до споминів про Модеста Менцінського»<sup>54</sup>; А. Рудницькому — «Вагнер і Байройт (З нагоди святочних вистав у Байройті)»<sup>55</sup>, «Ріхард Вагнер: (в 50-ліття смерті)»<sup>56</sup>, «Син великого творця (З нагоди смерти Зігфріда Вагнера)»<sup>57</sup>; В. Левицькому — «Ріхард Вагнер (23 травня 1813 — 13 лютого 1883)»<sup>58</sup>; Б. Кудрику — «Жмінка рефлексій з приводу роковин смерті Р. Вагнера»<sup>59</sup>, «Концерт у честь Вагнера, Брамса і Вольфа. Виступ Одарки Бандрівської»<sup>60</sup>; М. Островерсі — «Ріхард Вагнер. 1883–1933»<sup>61</sup>; М. Волошину — «З музичного руху. Концерти

---

53 Барвінський В. З концертової салі. I. Концерт співачки Одарки Бандрівської (Брамс Вольф Вагнер). II. Камеральний вечір Г., С. і М. Левицьких (твори Брамса) // Діло. Львів, 1933. Ч. 240. 28 жовтня. С. 7.

54 Барвінський В. Із матеріялів до споминів про Модеста Менцінського // Новий Час. Львів, 1936. Ч. 82. 12 квітня. С. 16–17.

55 Рудницький А. Вагнер і Байройт (З нагоди святочних вистав у Байройті) // Діло. Львів, 1924. Ч. 215. 27 вересня. С. 2–3.

56 Рудницький А. Ріхард Вагнер: (в 50-ліття смерті) // Діло. Львів, 1933. Ч. 40. 19 лютого. С. 3.

57 Рудницький А. Син великого творця (З нагоди смерті Зігфріда Вагнера) // Діло. Львів, 1930. Ч. 175. 9 серпня. С. 5.

58 Левицький В. Ріхард Вагнер (23 травня 1813 — 13 лютого 1883) // Дзвони. Львів, 1933. Ч. 5. С. 237–241.

59 Кудрик Б. Жмінка рефлексій з приводу роковин смерті Р. Вагнера // Мета. Львів, 1933. Ч. 10. 5 березня. С. 4–5.

60 Кудрик Б. Концерт у честь Вагнера, Брамса і Вольфа. Виступ Одарки Бандрівської // Мета. Львів, 1933. Ч. 43. 29 жовтня. С. 6.

61 Островерха М. Ріхард Вагнер. 1883–1933 // Новий Час. Львів, 1933. Ч. 34. 15 лютого. С. 3.

Модеста Менцинського»<sup>62</sup>, — які були надруковані в часописах «Діло», «Новий час», «Дзвони», «Мета» та ін.

Велика популярність творчості Р. Вагнера в музичній культурі міста вплинула і на місцеву композиторську школу. Тут не йшлося про відмінне трактування музики композитора музикантами різних національних громад, як це відбулося, наприклад, з творчістю Ф. Шопена, швидше — про сприйняття чи несприйняття композиторами моделі Р. Вагнера і застосування її у власній творчості. Серед шанувальників і послідовників Р. Вагнера варто виокремити львівських композиторів Станіслава Людкевича та Адама Солтиса. Обидва в перші десятиліття ХХ ст. були провідниками регіональної композиторської школи, української та польської відповідно.

Станіслав Людкевич (1879–1979) захопився музикою Р. Вагнера ще в молодому віці, коли відвідував оперні вистави за участю М. Менцинського та філармонійні концерти першого сезону 1902/1903 рр.<sup>63</sup> За партитурами Р. Вагнера композитор фактично навчався — не випадково в його бібліотеці збереглися клавіри всіх опер митця в німецьких виданнях ХІХ ст.<sup>64</sup> В липні 1903 р. композитор пише у листі до М. Лисенка: «Може бути, що в мені ще надто сильно сидить елемент і вплив німецької романтичної школи, яка й до нині мене інколи на силу тягне до себе. До того я від року пильно студіюю інструментацію, а Вагнер таки мене присів собою (виділення наше. — Л. К., С. О.); я не знаю чи се не виходить мені на шкоду, але я не в силі відцуратись від сього»<sup>65</sup>. Невдовзі композитор їде до Відня на обов'язкову річну військову службу. У 1906–1908 рр. він записується на три семестри до Музичного-історичного інституту у Відні і на семестр до Лейпцизького університету. В австрійській столиці С. Людкевич мав змогу послухати більшість опер Р. Вагнера, поспілкуватися з місцевими композиторами, послідовниками та пропагаторами його музики, особисто знайомих з митцем: музикознавцем Гвідо Адлером, а також композитором і диригентом Олександром фон Землінським — директором

---

<sup>62</sup> Волошин М. З музичного руху. Концерти Модеста Менцинського // Діло. Львів, 1924. Ч. 157. 19 липня. С. 3.

<sup>63</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів: ПП «БІНАР-2000», 2005. Т. 1 (1879–1939). С. 151–152.

<sup>64</sup> Там само. С. 564.

<sup>65</sup> Там само. С. 158.



Народної опери, постановником опер Р. Вагнера, зокрема «Тангойзера» та «Лоенгріна». У Лейпцигу Людкевич відвідував лекції з теорії музики, композиції та форми видатного музикознавця Гуго Рімана, його зацікавив цикл лекцій професора Артура Прюфера про життя Р. Вагнера та байройтські оперні вистави<sup>66</sup>. Повернувшись до Галичини і працюючи у різних освітніх закладах, С. Людкевич часто використовував фрагменти з опер Р. Вагнера у педагогічному репертуарі в Руському інституті для дівчат у Перемишлі, які виконали «Весільний хор» з «Лоенгріна», у ВМІ ім. М. Лисенка, у «Львівському Бояні» тощо. Композитор у 1914 р. навіть прочитав лекцію на тему «Вагнер і вагнерівські проблеми»<sup>67</sup>.

Стиль Р. Вагнера мав вплив на творчість українського композитора. С. Людкевич був прихильником естетичних переконань композитора і втілював його основні ідеї на ґрунті української національної музики. Він перейняв багату оркестрову палітру Р. Вагнера, гармонічні та композиційні засоби. Найбільше це позначилося на його симфонічній музиці та великих хорових полотнах, як-от: симфонічні поеми «Мойсей», «Каменярі» і «Веснянки» та ін. Помітні певні аналогії С. Людкевича і Р. Вагнера, наприклад монументальний поліфонічний стиль у «Кавказі»<sup>68</sup>, риси музичної драми вагнерівського типу опер «Бар-Кохба» і «Довбуш»<sup>69</sup>, ремінісценція «Трістана та Ізольди» у початковому мотиві солоспіву «Піду від вас»<sup>70</sup> та ін. Навіть наприкінці життєвого шляху композитор починав писати увертюру «Ой не ходи, Грицю» за драмою М. Старицького, в якій він бачив аналогію з «Трістаном»<sup>71</sup>.

Музика Р. Вагнера мала суттєвий вплив на творчість польського композитора Адама Солтиса (Sołtys, 1890–1968). Хоча композитор загалом не був надто великим прибічником естетичних і філософських ідей Р. Вагнера, його містичної символіки, однак перейняв від нього немало технічних новацій, зокрема індивідуальне трактування вагнерівських принципів музичної мови, застосування гармонічних, оркестрових

---

<sup>66</sup> Там само. С. 208.

<sup>67</sup> Там само. С. 247.

<sup>68</sup> Там само. С. 372.

<sup>69</sup> Там само. С. 564.

<sup>70</sup> Там само. С. 477.

<sup>71</sup> Там само. С. 235.

і фактурних прийомів, які мали місце у симфонічній музиці композитора, зокрема у симфоніях.

У міжвоєнне двадцятиліття опери Р. Вагнера з львівської сцени не зникають. Зокрема, «Лоенгрін» в театральному сезоні 1927/1928 за кількістю постановок переважив будь-яку зарубіжну оперу, окрім прем'єри того сезону — опери «Дон Паскуале» Г. Доніцетті<sup>72</sup>. Лише в 30-х роках ХХ ст., в зв'язку із загальною економічною кризою і закриттям оперної сцени в 1934 р., у Львові не виставляють опер Вагнера. Але в концертних програмах, у репертуарі вокального відділу консерваторії Польського музичного товариства його музика й надалі посідає вагоме місце.

У період Другої світової війни творчість Р. Вагнера також протрувала собі шлях на львівську сцену. 1942 року, в умовах німецької окупації, відбулася постановка «Летючого голландця». У постановці були задіяні німецькі, австрійські та українські виконавці, режисером був Володимир Блавацький<sup>73</sup>, а диригував Фріц Вайдліх. Вистава йшла мовою оригіналу. З українських виконавців співали Софія Гавришук, Йосип Фітьо і Василь Тисяк. Вистава пройшла шість разів, з особливою позначкою «лише для німців і союзників»<sup>74</sup>. Цей факт немало завважив у подальшій долі вагнерівських опер на львівських — і не лише львівських — сценах.

Третій період рецепції та поширення опер Вагнера у Львові пов'язаний з радикальною зміною духовних векторів. Вона почалась ще в 1939 р., з приходом радянської влади, а особливо посилилась після Другої світової війни. Зайве нагадувати, що в радянському «табелі про ранги» композиторів Ріхард Вагнер трактувався доволі неоднозначно. З одного боку, як учасника Дрезденського повстання 1849 р. його успішно вписали в революціонери, і в такій якості він цілком

---

<sup>72</sup> Кияновська Л. Оперы Вагнера на львівській сцені //Українська музика: наук. часопис. Львів, 2013. Ч. 2 (8). С. 71.

<sup>73</sup> Володимир Блавацький (справжнє прізвище Трач) (1900–1953) — український актор і режисер. У міжвоєнний період працював у Галичині, зокрема грав у театрі «Березіль» Л. Курбаса. У 1933 р. створив власний колектив «Заграва». Перший український режисер, який поставив «Гамлета» В. Шекспіра 1943 р. у Львові. Після Другої світової війни емігрував до США, де керував українською радіостанцією у Філадельфії.

<sup>74</sup> Паламарчук О. Твори Ріхарда Вагнера... С. 14.

влаштував ідеологічних цензорів культури. З іншого ж, ніяк не можливо було приховати політичне значення байройтських фестивалів у Третьому рейхові і те тлумачення, яке отримали його філософські містериї у фашистській ідеології. Тому загалом було прийняте соломонове рішення: у підручники з музичної літератури Ваґнера з підкресленням «революційності» включити, на сцени оперних театрів – не пускати.

З-під залізної руки цього правила, однак, непокірно вирвався один виняток. Він був настільки неймовірний і зухвалий, що заслуговує окремої докладнішої згадки.

Передісторія цієї постановки має дещо містичне забарвлення, а водночас свідчить про те, що культура і мистецтво все ж залишаються царством найбільшої свободи, незважаючи на будь-які заборони чи переслідування.

Ідея поставити на сцені Львівського оперного театру «Тангойзера», осяяла тодішнього головного диригента Ігоря Лацанича (1935–2003) – митця не лише великого таланту, але й надзвичайно експресивного, винахідливого, цілеспрямованого у здійсненні нерідко дуже сміливих, майже божевільних планів. В 1973 р. театр готувався до капітального ремонту будівлі, оскільки від часу побудови в 1900 р. в ній не проводилось ніяких серйозних відновлювальних робіт. Із об'ємних підвалів почали виносити ноти, програми, афіші, книги – все, що вціліло від зотління і ненажерливих щурів, які полчищами населяли підземні приміщення театру. Лацанич переглядав архівні раритети і раптом взяв до рук обгризений по краях нотний манускрипт. Це виявилась партитура «Тангойзера», та сама, за якою понад сто років до того здійснювалась перша постановка ваґнерівної опери ще на сцені театру Скарбка, з купюрами, зробленими австрійською театральною комісією. Так народився задум відродити у Львові «дух історії», традицію, яка плекалася десятиліттями, і здійснити нову постановку «Тангойзера».

Задум, звісно, прекрасний, але от шлях до його здійснення виявився дуже тернистим. Варто пам'ятати, що саме у Львові така акція була ще більш небажаною, аніж в інших містах, не тільки з огляду на славу передвоєнну історію ваґнеріани, яку не афішували, але й через події періоду німецької окупації.

Та Лацанич не звик відступати і розгорнув вельми далекосяжний стратегічний і тактичний план. Насамперед слід було знайти

такого перекладача, який би зумів подати українською мовою тексти Вагнера художньо адекватно, вокально зручно і «політкоректно». Єдиною людиною, здатною блискуче впоратись з таким завданням, був Борис Тен (1897–1983), поет, літературознавець, перекладач, що блискуче володів сімома мовами, в тому числі й німецькою, а до того ж прекрасний музикант та хоровий диригент, і врешті особа, яка дуже добре знала всі секрети політкоректності – недаремно ж він, автокефальний священник, в 30-х роках шість років провів у сибірських таборах. Борис Тен зробив досконалий переклад лібрето «Тангойзера». Таким чином, першу трудність вдалось подолати: можна було братись за репетиції опери.

Але як переконати відповідні ідеологічні служби, щоби дозволили поставити на сцені львівського театру оперу Вагнера – адже такого прецеденту не було раніше. Лацанич дуже старався: всі комуністичні дати і ювілеї були належним чином вшановані й відзначені львівською оперною трупю. Підозрювати її у нелояльності до влади не було ніяких підстав. Врешті через три роки його дипломатична тактика принесла свої плоди і довгоочікуваний дозвіл на постановку опери було отримано восени 1976 р. Проте, за спогадами співачки Людмили Божко, дружини диригента, всі шість місяців, протягом яких тривали репетиції, вони так і не мали певності, що прем'єра відбудеться, кожного разу тривожно очікуючи заборони з «Білого дому». Спочатку ця урочиста подія була призначена на 20 квітня 1977 року, але потім хтось пильний зорієнтувався, що це день народження Адольфа Гітлера, тому прем'єру терміново пересунули на місяць раніше і вона відбулась 21 березня 1977 року.

Спектакль викликав справжній ажіотаж у львівської публіки і отримав заслужену похвалу критики: співаки якнайкраще впорались з вагнерівськими партіями (в ролі Тангойзера виступив Володимир Ігнатенко, Єлизавети – Людмила Божко, а Венери – Ніна Тичинська), декорації Євгена Лисика цілком відповідали розкішній пізньоромантичній стилістиці, а диригент тонко відчув могутній дух музики останнього німецького романтика. Не обійшлося на прем'єрі і без курйозів: невдовзі весь інтелектуальний Львів жваво обговорював новий театральний анекдот, як секретар по ідеології Львівського обкому компартії після вистави обережно запитав диригента: а чи не занадто відверті костюми жриць у гроті Венери і чи не було б доречним

їх трохи більше прикрити? (Не забуваймо, що це був час найбільшої політичної стагнації!) На що дотепний Лацанич відповів: «Нічого не можу зробити, так написано в партитурі».

Вистава пройшла 44 рази, була показана в Києві та Одесі – теж з величезним успіхом. Після завершення ремонту її відновили в 1986 році, і ще кілька років вона прикрашала театральну афішу. А потім на початку 90-х була знята з репертуару, природно вичерпавши свій потенціал.

Так завершилась епопея з постановкою «Тангойзера» у Львові – історична подія, яка немов у краплині води відобразила і стійкість традицій музично-театрального життя міста, і духовно-інтелектуальну незалежність митців, і трагікомічні ідеологічні колізії... По-різному можна сприймати цей артефакт з висоти сьогодення і актуальних проблем музичної культури, але для того часу це був дуже відважний крок і одне з найзначніших художніх досягнень, якими міг похвалитись Львівський оперний театр.

Після 1991 р. відбуваються радикальні зміни у ставленні до творчості композитора – саме від цієї переломної дати починається четвертий період вагнерівської історії Львова, який триває до сьогодні. Початки були доволі скромними, але деякі події одразу засвідчили нові віяння у ставленні до світової культури, відміну будь-яких ідеологічних обмежень, а відтак – право на популяризацію тієї музики, яка нагадує про історично-культурну традицію краю і має багатьох прихильників. Природно до таких «знаків нової епохи» львівська культурна громада віднесла і творчість Ріхарда Вагнера.

Від 1993 р. у місті діє Товариство Ріхарда Вагнера, яке заснували Богдан і Леся Котюк<sup>75</sup>. Діяльність товариства охоплює багато сфер: організація концертів, гастролей, робота музичного видавництва «Collegium musicum» і, що найголовніше, призначення українським молодим митцям Вагнерівської стипендії. Стипендію виділяє Вагнерівський фонд та Асоціація вагнерівських товариств, які сприяють розвитку культури і, зокрема, пропаганді музики Р. Вагнера у світі. Вагнерівськими стипендіатами вже стали 32 митця зі Львова,

---

<sup>75</sup> Слідом за Львівським в Україні з'явилися Вагнерівські товариства у Києві та Харкові, які успішно працюють і зараз і також мають солідні списки власних вагнерівських стипендіатів.

в тому числі співаки Сергій Магера, Петро Радейко, піаністка Етелла Чуприк, цимбаліст Тарас Баран, акторка театру ім. М. Заньковецької Альбіна Сотнікова та ін.

В останні роки рецепція творчості Р. Вагнера у Львові має різні прояви, наприклад проведення у 2008 р. в рамках міського свята пива дійства «Ріхард Вагнер у Львові». На думку організаторів, ім'я композитора пов'язане з пивом через баварського короля-пивомана Людвіга II, який активно підтримував творчість Р. Вагнера. Кульмінацією фестивалю мала стати постановка «Валькірії» в межах міського простору, але така вистава не відбулася.

У 2013 р. Львів долучився до святкування 200-ї річниці від дня народження композитора. Найочікуванішою подією для львів'ян стали гастролі Донецької опери з розкішною постановкою «Летючого голландця». Аншлаг на обох гастрольних виставах цієї опери у Львові свідчив, що місцева публіка нагадала собі про давній інтерес до опер Р. Вагнера, особливо у поєднанні з незвичною, але не менш захоплюючою модерною сценографією. Ювілейного року відбулася низка симфонічних концертів, присвячених Р. Вагнеру. Серед них – Концерт пам'яті Вагнера до 130-річчя від дня смерті композитора (16 лютого), урочисте закриття XXXII Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Віртуози» з програмою «Гала Вагнер» (9 червня), в день народження композитора (22 травня) – концерт «Ріхард Вагнер у Львові», Концерт симфонічної музики українсько-австрійського оркестру K&K Philharmoniker (4 жовтня). Осібне місце зайняли концерти з органних транскрипцій фрагментів опер Вагнера (21–22 вересня в Будинку органної та камерної музики). «Транскрипції для органу фрагментів з опер Ріхарда Вагнера»<sup>76</sup> здійснив і видав голова Вагнерівського товариства, львівський композитор Б. Котюк. З його слів, до цього часу у Львові не було нот органних транскрипцій фрагментів опер Р. Вагнера, а сам композитор оригінальної музики для цього інструменту не писав. У виконанні Олени Мацелюх (орган) і Наталії Дитюк (сопрано) слухачі мали змогу почути на органі найвідоміші мелодії з опер Р. Вагнера – «Інтродукцію» та «Весільний марш» з «Лоенґріна», «Пісню стернового» з «Летючого голландця», «Увертюру» з «Трістана та Ізольди», «Гімн

---

<sup>76</sup> Котюк Б. Транскрипції для органу фрагментів із опер Ріхарда Вагнера. Львів: ТзОВ «ВФ "Афша"», 2013.

Венері» з «Тангойзера», «Політ валькірій» з «Валькірії». Незвичним було виконання вокальних фрагментів під супровід органу – «Молитва Єлизавети» та «Зустріч коханого» («Тангойзер») і «Відчай Зіглінди» («Валькірія»).

До ювілейного року Р. Вагнера вийшла книга Богдана Котюка «Ріхард Вагнер. Геній людства»<sup>77</sup>. У ній автор у невеликих нарисах виклав свої думки з приводу особистості, творчості, становлення естетичних ідеалів митця, центральних творів композитора і діяльності Вагнерівських товариств.

Одним з основних завдань львівської вагнеріани в роки незалежності залишалась постановка одного з шедеврів байройтського маєстро на сцені Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької. Врешті на початку березня 2019 року довгоочікувана подія відбулась в рамках об'ємної й амбітної програми «Український прорив», ініційованої генеральним директором Опери Василем Вовкуном. Якщо вкласти її у ряд попередніх акцій цієї програми – постановки опери «Дон Джованні» В. А. Моцарта, сценічного дійства «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, балетів «Весна священна» і «Пульчинелла» І. Стравинського, – до того ж додати не менш амбітний фестиваль Соломії Крушельницької восени 2018-го, то вочевидь окреслюється нова стратегія керівництва: кардинально переосмислити репертуарну політику театру, сміливо і навіть провокаційно пропонувати слухачам шедеври минулого та сценічні експерименти сучасності.

В цьому ряду – попри достатньо інноваційні ефекти всіх згаданих вистав – найбільшою провокацією й викликом для слухачів стала все ж сучасна львівська версія «Лоенгріна» Р. Вагнера. Ну, цілком львівською назвати її навряд чи можна, адже поруч зі львівськими музикантами – диригентом-постановником Мироном Юсиповичем і хормейстером Василем Ковалем – працювали й європейські фахівці: режисер-постановник Міхаель Штурм та хормейстер Йоганнес Кьолер (Німеччина), художник-постановник Маттіас Енгельман (Австрія). Так само з різних театрів України й інших країн Європи походили й солісти. Але власне цей інтернаціональний симбіоз і створив той

---

<sup>77</sup> Котюк Б. Ріхард Вагнер. Геній людства. Львів: ТзОВ «ВФ “Афіша”», 2013.

вельми незвичний мистецький продукт, який вже викликає і, впевнені, викликатиме багато суперечок як в професійних колах, так і в середовищі любителів-меломанів.

Спочатку був шок і водночас усвідомлення того, що regietheater, тобто режисерський театр, прийшов-таки врешті і до нашого міста. До цього часу ми якось більш чи менш успішно його оминали, принаймні в таких радикальних формах. Чи маємо це сприйняти за ознаку відомого галицького консерватизму, чи за прагнення добирати до музичного ряду поставлених опер візуальний ряд, який з ними природно співіснує і насправді переносить слухача/глядача в те місце і середовище, де відбувається дія, – важко відповісти однозначно. Натомість доводиться констатувати, що найновіше режисерське рішення «Лоенґріна» розворушило всіх і поділило львівське інтелектуально-мистецьке суспільство на два табори: тих, хто до глибини душі обурений драстичним зниженням всіх високих духовних цінностей та ідеалів, які підносив Ваґнер, і тих, які захоплені перенесенням «ходульних персонажів» пізнього романтизму з їх вже сьогодні неприйнятним пафосом у сучасний, кардинально переосмислений щодо системи художніх цінностей світ.

Правду кажучи, цілком неестетично оформлений сценічний простір міг викликати, і у багатьох таки викликав, дуже неоднозначні відчуття: складений суцільно з однакових зеленкуватих квадратів, де в ряд розташовані старомодні ліжка, подібні до тих, які стояли в радянських лікарнях, ніби й не зовсім відповідав величній музиці. Не менше внутрішнього спротиву викликав Лоенґрін у костюмі паяца, Ельза і Ортруда в однакових гамівних сорочках з божевільні, лише з різним кольором розчіхраних патлів: сіро-фіолетових – у «доброї» Ельзи й її почета та яскраво-рудих – у «поганої» Ортруди та її свити. Якщо додати до цього короля Генріха в яскраво-рожевих колготках, які він регулярно підтягує, Тельрамунда в костюмі чи то трансформера, чи то вікінга з популярних мультфільмів, Герольда в чорно-блискучому костюмчику, як у тамади сільського весілля, та, вишенька на торті, лебедя у вигляді істоти з гусячою головою і шиєю у плащику а la Джеймс Бонд із серій 70-х років, то стає зрозумілим: якщо режисер і надихався якимись художніми образами, то це був точно не пізній романтизм. Стали помітними три основні джерела, до яких апелює постановник: історія про лицаря Грааля вирішена в естетиці коміксу, лялькового театру та балагану.



Елемент фарсу, перетікання справжності в несправжність, повне стирання межі між добром і злом у цій сценічній версії мимоволі викликали бажання перефразувати знамениту фразу Вільяма Шекспіра «Весь світ – театр і люди в нім – актори» на «Весь світ – божевільня і люди в нім – пацієнти зі своїми комплексами».

І у цьому балагані з фарсом своїм особливим прекрасним плином розгорталась музика. І у критиків, і у слухачів виникало природне побоювання: а як наші співаки, оркестр, хор, які не мали жодного практичного досвіду виконання шалено важких вагнерівських партитур, впораються з цим надскладним завданням? Тим більше, що виконавиця партії Ельзи Олеся Бубела більш відома як солістка хорової капели «Трембіта», а Степан Дробіт (Тельрамунд) після закінчення навчання співав у фольклорному ансамблі «Козаки Поділля» Хмельницької філармонії та деяких популярних вокальних формаціях. І так одразу – на таку «глибоку воду», як провідні ролі в «Лоенґріні»! Але всі переконались, що наші артисти й музиканти таки справді винятково талановиті, тож з музичного боку вистава вдалась просто блискуче. Окреме величезне браво – маестро Мирону Юсиповичу, який від початку до кінця втримав логічну послідовність гіпернасиченої художньої конструкції, ніде не порушив цілісності музично-драматургічного розгортання, взяв найбільш доцільні темпи, показав багату динамічну палітру, дуже добре вибудував ансамбль солістів-оркестру-хору (щодо останнього, то не можна не відзначити і роботу обох хормейстерів – львів'янина Василя Коваля та німецького музиканта Йоганнеса Кьолера). І, звісно, не можна оминати солістів.

Пальму першості варто таки віддати Ельзі – Олесі Бубелі. В її інтерпретації підкупало все: і природна краса голосу, і культура співу, і артистичність – навіть визначену їй режисером дещо інфантильну поведінку вона зуміла представити коректно й шляхетно. Прекрасно показала і киянка Марія Березовська в ролі Ортруди. Її багатий, рівний у всьому діапазоні голос, чудова вокальна техніка, ефектна сценічна зовнішність, необхідна для цієї партії експресія справили якнайкраще враження. Серед виконавців чоловічих партій найсильнішим видався Степан Дробіт як Тельрамунд, передусім завдяки своєму «вагнерівському» – сильному і яскравому тембрально – голосу і природності перевтілення в образ прямолінійного

вояка. Таїландсько-австрійський співак Нуттхапорн Тамматі за природою свого обдарування більше ліричний тенор, тож в головній ролі Лоенгріна кульмінацію свого виступу досягнув у любовному дуеті третьої дії, проте в лицарських сценах та останній розповіді забракло у його виконанні необхідної сили і героїки. Ансамбль солістів гармонійно довершили Андрій Маслаков як король Генріх та Микола Корнютяк як Герольд.

А все-таки що хотів сказати режисер таким виключно антиромантичним прочитанням вагнерівського шедевру? Видається, що він представив деякі аж надто поширені сучасні візії класичного мистецтва минулого в такій гостро сатиричній формі поєднання високої музики Вагнера та її фарсово-балаганного сценічного вирішення – на жаль, не тільки мистецтва і не тільки минулого! Бо якщо Джоконда може красуватись на консервній банці, а тема симфонії Моцарта стати рингтоном мобільного телефону, то чому міфічний лебідь не може зображатися карикатурною гускою? Якщо попарт оголосив самодостатнім високим мистецтвом унітаз, виставлений Марселем Дюшаном, то чому звичайні ліжка й квадрати на стінах з вентилятором посередині не можуть бути оперною декорацією? Може, довкола нас насправді забагато фарсу й балагану, а ми просто вже не хочемо його помічати і звично зміщуємо високе й низьке, добро і зло та вважаємо, що так і треба? Принаймні ця версія режисера змушує замислитись над цим питанням.

Історія львівської вагнеріани, яка триває вже понад півтора століття, далеко не завершена: останній німецький романтик присутній і в концертних програмах філармонії, і в наукових інтересах музикознавців, і в навчальних програмах Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, а головне – в планах колективу Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької щодо наступних постановок шедеврів Р. Вагнера. Зараз плани щодо наступних спільних проєктів провідних львівських митців – солістів, диригентів, режисерів, оркестру – і знаменитих постановників, запрошених з багатьох країн світу, трагічно скоригувала війна. Але ці плани неодмінно будуть втілені після нашої Перемоги, а львівські меломани та гості столиці Галичини неодмінно познайомляться з новими талановитими творчими прочитаннями романтичних оперних візій Ріхарда Вагнера. ■

Гончар Олексій Юрійович –  
магістр культурології, аспірант  
IV року навчання кафедри теорії  
та історії музичного виконавства  
НМАУ ім. П. І. Чайковського

Oleksii Honchar – master  
of Cultural Studies, 4th year  
Postgraduate Student Theory  
and History of Music Performance  
Department of the Ukrainian  
National Tchaikovsky  
Academy of Music

alexey412@meta.ua, ORCID: 0000-0001-5353-0644

## Київські маршрути творів Ріхарда Ваґнера

«**П**еред тим, як матеріалізуватись на київській сцені, царствена тінь Ріхарда Ваґнера являлась киянам на концертах Київського відділення РМТ, де – не дуже часто, інколи раз у кілька років – але все ж виконувались фрагменти його опер. Перше документально зафіксоване виконання Ваґнера у Києві відбулось першого лютого 1874 року. Газети ніяк не відреагували на цю подію: вона була рядовою серед багатьох, що відбувались в цей час (у розпал Контрактового ярмарку)... Першим виконавцем Ваґнера у Києві (нехай й на концертній естраді) був Федір Стравінський, який тоді тільки-но розпочав (і саме на київській сцені) свою артистичну кар'єру...»<sup>1</sup>. Так промовисто пише у статті «Тень Ваґнера в Киевской опере» музикознавець Олена Зінкевич про дійсно не часті випадки виконання Р. Ваґнера у Києві. Вже в наш час, маючи змогу споглядати історичну ретроспективу, ми можемо стверджувати, що Р. Ваґнер для киян завжди був виключенням із правил, які

<sup>1</sup> Зінкевич Е. Тень Ваґнера в Киевской опере». URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/zinkvagner.htm>

диктувалися гастрольними виставами італійських труп, приватними антрепризами та врешті міським театром, який довгий час існував в системі орендної здачі.

Вагнер дійсно існує в Києві як тінь, адже значна частина театральних документів втрачена і невідомо, чи колись віднайдеться. Часом лише з преси ми можемо дізнатись дати (інколи приблизні) виконання вагнерівського доробку на сценах Києва – дореволюційні виконання ретельно описані О. С. Зінькевич у вищезгаданій статті. Причин такого інформативного вакууму багато: стара будівля театру вщент згоріла, відбудований театр відкрився, але через деякий час почалась Перша світова війна – зрозуміло, що виконання творів автора, який сприймався культовим німецьким явищем, не було доречним за таких умов. Революція та політична нестабільність (влада у Києві переходила від одних до інших 16 разів!) не сприяли збереженню довоєнних театральних документів. Про деякі подробиці подій тих складних років з фокусом на щойно сформовану на базі музичного училища консерваторію пише Ю. Зільберман у книзі «Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924»<sup>2</sup>. Аналогічні випробування переживав і театр, адже обидва заклади лише кількома роками раніше були частиною Імператорського Російського музичного товариства, тобто існували в нерозривному мистецькому зв'язку.

Театральний архів 1920-х років зберігся теж лише фрагментарно (документів щодо виконання вагнерівських творів немає), а більш цілісні дані існують лише від 1936–1937 року. Буремні події війни 1941–1945 років, коли Київська опера була евакуйована та повернулась в рідні стіни лише 1944-го, також внесли свої ремарки до писемної історії – частина архіву загублена, а частина була повернута до Києва.

З уривчастих даних все ж можна скласти хронологію появи імені Р. Вагнера та назв його творів у афішах театру. Нижче наведемо хронологічний перелік.

---

<sup>2</sup> Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки: монографія. К.: Типографія «Клякса», 2012. 480 с.

- ♦ **Перше документально зафіксоване виконання Вагнера у Києві:**
  - ▶ Федір Стравінський, романс Вольфрама «Вечірня зірка» з «Тангойзера» (1 лютого 1874 року<sup>3</sup>).

♦ **Концерти Київського відділення РМТ:**

**1874**

- ▶ Вступ до «Лоенґріну»,
- ▶ Жіночий хор з «Летючого голландця»;

**1875**

- ▶ Романс «Вечірня зірка» з «Тангойзера»,
- ▶ Увертюра до «Рієнці»,
- ▶ Марш з «Тангойзера»;

**1883**

- ▶ Увертюра до «Рієнці»;

**1887**

- ▶ «Смерть Ізольди» в перекладі Ф. Ліста;

**1888**

- ▶ Увертюра до «Парсіфалю»,
- ▶ Молитва та Романс з «Тангойзера»;

**1892**

- ▶ Аріозо Зіґмунда з «Валькірії» (25.01),
- ▶ Вступ до «Трістана та Ізольди» (28.11);

**1895**

- ▶ Аріозо Зіґмунда з «Валькірії» (16.01),
- ▶ Увертюра «Фауст» (21.10 та 23.10);

**1896**

- ▶ Траурний марш на смерть Зіґфріда із «Загибелі богів» (20.01),
- ▶ Учнівський вечір (Арія з «Тангойзера», Spinnerlied Вагнера—Ліста),
- ▶ Учнівський вечір (Арія з «Тангойзера»; 11.12);

**1897**

- ▶ «Зіґфрід-ідилія», Вступ до III акту «Лоенґріна» (01.04);

---

<sup>3</sup> За О. Зінькевич, з газет відомо також про виконання 02.09.1864 р. «двух пьес Вагнера (каких — не сказано)» бувшим кріпосним оркестром князя Лопухіна під орудою Клефеля, що також викликало неоднозначну реакцію.

## **1898**

- ▶ Увертюра до «**Нюрнберзьких мейстерзингерів**» (01.02);

## **1899**

Гастролі Берлінського симфонічного оркестру,  
дир. А. Нікіш (30.03 та 17.04):

- ▶ Вступ до «**Лоенґріна**»,
- ▶ Увертюра до «**Танґойзера**»,
- ▶ «**Зіґфрід-ідилія**»;

## **1902**

- ▶ Прелюдія до III акту та Вступ до «**Нюрнберзьких мейстерзингерів**»;

## **1904**

Гастролі Берлінського симфонічного оркестру, дир. А. Нікіш (05.05 та 06.05)

- ▶ Увертюри до «**Нюрнберзьких мейстерзингерів**» та «**Танґойзера**»;

## **1910**

- ▶ «**Зіґфрід-ідилія**» (02.12).

### **♦ Опера (антрепризи):**

- ▶ 2 та 10 грудня 1882 р., «**Танґойзер**» (антреприза Й. Сетова), дир. – І. Альтані, реж. – Ю. Давід, худ. – Фальк, Аккерман;
- ▶ 31 жовтня 1889 р., «**Танґойзер**» (антреприза І. Прянишникова), дир. – Й. Прибик, реж. – Д. Дума, худ. – О. Реджіо;
- ▶ 19.11.1890 р., «**Лоенґрін**» (антреприза І. Прянишникова), дир. – Й. Прибик;
- ▶ 27.09.1893 р., «**Танґойзер**» (антреприза Й. Сетова), дир. – Дж. Пагані;
- ▶ 25.10.1893 р., «**Летючий голландець**» (антреприза Й. Сетова), дир. – Дж. Пагані, реж. – Д. Дума.

### **♦ Сезони:**

#### **1901/02**

- ▶ «**Танґойзер**»

Оперна труппа під кер. П. М. Зубакова, оркестр, хор, декорації та костюми Тифліської казенної опери (листопад)

1902 р. – поновлення, трупа М. М. Бородая)<sup>4</sup>,  
дир. – І. Паліцин, Е. Купер, реж. – Я. Гельрот, худ. – Мягков,  
Блюменау;

**1905/06**

- ▶ «Тангойзер» (27.04),
- ▶ «Лоенгрін» (21.01, 26.01),  
дир. – Е. Купер, реж. – Я. Гельрот, худ. – С. Евенбах;

**1908/09**

- ▶ «Валькірія» (31.01.1909),  
дир. – Дж. Пагані, реж. – М. Боголюбов, худ. – С. Евенбах;

**1909/10**

- ▶ «Тангойзер»,  
дир. – І. Паліцин, реж. – М. Боголюбов, худ. – С. Евенбах;

**1910/11**

- ▶ «Зігфрід»,  
дир. – Дж. Пагані, реж. – С. Гецевич, худ. – С. Евенбах;

**1913/14**

- ▶ «Тангойзер» (18.09.1913),  
дир. – Дж. Пагані, реж. – Ц. Урбан, худ. – С. Евенбах, Лютке-  
Мейер, хорм. – А. Кавалліні;

- ▶ «Лоенгрін»,  
дир. – А. Пазовський, реж. – О. Улуханов, худ. – С. Евенбах;

**1916/17**

- ▶ «Валькірія»,  
дир. – Л. Штейнберг, реж. – М. Попов, худ. – С. Евенбах  
(М. Попов, В. Попов);

**1921/22**

- ▶ «Валькірія» (11.05.1923),  
дир. – Л. Штейнберг, реж. – М. Багров, худ. – С. Евенбах;

**1922/23**

- ▶ «Лоенгрін»,  
дир. – О. Орлов, реж. – О. Самарін-Волжский,  
худ. – С. Евенбах;

---

<sup>4</sup> История русской музыки: в 10 т. Том 10В: 1890–1917. Хронограф. Книга II / Под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур. 2011. С. 76.

### **1923/24**

- ▶ «Тангойзер» (22.04.1923),  
дир. — О. Орлов, реж. — О. Улукханов, худ. — С. Евенбах;

### **1926/27**

- ▶ «Мейстерзингери» (22.11.1926),  
дир. — А. Маргулян, реж. — Й. Лапицький,  
худ. — Б. Альмедінген;

### **1932/33**

- ▶ «Лоенгрін»,  
дир. — Л. Брагінський, реж. — В. Манзій,  
худ. — І. Курочка-Армашевський;

### **1943**

- ▶ «Лоенгрін» (поновлення вистави 1933 р.),  
дир. — В. Брюкнер, реж. — М. Зубарев, худ. — І. Курочка-  
Армашевський, хорм. — М. Тараканов;

### **1957/58**

- ▶ «Лоенгрін» (18.04.1958),  
дир. — О. Климов, реж. — С. Скляренко, худ. — В. Людмилін;

### **1994/95**

- ▶ «Лоенгрін» (30.12.1995),  
дир. — В. Кожухар, реж. — Ф. Ергер (Німеччина), худ. —  
Х. Фогельгезанг (Німеччина), костюми — М. Левитська;

### **2013–2018**

- ▶ «Гала-Вагнер» (концерти з аналогічною програмою);

### **2021**

- ▶ «Трістан та Ізольда» (15.09.2021) — київська прем'єра у концертному виконанні (якщо не брати до уваги транскрипцію Ф. Ліста «Смерть Ізольди», виконану 1887 року, та Вступу до опери з концерту РМТ 1892 року).

Наведений вище перелік не претендує на повноту, адже про деякі вистави, окрім згадки, відсутні ґрунтовні відомості. Переважна більшість джерел — це відгуки у пресі (лиш інколи документи: програма, афіші — здебільшого для пізніх постановок). Разом з тим навіть з існуючих згадок можемо впевнено сказати, що Київ не стояв осторонь від спадку Р. Вагнера та знайомився з ним. Так, виконання увертюри до «Парсіфаля» 1888 року (постановки якого були заборонені поза Байройтом) цілком відповідало світовій тенденції — в різних країнах намагались грати



хоча б фрагменти музичної драми. Якщо дореволюційну пресу можна вважати більш об'єктивною, адже відгуки та рецензії відображали індивідуальну точку зору автора та не мали корегуватись позамузичними чинниками, то відгуки на постановки радянського періоду, зі зрозумілих причин, мали відповідати загальній лінії політичного бачення, яке особливо прискіпливо регулювало й мистецькі пошуки.

Щодо вищеперелічених постановок та виконань фрагментів з творів Р. Вагнера, можемо зробити висновок, що до революції найбільш репертуарним твором був «Тангойзер», що цілком вписується в рамки італійської спрямованості антреприз того часу (в репертуар яких включалися й твори французьких композиторів). Друга з дрезденських опер Р. Вагнера поряд з ознаками вагнерівського зрілого стилю одночасно позначена впливом рис романтичної «великої» опери з яскравими постановочними ефектами та розгорнутими ансамблево-хоровими сценами, що, звичайно, полегшувало сприйняття публікою та підтримувало попит на виставу.

Приватні антрепризи Й. Сетова та І. Прянишникова, які були орендараторами приміщення міського театру, відзначалися непоганим художнім рівнем. Саме завдяки їх діяльності кияни були знайомі з широким колом оперних творів. Культурна політика Російської імперії сприяла розвитку провінційних театральних колективів, адже в сезон у столицях існувала монополія Дирекції імператорських театрів, а приватні антрепризи могли розраховувати лише на постановки в міжсезоння, гастролювати державою, що сприяло конкуренції та культурному обміну. Запрошені до співпраці виконавці теж відзначалися доволі високою майстерністю, значна їх частина вчилась в Італії – тогочасному центрі оперного мистецтва, шліфували свої голоси в театрах по всій Європі. Сам Й. Сетов починав як співак, отримав освіту в Неаполі, Флоренції та Парижі, мав широкий репертуар. По завершенні кар'єри працював режисером у Москві та Петербурзі, а, звільнившись з Імператорських театрів, заснував власну антрепризу. І. Прянишников був засновником першого в Російській імперії «оперного товарищества» (1889, Київ), мав схожу з Й. Сетовим біографію. З 1900 року Київська міська дума розірвала контракт з І. Прянишниковим<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Постановки творів Р. Вагнера у ХХ столітті систематизуватимемо звичайним на сьогодні сезонним способом, хоча дореволюційні сезони відрізнялись від звичайних для нас – під час Великого посту театральні вистави не давались.

Диригенти цих антреприз були відомими музикантами у Російській імперії. Дж. Пагані працював із Й. Сетовим у Києві та Одесі, після смерті Сетова 1893 року фактично очолив антрепризу в Києві; 1895 року разом з В. Пухальським та М. Лисенком вперше в місті ставили «Снігуроньку» М. Римського-Корсакова за участі автора. 1896-го року у театрі сталася пожежа, яка знищила весь реквізит. Дж. Пагані переїхав до Тифлісу, згодом – до Санкт-Петербурга. Його земляк А. Кавалліні працював хормейстером в опері С. Мамонтова в Москві, Києві, Одесі, Санкт-Петербурзі. 1907-го року на запрошення С. Брикїна (антрепринера у 1903–1910 рр.) переїхав до Києва, де пропрацював до 1928 року хормейстером. Й. Прибик наприкінці XIX століття був диригентом у Києві та Одесі, частина його творчої біографії пов'язана зі Львовом. Він був першим постановником «Пікової дами» (інший варіант української назви – «Винова краля». – О. Г.) у Києві<sup>6</sup>.

Одним із знаних художників, який працював у театрі тривалий час та оформив багато постановок, був С. Евенбах. Його декораціями захоплювався Ф. Шаляпін, коли побачив їх під час перебування 1915 року з гастрольями у Києві. Також С. Евенбах працював у Харкові, Петрограді, Одесі та інших містах Російської імперії та Радянського Союзу.

Серед режисерів, які мали значний вплив на театр першої половини XX століття, слід згадати М. Боголюбова. Він працював у містах України та Санкт-Петербурзі. Був першим постановником у Києві опер М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова<sup>7</sup>.

Газета «Кієвлянинъ» доволі іронічно коментувала обмеженість репертуарної політики оперних труп кінця XIX – початку XX століття:

«На жаль, найкращі опери Вагнера донині не можуть проникнути до Києва, й змушені обмежуватись одним лише “Тангойзером”; навіть “Лоенгрін”, який було показався на київській сцені кілька десятків років тому, більше на з'являється...»<sup>8</sup>.

---

6 Варварцев М. М. Італійці в Україні (XIX ст.): біографічний словник діячів культури / Відп. ред. В. А. Смолій. НАН України, Інститут історії України. К.: Інститут історії України, 1994. 196 с.

7 Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: воспоминания режисёра. М.: Издательство ВТО, 1967. 302 с.

8 «Кієвлянинъ». № 297 від 27.10.1901.

«Якщо б хто-небудь з киян вирішив скласти уявлення про сучасний стан оперної й взагалі музичної літератури за театральними та концертними афішами, то він прийшов би до дуже цікавих висновків. По-перше, він отримав би сумніви щодо існування яких-небудь інших творів Вагнера окрім “Тангойзера”...»<sup>9</sup>.

Разом з тим, аналізуючи виконання партій та сценографію, автори газетних статей вказують на інколи вільне поводження з авторськими вказівками щодо оформлення сцени, у той час як знання партитури викликає повагу, а вдалі сценографічні прийоми підкреслюються. Щодо співаків, то часто преса говорить про невідповідність голосу до вимог виконуваного репертуару. Критиці піддавались також невдалі режисерські ходи, що мали стати додатковим художнім елементом, а в результаті виявлялись абсолютно не художніми: «Не зайвим було б звернути увагу на мідний оркестр, що грав на сцені та за кулісами, певно, без будь-якої підготовки якісь вправи-нісенітниці...»<sup>10</sup>.

Однак, можна стверджувати, що з кількістю виконань Вагнера (дарма, що переважно «Тангойзера») зростав виконавський рівень співаків. В останні дореволюційні роки сформувалась група співаків, які протягом наступного десятиріччя стали головними вагнерівськими виконавцями Києва: «В “Тангейзері” співають найкращі сили трупи: Каржевін – Тангейзер, Воронець – Єлизавета, Каміонський – Вольфрам, Цесевич – Бітерольф. Усі вони, як і виконавці менших партій, дають усе, чого можна вимагати від нашої опери. Одна тільки д-ка<sup>11</sup> Валіцька в партії Венери нас не зовсім задовольняє: чи не краще було б дати цю партію д-ці Брун, а партію Єлизавети так і залишити за д-кою Воронець? Ансамбль від цього тільки виграв би. В театрі на виставах “Тангейзера” весь час повно публіки...»<sup>12</sup>.

Разом з виконавським рівнем вдосконалювалась й техніка роботи над виставами, принципи підготовки та підходи до їх втілення. Так, аналізуючи постановку «Валькірії» 1909 року, Ю. Станішевський

---

<sup>9</sup> «Кієвлянинъ». № 278 від 08.10.1903.

<sup>10</sup> «Кієвлянинъ». № 313 від 12.11.1906.

<sup>11</sup> Д-ка – добродійка.

<sup>12</sup> «Рада». № 267 від 26.11.1909. (Тут і надалі орфографія та пунктуація українського тексту подана у оригіналі. – О. Г.)

зазначає важливість для режисера М. Боголюбова відвідин Мюнхена та Байройта, де він мав можливість власними очима бачити принципи втілення вагнерівських драм у їх найбільш аутентичному вигляді<sup>13</sup>: «...У співдружбі з диригентом І. Пагані та винахідливим художником С. Евенбахом режисер створив виставу, що “відзначалася високим смаком і мистецьким почуттям краси. Нічого примхливого, нічого зайвого, кричущого. Прекрасні нові декорації, цікаві костюми”. Постановка приваблювала першокласним виконавським ансамблем. К. Воронець (Зіглінда), Ф. Орешкевич (Зігмунд), М. Валицька (Брунгільда), Г. Боссе (Вотан) зіграли вагнерівських героїв щирим людським почуттям»<sup>14</sup>. Як зазначає дослідник, традиції Байройта простежувались навіть у організації театральних дзвінків – звуків фанфар з мотивів тієї дії твору, яка розпочнеться. Також в день прем'єри на сторінках «Київського театрального кур'єру» була надрукована стаття М. Боголюбова з аналізом драматургії твору.

Вже наступного 1910 року в Києві вперше було виконано «Зігфріда», третю оперу з тетралогії «Перстень нібелунга». Відгук газети «Рада» наведемо з незначними скороченнями:

«Перша постановка „Зігфріда“, яка по ідеї мала бути видатною подією в музикальній житті Києва, на ділі дала дуже незначні художні наслідки. Почати з того, що оперу поставлено не цілу, а в уривках. Можна напевне сказати, що партитуру скорочено на добру третину. Особливо покращено II і III акти, причім викинуто не тільки великі куски діалогів, а навіть такі місця, де розвивається дія. Так, у другім акті випущено той епізод, коли Зігфрід скидає трупи Міме й Змія (кілька сторінок партитури). Добре, що наші артисти однаково нерозбірно вимовляють

---

<sup>13</sup> Байройтські спектаклі тривалий час залишались у репертуарі в тому вигляді, який мали при постановці їх під особистим керівництвом Р. Вагнера (тетралогія та «Парсіфаль»), а нововведення, що їх запроваджувала вдова композитора Козіма Вагнер, мали мінімальне відхилення від оригінальних постановок. Інші спектаклі «Байройтського канону» ставились у відповідній стилістиці, що базувалась на сценічному натуралізмі та насиченості бутафорією.

<sup>14</sup> Станішевський Ю. Український театр кінця XIX – початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 40.

слова, а то в головах слухачів виникла б чимала плутанина від такої “кускової” системи. Далі, в постановці помітно було багато провінціалізму, наче оперу ставив якийсь режисер-ділетант. Виходи робились не так, як того вимагає Вагнер. Подорожній, напр., виходить не з лісу, як сказано у Вагнера, а звідкись з стелі печери. Партію пташки виконує не хлопчик, як того вимагає Вагнер, а жінчина (д-ка Орлова). Всі сценичні ефекти зроблено надзвичайно грубо. Замість пташки з дерева спускається якась ганчірка, замість Змія – щось таке, чого й назвати неможна, в третім акті пташка зовсім не літає. В декораціях нема стилю. Ліс у I акті занадто рідкий, у другім – не дає ніякої ілюзії, в першій сцені третього – декорації грубо розлазяться, замість того, щоб їм зникнути в огні. За два роки підготовчої праці можна було дати щось більше стильне й художнє.

На щастя, виконання стояло на значній висоті, й це врятувало спектакль від повного художнього провалу. Оркестр у свій бенефіс грав прекрасно <...> До того д. Пагані<sup>15</sup> ще часто занадто форсірував згучність. Загалом, однак, виконання оркестрове стояло високо, й ті привітання, що випали на долю оркестру й його шефа, були цілком заслуженими. Вокальні партії також поділено гарно. Хоча голос д. Коржевїна не досить сильний для партії Зіґфріда – тут потрібний справжній героїчний тенор, – проте партію свою артист виконав з боку вокального цілком задовольняюче. З боку сценичного він був не зовсім на висоті, проте грубих помилок і неладностей в його виконанні не було. Прекрасний Міме вийшов з д. Брайніна. Ми не сподівались од цього артиста ні такого голосу, ні такої гри, ні такої дікції, а він дав такий цільний образ, що тільки лишилось дивуватись. Д-ка Брун лехко вправлялась з надзвичайно трудною тесітурою своєї партії <...> На своїх місцях були й д.д. Каченовський (Альберіх) та Дісенко (Фафнер) і д-ки Рибчинська (Ерда) й Орлова (пташка). Зрештою, й без того невелику партію Ерди так обкраяли, що д-ці Рибчинській майже нічого було й співати. Один тільки Максаков не підходив до партії Вотана, але проти цього нічого вдіяти не можна. Загальне вражіння від спектакля таке, що ми тільки познайомились з “Зіґфрідом”, але не бачили його в цілім і повнім виді.

---

<sup>15</sup> д. – добродій.

При тім занепаді серйозної музики, що тепер панує в Києві, доводиться дякувати й за це.

М. Григ...»<sup>16</sup>.

Зрозуміло, що війна внесла коректури до театрального життя — у сезоні 1913/1914 року виконувались «Тангойзер» та «Лоенгрін», а дві постановки «Валькірії» відбулись вже, як не дивно, 1917 та 1923 року — таким чином, у Києві було виконано половину з тетралогії «Перстень нібелунга». Про першу пореволюційну постановку «Валькірії» преса відгукнулася схвально: «...Обмеженість часу для підготовки “Валькірії” викликали сумніви щодо її успіху. І, незважаючи на це, “Валькірія” постала перед нами в такому вигляді, що її постановку та виконання можна порівняти та поставити поряд з колишніми постановками. Звичайно, не обійшлося й без недоліків, але інакше не могло і бути. Були вони і в оркестрі, і у артистів, і в окремих деталях постановки та сценічної дії, але все це було настільки незначним, що зовсім не загасало загального враження. З великим піднесенням грав оркестр, талановитий і чуйно керований Л. П. Штейнбергом. Чудовою Брунгільдою виявилася Литвиненко-Вольгемут, яка вперше взагалі виконувала цю партію і довела, що вона має не лише прекрасний голос і сценічні здібності, а й величезну музичність і художній смак...»<sup>17</sup>. М. Литвиненко-Вольгемут стане знаковою співачкою свого часу з широким репертуаром (близько 80 оперних партій та численні камерні твори). Вона була першою виконавицею Турандот з однойменної опери Дж. Пуччіні та вважалась однією з найкращих виконавець вагнерівського репертуару в СРСР.

Паралельно з виконанням опер надзвичайно часто кияни могли чути фрагменти вагнерівських творів у симфонічних концертах, які за старою традицією проводились у Купецькому саду і який так само за традицією продовжували називати Купецьким. Увертюра до «Тангойзера» та «Лоенгріна», «Зігфрід-ідилія» та «Шум лісу» з того ж «Зігфріда», популярний «Політ валькірій»: «...все це ми вже чули. Невже у того самого Вагнера нема інших творів?!» — дивувалися автори газети «Рада».

---

<sup>16</sup> «Рада». № 261 від 17.11.1910 (Правопис оригіналу, підписано псевдонімом. — О. Г.).

<sup>17</sup> «Торгово-промышленный бюллетень». № 223 від 13.05.1923.

Після революції першість серед постановок на київській сцені вже належить «Лоенгріну». З сезону 1922/23 року його ставили, якщо не рахувати поновлення у роки окупації, чотири рази. Щодо виконань «Валькірії» чи «Нюрнберзьких мейстерзингерів» у 20-х рр., то вони були творами з репертуарних рекомендацій – ця практика базувалась на ідеологічному підґрунті та мала на меті виключити виконання тих творів, які певною мірою могли суперечити комуністичному баченню мистецтва. Період 1920-х років детально розглянуто у статті М. Черкашиної-Губаренко «Вагнер і український театр 20-х років»<sup>18</sup>.

Що стосується режисерських методів, якими послуговувались митці того періоду, та завдань, які вони вирішували, то тогочасна газетна стаття свідчить: «В театрі ім. Лібкнехта 17 грудня піде опера Вагнера “Тангейзер”. Ставить оперу т. Дісковський, диригує Штейман. Оперу “Тангейзер”, що просякнута містицизмом та ідеєю боротьби християнства з поганством, перероблено з метою внести нову ідеологічну трактовку. За новою інтерпретацією Тангейзер повертається до “Гроту Венери” – через це пролог – “Грот Венери”, перенесено на кінець опери. Така перестановка актів виправдується також завданням піднести динаміку дії, що за Вагнером на кінець опери підупадає. В опері зроблено багато купюр. Опера піде в нових декораціях, з новими балетними сценами»<sup>19</sup>.

Доволі промовистою є й зниження інтенсивності появи вагнерівських творів у афіші від 30-х років ХХ століття, коли вони доволі швидко зникли з репертуару. Як пише в цікавому дослідженні музикознавець М. Раку, Р. Вагнер вже в перші пореволюційні роки отримав репутацію революціонера, що дозволило деяким творам стати частиною «обов'язкового» репертуару. Запит на його твори існував серед інтелектуальної еліти, однак також підтримувався владою у середовищі пролетарів. При цьому «Парсіфаль» та «Лоенгрін» вважались

---

<sup>18</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер і український театр 20-х років. Музика і театр на перехресті епох. Суми: Наука, 2002. Том I. С. 102–106.

<sup>19</sup> «Пролетарська правда». № 287 від 15.12.1925. Автор статті говорить про постановку та нові декорації. Можливо, це було поновлення «Тангойзеру» 1923 року, хоча енциклопедія «Національна опера України» не містить відомостей про постановку цього твору за 1925 рік.

не найкращими творами через свою містично-релігійну складову: перший офіційно заборонили 1934-го, другий – через два роки (дозвіл на постановки «Лоенґріна» поновили вже у середині 1950-х – загальнодержавна політика знову відкрила Ваґнеру шлях на сцену, але Київ виявився не самим активним його слухачем. – О. Г.). «Нюрнберзькі мейстерзинґери», навпаки, вважались твором реалістичним, «справжньою масовою оперою». «Зіґфрід» уособлював «нову радянську людину», «Перстень нібелунґа» був пов'язаний з більш складними ідеологічними претензіями, але фрагментами мав успіх. У 1930-ті, з приходом до влади у Німеччині націонал-соціалістів, де постать Ваґнера і його мистецтво були канонізовані, акценти змістилися. Зрозуміло, що на радянських теренах на спадок композитора впала значна тінь, що й зумовило заборону його виконання<sup>20</sup>.

Саме від цього періоду збереглися уривчасті документальні свідчення про постановки. Стосовно постановки «Лоенґріна» 1932-го року ми маємо 8 фотографій та афішу за 1933 рік.

Серед диригентів цього періоду, які відзначилися у ваґнерівському репертуарі, слід згадати Л. Штейнберґа – випускника Санкт-Петербурзької консерваторії, який двічі (у 1911–1914 та 1917–1924 роках) працював у Києві, був учасником Російських паризьких сезонів С. Дягілева, гастролював у Берні, Дрездені, Лейпцизі, Берліні. Він був першим в Україні постановником «Тараса Бульби» М. Лисенка. Його учень Л. Браґінський був постановником не тільки класики, але й творів композиторів-сучасників. Він пов'язаний з оперою від 1919 року, де спочатку грав в оркестрі, а у 1928–1933 рр. став головним диригентом театру.

Останній довоєнній постановці «Лоенґріна» у сезоні 1932/33 років судилося отримати друге життя в роки окупації Києва у 1941–1944 роках. Цей період став черговим випробуванням для Київського оперного театру та його артистів. Вже 8 жовтня 1941 року окупаційна газета «Нове українське слово» у статті К. Дніпрова розповідала про відновлення роботи Київської великої опери (Grosse Oper Kiew): «...До складу опери вже зараховані кваліфіковані солісти-співаки. Створено чудовий оркестр, хор із 75 чоловік та балет із 40. До постановки намічені:

---

<sup>20</sup> Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.



“Катерина” – Аркаса, “Утоплена” – Лисенка, “Чорноморська дума” – Яновського, “Купава” – Вахнянина, “Кармалюк” – Костенко, “Тарас Бульба” – Лисенка...»<sup>21</sup>.

Директором спочатку був призначений М. Шереметев, художнім керівником став хормейстер М. Тараканов, диригентами значаться М. Радзієвський, С. Горбенко, Л. Яновський та В. Гавриленко. Втім, вже навесні директором та художнім керівником (“інтендантом”) стає В. Брюкнер – диригент оркестру радіо у Кенігсберзі, брат придворного композитора А. Гітлера А. Брюкнера та зять райхскомісара України Е. Коха. Він змінив на посаді головного диригента М. Радзієвського та посунув з посади художнього керівника М. Тараканова, якій став просто хормейстером, та М. Шереметева, переведеного у режисери (окрім нього працювали М. Зубарев та О. Колодуб). Головним художником був призначений І. Курочка-Армашевський (худ. Л. Косміна, В. Бабенко, Й. Пейтан).

Названі митці – хто з власної волі, а хто через обставини – залишились в окупованому місті, хоча колектив театру мав повністю бути вивезений з Києва. Не судилося вчасно залишити місто й театральним декораціям, костюмам і нотам. Більшість з акторів та постановників почала свою артистичну діяльність ще на початку 1930-х та була знайома з вагнерівським репертуаром. Переважно ті артисти, хто жив та працював у окупованому Києві, вимушені були потім відступати з німецькими частинами й решту життя провести в еміграції. М. Близнюк, автор книги «Войной навек проведена черта»<sup>22</sup>, докладно описує умови роботи артистів у цей період та особисті долі багатьох з них. Зрозуміло, що воєнний стан та політика «расової приналежності» склали деякі проблеми в організації роботи театру: склад хору та балету Великої опери значних змін не зазнав, а от в оркестрі було до війни чимало євреїв, які були репресовані та знищені німцями (до війни оркестр складався зі 100, пізніше 140 чоловік, при повненні театральної діяльності в часи окупації вдалося зібрати 75).

---

<sup>21</sup> Тут і надалі збережена оригінальна орфографія.

<sup>22</sup> Близнюк М. И. «Войной навек проведена черта...». Вторая мировая война и русские артисты: под оккупацией, в Рейхе, в лагерях Ди-Пи. М.: Старая Басманная. 2017. 1120 с.

Про стан речей в Оперному театрі на 1 листопада 1941 року повідомляє доповідна записка у Київську міську управу (цивільна німецька адміністрація). Зазначалося, що вдалося зберегти майно театру, повністю вціліла нотна бібліотека. Декорації та реквізит для 32 постановок (що оцінювались, за словами Н. Февра у берлінському «Новому слові», на 15 мільйонів золотих рублів) також були в чудовому стані. Упаковані костюми навіть були відвезені на залізничну станцію (для евакуації. — О. Г.), де їх грабували протягом дев'яти днів, але частину вдалося повернути до театру. Зазначено, що окрім основного фонду костюмів (із коштовних тканин) існував «прокатний фонд», з якого оперний театр видавав костюми для різних вистав за зверненнями інших театрів, клубів тощо (з цього фонду з початком війни була вилучена частина костюмів на потреби щойно створених пересувних театрів, що мали обслуговувати фронтові частини). В задовільному стані було й взуття, за виключенням чобіт, переданих командирам радянських військових підрозділів з початком бойових дій. Новопризначений керівник опери (М. Шереметев) зазначав, що музичні інструменти збережені повністю, але їх стан не може задовольнити потреби театру.

В порядку були й бутафорія та реквізит до спектаклів. Господарське й побутове обладнання (меблі, пульти, ковдри, порт'єри) вціліли, але дещо потребувало реставрації. Потребувала її й система опалення. Оскільки звіт датований листопадом, то окремо зазначалася нестача палива, яка значно погіршувала ситуацію в опері, адже низька температура загрожувала збереженню цінного театрального майна (але не акторів!)<sup>23</sup>.

Наведені дані ще раз підтверджують, що евакуація театру відбувалася поспіхом, а головною метою стала необхідність вивезти якомога більше працівників, не зважаючи на наявні можливості та умови. Входження у зимовий сезон та нестача паливних матеріалів складала значну проблему для «нововідкритого» театру. Іншою проблемою була продуктова криза, яка в меншій мірі зачіпала провідних солістів та керівництво, але становила серйозну проблему для статистів

---

<sup>23</sup> Близнюк М. И. «Войной навек проведена черта...». Вторая мировая война и русские артисты: под оккупацией, в Рейхе, в лагерях Ди-Пи. М.: Старая Басманная, 2017. С. 169–170.

та інших працівників. На вул. Прорізній була відкрита театральна їдальня, але працювала вона теж з перебоями й не могла повністю задовольнити потреби театру. Ситуація стала виправлятися з призначенням В. Брюкнера, завдяки чому фінансування відтепер відбувалося з міського комісаріату, продуктовий набір покращився, але його отримували лише 200 чоловік із 1000 працівників<sup>24</sup>.

Газета «Нове українське слово» писала, що вже 13 грудня театр підготувався до відкриття сезону, який розпочався 25 числа показом «Пікової дами» для запрошених гостей, а кількома днями раніше відбувся «пробний» спектакль, на якому виконувались сцени з «Пікової дами», «Ночі перед Різдвом» М. Лисенка та балетні фрагменти Вальпургієвої ночі з «Фауста» Ш. Гуно. Для простого глядача сезон розпочався 27 грудня «Наталкою Полтавкою», яку те саме видання охарактеризувало як «свято української культури».

Обмеженість репертуару (з декларованого у жовтні переліку не давали й половини назв), побутові проблеми та викликані війною незручності стали причиною передчасного закриття театру вже у серпні 1942 року. Пізніше діяльність театру була поновлена, та, за деякими даними, остаточно завершилась у січні 1943 року. В. Брюкнер залишався в Києві та все ще обіймав посаду очільника театру, а виїхав з міста майже напередодні штурму його радянськими військами. Принаймні сезон у вересні 1943 року, як зазначає преса, відбувся: «Велика Опера в Києві відкриває цьогорічний сезон оперою Ріхарда Вагнера “Тангейзер”. Головна радіогрупа України транслюватиме з Оперового театру другий акт опери в неділю 12 вересня 1943 року від 17 годин 30 хв. до 19 години...»<sup>25</sup>, — за два місяці до звільнення міста німці або вдавали спокій, або бажали, щоб так здавалось.

Цінне майно та взуття й костюми були вивезені до Німеччини. Про спектаклі цього періоду відомостей вкрай мало. «Лоенгрін» 1942 року не є виключенням — відсутні списки виконавців та дати показів. Вірогідно, ці документи були знищені або вивезені німцями, як і майно. Все, що відомо, — це заявлені постановники

---

<sup>24</sup> Детальніше див.: Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944 рр.). Київ: Мистецтво, 1998. 222 с.

<sup>25</sup> «Дзвін волі». № 73 від 12.09.1943, інші регіональні газети — аналогічно.

та виконавці з недатованої програми сезону 1942/43. Можливо, це був єдиний склад артистів: дир. – В. Брюкнер, реж. – М. Зубарев (худ. І. Курочка-Армашевський, хорм. М. Тараканов – не вписані); Генріх – Шевцов, Циньов; Лоенгрін – Горський, Уляницький, Шведов; Ельза – Івашенко, Геращенко, Шведова; Тельрамунд – Мартиненко; Ортруда – Венедиктова, Єрмакова; Глашатай – Палій; знать – Гончаров, Александров, Усачов, Коряков; пажі – Кошечеева, Нагель, Таранова, Вікторщевська.

Імена виконавців та постановників цього періоду історії театру майже не фігурують у наявних документах, їхні біографічні відомості в архівах мистецтв відсутні та потребують подальших уточнень.

Вже наступна поява «Лоенгріна» та імені Вагнера в афіші відбулась 1958 року. Постановниками стали диригент О. Климов, режисер В. Скляренко, художник В. Людмилін, хормейстр В. Колесник – найбільш вагомі українські митці того часу. О. Климов був диригентом зі значним сценічним досвідом, у 1948–1954 роках – директором Київської консерваторії. Він працював та викладав у багатьох містах, за рік до постановки «Лоенгріна» отримав диплом 1-го ступеня Всесоюзного фестивалю музичних театрів. Режисер С. Скляренко починав у театрі «Березіль» під керівництвом Л. Курбаса, згодом працював у різних містах України, очолював драматичні та музичні театри. Художник В. Людмилін народився у Києві, в 1930–1936 роках навчався у Мюнхенській академії мистецтв, був репресований та згодом реабілітований. На постановку «Лоенгріна» запрошений зі Свердловського оперного театру, де працював від 1940 року. В. Колесник був талановитим хормейстером, який 1952 року закінчив консерваторію та майже одразу зайняв посаду головного хормейстера театру.

Постановка 1958 року найбільш задокументована: у Державному архіві літератури та мистецтва України збережені кілька афіш, журнали спектаклів, протоколи засідань художньої ради театру. Вони дають можливість не лише дізнатись про дати спектаклів та виконавців партій кожного з них, але й познайомитись із «закулісною» частиною вистави, її створенням та життям по той бік сцени. В архіві Оперного театру є велика кількість фото зі спектаклів – як мізансценічні, так і портрети акторів крупним планом.

Вистава йшла українською мовою у перекладі П. Тичини. Хоча спектакль готувався тривалий час, йому також не судилося стати

популярним. Збережені театральні документи свідчать про 11 вистав, що вкрай мало: 1958 рік – 18, 25 та 30 квітня, 12 та 17 вересня, 14 листопада; 1959 рік – 27 березня та 22 квітня; 1962 рік – 9 листопада, 4 та 6 грудня.

Зрозуміло, що вистава народжувалась «в рамках» ідеології:

«...Скляренко: Вирішуючи оформлення, ми вирішили підкреслити феодальний “жорстокий світ, жорстокі серця”. <...> ...Климов: Самий принцип підходу до інтерпретації цього твору є абсолютно вірним. «Лоенгрін» – це переважно легенда, казка. Якщо ж дивитися на представлені ескізи, то це чиста історія – немає елементів легенди, немає фантастики, немає польоту, немає кольору. Все зроблено дуже добре, професійно, але дуже похмуро. Трактування матеріалу як світлої легенди тут просто відсутнє. Тут варто шукати не так історичної правди, як всього того, що впливає з легенди, впливає з музики Вагнера...». «...Ця вистава, за світовою традицією, має зазвичай містичне звучання. І недаремно до нас учора на перегляд прийшли дуже відповідальні товариші, які відповідають за ідеологію репертуару. І я беру на себе сміливість висловити тут думку цих відповідальних товаришів про те, що театр, постановники спектаклю “Лоенгрін” вирішили його правильно. Постановники вистави поставили його на нашу, сучасну платформу, і тут треба поставити їм 5 з плюсом. <...> Але я маю зробити зауваження нашої постановочної частини: якщо вчора дуб хитався, то сьогодні це треба було виправити, але й сьогодні дуб хитався, та ще більше ніж учора. Це просто злочинна недбалість. Я вимагаю, щоб до завтрашнього дня цього не було. <...> Постановникам зважити на ті зауваження, які були тут висловлені. Вистава надалі має допрацьовуватися. Вона стане в ряд з найкращими нашими спектаклями, як “Тарас Бульба”, “Війна і мир”. З такою виставою, як “Лоенгрін”, вже можна входити в будь-які двері. Ще раз вітаю із перемогою!»<sup>26</sup>.

Разом з необхідністю дотримуватись певних рамок прослідковується конструктивна мистецька позиція авторів вистави, їх знання загальних стилістичних характеристик (хоч іноді з цих питань виникали вкрай цікаві дискусії): «...Климов: Вагнер не любив, щоб сторони

---

<sup>26</sup> Протокол № 4 засідання Художньої ради Державного ордену Леніна академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. 17.04.1958.

предмети заважали сприйняттю музики. Тому не треба, щоб декорації були надто красивими. В цьому макеті декорацій є відчуття музики Вагнера. Тут не треба копіряться в стилях. Тут є стилізація, відповідна до музики Вагнера і цього цілком досить...»<sup>27</sup>. <...> «...шолом підібрали поганий. Ортруда /Любимова/ гримуватися досі не вміє. Хор, при виході Ельзи, повинен дивитися в її бік, а то хор весь час дивиться на диригента і співає «Йде, йде...», а хто іде – незрозуміло, і в Ельзи, і в Ортруди, і в артисток хору, якісь “індійські” жести рук. У німців таких жестів не було. <...> Треба показати Колоді, як слід подавати Ельзі руку. Поклони лицарів мають бути схожі на російські боярські поклони.

Коли відміряють місце для поєдинку, то і Тельрамунд та Лоенгрін повинні дотримуватись цього місця. Коли король встає з колін, то й усі мають піднятися з колін. А тут якось немає етикету на сцені...». <...> «...Шолом нашого Лоенгріна – це ”гуска сидить на яйцях”...»<sup>28</sup>.

Перші вистави, як значиться у документах театру, «пройшли відмінно», хоча постановники скаржилися на нестаток часу на репетиції, навантаження на співаків та недопустимість у майбутньому працювати в такому темпі. Разом з тим протоколи щодо наступних вистав містять зауваження до сценічного оркестру – такого ж характеру, як критикувала преса на початку століття: «...2/ Вказати інспектору сценно-духового оркестру тов. Щасливому на халатне ставлення до строю духового оркестру. 3/ Доручити тов. Рябову зробити зауваження виконавцям тромбонів з приводу їхньої неохайної гри. Вказати групі тромбонів на необхідність добитись чистоти виконання, в противному разі будуть зроблені адміністративні висновки»<sup>29</sup>. «Строго попередити диригента сценно-духового оркестру про необхідність своєчасного вступу оркестру»<sup>30</sup>.

Можливо, вистава виявилася занадто складною для публіки, але наступний «Лоенгрін» кияни побачили лише наприкінці 1994 року.

---

<sup>27</sup> Протокол № 14 засідання Художньої ради Державного ордену Леніна академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка. 22.11.1957.

<sup>28</sup> Протокол № 4 засідання Художньої ради Державного ордену Леніна академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. 17.04.1958.

<sup>29</sup> Протокол № 10... 21.05.1958.

<sup>30</sup> Протокол № 15... 26.11.1958.

Останній вагнерівський спектакль ХХ століття створювався спільно з німецькими постановниками – режисером Ф. Ергером та художником Х. Фогельгезангом – за підтримки Посольства ФРН, яке надало консультації українській стороні, організувало курси німецької мови, що було вкрай важливим, – такі часові проміжки у виконанні Вагнера (твори якого майже 40 років не ставились у Києві) та переважаюча у нас традиція італійського спрямування не сприяли одразу бездоганному результату роботи.

Київська група постановників була представлена диригентом-постановником В. Кожухарем й художником по костюмам М. Левитською – мисткиня і досі веде активну творчу діяльність. Прем'єрний показ «Лоенгрін» пройшов 30 грудня 1994 року. Цей спектакль отримав переважно схвальні відгуки в пресі та конструктивну критику, але йому також не судилося тривале сценічне життя. Оскільки постановка опери знову відбулася у нестабільні часи, документальні свідчення про неї майже відсутні в ЦДАМЛМ України, але, можливо, ще чекають свого часу на нерозібраних полицях із документами.

А. Мокренко, в той час директор театру, так розповідав про процес постановки: «Майже рік ми працювали над цим твором. Однією з найбільших складностей було вивчення виконавцями німецької мови. Річ у тім, що опера йде на сцені майже без купюр – 4,5 години. <...> Тепер відбувається те, чого ще ніколи не було на оперній сцені України – спектакль йде німецькою мовою, тобто в оригіналі. Й то дуже важливо, адже є музика голосу, а є музика слова, інтонації. Мовно-музичний синтез – вища грань в оперному мистецтві, й ми до цього прагнемо. Крім того, театр послідовно йде по шляху інтеграції в світову культуру. А хто б нас зрозумів у Європі чи Америці, коли б «Лоенгрін» звучав не його рідною мовою. В усіх театрах світу опери виконуються мовою оригіналу, й нам треба активно прилучатися до цього рівня виконавської культури. <...> Реалізувати програму нам допоміг спеціальний фонд, що існує при Міністерстві закордонних справ Німеччини в Україні, яке ставиться до театру з великою прихильністю. Його співробітники, а також спеціалісти Інституту Гете в Києві допомогли вивчити німецькі тексти, відчути особливий колорит образу німецької легенди, її дух і чарівність. <...> Над постановкою спектаклю працювала талановита творча група. Крім названих митців, це диригент Володимир Кожухар, хормейстер

Лев Венедиктов та інші. Головні партії виконують Микола Шопша, Олександр Востряков, Світлана Добронравова, Микола Коваль, Валентина Кочур, Валерій Пашенко та інші»<sup>31</sup>. Декотрі зі згаданих співаків та постановників лише нещодавно завершили артистичну діяльність, частина митців викладає у НМАУ ім. П. І. Чайковського, передаючи молоді свій досвід.

Преса здебільшого схвально відгукнулася на постановку, а критика була конструктивною та стосувалась незначних прогалин, які були викликані більше незвичністю матеріалу, ніж художніми можливостями виконавців. Наведемо декілька з них.

Олеся Волчик: «...Досконалість опері Вагнера задали не лише звучання мовою оригіналу без "музичних купюр", а й "мобільність" хору. Хор не стояв нерухомо на сцені, а "оживляв" музичну атмосферу вистави, беручи активну участь у дійстві, що розігрується...»<sup>32</sup>.

Ерік Фальк, культуролог: «...Головне, що нарешті усвідомлена необхідність виконання опери мовою оригіналу, оскільки лише за цієї умови зберігається її комплексна мелодика. Магія музики робить несуттєвим те, що Лоенгрін сивий, а Ельза не настільки витончена, як можна було б очікувати при її гіпотетичній юності. До того ж майстерність акторів — безперечна. Колективу, що працював над виставою, вдалося створити оригінальне і сучасне видовище, що відповідає естетичній концепції Вагнера, який одним з перших проголосив ідею синтезу мистецтв, втілену в музичній драмі. Оформлення сцени вирішено лаконічно, контрастні чорно-червоні прикраси підкреслюють виразність дії. Досить сміливі та нетрадиційні костюми, розроблені Марією Левитською. Своєрідна іронія є і у використанні окопних шинелів для вбрання брабантської знаті та очевидних натяків на німецьку військову форму часів Третього рейху. Асоціативний ряд, що викликається подібним рішенням, наводить на роздуми про безперечний зв'язок романтизму з духом диктатури»<sup>33</sup>.

Євген Куришев: «Створений артистом (М. Ковалем. — О. Г.) чудовий (в сенсі художньої достовірності) образ підступного лиходія

---

31 Для меломанів, які знають, що почім в оперній класиці // Час-Time. 1995. 7 січня.

32 «Финансовая Украина». 18 января 1995.

33 «Всеукраинские ведомости». 06.01.1995.



бравантського графа Фрідріха фон Тельрамунда – ну просто саме втілення категорії зла у «хімічно чистому» вигляді! (Більш жахливі образи лиходійства може продемонструвати ну хіба що саме життя!) <...> Інтонційне багатство співу В. Кочур дозволило їй настільки мальовничо описати злочинну Ортуруду, що вражені слухачі партеру відчували крижаний жах її численних прокльонів. Гра та вокал чудової актриси стали, мабуть, художньою сенсацією вистави»<sup>34</sup>.

Надія Некрасова: «...О. Востряков з успіхом подав образ Лоенґріна. І хоча не все було бездоганним з точки зору вокалу, та й сама манера (“італійська” за школою) дещо не співпадала з національним характером персонажа, в цілому надзвичайно складна і багатогранна партія героя опери відтворена з глибоким розумінням змісту цього образу. Слід підкреслити, що обдаровання співака, його артистична природа відповідають лірико-поетичній натурі Лоенґріна, про яку писав Ваґнер... <...> О. Востряков напрочуд органічно, природно почувається в сцені біля собору (друга дія) і особливо в третьому акті, де найповніше розкривається ліричне обдарування артиста. Сповнений трепетної ніжності поетичний дуєт “Чарівним огнем палає серце ніжно”, натхненне аріозо “Як ніч ця солодко мені туманить думку...” і підкреслене, величне друге аріозо, в якому Лоенґрін нагадує Ельзі про її клятву, – утворюють ніби єдину лінію розгортання образу героя, що оновлюється й доповнюється важливими рисами. У масштабній емоційно насиченій сцені співакові вдається розкрити багату гаму почуттів від найінтимнішого переживання до величної відстороненості і відчуття трагічної самотності, втрати кохання і коханої. Безумовно, ця партія може стати окрасою його репертуару...»<sup>35</sup>.

Останнім твором Р. Ваґнера, представленим на сцені оперного театру 15 вересня 2021 року, був «Трістан та Ізольда». Хоча й у концертному виконанні, але це була прем'єра для нашого міста – раніше виконувались лиш окремі фрагменти партитури. Сподіваємось, що незабаром опера постане й у сценічній версії та відкриє шлях іншим з-поміж доробку Майстра.

---

<sup>34</sup> Курьшев Е. «Лоэнгрин» в зеркале оперного ренессанса // Зеркало недели. 1995. 4 февраля.

<sup>35</sup> Некрасова Н. Здобутки є, а перспективи? //Музика. 1995. № 2 (296).

## Висновки

Підводячи підсумки та аналізуючи відомі постановки опер Р. Вагнера, можемо стверджувати, що цей значний пласт музики й досі продовжує існувати для киян як виключення з загального масиву. Оперний театр, залишаючись репертуарним за принципом своєї організації, не включає до репертуарного переліку жодного твору композитора, хоча їх наявність завжди є свідченням художнього рівня колективу, можливостей виконувати складний у реалізації музичний матеріал. Вже згадуване концертне виконання «Трістана та Ізольди» показало, що «вагнерівський вакуум» існує – квитки були розпродані повністю заздалегідь.

Звичайно, поодинокі виконання оркестрових фрагментів, фортепіанних творів композитора та перекладень для інших складів інструментів не можна порівнювати з постановками, але все ж завдяки саме їм вдається хоча би частково заповнити ці прогалини репертуару. Слід зауважити, що останніми роками, переважно у камерній версії, Р. Вагнер звучить все частіше<sup>36</sup>.

Якщо ж брати до уваги лише постановки опер, то можна побачити певну закономірність не лише їхньої появи, але й особливостей самих постановок. Дореволюційні «Тангойзери» були зумовлені не тільки найближчою до традиційної італійської опери структурою твору, але й комерційною складовою: вірогідно, антрепренери не бажали ризикувати постановками нових творів, не знаючи, який прибуток вони принесуть; разом з тим, за контрактом, декорації мали залишатись у власності театру, а всі наступні постановники тим чи іншим чином могли використовувати у своїх спектаклях вже наявні, беручи їх напрокат. Можливо, це лише припущення, але постановки цієї опери за кількістю разів дорівнюють в сумі постановкам «Зіґфріда», «Валькірії», «Лоенґріна» та «Летючого голландця». Останній, представлений лише раз 1893 року, вірогідно, не мав успіху<sup>37</sup>. «Лоенґріну» судилося стати другою за популярністю оперою, яка час від часу

---

<sup>36</sup> Київське Вагнерівське товариство: 25 років під гостинним дахом Київського будинку вчених Національної академії наук України: науково-популярне видання. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2021. С. 29–36.

<sup>37</sup> Ще раз «Голландець» був представлений киянам під час гастролей Донбас Оперы 2013 року.

з'являлася на афіші, а після революції стала найчастіше виконуваною. Дореволюційні постановки «Валькірії» (1909) та «Зігфріда» (1910) могли свідчити про появу попиту на Р. Вагнера, появу традиції та, в результаті, співаків з відповідними вокальними даними для цих творів. Зрозуміло, що рівень виконання та якість перших постановок не були бездоганними (про що й свідчить преса), а Перша світова війна зупинила цей розвиток.

Пореволюційні постановки вже існували у ідеологічній площині та від перших років мали демонструвати досягнення та довершеність комуністичного строю. Представлені «Валькірія» та «Мейстерзинґери» були оголошені революційними творами та такими, що уособлюють масове народне начало<sup>38</sup>. Вони, як і виконувані «Лоенґрін» та «Танґойзер», зазнавали значних купюр й стилізації до необхідних владі форм. Заборона частини ваґнерівського спадку з середини 1930-х років тривала до середини століття, коли певні твори були дозволені за умови обходження «гострих кутів» оригінального лібрето<sup>39</sup>.

Незважаючи на зняття табу у 1950-х, Київ так й не сформував інтересу до музики Р. Вагнера. Єдина сучасна постановка «Лоенґріна» мовою оригіналу середини 1990-х років стала на сьогодні останнім спектаклем київської ваґнеріани. ■

---

<sup>38</sup> Сам композитор існував у радянському міфотворенні в якості революціонера-новатора, ставлення до особистості якого з часом зазнавало деяких ідеологічних змін.

<sup>39</sup> В той же час творчість Р. Вагнера у Німеччині стала обслуговувати ідеологію націонал-соціалізму, але його спадок не зазнав структурного втручання, був комплексно прийнятий та інтерпретований у необхідному для режиму напрямі.

Сердюк Олександр Віталійович –  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри історії  
української та зарубіжної  
музики Національного  
університету мистецтв  
ім. І. П. Котляревського (Харків)

Oleksandr Serdiuk – PhD in Art  
Studies, Associate Professor  
at the Department of History  
of Ukrainian and Foreign Music,  
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv  
National University of Arts

oserdiuk@ua.fm, ORCID: 0000-0003-2684-8467

## Твори Ріхарда Ваґнера на харківській оперній сцені

**П**ропоновану історичну розвідку доведеться розпочати з констатації того факту, що харківська оперна сцена, на жаль, ще не змогла запропонувати публіці якісь видатні вистави ваґнерівських опер, які б достатньо переконливо втілювали ваґнерівську ідею *gesamtkunstwerk*. Однак і харківські музиканти і харківські меломани, як виявилось, завжди з ентузіазмом ставилися до музики Ваґнера.

Унікальною в цьому плані є особистість харківського піаніста Йосифа Рубінштейна, доля якого тісно переплелася і з Р. Ваґнером, і з його театром у Байройті. Мабуть, жоден з українських музикантів не був настільки близький до німецького майстра і до його театральних проєктів, більше того – не був безпосередньо причетним до найбільш амбітного з них. Безумовно, взаємини Рубінштейна з Ваґнером і його родиною не можна назвати простими, та саме завдяки їм склалися своєрідні культурні зв'язки між Харковом і Байройтом, які беруть початок з часу створення фестивального театру Ваґнера. Отже, варто підкреслити причетність цього харківського музиканта до безпосереднього втілення театральних проєктів німецького майстра.

Харківська преса принаймні з 80-х років XIX століття регулярно інформувала громадськість про концерти або вистави, в яких виконувалися вагнерівські твори, про видатних співаків – уродженців Харкова, які співали вагнерівський оперний репертуар у вітчизняних та закордонних оперних театрах. Прикладом цього може послужити замітка про нашого славетного земляка Івана Алчевського в газеті «Южный край» від 26 листопада 1908 р.: «Г. Алчевскій въ настоящее время одинъ изъ самыхъ занятыхъ... артистовъ въ Парижѣ. Вчера, по желанію Е. В. королевы шведской, въ оперѣ должно было въ присутствіи избраннаго общества состояться представленіе Вагнеровской пьесы „Сумерки боговъ.“ Такъ какъ г. Ванъ-Дикъ чувствовалъ себя нездоровымъ, то обратились съ просьбой замѣнить его на этотъ разъ къ г. Алчевскому. Но такъ какъ болѣзнь г. Ванъ Дика грозила затянуться, то предложили г. Алчевскому, вообще принять на себя его партію. И – верхъ артистическаго искусства (tour de force) – г. Алчевскій, незнакомый раньше съ партіей, послѣ 48 часовъ неустаннаго труда, былъ готовъ и блестяще выполнилъ принятую на себя задачу»<sup>1</sup>.

Музика Вагнера наприкінці XIX – на початку XX століття в Харкові постійно звучала в симфонічних концертах, його твори регулярно включали у свої концертні програми видатні диригенти, співаки та співачки, які виступали тут з гастролями, такі як Ф. Литвин, С. Демидова, А. Пасхалова, Л. Донской, А. Смирнов та ін.

Виглядає символічно згадування у харківській пресі про начебто перше публічне виконання вагнерівського твору в Харкові. Як засвідчують «Харьковские губернские ведомости» від 30 березня 1883 року, в концерті симфонічний оркестр під керівництвом С. Неметца 26 березня з успіхом виконав увертюру до опери «Тангейзер»: «Концертъ окончился великолѣпною увертюрою Вагнера къ оперѣ “Тангейзеръ”, впервые, кажется, исполненной у насъ въ Харьковѣ. Намъ не разъ за границу приходилось слышать это по истинѣ замѣчательное произведеніе недавно угасшаго великаго таланта, произведеніе, представляющее въ небольшомъ относительно объемѣ цѣлую музыкальную поему, – и мы скажемъ смѣло, что кому доселѣ не удавалось

---

<sup>1</sup> Театръ и музыка // Южный край. Харьков, 1908. 26 ноября. С. 6.

слышать этой увертюры, тотъ могъ получить о ней полное понятіе по исполненію ея въ концертѣ г. Неметца»<sup>2</sup>.

А коли ж дійшла справа до виконання вагнерівських опер на харківській сцені, спитаєте ви? Хоч яким би дивним це не видавалося, але ані театрознавці, ані музикознавці ґрунтовної відповіді на це питання ще не шукали.

Ретельний аналіз тогочасної преси дав позитивний результат. Цей факт засвідчила газета «Южный край» від 15 січня 1894 р.: «Въ субботу, 15 января, артистами русской оперы представлено будетъ, въ пользу Александровскаго пріюта “Тангейзеръ”, опера въ 3 дѣйств., музыка Вагнера. Участвующіе: г-жи Тамарова, Штрейхеръ и др., гг. Секарь-Рожанскій, Максаковъ, Фюреръ, Островидовъ, Горяиновъ, Писаревъ и др. Нач. ровно въ 8 ч., конецъ около 12»<sup>3</sup>. На жаль, ніяких рецензій на цю, здавалося б, знаменну подію знайти не вдалося, як і повідомлень про повторні вистави цієї опери.

Невдовзі, у газеті «Южный край» від 27 жовтня 1895 р. з'являється анонс ще однієї вагнерівської опери: «Въ оперномъ театрѣ въ настоящее время идутъ дѣятельныя репетиціи оперы Вагнера “Лоэнгринъ”, — произведенія очень сложнаго, требующаго большой подготовки какъ въ вокальномъ, такъ и въ сценическомъ отношеніи. Опера пойдетъ съ участіемъ г-жъ Сюннербергъ (Ортруда) и Инсаровой (Эльза), гг. Димитреско (Лоэнгринъ), Свѣтлова (Тельрамундъ), Бухтоярова (Генрихъ Птицеловъ) и Бреви (Глашатай). Декораціи и костюмы, вооруженія и бутафорскія принадлежности сдѣланы совершенно заново, по рисункамъ нашей Императорской и Мюнхенской оперь»<sup>4</sup>. Отже, прем'єра цієї опери відбулась 31 жовтня 1895 р. під керівництвом Е. Д. Еспозіто. «Лоенгрін» був зіграний щонайменше 5 разів — остання вистава відбулася 9 січня 1896 року. І знову — жодної рецензії, хоча в липні преса анонсувала на наступний оперний сезон дві опери Вагнера — «Лоенгрін» і «Тангойзер».

А 3 жовтня 1896 року газета «Южный край» повідомляє, що «3-го октября, при участіи М. Е. Медвѣдева, дана будетъ въ 1-й

---

2 Н. Концертъ С. В. Неметца // Харьковские губернские ведомости. Харьков, 1883. 30 марта. С. 2.

3 Оперный театръ // Южный край. Харьков, 1894. 15 января. С. 1.

4 Оперный театръ // Южный край. Харьков, 1895. 27 октября. С. 1.

разъ по возобновленіи „Тангейзеръ”, опера въ 3-хъ д., муз. Р. Вагнера. Участвующие: г-жи Забѣла, Карамзина, Буковская; гг. Медвѣдевъ, Виноградовъ, Арцымовичъ, Молчановъ, Горяйновъ, Гагаенко и др. Начало ровно въ 8 ч. вечера»<sup>5</sup>. І тут ми можемо сказати: нарешті! Газета «Южный край» оприлюднила розложисту рецензію харківсько-го критика Юхима Бабецького (псевдонім — Е. Эмбе). Доволі критично оцінивши усі складові цієї вистави, вдаючись до практичних рекомендацій солістам як в сценічній, так і в музичній площині, автор рецензії, зокрема, зазначив: «Намъ довелось нѣсколько разъ слушать „Тангейзера” на лучшихъ европейскихъ оперныхъ сценахъ и особенно на Мюнхенской, имѣющей теперь, такъ сказать, гегемонію надъ всѣми вагнеровскими операми, — и мы можемъ заявить, что въ передачѣ „Тангейзера” на русскихъ сценахъ пропадаетъ масса красотъ, — только и остаются замѣтными самыя показныя мѣста оперы. По такому, если можно такъ выразиться, куцому исполненію наша публика никогда не узнаетъ, что такое „Тангейзеръ”, никогда не испытаетъ то полное наслажденіе, тотъ эстетическій восторгъ, которые доставляетъ и вызываетъ эта опера при передачѣ ея на «вагнеровскихъ» сценахъ... Я помню, наприим., моментъ молитвы Елизаветы въ послѣднемъ актѣ и мимическую сцену во время ея удаленія въ замокъ, — почти всѣ зрители плакали!.. И сколько разъ я потомъ ни слушалъ „Тангейзера” эти впечатлѣнія овладѣвали мною съ захватывающей силой. Обращаясь къ разбору третьегодняшняго исполненія „Тангейзера” на нашей оперной сценѣ, мы должны признаться, что поневолѣ относимся къ нему съ повышенными требованіями. Наболѣе удовлетворительны были: г-жа Забѣлло (Елизавета), г. Медвѣдевъ (Тангейзеръ), оркестръ и хоръ»<sup>6</sup>. 6 січня 1897 року відбулася остання вистава «Тангейзера» у тому сезоні як бенефіс пана Ларіцця.

Взагалі ж, як показали проведені дослідження, вагнерівські спектаклі в Харкові пройшли трьома хвилями з інтервалами приблизно в 10 років.

---

<sup>5</sup> Оперный театръ // Южный край. Харьков, 1896. 3 октября. С. 1.

<sup>6</sup> Е. Эмбе. Тангейзеръ и состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ, большая романтическая опера в 3-хъ дѣйств. Рих. Вагнера // Южный край. Харьков, 1896. 5 октября. С. 3.

Так, наступні прем'єрні вистави «Тангейзера» (20 лютого 2010 р.) та «Валькірії» (17 березня 2010 р.) збіглися з піднесенням Харківської опери після створення 1908 року Артистичного товариства під керівництвом С. Акімова, К. Зелінського, М. Енгель-Крона і за активної участі диригентів М. Букши і Л. Штейнберга.

Газета «Южный край» від 23 лютого 1910 р. опублікувала детальну рецензію на виставу опери «Тангойзер» Володимира Сокальського (псевдонім – Донъ-Діезъ), яка збалансовано позначала позитивні й негативні моменти цієї вистави, але завершувалась доволі промовисто: «Но вы ничего не сказали о самой оперѣ... – До другого раза. “Тангейзеръ” еще поидеть у насъ, конечно, не разъ. Къ тому же предстоитъ “Валькирія”. Удобный случай поговорить о Вагнерѣ еще преставится»<sup>7</sup>. Основні партії у цій виставі виконували Лазарев (Тангойзер), Окунева (Єлизавета), Асланова (Венера), Долінін (Вальтер), Зелінський (Вольфрам).

9 березня 1910 року (за 8 днів до прем'єри) у газеті «Южный край» В. Сокальський, готуючи публіку до вистави, переповів зміст опери Вагнера «Валькірія», а 16 березня у цій же газеті надрукували повідомлення, що у зв'язку з проведенням того вечора генеральної репетиції цієї прем'єрної вистави Оперного театру Харківського комерційного клубу (бенефіс О. Н. Асланової), запланований спектакль опери «Аїда» був перенесений на інший вечір. На жаль, попри запевнення Сокальського, ніяких відгуків на цю, здавалося б, резонансну художню подію знайти не вдалося, лише були анонси трьох останніх з п'яти вистав «Валькірії» (31 березня, 2 та 6 квітня). Щоправда, з цих лаконічних повідомлень вдалося дізнатися, що організатори вистав «Тангойзера» і «Валькірії» вирішили відтворити практику байройтського фестивалю, коли замість дзвінків перед виставою та після антрактів публіку закликали до зали фанфарами.

Останньою хвилиною – найтривалішою – виявилися вистави 20–30-х років. У Державній опері було поставлено 22 грудня 1923 року «Лоенґріна», а 29 лютого 1924 року відбулася прем'єра «Тангойзера». Один із критиків під псевдонімом «А.» у газетах «Вечерние известия» та «Вісті ВУЦВК» свої рецензії розпочинав так: «Що дала на нашій сцені

---

<sup>7</sup> Донъ-Діезъ. Музыкальня замѣтки («Тангейзеръ» Вагнера) // Южный край. Харьков, 1910. 23 февраля. С. 5.



постановка “Лоенґрина”? Вона в найбільшій мірі виявила, як занепало в Харкові оперне мистецтво». Рецензент критикував технічні негаразди виконання «Лоенґрина», писав про недосконалість оркестру, про хиби дикції виконавців, називав хор «настогидлою оперною юрбою» з по-статями «безнадійно нерухожими, мертвими і ніби знудьгованими»<sup>8</sup>. Протилежністю такому суворому тону цієї публікації виявився малий фейлетон Остапа Вишні, опублікований у тих же «Вечерних известиях», де з властивою для письменника неперевершеною іронією позначають-ся усі хиби цієї вистави. З огляду на лаконічність, оригінальність та художню самодостатність цього тексту, наводимо його у повному обсязі:

«“Лоенґрин” – романтична опера на три дії й чотири картини... Музику до неї написав Ріхард Вагнер, німецький композитор, а поставив її на сцені Харківської державної опери режисер Альтшулер. Не німецький, а руський режисер...

Маємо, отже, два, щоб так сказати, світогляди на одну й ту саму річ. Вагнерів світогляд і Альтшулерів світогляд. Вагнер, “здається”, талановитий композитор... Але, я вам доложу, і Альтшулер талановитий режисер... Вагнерова музика – серйозна – і дуже серйозна, – музика... Але, я вам доложу, й Альтшулерова постановка серйозна, – і дуже серйозна, – постановка... Вагнера розуміти треба, щоб сприйняти його, але, – я вам доложу, – й Альтшулера розуміти треба, щоб... не бити його... Вагнер колись був новатор у музиці, Альтшулер тепер новатор у постановці... Треба бути Вагнером, щоб написати “Лоенґрина”, але треба бути й Альтшулером, щоб так поставити “Лоенґрина”.

Ризикнули б, приміром, ви таку мізансцену стругнуть: Короля Генриха Птицелова посадить збоку в глибу сцени під дубом, а потім примусити решту дієвих осіб звертатися до його?! А Альтшулер зробив... і талановито зробив... Так що артисти, звертаючись до короля, насамперед прохали: “Даруйте, що я до Вас, Ваше Величество, за-дом... Коли буду передом, то звук піде за лаштунки... А коли буду за-дом, то ж своя людина, а в залі все-ж таки чутимуть”. І дивиться Ельза чи Фрідріх на мене, приміром, та: “Король! Король!”

А який я їм король? Я собі глядач...

---

<sup>8</sup> А. Гос. опера. «Лоэнґрин» // Вечерние известия. 1923. № 42. 24 декабря. С. 2.

А король сидить під дубом, киває в спину Ельзі головою... — Чую, — мовляв, — чую!

А режисер, мабуть, дивиться та: — Ага?! Покрутись, покрутись! Це тобі не біомеханіка!..

Постановка, безперечно, “витримана”... Хто за що хоче, за те й тримається... Особливо пажі та пажихи. Вільно себе почувають: гуляють собі по сцені, як у себе вдома, і хоч де стануть — не там! Знову переходять! Не там! І т. д.

Сюжет у “Лоенгрині” відомий... Король Генріх Птицелов (Каченовський) сидить під дубом і намагається співати басом... Фрідріх фон Тельрамунд (Любченко) співає баритоном, Ельза (Лебедева) — лірикоколоратурним сопраном, а Ортруда, Фрідріхова жінка (Захарова) стоїть... Потім на лебеді приїздить Лоенгрин (Сабінін) і думає співати тенором, але йому Гриньов (хорист) не дає... перші дві дії Лоенгрин співає Гриньов, а останні дві — Сабінін...

Потім убиває Лоенгрин Фрідріха, а сам думає їхати знову на лебеді додому. Ельза плаче. Але за той час, поки Лоенгрин ліквідував “козні” Ортруди й Фрідріха проти Ельзи, лебідь, стоячи запряжений, вилупив герцога Гортфріда, який вискочив з-під лебедя на радість Генріха Птицелова й Ельзину... Лебідь “от родов” помер, але тут із “неба” спустилася дротина й потягла Лоенгрин додому... Ортруда впала нежива...

А потім уже виходили і кланялись публіці артисти, художники й Альтшулер... Публіка кричала: “браво, браво”...

Як виконували?!

Лоенгрин співав, — я ж кажу, — Сабінін. Перші ж дві дії йому не давав Гриньов, в останніх двох діях був Лоенгрином. Харашо.

Генріх Птицелов... Каченовський... Чому Генріх? Чому Птицелов? Чому не Собакін, з “Царської невісти”?! Однаково...

Фрідріх... Любченко... Фрідріх... Так. Фрідріх... Фрідріх... Йй-богу, Фрідріх!

Ельза — Лебедева... Як би це вам так сказати? Більше “да” ніж “нет”... Голос був, чистий голос був, приємний голос був... Чи була то Ельза? Може... Я особисто Ельзи не знаю... не знайомий з нею був...

Ортруда... Захарова... Так само “птицелов”... Яких “птиць” ловила?! Було таке “дело”!.. Ловила...

А все таки яка солідарність серед артистів... Зразу ж після “птиці”, уже Ельза й співає: “Я тебе прощаю”...

Глашатай – Рейзен... – Харашо.

Диригував Паліцин... Оркестр, як на нас грішних, добре. Увертюра прекрасна... Але хори?! Хори?! Що якби спробувать диригувати хорами револьвером, або бомбою... Невже б не слухали?!

А все таки Вагнер, братця, Вагнер...

Кому справжнє “браво”, так це Хвостову... І є за віщо!»<sup>9</sup>.

Треба відзначити, що така «іронічно-стримана» оцінка цієї вистави й виконавців зовсім не означала, що Остап Вишня був скупий на похвалу артистам. Коли виконання партії відповідало високим художнім критеріям, критик знаходив відповідні слова, щоб це відзначити. Так, в інших виставах (зокрема, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Фауст» Ш. Гуно, «Галька» С. Монюшка) він високо оцінив виконання ролей такими співаками, як М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець, І. Козловський.

23 листопада у газеті «Вісті ВУЦВК», а 24 листопада 1926 року у газеті «Харьковский пролетарий» з'являються схвальні рецензії на виступи у «Лоенґріні» в Харкові російського співака Л. Собінова, який партію Лоенґріна виконав українською мовою. Як відзначив критик, Собінов «дає чудову дикцію і очаровує одухотвореністю співучої української мови»<sup>10</sup>. Партію Ортруди в цій виставі також успішно виконала М. Литвиненко-Вольгемут, у репертуар якої загалом увійшли сім жіночих партій із вагнерівських опер – від Ельзи до Кундрі. Партію Ельзи виконала В. Владимірова, а Тельрамунда – В. Селецький. Сама ж вистава не викликала у критика захоплення – «постановка старенька, декорації старозавітні»<sup>11</sup>.

Не менш критичними були й оцінки харківського «Тангойзера». Особливе незадоволення викликали архаїчна сценографія та убогий балет. Зазнали критики й виконавці головних партій, зокрема М. Литвиненко-Вольгемут та Ю. Кипоренко-Доманський. Один з рецензентів навіть заявив, що «наша опера не може дати твір

---

<sup>9</sup> Остап Вишня. «Лоенґрин». Малий фейлетон. (Державна Опера. Вистава 22.XII.1923) // Вечерние известия. 1923. № 43. 27 декабля. С. 2.

<sup>10</sup> Н. Д. Л. В. Собінов в «Лоенґрине» // Харьковский пролетарий. 1926. 24 ноябля. С. 2.

<sup>11</sup> Там само.

у належному вигляді» та з іронією запропонував назвати виставу замість «Тангойзера» — «Тангойзером у Харкові»<sup>12</sup>.

Незважаючи на такі критичні оцінки вагнерівських вистав, харківський театр завдяки зусиллям українських театральних діячів нової генерації вже був готовий «штурмувати» нові творчі вершини. На думку Марини Черкашиної-Губаренко, такою «новаторською виставою повинна була стати “Валькірія” у Харкові, задумана у 1929 році, однак з невідомих причин не доведена до сценічної реалізації. Режисер школи Леся Курбаса Фауст Лопатинський і художник Олександр Хвостенко-Хвостов запропонували сміливе сценографічне рішення, що розкривало ідейно-філософські колізії опери і створювало мінливий рухливий фон театральної дії, підкреслюючи її багатозначність та напруженість... Якщо б така вистава відбулася, вона могла б стати новим словом у сценічній інтерпретації Вагнера не лише в Україні і в Росії, але й загалом у Європі. Для українського оперного театру сама ідея подібної вистави була свідченням опанування вагнерівською естетикою у її театральному вимірі, пов'язаному з ідеєю синтезу мистецтв»<sup>13</sup>.

Своєрідною «лебединою піснею» вагнерівських прем'єр у харківській опері стала вистава «Лоенгрін» 1934 року. Газета «Комуніст» від 11 квітня надала загалом схвальну рецензію. Критик В. Костенко відзначав «значний технічний рівень виконання всього оперного колективу. Оркестр і хор добре впоралися з найскладнішою музикою Вагнера. Поодинокі виконавці створили міцний звуковий ансамбль. Співачка Гайдай доброю грою і прекрасним вокальним матеріалом спромоглася цілком розкрити образ Ельзи. Яскраву постать Ортруди дала Литвиненко-Вольгемут. В її трактовці Ортруда позбавилась трафаретно оперних рис. Переконливу постать Лоенгріна дав молодий співак Коробейченко. Проте, надзвичайно велику вокалом і технічно важку партію Лоенгріна співак подолав з великими труднощами. Це іноді відбивалося на виконанні. Добре співали Горохов (Тельрамунд) і Частій

---

<sup>12</sup> Allegro. Державна опера. «Тангейзер». Р. Вагнер // Вісті ВУЦВК. 1924. 15 березня. С. 2.

<sup>13</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер і український театр 20-х років / М. Р. Черкашина-Губаренко // Музика і театр на перехресті епох. Суми: Наука, 2002. Т. 1. С. 107.

(Король). Дуже яскраве і цілком у дусі епохи сценічне оформлення дав художник Хвостов»<sup>14</sup>.

Хоч як це не парадоксально, але з тих пір й до сьогодні музика Р. Вагнера звучить в Харківському оперному театрі доволі рідко. Незадовго до святкування 200-річчя від дня народження Р. Вагнера завідувач літературної частини ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка Олександр Чепалов зауважив: «Вагнер – це “міцний горішок”, тому з 1935 року на харківській сцені його твори не ставилися»<sup>15</sup>. Усі спроби перервати цю «театральну паузу» щодо вагнерівських опер досі безуспішні. На жаль, ювілейний концерт у ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка з фрагментів опер німецького композитора не став визначною подією в музичному житті міста. Навіть Донбас Опера, гастролуючи з «Летючим голландцем» (поставленим з нагоди ювілею німецького композитора), оминула Харків.

11 січня 2017 року на одному з харківських сайтів з'явилася інформація про постановку в Харкові опери Р. Вагнера. Як повідомив тоді журналістам генеральний директор ХНАТОБ Олег Орищенко, спільно з «Deutsche Oper» буцімто планувалося поставити «Нюрнберзьких мейстерзингерів». Щоправда, він позначив певні проблеми, які потребують вирішення, щоб успішно втілити цей проєкт<sup>16</sup>. Як і слід було очікувати, до реального його втілення справа не дійшла.

Отже, за останні 80 років єдиною поки що спробою створити виставу в Харківському оперному театрі з музикою Р. Вагнера став балет «Містерії Пандори» (2019), у створенні творчої концепції якого були враховані побажання харківських вагнеристів. Балетна вистава «Містерії Пандори», яку автори позначили як балет-пророцтво, була створена за спеціально написаним лібрето. Авторами ідеї цього проєкту є сестри – Олена та Антоніна Радієвські. Треба зазначити, що піаністка й диригентка Олена Радієвська є стипендіатом Вагнерівського оперного фестивалю в Байройті 2013 року. Творцями цієї вистави,

---

<sup>14</sup> Костенко В. «Лоенгрін» у Харківській опері // Комуніст. 1934. № 85. 11 квітня. С. 2.

<sup>15</sup> Найда Г. Театр полон, ложи блещут... URL: <http://timeua.info/080911/46698.html>

<sup>16</sup> Грищенко А. В Харькове поставят Вагнера. URL: [http://www.sq.com.ua/rus/news/novosti/11.01.2017/v\\_harkove\\_postavyat\\_vagnera](http://www.sq.com.ua/rus/news/novosti/11.01.2017/v_harkove_postavyat_vagnera)

зрештою, стали Дмитро Морозов (диригент-постановник), Антоніна Радієвська (хореограф-постановник і автор лібрето), Олександр Лапін (художник-постановник), Павло Багінський (автор музичної композиції, диригент), Дарина Пушанкіна (автор відеоконтенту). В основу лібрето покладено міф про Пандору, а дія відбувається у двох різних епохах: античності та в наші дні. Поява цієї вистави, музична партитура якої складається з фрагментів таких вагнерівських творів, як «Трістан та Ізольда», «Тангойзер», «Золото Рейну», «Парсіфаль», «Зігфрід», «Валькірія», «Заборона кохання», «Летючий голландець», увертюри «Фауст» та «Христофор Колумб», Симфонія С-dur, Урочистий марш на честь 100-річчя Америки, залишає надію щодо відновлення традиції постановок опер Р. Вагнера в Харкові, яка перервалася в 30-ті роки ХХ століття. ■

**Остроухова Наталія  
Володимирівна** – кандидатка  
мистецтвознавства, доцентка,  
доцентка кафедри загального  
та спеціалізованого фортепіано  
Одеської національної музичної  
академії ім. А. В. Нежданової

**Nataliia Ostroukhova** – PhD  
in Art History, associate  
professor, associate  
professor of the department  
of general and specialized piano  
of A. V. Nezhdanova Odesa  
National Academy of Music

Pchela45@i.ua, ORSID: 0000-0002-4266-1283

## **Екскурс в історію виконання музики Ріхарда Ваґнера в Одесі**

**З**укладанням миру після закінчення Кримської війни (1853–1856) торгівля в Одесі пожвавилася, міські доходи стали надходити в достатку, не вистачало тільки гарного театру.

З 1857 р. антрепренером був Валентіно Серматтеї. Незважаючи на думку диригента Л. Джервазі, що «...Серматтеї і К° протягом 8 років поставив багато старих, щорічно повторюваних опер, і 21 нову, але зі старими декораціями і костюмами»<sup>1</sup>, треба пам'ятати, що антрепренер прийняв театр в самому жалюгідному вигляді після тривалого закриття. Оркестр уявляв собою лише залишки колишнього складу, хори зменшились наполовину, замість декорацій – брудні шматки полотна, замість гардеробу – склад ганчір'я, а головне – була відсутня матеріальна допомога від міста.

Проте на початку 1860-х років в культурному житті Одеси спостерігалось пожвавлення. Було утворено Філармонічне товариство, яке давало концерти в залі Одеської товарної біржі. Відкрився Маріїнський театр для виконання російських опер. Італійська опера антрепризи Валентіно

---

<sup>1</sup> Джервазі Л. Исторический очерк итальянской оперы в Одессе с 1838 по февраль 1870 года // Новороссийский телеграф. 1870. № 97, 3–15 мая. С. 1–2.

Серматтеї в Міському театрі розрослася до 105 осіб, а оркестр поповнився арфою, рогами й трубами. У виставах театру брали участь два оркестри – театральний і «Філармонія-Германія». Таке технічне забезпечення дозволяло сподіватися на виконання вагнерівської музики, яку на той час уже знали в Європі та деяких містах Росії. «Ми чули, – пишуть у газеті «Одесский вестник» 1861 року, – що Одеське філармонічне товариство має намір у майбутньому виконати увертюру до “Тангейзера”, але навряд чи стане у нього на це коштів по відношенню до мідних інструментів»<sup>2</sup>. Дійсно, 15 березня 1862 року оркестр «Філармонія-Германія», посилений групою інструментів, виконав увертюру з опери Р. Вагнера «Тангойзер».

26 липня 1881 року в свій бенефіс капельмейстер Гаetano Грация виконав марш з опери Р. Вагнера «Тангойзер»<sup>3</sup>, а 10 липня 1883 р. – хор з цієї ж опери та Кантату П. Чайковського (вперше в Одесі)<sup>4</sup>.

Першою оперою Р. Вагнера, виконаною в Одесі, був «Лоенгрін». Він прозвучав в суботу 18 лютого 1889 року в новій будівлі Одеської опери під керівництвом диригента Рікардо Бонічолі<sup>5</sup>. «Оркестр, – пише критик W., – посилений декількома духовими інструментами, шумів менше, ніж можна було очікувати, але після 13 репетицій міг би грати стрункіше та чистіше. Загалом можна сказати, що одесити чули кілька уривків з «Лоенгріна» в порядному виконанні, але самого «Лоенгріна» не бачили і, мабуть, не скоро почують»<sup>6</sup>. Критики відзначали виконавців Антоніо Д'Андрате (Лоенгрін), Розу Калігаріс (Ельза) та інших, але докоряли антрепренеру Івану Черепеннікову в бідності костюмів і еkleктичності декорацій.

Велику роль у знайомстві одеситів з музикою Р. Вагнера зіграла критика. Публікації газети «Одесский вестник» описували боротьбу між

---

2 Н. С. Городской листок. Внутреннее обозрение за минувший год. Статья 2-я // Одесский вестник. 1861. № 2. 5 января. С. 7.

3 Бенефис капельмейстера Гаetano Грация // Одесский вестник. 1881. № 165. 26 июля. С. 2.

4 Бенефис капельмейстера Гаetano Грация // Одесский вестник. 1883. № 150. 9 июля. С. 2.

5 18 февраля «Лоэнгрин» Р. Вагнера. Впервые в Одессе // Одесский вестник. 1889. № 47. 18 февраля. С. 4.

6 W. Городской театр // Одесский вестник. 1889. № 49. 21 февраля. С. 3.



вагнеристами-радикалами і консерваторами, готували публіку до розуміння його музики, акцентували увагу на її своєрідності і новизні.

Так, будучі великим прихильником Р. Вагнера, музичний критик І. Кузьмінський оцінював виконання опери О. Даргомижського «Русалка» (1870, трупа Ф. Бергера) з погляду вагнерівської філософії: «"Русалка" Даргомижського – високе, майже геніальне явище в оперному світі. Для Даргомижського підготував у нас ґрунт Гуно. У таланті цих двох композиторів є споріднені риси: підпорядкування музики вимогам драми, чудова декламація, сценічність музики та чудове оздоблення подробиць (деталей). Музичні фарби "Русалки" густі, соковиті. Даргомижський писав оперу в 50-х роках, коли ще не було в ході серйозних вимог до опери, коли ще Вагнер не поставив прямо догмату, що "опера є драма", коли ще не було Гуно, і оркестрові розробки Вагнера, Берліоза, Ліста тільки-но виходили на сцену, але у "Русалці" на першому місці – драма»<sup>7</sup>.

Навіть критикуючи першу постановку на одеській сцені опери Дж. Мейєрбера «Пророк» (1871) за велику кількість скорочень, критик порівнює її з постановками Вагнера: «Виступивши на ту ж дорогу нескінченно довгих опер, Вагнер розбиває свої "Нібелунги" на кілька днів – вистав з антрактами та відпочинками»<sup>8</sup>.

У 1876 році І. М. Кузьмінський звертає увагу на те, що доктрини і твори Р. Вагнера продовжують хвилювати музичний світ. В Байройті для виконання вагнерівської тетралогії був побудований спеціальний театр, в якому вистави йтимуть в кінці майбутнього серпня 4 вечора поспіль і будуть повторені ще 2 рази, тобто всього 12 днів.

«Своєрідність музики Р. Вагнера, – писав І. Кузьмінський, – проявляється в деталях, в особливостях мелодійних побудов, дуже розтягнутих, в посиленому застосуванні секвенцій, в зловживаннях нонаккордів в різних видах, в старанному уникненні каденцій (в "Мейстерзингерах" є великі номери навіть без головної каденції)»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> К. По поводу «Русалки», оперы Даргомыжского на одесской сцене // Одесский вестник. 1870. № 105. 16 мая. С. 333.

<sup>8</sup> Мгн. Заметки меломана. «Пророк» Мейербера на одесской сцене // Одесский вестник. 1872. № 8. 12 января. С. 29–31.

<sup>9</sup> Бемоль (И. М. Кузьминский). Музыкальная хроника. Статья 2-я // Одесский вестник. 1876. № 42. 24 февраля. С. 1–2.

Коментуючи характер композитора, автор вказує: «Вагнер посварився з найкращим виконавцем своєї музики тенором Нейманом за те, що той відлучився на 2 дні до хворої дружини. Вагнер — це музичний Бісмарк. Він йде до мети, незважаючи на жодні перешкоди»<sup>10</sup>.

Той же критик негативно ставився до опер «Ріголетто», «Трубадур» і «Травіата», що принесли Дж. Верді світову популярність. Він вважав, що ці опери «не задовольняють найвищим вимогам драматичної музики». «У той час весь музичний світ, — пише він, — був схвилюваний перетворювальними ідеями Вагнера та його прихильників, які кинули жорстокої, але справедливий критиці рутинні прийоми італійської опери», Верді, на думку критика, «стояв осторонь цього прогресивного руху в області опери»<sup>11</sup>.

Без коментарів преса інформує про те, що «Ріхард Вагнер поступився відомій музичній фірмі Шотта в Майнці виданням всіх своїх музичних творів і доходом від вистав його опери за щотижневу ренту в 150 000 марок (75 000 руб.) довічно...»<sup>12</sup>.

Критик Ж. проводив паралель з тезою К. В. Глюка з передмови до опери «Альцеста» в 1769 році про те, що «музика для поезії те ж саме, що жвавість фарби та вдалий розподіл світла та тіні для правильного малюнка». «Розвиваючи це положення, — пише критик, — Вагнер висунув цілу низку умов, яким має задовольняти опера для того, щоб стати музичною драмою»<sup>13</sup>.

Критик W. вважав, що оперу А. Бойто «Мефістофель» написав прихильник Р. Вагнера: «Якщо “Фауст” нічим не відрізняється від краших творів старої італійської школи (“Трубадур”, “Ріголетто” тощо), то “Мефістофель” написаний прихильником Вагнера. У його опері немає жодної мелодії, яка могла б за красою зрівнятися з найкращими місцями “Фауста”, натомість у ній немає мотивів, т. з. квадратного стилю»<sup>14</sup>.

12 січня 1891 року при антрепренері Йосипі Сетові репертуар Міського театру поповнився оперою «Тангойзер». Диригував Джованні Пагані,

---

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Театр и музыка // Одесский вестник. 1882. № 218. 1 октября. С. 2.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Ж. Городской театр // Одесский вестник. 1888. № 278. 16 октября. С. 2.

<sup>14</sup> W. Городской театр // Одесский вестник. 1889. № 49. 25 февраля. С. 3.

який з жовтня 1889 року керував в одеській італійській опері оркестром з 53 осіб. М. Варварцев відзначав, що «виконавській творчості Пагані, особливо в західноєвропейському репертуарі, були притаманні темпераментне диригування оркестром і хорами, вміння рельєфно передати красу музичних сюжетів»<sup>15</sup>. Хорові репетиції капельмейстер почав ще в серпні. Тоді ж почалися роботи по виготовленню декорацій<sup>16</sup>. Таке ставлення дало свої плоди. Прем'єра опери «Тангойзер» «...пройшла з рідкісним чудовим ансамблем», — зазначають «Одесские новости». — Не можна не висловити бенефіціанту — диригенту Джованні Пагані, артистам хору, оркестру та солістам повне схвалення за їхнє зразкове ставлення до справи»<sup>17</sup>. «Одесский вестник» підкреслював: «Обставлена шістьма декораціями... опера була б виконана з бездоганим ансамблем, якби співав Броджі, а не Метеліо (несимпатичний голос). Всі інші виконавці (пані Аркель, Тансіні, Пелерміні) співали дуже добре»<sup>18</sup>. В інших рецензіях, навпаки, зверталася увага на особливо виразне виконання партії Тангойзера солістом Метеліо і видатний талант солістки Аркель.

З 1894 року в Міському театрі працював постійний диригент Йосип Прібік, постійний хормейстер Акілла Кавалліні і постійний міський оркестр. Це давало можливість послідовної стабільної роботи в умовах антрепризи. Під час оперних вистав оркестр збільшувався на п'ятнадцять музикантів. У симфонічних концертах оркестр посилювався до 70 осіб. У хорі працювало 60 співаків. І цей період відрізняється активною постановкою опер Р. Вагнера.

У 1896 році «Тангойзер» виконувався в короткому літньому сезоні Російського оперного товариства артистів під керівництвом Михайла Медведєва і Павла Борисова.

У зимовому сезоні того ж року в складі італійської оперної трупи в опері «Тангойзер» виступала Соломія Крушельницька. За її словами, «...зі всіх артисток, що тут (в Одесі) разом зі мною виступають, мене прославили як таку, що найліпше грає. По газетах так і розхвалюють за таку

---

15 Варварцев М. М. Італійці в Україні (XIX ст.): біогр. словник діячів культури. К.: Ін-т історії України НАН України, 1994. С. 123.

16 Искусство и литература // Одесский вестник. 1890. № 190. 20 июля. С. 3.

17 Solo. Итальянская опера // Одесские новости. 1891. 14 января. С. 3.

18 Maestro. Опера в 1891 году // Одесский вестник. 1892. № 1. 1 января. С. 7.

реальну, правдиву і відчуту гру...»<sup>19</sup>. Після виконання опери «Тангойзер» «Одесские новости» писали: «Найбільше сподобалася публіці оркестрова увертюра. З виконавців виділилися пані Крушельницька та п. Менотті. Шановний маестро Прібік був викликаний на сцену на одностайну вимогу публіки. Арію Єлизавети в першому акті та молитву в останньому пані Крушельницька виконала дуже виразно. Менотті (Вольфрам) прекрасно виконав відомий романс в третьому акті й блиснув незрівнянною грою»<sup>20</sup>. Публіці також сподобався хор мандрівників.

Зі 10 березня 1897 року на сцені Міського театру виступала американська оперна співачка-сопрано Ада Адіні (Адель Чапмен), дружина іспанського тенора Антоніо Арамбуру. Вона художньо виконала сцени Ельзи, Ізольди, Брунгільди і Валькірії з опер Р. Вагнера, арії К. В. Глюка, Ш. Гуно та арію з опери К. Сен-Санса «Асканію». У концерті брав участь Еміль Млинарський (скрипка).

Відомості про сезон італійської опери з листопада 1899 року по лютий 1900-го свідчать про те, що найчастіше ставили оперу Р. Вагнера «Лоенгрін» – вона виконувалася 10 разів, а «Тангойзер» – 4 рази<sup>21</sup>. Всього пройшло 85 вистав.

У 1902 році оперу «Тангойзер» виконувала трупа Михайла Бородая<sup>22</sup>. На початку 1905 року спектакль був відновлений, але після другого виконання оперу зняли, тому що вона виявилася занадто складною для місцевої італійської трупи<sup>23</sup>.

1910 рік став переломним у репертуарній політиці одеського театру. Це був перший сезон «Русской лирико-комической оперы» антрепризи Олександра Сибірякова. Художнє відродження позначилося й у виконанні творів Р. Вагнера, що було близько режисеру Миколі Векову,

---

<sup>19</sup> Крушельницька С. Лист від 10.02.1897 до М. Павлика з Одеси // Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування: у 2 т. К.: Музична Україна, 1979. Т. 2. 437 с. С. 281.

<sup>20</sup> Viola. «Тангейзер» // Одесские новости. 1896. № 3833. 15 декабря. С. 3.

<sup>21</sup> Музыка в провинции: Одесса // Русская музыкальная газета. 1900. № 12. 19 марта. С. 355.

<sup>22</sup> Музыка в провинции: Одесса (от нашего корреспондента) // Русская музыкальная газета. 1902. № 22–23. 1–8 июня. С. 600.

<sup>23</sup> Музыка в провинции: Одесса (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. 1905. № 8. 20 февраля. С. 244–245.

який вважав, що «Ансамбль є найважливішим початком будь-якого мистецького підприємства. Завдання наше – дати оперу як щось цілісне. Плани – постановка “Валькірії” Вагнера. Спеціально пишуться декорації та шийються оригінальні костюми. Потім постановка опер “Лоенгрін” і “Тангейзер”»<sup>24</sup>.

Прем'єра «Валькірії» відбулася 2 грудня 1911 року. За 10 днів до прем'єри декорації було закінчено та поставлено на місця для розгляду спеціальною комісією. «Пазовський витратив багато праці на музичну постановку. Збільшено чисельний склад оркестру. Веков задумав цікаві мізансцени на зразок Prinz-Regenton Theater. Нові декорації Садовнікова на зразок Мюнхенського театру. Аксесуари, бутафорія, ціла колекція прикрас та атрибутів для “Валькірії” спеціально були випсані від відомої фірми Лайферта. Для посилення світла та досягнення необхідних ефектів на сцені встановлено 6 спеціальних моторних машин. Квитки розбираються дуже жваво»<sup>25</sup>, – зазначалося в «Одесском обозрении театров».

«Досі Одеса знала лише Вагнера першого періоду творчості – “Тангейзер” та “Лоенгрін”, переважно за вельми сумнівними постановками італійців. Нинішнього року з'явилася можливість ознайомитися з глибшою та значною творчістю Вагнера. Загальне виконання чудове»<sup>26</sup>. Особливо переконливо виступив П. Цесевиц, створивши глибокий і цілісний образ Вотана. Публіку вражали його сцени з Валькірією, душевний перелом і внутрішня боротьба, чудовий фінал (чари вогню). Партії виконували: Є. Воронець-Монтвід (Зіглінда), П. Карпова (Брунгільда), О. Мейчик (Фрікка), О. Розанов (Зігмунд), В. Лубенцов (Гундінг), П. Цесевиц (Вотан), вісім валькірій: М. Гребенецька (Хельмвіга), А. Федосєєва (Ортлінда), Е. Пфейфер (Герхільда), Боронкіна (Вальтраута), Н. Развадовська (Зігруна), С. Володимирова (Росвейса), М. Янса (Грімгерда), Е. Мейнгард (Швертлейта)<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Ч-кий Л. Театральные беседы // Одесское обозрение театров. 1911. № 13. 23 сентября. С. 3–4.

<sup>25</sup> Хроника. Завтра первое представление «Валькирии» // Одесское обозрение театров. 1911. № 80. 1 декабря. С. 4.

<sup>26</sup> Энгель Р. Корреспонденция из Одессы // Русская музыкальная газета. 1912. № 9. 26 февраля. С. 218–221.

<sup>27</sup> Хроника // Одесское обозрение театров. 1911. № 82. 3 декабря. С. 4.

Особливу увагу рецензент звернув на те, що, будучи однією з найскладніших музичних драм великого реформатора, «Валькірія» за вказівкою автора вимагала наявності в оркестрі 16 перших та 16 других скрипок, 12 альтів, 12 віолончелей, цілої армії дерев'яних та мідних духових інструментів і майже 6 арф, що створювало великі проблеми. «Але талант і робота дали можливість молодому диригенту А. Пазовському блискуче впоратися із цією постановкою... У музиці, передачі емоцій відчувався дух Р. Вагнера, стиль його фактури, характерні для його генія штрихи, колорит плутаного контрапункту, прекрасне ведення лейтмотивів і дивовижна врівноваженість звукових сил окремих груп оркестру. Необхідні купюри, які зробив талановитий маестро, дуже вправні та цілком обґрунтовані. Загалом зараз можна сміливо сказати, що в особі Пазовського опера Багрова має величину, рівної якій у провінції, мабуть, не знайдеш»<sup>28</sup>.

5 грудня 1912 року відбулася нова постановка опери Р. Вагнера «Лоенгрін» російською мовою. Щодо декорацій вистави було висловлено різні думки. Газета «Ведомости одесского градоначальства» повідомляла, що виготовлено нові декорації, костюми та бутафорія. Дуже красиві декорації 1-ї картини першої дії. А «Русская музыкальная газета» пише: «Лоенгрін», поставлений у бенефіс А. Розанова, — це велич та безсмертя. Але декорації старі та зношені, шаблонні. Хори ледве впораються із найважчими партіями. Оркестр п/у диригента Й. Прібіка звучить струнко і не без підйому, хоча мідна група бажає кращого. А. Розанов створює своєрідний образ Лоенгріна. Деталі продумані, у співі та грі багато краси та шляхетності. Партію Ельзи виконують М. Боріна та О. Нестеренко. Н. Боріна гарна як у грі, так і у виконанні. О. Нестеренко спрощує образ, але виявляє дуже чистий та осмислений спів. Дуже гарний С. Залевський (Фрідріх), вільна гра та багатий голос. Гарні Л. Мілова у партії Ортруди та Є. Ольховський у ролі Королівського глашатая. Для С. Сергеева партія Генріха складна. Вистава залишає бадьоре і хвилююче враження»<sup>29</sup>.

Історія залишила нам цікаві факти. Пригадаємо 31 січня та 2 лютого 1913 року, коли Айседора Дункан танцювала в Міському театрі «Вакханалію» з «Тангойзера» Р. Вагнера та «Іфігенію в Тавриді» К. В. Глюка. Оркестром Міського театру диригував Генер Скін. Рецензент звернув

---

<sup>28</sup> Доминант. «Валькирия» // Одесское обозрение театров. 1911. № 83–84. 5 декабря. С. 2.

<sup>29</sup> Энгель Р. Хроника // РМГ. 1913. № 6. 9 февраля. С. 166–169.

увагу на те, що при виконанні «Вакханалії» знаменита босоніжка якось вся перетворилася, ожила. У «Вакханалії» більше постатей, більше рухів. Це публіці зрозуміло, доступно, і весь театр, як одна людина, вибухнула громом оплесків<sup>30</sup>.

4 березня 1913 року в опері «Лоенгрін» головну партію виконував Леонід Собінов. «Знаменитий артист дуже своєрідно тлумачить свого Лоенгріна, – коментує газета «Ведомости одесского градоначальства», – і це тлумачення дуже наближається до думки та образу, створеного творцем цієї опери. Собінов, звичайно, був на висоті свого визнання і співав чудово. Найсильніше враження справив його дует з Ельзою»<sup>31</sup>. Кореспондент «Русской музыкальной газеты» Р. Енгель мав іншу думку: «Дуже ефектний оперний герой, але типовий і шаблонний, не було невимовного смутку та туги»<sup>32</sup>. А. Гозенпуд підкреслює тонку натхненність і переконливість образу, він називає це явище «російський Лоенгрін, що прийшов на сцену разом із Собіновим», чий образ «внутрішньо і навіть зовні принципово відрізнявся від німецьких Лоенгринів»<sup>33</sup>.

У жовтні – листопаді 1913 року оперна антреприза О. Сибірякова провела Вагнерівські урочистості в Миському театрі до 100-річчя від дня народження та 30-х роковин від дня смерті великого митця. Була набрана дуже велика труппа, хор збільшений до 85, а оркестр – до 65 артистів. В оркестрі вперше з'явився потрібний склад дерев'яних інструментів. У програмі – постановки опер «Трістан та Ізольда», «Валькірія» і «Тангойзер».

Надзвичайне зацікавлення публіки і преси викликала прем'єра музичної драми Р. Вагнера «Трістан та Ізольда» 17 жовтня 1913 року. «Постановка “Трістана” – найбільша подія». Ця постановка «перша не лише в Одесі, а й взагалі на російській провінційній сцені»<sup>34</sup>, – писав

---

<sup>30</sup> Тальма. Около кулис // Одесское обозрение театров. 1913. 2 февраля. С. 6.

<sup>31</sup> Городской театр // Ведомости Одесского градоначальства. 1913. № 51. 6 марта. С. 2.

<sup>32</sup> Энгель Р. Хроника: Одесса (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. 1913. № 15/16. 14–21 апреля. С. 422–424.

<sup>33</sup> Гозенпуд А. «Лоэнгрин» // Краткий оперный словарь. К.: Муз. Україна. 1986. С. 122–123.

<sup>34</sup> «Тристан и Изольда». Премьера оперы Р. Вагнера // Аполлон. 1913. № 9, сентябрь.

«Аполлон». Інтерес посилювався завдяки спеціальному запрошенню артистки Маріїнської опери Маріанни Черкаської на партію Ізольди, яка «створила образ, сповнений чарівності, могутності та шляхетності, у співі багато тепла, чарівної краси та дивовижної музичності. Рідкісна виконавиця Вагнера. Дімано (Трістан) справляє гарне враження. Партію виконує німецькою мовою з явно німецькою школою. Образ вдалий. Першими двома спектаклями диригував Й. В. Прібік, потім диригент та режисер Антон Ейхенвальд – з великим захопленням, нюансами, нервовим піднесенням, почуттям міри. Декорації писали 3 художники: 1-й акт – Дмитрієв (найкращий), 2-й акт – Балюзік, 3-й акт – Садовніков (шаблонно)»<sup>35</sup>, – рецензує Р. Енгель.

12 листопада 1913 року «Тангойзер» Р. Вагнера вперше виконувався російською мовою, тому що досі його ставили тільки італійці. «Постановка зроблена на зразок Віденського Королівського театру. Декорації, бутяфорія та костюми виготовлені там же. Вистава справляє дуже гарне, часом чарівне враження, особливо виділяється зал змагань з картинним розташуванням груп. Диригент та режисер А. О. Ейхенвальд. Як режисер він бездоганний. Як диригент – часто викликає подив. Багато темпів взято із зайвою швидкістю, скомкана геніальна увертюра. Дивно, що Ейхенвальд, який так чудово диригував “Трістаном”, так грубо виконує “Тангейзер”. А. Дімано (Тангейзер) – надзвичайно добре створює яскравий та глибокий образ співака-страждальця. Багато пристрасного та нервового піднесення та рідкісного артистичного благородства. Інші створюють дружний і стрункий ансамбль»<sup>36</sup>.

За підсумками оперного сезону 17 вересня 1913 – 16 лютого 1914 років дізнаємося, що в репертуарі було 27 опер, які пройшли 158 разів. Опер Р. Вагнера «Валькірія», «Тангойзер», «Трістан та Ізольда» виконувалися 24 рази.

Слід наголосити на тому, що диригент Й. В. Прібік активно запроваджував у репертуар Одеської опери новинки останніх років, і часто це були твори композиторів, які наслідували філософії Р. Вагнера. Досить згадати оперу К. Гольдмарка «Цариця Савська» та його ж симфонію

---

<sup>35</sup> Энгель Р. Хроника: Одесса (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. 1913. № 48. 1 декабря. С. 1114–1116.

<sup>36</sup> Энгель Р. Хроника: Одесса (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. 1914. № 3. 19 января. С. 86–88.



«Сільське весілля»: «Стиль – між Мейєрбером та Вагнером. Пристрасність мелодій та блискуче оркестрування»<sup>37</sup>. Інтерес викликала опера «Біанка Капелло» послідовника Р. Вагнера Антоніо Лоцці<sup>38</sup> тощо.

У концертах твори Р. Вагнера часто звучали поряд з новою музикою, що привертало увагу слухачів. Оркестр оперного театру, який мав також обов'язки філармонічного оркестру, починаючи з 1907-го протягом кількох років постійно проводив сезони літніх концертів на відкритих майданчиках міста.

Наведемо приклади виконання творів Р. Вагнера:

– 1897 р. – увертюра до опери «Тангойзер» Р. Вагнера та перше виконання сюїти Й. Прібіка;

– 1899 р., травень – гастролі Артура Нікіша з його оркестром. У трьох концертах виконувалися увертюри Р. Вагнера до опер «Моряк-блукач» («Летючий голландець»), «Тангойзер», «Лоєнгрін», «Трістан та Ізольда», «Парсіфаль» та «Зіґфрід». Поряд з ними вперше в Одесі звучала Фантазія «Буря» П. Чайковського, твори Л. ван Бетховена, К.-М. Вебера, Г. Берліоза, К. Сен-Санса, Ф. Ліста<sup>39</sup>;

– 1906 р. – одеський оперний оркестр виконав увертюру до опери «Летючий голландець» Р. Вагнера та твори Р. Шумана, Р. Штрауса, Г. Берліоза, Ж. Массне і Е. Ельгара;

– 1909 р. – поряд з «Пасторальною симфонією» Л. ван Бетховена, яка не йшла 12 років, звучала увертюра до опери «Тангойзер» та вперше в Одесі виконувались уривки з «Персня нібелунга» Р. Вагнера («Поїздка Зіґфріда по Рейну» і «Політ валькірій»);

– 1913 р., 30 липня – концерт п/у Антона Ейхенвальда за участю Віктора Селявіна. Виконувалися: 3-я симфонія В. Малишевського, вступ до опери О. Іллінського «Бахчисарайський фонтан», твори Р. Вагнера та М. Римського-Корсакова;

---

<sup>37</sup> «Царица Савская» Гольдмарка // Одесские новости. 1899. № 4533. 6 февраля. С. 3–4.

<sup>38</sup> Музыка в провинции: Энгель Р. Одеса (корреспонденция): (Великопостный сезон итальянской оперы Д. Кастеллано // Русская музыкальная газета. 1910. № 20/21. 16–23 мая. С. 505–507.

<sup>39</sup> Maestro. Симфонические концерты. Первый дебют Никиша с его оркестром // Одесские новости. 1899. № 4619. 10 мая. С. 3; Вчера в цирке состоялся третий концерт Никиша // Одесские новости. 1899. № 4620. 11 мая. С. 3.

– 1913 р., 31 серпня – концерт за участю Адама Дідура та директора Варшавської філармонії диригента Здзіслава Бірнбаума. У програмі: прощання Вотана з опери «Валькірія» Р. Вагнера, сцена з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського та симфонічна поема З. Носковського «Степ» (вперше в Одесі);

– 1923 р., 19 травня – в літньому саду Воронцовського палацу п/у Г. Столярова звучали увертюри з опер «Летючий голландець» і «Рієнці» Р. Вагнера, Симфонія № 5 Л. ван Бетховена, симфонічна поема «Ерос» С. Василенка (перше виконання), «Шехерезада» М. Римського-Корсакова (соло на скрипці – М. Файнсет), твори К. Сен-Санса;

– 1923 р., 5 липня – концерт гастролера – диригента, професора Московської консерваторії Миколи Малька. Виконувалися Симфонія № 5 Л. ван Бетховена, увертюри з опер «Сутінки богів» і «Тангойзер» Р. Вагнера;

– 1924 р., 10 червня – звучала увертюра з опери Р. Вагнера «Рієнці» і «Пастораль» Л. Штейнберга.

У 1926 році Одеський державний оперний театр отримав звання «академічного», а згодом – назву «Одеський державний академічний театр опери та балету». Музичні та філософські ідеї німецького реформатора не завжди співпадали з тими ідеалами, які проводило тоді в життя керівництво нашої країни. Цим пояснюється доволі рідке виконання творів Р. Вагнера в Одесі після 1926 року.

Доречно згадати думку Святослава Теофіловича Ріхтера про Одеську оперу тих років: «Як концертмейстер Одеської опери я постійно грав так, якби я виступаю в концерті... всі зі мною охоче працювали. Опера в Одесі тоді мала таке ж значення, як сьогодні в Мюнхені, і мала великий репертуар. Там були дуже цікаві постановки, як, наприклад, “Турандот” Пуччіні, “Джонні наг्राє” Кшенека або сучасні радянські опери і, звичайно, Верді, Чайковський і Вагнер»<sup>40</sup>.

У 1933 році в театрі проводились Вагнерівські дні до 50-х роковин по смерті композитора. У рамках цієї події 28 лютого відбувся концерт симфонічного оркестру, в якому брали участь диригент Арнольд

---

<sup>40</sup> Гинзбург Л. Музыканты в беседах // Музыкальная жизнь. 1996. № 3–4. С. 3.

Маргулян, солісти Семен Ільїн та Віктор Селявін<sup>41</sup>. А наприкінці травня відбулася прем'єра опери «Лоенгрін». Головну роль виконував Сергій Данченко. Режисер-постановник Микола Боголюбов згадував: «Для цієї постановки я запросив художника П. Ф. Шварца, чудового знавця епохи. У художнику я не помилився – постановка вийшла чудовою. Дуже важливе питання про диригента “Лоенгріна” мене теж дуже хвилювало. Мені здавалося, що тут потрібний молодий і свіжий дар, що сформувався в області симфонічної музики. Диригентом вистави має бути людина, яка розуміє та цінує людський голос у його поєднанні з інструментальними звучаннями оркестру. Придивившись до молодого, освіченого диригента Покровського, я зупинився на ньому. Покровський, добре знаючи хоролий спів, умів благотворно впливати на співаків. З режисерського боку я, досвідчений у цьому роді мистецтва, зробив усе, щоб опера пройшла добре. “Лоенгрін” мав великий та заслужений успіх»<sup>42</sup>.

Навіть критики, які сховалися за анонімними літерами «АН, Г., Е ГР.», у статті «Зауваження з приводу... одної програмки» досить високо оцінюють виконання: «У нашому оперному театрі поставили “Лоенгріна”, поставили з великим дбанням, багато, з вигадкою, використавши, нарешті, чималі світлові можливості, орган тощо. Не треба бути музичним критиком, щоб побачити, що хори співають краще, диригент Покровський попрацював з оркестром старанно і грає з піднесенням»<sup>43</sup>.

Але у тій же рецензії автор, ймовірно згідно з державною ідеологією того часу, звертає нашу увагу на те, що «у “Лоенгріні” є глибокі й політичні риси містики. Опера цілком ідеалістична. Позбутися неможливо, але можна не підкреслювати цих рис. Таку мету і ставили собі постановники опери, як пишуть у програмці: “Завдання постановника – уникати містики та релігійних акцентів, репрезентуючи поставу в плані умовного реалізму”. А на ділі мефістофельська характеристика Ортруди (вона корчиться в плямі червоного світла) непотрібна. Сцена Фрідріх – Ортруда створена в душі містичному: чорні фарби, “демонічна” гра. Програма

---

<sup>41</sup> Вагнерівський концерт // Чорноморська комуна. 1933. № 1064. 28 лютого. С. 4.

<sup>42</sup> Боголюбов Н. Н. 60 лет в оперном театре: Воспоминания режиссёра. М., 1967. С. 302.

<sup>43</sup> АН, Г., Е ГР. Зауваження з приводу... одної програмки // Чорноморська комуна. 1933. № 1145. 9 червня. С. 4.

передусім неграмотна. “Музичний мислитель”, який “створив нову музичну епоху опер”, “патос протесту”, пантеїзм – релігію філософії, світогляду, якийсь Байрейт, якийсь Брабант»<sup>44</sup>.

Протягом багатьох років музика Ріхарда Вагнера не звучала у Одесі. Тільки у червні 1977 року Львівська опера успішно виконала «Тангойзер» Р. Вагнера в українському перекладі Бориса Тена. Диригент І. Лацанич, режисер Є. Кушаков, сценограф Є. Лисік, хормейстер О. Олійник, балетмейстер М. Трегубов. Виконавці: В. Ігнатенко, О. Данильчук (Тангойзер), Л. Божко, Т. Дідик, Н. Тичинська (Єлизавета), Т. Куценко, Н. Тичинська (Венера). Крім «Тангойзера» львів'яни привезли балет Ц. Пуні «Есмеральда» та оперу М. Кармінського «Десять днів, які вразили світ».

Важливу роль у поширенні інтересу до музики Р. Вагнера в Україні зіграло створення в Україні наприкінці 90-х років Вагнерівських товариств у Львові, Харкові та Києві. Молодіжний стипендіальний фонд, який з давніх часів існує при Вагнерівському фестивалі у Байройті, став виділяти стипендії також для представників українських товариств. З 1999 року кожне з них одержало змогу щорічно направляти до Байройту для відвідування фестивалю по двоє молодих митців віком до 35 років. У зв'язку з цим пригадується стаття з газети «Одесский вестник» 1883 року, яка вийшла одразу після смерті Р. Вагнера. В ній йдеться про те, що покровитель композитора король Людвиг II Баварський придбав віллу Ванфрід, яка була приватною власністю родини автора «Парсіфаля». «Вілла ця буде приєднана до парків у королівських володіннях, і могила Вагнера стане метою паломництва для любителів музики майбутнього»<sup>45</sup>. Нашадки Вагнера і керівники Байройтського фестивалю завжди виконували заповіт композитора, саме за ініціативою якого передбачалося безплатне відвідування фестивалю представниками молодого покоління.

Однак повернімося до одеських подій останніх років. У жовтні 2009 року на посаду головного диригента Одеської опери був запрошений Олександр Самойле. Він втілює у життя свою мрію і заново «відкрив» Вагнера для Одеси. Важливу та складну роботу по виконанню хором

---

<sup>44</sup> АН, Г., Е ГР. Зауваження з приводу... однієї програмки // Чорноморська комуна. 1933. № 1145. 9 червня. С. 4.

<sup>45</sup> Расположение короля Баварского к Рихарду Вагнеру не уменьшилось и по смерти этого знаменитого композитора // Одесский вестник. 1883. № 75. 5 апреля. С. 2.

музики Р. Вагнера на високому рівні здійснював головний хормейстер театру Леонід Бутенко. Його діяльність успішно зараз продовжує головний хормейстер театру Йосип Регрут. Головне, що у театрі є солісти, яких можна визначити як «вагнерівських»!

16 грудня 2012 року почалося нове відродження «Всесвіту Вагнера». Протягом трьох годин слухачі мали змогу поринути у нову реальність. Увертюра, арія Голландця та балада Сенти з опери «Летючий голландець»; «Політ валькірій» з опери «Валькірія»; прелюдія і «Смерть Ізольди» з опери «Трістан та Ізольда»; оркестровий антракт до третьої дії і «Весільний хор» з опери «Лоенгрін»; увертюра і хорал Св. Іоанну з першої дії опери «Нюрнберзькі мейстерзингери»; вихідна арія Єлисавети, хор пілігримів, молитва і «Святковий марш» з опери «Тангойзер» йшли при повному залі.

До ювілею композитора у 2013 році Олександр Самойле склав програму таким чином, щоб найкращі зразки вагнерівської творчості виконувалися єдиним полотном. Прозвучала музика з опер «Летючий голландець», «Валькірія», «Трістан та Ізольда», «Лоенгрін», «Нюрнберзькі мейстерзингери», «Тангойзер» у виконанні оркестру, хору та солістів театру – Наталії Павленко (драматичне сопрано) і Віктора Мітюшкіна (драматичний баритон)<sup>46</sup>.

Подією Третього міжнародного фестивалю мистецтв «Оksamитовий сезон в Одеській опері» 15 вересня 2017 року стало концертне виконання опери Ріхарда Вагнера «Тангойзер». Солісти Олександр Шульц (Тангойзер), Гаррі Гукасян (Вольфрам), Тетяна Спаська (Венера), Наталія Павленко (Єлизавета), хор (хормейстер Леонід Бутенко) та диригент Олександр Самойле гідно передали задум байройтського майстра. Вступне слово перед початком вистави зробила академік Марина Черкашина-Губаренко<sup>47</sup>. В обзорі подій фестивалю у газеті «День» М. Р. Черкашина-Губаренко підкреслила, що «Диригент зупинився на основних ключових моментах вагнерівської партитури в її другій, паризькій редакції 1861 року. Зрозуміло, що у концертній версії не можна було обійтися без купюр великого складного твору. <...> Однак у всіх епізодах, що прозвучали, була збережена

---

<sup>46</sup> Всесвіт Вагнера. URL: <https://operahouse.od.ua/events/wagners-universe/>

<sup>47</sup> Адлер Ирэн. Без вакханалии, но с рыцарями и богами: в одесской Опере прошла премьера вагнеровского «Тангейзера» // Думская. 1917. 15 сентября. URL: <https://dumskaya.net/news/bez-vakhanalii-no-s-rytcaryami-i-bogami-v-odessk-077024/2017>

та виразно підкреслена диригентом цілісність вагнерівської симфонічної драми, унікальна динаміка безперервного руху музичних подій. Отже, після тривалої перерви Вагнер повернувся на одеську сцену, хай поки що твір його прозвучав у концертному варіанті»<sup>48</sup>.

Знов ця опера була виконана 23 травня 2018 р. Постановочну групу очолив головний диригент Олександр Самуїле. Режисер-постановник – Оксана Тараненко, хормейстер-постановник – Леонід Бутенко, відеографія – Віталій Галак, художник по світлу – Вячеслав Ушеренко. Виконавці ті ж самі, тільки партію Вольфрама було доручено Олександру Стрюку.

П'ятий Міжнародний фестиваль мистецтв «Оksamитовий сезон в Одеській опері» відкрився 30 серпня 2019 року постановкою опери Ріхарда Вагнера «Лоенгрін». Нова постановочна група: диригент Ігор Шаврук, режисер Павло Кошка, художник по костюмах Сергій Васильєв – вибрала сценічний формат semi-stage – без декорацій, але з вибудованими мізансценами, костюмами та відеоінсталяціями на шести екранах, встановлених на заднику. Три години чистої дії вистави («Лоенгрін» йде у трьох актах із двома антрактами – майже 4 години) пролетіли непомітно. Партії виконували: Наталія Павленко (Ельза), яка бере участь у вагнерівському проекті з першого концерту, Олександр Шульц (Лоенгрін), Василь Навротський (Генріх Птахолов), Тетяна Спаська (Ортруда), Богдан Панченко (Гарольд) та соліст Дніпропетровського академічного театру опери та балету Олександр Форкушак (Тельрамунд), хор та оркестр театру<sup>49</sup>.

Музика Ріхарда Вагнера в Одесі звучить не тільки в опері, але й у виконанні Національного одеського філармонійного оркестру. Так, 16 березня 2018 р. диригент Ігор Шаврук представив фрагменти з опери Р. Вагнера «Валькірія» за участі Василя Навротського та Наталії Павленко, поряд з якими прозвучали також Серенада для струнного оркестру Гі Ропарца та Concerto grosso Віталія Губаренка.

11 та 12 лютого 2022 р. Національний одеський філармонійний оркестр під управлінням маестро Хобарта Ерла виконав програму під назвою «Музика на біс», в рамках якої, поряд з творами П. Чайковського,

---

<sup>48</sup> Черкашина-Губаренко Марина. Музыкальный Эверест Вагнера // День. 2017. № 166. 20 сентября.

<sup>49</sup> Кац Инна. В Одесской опере поставили «Лоэнгрин» Вагнера. 02.09.2019. URL: <http://viknaodessa.od.ua/news/?news=152939>

А. Хачатуряна, Е. Гранадоса та Дж. Верді, відбулася прем'єра в Україні маловідомої концертної версії прелюдії Р. Вагнера «Трістан та Ізольда» (1859).

Слід додати, що у 2021 році випускниця Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової Людмила Костянтинівна Холодова захистила в Одесі кандидатську дисертацію на тему: «Ріхард Вагнер: становлення митця у ранні роки творчості (1813–1839)». Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Марина Романівна Черкашина-Губаренко, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Слідом була видана монографія.

Музика Р. Вагнера, яка має на одеській оперній сцені свою розгалужену і привабливу історію, неодмінно буде повертатися до одеського звукового простору і збагачувати як оперний, так і концертний репертуар. Запорукою цього є потужний професійний склад хору і оркестру театру, активна філармонійна діяльність симфонічного оркестру, наявність в складі оперної трупи справжніх «вагнерівських» голосів, а також творча спрямованість політики художнього керівництва театру та філармонії, які враховують зростання інтересу до музики великого німецького композитора серед одеської театральної й філармонійної аудиторій. ■

Єфіменко Аделіна Геліївна – докторка мистецтвознавства (габільтована), професорка, професорка кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Україна) і філософського факультету Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина)

Adelina Yefimenko – Doctor phil. habil., professor at the Department of the History of Music at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy and at the Munich Ukrainian Free University

musikwiss@gmx.de, ORCID: 0000-0002-4278-5016

## **Байройтський «Тангойзер» 2022 і українське кредо режисера Тобіаса Кратцера**

**Д**ля відновленої постановки «Тангойзера» Ріхарда Вагнера на Байройтському фестивалі 2022 року німецький режисер Тобіас Кратцер наново задіяв зіркових артистів Le Gateau Chocolat і Manni Laudenbach. Але разом з ними і відеопродуцентом Мануелем Брауном режисер зняв новий фільм, який супроводжує історію Тангойзера: за Кратцером – колишнього вагнерівського тенора, який залишив Вартбург/Байройт, розлучився з коханою Елізабет заради анархістки Венери і став вільним мандрівним актором-клоуном.

Американський тенор Стефен Гульд – знаменитий Тангойзер. Співак втілює на сцені цю роль у різних постановках протягом життя. Цюрихська опера відзначала до пандемії його 100-го Тангойзера. Але у постановці Тобіаса Кратцера він перевтілюється, стає наче плоть від плоті цього нового героя.



Елізабет у виконанні Лізе Давідзен – співачки, яка визнана «вагнерівським сопрано сторіччя», – проходить шлях від однієї спроби суїциду до іншої. Розкішна байройтська співачка Кратцера не може пережити земної трагедії зрадженого кохання. Після молитви до Діви Марії за спасіння душі Тангойзера, втративши останню надію зустрічі з коханим, вона віддається байройтському колезі, що давно її кохає. Роль Вольфрама фон Ешенбаха зі знанням психології депресії виконав Маркус Айхе. Бути собою з Елізабет йому не вдається. Дівчина зваблює його, натягнувши мінезингеру на голову клоунську перуку Тангойзера. Доки співак відчужено виконує арію «O du, mein holder Abendstern», вона ріже собі вени. Остання ілюзія Елізабет про коханого Тангойзера – це руда перука. Остання людина, яка її втішає і допомагає зустріти смерть, – карлик Оскар Мацерат, герой роману нобелівського лауреата Гюнтера Грасса «Бляшаний барабан / Blechtrommel», а з 2019 року – незабутній герой байройтської постановки Тобіаса Кратцера<sup>1</sup>.

Проклятий папою римським Гульд-Тангойзер повертається до Вартбурга-Байройта і застає мертву Елізабет на колінах Оскара. Раритетне видання клавіру «Тангойзера» у його руках – символ сухого ціпка, що мав би розквітнути на сцені, коли Тангойзер і Елізабет наново разом вийдуть на сцену, – герой в розпачі розриває на шматки, схилившись над скривавленим тілом чудової співачки – Лізе-Елізабет.

Постановка Тобіаса Кратцера, у якій поєдналися дві історії – реальна і оперна, розрахована на великий формат і синтезує оперу та кіно. Проте зміст кіно, в якому паралельно до сценічної дії розгортаються вигадливі атракції сучасних героїв з реального мистецького життя, зазнав суттєвих змін. Кадри 2019 року з закулісним портретом Валерія Гергієва та гег навколо підпису маестро «буду пізніше», який натякав на безсоромні спізнення російського диригента не лише на репетиції, а й на вистави та концерти, були вилучені з фільму. У 2022 році він втратив свою актуальність. З відомих причин диригував постановкою не Гергієв, а німецький диригент Аксель Кобер – генеральмузикдиректор Deutschen Oper am Rhein у Дюссельдорфі. До слова, різка критика

---

<sup>1</sup> Див. прем'єрну рецензію автора на постановку опери «Тангойзер» Ріхарда Вагнера: Єфіменко А. Байройт: тріумфи і скандали. Байройтський фестиваль 2019 – «Тангойзер» // Збруч. 14.09.2019. URL: <https://zbruc.eu/node/92082> (дата звернення: 17.08.2022).

політичної позиції Валерія Гергієва щодо війни Росії проти України в європейських медіа сильно вплинула на рішення керівництва і колективів світових оперних театрів, філармоній, фестивалів. Заплановані на багато років вперед проекти і робочі контракти флагмана путінської культурної пропаганди були скасовані.

За іронією долі, поряд із портретом російського диригента в байройтському Фестшпільгаусі минулого року з'явився портрет українки Оксани Линів. У 2021 році диригентка дебютувала у новій постановці «Летючого голландця» (режисер Дмитро Черняков).

З початком вторгнення російських військ в Україну 24 лютого 2022 року свідомість кожної людини розкололася на світ до і після війни. Не дивно, що Байройт, маючи фатальний досвід розвитку фестивалю на тлі Другої світової війни, адекватно зреагував на події. А Тобіас Кратцер увів до постановки «Тангойзера» новий контрапункт. Режисер чітко, коротко, зворушливо висловив свою позицію на підтримку України. В новий фільм про історію «Тангойзера» потрапляє не лише портрет диригентки Оксани Линів, а й кадри, в яких фігурує знаменита цитата молодого Ріхарда Вагнера, перекладена українською мовою — «Вільний в бажаннях, вільний в ділах, вільний в насолодах». Таким чином, поряд з німецькими плакатами фігурують плакати й листівки українською мовою, які я мала честь підготувати для постановки 2022 року.

Нагадаю, що на тлі великої кількості сценічних реквізитів «Тангойзера» плакати і листівки відіграють знакову роль. Їх малює, розкидає серед публіки Венера-анархістка (Катерина Губанова). З вірною командою мандрівних акторів вона втручається у хід подій сцени «Змагання мінезингерів у Вартбурзі». По суті, Венера зі своїми листівками й актори її мандрівного театру виявляються справжніми вагнеріанцями, фанатами молодого Вагнера-революціонера (очевидно, під впливом Тангойзера). Події фільму на великому кіноекрані, який режисер слушно розмістив над історичною сценою театру, захоплюють, але й на мить не відволікають від комплексного сприйняття музично-сценічного дійства. Поки всі знаходяться в залі, на Зеленому пагорбі відбуваються доленосні події, які Мануель Браун зафіксував на кіноплівці: Венера штурмує Фестшпільгаус і прикрашає його легендарний балкон великим чорним плакатом, на якому білою фарбою власноруч закарбувала крилату фразу Вагнера-революціонера: «Frei im Wollen,

frei im Thun, frei im Genießen». Адже під час першої перерви між актами на ставку перед Зеленим пагорбом відбувся перформанс мандрівних артистів: нігерійський дрег-артист, рок-співак і трансвестит Le Gateau Chocolat співав, карлик Оскар Мацерат на човні ритмічно підтримував співака, тобто, як і в романі Гюнтера Грасса, голосно бив у барабан. Венера малювала плакат і готувалася до штурму Фестшпільгауса з біноклем у руках. Потім цей плакат здивовані глядачі побачать у фільмі, а під час другої перерви він насправді переможно майорітиме з балкону Фестшпільгауса, наче всі події фільму були записані не задалегідь, а відбулися тут і зараз під час вистави, у тісних закулісних куточках Фестшпільгауса або на подвір'ї перед головним входом у театр.

Родзинкою і, вочевидь, головною метою нового фільму стала анімація жовто-блакитного серця (кольори українського прапора). А прикрасив серцем плакат найвільніший герой постановки Тобіаса Кратцера – кольоровий дрег-артист Le Gateau Chocolat. Нові сучасні герої, що їх увів в постановку Тобіас Кратцер, додали щемливий людський сенс у конфлікт Тангойзера зі світом. Саме вони увійшли в історію Байройту як реальні персони, що втілюють в життя не стільки вагнерівський міф, скільки життєве кредо Майстра своїм власним способом життя. Le Gateau Chocolat вразив публіку неповторним поєднанням блискучої акторської гри, співу, розважального шоу в парковому ставку, доброзичливо і вишукано маніфестував свій спосіб вільностатевої любові, а на кінець другої дії вивісив на сцені веселковий прайд-прапор.

За запаморочливими фантазіями автора перформансу Le Gateau Chocolat, за гумором навколо блиску й мішури індустрії розваг приховується значно глибший сенс. Його творчість закликає людей до добра, миру, толерантності, гуманного відношення до людей-неформалів, до індивідуумів, відмінних за зовнішніми ознаками або внутрішніми інтенціями. Ці люди не є чужими. Вони просто інші – за способом буття, мислення, кольором шкіри чи перуки, модою, відношенням до мистецтва. Веселі арлекінади Le Gateau Chocolat і Manni Laudенbach не вкладаються в обмеження узвичаєних соціонорм, але зачаровують, запам'ятовуються, заряджають великою порцією позитиву й любові до життя. Вони природні, суверенні, розкуті, пронизані бажанням донести сценічну ідею постановки режисера про різні життєві моделі: на одному боці – адаптовані форми мислення, пристосованість до суспільства,

на другому – креативність, волелюбність, виборене право бути «вільним у бажаннях, вільним у ділах, вільним у насолодах».

Поряд з вагнерівським «Frei im Wollen, frei im Thun, frei im Genießen» Le Gateau Chocolat висловлює і власне кредо: «Before I'm gay, black, fat, and all these things, I'm human first». Обидва чудово кореспондують між собою. Але символічно, що у свідомості режисера зміст знаменитого вислову молодого Вагнера поєднався тепер з устремліннями Вільної України проти війни, голокосту, розхитування єдності Європи, що сплановано здійснює російський державний тероризм.

Події відеофільму, які паралельно розгортаються або перехрещуються зі сценічною дією, виявили й нову логіку режисерського задуму. Чотири герої-анархісти (Венера, Тангойзер, Оскар Мацерат і Le Gateau Chocolat) мандрують світом: блукають в дорозі, несподівано потрапляють до Зальцбурга, не бажають залишатися на фестивалі, що забруднив свою репутацію лицемірним альянсом з артистами, виступи яких в Європі надалі фінансує держава-терорист Росія. Старенький «citroen» швидко розвертається перед зальцбурзьким Фестшпільгаусом і несесться подалі геть з австрійського міста, напханого російською культурною пропагандою. Нехай люксова публіка надалі розкошує на фоні мистецтва «поза політикою» під супровід новин про бомбардування, масові вбивства, знущання, зґвалтування, що чинять росіяни в Україні.

Велика місія і мета артистів постановки Тобіаса Кратцера – Байройт, Байройтський фестиваль, змагання сучасних мінезингерів.

Щоб навести лад у театрі та не зірвати виставу «Тангойзера» у стилі історично інформованого виконавства, на великому кіноекрані раптом з'являється сама Катарина Вагнер, котра чудово зіграла саму себе. Побачивши підозрілих незнайомців, вона викликає поліцію і через декілька хвилин озброєні правоохоронці насправді вриваються на сцену, щоб зупинити безладдя, заподіяне Венерою та її артистами і, насамперед, самим Тангойзером, котрий знехтував святістю байройтського храму. І не тому, що він прославляв чуттєву любов. Він зрадив своєму покликанню оперного співака, перетворившись на клоуна мандрівного театру Венери. Але це був його вільний вибір і за нього він заплатив високу ціну – життя Елізабет.

Режисура Тобіаса Кратцера у цьому році розквітла новими фарбами, жартами, але насамперед гучно проголосила його власну життєву і творчу позицію. Увінчаний славою та престижними європейськими

нагородами, серед яких перемога в номінації «Найкраща режисура», відома театральна премія «Der Faust», Тобіас Кратцер залишається людиною з великим серцем, навколо якого гуртується вірна команда митців, здатних до блискучих експериментів – сценограф Райнер Зельмайер, кінооператор Міхаель Браун, світлодизайнер Райнгард Трауб.

Завдяки поділу сцени на «театр у театрі» і «кінотеатр» чітко виразнюється зіткнення двох світів і двох мистецьких світоглядів – попкультури, клоунади, мандрівного авантюризму і сакрального світу Ріхарда Вагнера, заради якого до Байройта щоліта прямують паломники з усього світу. Вишукана публіка, зірки політики й мистецтва, меценати, продюсери, артисти кіно, театру та естради, телемодератори й журналісти – всі вони стають героями постановки Тобіаса Кратцера, сучасними пілігримами.

І тепер у свідомості кожного з них кредо Вагнера «Frei im Wollen, Frei im Tun, Frei im Genießen» – революційний прапор Венери, що демонстративно прикрасив балкон Фестшпільгауса, – буде асоціюватися у свідомості глядачів з українським серцем і борцями за Вільну Україну.

Тобіасу Кратцеру вдалося ненав'язливо, але рельєфно провести цю ідею крізь всю постановку «Тангойзера». Режисеру вистачило для цього декілька кадрів, від 5 до 10 секунд сценічного часу, щоб висловити у новому відеоряді підтримку Україні з усім колективом артистів, задіяних у постановці, а також свою позицію щодо цьогорічного Зальцбурзького фестивалю. Адже керівництво Зальцбурзького фестивалю та преса надалі уникають дискусій і інтерв'ю на цю тему, у той час як російські митці за гроші Газпрому продовжують «творити» свою лицемірну справу, формально розкидаючи лозунги «нет войне».

Оновлена постановка «Тангойзера» наново довела, що режисерська опера надалі стверджується як потужний комунікативний соціокультурний феномен не лише у мистецтві, а й у галузі культурної дипломатії та суспільно-демократичного руху.

Опера як унікальний комплексний феномен, довершений злагодженим гармонійним функціонуванням конкретних музично-театральних закономірностей, апробований століттями. Її вагомість у процесі вільного, креативного розвитку людини не потребує доказів. Дієва функція опери покликана здійснювати зв'язок історії та сучасності, впливати на майбутню історію людства, провидіти шляхи вирішення суспільних, релігійних і особистісних катаклізмів. Укотре підтверджується

крилатий вислів найвеличнішої постаті оперного Олімпу – Ріхарда Вагнера – революціонера й мітотворця, музиканта і літератора, філософа й візіонера, політика й утопіста: «Музика не лише музика, а нескінченно більше!» (Ф. Ніцше, «Казус Вагнер»). Нові митці також впевнено доводять: не існує «мистецтва поза політикою».

Ріхард Вагнер, ніби передбачивши факти ідеологічної інструменталізації своїх ідей германofільства, антисемітизму, музики майбутнього нацистами, звертався до прийдешніх поколінь: «Діти, творіть нове!» («Kinder! Macht Neues!»). Майстер дав «зелене світло» найрадикальнішим шляхам трактування свого Gesamtkunstwerk, в якому волів з'єднати різні функції мистецтва – художню, пізнавальну й впливову. В ідеалі це мало привести до злиття різних царин – мистецтва, науки й політики – під спільним знаменником гуманізму та творчості.

Його міфотворчість оживає у динаміці актуального часу. Цю істину заново талановито, чесно, неповторно втілив Тобіас Кратцер. ■

Харченко Поліна Вагифівна –  
кандидатка педагогічних наук,  
доцентка, наукова  
співробітниця, учена  
секретарка відділення теорії  
та історії мистецтв Національної  
академії мистецтв України

Polina Kharchenko – Candidate  
of Sciences in Pedagogy,  
Associate Professor, Senior  
Researcher, Academic Secretary  
of Theory and History  
of Arts Department, National  
Academy of Arts of Ukraine

kharchenko@mari.kiev.ua, ORCID: 0000-0001-9466-5350

## **Німецькі медіа про інтерпретації опер Ріхарда Ваґнера диригенткою Оксаною Линів (Байройт, 2021–2022 роки)**

**У** продовж життя Р. Ваґнер сповідував необхідність творчих експериментів у мистецтві й вважав, що однією з найважливіших передумов подальшого розвитку музики в цілому та оперної музики зокрема є готовність музикантів до змін, реформ і новацій у тих чи інших жанрах, формах, стилях і творчих методах. У цьому ж напрямі проводить свою щорічну роботу всесвітньовідомий фестиваль оперного мистецтва «Bayreuther Festspiele» (Байройт, Німеччина). Кожного року заходи, передбачені програмою фестивалю, і, зокрема, прем'єри опер композитора стають своєрідним викликом мистецьким традиціям і усталеним поглядам виконавців і керівників творчих колективів на різні аспекти музичної творчості. Значна питома вага фестивалю у культурному житті країни зумовлює пильну увагу засобів масової інформації Німеччини до його перебігу.

Останні два роки були особливими в житті фестивалю, адже 2021 рік став для нього епохальним: вперше за 145 років існування «Bayreuther Festspiele» за його диригентським пультом стояла жінка, Оксана

Линів — випускниця Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, українка, яка сьогодні, відповідно до рейтингових даних, оприлюднених «Радіо Свобода»<sup>1</sup>, входить до трійки найкращих жінок-диригентів у світі. У 2022 році програму фестивалю збагатив новий формат проведення музичних заходів: під гаслом «Віра. Любов. Надія» («Glaube. Liebe. Hoffnung») відбулося два концерти *open air*, де в одному з них, 27 липня 2022 року, фрагментами творів Р. Вагнера диригувала Оксана Ярославівна Линів. Таким чином, вона стала першим диригентом, що виступила на Зеленому Пагорбі у подібному форматі, здобувши, завдяки своїй емоційності, зворушливості виконання, численні схвальні відгуки серед шанувальників музики Р. Вагнера<sup>2</sup>.

У Німеччині представники медіа вже упродовж декількох років приділяють активну увагу міжнародній кар'єрі української диригентки, що розпочалася зі здобуття нею 2004 року III премії на престижному Міжнародному конкурсі диригентів імені Густава Малера в Бамберзі (Німеччина). Від того часу життя О. Линів нерозривно пов'язане не лише з Україною, а й з Німеччиною. Маючи вже певний досвід інтерпретації творів Р. Вагнера, який диригентка здобула під час всього періоду свого професійного становлення в Німеччині, працюючи в Баварській національній опері, Берлінській національній опері, Оперному театрі та філармонійному оркестрі міста Грац (Австрія) тощо, О. Линів із особливою радістю прийняла запрошення К. Вагнер до участі у Байройтському фестивалі як диригентка прем'єри «Летючого голландця» (2021). На думку представників спеціалізованих та аматорських засобів масової інформації, українка є «диригенткою — знавцем оперної музики, з надзвичайно широким репертуаром: від Моцарта <...> до Вагнера і Штрауса»<sup>3</sup>. Аналіз інтерпретацій Оксани Линів творів Ріхарда Вагнера, здійснений крізь призму відгуків німецької преси, що фактично відкрили і продовжують відкривати світові українську диригентку, дозволяє виокремити

---

1 Див.: Оксана Линів — перша жінка-диригент Опері австрійського Граца // Радіо Свобода. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/28278070.html>

2 Oksana Lyniv: Back in Bayreuth. Insights from a dramatic year for the Ukrainian conductor // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GnJ6215082M>

3 Eißer N. Oksana Lyniv bald in Bologna // BR-KLASSIK. URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/oksana-lyniv-erste-dirigentin-frauechfdirigentin-oper-bologna-teatro-comunale-100.html>



ті особисті якості, характеристики її професійної діяльності, які сьогодні особливо цінуються в світі.

Її кар'єра здобула світового визнання саме у Байройті: «Зі своєю постановкою “Летючого голландця” на фестивалі у Байройті 2021 року Оксана Линів підкорила публіку й критиків блискучим виконанням музики Р. Вагнера»<sup>4</sup>. З приводу її дебюту в німецьких засобах масової інформації також відзначалося, що диригентська версія прем'єри була однією з найбільш успішних в історії Зеленого Пагорбу. Зокрема, вражаючими були внутрішня сила її інтерпретації, енергія та доречність будь-якого руху. При загальній потужній динаміці музики було добре чути всю вертикаль музичної фактури. О. Линів, при всій тендітності її статури, вдалося досягнути всю велич музики Р. Вагнера, покладаючись на власний професійний досвід та творчу інтуїцію<sup>5</sup>.

На переконання музичних коментаторів щодо фестивалю у 2021 році, О. Линів диригувала музикою Р. Вагнера дуже ґрунтовно, надзвичайно відповідально ставилася до репетицій і керувала оркестром зважено й рішуче: «Вона вміє активізувати оркестр, динамізувати його дії, але в той же час – по-справжньому контролює звучання і темпи виконання»<sup>6</sup>. Під її керівництвом оркестр звучить по-особливому ємно – відчувається цілісність твору, що уможливлюється передовсім майстерністю диригентки.

Особливим моментом напередодні прем'єри, як відомо, став той факт, що в умовах коронавірусу надзвичайно ускладнилися умови роботи для всіх виконавців, залучених до підготовки опери. Так, хор під час вистави знаходився в іншому приміщенні, тому його спів транслювався на сцену через динаміки. Тому завдання диригентки полягали не лише у створенні контакту між оркестром та сценою, але й між третьою складовою – хором, що фактично виступав дистанційно<sup>7</sup>. Це було вельми склад-

---

<sup>4</sup> Schließ G. «Oksana Lyniv: “Tragödie in Ukraine betrifft jeden”» // DW. 06.08.2022. URL: <https://www.dw.com/de/oksana-lyniv-trag%C3%B6die-in-ukraine-betrifft-jeden/a-62713447>

<sup>5</sup> Goldhammer A. Oksana Lyniv als erste Dirigentin in Bayreuther Festspielen // BR-KLASSIK. URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/jahresueckblick-bayreuther-festspiele-oksana-lyniv-100.html>

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Maier M. Oksana Lyniv dirigiert den «Fliegenden Holländer» // BR-KLASSIK. URL: <https://www.br-klassik.de/video/bayreuther-festspiele-fliegender-hollaender-oksana-lyniv-100.html>

ним завданням: здійснення координації звучання всього виконавського складу. Складнощі такої координації було подолано О. Линів надзвичайно вдало: преса не заперечувала її слова щодо успішного пристосування до цих умов буквально на перших репетиціях. І важливим результатом стало те, що у її диригентській інтерпретації музика Ріхарда Вагнера звучала по-справжньому «кінематографічно», масштабно, охоплюючи всі складові виконавського процесу»<sup>8</sup>.

Зрештою, 2021 року фахівці й аматори збігалися в думці, що інтерпретація «Летючого голландця» у виконанні О. Линів була «тріумфом року», диригентка отримала багато позитивних відгуків глядацької аудиторії та представників масмедіа за свої «енергійні виступи», виняткову «енергію творчості», вміння миттєво, у необхідний момент сконцентруватися і здійснити все, необхідне для досягнення гармонійного і якісного звучання оркестру»<sup>9</sup>.

2022 року диригентка повернулася на фестиваль, взяла на себе музичне керівництво «Летючим голландцем», що відбулося 6 серпня. В сучасних умовах війни в Україні, представники німецьких медіа сприйняли О. Линів не лише як високопрофесійного музиканта, а як представника нашої держави в культурному світі Європи, іноді інтерпретуючи ті чи інші її виконавські, музичні рішення також крізь призму політичних подій. Тому серед відгуків на її виступи як диригента інколи публікувалася інформація щодо її українського коріння, особливостей фахового зростання як представниці української диригентської школи тощо<sup>10</sup>.

Загалом висвітлювалися й міркування, що кожний концерт диригентки у цьому році – це послання миру від України для усього світу. В той же час представники преси з розумінням ставилися до слів О. Линів щодо її бажання зосередитися у Байройті в першу чергу – на музиці. Це забезпечувалося ретельним ставленням диригентки до кожної

---

8 Neuhoff B. Wagners «Holländer» als Dorf-Triller // BR-KLASSIK. 26.07.2021. URL: <https://www.br-klassik.de/audio/audio-premiere-kritik-der-fliegende-hollaender-bayreuther-festspiele-2021-oksana-lyniv-100.html>

9 Goldhammer A. Oksana Lyniv als erste Dirigentin in Bayreuther Festspielen // BR-KLASSIK. URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/jahresueckblick-bayreuther-festspiele-oksana-lyniv-100.html>

10 Ernst M. Oksana Lyniv: «Tschaikowski ist Weltkunst und keine Propaganda» // Neue Musiczeitung. 25.05.2022. URL: <https://www.nmz.de/online/oksana-lyniv-tschaikowski-ist-weltkunst-und-keine-propaganda>

репетиції, високим рівнем натхнення, почуттів та емоцій, втілюваних під час виконання, особливим ставленням до ліричних фрагментів у музиці – ось базові узагальнюючі характеристики її творчості серед професіоналів та аматорів<sup>11</sup>.

В оцінках виступу О. Линів прозвучали такі думки представників місцевих медіа: цього річ через надскладні акустичні умови їй не завжди вдавалося зберегти баланс між співаками й оркестром, але ж вражаючими залишилися притаманні О. Линів пластичність виконання, ясність артикуляції, гостроти в регістрах і збереження тембральних характеристик у різних групах інструментів – відповідно «теплого» звучання дерев'яних та «округлого» звучання мідних духових інструментів<sup>12</sup>. У той же час інші ЗМІ оприлюднювали думку щодо повного контролю О. Линів над оркестром та його координацією зі сценою одночасно з досягненням загальної цілісності музики, єдності звучання хору й солістів<sup>13</sup>.

Беззаперечно, фантастично успішний диригентський дебют минулого року вимагав особливої напруженості творчих сил у 2022 році. Її інтерпретація Р. Вагнера цього року дозволила критикам вважати О. Линів однією з найзахопливіших диригенток сучасності. За словами диригентки, якщо диригувати твори Вагнера, ти маєш «палаюче повітря в руках». Величезна експресія та емоційна виразність – ось одна з характеристик її творчості. Також кореспонденти відзначили особливу сконцентрованість диригентки на музиці, вияв високого професіоналізму, радість музичного колективу від роботи з нею під час виконання Р. Вагнера. Зосередженість виключно на музиці, вияв особливої емпатії, вміння викликати душевний відгук,

---

11 Oksana Lyniv: Back in Bayreuth. Insights from a dramatic year for the Ukrainian conductor // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GnJ6215082M>

12 Fridemann L. Showdown mit Knalleffekten // BR-KLASSIK. 07.08.2022. URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/bayreuther-festspiele-kritik-2022-der-fliegende-hollaender-dmitri-tcherniakov-100.html>

13 «Der Fliegende Holländer» in Bayreuth bejubelt // Nordbayern. 07.08.2022. URL: <https://www.nordbayern.de/kultur/der-fliegende-hollander-in-bayreuth-bejubelt-1.12411524>

розбудити піднесені почуття у виконавців і сприймаючих – те, що вдалося диригентці цього річ<sup>14</sup>.

Відносно гендерних аспектів, які обговорюються у пресі у зв'язку з О. Линів, представники ЗМІ погоджуються з думкою виконавиці про те, що від приналежності до того, чоловік диригує чи жінка, партитури Вагнера не будуть легшими чи важчими. Вона передовсім цікавилася творами знаменитих композиторів і жила саме їх музикою, а не прагненням стати за диригентський пульт. Її виступи у Байройті мали «приголомшливий успіх», де збіглися всі моменти, у тому числі – всі моменти поразок, перемог і віри у майбутнє<sup>15</sup>.

Відповідаючи на запитання, хто така є О. Линів, представники медіа відзначають, що привертає увагу експресивність та в той же час елегантність рухів п. Оксани, надзвичайна ретельність у вивченні партитур – і цьому допомагає знання німецької мови, материнської мови Р. Вагнера, прагнення наблизитися до епохи, в якій працював композитор, бути якомога ближче до композиторських уявлень. І це їй вдається. Відмічають також професіоналізм, що дозволив їй блискуче долати особливості акустики тих чи інших залів, зводити в єдине ціле звучання оркестру<sup>16</sup>.

О. Линів досягає у звучанні оркестру прозорості, ясності, дбайливого і ретельного прочитання партитури, елегантності, проникливості, тепла і танцювальної легкості. Вона вміє знайти баланс між різними групами інструментів, почути й охопити ціле. Диригентка – володарка емоційної, теплої й душевної манери виконання. Її диригентські вміння знаходяться на межі геніальності, а її амбітність, що виражається у прагненні досягти досконалості, у поєднанні з певним аскетизмом щодо особистих потреб, дозволяють вирізняти її з-поміж інших диригентів.

Українка є «прикладом нової генерації диригентів. Коли вона артистично стоїть за своїм пультом, її жести точно прораховані, всеохоплюючі

---

<sup>14</sup> Oksana Lyniv: Back in Bayreuth. Insights from a dramatic year for the Ukrainian conductor // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GnJ6215082M>

<sup>15</sup> Oksana Lyniv: The first woman at the conductor's podium in Bayreuth. Stages in her career // YouTube. DWClassicalMusic. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=GR\\_AdIATwc0](https://www.youtube.com/watch?v=GR_AdIATwc0)

<sup>16</sup> Tholl E. Bayreuths erste Dirigentin: Erfüllte Träume // Süddeutsche Zeitung. 25 Juli 2021. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/oksana-lyniv-bayreuther-festspiele-1.5361346>

та надзвичайно виразні. В її манері керувати оркестром немає й сліду неохайності: всі групи музичних інструментів роблять все надзвичайно точно й тонко, тобто виконують такі дії, що передбачені партитурою»<sup>17</sup>. Також у поточному році представники засобів масової інформації відзначають наявність «особливо зворушливих моментів», що зазвичай втілюються у моменти звучання оркестру на піаніссімо, виражаючи тонкі емоційні образи, які вдалося створити диригентці<sup>18</sup>.

Отже, аналіз віддзеркалення засобами масової інформації Німеччини тих аспектів диригентської творчості О. Линів, що пов'язані з її музичною інтерпретацією опер Р. Вагнера, дозволяє дійти деяких висновків. По-перше, представники фахових та аматорських медіа Німеччини ретельно стежили й продовжують відстежувати і коментувати диригентську діяльність О. Линів в цьому напрямі. Це пояснюється не лише високим професіоналізмом диригентки, а й передовсім її стрімкою міжнародною кар'єрою, яка забезпечила їй увагу музичної спільноти.

По-друге, особливо активно увага представників медіа до диригентки проявилася під час її приголомшливого, надзвичайно успішного дебюту на фестивалі оперної музики Р. Вагнера у Байройті у 2021 році, де її ім'я як представниці української диригентської школи, яка продовжила набуття практичного досвіду, а відтак — подальшого професійного розвитку в провідних оперних колективах Німеччини, звучало особливо яскраво. По-третє, нині О. Линів визнана як одна з найбільш авторитетних інтерпретаторів музики Р. Вагнера за диригентським пультом. Це, відповідно до відгуків ЗМІ, було забезпечено такими її професійними якостями, здібностями, вміннями, як-от: експресивний темперамент, емоційність виконання; вміння контролювати оркестр у надскладних акустичних умовах; здатність працювати в тісному емоційному контакті з усіма виконавцями-солістами, хором та оркестром; вражаюче відчуття всіх особливостей музичної фактури; вміння зберегти диференційоване звучання оркестру при збереженні загального цілого оперного твору; надзвичайна сконцентрованість під час репетицій, їх ретельне

---

<sup>17</sup> Oхana Lyniw. Dirigentin: Kritik. Interviews. URL: <https://oksanalyniv.com/de/press/reviews>

<sup>18</sup> «Der Fliegende Holländer» in Bayreuth bejubelt // Nordbayern. 07.08.2022. URL: <https://www.nordbayern.de/kultur/der-fliegende-hollander-in-bayreuth-bejubelt-1.12411524>

проведення; особливе заглиблення у партитуру, що уможлиблюється знанням німецької мови – материнської мови Р. Вагнера; високий рівень емпатії; виразність музичної інтерпретації; вміння уважного керування оркестром, сконцентрованість на актуальних інтерпретаційних завданнях; особливе вміння тонкого керування кожною групою музичних інструментів, що дозволяє досягти винятково виразного звучання оркестру на піаніссімо. Саме такі риси, притаманні особистості Оксани Линів та її творчій манері, на нашу думку, дають надію в майбутньому неодноразово почути нові диригентські інтерпретації творів Ріхарда Вагнера на світовій сцені. ■



Розділ II

# ПАРАЛЕЛІ



*Черкашина-Губаренко  
Марина Романівна – докторка  
мистецтвознавства, професорка  
кафедри історії світової музики  
Національної музичної академії  
України ім. П. І. Чайковського,  
академkinя Національної  
академії мистецтв України*

*Maryna Cherkashyna-Gubarenko –  
Doctor of Art Studies, Professor,  
Department of the History  
of World Music, Ukrainian  
National Tchaikovsky Academy  
of Music, academician of National  
Academy of Arts of Ukraine*

*gubaresha@ukr.net, ORCID: 0000-0003-4931-4652*

*Клековкін Олександр  
Юрійович – доктор  
мистецтвознавства, професор,  
завідувач відділу естетики,  
Інститут проблем сучасного  
мистецтва Національної академії  
мистецтв України, член-  
кореспондент Національної  
академії мистецтв України*

*Olexander Klekovkin – Doctor  
of Art Studies, Professor,  
head of the Department  
of Aesthetics, Modern Art  
Research Institute of the National  
Academy of Arts of Ukraine,  
corresponding member of National  
Academy of Arts of Ukraine*

*olehander@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3481-2790*

## **Ріхард Вагнер і Лесь Курбас: порівняльний аналіз**

**Р**іхард Вагнер та Лесь Курбас? Що об'єднує ці два імені? Адже визначний український режисер і театральний новатор народився через чотири роки після смерті геніального німецького композитора, творчість, діяльність, ідеї якого одержали на той час найширший всесвітній розголос. Курбас ніколи не ставив опер Вагнера на сцені. Немає у його спадщині прямих вказівок на ретельне вивчення вагнерівських теоретичних праць. Незважаючи на це, можна говорити про певну спорідненість натур і про риси подібності самого типу театального новатора, який кожний з них уособлював.

Дещо спільне мали умови формування обох митців. Лесь Курбас, як свого часу й Вагнер, з дитинства виховувався в театральному середовищі. Для обох театр не був чимось стороннім, відірваним від сім'ї, рідної домівки, звичного оточення. З театром пов'язали своє життя вітчим, старші сестри, брат, пізніше племінниця Ріхарда Вагнера. Акторами українського театру у Галиції були батьки Курбаса. І Вагнер, і Курбас, перш ніж стати на шлях театральної кар'єри, здобули загальногуманітарну освіту, навчались у гімназії та університеті. Це визначило характерну для обох постійну зацікавленість філософією, естетикою, історією культури, а також потяг до теоретичних узагальнень власних ідей. Обидва виявляли різнобічні мистецькі обдарування, залишили самостійні літературні спроби, мали хист публіцистів.

Початок практичної театральної діяльності кожного з них був пов'язаний з жакливими умовами існування провінційного театру, всі вади якого їм судилося пізнати на власному досвіді. Вагнер писав, агітував, підтверджував прикладами власних творів необхідність глобальної перебудови театрального мистецтва на нових засадах, але за цими суто мистецькими проблемами крилося для нього те, що хвилювало всю людську спільноту. Як співвідносяться між собою мистецтво й революція, мистецтво й релігія? Яким є внесок у спільні людські надбання окремих націй і у чому полягає специфіка національного самовиразу в мистецтві? Чим обумовлений поділ мистецтва на окремі види і чи не є цей поділ штучним? Ці та багато інших питань Вагнер ставив і розв'язував у суто художній формі у творах, написаних для музичної сцени, а також у своїх численних літературно-публіцистичних, критичних, наукових працях.

Шлях від тогочасної театральної провінції через європейську мистецьку столицю Відень до центру театральної й художньої культури України Києва характеризує формування Леся Курбаса. У перед- і післяреволюційні часи битви, що вів Курбас на театральному фронті, набували суспільно-політичного забарвлення. Він зазнавав гонінь і шельмування водночас як митець-новатор і як громадянин-патріот. Хоча його участь у політичних подіях і революційних заколотах не була такою безпосередньою, як участь Вагнера у травневому дрезденському повстанні 1849 року, однак вагнерівська доля політичного вигнанця ще трагічніше повторилася у біографії Курбаса.

Лесь Курбас міг почути і побачити опери Вагнера у різних інтерпретаціях. У перші десятиріччя ХХ століття вони були репертуарними, йшли у Відні й Петрограді, у Берліні й Москві, у Києві та Харкові. Добре обізнаний з німецькою культурою, знавець німецької мови, Курбас міг читати праці Вагнера в оригіналі й у російських перекладах, хоча конкретних посилань на це поки знайти не вдалося. У теоретичних працях Вагнера можна знайти витоки двох найважливіших ідей, покладених в основу режисерської концепції театру Леся Курбаса. Йдеться про техніку перетворення як ключ до створення сценічних образів і про синтез мистецтв, здійснюваний на театральному ґрунті. Як зазначав Вагнер, перетворення життєвого матеріалу відбувається у мистецтві через упорядкованість, почуття міри, тобто через ритм, що є всеохоплюючим поняттям. Як засіб пізнання життя й самопізнання людини мистецтво з необхідністю набуває умовного характеру. Адже, наголошує Вагнер, «я можу пізнати себе лише через інше, відмінне від мене самого». За його словами, у поєднанні умовності з художньою ілюзією полягає могутній, певною мірою навіть насильницький вплив театру: «І ось що найдивовижніше: ніхто й ніколи не ховав і не ховає ілюзорного характеру акторської гри, найдрібніша можливість втручання реального, патологічного інтересу, що одразу зводить нанівець усю гру, повністю виключається»<sup>1</sup>.

Курбас назвав законом театральної дії принцип перетворення, який розумів як пошук таких засобів акторської гри, пластичного малюнку, побудови часу й простору вистави, що зроблять відтворений життєвий матеріал відмінним від життя, однак здатним бути символом останнього. Сила впливу театрального мистецтва полягає у тому, що творцями художніх символів є в ньому живі реальні особистості – актори. «Винаходити ці символи, – підкреслював Курбас, – треба в нашому акторському матеріалі, якими є ми самі, наше тіло, наш голос, усе, що з нами пов'язане»<sup>2</sup>. Питання методу гри актора Курбас вважав основним у мистецтві театру.

Діяльність Леся Курбаса мала широкий культуротворчий характер, як і діяльність його великого попередника. Обидва наші герої ніколи не обмежувалися у своїх прагненнях вузькою спеціалізацією, а мислили

---

<sup>1</sup> Вагнер Р. Об актерах и певцах // Избранные работы. М., 1978. С. 569.

<sup>2</sup> Курбас Лесь. Актор у нашій системі і праця над роллю // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 58.

у глобальних вимірах. Універсальні генії й великі європейці, вони працювали на користь власної національної культури, яку завдяки їх художнім досягненням було піднято на новий якісний щабель. Курбас був одним з тих, хто підхопив і продовжив вагнерівську естафету. Як парафраз висловлень Вагнера на ту ж тему прозвучали твердження українського митця, висловлені ним ще у 1920 році: «Мистецтво – єдине <...> ...елементи всіх мистецтв завше і скрізь одні і ті ж і кожне мистецтво містить в собі у всій повноті всі інші»<sup>3</sup>.

## ДЖЕРЕЛА

У критично налаштованого читача назва цієї розвідки і сам хід викладу вже мусив би викликати стриманий сумнів, а може, й обережну підозру: чи не намагаються його ошукати? І справді – чим, крім біографічних збігів і окремих перетинів у поглядах, які ще слід довести, об'єднано ці імена?

Чи не випадковий вибір для порівняльного аналізу, чи не надто штучні паралелі між двома митцями, чи не надто необґрунтовані припущення про вплив, бодай опосередкований, ідей Вагнера на Курбаса або їхню подібність?

Чи доцільно порівнювати Вагнера – візіонера майбутнього мистецтва – з практиком театру Курбасом?

Якщо шукати згадки про Вагнера у спадщині Курбаса, то на поверхні – лише кілька малоістотних реплік. У першій з них усі прізвища використані лише як приклад для виразного протиставлення («Ми не можемо дослідити, чи так само далекі від себе Геррік і Кайнци, як далекі Рафаель і Чюрльоніс, Бах і Вагнер»<sup>4</sup>), а в другій – у перекладі праці Еміля Лессінга<sup>5</sup>.

Наступна репліка – зі спогадів Хоми Водяного – нагадує аберацію пам'яті й бодай незначне, але перебільшення, принаймні у заключній частині: «З оперних композиторів найвище ставив Р. Вагнера, опери якого,

---

3 Курбас Лесь. Незалежна студія при Молодому театрі у Києві // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 224.

4 Курбас Лесь. Театральний лист // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 205.

5 Курбас Лесь. Переклад праці Еміля Лессінга «Трагедія актора» // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 336.

зокрема тетралогію, знав майже напам'ять»<sup>6</sup>. Сумнів обґрунтовано тим, що цей одиничний спогад не підтверджується найближчими учнями Курбаса, у яких згадки про місце Вагнера у житті Курбаса відсутні.

Можна шукати підстави у враженнях Курбаса від постановок вагнерівських опер, проте, навіть якби український режисер захоплювався операми Вагнера, баченими ним в українському театрі, це було б захоплення музикою або маніфестами Вагнера, адже відгуки про постановки опер Вагнера в Києві та Харкові – мало сказати «стримані», подеколи нищівні. Так само про опосередкований вплив Вагнера могло б засвідчити германofilьство Курбаса, спровоковане, однак, іншими іменами – попередниками або сучасниками, яких лише частково можна або взагалі неможливо записати до вагнеріанців. Не вистачає достатньої кількості праць, які б дозволили закріпити його в статусі вагнеріанця, і в бібліотеці Курбаса.

Можна спробувати об'єднати Вагнера й Курбаса через ще одного посередника – Едуарда Шюре, який у контексті інтересу до езотеризму писав книжку про Вагнера; саме на Шюре, розмірковуючи про роль релігії в оновленні мистецтва та демонструючи юнацьку нерозбірливість у виборі книжок, посилався в ранніх щоденникових записах Курбас<sup>7</sup>. Однак і ця ознака не видається достатньою для порівняння, адже погляди Курбаса на мистецтво були надзвичайно динамічними, що дає підстави зарахувати його школу послідовно то до символістів, то до формалістів і навіть до соціалістичних реалістів. У цьому контексті видається доречним згадати спостереження Романа Черкашина, здійснене ним ще 1933 року, але, здається, й досі не розчуте: «Метода театру "Березіль", коли зараз ставиться питання так, що ця метода нічого спільного не має з реалізмом, мені здається, що це є метода постійних шукань, що це є метода, яка не оголошує якогось ярлика»<sup>8</sup>.

---

6 Водяний Х. Спомини про Леся Курбаса // Леся Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 59.

7 Курбас Леся. З режисерського щоденника // Леся Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 34.

8 Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. [вступна замітка, підготування до друку та коментарі Т. Кіктевої, А. Стародуба] // Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; К.; Х., 2012. С. 568.

Отже, схоже, що опинитися в учнях, а тим більше стати спадкоємцем Вагнера, Курбасові не вдалося. Занадто різним був час, в який вони працювали, різними і «стартові умови», враховуючи історію і рівень розвитку німецької музичної і театральної культури, з одного боку, і української – з іншого.

## МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У цьому сенсі сьогодні цікавим може бути порівняльний аналіз двох міфів, визначення їхньої ролі у перетворенні прізвищ наших героїв на прозивні (*вагнерівщина, вагнеризм і вагнеріанство*, з одного боку, і *курбасія, курбасизм, курбасіада, курбасівщина*, з іншого), формування відповідних культів й аналіз стратегій і механізмів поширення цих міфів під кутом *геополітики*. Цій проблемі, оминаючи феноменологію творчості митця, сьогодні присвячується все більше досліджень, зокрема й серед присвячених Вагнеру. В деяких із них навіть здійснюється соціологічний аналіз публіки, результати якого мають дуже показовий характер з точки зору дослідження масової психології і методів популяризації мистецтва.

У цьому контексті могло б постати запитання: чи в Україні дістав поширення культ Вагнера в період, коли в країні надзвичайно помітною стала інша тенденція – *музичний націоналізм*? І чому чужий культ мусив дістати поширення? Через те, що ним захопився *весь світ*? Але *весь світ* ніколи й нічим не захоплювався, хоча б тому, що слова *все, всі, вся, весь* – це лише звуки, котрі нічогосінько не позначають. Словосполучення «*весь світ*» дістає значення лише тоді, коли йдеться про *світське товариство*, роль якого у поширенні будь-якої моди неможливо переоцінити. Однак світське товариство і культурна спільнота – не одне й те саме.

Крім того, в Україні набагато актуальнішим мусило б стати інше питання: чи в Україні дістав поширення культ Курбаса – не жертви, а Майстра, метод якого може бути запозиченим для сценічної практики?

Під таким кутом зору порівняні можуть бути найрізноманітніші митці – різних часів, країн, художніх систем тощо, адже «на виході» мусимо отримати метод, навіть якщо він виявиться деперсоніфікованим. Зрештою, завдання дослідження не в тому полягає, щоб принести ще один віночок до пам'ятника генію, а в тому, щоб, як мінімум, виплутатися з міфологічних пут, сплетіння яких вже давно перетворило і Вагнера, і Курбаса на міф.

Підійти впритул до відповідей на ці питання можна не раніше, ніж подивимося на Вагнера і Курбаса крізь призму їхніх вимог і знайдемо іншу відповідь — про місце винаходів і відкриттів у творчості обох митців, що й дозволить відповісти на питання про неповторну у кожному разі роль міфології у широкому (вузькому) значенні для визнання (невизнання) обох митців.

Отже, двоє першовідкривачів або винахідників і доля відкриттів або винаходів не композитора і режисера, а саме двох театральних діячів, тобто питання теорії театру та його практики.

Між візіями театру майбутнього у Вагнера і Курбаса були істотні відмінності, якими вони й цікаві, адже саме порівняння запропонованих ними стратегій і художніх моделей дозволить виявити яскравіше їхні відмінності.

Зрозуміло, такий спосіб аналізу може зруйнувати або принаймні похитнути образи будівників світлого майбутнього, але одночасно дає шанс наблизитися до розуміння справжньої цінності того, що залишили у спадок обидва майстри.

## **РІХАРД ВАҒНЕР: ТЕАТР МАЙБУТНЬОГО**

Про Ріхарда Вагнера написано так багато, що дуже складно обрати новий ракурс, у якому можна було б висвітлити його постать. У першу чергу спробуємо відповісти на питання, як формувалося у творчості Ріхарда Вагнера відчуття ним свого мистецького призначення і своєї місії? У нього досить рано виникло прагнення досягнути статусу митця найширшого світового масштабу. Зразками він обрав для себе Л. ван Бетховена в музиці, В. Шекспіра та Й. В. Ґете в літературі. Рано визначився вибір ним театру як основної арени діяльності, а в театральному мистецтві зразком став античний ідеал театру в його найширшому суспільному значенні, здатного збирати і об'єднувати навколо себе весь соціум. Орієнтація на мистецькі здобутки загальнолюдського значення викликала критичне ставлення Вагнера до тогочасного стану речей і разом з тим сформувала введений ним в обіг концепт мистецтва майбутнього, до якого, на його переконання, повинна бути спрямована вся наявна творча діяльність.

У творчому розвитку Вагнера як оперного композитора склалася унікальна ситуація свободи вибору ним матеріалу для власних оперних творів і самостійної обробки обраних джерел на всіх етапах реалізації

задуму, починаючи від формування літературного сценарію і його словесного втілення. Згідно з виробленим ним алгоритмом, він завжди повністю завершував словесну основу майбутньої опери, перш ніж починав озвучувати текст у музиці. Однак музичне втілення словесного тексту передбачалося ним з самого початку, так би мовити, вже існувало у його композиторській уяві. Тому він рішуче відмовлявся від звичного поділу оперного твору на лібрето і музику, а словесну основу своїх творів іменував поемами. І у його роздумах про справжнє мистецтво майбутнього існував ідеал музичної драми, яка повинна слугувати сучасним аналогом стародавньої античної трагедії як нерозривної єдності всіх компонентів театрального синтезу.

## **ЛЕСЬ КУРБАС: ТЕАТР СУЧАСНОСТІ**

Загалом, звичним стало уявлення, ніби всі ті, кого ми вважаємо геніями, мріють про *майбутнє* і навіть мають більш-менш конкретну його модель.

Чи мріяли про мистецтво майбутнього Вагнер і Курбас?

Принаймні один із них, Вагнер, — так, безперечно, мріяв, адже про це свідчать назви його праць і модель театру, час якої, можливо, ще не настав.

Однак не схоже, щоби так само марив майбутнім Курбас — надто бурхливим, непередбачуваним і малопродатним для оптимістичних прогнозів був час, у якому він опинився. Крім того, режисура — це інший, надто прагматичний вид діяльності, та й сам Курбас як особистість не справляє враження соціального оптиміста. Розмірковуючи про театр, він інколи вживав ці словосполучення — «театр у майбутньому», «будучина нашого театру», однак не в контексті міркувань про майбутнє й візії конкретної художньої форми, а як вектор, шлях, іти яким відчував потребу вже у своєму часі: «Який би курс не брав театр у майбутньому, одне лишиться певним, це те, що разом з іншими ділянками життя, з досконалою науковою систематизацією, ми наближаємося до *театру високої майстерності*»<sup>9</sup>. Проте до цієї тези — у контексті переорієнтації професійної мистецької освіти на самодіяльність і колективну творчість — могли би приєднатися і Станіславський, і Мейерхольд. Не відчуваючи впевненості

---

<sup>9</sup> Курбас Лесь. Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності актора // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 115.



у сьогодні, Курбас не міг відчувати її і у майбутньому: «“Березіль” просто не знає напевне, чи буде театр у майбутньому. І розв’язання цього питання залишає природному ходові диференціації мислі своїх членів. Йому цікавіше сьогодні для загального завтра. Помилки не боїться. Він рух. А рух – принцип всесвіту»<sup>10</sup>. Як практик театру він тверезо усвідомлював: «Ми не можемо уявити собі тієї ситуації, яка має настати в майбутньому»<sup>11</sup>. І як митець трагічного світовідчуття перекладав працю Віктора Обюртена з не надто оптимістичною назвою «Мистецтво вмирає»: «Будучина не стерпить існування особистості. А тим самим не матиме мистецтва, бо мистецтво є ділом особистості»<sup>12</sup>. А поряд із цим по-дитячому наївне: «Будучий устрій, тобто лад суспільний: всі працюють – верхів немає»<sup>13</sup>. Майбутнє у Курбаса немовби виступало в трьох вимірах: *далеке майбутнє* – туманне і завжди сумне («Тут щодо майбутнього ще не все ясно, оскільки воно ніколи не буває ясным. Особливо в такий живий час, який ми зараз переживаємо...»<sup>14</sup>); *казкове майбутнє* – світле і наївне, немов дитячий сон; *близьке майбутнє* – щоденні репетиції, вистави, прем’єри і постійно повторюване словосполучення «майбутній сезон». Зазирати далі заважав соціальний досвід, а також завдання, визначені часом і усвідомлені самим Курбасом: «виховувати у себе іменно ту нову радянську людину, на котру майбутнє вже покляло свій знак. Це така установка»<sup>15</sup>. Зрештою, у ранньому періоді творчості він не лише майбутнє мистецтва, а й власне майбутнє сприймав як відлюдництво і втечу від суспільства: «Моє майбутнє мусить пройти в бібліотеці філософсько-релігійній, у перекладах, в писанні, може, п’ес,

---

<sup>10</sup> Курбас Лесь. Березіль // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 230.

<sup>11</sup> Курбас Лесь. Театр акцентованого вияву // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 230.

<sup>12</sup> Курбас Лесь. Переклад праці Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає» // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 357.

<sup>13</sup> Курбас Лесь. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 31–42. С. 35.

<sup>14</sup> Курбас Лесь. Про свідомий підхід до творчої роботи, про сутність майстерності // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 112–113. С. 113.

<sup>15</sup> Курбас Лесь. Доповідь на засіданні Режштабу «Березоля» від 25.03.1925 // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 170–173. С. 173.

статей. Може, у видавництві. Може, у педагогіці. Навіщо?»<sup>16</sup>. І сумував: «Я неудачник, типовий»<sup>17</sup>.

## **РІХАРД ВАГНЕР: НАРОДЖЕННЯ ГЕРОЯ**

Однак повернімося до Ріхарда Вагнера і згадаємо цікаву думку Бернарда Шоу: «...Він створив нову форму мистецтва, яку назвав “музичною драмою” і яка настільки ж несхожа на “реформовану оперу”, як кафедральний собор – на вдосконалену каменоломню. Весь секрет дивовижної безплідності перших спроб критикувати Вагнера полягає у тому, що цю нову форму мистецтва приймали за виправлений зразок старої»<sup>18</sup>.

Центральною постаттю завжди залишався в творах Вагнера герой з яскраво вираженими автобіографічними рисами. Зміни, які відбувалися з таким героєм, відбивали процес духовного зростання автора і разом з тим залежали від обставин, в яких герой опинявся і з якими вступав у конфлікт. Почнемо з «Рієнці» – масштабного оперного твору, який приніс Вагнеру перший справжній успіх і зробив його ім'я відомим. Його літературною основою став історичний роман англійського письменника Е. Бульвер-Літтона *Rienzi, the Last of the Roman Tribunes* («Рієнці, останній з римських трибунів»). Оповідь спиралася в ньому на реальні факти, сюжетною основою служили подробиці бурхливої біографії історичної постаті, громадського діяча, ідеолога об'єднання Італії Кола ді Рієнцо, який жив у XIV столітті.

При оперній переробці багатомірного оповідного твору Вагнер проявив здатність створити умови для яскравого сценічного видовища, максимально використати всі притаманні тогочасному оперному театрові виразові можливості: ресурси великого симфонічного оркестру, активну участь у дії хорових мас, контрасти виразних сольних, ансамблевих епізодів і кульмінаційних масових сцен. За зразок він обрав модель популярної на ті часи історичної опери, розроблену в співдружності

---

<sup>16</sup> Курбас Лесь. З режисерського щоденника // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 31–42. С. 41.

<sup>17</sup> Курбас Лесь. З режисерського щоденника // Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 31–42. С. 42.

<sup>18</sup> Російський переклад фрагментів з книги Б. Шоу «Досконалий вагнеріанець» див.: Шоу Б. О музиці Вагнера // Літературная газета. 1933. № 7. 11 февраля. С. 1.

знаного лібретиста і драматурга Ежена Скриба та композитора Джакомо Мейєрбера. Створена ними опера «Гугеноти», поставлена на сцені паризької Гранд опера, швидко після прем'єри, яка відбулася 29 лютого 1836 року, обійшла майже всі провідні європейські оперні сцени.

Молодий німецький митець, Вагнер вніс у розробку історичної тематики та в її оперне втілення власні акценти. В «Рієнці» центром стає харизматична особистість справжнього політичного лідера. Все особистісне відступає у його житті перед інтересами справи, якій він готовий служити. Однак він не може до кінця себе реалізувати в межах заданих історичних обставин. Його миротворчим ідеям протистоїть підступність пихатих самовладних баронів, які за його спиною влаштовують змову, долаючи власні розбіжності. Запалений його ентузіазмом натовп тут же втрачає цей запал, коли виявляється, що боротьба вимагає самопожертви, а проти нового лідера виступають могутні церковні кола. Дрібними і нищими виявилися найближчі спільники Рієнці.

Для Вагнера крах Рієнці означав розчарування в самій історії і в людині, яка стає героєм історії і пробує її змінити. Історія загісна для індивідуума, якій в її межах не може по-справжньому розкрити свої можливості й реалізувати себе. Створивши масштабну історичну оперу, Вагнер став рішучим опонентом історичного оперного жанру як такого і критиком творів Дж. Мейєрбера.

До інших джерел та іншого героя він звернувся в наступному творі, опері «Летючий голландець». Існує багато варіантів і різних версій легенд про «Летючий голландець». У 1820 році у Лондоні Генріх Гейне бачив на сцені п'єсу англійського драматурга Едварда Фіцбальда «Летючий голландець, або Корабель-примара». Пізніше він відтворив цю історію у власній інтерпретації в новелі «З мемуарів пана фон Шнабелевопського», надрукованій у 1834 році. Р. Вагнер прочитав її ще під час перебування в Ризі і згодом використав як джерело власного лібрето. У стислому сьомому розділі новели Г. Гейне відтворена історія «Летючого голландця», однак оповіді про страшні події надано іронічного забарвлення.

Р. Вагнер писав, що у «Голландці» починається його новий шлях як поета, що з цього моменту він вже не пише оперні лібрето, а створює поетичні тексти, призначені для музичного втілення. У творі відчувається продовження лінії романтичних опер К.-М. Вебера. Це проявляється у сполученні жанровості, заземленості, простодушного ліризму (батько Сенти Даланд, оточення героїні, Ерік) і світу піднесених екзальтованих

почуттів. Вагнер досягає героїзації і підносить образи романтичних героїв, розширює масштаб дії. Романтичні риси проявляються й в змалюванні живописної атмосфери дії з бурхливим морем як відгомонам емоційних переживань. Романтичний конфлікт твору пов'язаний з відчуженням. Прокляття, яке тяжіє над героєм, відокремлює його від оточення. Разом з тим проклятий капітан, здатний кинути виклик самому Небу, є яскраво вираженим індивідуалістом і відлюдником. Коли він дав клятву, що подолає стихію, навіть якщо доведеться плавати до кінця світу, ним рухала віра у безмежність людських сил. Образ героя дається ніби поза часом. Він залишається нерухомим, не змінюється ні у внутрішньому, ні у зовнішньому вигляді. Ним володіє одна пристрасть, один експресивний стан. Головні його властивості – похмура велич, таємничість, роковий відтінок.

У розвитку сюжету в цілому діє типова схема «опери спасіння». Цей сюжетний варіант виник у оперних творах часів Великої французької революції і знайшов свій відбиток також у єдиній опері Л. Бетховена «Фіделіо». У період жорстких революційних битв і протистоянь життя і смерть окремої людини часто залежали від звичайних душевних рухів: співчуття, взаємодопомоги, людяності. В опері Вагнера самоствердження головного героя через індивідуалістичний бунт зазнає крах. Спасінням стає для нього смерть, звільнення від безкінечних самотніх блукань морським простором. На противагу цьому жіноче начало трактується як оберіг і надія, існування яких забезпечує світоустрою цілісність. Головна героїня Сента жертвує собою заради спасіння проклятого капітана і при цьому переживає вищий екстаз любовної смерті, катарсичної *Liebestod*.

Наступною сходинкою до пізнання вищих істин і власного призначення стала для Вагнера опера «Тангойзер». Вперше героєм у новій опері став митець і його доля. В цій опері було синтезовано історичну і легендарно-романтичну сюжетні лінії. Твір став важливим етапом на шляху формування вагнерівського героїчного театру. Тут використані сюжетні джерела, пов'язані з національним героїчним епосом та середньовічною літературою. Властивість історичного матеріалу в старонімецьких епічних піснях та легендах пов'язана з переважанням мотивів особистісного характеру над загальнонаціональними та політичними. Ці оповіді не знають національного ворога. Час дії – XIII століття, доба Третього та Четвертого хрестових походів, Фрідріха I Барбаросси та Ричарда

Лєвогo Сєрця. Реальна історична постать опери – Вольфрам фон Ешенбах. Реальних прототипів мають також інші мінезингери (*Minner* – кохання, *Singer* – співак). Це автори лицарської лірики XII–XIII сторіч, які використали багатий досвід провансальської поезії трубадурів та французьких труверів. Вони склали вірші про прекрасну даму і про високе кохання, яке протиставляли коханню вульгарному, грубо плотському, без аристократичної витонченості.

У «Тангойзері» через образ головного героя мальовничо представлена історична доба, показано співіснування язичницького та християнського світів та їх протиборство. У Ваґнера конфлікт стає внутрішнім, виливається в протиборство в душі головного героя і пов'язується з пошуком митцем цілісності в сприйнятті любовного почуття, з бунтом проти всяких обмежень і сталих стереотипів. Грот Венери стає символом особливого часопростору, альтернативного структурному устрою соціуму: середовищу Вартбурга та мистецькій групі співаків-мінезингерів. Перебування Тангойзера у забороненому місті є його викликом суспільному середовищу і сталим мистецьким традиціям. Платою за порушення заборони стає для героя втрата духовної чистоти і неможливість її повернути через покаяння. В межах дуальної картини світу, яка панувала у відтвореному історичному середовищі, можливий лише один вибір і одна правильна відповідь. Її й дав римський папа, який відмовив грішнику в прощенні. Однак іншою була відповідь Бога, коли в руках суворого понтифіка сухий посох розквітнув. На противагу категоричному «або – або», таким чином, стверджується можливість з'єднання протилежностей у нову цілісність.

Є тут ще один важливий наскрізний образ і надсюжетний мотив. Це урочистий хорал пілігримів і пов'язана з ним тема покаяння. В різних варіантах цей образ з'являється на початку увертюри і наприкінці твору, а також раптово виникає у певні моменти в кожній дії. Його можна трактувати як вияв духовного прагнення, постійного руху до вищої мети. У людини існує потреба в очищенні і зверненні до Бога як вищого духовного авторитету. Особливо це стосується кризових моментів людського життя. Це відчула чиста серцем Єлизавета, коли спасала від розправи розлучених лицарів свого невірного коханого – порушника ритуалу співацького змагання. І хоча сам герой повернувся з Риму після категоричного вироку папи у розпачі, навіть готовий був знову кинути-ся в обійми чарівної Венери, фінальне диво розквітлого посоху ставало

освяченням шляху його шукань заради відкриття нової істини й нового мистецького досвіду.

У центрі наступної опери Вагнера «Лоенгрін» – біблійний мотив чекання Спасителя, поява якого повинна зруйнувати старий порядок, подолати неправду й зло. В опері виникають три самостійні сюжетні лінії. Перша пов'язана з постаттю саксонського короля Генріха Птахолова й обставинами його появи у Брабанті. Перед небезпекою військової загрози король хоче заручитися підтримкою місцевої знаті й війська. Однак спочатку йому треба розібратися зі складним становищем, у якому опинився сам Брабант. Після смерті правителя тут почався розбрат і чвари, а брабантську принцесу Ельзу звинуватили в злочинному вбивстві її зниклого молодшого брата. Король з його військом і всі брабантці з ентузіазмом і надіями сприйняли таємничого божого посланця, який виступив за честь принцеси і шляхом традиційної процедури Божого суду довів її невинність. Прибулого лицаря назвали спасителем краю і виявили однак готовність йти на битву з ворогом під його орудою.

Друга історія персоніфікована у посталях самої Ельзи і двох її обвинувачів. У чеканні свого захисника, якого вона побачила уві сні, Ельза завчасно гарантує таємничому Божому посланцю, що на її батьківській землі він одержить Корону<sup>19</sup>. Тобто з самого початку йому забезпечена ключова владна позиція, роль лідера і очільника, якого Брабант позбувся зі смертю батька Ельзи. Одержати таку владу мріє і граф Тельрамунд, який за наговором своєї дружини Ортруди кидає тінь на Ельзу як законну володарку наслідних прав<sup>20</sup>.

Коли йдеться про містичні події, завжди залишається відкритим питання про їх джерело. Ортруда переконала довірливого Тельрамунда, що невідомий лицар незаконно скористався чарами і тому Божий суд не можна вважати справедливим. Ельзу зі свого боку вона налякала тим, що її захисник не залишиться з нею тривалий час, а повернеться у той таємничий світ, звідки з'явився.

---

<sup>19</sup> У німецькому лібрето це така фраза Ельзи: «In meines Vater Landen die Krone trage er» (дія I, сцена II).

<sup>20</sup> Ортруда належала до племені фрізів, яке довго трималося язичницьких звичаїв і виступало проти політики християнізації, яку проводили франки. У другій дії вона звертається по допомогу у здійсненні своїх підступних намірів до язичницьких богів Вотана і Фреї.

Третьою є в опері історія самого Лоенґріна. З нею пов'язані такі сюжетні мотиви, як його містична поява у супроводі лебедя, як битва з Тельрамундом за честь Ельзи, розвиток стосунків з самою Ельзою. Розкриття таємниці імені, до якого Лоенґріна змусило запитання Ельзи, фактично означає крах його місії. В останній момент він пробує хоч якось виправити становище, коли повертає брабантцям їх зниклого юного герцога, брата Ельзи Готфріда. Однак це не є ствердженням нових, більш досконалих порядків, а лише поверненням до тимчасово порушених старих умов існування соціуму.

Лоенґріна можна вважати більш зрілим варіантом образу Рієнці як лідера, готового втручатися в хід історичних подій, нести і захищати нову правду і виправляти вади громадського устрою. Влада, якої демократ Рієнці добився у першому двобої з аристократичними кланами, дісталася Лоенґріну від рук самої Ельзи. Тому стабільність його позиції цілком залежить від здатності брабантської принцеси абсолютно довіритися невідомому лицарю, не вимагаючи від нього ніяких гарантій. Даючи обіцянку не дізнаватися його імені і походження, Ельза повинна була погодитися на невизначеність і хисткість свого положення дружини безіменного прибульця. Але вона забажала за краще твердість і ясність звичного впорядкованого світу, в якому зростала. Так само після першої перемоги натовп і тимчасові спільники стали вимагати гарантій від Рієнці як нового лідера. Їх не влаштувала невизначеність ситуації жорстокої війни з її жертвами і втратами. Їм не вистачало віри у власні сили, у той час як силу можуть баронських кланів вони відчували на собі протягом довгих років і за цей час встигли пристосуватися до розбрату і постійної небезпеки власного існування.

Для Лоенґріна незаперечним доказом виправданості його місії є його статус посланця Неба, захисника й охоронця священного символу Грааля. Однак поява посланця Грааля виявилася для Брабанта передчасною, тому він вимушений був залишити цей край і свою дружину Ельзу. Цікаво, що один з прихильників композитора, якому він читав лібрето «Лоенґріна», спробував стати на захист Ельзи і сказати про надто жорстокий вчинок героя твору. На його думку, таку розв'язку варто було би переробити. Ваґнер відреагував на цю критику, однак лише ствердився у своєму переконанні, що фінал повинен бути саме таким невтішним стосовно участі брабантської принцеси.

## ЛЕСЬ КУРБАС: ФОРМУЛА МИСТЕЦТВА

Мабуть, не лише Курбас, а й сам час, у якому він жив, був надто далекий від доби романтизму, аби в його мистецтві легко було відшукати героя, якщо вживати термін не лише для позначення заголовного персонажа твору. Відтак змінювалася і природа драматичного конфлікту.

На відміну від кінця XIX століття, зокрема й творчості Вагнера, коли театральне мистецтво сприймали як храм, святе існування, храм святого існування, а митців – як жерців мистецтва, 1920-ті роки, і не лише в Україні, запропонували нову формулу мистецтва – фабрика, теакомбінат культури, державна фабрика видовиськ. Зіткнення метафор – храм і фабрика – результат зміни соціальної функції мистецтва. Ясна річ, у цьому контексті багатьма митцями і театр починає сприйматися як видовище про масу, за участю мас і для мас. Саме так, як трагедія маси, здійснюється одна з перших вистав Курбаса – «Едіп-цар», так само дегероїзовано було в Курбаса й шекспірівського «Макбета».

У концепції ленінської «партійної організації і партійної літератури» дегероїзуватися та деіндивідуалізуватися мусив і сам митець; відтепер з популярного від кінця XVIII століття соціального амплуа «пророка» й «авангарду людства» його стали переводити на роль «гвинтика» у пропагандистській машині держави. Для більшості митців, становлення яких відбулося у дореволюційний час, нова концепція стала несподіванкою, з якою вони й спробували вести малоуспішну боротьбу. Але дуже швидко ця боротьба перейшла у латентний внутрішній конфлікт, предметом якого було право на індивідуальність.

У ранніх виставах Курбаса маса здебільшого була пролетарською, героїзованою й запозиченою з творів зарубіжних письменників. І так тривало до початку співпраці Курбаса з Миколою Кулішем, разом із яким він розділив і славу, і трагічну долю. Тому що ранній Курбас у Києві і зрілий Курбас у Харкові, Курбас 1923-го і Курбас 1933-го року – це різні художні світогляди, принаймні у ставленні до соціального життя.

Найяскравіше природа конфліктів, у сплетінні яких перебував Курбас, виявилася у двох його виставах – «Диктатура» та «Маклена Граса», а також у тих скандалах, що їх супроводжували.

«Маклена Граса» Миколи Куліша – це остання вистава Курбаса, після якої його було відлучено від театру, репресовано та розстріляно. Про виставу багато й гарно написано і, не повторюючи відоме, акцентуємо увагу лише на деяких особливостях її внутрішніх і зовнішніх конфліктів.



Сам задум вистави мав спокутний характер. І Курбаса, і Куліша впродовж кількох років цькували на сторінках усіх видань, їхнє професійне майбутнє й життя перебувало під загрозою, отже, проект спокутної вистави у цьому контексті був цілком виправданим (адже ні Курбас, ні Куліш не були божевільними, щоби, свідомо загострюючи конфлікт із владою, йти на самогубство).

Дія п'єси Куліша розгортається в умовній ворожій радянській владі країні, котра, як і в п'єсі «Король Юбю» Альфреда Жаррі, називається Польщею, що, з точки зору геополітичної, було цілком виправдано, адже Польща у ті часи ворогувала з СРСР.

У цій умовній буржуазній країні все було дуже погано, що й мусила засвідчити поведінка розчавлених жахами капіталізму персонажів: один персонаж, аби його сім'я отримала страховку, підбурює іншого вбити його; інший – живе у собачій будці; і нарешті заголовний персонаж, власне неповнолітня героїня твору, йде на панель, аби прогледувати себе. Здавалося б, все відповідає генеральній лінії партії, адже показує занепад буржуазного суспільства, а сама малолітня героїня може бути трактована як узагальнений образ молодого покоління, готового зі зброєю в руках повстати проти державного ладу й усієї світової буржуазії, котра представлена у п'єсі під іменем Польщі.

Однак зовні, здавалося б, цілком переконлива картинка загнивання буржуазії вступала в конфлікт із соціальним контекстом вистави – голодомором, репресіями, самогубствами й атмосферою втрачених надій. Саме голод, втеча від суспільства у собачу будку і Маклена зі зброєю у піднятій руці стали змістом вистави, а не приклади чудових сценічних метафор, якими згодом тішились мемуаристи.

Велика помилка – недооцінка здатності чиновника прочитати свідомо сконструйовані автором підтексти або збудники асоціацій, над якими режисер втратив контроль. Чиновник мусив пильнувати і розмірковував не про те, що, припустімо, й справді хотів сказати автор своїм твором, а про ті можливі небезпечні асоціації, що можуть зародитися у голові того, хто пильнує краще за нього. Саме ці, навіяні соціальним контекстом асоціації він і прочитав у виставі, а прочитавши, спочатку заборонив виставу, потім, можливо, згадавши той самий револьвер у руці Маклени, звинуватив Курбаса у підготовці збройного замаху на владу і, не довго вагаючись, поставив крапку спочатку у його кар'єрі, а згодом і в житті.

І парадокс, і помилка цієї вистави – у намаганні поєднати непеєднуване: «Вибору не залишалося. Режисерський театр, що його творив Лесь Курбас, волею обставин надалі міг розвиватися тільки як радянський театр, за підтримки державної влади та комуністичної партії, яка її уособлювала. Лесь Курбас розумів, що треба йти на цей компроміс із могутніми владними структурами»<sup>21</sup>.

Ще яскравіше цю суперечність виявила більш рання і теж скандальна вистава Курбаса *«Диктатура»* за п'єсою Івана Микитенка. Але виявився цей конфлікт не в сюжеті або персонажах, а в жанрі, що опосередковано перегукується й з ідеями Вагнера, однак іще більше їм суперечить.

Розпочалася ця історія майже безхмарно: Курбас, про якого в ті роки вже склали майже народні пісні, публічно практично освідчився Іванові Микитенкові, про якого також склали хоч і не народні, а все ж епіграми, в яких його порівнювали з Шекспіром, і п'єси якого 1930-го року посідали перше місце в репертуарі українських театрів. Не заперечуючи проти наданого Микитенкові статусу українського Шекспіра, Курбас звернув увагу на помилку Микитенка: «...він не вирішив спочатку, яка більш-менш конкретна мета його п'єси»<sup>22</sup>. Однак найголовніша помилка Микитенка була у тому, що, написавши *«Диктатуру»*, він не лише для читача, а й для себе не вирішив її жанрової природи, а тому й назвав п'єсою, що означає лише, що текст призначено для виконання на сцені. Присвячену диктатурі пролетаріату та його змицці з трудовим селянством п'єсу було написано у якомусь змішаному жанрі – суміш побутової драми, побутової комедії й пафосної агітбригади. Проте незаперечно, що, з точки зору театральних прийомів, п'єса була *сценічна*.

Усвідомлюючи недосконалість п'єси, Курбас взяв її до роботи, адже, з точки зору соціальної міфології (*диктатура пролетаріату!*), як матеріал для режисерської переробки вона цілком влаштуувала театр. Перемонтувавши п'єсу, Курбас розпочав жанрову гру, результат якої був передбачуваний, адже його репліка: «Я майже переконаний,

---

21 Черкашин Р. Ми – березильці / Роман Черкашин, Юлія Фоміна // Ми – березильці: театральні спогади-роздуми. Харків: Акта, 2008. С. 10.

22 Курбас Лесь. На дискусійний стіл // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: документи. Балтимор–Торонто, 1989. С. 247.

що “Диктатура” в “Березолі” провалиться...»<sup>23</sup> — не схожа на жарт, риторичний прийом або кокетування.

*Передбачення збулося, коли після прем'єри високе чиновництво, критики, колеги й пересічні глядачі сприйняли виставу як провал, та ще й з політичним забарвленням: «Одним словом — мінус. Двома словами — негативне явище. Декількома словами — постава “Диктатури” Микитенка у державному драматичному театрі “Березіль” Ол. Курбасом є експеримент, невизрілий формально; з політичного боку — режисер постави не почуває потреби загострити увагу свою на роздвоєності села, і тим самим до класових протиріч на селі підходить не з боку їх природи, а штучно їх затушковує, обминає. Ідеологічно у режисера — Диктатура не соціальний принцип на певен час історії, а тимчасовий епізод; стилістично — уступка поступовим революційним попутницьким професійним еkleктичним театрам»<sup>24</sup>.*

Водночас *передбачення і не збулося, адже інша частина глядачів, та що визнана сьогодні найсвідомішою, вирішила, що вистава насправді була геніальною.*

Не маючи бажання ставати на чийсь бік, але й не маючи наміру вступати у війну з традицією, спробуймо, тим не менш, визначитися у тих питаннях, які поставила ця вистава перед історією театру. Однак порівняння це мусить бути надзвичайно обережним, адже, вважаючи, що у цій виставі «її [музики] театральні функції найрізноманітніші»<sup>25</sup>, а сама «Диктатура» являє спробу «розв'язати проблему синтетичного дійства в радянському театральному процесі»<sup>26</sup>, «створити своєрідне музичне дійство», в якому «актори співали свої репліки» й «уся п'єса була покладена на музику»<sup>27</sup>. Описи конкретних сцен свідчать радше про домінування у виставі *не функції синтезу, а функції очуднення.*

---

<sup>23</sup> Курбас Лесь. На дискусійний стіл // Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 317–318.

<sup>24</sup> Шарах Дм. «Диктатура» в «Березолі» // Мистецька трибуна. 1930. № 8–9. С. 20.

<sup>25</sup> Козицький П. «Диктатура» як музичне видовище (вражіння слухача) // Радянський театр. 1931. № 1–2. С. 68.

<sup>26</sup> Там само. С. 69.

<sup>27</sup> Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Петро Рулін. На шляхах революційного театру: зб. К., 1972. С. 89.

Право на таке припущення про руйнування ілюзії й очуднення дають репліки рецензентів про те, що саме вони вважали «невдалим» у виставі («майстер, керівник роботи, керує цими роботами за допомогою елегантних, задумливих “воркотливих” співів»<sup>28</sup> та ін.), про функцію музики у виставі («ми вже бачили функцію музики – депсихологізувати вчинки персонажів»<sup>29</sup>), про «перемонтування тексту і вмонтування сторонніх матеріалів» і «про те, що деякі засоби йдуть від кіна, деякі від трюмівської методи»<sup>30</sup>.

Якщо спиратися на відгуки у пресі, то можна подумати, що головним глядачем була інтелігенція. Однак цей висновок легко спростовується, адже, незважаючи на різноманітні способи спонукати робітничі маси до написання колективних рецензій, тільки інтелігенція й писала рецензії. Тоді як справжній глядач, якщо вірити Юрію Шереху, походив із інших верств: «чорнозем, село в процесі урбанізації, найнаочніше – студенти й студенти-випускники-фахівці. Ті, хто ще вчора не були містюками»<sup>31</sup>.

Ця характеристика глядача має значення через те, що вже 1931-го року Юрій Шерех акцентував увагу на тому, що театрові довелося боротися не лише з автором, «доводилося “боротися” і з глядачем»<sup>32</sup>. Саме цьому глядачеві замість жанрово невизначеної п'єси, передбачуване виконання якої мусило би спиратися на принципи побутово-психологічного або, у вимірі Курбаса, театру акцентованого вияву, було показано те, що й викликало політичний скандал: Курбас «перетрактував план п'єси в бік героїки і плакатики»<sup>33</sup> і підсилив комічний аспект, розв'язавши виставу

---

28 Козицький П. «Диктатура» як музичне видовище (вражіння слухача) // Радянський театр. 1931. № 1–2. С. 69.

29 Шевельов Ю. Вистава діалектичної думки («Диктатура» у Курбаса) // Радянський театр. 1931. № 1–2. С. 66.

30 Там само. С. 66.

31 Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків // Юрій Шерех. Поза книжками і з книжок. К.: Час, 1998. С. 178.

32 Шевельов Ю. Вистава діалектичної думки («Диктатура» у Курбаса) // Радянський театр. 1931. № 1–2. С. 64.

33 Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. К., 1987. С. 159.

«у плані музичного видовища», як оперу<sup>34</sup>, «у плані межівної театральної умовності та майже оперової величавості (аж до спинання на котурни)»<sup>35</sup>.

Пригадавши зміст п'єси й уявивши її найпафосніші монологи в оперному або хоча б напівоперному виконанні, легко дійдемо висновку, що саме план опери вбив пафос п'єси, натомість створив ефект *травестті*. Або інакше – *ходульність* персонажів і подій підштовхнула Курбаса до розв'язання п'єси у плані найходульнішого видовища.

Спогади причетних до цієї вистави і спостерігачів – суперечливі. З одного боку, пафосне («У “Диктатурі” І. Микитенка пряме ідеологічне завдання – викриття куркульства, а побічне, експериментаторське – *закласти основи радянської опери*»<sup>36</sup>). З іншого – те, що суперечить уявленню про оперу («Курбас увів у постановку “хори”, але не оперного звучання»<sup>37</sup>). Інший мемуарист наводить слова Курбаса про те, що вистава мусила бути «спробою (досить нашвидку зробленою), як треба будувати оперу»<sup>38</sup>, про «омузичене» слово»<sup>39</sup> і про речитативи «Диктатури», які порівнюються з речитативами «Отелло» Верді<sup>40</sup>. Так само не згадує про оперу й автор музики до вистави композитор Ю. Мейтус – він згадує лише про «музичне видовище» і «середньовічну містерію», однак додає: «Якщо ми проаналізуємо побудову п'єси, то побачимо, що саме в тих місцях, де найсильніше і найгостріше стикаються класові сили, саме в цих місцях яскраво випнено форму, яка очевидно мусила була затушувати класову боротьбу»<sup>41</sup>. Перелік і характеристика номерів, які наводить

---

34 Верхацький М. Скарби великого майстра // Лесь Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. С. 315.

35 Смолич Ю. Лесь Курбас // Ю. Смолич. Про театр: Збірник статей, нарисів, рецензій. К., 1977. С. 196.

36 Балабан Б. На науку театральному потомству // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 206.

37 Федорцева С. Я вибираю «Березіль»... // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 258.

38 Верхацький М. Скарби великого майстра // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 315.

39 Там само. С. 316.

40 Там само. С. 317.

41 Мейтус Ю. Ворожі прояви в музиці на театрі // Радянська музика. 1934. № 1. С. 46.

Мейтус, аж ніяк не підтверджують припущення про те, що «Диктатуру» на сцені «Березоля» було втілено як оперу; радше *страсті* за диктатурою (невипадково ж Мейтус згадує середньовічну містерію).

На деякі з цих суперечностей вже звертала увагу Наталія Єрмакова («апелювати до опери намагалися далеко не всі рецензенти»<sup>42</sup>), котра схилилася до думки Романа Черкашина («Р. Черкашин писав, що нині “Диктатура” асоціювалася б із мюзиклом»<sup>43</sup>) і дійшла висновку, що «попри те, що музичні характеристики “Диктатури” були вражаючими, говорити про народження нового жанру не варто за відсутності подальших спроб такого роду. Тож постановка Л. Курбаса лишається *грандіозним художнім прецедентом*, що їм вітчизняний театр може законно пишатися»<sup>44</sup>.

Інакше сприйняв цей «*грандіозний художній прецедент*» Василь Василько, який вважав, що «...незважаючи на цілий ряд цікавих режисерських рішень, постановка “Диктатури” мала серйозні недоліки. Між жанром драматургічного матеріалу (п'єса Микитенка написана в *побутово-реалістичному жанрі*) і постановочним *планом* Курбаса був явний розрив. Микитенко тяжів до земних, життєвих характерів, а Курбас задумав піднести їх до філософських узагальнень. Це було *штучне сполучення двох протилежних творчих аспектів*, що не могло дати хороших наслідків»<sup>45</sup>.

Роман Черкашин також звертав увагу на цю суперечність і ставив питання: «Що ж було насправді? Навіщо Курбас вдався до всіх отих незвичайних прийомів та засобів сценічної виразності, які часом до такої міри ускладнювалися, що вже ставали малозрозумілими широкому глядачеві? Навіщо все це?»<sup>46</sup>. А далі пояснює точку зору опонентів вистави: «Тодішні супротивники “Березоля” відповідали з усією категоричністю:

---

<sup>42</sup> Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. К., 2012. С. 431.

<sup>43</sup> Там само. С. 432.

<sup>44</sup> Там само. С. 435.

<sup>45</sup> Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас. Замість передмови // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 35–36.

<sup>46</sup> Черкашин Р. У вирі творчих шукань // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 276.

щоб знівечити, приглушити, знищити ідейну гостроту життєво актуальної п'єси»<sup>47</sup>.

Поза зіставленням плану вистави з її діалогами – ніби й справді чисто художній експеримент. Однак, зіставивши план зі змістом, отримуємо політичний скандал, спровокований *травестію*, що базується на зміні саме *плану*. Це приблизно той самий знущальний жанровий ефект, який виникає під час перегляду балету «Ленін і бревно» і проковує неконтрольовані або надто пильно контрольовані асоціації.

Якби виставу не було присвячено *політичній темі* – диктатурі пролетаріату, – не було б ні невдачі, ні провалу, ні скандалу. Цю проблему Курбас розумів ще 1932 року, коли зізнався: «“Березіль” зробив велику помилку, неправильно зацентрувавши на якості, але помилка не в тому, що він *аполітичний*, навпаки, він пропагував *політичний театр*»<sup>48</sup>. Однак ще раніше, 1926-го року, розумів він і інше: «П'єса зовсім *аполітична* – такої не може бути. *Все є політичне*»<sup>49</sup>.

Утім, наполягати на цьому припущенні неможливо, адже, з огляду на мерехтіння термінів, свідки тодішнього театру бачили перед собою *синтез, оперу, містерію* («Ба навіть “Диктатуру” Івана Микитенка Лесь Курбас трактував як містерію»<sup>50</sup>), а ми, спираючись на ті самі терміни, уявляємо собі щось зовсім інше.

Так само неможливо наполягати на цьому припущенні й з іншої причини: об'єктивно, поза сприйняттям суб'єкта, ні комічного, ні трагічного не існує; як і синтез мистецтв, вони існують лише у наших головах. І те, що в одних головах викликало регіт, в інших могло викликати містичний тремінь.

Упевнено натомість можна говорити про інше: резонуючи з ідеями і настроями часу, у виставах Курбаса маса витіснила героя як особистість,

---

47 Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас. Замість передмови // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 35–36.

48 Курбас Лесь. Виступ на V з'їзді профспілки Робмис. 01.01.1932 / Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 802.

49 Курбас Лесь. Аспект і театральні жанри (II). Лекція 04.03.1926 / Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 100.

50 Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка) / Ю. Шерех. Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології: В 3 т. Харків, 1998. Т. 1. С. 463.

однак вона не витіснила його в житті. 7-го жовтня 1933 року, за два дні після засідання Колегії НКО, на якому «Березіль» було «очищено» від Курбаса, заступник Наркома освіти Андрій Хвиля писав у доповідній записці на ім'я керівників ЦК КП(б)У: «На Колегії виступили з акторів “Березоля” – Мар’яненко, Балабан і Черкашин. Мар’яненко і Черкашин захищали Курбаса»<sup>51</sup>. Ясна річ, подібним вчинкам на сцені місця не було.

## **РІХАРД ВАҒНЕР: GESAMTKUNSTWERK**

Створення «Лоенґріна» співпало з загостренням політичної ситуації в Німеччині у зв'язку з революційними подіями 1848–1849 років. Постановка опери відкладалася, а сам Ваґнер став активним учасником повстання проти монархічного режиму Саксонії, яке відбулося в Дрездені 3–9 травня 1849 року і було жорстоко придушеним. Після цього він опинився в ролі державного зрадника й політичного вигнанця. Він втікає від тюремного ув'язнення, на короткий час зупиняється у Парижі, після чого їде до Швейцарії і на десять років оселяється у центрі німецької частини країни – Цюріху. Він втрачає службу й всякі джерела матеріальних доходів. Лише зрідка має змогу виступати в концертах як диригент, тимчасово допомагати місцевому театру при постановці опер.

У ці роки в низці теоретичних праць формується ваґнерівська теорія музичної драми. У першій статті з циклу його теоретичних роздумів, яка носила назву «Мистецтво та революція», він віддає данину своїм політичним захопленням, однак пов'язує необхідність перетворення суспільства зі станом мистецтва та його подальшим розвитком. Протягом 1849–1851 років виходять такі праці, як «Художній твір майбутнього», «Опера і драма», «Звернення до моїх друзів». У «Художньому творі майбутнього» вперше сформульовані його ідеї стосовно дійсної музичної драми. Це видання спочатку вийшло з посвятою Людвігу Фейербаху, філософським вченням якого в ті часи Ваґнер захоплювався. Спільність їхніх поглядів полягала в ідеалі людини, яка повинна розвиватися в гармонії з природними початками і повернутися до власної сутності. «Опера і драма» створювалася протягом осені 1850-го – зими 1851 року.

---

<sup>51</sup> Доповідна від 7 жовтня 1933 року А. Хвилі до ЦК КП(б)У т. Косіору, Постишеву, Попову, Любченку; Культпроп ЦК КП(б)У – тов. Кілерогу // Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 533–534. С. 533.



Це найбільш ґрунтовний виклад його поглядів щодо історичних шляхів розвитку окремих видів мистецтва, їх сучасного стану та майбутнього Gesamtkunstwerk'у, тобто цілісного мистецького твору. Праця складалася з трьох частин і зачіпала багато різноманітних питань.

Після того, як погляди на мистецтво були сформовані і викладені на папері, Вагнер повертається до творчості і починає створювати тетралогію «Перстень нібелунга». Однак, довівши третю частину грандіозного циклу, оперу «Зіґфрід», до третьої дії, він раптово перериває цю працю задля нового задуму, опери «Трістан та Ізольда». У нього наростають песимістичні настрої: гнітить вимушена відсутність широкої громадської діяльності, ізолюваність життя у вигнанні. З'являються думки про самогубство.

Початок 1854 року – криза відчаю, розчарування в усьому. В період таких вкрай песимістичних настроїв відбувається його знайомство з філософською працею Артура Шопенгауера «Світ як воля і уявлення», яку він сприйняв як одкровення, виклад власного світогляду. З того часу Вагнер вважав себе учнем німецького філософа, творця послідовно песимістичної філософської доктрини. А. Шопенгауер був єдиною особистістю, перед якою він відчував смирення.

Після втрати престижної посади королівського капельмейстера у Дрездені Вагнер вже ніколи не працював на офіційній службі. Всі його подальші твори, крім «Парсіфаля», створювалися без чіткої попередньої уяви, на якій сцені зможе відбутися їх прем'єра. Як писав у своїй статті відомий німецький дослідник Освальд Георг Бауер, порівнюючи шлях двох оперних геніїв XIX століття Верді та Вагнера, останній кілька років «прагнув знайти театр, який забажав би виконати “Трістана та Ізольду”, і бідував, диригуючи концертами, у тому числі серією концертів у Санкт-Петербурзі у 1863 році. Він чекав десятиліттями виконання однієї зі своїх опер у Паризькій Опері, і коли нарешті досяг мети, це сталося за наказом Наполеона III. І це не була нова робота, а “Тангойзер”, прем'єра якого відбулася за 16 років до того у Дрездені». Як відомо, поставлений у 1861 році в оновленій другій редакції «Тангойзер» «зазнав найгучнішого в усій історії опери XIX століття скандалу»<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Bauer O. G. Wagner und Verdi: Zwei nicht parallele Leben // Bayreuther Festspiele 1999. Bayreuth, 1999. S. 114.

Паризький провал, а також повнір'яння зі спробою знайти можливості поставити «Трістана та Ізольду» ледь не коштували Вагнеру життя. Але саме у цей драматичний момент його знайшли посланці тільки-но обраного юного баварського короля Людвіга II. У його біографічному сценарії почався новий плідний етап, хоча й тут виникало чимало перепон, які доводилося долати.

Опери, створені у вершинний, зрілий період творчості Р. Вагнера, – «Трістан та Ізольда», «Нюрнберзькі мейстерзингери», тетралогія «Перстень нібелунга», «Парсіфаль» – найбільш послідовно відбивають його загальну теоретичну концепцію і дають уявлення про створену ним модель музичної драми як цілісного мистецького твору. Тому варто їх розглядати крізь призму притаманних їм спільних новаторських принципів.

При розробці ним ідеї Gesamtkunstwerk (цілісний мистецький твір) йшлося про подолання розрізненого розвитку окремих мистецтв та про їх об'єднання у синтетичній музичній драмі. При цьому поетичне слово, з одного боку, і музика, з іншого, наділяються, за Вагнером, своїми специфічними функціями. Словесний текст забезпечує логіку розгортання змісту, причинно-наслідковий рух подій, створює безперервну лінію горизонтального розгортання й міцний структурний каркас. Вагнер порівнює його з дієвим чоловічим началом, що бере на себе місію смислової організації театральної дії.

На відміну від цього, музика є началом жіночим, що огортає цю дію, виявляє її емоційні нюанси, розкриває чинники внутрішні, підспудні, імпульсивні, такі, що не підлягають раціональним поясненням. Такий розподіл функцій став геніальним передбаченням відкриттів психології та психологічних теорій XX сторіччя. Згідно з цими теоріями, людська свідомість і свідомі дії постійно коригуються підсвідомими і позасвідомими імпульсами. Підсвідоме життя одержує відбиток через такі межові стани, як сон, видіння, марення, як інтуїтивні прозріння, а також по-своєму віддзеркалюється через символічну мову мистецтва та символіку міфопоетичного мислення. Більше за інші види мистецтва музика здатна безпосередньо передавати символічну, позапонятійну і алогічну мову підсвідомого і позасвідомого. Не випадково Вагнер наголошував, що дійсна й цілісна драма може бути лише драмою музичною.

Коли під час праці над «Трістаном та Ізольдою» Р. Вагнер читав драму Й. В. Гете «Тассо», в листі до Матільди Везендонк, з постаттю якої була тісно пов'язана історія вагнерівського твору, він порівнював два різні

типи текстів: «Між поемою, задуманою цілковито для музики, і чисто літературною п'єсою різниця повинна бути настільки фундаментальною у концепції й реалізації, що коли першу оцінюють тим самим поглядом, як другу, вона залишиться майже повністю незрозумілою у дійсному значенні — доки не буде цілком представлена в музиці»<sup>53</sup>.

## **СИНТЕТИЧНИЙ (ТОТАЛЬНИЙ) ТЕАТР**

Надто широке тлумачення терміну «*Gesamtkunstwerk*» свідчить про його хиткість і недостатню визначеність, що у працях, присвячених Вагнерові, дозволяє авторам тлумачити його як *синтез мистецтв, синтетичний театр, тотальний театр* та ін.

Таке мерехтіння термінів свідчить радше про їхню зручність для метафоричного застосування у невизначених ситуаціях, щоб зробити їх ще менш визначеними, аніж про їхню точність. Однак, чим більше мерехтить новий яскравий термін, отже, чим більше належить жанрові мовних ігор, тим більше шансів, що він завоює світ, адже кожен зможе побачити в ньому відбиток власних уявлень та ідей.

Все інакше у термінології Курбаса, де недостатню чіткість ми помічаємо внаслідок як жанрової специфіки документів (протоколи засідань тощо), так і їхньої неповноти. Однак спрямовано термінологію Курбаса було на вирішення практичних завдань театру — метод, технологія тощо.

Однак і тут Курбас вступає у дискусію з послідовниками ідеї синтезу: «*Театр — не синтез мистецтва. Я проти цього, що це синтез мистецтва*»<sup>54</sup>. І навіть таке: «*Театр не є і не був ніколи синтезом інших мистецтв*»<sup>55</sup>. І скаржитися на тодішню моду: «Криком останніх років найбільшого розкладу і упадку буржуазного мистецтва було — музика в усі мистецтва! Метроритм, ритмізування, стилізація під музику мелодики мови (незабутня манера декламувати вірші), синтезування музики і малярства, музики і театру і т. д.»<sup>56</sup>. Інколи про синтез

---

<sup>53</sup> Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagesbuchblätter und Briefe 1853–1871. Berlin, 1904. S. 125.

<sup>54</sup> Курбас Лесь. Доповідь на засіданні Режштабу «Березоля» від 4.04.1925 / Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 175.

<sup>55</sup> Курбас Лесь. Естетство / Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 233.

<sup>56</sup> Там само. С. 234.

у театрі Курбаса писали його сучасники, однак не схоже, що вони надто переймалися змістом терміну. Наведені аргументи можна сприйняти критично — мовляв, усі репліки Курбаса вирвано з контексту і т. ін. Так, справді, вирвано; так само як художні ідеї Вагнера і Курбаса, їх розглянуто поза історичним, культурним і політичним контекстом.

## **РІХАРД ВАГНЕР: КОМПОЗИЦІЯ ВИСТАВИ**

Драма, за Вагнером, спирається не на уяву, не на зовнішнє зображення, а на наочне подання, безпосередньо звертається до почуття і почуттєвого. При цьому зовнішня єдність дії, на якій наголошував Аристотель, може бути реалізована лише за умов внутрішньої єдності змісту. Цієї єдності, згідно з критичними роздумами Вагнера, було позбавлене сучасне європейське життя. Тому, на його думку, сучасну йому дійсність можливо охопити і художньо відтворити лише у жанрі роману з його різноманітним строкатим матеріалом, з властивим тогочасній людині внутрішнім розладом. Драма, на відміну від цього, відкриває дійсну природу людства, в якого індивідуальність — сутність виду. Таким чином, концепція музичного театру Вагнера є *драмоцентричною* та *героєцентричною*. У кожному творі простежується життєвий шлях героя, який трактовано як невинний рух, процес самоствердження й виявлення своєї неповторності. Драматична колізія полягає у безперервній боротьбі між свободою самовиявлення, внутрішніми потребами індивідуума і тиском жорстких законів, що обмежують цю свободу. Можемо згадати узагальнені символи Дня і Ночі у «Трістані та Ізольді». День — це обов'язок, закони лицарської честі, стереотип досконалої поведінки васала, готового самовіддано служити своєму сюзерену. Ніч кохання є поверненням до себе і своїх власних потреб, переживанням цілісності світу через єднання чоловічого-жіночого, а також переходом від тимчасового до вічного у містичній Liebestod.

У бесідах з дружиною Козімою Вагнер часто посилався на «Фауста» Гете і порівнював його «варварську композицію» зі своєю концепцією музичної драми і з композицією тетралогії. Як пише у статті «Вагнер і Гете» німецький дослідник Дітер Борхмайер, «розрив з ортодоксальною формою у “Фаусті” і “Персні”, за Вагнером, повністю руйнує театральні умовності. Подібно до того, як він писав “Перстень” для фестивалю майбутнього, театру нової будови, він був переконаним, що особливий театр потрібен також для “Фауста”... Він думав про модернізовану елізаветинську сцену, оточену з усіх боків глядачами. У сучасній сцені все

бачиться лише en face, “Фауст” при цьому загубиться, бо тут мова йде про фантазмагорію, в яку глядач повинен бути залученим, хоча й залишатися нерухомим»<sup>57</sup>.

Дійсна драма, на переконання Р. Вагнера, повинна базуватися на **міфі** як поемі загального світогляду, як мірі людських вчинків і свого роду наочній діючій релігії. Широке коло життєвих явищ укладається в міфі в цільний образ, згущується до символу, а драма подає цей образ у найбільш стислій, експресивній формі. Особливість вагнерівського **міфотворення** полягала в тому, що він не відтворював, а заново творив міф нового часу шляхом осмислення й переосмислення мотивів архаїчних міфів німецько-скандинавської спадщини та оволодіння природою міфопоетичного мислення як такого. Нове осмислення виникало завдяки поєднанню психології й міфу, драми й міфу, синтезу драматичного та епічного принципів художнього зображення.

Попри те, що, за Р. Вагнером, музика в цілісному творі мистецтва розумілася ним як слухняна служниця драми, певна самодостатність музичної сторони та її розлогі функції сприяли створенню нового жанрового різновиду *симфонізованої музичної драми*. Як пише Дітер Борхмайер, посилаючись на думки самого композитора, «заради музики лібретист повинен шукати надзвичайно простий сюжет, що впливає без реалістичних деталей, за допомогою яких автономний автор доносить цей сюжет як знайомий до аудиторії. Замість цього композитор використовує «безкінечну деталізацію музики», варіювання мелодичних фраз і тем. Тільки завдяки цьому текст музичної драми стає зрозумілим»<sup>58</sup>.

Іманентні закони музичного розвитку будують музичну форму оперного твору, трактованого Вагнером як вокально-симфонічна цілісність. Її забезпечує тематичний фундамент – **вагнерівська система**

---

<sup>57</sup> Dieter Borchmeyer. Wagner und Goethe... // Bayreuther Festspiele 1999. Bayreuth, 1999. S. 51.

<sup>58</sup> Dieter Borchmeyer. Wagner und Goethe... // Bayreuther Festspiele 1999. Bayreuth, 1999. S. 51.

*лейтмотивів* та їх наскрізний розвиток<sup>59</sup>. Вони є важливими образними узагальненнями змісту, їх взаємодія та співвідношення відбивають внутрішні рушійні сили драми. Ці тематичні утворення є різними за довжиною – від короткого сигналу, гармонічної послідовності (лейтгармонія золота) до достатньо розгорнутої побудови<sup>60</sup>. Лейтмотиви набувають у ході їх руху та розвитку широкий спектр значень. Як пише у відомому дослідженні «Романтична гармонія та її криза в “Трістані” Вагнера» Е. Курт, проникнення у внутрішню динаміку того чи іншого лейтмотиву дає змогу не обмежуватися чіткими поняттями і уявленнями, а через інтуїтивне сприйняття усвідомити їх дійсну багатовимірність<sup>61</sup>.

Усі опери Вагнера, починаючи з «Летючого голландця», мають трьохактну будову. Верхній рівень композиції пов'язаний з поділом на акти, картини та сцени. Композиційною одиницею є в них сцена, яка включає різні типи висловлень. При цьому **структура акту** як завершеного

---

<sup>59</sup> Ханс Вольцоген створив своє практичне керівництво для кращого розуміння переплетення лейтмотивів. Лейпцизький видавець Шльомп видав це керівництво в період проведення першого фестивалю в Байройті в 1876 році. Невелика книжечка Вольцогена в майбутньому породила цілу традицію. Тематичні керівництва поступово охопили всі вагнеровські опери, крім ранніх творів.

<sup>60</sup> Семантика таких мотивів базується на використанні виразних можливостей найбільш узагальнених жанрових типів. Це, по-перше, моторність (на цій основі побудовано лейтмотив Логе у тетралогії). До моторного типу, пов'язаного з рухом, належить і маршовість у різних проявах (марш-хорал у «Тангойзері», урочиста хода лейтмотиву Лоенґріна-посланця Траала у «Лоенґріні», маршові риси в гімні Венері, маршові теми «Персня нібелунґа»). Це кантиленність вокального типу, розповсюджені аріозні мелодичні формули (теми кохання у «Валькірії», ряд тем «Трістана»), це інструментальна сигнальність, що відіграє у творчості композитора особливу роль (фанфарність стає основою лейттеми-заклику Голландця, теми Божого суду у «Лоенґріні», лейттем золота та меча у «Персні»), а також звукообразність (образи природи й природних сил у «Персні»). Декламаційність, яка складає основу особливого типу вагнерівської «безкінечної мелодії» у вокальній партії, по-своєму відбивається і в деяких лейттемах, пов'язаних із суворими акцентованими проголошеннями, зі зловісними пророкуваннями, з особливо експресивною мовою (лейттеми сумнівів та заборони у «Лоенґріні», зречення від кохання та прокляття персня у тетралогії).

<sup>61</sup> Э. Курт. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Общая редакция, вступ. статья и комментарии М. Этингера. Москва: Музыка, 1975. С. 552.

розділу являє собою так звану *фазну форму наскрізної дії*. Однак внутрішня організація такої фазної форми буває у кожній дії різна.

Крім лейтмотивної системи важливе значення Вагнер надає особливому характеру *вокальної мови*. Ця мова побудована за принципом «безкінечної мелодії», властивості якої Е. Курт визначав як подолання симетрії квадратних побудов, звільнення від регулярних кадансів, як ритмічну різноманітність та безперервність руху. Така вокальна мова включає широкий діапазон внутрішніх різновидів – від сухого речитативу, піднесеної декламації, експресивної мови до кантиленних фрагментів, широких розспівів у кульмінаційних точках. Однак, за спостереженням К. О. Ручьевської, «вільний речитативний синтаксис часто упорядковується різного роду повторами»<sup>62</sup>. Повтори та секвенції часто пов'язані саме з розвитком лейтмотивів.

## **ЛЕСЬ КУРБАС: МОРФОЛОГІЯ ТА ЖАНР**

Було б дуже гарно, якби зміни в театрі на межі XIX – початку XX століття можна було пояснити якоюсь однією подією. Насправді, причин цих було багато, але лише одна з них стала тією пропозицією, котра радикально змінила театр.

Результатом демонополізації театру, що відбулася в усіх країнах Європи в другій половині XIX століття, стало формування нової театральної культури – культури приватного театру, котрий мусив боротися за глядача не засобами драматичної літератури (її міг виставляти кожен охочий), а саме засобами театру. А це означає, що різні театри могли ставити одну й ту саму п'єсу, але показувати різні вистави, котрі відрізнялися не лише за рівнем таланту виконавців, а й за видовищним жанром. Це був один із головних чинників, який призвів до усвідомлення наприкінці XIX століття театру як самостійного виду мистецтва і висунув на роль автора вистави не драматурга, а режисера. І найголовніше, що крім *цілісності й ансамблю* вніс режисер у театральну практику, – *зміна уявлення про жанр, отже й морфологію театру*.

Відкинувши звичну літературну тріаду (трагедія – комедія – драма), за яку все ще продовжували чіплятися прибічники літературного

---

<sup>62</sup> Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки. «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка. Санкт-Петербург: Композитор, 2002. С. 34.

театру, режисура помалу стала розхитувати чинні жанрові системи. Хоча авторство цих жанрових нововведень неможливо приписувати комусь одному, однак можна говорити про найпершого і найрадикальнішого – Макса Райнгардта, який своєю практикою довів, що зміна простору вистави – цирк, камерна сцена, театр просто неба, мюзик-хол – це перший, однак не останній крок до зміни типу видовища, отже жанру вистави. Однак ні Райнгардт, ні його послідовники, за відсутності централізованої системи режисерської освіти, не мали потреби, а може й нахилу, до формування теоретичних засад нової морфології театру. Але становлення державної системи освіти режисерів, на яких поклалися відповідальні пропагандистські функції, дало поштовх для формування теоретичних засад нової морфології фундаторами режисерської освіти у радянському театрі – Всеволодом Мейерхольдом і Лесем Курбасом.

*Найбільший морфологічний поділ у системі Курбаса – це поділ на види театрів: театр акцентованого впливу і театр акцентованого вияву.* «Були в Іспанії такі самі ф'єсти, – казав Курбас про театр акцентованого впливу, – святкові вистави, такі ж, як і Гете писав для ваймарського двору, яких завданням було також нічого не виявляти, а які зроблені для того, аби щось консервувати, щось стверджувати, якесь поодиноке завдання. Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось у час романтичного і класичного мистецтва»<sup>63</sup>. «Прикладом театру впливу, – казав Курбас, – є театр комедії дель арте (там мізансцена построєна так, щоб найкраще показати фігуру у всіх її можливостях)»<sup>64</sup>.

Поряд із театром акцентованого впливу існує *театр акцентованого вияву*: «Вияв, як новий метод роботи театру, – писав Михайло Верхацький, – потребує від нього концентричної подачі дії, ситуації, фігури – щоб вистава виявляла соціальну тему, а не була нагромадженням засобів впливу на психіку глядача і щоб він перебував не тільки

---

<sup>63</sup> Курбас Лесь. Театр акцентованого впливу. Лекція 29.11.1925 / Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 63.

<sup>64</sup> Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924 / Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 1. С. 30.



в емоційному напруженні, а щоб вона активізувала його. Тим-то театр замість безапелятивно проголошувати голі лозунги, замість впливу на психіку глядача засобами агітації ставить собі за завдання перебудову психології мас»<sup>65</sup>. «Прикладом театру вияву, – казав Курбас, – є Московський Художній Театр, де фігура актора грає часом спиною, видно лише частину фігури, ходяча тінь»<sup>66</sup>.

Сам Курбас не йшов послідовним шляхом акцентованого впливу або вияву, вважаючи, що цей вибір залежить від завдань, що їх вирішує театр.

Найвиразніше новий морфологічний принцип унаочнився в заміні літературознавчого поняття жанру його окремими елементами з додатком театральної складової: *аспект, план і принцип*.

*Аспект* Курбас характеризував так: «На ділі ми маємо два основні аспекти, котрі визначаються як аспект трагічний і аспект комічний»<sup>67</sup>. І далі він пояснював, що аспект – це ставлення театру до зображуваних ним подій або, якщо тлумачити це у системі сучасних понять, це те, заради чого зібралися актори й глядачі, – оспівувати, оплакувати, розважатися й т. ін.

*Принципом будови спектаклю* Курбас називав «всеохоплюючу і всепронизуючу основу, що зв'язує поодинокі елементи театру в своєрідне конструктивне відношення і в своєрідно діяльний механізм»<sup>68</sup>. До такої основи він відносив принцип італійського театру масок, психологічного театру, побутового та ін.

*План ведення спектаклю* – це, за Курбасом, «сума принципових формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних видовищ і других видів людської діяльності, що беруться

---

<sup>65</sup> Верхацький М. Пролог: Композиція Л. Курбаса, ставлення Держтеатру «Березіль», студія М. Верхацького. Х., 1932. С. 15.

<sup>66</sup> Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924 / Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 1. С. 30.

<sup>67</sup> Курбас Л. Аспект і театральні жанри (I). Лекція 02.03.1926 / Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 96.

<sup>68</sup> Лесь Курбас: Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 15.12.1924 / Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 1. С. 29.

за зразок при створенні театрального видовища»<sup>69</sup>. Приміром, режисер П. Кудрицький на засіданні Режлабу так коментував це поняття: «Вистава “Пошились [у дурні]” трималася тим, що вона була в плані цирку»<sup>70</sup>.

Зміна уявлень про морфологію театру дозволила Курбасові зробити наступний крок і, обговорюючи форми театральної вистави, взяти до уваги явища, котрі досі не належали сценічному мистецтву: «Різні форми театральних вистав: п'єси, драма соціальна, побутова, гіньйоль, детектив, комедія, водевіль, лубок, агітплакат; агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди; жива театральна газета; пародії на різні форми буржуазних театральних видовищ; червоне кабаре; живе кіно; лекції з театальною ілюстрацією; частівки; цирк; театралізовані зіздини; театралізоване червоне весілля»<sup>71</sup>.

### **РІХАРД ВАҒНЕР: ЕВОЛЮЦІЯ ГЕРОЯ**

Усі оперні твори Ваґнера мають між собою певні точки перетину. Навіть такий не зовсім звичний для композитора твір, як лірико-комічна опера «Нюрнберзькі мейстерзинґери», яка вирізняється зверненням до документальних історичних джерел і своїм реальним життєподібним змістом, сприймається як паралель до «Тангойзера». У «Мейстерзинґерах» Ваґнер створив комічну оперу великих масштабів, в якій сполучалися ліричний сюжет, пародійні й полемічні моменти, серйозні філософські роздуми, характерні для партії Ганса Сакса, розгорнуті й динамічні масові сцени. Притаманні їй також риси утопії ідеального Нюрнберга, міста ремісників і майстрів співу, у якому праця, повсякденне життя й мистецтво існують у злагоді. У виразній художній формі тут представлені суто мистецькі проблеми. Такою є сцена у першій дії, в якій підмайстер і учень Сакса Давид пробує нашвидкуруч роз'яснити неофіту Вальтеру закони мейстерзанґу. Або наочний урок самого Сакса, коли він ненав'язливо допомагає лицарю відшліфувати створену ним натхненну мелодію, додати

---

<sup>69</sup> Там само.

<sup>70</sup> Протокол № 33 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 13.05.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 448.

<sup>71</sup> Курбас Лесь. План і метод театально-культурної роботи у клубі. 18.01.1925 / Лесь Курбас. Філософія театру. К., 2001. С. 332.

до неї рельєфний приспів, щоб таким чином перетворити в конкурсну пісню, яку можна буде заспівати під час змагання. Яскравий комедійний дар Вагнер продемонстрував у двох паралельних сценах першої і другої дії. Спочатку призначений мечником Бекмессер постійно перебиває лицаря і його весняну пісню, коли відмічає чисельні помилки проти правил. У другій дії Сакс так само чинить вже з самим Бекмессером. Писар, який має надію виграти змагання й одружитися з Євою, прийшов під її вікна співати любовну серенаду. В цей час Сакс, який живе поруч, гучно співає свою чоботарську пісню й стукає, виготовляючи взуття до свята, чим сильно заважає Бекмессеру. Згодом їхня сварка будить нічне місто і викликає загальний галас і бійку.

Останнє творіння Майстра – урочисте сценічне дійство «Парсіфаль» – спеціально створювалося для побудованого Вагнером театру Фестшпільхаусу з прихованим під сценою невидимим глядачам оркестром. Вагнер обрав невелике баварське місто Байройт для будівництва театру і для започаткованого тут фестивалю, бо був переконаним, що не великі міста, а провінції завжди були у Німеччині найбільш продуктивними. Зразком був для нього Ваймар, місто Гете, де згодом так плідно працював його краший друг Ференц Ліст. Як пише Дітер Борхмайєр, «Ваймар – рідкий зразок культури рівно провінційної і глобальної. Сам Гете відзначав цей символічний парадокс»<sup>72</sup>. Таким само одночасно провінційним і глобальним згодом став і вагнерівський Байройт. «Парсіфаль» створювався для другого оперного фестивалю, який у 1882 році встиг тут провести сам композитор. Резонанс, який викликав цей твір, підсилювався після смерті автора, яка настала через пів року після завершення фестивалю. Інтерес суттєво підсилювала та обставина, що на найближчі тридцять років, за заповітом композитора, «Парсіфаль» не міг бути поставленим ні на якій іншій сцені, крім байройтського Фестшпільхаусу.

Бернард Шоу звернув увагу на докорінну перемену концепції, яка відбулася в цьому останньому творі композитора: «Коли Вагнер оркестрував “Загибель богів”, він вже примирився з фактом невдачі Зігфріда та торжеством трійці Вотан – Локі – Альберик. Він відмовився від мрій

---

<sup>72</sup> Dieter Borchmeyer. Wagner und Goethe... // Bayreuther Festspiele 1999. Bayreuth, 1999. S. 46.

про героїв, героїнь і кінцевих рішень і задумав нове обличчя – Парсіфалья, про якого він сповістив не як про героя, а як про дурня, озброєного не шаблею, яка не знає опору, а списом, та й то Парсіфаль тримає цей спис тільки за умови не пускати його в хід: цей герой не тільки не торжествує, убивши дракона, але сповнений сорому, що застрелив лебедя»<sup>73</sup>.

Цікавим прикладом осмислення проблематики «Парсіфалья» стала стаття Ганса Мельдеріса «Вагнер і Ейнштейн – час перетворюється на простір»<sup>74</sup>. За основу тут береться репліка Гурнеманця, звернута до головного героя: «Бачиш, мій сину, час тут перетворюється на простір». За твердженням автора статті, у світлі сучасної фізики «Парсіфаль» і теорія відносності Ейнштейна можуть розглядатися паралельно. Згадуючи про суперечку, яка виникла між Вагнером і Людвігом II, коли останній, попри заборону композитора, поставив у Мюнхені дві перші частини тетралогії «Перстень нібелунга», Г. Мельдеріс пише: «Людвігом рухала наївна ідея псевдоісторичного ілюзійного театру, Вагнер прагнув до театру образного, вільного від історичного контексту... Вагнерівський художній дискурс інтуїтивно натякає на фундаментальний погляд, згідно з яким простір і час існують як уявні елементи сцени у їхній взаємозалежності»<sup>75</sup>.

Докорінна зміна концепції героя, яка відбулася у «Парсіфалі», багато в чому пов'язана з розчаруванням Вагнера в тогочасній політичній ситуації. Об'єднання Німеччини він спочатку зустрів з ентузіазмом. Однак, як пише О. Г. Бауер, «цей ентузіазм швидко вичерпався та ілюзії швидко розсіялися, коли він побачив, як швидко об'єднана Німеччина стає “неприкритою формою Пруської держави”, що нав'язується Німеччині “ніби перлина імперської мудрості”, як він писав Людвігу II. Вагнер любив Німеччину й німецьке як художню

---

<sup>73</sup> Уривки з цієї статті Бернарда Шоу, яка повністю не перекладена російською мовою, див: Шоу Б. О музыке Вагнера // Литературная газета. 1933. № 7. 11 февраля. С. 1.

<sup>74</sup> Hans Melderis. Wagner und Einstein – Verwandlung von Zeit in Raum // Bayreuther Festspiele 1999. Bayreuth, 1999. S. 68.

<sup>75</sup> Hans Melderis. Wagner und Einstein – Verwandlung von Zeit in Raum // Bayreuther Festspiele 1999. Bayreuth, 1999. S. 73.

ідею. Німеччину як політичну реалію він зневажав»<sup>76</sup>. За словами того ж автора, Німеччина і німецькі політики його також не любили. «Змінилася ситуація лише після смерті, коли Німеччина Вільгельма знайшла потенціал націоналістичної пропаганди в “Лоенгріні” і його містичному герої і сфокусувала увагу на брязкоті зброї, дзвоні мечів і войовничому мілітаризмі. Слідом за смертю Вагнера його твори стали частиною німецької національної історії»<sup>77</sup>.

## **ЛЕСЬ КУРБАС: АРХІТЕКТОНІКА І КОМПОЗИЦІЯ**

Жанрова концепція Курбаса вплинула, своєю чергою, і на принципи побудови вистави. З точки зору термінологічної точності, слід було б розділити поняття *побудова вистави* на принципи композиції (внутрішня структура твору, система подій) і *принципи архітекτονіки* (поділ на яви, картини, монологи, діалоги, послідовний або непослідовний виклад подій тощо). Однак, з огляду на термінологію самого Курбаса, обмежимося терміном *композиція*, тим більше, що значення, в якому вживається термін, завжди пояснює контекст.

Про відмінності між тогочасним розумінням драматичної композиції і концепцією Курбаса свідчить незвичний для тодішнього українського театру спосіб побудови, що спирався на *монтування самостійних епізодів*, а не більш звичного для театру XIX століття концентричного принципу. Зокрема, це знайшло вияв у тому, що переважну більшість вистав «Березоля» було здійснено не за драматургічними творами, а за власними сценаріями, інсценівками або переробками, як «Алло, на хвилі 477», «Гайдамаки», «Джіммі Гіггінс», «Жовтневий огляд», «За двома зайцями», «Напередодні», «Народження Велетня», «Пролог», «Товариш жінщина». Так само можна згадати перекинуті постановки на кшталт «Диктатури» І. Микитенка.

Про це ж свідчать *рекламні інтермедії*, що виконувалися у виставі «Пошились у дурні». Закликаючи рекламодавців, журнал «Барикади театру» подавав таке оголошення: «Новий спосіб реклями. Рекляма зі сцени! Приймаються найрізномірніші тексти реклями, що будуть проголошуватись зі сцени під час дії персонажами нової постановки

---

<sup>76</sup> Bauer O. G. Wagner und Verdi: Zwei nicht parallele Leben // Bayreuther Festspiele 1999. Bayreuth, 1999. S. 116.

<sup>77</sup> Там само. С. 117.

Т. М. “Березіль” № 2 “Пошились у дурні”. Тексти майстерно вплітаються в дію, як складова частина спектаклю. Умови і передплата в конт. “Березіля”, ул. Воровського 29. Колосальний поспіх!! Величезне вражіння!!»<sup>78</sup>.

Реклама використовувалася і в інших виставах «Березоля». Як писав Терень Масенко, «в одну з комедій Куліша Курбас увів “рекламну” інтермедію. На сцену виходили два учасники її – Мар’ян Крушельницький та Йосип Гірняк. Один вигукував: “Ла-ларьок”, другий – “Це-роб-цероб-церобкооп!”). У залі знімався регіт, бо всі знали, як запекло конкурували ці дві торговельні організації, що існували в Харкові у другій половині 20-х років»<sup>79</sup>.

Це не єдині приклади, адже тенденція до неконцентричного способу викладу характерна для багатьох вистав «Березоля»: передусім це домінування у репертуарі театру власних сценаріїв та інсценівок, інтермедії, що спеціально створювалися для багатьох вистав та інші ознаки *епізації театру*.

Звісно, сприймалися принципи інтермедійного театру по-різному. А якщо взяти до уваги ще й характерну для того часу *політизацію питань композиції*, очевидним стає *порушення аристотелівсько-фрайтагівського сюжетного канону*, що вважався втіленням діалектичного матеріалізму в драмі: «*Партія наполягає на сюжетності* тому, що без сюжету, цебто без зв’язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний сюжет художнього твору – це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п’есі. Отже, виходить, що й сюжет знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи – розірвано, “расщеплено”, як у буржуазних формалістів, психологістів, фактажистів? Ось у чому питання»<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Новий спосіб реклами // Барикади театру. 1924. № 4–5. С. 20.

<sup>79</sup> Масенко Т. Побратими // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 268.

<sup>80</sup> Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // І. Микитенко. Театральні мрії: Публіцистика. Листи. К., 1968. С. 124.

Хоча у своїх лекціях Курбас усе ще спирався на гегелівсько-фрайтагівську концепцію, однак практично вже мислив новим, притаманним модерній добі способом організації матеріалу. Новим способом організації матеріалу стає *монтаж* – «урядження вистави в повній її цілості»<sup>81</sup>.

Відмовитися на практиці від композиційних схем ХІХ століття (Г. Фрайтаг та ін.) Курбаса примусило нове розуміння принципів побудови вистави: «Композиція це є форма спектаклю»<sup>82</sup>. («Принцеса Турандот» – там справа на стику можливості *монтажу емоцій*, як таких. У Мейерхольда – коли була рефлексологія замість психології, теж був *монтаж емоцій* («Великодушний рогоносець»). <...> Теоретично в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. *Все монтується*»<sup>83</sup>).

Врешті й саму режисуру Курбас сприймав передусім як *мистецтво композиції*: «Режисерський театр – це і є акторський театр у межах художньої композиції вистави»<sup>84</sup>.

## ВИСНОВКИ

Що дає порівняльний аналіз художніх принципів представників двох різних національних театральних культур, першовідкривачів і винахідників?

Передусім – можливість виявити в творчості митців деякі спільні ознаки, що стосуються передусім впровадження нових принципів морфології мистецтва, жанрових систем, композиції й архітектоніки, концепції драматичного конфлікту й головного героя.

Концентруючи увагу на формі вистави, обидва митці вирішували цю проблему по-різному, що зумовлено не лише самими творчими особистостями, а й притаманною часові формулою мистецтва, а саме:

---

<sup>81</sup> Вороний М. Режисер. Театральний підручник // М. Вороний. Твори. К., 1989. С. 555.

<sup>82</sup> Лесь Курбас: Система і метод. Протокол № 10 станції фіксації і систематизації досвіду 25.03.1925 / Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. 1998. № 5. С. 19.

<sup>83</sup> Курбас Лесь. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 / Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 50.

<sup>84</sup> Крига І. Самобутній педагог // Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 190.

- на відміну від Вагнера, жанровий план вистави якого тяжів до вдосконалення одного типу вистави, котра, з огляду на практику тодішньої сцени, вирішувалася у принципах археологічного реалізму, Курбас істотно розширив жанрову систему, активно залучивши не лише традиційні сценічні жанри, а й, здавалося б, непритаманні театрові – агітплакат; агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди, червоне кабаре тощо;
- на відміну від Вагнера, організація дії в якого спиралася на подальший розвиток аристотелівської «цілісної дії» або «наскрізної дії» у концепції Станіславського, у Курбаса домінував монтажний принцип побудови вистави;
- на відміну від Вагнера, в драматургії якого герой еволюціонував, долаючи здебільшого онтологічні конфлікти, що загалом характерно для міфологічної свідомості, Курбас, навіть у виставах, у центрі яких мусив би стояти герой («Едіп-цар», «Макбет» та ін.), зосереджує увагу на соціальних конфліктах і драмі маси, масовій драмі, що є однією з характерних ознак доби;
- вплив ідей Вагнера та його концепції *Gesamtkunstwerk* у на творчість Курбаса видається малоймовірним, що підтверджується, зокрема, аналізом вистави «Диктатура» у «Березолі»;
- разом із тим, здійснюючи ревізію чинної для їхнього часу морфології мистецтва, обидва митці внесли істотні зміни в баланс елементів вистави, що, однак, не вичерпується ідеєю синтезу мистецтв тощо.

Результати порівняльного аналізу принципів Ріхарда Вагнера і Леся Курбаса дають підстави для формулювання гіпотези, котра не стосується героїв цього сюжету і потребує подальшого дослідження, а саме: митці, які посідають в історії мистецтва найпочесніше місце, зазвичай здійснюють внесок в одній з трьох або в усіх трьох сферах одночасно – вони виносять на сцену новий тип конфлікту, реалізують його у новій композиційній структурі й у новій жанровій системі. ■



Кияновська  
Любов Олександрівна – докторка  
мистецтвознавства, професорка,  
завідувачка кафедри  
історії музики Львівської  
національної музичної академії  
ім. М. В. Лисенка, членкиня-  
кореспондентка Національної  
академії мистецтв України,  
академкиня Academia Europaea

Liubov Kyianovska – Doctor  
of Art Studies, Professor, Head  
of the Department of Music  
History at the Mykola Lysenko  
Lviv National Music Academy

luba.kyjan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0117-5078

## Ріхард Вагнер і Станіслав Людкевич: міфологічні паралелі

**П**одана стаття має на меті кілька цілей, які авторка поста-  
рається розкрити за допомогою методологічних механізмів  
онтології культури та компаративного аналізу: по-перше, представи-  
ти кілька власних міркувань на тему національного міфу, що в дру-  
гій половині XIX ст., а надто ж на зламі XIX–XX ст. набуває не просто  
широкого, а навіть в деяких випадках загрозливого розповсюдження  
практично у всіх європейських країнах; по-друге, виявити природу  
породженого актуалізованим національним міфом мистецького ме-  
сіанізму в добу пізнього романтизму та постромантизму і з'ясувати  
його національну специфіку; по-третє, довести своєчасність розвит-  
ку української культури і її вписаність в європейські художньо-філо-  
софські тенденції відповідного періоду – на противагу до популярних  
в сучасному українському інтелектуальному середовищі ламентаций  
про відставання і «недотягування» українського мистецького продукту  
до рівня вищих західноєвропейських художніх одкровенень.

Як матеріал для аргументації поданих загальних гіпотез обрано переосмислення вагнеріанства у львівській композиторській школі на зламі ХІХ–ХХ століть, а передусім творчість Станіслава Людкевича, одного з провідних митців української галицької музики доби її стрімкої професіоналізації. Поданий феномен паралелей Вагнер – Людкевич природно вписується в загальну атмосферу вагнеріанства Львова, що особливо помітна у перших десятиліттях ХХ ст., коли були здійснені постановки всієї вагнерівської тетралогії «Перстень нібелунга». Дослідники здебільшого звертають увагу на певні обставини, що винятково цьому сприяли: назвемо їх зовнішніми. Оскільки справді цей артефакт був на теренах Східної Європи явищем винятковим, то музикознавці, історики, культурологи, театрознавці намагаються знайти йому пояснення в зрозумілих та очевидних передумовах культурного життя.

Перше – побудова нового Міського театру, який вже самим своїм розкішним виглядом спонукав до якихось надзвичайних екстраординарних вистав, що мали б засвідчити непересічний ранг цього «храму муз».

Друге – діяльність першого його директора Тадеуша Павліковського, знаного польського реформатора театру, режисера з найсміливішими на той час ідеями, для якого здійснення таких вибагливих постановок задовольнило б його щонайвищі творчі амбіції.

Третє – наявність у Львові потужного ансамблю вагнерівських співаків, здебільшого виплеканих у консерваторії Галицького музичного товариства видатним педагогом Валерієм Висоцьким, як-от Олександр Бандровський-Сас, Соломія Крушельницька, Модест Менцінський, Юзеф Манн, Яніна Королевич-Вайдова та ряду інших, що могли впоратись з надскладними і доволі небезпечними для оперних голосів партіями.

Звісно, в цих припущеннях є значна доля істини, проте триваліші розважання на цю тему ставлять під сумнів вичерпність зазначених аргументів. Щодо першого. На зламі ХІХ–ХХ ст. настає справжній бум побудови оперних театрів, тому не лише Зігмунт Горголевський, але й такий потужний концерн, як віденське бюро Фердинанда Фельнера і Германа Гельнера, що спеціалізувалось на зведенні театральних будівель, були завалені замовленнями, з якими вимушене були управлятись експресовими темпами (Будапешт, Відень, Любляна, Загреб, Одеса і т. д.). Проте в цьому вельми численному списку жоден інший театр не виявив амбіцій відзначитись постановкою усієї тетралогії Вагнера.

Щодо другого аргументу. Т. Павліковський, будучи директором лише шість років (і залишивши львівський театр не в найкращому фінансовому стані з великими боргами), поставив дві опери з тетралогії, а останні підготував до постановки його наступник, Людвік Геллер. Геллер театральним реформатором не був, натомість відзначився в історії львівської культури як першорядний антрепренер, організатор і керівник мистецьких інституцій з підприємницьким чуттям, про що свідчить хоча б перший сезон львівської філармонії, де він був директором. Але і для нього вистави «Персня нібелунга» виявились почасти справою честі, а почасти, очевидно, добрим вкладенням капіталу й театральною акцією, яка мала принести дохід. Сам же Павліковський в інших театрах опер Вагнера не ставив, віддавши перевагу передусім польському репертуару та сучасним драмам, рідше операм європейських митців.

І щодо третього аргументу: сам Валерій Висоцький був вихованцем італійської школи славетного Франческа Ламперті, сам у своїй сценічній кар'єрі партій у вагнерівських операх не співав, та й у репертуарі його класу практично не помічаємо фрагментів з оперної творчості Вагнера. Більше того: судячи з висловлювань Соломії Крушельницької та того факту, що більшість виконавців доучувались спеціально вагнерівської манери у Відні (як сама Крушельницька) чи у Франкфурті-на-Майні (як Менцінський), Висоцький зумів впоїти своїм учням переконання, що співати музику Вагнера — завдання дуже складне і далеко не кожен навіть найкращий співак зможе з ним впоратись.

Отже, при докладнішому обміркуванні всі наведені аргументи виявляються далеко не беззаперечними. На додаток, навіть ті передумови поширення і зацікавленої рецепції творчості того чи іншого зарубіжного композитора, які викладені у вміщеній у цій же збірці статті авторки у співавторстві зі Стефанією Олійник, до кінця не пояснюють predisposicij і мотивації вагнерівського «буму» у Львові.

То, може, варто пошукати більш глибокі причини fascinaції Вагнером у Львові протягом доволі тривалого періоду, здійснення численних художньо вартісних постановок, які увійшли в історію не лише суто регіональної, але й загальноєвропейської музично-театральної культури. Дозволю собі висловити припущення, що найважливішим імпульсом до львівського вагнеріанства став його національно-героїчний міф, що захопив багатьох галицьких

митців-інтелектуалів – в тому сенсі, в якому міф трактує У. Еко: як «системи сподівань у світі значень»<sup>1</sup>.

Тому пропоную власну гіпотезу феномену Вагнера у Львові з центральною позицією в ній Станіслава Людкевича, яка концентрується на міфологічній свідомості, поширеній в духовно-інтелектуальній аурі міста, і – також будучи не беззаперечною – додає все ж деякі штрихи як до розуміння ролі байройтського генія у світогляді багатьох галицьких композиторів різних національностей, так і до уявлень про саму цю ауру.

Перш за все слід врахувати ту обставину, що обидві найчисленніші на той час національні верстви Галичини – польська і українська, обидві номінально бездержавні, хоч і з різними правами та можливостями в імперії Габсбургів (значно вигідніша для поляків, значно складніша для українців) – в період *fin de siècle* знаходились на порозі змагань за створення власної держави, в інтенсивній фазі становлення і теоретичного/філософського/історичного/художнього обґрунтування своєї ідентичності. Національно визначена, а в певному сенсі й націоналістична міфологія опер Вагнера ідеально допасувалась до настроїв та очікувань як однієї, так й іншої громади краю. Чому настільки важливим, сказати б – ключовим в цьому контексті, є саме міфологічний чи історико-міфологічний первень? Бо саме міфопоетична та міфоісторична свідомість в силу своєї найбільшої узагальненості й багатозначності змісту здатна найбільше резонувати з ментальним кодом як окремого індивіда, так і національної спільноти. В цьому контексті доречними будуть розважання Ф. Кессіди про те, що «в міфі колективні уявлення, почуття і переживання переважають над індивідуальними, панують над ними. Панування міфу означає безособовість, розчинення індивіда в первісному колективі, родовій спільноті... Головна функція міфу не пізнавально-теоретична, а соціально-практична, спрямована на забезпечення єдності й цілості колективу. Міф допомагає організації колективу, допомагає збереженню його соціальної і соціально-психологічної монолітності»<sup>2</sup>. Саме такий суспільно-колективний ракурс вагнерівського міфу, що водночас актуалізує

---

1 Еко У. Риторика та ідеологія // Антологія світової літературнокритичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996. С. 422.

2 Цит. за: Дарморіз О. Міфологія: навч. посібник. Львів: ЛНУ імені Івана Франка 2010. С. 49.

національно-історичну пам'ять у період змагань за незалежність, вважаю вельми плідним для його трансформації у галицькій музичній культурі.

В зв'язку з тим закономірно, що знакові твори львівських композиторів — як українських, так і польських — написані перед Першою світовою війною, тож вони так чи інакше будуть переосмислювати й трансформувати у своїх питомих міфопоетичних чи міфоісторичних сюжетах/образах/символах вагнерівську модель музичної драми та епосу.

В польському композиторському доробку Львова маємо такий знаменний твір, як ораторія «Шлюби Яна Казимира» Мечислава Солтиса, в якій з пізньоромантичною експресією поєднується містичний християнський мотив поклоніння Матері Божій як опікунці польського народу і діяння одного з найшановніших польських королів Яна Казимира.

Представник «Молодої Польщі» Людомир Ружицький у Львові перебував короткий період — чотири роки (1908–1912), але саме тут написав і виставив під власною батугою на сцені Міського театру оперу «Болеслав Сміливий», теж витриману в характері міфологічного дійства. Показово, що лібрето опери написав затятий вагнеріанець Александр Бандровський-Сас. Крім того, вагнерівські інспірації помітні у Ружицького і в «Ангелі» — симфонічній поемі львівського періоду, прототипом якої ймовірно виступає Кундрі з «Парсіфаля». Прикметно, що в наступні роки (а творчий шлях композитора тривав ще майже сорок років!) Ружицький більше не звертається ні до міфоісторичного сюжету в своїх 12 операх, ні до містичної тематики в симфонічній чи камерній музиці.

Так само і перша західноукраїнська опера «Купало» «автодидакта» А. Вахнянина теж спирається на міфопоетичну основу давнього українського обряду: всі інші — ліричні, героїчні, драматичні — колізії фактично проростають з первинного об'єднуючого концепту містичного купальського обряду.

Усі названі твори позначені пізньоромантичною стилістикою. Вагнерівська модель музичної драми — епічного дійства міфологічного змісту — прочитується більш чи менш послідовно в кожному з них. Такі паралелі дозволяють припускати значний духовний резонанс музики Вагнера у львівському музичному і загалом інтелектуальному середовищі. Звісно, сам по собі цей факт не пояснює потреби і здійснення успішних постановок його опер, бо, наприклад, вплив Вагнера на індивідуальний стиль Олександра Скрыбіна не інспірував вагнерівських вистав на театральних сценах Москви. Натомість він підтверджує слухність

твердження про відповідність львівської духовно-інтелектуальної атмосфери до належного сприйняття музики Вагнера.

Проте навіть на тлі доволі численної різнонаціональної «вагнерівської когорти» у Львові й Галичині яскраво вирізняється феномен вагнеріанства Станіслава Людкевича. На цей феномен вплинуло доволі багато і об'єктивних і суб'єктивних чинників. Сама постать, рівень освіти, характер діяльності та індивідуальний композиторський стиль Станіслава Людкевича якнайкраще надаються до студій над «синдромом Вагнера» в українській культурі. Під «синдромом Вагнера» маю на увазі не так його сліпе копіювання, скільки співзвучність до тих загально поширених на той час ідей і національних ідеалів, які в німецькому духовному просторі уособлює саме Ріхард Вагнер, а в інших європейських школах переосмислюють відповідно до власних етнічних архетипів провідні літератори, режисери й композитори.

Людкевич відповідає цим критеріям не тільки тому, що він чи не єдиний послідовний «вагнерист» в українській музиці, про що сам відкрито пише (З листа С. Людкевича до М. Лисенка, середина липня 1903 р.: «Може бути, що в мені ще надто сильно сидить елемент і вплив німецької романтичної школи, яка й до нині мене інколи на силу тягне до себе. До того я від року пильно студіюю інструментарію, а Вагнер таки мене присів собою; я не знаю чи се не виходить мені на шкоду, але я не в силі відцуратись від сього»<sup>3</sup>.) Значно важливіше те, що почасти під впливом Вагнера, почасти – Лисенка, а найбільше внаслідок власних духовних світоглядних позицій він сформулював свою концепцію «національного музичного міфу». Вона прочитується в його теоретичних працях, починаючи від докторської дисертації «Два причинки до розвитку звукообразальності» і в подальших статтях, але найбільш яскраво проявляється в його власній композиторській творчості.

Наведу до даного міркування автоцитату: «Перевтілення стильових засад Р. Вагнера виступає в творчості Людкевича опосередковано і своєрідно, головним чином, через звернення до певних інтонаційних “знаків-символів”, що склались у філософсько-етичній системі байройтського генія, а поруч із тим – через використання його гармонічних та тембральних барв, котрі створюють монументальне тло його містерій. Український

---

<sup>3</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. Т. 1 (1879–1939). С. 158.

композитор переосмислює засади вагнерівського художнього світовідчуття... у симфонічних поемах та великих хорових композиціях, у вокальних монологах та хорах. Такі твори, як симфонічні поеми “Мойсей”, “Каменярі”, кантати “Вільній Україні”, “Наймит”, в значній мірі симфонія-кантата “Кавказ”, частково “Заповіт”, монолог Мойсея для тенора у супроводі симфонічного оркестру, ряд хорів та солоспівів, та деякі інші опуси демонструють цікаве індивідуальне трактування принципів вагнерівської музичної мови»<sup>4</sup>.

Цю проблему чомусь не прийнято висвітлювати в музикознавчих працях, присвячених Людкевичу, але так, як Григорій Грабович і Оксана Забужко трактують Тараса Шевченка в ключі міфотворчості, так, як та ж Забужко вписує в міфологічно-художню свідомість ще двох найбільших поетів-мислителів нашої нації – Івана Франка та Лесю Українку, так хай буде і нам дозволено стверджувати міфотворчу лінію у спадщині Станіслава Людкевича (зрештою, міфотворчість притаманна ще кільком українським композиторам, зокрема Лисенкові та Леонтовичу, але це тема іншого дослідження).

Міфотворчість Людкевича як виявляє спільні риси з германськими міфами Вагнера, так і суттєво відрізняється від них. Торкаючись спільних рис, звернімо увагу на філософську універсальність, позачасовість і позаособистісність понять, типових для Вагнера. Вона присутня у Людкевича, і саме в такому максимально об’єктивованому вигляді композитор прагне передати категорію національного: в кантаті-симфонії «Кавказ» Прометей – античний символ, в симфонічній poemі «Мойсей» – біблійний, каменярі в однойменній симфонічній poemі – літературно-алегоричний символ.

Згадаймо, як потрактовано міфологічні символи у Вагнера в рамках сучасного йому світогляду крізь призму його власного загостреного індивідуалізму. Поєднання героїв скандинавських саг і богів язичницько-германської міфології, алузії до сучасної літературної інтерпретації німецької міфології, особливо Якоба Грімма, дозволяють йому творити на цьому ґрунті власну міфологію, в якій все концентрується довкола постаті героя, що єдиний вирішує герць добра і зла, натомість дія відбувається в позачасовому і позаособистісному континуумі.

---

<sup>4</sup> Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. С. 86.

Відповідно до універсалізму міфопоетичного змісту, в якому самому композитору (само)відведена роль пророка та ясновидця, природно утворюються специфічні риси музично-виразової системи: подолання прями-молінійних асоціацій з жанровим і фольклорним фундаментом (оскільки немає прив'язки до історичного періоду і місця дії), багатозначність і символічність лейтмотивної системи, яка проростає в музичній тканині у багатовимірних констеляціях і корелятах. Цей багатошаровий кон-структ, в якому глибинно переплітається вербально-літературний і суто інтонаційний компонент, неминуче веде до безкінечної мелодії як апо-логії безкінечного тривання Божественної сутності, і відтак виливається у гіперболізації виразової системи: переобтяженості фактури, монументальної оркестровки, багатовимірності гармонічних тяжінь, розмивання контурів форми etc. Тільки така авторська музична «вібруюча матерія Всесвіту» може виразити сутність, яку від імені композитора виражає його довголітній адепт Фрідріх Ніцше: «Вони (тобто сучасні філістери. — Л. К.) тікають від нового носія світла. Але він слідує за ними по п'ятах, про-ваджений любов'ю, яка його породила, і хоче їх врятувати. „Ви повинні, — волає він до них, — пройти крізь мої містерії. Вам потрібні очищення і потрясіння. Держайте ради вашого спасіння, покиньте тьмяно освітлений кут природи і життя, єдино відомий вам. Я вас введу у царство, настіль-ки ж реальне... навчіться, як вам знову стати природою, і дайте мені пе-ретворити вас разом із нею і в ній моїми чарами любові і вогню”»<sup>5</sup>.

Людкевич значною мірою переймає виразові риси вагнеріанства, проте вельми прикметним є той факт, що у творах, котрі не перетинаються з мі-фологічними архетипами/концептами/топосами за тематикою та симво-лікою, таких впливів майже не буде помітно (як, наприклад, в обробках народних пісень, у солоспівах на тексти Олександра Олеся чи Агатангела Кримського тощо).

Особливо цікавим видається прояв вагнеріанства у симфонічній пое-мі «Мойсей» за поемою Івана Франка, що з повним правом тлумачиться дослідниками як пророча візія української історії, зроблена геніальним митцем-філософом вже на схилі його життя в ХХ столітті. З філософ-сько-психологічної та історичної позиції ця поема Франка може тлума-читися принаймні в трьох ракурсах: як інтерпретація універсального

---

<sup>5</sup> Ніцше Ф. Вагнер в Байрейте // Фридрих Ніцше. Избранные произведе-ния: в 3 т. Т. 2: Странник и его тень. М.: Refl-book, 1994. С. 106.



біблійного сюжету з відповідними універсальними етичними цінностями; як алегорія української нації з дуже влучними характеристиками національного типу й пророцтвами майбутнього (що не в останню чергу впливають саме з глибинного пізнання цього типу!); врешті, сам образ Мойсея не позбавлений рис автобіографічності. Притому варто згадати, яку роль наприкінці XIX – на початку XX ст. відіграє в політичному, моральному, культурному житті Галичини Іван Франко, який, на противагу попереднім поколінням «скромних трудівників», «перших будителів національної свідомості» вже постає в свідомості галичан як «велет духу», Каменяр, що займає своє гідне місце поруч з Кобзарем Тарасом Шевченком, тобто підноситься провісницьке, виняткове призначення творчої особистості.

Разом з тим ця поема відіграла у спадщині Франка роль своєрідного заповіту, який митець залишив своєму народові. Зважаючи на філософсько-епічну концепцію, зовнішніх подій тут не так і багато, але кожна з них подається дуже об'ємно. Зовнішній реальний план доповнюється алегоричними відступами, в результаті досягаючи структурно-змістовної концентрації біблійної притчі.

Станіслав Людкевич працював над цією темою коло 20 років (1937–1956) і написав симфонічну поему та монолог Мойсея для тенора в супроводі симфонічного оркестру. Щоби простежити інтерпретації «Мойсея» Людкевичем і його власні міфологічні концепти, а також паралелі з міфологічними постатями опер Вагнера, слід врахувати багато соціальних, естетичних, психологічних обертонів, оскільки кожен біблійний образ, кожна премудрість, записана у Книзі книг, має ту особливість, що піддається безмежній кількості прочитань, містить незглибиму множинність смислів, які розкриваються лише в певних історичних обставинах, в певному середовищі і тільки тому, хто здатний в них поринути. Зрештою, тільки смислообрази такого типу здатні творити основу новітніх міфологій. Тому суттєвими видаються і питомі риси психологічної особистості композитора, і середовище, в якому він формувався, і історична ситуація першої третини XX ст., і віденське оточення, де він навчався. Ці передумови виразно резонують на філософію «Мойсея», так, як її відчитав композитор, обумовлюють його бачення франкових пророцтв.

Фундаментальне значення має близькість багатьох життєвих і світоглядно-мистецьких постулатів Франка та Людкевича, обставини їх формування у такому «вагнерівському» місті, як Відень, до того ж, згадаймо,

що Людкевич навчався в переконаного вагнеріанця Александра фон Землінського. Суттєву роль відіграло їхнє особисте знайомство та фасцинація композитора на чверть століття старшим поетом, що для молодшого колеги виступав ідеалом громадянської особистості, митця та поборника правди. Людкевич не тільки особисто був добре знайомий з геніальним поетом, але й в значній мірі сформувався під його ідейно-художнім впливом, знаходився під сильним чаром його дивовижної особистості філософа й трибуна. Тож у своєму прочитанні поетичного тексту він відштовхнувся насамперед від універсалій, закладених в поемі, від того, що стоїть понад простором і часом подій, та є знаком вічності. Якщо спробувати шукати ключових слів поеми, які найбільше відповідні до розуміння образів поеми композитором та максимально віддзеркалюють особливості його індивідуальної інтерпретації франкової ідеї, то це, ймовірно, може бути наступний двовірш:

*«Твоє царство не з сеї землі,  
Не мирська твоя слава!»<sup>6</sup>*

Подібні слова цілком пасували б і до вагнерівських героїв, таких як Зіґфрід чи Парсіфаль: вони існують поза межами людського розуміння добра і зла. Ще одна міфологічна аналогія між Вагнером і Людкевичем у інтерпретації образів – риси автобіографічності. Про «его-проекцію» багатьох персонажів опер Вагнера написані десятки праць. Але образ Мойсея Людкевич також мислить в певному сенсі персоналістично, правда не стільки як власний автопортрет, а швидше як портрет автора літературного першоджерела, обожнюваного ним Івана Франка, – чи не тому після симфонічної поеми він пише ще й монолог для чоловічого голосу – тенора (цей тембр, як відомо, мав і сам Франко).

Право на вираження свого «я» у літературному тексті, зрештою, завжди відстоював і сам Франко, зазначаючи: «Нехай особа автора, його світогляд, його спосіб відчуження зовнішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляються в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і його нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного

---

<sup>6</sup> Франко І. Мойсей / Іван Франко. Повні тексти творів автора // УкрЛіб: сайт. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=633> (дата звернення: 03.08.2022). Всі наступні цитати з поеми «Мойсей» І. Франка походять з даного ресурсу.

чоловіка, а затим і причинок до пізнання того чоловіка у його найвищих, найсубтильніших змаганнях та бажаннях, а затим причинок до пізнання часу і суспільності, серед яких він постав»<sup>7</sup>. Тож природно, що й Людкевич дотримувався подібного ж переконання, вважаючи за необхідне підкреслити експресію особистісного світовідчуття, яке здатне піднятися до рівня пророцтва. Самосвідомість месіанського призначення митця неминуче повинна була вивести обох співавторів-міфотворців у площині літератури і музики на духовні орієнтири пізнього романтизму – тим більше, що і поет, і композитор довгий час перебували у Відні, тож новітні духовні віяння знали, як мовиться, «з перших рук».

Те, що Людкевич пізнавав, чи, точніше, переосмислював<sup>8</sup> творчість Вагнера саме у Відні, мало вельми суттєве значення для його внутрішнього творчого діалогу з байройтським генієм та, відповідно, сприйняття його міфологічної системи. Перш за все зазначимо, що у віденському середовищі того часу не було гострої конфронтації між різними художньо-стильовими полюсами, відтак адепти Вагнера цілком позитивно могли сприймати і творчість Брамса, і інших композиторів, що декларували природне поєднання «історично-апробованого – радикально новаторського». До них належав і ментор Людкевича, згадуваний вище Александр фон Землінський (Zemlinsky). Дослідник творчості цього несправедливо забутого австрійського композитора Манфред Вагнер дуже влучно характеризує констеляцію всіх параметрів становлення Землінського як творчої особистості: «регіональне походження<sup>9</sup> і метрополійне змішування; гуманістична освіченість; опанування професійним ремеслом; прийняття прогресу паралельно з респектом

---

7 Франко І. Слово про критику // І. Франко. Зібрання творів: у 50 т. Т. 30. С. 215.

8 Перше знайомство з операми Ріхарда Вагнера відбулось у Людкевича в часи його університетських студій у Львові на початку ХХ ст., коли львівська сцена була в повному розумінні цього слова заповнена і захоплена Вагнером. Очевидно, під впливом цих історичних постановок, головно «Перстня нібелунга», і були написані вищезитовані слова Людкевича з листа до Лисенка, в яких він зізнається у своєму великому захопленні Вагнером.

9 Насправді сам Александр фон Землінський народився у Відні, але його батько походив зі словацького містечка Жиліни, а мама – з боснійського Сараева. Зміну першої літери прізвища «С» на «З» зробив батько композитора.

до історії; розуміння необхідності змін (мобільності)... ліберальність, яка тлумачиться як рівноправна позиція щодо всіх множинних видозмін»<sup>10</sup>. Наголошуємо на поданій дослідником психосоціальної системі особистісних predisposiцій Землінського, бо з повним правом можемо віднести її і до формування світоглядних основ самого Станіслава Людкевича. Нагадаємо, що саме в час студій молодого українського музиканта у Землінського останній диригував у віденській Volksoper вагнерівським «Тангойзером», тож його талановитий студент мав нагоду підкріпити свої львівські враження від постановок опер Вагнера ще й новими інтерпретаціями свого педагога з композиції.

Вертаючись до творчого тандему Франко – Людкевич у симфонічній poemі «Мойсей», зазначимо, що і на сам літературний текст, і на його музичну інтерпретацію мала великий вплив пізньоромантична стилістика з її зосередженістю на ідеї певного етичного універсуму з ідеалом досконалої «надлюдини», створеної філософськими розважаннями Фрідріха Ніцше, що рівночасно породжує певну зверхність у ставленні до того, що розташоване внизу під ногами (нагадаймо один з його постулатів: «Треба навчитись жити в горах – і побачити далеко внизу під собою жалюгідну балаканину політики і егоїзму народів»<sup>11</sup>). Ця ж відстороненість від буденного, швидкоминучого отримує у Франка свою трансформацію, хай і з виразним альтруїстичним акцентом. Спеціально не торкаюся тут ставлення поета до ніцшеанства та ідей пізнього романтизму, бо воно було вельми неоднозначним, змінювалось впродовж життя поета та вимагало б окремого дослідження.

Натомість ще більше помітна тенденція до універсалізації образу митця-пророка в алегоричному вбранні біблійного героя в музичному трактуванні Людкевича. Ймовірно, така його інтерпретація постала не без впливу естетики та міфології Вагнера, особливо ж якщо врахувати засади музичної мови симфонічної poemи та вокального монологу, які виявляють численні аналогії до манери письма останнього німецького романтика. Людкевич свідомо уникає відтворення навіть тих нечисленних та доволі

---

<sup>10</sup> Wagner Manfred. Zum kulturellen Umfeld Alexander Zemlinskys im Wien der Jahrhundertwende // Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld / Hrsg. von Hartmut Krones. Wien-Köln-QWeimar: Böhlau Verlag, 1995. S. 19.

<sup>11</sup> Friedrich Nietzsche. Der Antichrist, тут передмова, другий абзац (=Nietzsche-Werke, Bd. 2, S. 1163).

скупих деталей реальності, які можна було б вловити в поетичному тексті та передати в музиці. Тож зовсім невипадково композитор, протягом сімдесятирічного творчого шляху знаний із своєї послідовної національної позиції, а водночас наділений напрочуд тонким відчуттям питомої української жанрової та інтонаційної символіки, саме в цій симфонічній поемі та в згаданому вокальному монолозі майже не апелює до українських інтонаційних джерел, як також не виявляє жодних, навіть відповідних до тексту жанрових формул, навпаки, залишається в колі європейських загальнозначимих для франкової доби елементів музично-виразової системи.

Простежимо втілення образів поеми І. Франка у симфонічній поемі «Мойсей». Композитор зосереджується передусім на двох іпостасях буття біблійного пророка – рефлексивному, споглядальному, та дієвому. Отже, центральним стрижнем змісту симфонічної поеми буде протиставлення суб'єктивного (як узагальнення філософських пророчих монологів Мойсея) та об'єктивного, сконцентрованого насамперед у сфері героїчного подолання (як відображення тернистого шляху народу, описаного Франком наприкінці твору); проте ця колізія не прямолінійна, а полягає у поступовому переході, немовби перевтіленні одного стану в інший. Цей дуалізм вельми відповідний до вагнерівських концепцій, у яких теж двоїсте тлумачення протилежних категорій «споглядальне – героїчне» знаходиться у постійному взаємоперетіканні та єдності.

Певні точки дотику спостерігаємо й у самій музичній формі вислову цих генеральних ідей. Суб'єктивний образ представлений унісонними або сольними інструментальними речитативами, для яких притаманна єдність декламаційності та кантиленності, що надає йому особливої експресивності. Розвиток відбувається дуже поступово, створюючи відчуття статичності. Водночас від одноманітності рятує театральність, патетико-драматичні ефекти, закладені і в характері тематизму, і в принципах оркестровки. В результаті маємо істотне переосмислення ролі вступу як епіграфу, уособлення роздумів і надій головного персонажа твору. Драматургічна функція вступу стисло пов'язана з літературним прообразом. В ньому зіставляються декілька тем, що походять від спільного інтонаційного ядра. Три ланки утворюються трьома спорідненими лейтмотивами, що вперше з'являються у розлогому вступі, а пізніше ляжуть в основу всього подальшого тематичного матеріалу поеми. Перший з них, поданий у похмурому басовому регістрі, у величному поступі *Maestoso*,

символізує скорботні роздуми Мойсея («Народе мій, замучений, розбитий, / Мов паралітик той на роздоріжжю, / Людським презирством, ніби струпом, вкритий»).

За інтонаційними характеристиками вона близька до скорботно-зловісних лейттем Вагнера, що уособлюють, наприклад, владу Титанів чи гнів Міме (з «Персня нібелунґа»), це сповзаючий унісонний хід, в якому умисне приховані тональні опори, підкреслена хроматична нестабільність. Крім того, в загальних контурах ця тема вкладається у так звані «теми смерті», що будуються як низхідний хід від мінорної тоніки до домінанти по хроматизмах (у Вагнера він виступає у Траурному марші з «Загибелі богів» — теж в непрямому, закодованому вигляді). Однак композитор обирає тут мажорний основний лад — B-dur, що забарвлює зосереджено-похмурий колорит у дещо світліші тони.

Друга тема побудована за зразком типового пізньоромантичного символу, що втілює ідею боротьби-подолання. Маршовість, активний висхідний ривок по звуках тризвуку воскрешає у пам'яті лейтмотив меча з тетралогії Вагнера. Водночас він завершується характерною інтонацією запитання, відповідаючи у зіставленні героїчного твердження і запитання наступним поетичним рефлексіям зі вступу франкової поеми: «Невже за дарма стільки серць горіло / До тебе найсвятішою любов'ю, / Тобі офіруючи душу й тіло?».

Третій мотив у безперервній ланці втілює теж поширений у пізньому романтизмі образ болісного сумніву, блукаючий, напружено дисонуючий, у якому дуже часто наголошується тритоновна вісь: «Якби!.. Та нам, знесиленим журбою, / Роздертим сумнівами, битим стидом, — / Не нам тебе провадити до бою!».

Об'єднуючим елементом всіх лейтмотивів вступу виступає початкова послідовність, котра обертається довкола тонічної опори: I — II — III — II — III — II — I; провідним емоційним станом видається стан зосереджених роздумів.

Подальший розвиток поеми так стисло не узгоджується з літературним перебігом подій, наголошуючи в основному варіанти видозміни трьох початкових мотивів. Це, насамперед, трансформація другого лейтмотиву, образу боротьби, що виступає як головна партія, і аналогічно до вступу одразу ж в експозиції отримує інтенсивний розвиток. Небанально трактована сфера побічної партії: в ній трансформується третій лейтмотив, проте інтонація сумніву перероджується у тему «запитання про сенс життя»,

теж знану ще з «Прелюдів» Ліста. Тональна нестійкість змінюється чітким підкресленням тоніки ре мінору. Найбільш вільно видозмінені маршово-дієві інтонації у заключній партії, що передбачає вже в експозиції коду-апофеоз (до речі, таке передбачення закладене і в літературному першоджерелі: V розділ – монолог Мойсея перед своїм племенем – закінчується майже так само, як і ціла поема: а) «Щоб росли ви все краще, а я / Буду гинуть на шляху»; б) «Простувать в ході духові шлях / І вмирати на шляху...»).

Розробка ґрунтується на трьох фазах розвитку, що мають хвилеподібну побудову: кожна наступна хвиля сягає вище від попередньої, а третя захоплює репризу. Цей бетховенський принцип конфліктної сонатної форми, що приводить до збільшення ролі розробки та появи динамічної репризи, Людкевичем укладається в іншій драматургічній ситуації. Для композитора поєднання бетховенського і пізньоромантичного поемного принципу сонатності не видається нелогічним: навпаки, він знаходить для фазовості розробкового розвитку цілком слушне для поемної логіки обґрунтування. Головні мотиви: перший – скорботний, дієвий – і побічна тема взаємодіють у контрапунктичній єдності, на кожному етапі виділяючи якийсь один аспект (теж згідно з літературними аналогами: перша тема Мойсея з'являється як нагадування про його вигнання; героїчно – про зустріч Мойсея з приятелями до нього дітьми і зародження надії, третя – про молитву Мойсея до Єгови, сповнену сумнівів і запитань).

У динамічній репризі, ніби поглинутій інтенсивним розробковим розвитком, залишаються лише дві теми: роздумів Мойсея та заклику, тобто головні лінії, довкола яких розгортаються всі інші події. Реприза-апофеоз містить, на перший погляд, лише урочистий, тріумфуючий маршовий образ, проте якщо вслухатись уважніше, в її героїці вчуваються й інтонації тем страждання та сумнівів: це виправдано як лейтмотивним принципом драматургії, так і задумом Франка: адже завершення поеми обіцяє не односторонньо подаровану перемогу, а болісний і драматичний шлях.

В аналізі твору так послідовно наголошуємо зв'язок з літературним прообразом і на формотворчому, і на змістовно-образному рівні, тому що це також одна з найважливіших засад пізньоромантичної, зокрема вагнерівської естетики музичної драми: нерозривна смислова єдність тексту і музики, поява відповідних до філософських категорій драми інтонаційних символів, підпорядкування всієї музично-виразової системи провідній ідеї і як своєрідних звукових декорацій, і як виражальних акцентів.

Симфонізація опери у Вагнера обертається в Людкевича драматизацією, театралізацією симфонічної поеми.

На поданому прикладі простежується дуже яскравий зв'язок естетичної концепції Людкевича з художнім світоглядом пізнього романтизму, головню з міфологічними характеристиками опер Вагнера, відтак постає природне прагнення українського митця вписати національні проблеми у категорію *Weltliteratur*, за Гете, що в поглядах на універсальні філософські категорії на переломі сторіч досягає своєї кульмінації.

Отже, і самі філософсько-естетичні погляди, які були поширені у львівському середовищі на зламі XIX–XX ст., теж виявляли немало «точок перетину» з ідеями творця пізньоромантичної музичної драми, і значно ширші можливості художнього виразу, які відкрив Вагнер і в оркестровій, і у структурній, і у гармонічній площині, відповідали тяжінню молодих українських композиторів-професіоналів до оновлення музичної мови, відповідного до зміни світогляду й усвідомлення значно вагомішої ролі митця в суспільстві.

Але Людкевич, у порівнянні як з вагнерівськими міфопоетичними персонажами, так і з поемою Франка, вносить в інтерпретацію образу Мойсея вже значно більше модерністичних рис. Відповідно і пізньоромантична символіка вагнерівського штибу зазнає у нього переосмислення, ближчого до того ж таки віденського модернізму. Не забуваймо, що Людкевич був не лише композитором, але й, як і Вагнер, захоплювався поезією і сам писав вірші. Зрештою як випускник відділу української та класичної філології філософського факультету Львівського університету він мав професійне відчуття слова. Невипадково він був тісно пов'язаний з об'єднанням «Молода Муза», і їх контакти проливають світло на трансформацію романтичних ідеалів у світогляді Людкевича відповідно до духу часу. Це об'єднання не виступило з певним зложенням маніфестом, скоріше їх спілкування продовжувало традицію віденської «культури кав'ярень», котра сформувала у столиці Австрії не одне мистецьке об'єднання. Їхнім творчим кредо було заперечення емпіричного реалізму, прагнення подолати ту етнографічну прямолінійність відображення «народного життя», котра панувала в попередній період, здебільшого у дидактичній літературі. Захоплення новітніми філософськими вченнями, серед них ніцшеанством, фрейдизмом тощо, спричинило значно опосередкованіший підхід цих літераторів до фольклорних прототипів, до сучасної дійсності. Символіка їхньої поезії ґрунтувалась на значно ширшому колі естетичних



понять і категорій, хоч не відкидала і чисто національних першовзорів. Дуже слушно світоглядну сутність творчості «молодомузівців», а відтак в значній мірі і Людкевича, охарактеризував літературознавець Микола Ільницький: «“Молоду Музу” треба розглядати як ланку в системі взаємодії різних течій літературного руху кінця XIX – початку XX ст., фрагмент загальноєвропейської панорами, бо ідеї модернізму приходили на Україну різними шляхами, поєднуючись з деякими рисами попередньої реалістичної школи і набуваючи в українському національному середовищі нових ознак... Представників усіх цих груп, течій чи просто індивідуальностей об’єднувало неприйняття побутового реалізму, описовості старої школи епічного письма»<sup>12</sup>.

Власне таку індивідуальність нового покоління, починаючи з перших десятирічч новогосторіччя, репрезентує і Людкевич. На переломі століть він з особливою гостротою відчував необхідність радикальних змін в творчості та в організації музичного життя в українському середовищі Галичини. Він сам блискуче втілює цю мету в своїй власній багатогранній діяльності композитора, диригента, фольклориста, педагога, музикознавця, організатора культурно-просвітницького життя, що пояснюється почуттям його персональної відповідальності за долю національного мистецтва. Позиція мистця-просвітителя трактувалась ним достатньо широко, у органічній єдності національного і європейського, та навіть вище – універсального, вселюдського. На цій основі й постав його індивідуальний міф митця – подвижника, просвітителя, пророка, – втілений в його знакових творах: кантаті-симфонії «Кавказ», кантатах «Вільній Україні», «Заповіт», «Наймит», симфонічних поемах «Мойсей», «Не забудь юних днів» та ін. Тому йому і була близька вагнерівська міфологія як вираз позиції митця, що провадить за собою, відкриває перспективи подальшого духовного розвою. І саме устремління Вагнера до радикального оновлення дозволили і його прихильникам з упевненістю утверджувати нові погляди на роль мистецтва в суспільстві, що почасти перетинаються з постульованими Вагнером позиціями щодо становища і ролі митця в суспільстві. ■

---

<sup>12</sup> М. Ільницький. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів, 1995. С. 14.

Савчук Ігор Борисович – доктор  
мистецтвознавства, професор,  
директор Інституту проблем  
сучасного мистецтва України  
Національної академії  
мистецтв України

Igor Savchuk – Doctor  
of Art History, professor,  
Director of Modern Art Research  
Institute of the National  
Academy of Arts of Ukraine

rekus@ukr.net, ORCID: 0000-0002-6882-3404

## Вагнеріанство та міфопоетика Бориса Лятошинського 1910–1930-х років

**М**іфопоетика творчості автора ніколи не буває сталою, конструктивно завершеною. Неначе мінлива, вона кожного разу простежується на різних рівнях-діалогах: автора – з героєм задуму, дослідника – з постаттю митця, митця – з культурами та їх постатями, які, по суті, й кристалізували інтерпретацію особистісних міфологем у творчих задумах. Між тим, «проекції» міфу, його обриси (міфологічного сюжету, образу, мотиву тощо), вплетені у художній задум, відкривають нові горизонти розуміння авторського задуму. Тут міф постає своєрідним ключем до декодування глибин автокомунікації між *автором – твором – його героєм*, що у контексті пошуків Лятошинського прочитується через віддзеркалення впливів інших європейських культур, пасіонарних особистостей, через реалізацію у творчих задумах *міфу про героя* – від символізму камерних творів 1920-х, втілення жертовності героя в оперних полотнах на кшталт античної епічної трагедії до героя симфонічних задумів з його дуальністю інтерпретації добра і зла. І в цьому контексті постать Ріхарда Вагнера є важливою для визначення векторів життєтворчості українського композитора 1910–1930-х років.

Не ставлячи за мету цілісний аналіз проблеми, зупинімося на кількох площинах її висвітлення, що включатиме авторську рецепцію ваґнерівського міфотворення, де Лятошинський постає як своєрідний реінкарнатор міфів у стильовому дискурсі символізму та продовжувач ідей міфологічного театру Ваґнера, а також на дискурсивному полі опосередкованих впливів *міфу про Ваґнера* на формування Лятошинського, його слухові уподобання та жанрові пріоритети творчості. Тут «...міфопоетичне мислення виступає складовою авторського світосприйняття та художнього методу, оскільки є результатом поетичної творчості як міфотворчості. Одночасно міфопоетика виступає як у ролі об'єкту, так і методу дослідження художнього твору чи методологічним принципом дослідження поетичної творчості конкретного автора»<sup>1</sup>.

Вже у ранньому періоді німецька культура неначе відвойовувала своє місце в колі знакових пріоритетів митця. Рейнгольд Глієр у своєму класі композиції насаджував не лише принципи російської академічної стилістики, пов'язаної з традиціями школи Сергія Танєєва, учнем якого був Р. Глієр, а й активно пропагував німецьку культуру, етнічним представником якої був він сам. Скажімо, з 18 романсів, створених Лятошинським упродовж 1913–1914 рр., поетичну першооснову 15 творів склали вірші російських поетів, а три камерно-вокальні композиції написано на вірші німецьких авторів – Г. Гейне (переклади С. Надсона й О. Толстого) та Р. Гауеншильда, знаного під псевдонімом Макс Вальдау. Зрештою, у цьому можна вбачати певні експансивні процеси у творчих середовищах тогочасного Києва, коли володарювала сильна імперська культура, а інші, піддані асимілятивним впливам, для домінуючого академічного дискурсу лишалися поза увагою як менш вартісні. Можна лише додати, що ані польських, етнічно рідних, ані українських, територіально рідних, проявів у творчості Лятошинського не знаходимо аж до 1926 року – часу створення «Увертюри на чотири українські народні теми», ор. 20. Як відомо, польська тематика відродиться лише в зрілому періоді творчості. Закономірно, що роком повернення до витоків став 1953-й – рік смерті Сталіна, коли почалося поступове культурне

---

<sup>1</sup> Кобзар Олена. Поняття «міфопоетика»: динаміка досліджень // Електронний архів Полтавського університету економіки і торгівлі. Вип. 36. URL: <http://dspace.puet.edu.ua//handle/123456789/1445> (дата звернення 05.09.2022).

відродження. Натомість у 1930–1940-х роках – періоді сталінського терору – композитор у Країні Рад не повинен був мати національної приналежності, тим більше такої компрометуючої, як польське походження.

Значний вплив на міфопоетику Б. Лятошинського справила творчість Олександра Скрибіна. Проте витоки скрябінського символізму потрібно шукати в естетиці та міфопоетиці Р. Вагнера. Художнім концептам Скрибіна, як і задумам Вагнера, властива динамічна наснаженість, характерна тембральність оркестрових барв, внутрішня сконцентрованість та своєрідна магічна експресивність та екзальтованість в окреслені образно-значеннєвого контенту. З джерел дізнаємося, що Лятошинському надзвичайно імпонував новаційний стильовий, за мірками тодішнього академізму, соціокультурний та художній образ Скрибіна, який, абсорбувавши основні принципи Вагнера, існує, однак, «...вже за межами вагнерівської форми, прагне нових засобів виразності: нової гармонії, нової ритмічної структури, подальшої зміни оркестрових складів, тобто не наче і продовжує нововведення Вагнера в музиці, проте більш категорично»<sup>2</sup>. Лятошинський належав до активних поціновувачів Скрибіна, впливи котрого досить потужно простежуються у низці творів українського композитора 1910-х. Вдосконалюючи фортепіанну майстерність, він часто звертався до композицій Скрибіна як дівця нової музики<sup>3</sup>.

В архіві Меморіального кабінету-музею Б. Лятошинського у Києві знаходимо практично повний комплект випусків «Русской музыкальной газеты» 1896–1917 років. На сторінках томів підписки часто зустрічаються помітки олівцем або закладки саме напроти музичних подій, пов'язаних із іменем Скрибіна. Скажімо, у випуску № 16 «РМГ» за 1906 рік зроблено закладку на інформації про концерт із фортепіанних творів О. Скрибіна, які виконувала в Києві його перша дружина – Віра Скрибіна. 23 листопада 1913 року у газеті «Киевская мысль»

---

2 Алексеева Анна. Влияние идей Рихарда Вагнера на становление синэстетических форм искусства А. Н. Скрибина и В. В. Кандинского // Проблемы развития зарубежного искусства. Германия – Россия. Ч. II. Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти М. В. Доброклонского (24–26 апреля 2012 г.): Сб. статей / Науч. ред. В. А. Леняшин, Н. М. Леняшина, Н. С. Кутейникова, сост. С. Ю. Верба. СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 2015. 276 с. С. 202–210.

3 У щоденникових записках композитора 1914 року є відомості про домашнє виконання ним п'єси «Enigme» (ор. 52 № 2).

читаємо про перший авторський концерт Скрябіна в Києві<sup>4</sup>. Другий приїзд О. Скрябіна відбувся перед самою смертю композитора – у березні 1915-го. Саме тоді Б. Лятошинський слухав гру відомого композитора і виконавця: серед програмок, які зберігаються в архіві Меморіального кабінету-музею, є документи, що свідчать про відвідини Лятошинським концерту Скрябіна 3 березня 1915 року. Із джерел дізнаємося, що, окрім концертів, було організовано низку зустрічей зі студентами Київської консерваторії. Цілком можливо, що у заходах брав участь і Б. Лятошинський, студент класу композиції Р. Глієра. У жовтні 1915 року Київське відділення ІРМТ організувало симфонічний концерт під орудою Р. Глієра з творів О. Скрябіна<sup>5</sup>. У випуску № 20–21 «РМГ» від 15–22 травня 1916 року міститься інформація про організацію Київським відділенням ІРМТ вечора пам'яті О. Скрябіна, на якому поет В'ячеслав Іванов прочитав реферат «Погляд Скрябіна на мистецтво», а відомий піаніст Олександр Гольденвейзер виконав низку творів О. Скрябіна, в тому числі й Сонату № 10. 30 березня 1916 року відбувся концерт симфонічного оркестру консерваторії під керівництвом Р. Глієра, присвячений річниці смерті композитора.

Окрім поліфонії, Р. Глієр посилено займався зі своїми студентами гармонією, оркеструванням, аналізом музичних форм та композицією. За словами Б. Лятошинського, про гармонію вчитель на забував ніколи: на третьому курсі консерваторії Глієр примусив свого учня зробити гармонічний аналіз буквально всіх творів Скрябіна<sup>6</sup>, свого кумира. Відомо, що у своїх пробах 1910-х Лятошинський часто вводить неприготовлені затримання, аби створити необхідні йому секундові тертя. Для нього важливо досягти дисонантності романтичної фактури (ранній

---

4 Відомо, що у своєму першому виступі О. Скрябін виконав Ноктюрн для лівої руки з ор. 9, Прелюдії ор. 11 та ор. 16, Етюдів ор. 8, Мазурки ор. 3 та ор. 25, Сонату № 3 *fis-moll* ор. 23, п'єси «Бажання» ор. 57 та поему «Загадка» ор. 52, № 2.

5 Прозвучали Концерт для фортепіано з оркестром *fis-moll* ор. 20, Симфонія № 3 *c-moll* ор. 43 та «Поема екстазу» («Le Poème de l'extase») ор. 54.

6 Лятошинский Борис. Музыкант. Учитель. Друг // Рейнгольд Морицевич Глиэр: Статьи. Воспоминания. Материалы / ред. В. М. Богданов-Березовский. Москва; Ленинград: Музыка, 1965–1967. Т. 1: Разделы: Воспоминания о Глиэре; Статьи Глиэра. С. 67–75. С. 69.

Скрябін), для чого він нерідко залучає зм. 4 та інші хроматичні інтервали у мелодії.

Містичний образ Скрябіна завжди непокоїв Лятошинського, що пов'язано також із трагічною загибеллю на Дніпрі у червні 1919 року Юліана Скрябіна, сина видатного композитора. Талант батька повною мірою передався Юліанові, котрий у 1918 році вступає до Київської консерваторії у клас композиції Р. Глієра. Б. Лятошинський, котрий на той час навчався на старших курсах консерваторії, на прохання Глієра проводив заняття з першокурсником Юліаном, котрий миттєво став головною зіркою консерваторії, адже «...кожен його рух, кожен штрих його особистості дихав сильним, хоч і несвідомим талантом»<sup>7</sup>. Згодом цей міфопоетизм загубленої юної душі знайде своє відображення у камерно-вокальних творах 1920-х через відверто трагічні образи – «тінь смерті, що очікувала за дверима» (Два романи на вірші Моріса Метерлінка).

Закономірно, що риси символізму, якими наснажена творчість О. Скрябіна, знайшли безпосереднє віддзеркалення і у композиторських пошуках Лятошинського. Багато в чому ці символістські експерименти можна пов'язати з фігурою Р. Вагнера та впливами його міфопоетики на формування доктрини європейського, у тому числі й російського, символізму<sup>8</sup>. Подібно до Вагнера, композитори-послідовники прагнули втілити у задумах принципи цілісного світогляду і активно шукали форму, яка могла б відобразити усю повноту та різноманіття буття. Очевидно, що «музиканти не маніфестували символізм, а долучалися до нього головно через сюжети, літературну програмність та поетичні тексти власних музичних творів»<sup>9</sup>. Відтак літературний символізм вплинув на музику того періоду і проявився через відповідну образну сферу та, як наслідок, через народження пластично-образотворчих або звуко-наслідувальних елементів як виражальних засобів символістських ідей.

---

7 Альшванг Арнольд. Несколько слов о Юлиане Скрябине // Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940 : сборник к 25-летию со дня смерти. Москва; Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1940. С. 241–242.

8 Вочевидь безпосередня спорідненість із Вагнером у Скрябіна яскраво простежується в задумі Містерії та композиції «Попереднє дійство» – це слідство його інтересу до культури минулих епох (насамперед Стародавньої Греції) на основі переосмислення її в сучасності.

9 Левая Тамара. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исслед. Москва: Музыка, 1991. 166 с. С. 15.

Б. Лятошинського також надихала поезія символістів. У 1920-х він створив низку романсів, музичний матеріал яких потужно збагачений відповідною символікою. Митця цікавить не так історичний час, як людина поза соціумом. Скажімо, аналізуючи творчий доробок композитора в романсовому жанрі, з'ясовуємо, що коло образів-станів охоплює позареальне, відчужене, нежиттєдайне як парадокс недосконалості, миттєвості людського існування. Яскравий приклад – «Місячні тіні», чотири романси для високого голосу і фортепіано, тв. 9 (1924) на слова поетів-символістів, напружене, гостре звучання яких співвідноситься з експресіоністським стилем нового музичного мислення композитора.

З огляду на глибoku травматичність подій світової та громадянської воєн, у художньому дискурсі 1920-х активно реінкарнується міфопоетика смерті, озиваються до життя образи відверто трагічні як своєрідний символізм художнього існування України погромадянського часу. Герой Б. Лятошинського наче старший за митця, а тому схильний до самоспоглядання, зосередження на минулому. Часто у камерних творах Борис Лятошинський окреслює смерть як основну антитезу буття, що змушує переживати у кожний момент екзистенції. Такий образний потік свідомості Майстра обертається навколо недосяжного, ефемерного, проминого, по суті трагічного. Ще одна сфера просторової презентації героя розкривається через образи відверто трагічні з необхідною умовою присутності фантастики й фантазмагорії.

Своєрідно загостривши світовідчуття митця, усамітненого в атмосфері образності власних композицій, буттєві реалії парадоксально перетворили закоханого романтичного юнака на митця-інтроверта, який шукає творчого прихистку в самозаглибленні чи навіть медитації. Екзистенційна спрямованість світогляду Б. Лятошинського, проявами якої є страх, тривога, печаль, песимізм тощо, зумовлена впливом естетики модернізму з притаманним їй глибоким вагнерівським відчуттям трагічності буття як умови людського існування, котре на образно-значеннєвому рівні творів буде реалізоване через розмаїту семантику смерті. Ці внутрішньо акумульовані характеристики формували відповідний тип світобачення митця, підсвідомо наснажений есхатологічними та утопічними ідеями. З точки зору значеннєво-образного наснаження камерно-вокальних творів Лятошинського цього творчого відтинку, з ідеями Вагнера ці концепти пов'язує особливе розуміння музики в її онтологічному сенсі. Серед основних компонентів – ідея

спокути провини, гріха, прокляття, як, скажімо, у романсах на тексти М. Метерлінка; митець-провидець і його культурницькі місії; тема нерозділеного кохання як універсального начала драми; трагізм скінченності буття, озивання смерті та взаємозумовленість фатуму. Відповідно, серед виражальних засобів – т. зв. лейтмотивізація творчості через характерні ускладнені гармонії, відповідний тип фактурної організації музичної тканини, нестримний рух до розширення тональності, поява й активне використання 12-ступеневої тональності, свідомий відхід від тональної завершеності творів, що стане визитівкою творчих пошуків митця.

У прагненні Лятошинського висловлюватися за допомогою алегорій і символів простежується характерна для символістів вагнерівська «підсвідома дискретність» – вичленовування ідей, кожна з яких відіграє роль міфу, з подальшим включенням у концепт задуму та конструювання особистісного міфу. Показовою у цьому контексті є модель написання музичного твору, суголосна з шеллінгівським інтелектуальним спалахом. У листах Бориса Лятошинського до Маргарити Царевич 1914–1915 рр. на основі «букета» семантичних алюзій дописувача поетапно розкрито позасвідому, спонтанну і не контрольовану волею і розумом характеристику власного процесу творення. У цих конотаціях також простежуються впливи ідей Вагнера, які черпалися з праць Артура Шопенгауера, про перевагу інтуїції над інтелектом в осягненні світу, романтична ідея про панування почуття над розумом, емоційного начала над раціональним, а отже, розуміння музичного мистецтва як такого, що розкриває сферу почуттів як одну з найпотаємніших у природі.

Звукове поле навчання у класі композиції Р. Глієра було насажене професійною повагою до досягнень Р. Вагнера. Через багато років після закінчення консерваторії Б. Лятошинський у серпні 1934-го писав вчителю про свої успіхи в інтерпретації творчості Вагнера перед своїм сольним диригентським виступом в останньому філармонічному концерті сезону 1933–1934 років: «...12-го я знову диригуватиму. У першому відділенні – усю сюїту з моєї опери<sup>10</sup>, а в другому – спершу Маргарита Олександрівна співатиме з оркестром арію Моцарта і варіації на його ж тему, а ще буде увертюра Вагнера “Летючий голландець”. Тільки тепер

---

<sup>10</sup> Композитор, очевидно, має на увазі танці з опери «Золотий обруч».



цю увертюру я вже знаю як свою власну, а не так, як за Вас. Взагалі весь концерт я диригуватиму напам'ять. Це буде закриття сезону. Постараюся використати усі ті важливі вказівки, які Ви мені цього разу зробили»<sup>11</sup>. Коротка, проте ємна цитата ілюструє важливість постаті німецького композитора у професійному становленні Лятошинського і як композитора, і як, виявляється, диригента.

Про піетет перед постаттю ушавленого німця свідчить значна колекція з нотодруків творів Ваґнера в архіві Меморіального кабінету-музею композитора. Їх левова частка – це т. зв. кишенькові партитури, за якими можна було слідкувати, слухаючи твір у філармонічному концерті або у радіотрансляції. Серед найуживаніших (судячи з потертості сторінок) – «Сутінки богів», кишенькова партитура в трьох томах (видавництво Mainz: B. Schott's Söhne). На кожному томі стрічаємо автограф «БМ». Рік видання на партитурі відсутній, проте томи явно з дореволюційного часу. Також увагу привертає кишенькова партитура «Парсифаля» того ж німецького видавництва та з автографом «БМ» на титулі. Очевидно, часто користувалися також і кишеньковою партитурою «Фауст-увертюра» (Breitkopf&Härtel in Leipzig, орієнтовний час видання – початок ХХ століття). У цьому зібранні партитур опер Ваґнера є також кишенькові партитури «Вступ та смерть Ізольтди» (Москва: Музгиз, 1932), «Шурхіт лісу з муз. драми “Зіґфрід”» (Москва: Музгиз, 1932), Увертюра до опери «Рієнці» (Москва: Музгиз, 1954).

У колекції друкованих творів Ваґнера знаходимо Вибрані увертюри («Тангойзер», «Лоєнґрін», «Фауст») в 4 руки, перекладення Г. фон Бюлова (Moscou: Chez P. Jurgenson, дореволюційне видання). Також є «Нюрнберзькі мейстерзинґери» – дуети для фортепіано та фісгармонії в перекладенні August Reinhard (Mainz: B. Schott's Sohne, початок ХХ століття). Серед клавірів стрічаємо «Золото Рейну» з російським та німецьким текстом (Санкт-Петербург, 1904 рік), «Валькірія» – клавір без тексту з автографом Олександра Царевича (Мілан, дореволюційне видання) та партитуру «Нюрнберзьких мейстерзинґерів» (Leipzig, C. F. Peters, дореволюційне видання).

---

<sup>11</sup> Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина: у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копиця. Київ: Задруга, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 768 с. С. 257.

З огляду на широкий масив виданих творів Вагнера, можна зробити висновок, що Лятошинський був глибоко зануреним у стильовий та стилістичний контексти його творчості. Міфологічні сюжети вабили українського композитора своєю новизною побудови оперної стилістики та виражальною глибиною пізньоромантичного стильового дискурсу, його вагнерівського інваріанту. Також потрібно зауважити, що музика німецького композитора була досить популярною у перші десятиліття ХХ століття серед київських поціновувачів академічної культури. Про це свідчать чотириручні перекладення увертюри та вокальних номерів опер для різних інструментальних складів.

Період 1920-х (за висловом самого Лятошинського – «період творчих злодіянь») за своєю сутністю та роллю у процесі еволюційно-стильової етапності творчих пошуків композитора демонструє характерні маркери українського музичного модернізму. Український варіант модерності Лятошинського, на нашу думку, базується на двох важливих компонентах стильового та композиційного характерів з «присмаком» німецьких впливів. Стиль Лятошинського, експресіоністський за духом висловлення, з одного боку, та його стильова модифікована пізньоромантична організація задуму, з іншого, уможливили появу на музичній мапі Європи українського варіанту модернізму. Зрештою, на думку О. Козаренка, у творчих пошуках Лятошинського 1920-х зустрілися кілька модерних стилізацій як «робота за певною стильовою моделлю <...> Завдяки різноманітним стильовим орієнтаціям творчості українських композиторів, для національної музичної культури загалом то був вельми важливий період прискореного опанування сучасного естетичного досвіду, вписування самих себе в європейський музичний контекст»<sup>12</sup>. У цей відтинок Лятошинський активно працював над удосконаленням власних візій про форми й жанри та водночас шукав нові виражальні засоби, сукупність яких згодом створила так званий глосарій авторської модерної виражальності, і роль міфопоетизму Вагнера у цьому пошукові є надто вагомою.

Із джерел дізнаємося, що митець активно тиражує ідеї нової музики, її передові новації. Навіть в умовах націонал-комунізму 1920-х, судячи з тогочасних світлин, він – київський денді, котрий у курсі всіх

---

<sup>12</sup> Козаренко Олександр. Феномен української національної музичної мови. Львів: Вид-во НТШ, 2000. 285 с. С. 146–147.

технічних новинок, особливо радіо. Володіючи на той час таким рідкісним технічним скарбом, він отримав можливість слухати практично всі провідні радіостанції Європи. Додаючи до цих переваг класичну освіту юридичного факультету Університету св. Володимира, де культивувалося бездоганне знання кількох іноземних мов та латини, з великою ймовірністю можемо стверджувати, що Лятошинський аудіально був активно включений у простір життя з його прем'єрами та експериментами, існуючи неначе над ідеологічними культурницькими настановами Країни Рад щодо єдино правильної лінії в культурі. Показовим є лист із Москви до Маргарити від 2 жовтня 1935 року, де він запитує: «...Як працює радіо? Коли приїду до Києва, обов'язково покличу Ст. Каз.<sup>13</sup> удосконалити конструкцію нового приймача. Тоді він по прийому буде дуже хорошим. Потім підключимо його до мого старого динаміка <...> Сьогодні ж перевір, як чути Париж та Лондон і напиши мені. Чи зловила ти Італію? Київ, напевно, сильно заважає. Коли приїду – покращимо приймач»<sup>14</sup>. Додамо, що у Меморіальному кабінеті-музеї є підшивка німецьких періодичних видань про радіотехніку. У них сповіщалося про всі новинки в цій сфері, а також часто друкувалися місячні програми трансляцій німецьких радіостанцій, у тому числі й програми культурних заходів та концертів сучасної симфонічної та камерно-інструментальної музики.

Паралельно Б. Лятошинський часто відвідував тодішню столицю. У Москві час від часу виконувалися його твори та було надруковано низку камерно-вокальних та інструментальних опусів. Низка його московських прем'єр 1920-х відбувалися у рамках концертів Асоціації сучасної музики (АСМ)<sup>15</sup> – творчої та музично-громадської організації, одним із важливих напрямків діяльності якої, зокрема, вважалася популяризація сучасної музики в різних формах, у тому числі й організація концертів. Московські прем'єри інструментальних творів

---

<sup>13</sup> На жаль, особа не встановлена.

<sup>14</sup> Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 2 жовтня 1935 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. Арк. 2.

<sup>15</sup> Упродовж 1924–1931 рр. АСМ існувала в Москві, а від 1926 до 1929 року – і в Києві. АСМ виникла як відділення Міжнародного товариства сучасної музики, заснованого у 1922 році в австрійському Зальцбурзі. Певною мірою АСМ була підпорядкована Державній академії художніх наук – науковій установі, яка існувала в 1921–1932 роках у Москві.

Лятошинського часто виконувала Валентина Стешенко-Куфтіна, одна із велетів українського піанізму ХХ століття, однодумець композитора.

У фортепіанній творчості міфологему про Стешенко-Куфтіну музичними засобами втілено у задумі Сонати для фортепіано ор. 13, яку композитор присвятив «своїй піаністці»<sup>16</sup>. Про міфопоетичний контекст цього полотна дізнаємося безпосередньо зі щоденникових записів піаністки, котра писала, що Борис Миколайович «...написав сонату, втіливши міфічний образ жінки, портрет якої він взрів в одному з давніх альбомів. Друга частина є поява цього образу у протистоянні з фатумом, котрий нищить цю жінку-мрію, й усе застигає в тихому несамотньому крикові. Портрет цієї жінки простий, у середньовічному стилі <...> Просте, вдумливе обличчя, і дуже жіночне»<sup>17</sup>. Зі щоденника також дізнаємося, що прем'єра у Москві пройшла «...з великим успіхом. Його (Лятошинського. — І. С.) це радує, він вважає себе зобов'язаним лише мені»<sup>18</sup>.

Світогляд В. Стешенко-Куфтіної, її тонка духовна організація були зрощені на естетиці символізму. Із джерел дізнаємося про приятні стосунки піаністки з філософом Олексієм Лосевим, який високо оцінював її майстерність. Валентині Костянтинівні надзвичайно близькими були філософські концепції Лосева про символізм художньої творчості, де «...музика розкриває нові простори буття, творить новий час — живу творчу Вічність, долає поділ світу й Бога, повертаючи буття до втраченої ним єдності й, тим самим, повертаючи особистість до себе самої»<sup>19</sup>.

Яскравим прикладом є її порівняння творчості С. Ріхтера з пластикою розгортання музики Р. Вагнера в душі ідей Лосева. Вона пише, що Ріхтер вносив у гру «...пристрасне кохання та сповідання Вагнера <...> основні умови гри: зорова образність, пластика та пружність ритму, безпосередність та невимушеність техніки, швидкість орієнтування, жвавість темпераменту <...> Високий і чистий лад почуттів накладає на всьому виконанні Ріхтера незабутнє благородство <...> Це синтезуюча манера

---

<sup>16</sup> Стешенко-Куфтіна Валентина. Дневники исполнительского самопознания: Из личного архива пианистки. Киев, 2015. 649 с. С. 583.

<sup>17</sup> Там само. С. 62.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Лосев Алексей. Символ и художественное творчество. Москва : Известия СССР, Отделение литературы и языка, 1971. Т. XXX, № 1. С. 3–13.

суми достоїнств, які ще зростуть стократ, бо ґрунт обдарування чистий, а його коріння живиться вірою»<sup>20</sup>. Загалом в інтерпретації піаністкою високого мистецтва часто простежуємо ту ж *дискретність* як виокремлення основних важільних елементів системи й своєрідне їх осмислення в контексті цілісності існування кожного нового задуму.

У цьому річищі показовим є міфосимволізм фортепіанного циклу «Відображення», який піаністка представила в Москві у 1926 році. Міфопоетика цього циклу базується на головному сюжеті невербальних композицій Лятошинського, де зламана, деформована форма, інтонаційна загостреність, дисонуючі комбінації тембро-звуку реалізують онтологічний наратив – існування героя в реальному та ідеальному світах. Композитор був настільки захоплений символічним мистецтвом, що майже весь його інструментальний доробок 1920-х простає за принципом розгортання музичного матеріалу з теми-символу – лаконічного джерела з особливою індивідуальною інтонаційною структурою, що одразу запам'ятовується. Власне, з вагнерівськими ремінісценціями можна пов'язати ідею монотематизму, коли частини інтонаційно пов'язані з основною темою, а створені на основі головної теми образи не щезають, а переходять в інші номери, трансформуючи, розвиваючи та взаємодоповнюючи спільну драматургічну лінію.

Першим монументальним творчим проектом Лятошинського, де підсумовано творчий досвід 1910–1920-х, стала опера «Золотий обруч» (1929). Практично усі творчі знахідки композитора, апробовані на камерних полотнах, отримують тут на рівні художньо-образних узагальнень ідейне та, завдяки спробам симфонізації опери, технологічне завершення. Написана за сюжетом історичної повісті Івана Франка «Захар Беркут» опера «Золотий обруч» багато в чому апелює до ідей міфологічного театру Ріхарда Вагнера. Взагалі франковий сюжет з перспективи модернізму стає «...своєрідним передчуттям і передбаченням представлення *sacrum*'у та мітологічно-ритуального простору в українському модернізмі. Саме тому цей твір варто розглядати як один із важливих етапів і виявів українського неоромантизму. Архітектоніка повісті визначається її ритуально-мітологічною структурою, що є одним

---

<sup>20</sup> Стешенко-Куфтина Валентина. Дневники исполнительского самопознания: Из личного архива пианистки. Киев, 2015. 649 с. С. 301.

із яскравих виявів передмодерністського світовідчуття та світовідображення в українській художній прозі»<sup>21</sup>.

По суті, перше живе знайомство Лятошинського з оперною творчістю Р. Вагнера відбулося у 1936 році. У московських листах до дружини Маргарити читаємо: «17/X 1935. Люба моя, чи слухала ти вчора зі мною Лоенґріна? У театрі весь час уявляв тебе за моїм столом і так сумно мені було! Потім це така чудова музика, справді божественно лицарська та шляхетна. Я дуже задоволений тим, що в інших місцях навіть плавав. Отже, я можу іноді сприймати музику без теоретичних композиторських думок одночасно. Щоправда, частково тому, що в театрі я був один і так хотілося мені додому до тебе»<sup>22</sup>. Зрештою, цей епістолярний пасаж, коли почуття до коханої Маргарити поєднуються з світлим коханням Лоенґріна до Ельзи, несвідомо свідчить про захоплення творчістю німецького композитора. Можливо, саме тому монументальний портрет Вагнера височіє над робочим столом композитора у Меморіальному кабінеті-музеї, а на іншому боці кабінету висить бронзовий барельєф уславленого німця.

Повернімося до перегляду Лятошинським опери «Лоенґрін» у Большому театрі у жовтні 1935 року. Очевидно, це був один з останніх спектаклів постановки 1923 року, приуроченої до 25-річчя творчої діяльності Леоніда Собінова у Большому театрі. Із джерел дізнаємося, що вистава залишалася у репертуарі оперного театру до 1936 року та витримала понад 100 спектаклів.

Окрім неймовірних зізнань у коханні, у цитованому вище листі знаходимо іронічні зауваження, які свідчать про певну вихолощеність постановки за час її сценічного тиражування. «Степанова<sup>23</sup> співала добре,

---

21 Набитович Ігор. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму). Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. 600 с. С. 321.

22 Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 17 жовтня 1935 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. З арк. Арк. 1

23 Олена Андріївна Степанова (1891–1978) – російська й радянська оперна та камерна співачка (сопрано), народна артистка СРСР (1937). У 1908–1912 рр. співала у хорі Большого театру, у 1912–1924 та 1927–1944 – солістка цього театру. За спогадами сучасників, її спів вирізнявся кришталевою чистотою звучання, блискучою колоратурною технікою та глибоким артистизмом. Серед партій з опер Р. Вагнера – Ельза («Лоенґрін»), Гельмвіга («Валькірія»).

але була дуже негарною, на зразок Еллогії. Не думаю, щоб Лоенгрін довго би за нею сумував. Він знайшов би собі незабаром іншу. Король співав “народним” голосом, на те він і народний артист (Петров<sup>24</sup>). А ось Фрідріх та Ортруда по-справжньому гарні. У Лоенгріна (Алексеев<sup>25</sup>) хотілося, щоб голос звучав голосніше. У декораціях мені не все сподобалося. Приїду, розповім докладно. Вражала кількість учасників в масових сценах і це добре: їх було, може, зо 150, а то й усі 200»<sup>26</sup>.

Чим же так вабив Лятошинського Вагнер?! Однозначної відповіді очевидь не існує, проте, вивчаючи оперні концепти українського композитора, і в «Золотому обручі», і в «Щорсі» неможливо не вглядіти прояви вагнерівського міфологізму – як у зверненні до відповідної сюжетної канви, так і в реалізації та плеканні ідей вагнерівського оперного симфонізму.

Стосовно першого зауважимо, що зовні композитор звертається не наче до кардинально різних міфів, проте за драматургічним розвитком та подієвим тактом ці сюжети мають досить спільні архетипні риси, що коріняться в античній міфотворчості – міфах про героїв, здатних до самопожертви. У «Золотому обручі» – це прадавня легенда про гордих та справедливих тухольців, де головний герой гине, ламаючи усталену несправедливість родинного кола. У «Полководці / Щорсі» стрічаємо міф про вірного партії та політичним вождям більшовика, смерть якого, його самопожертва сприяли звільненню умовної спільноти від гніту.

Як і Вагнер, Лятошинський у намаганнях наблизити оперу до життя реалізує ідею симфонізації опери через драматургічну та інтонаційну єдність. В операх Лятошинського превалюють великі наскрізні

---

24 Василь Родіонович Петров (1875, с. Олексіївка Харківської губернії – 4 травня 1937, Москва, СРСР) – російський і радянський співак-бас, народний артист РРФСР (1933). Дебютував у Большому театрі, де впродовж 1902–1937 рр. був солістом, виконуючи практично всі партії першого басу. Виступав поряд з Ф. Шаляпіним, А. Неждановою та ін. видатними співаками. За спогадами сучасників, мав гнучкий виразний голос широкого діапазону; заворожувала його м'якість і краса звучання поряд з потужністю і рідкісною для баса колоратурною технікою.

25 Олександр Іванович Алексеев (1895–1939) – російський оперний співак (ліричний тенор), журналіст, заслужений артист РРФСР (1937). Упродовж 1925–1927 і 1929–1939 років був солістом Большого театру в Москві.

26 Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 17 жовтня 1935 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк. Арк. 2.

вокально-симфонічні сцени, що перетікають одна в одну, членовані драматичними монологами та діалогами, що позначені гостротою гармонічного мислення та напруженістю мелодико-речитативних ліній. Як і в «Лоенґріні», у «Золотому обручі» функція оркестру є архіважливою, бо саме в оркестровій партії контрастний тематизм отримує масштабний симфонічний розвиток та драматургічну зцементованість. Саме завдяки широкій та активній ролі в операх Лятошинського оркестру відбувається «...переключення від подієвого розвитку до його осмислення, широких узагальнень-висновків, яскраво емоційної авторської оцінки, що постає у фінальних монологів головних персонажів <...> саме ця особливість генетично сягає драматургії думного епосу»<sup>27</sup>. До того ж, схожими з ваґнерівськими є підходи композитора до вокалізації партій, що підпорядковані принципу мелодекламації, котра увиразнює поетику тексту та багато в чому вдовольняла прагнення композитора до майже акторської роботи зі словом в музиці, у тонкому вираженні психологічно витончених станів.

Міфопоетичний наратив обох опер Лятошинського щедро насажений цитуванням народних інтонаційних джерел, що склали основу мелодико-інтонаційної і лейтмотивної системи його оперних задумів. Тут практично кожен поетичний образ, наділений лейтмотивами, а отже й лейттемаами в оркестрі, постає інтонаційно вирізненим. Схожі підходи реалізував і Ваґнер, для якого номінаційність міфу передана в опері через лейтмотивну метаморфозність, що дозволяє «видозмінювати персонажів, а гранична якісна визначеність, втілена в імені, обертається граничною мінливістю, аж до переходу в протилежність <...> завдяки чому реалізується багат шаровість структури міфу»<sup>28</sup>.

В обох оперних задумах Лятошинського лейтмотиви, котрі неначе вплетені в сюжет міфу, виконують вагомі структурні, характероутворюючі, психологічні функції: ними позначено не лише героїв, а й їхній психологічний контекст, батальні картини, поетичні замальовки тощо.

---

<sup>27</sup> Малоземова Александра. Оперное творчество Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. Киев: Музична Україна, 1987. С. 63–73. С. 69.

<sup>28</sup> Михайлюта Алина. Миф и музыка в философской культуре позднего немецкого романтизма (на примере творчества Р. Вагнера). Автореф. ... канд. философ.: 24.00.01 – теория и история культуры. Белгород, 2007.



Як і для Вагнера, для українського композитора архіважливою є також роль тембрової драматургії, коли розлоге використання лейттембрів не наче передбачає, а відтак спрямовує розвиток драматургічних колізій.

Наступний виток розвитку оперної міфопоетики Лятошинського спостерігаємо в опері «Щорс». І хоча дію міфу про полководця Щорса перенесено в умови сталінського ідеологічного вульгаризму «міфу про всесвітньо-історичну місію пролетаріату», проте усі конструктивні особливості міфооповіді збережено. Як і в «Золотому обручі», головний герой, здатний на самопожертву, закономірно гине у фіналі на фоні архетипної поведінки персонажів двох таборів, умовно добра і зла. Міфопоетику задуму «Полководця» сам Лятошинський окреслив як драму навколо героїчної постаті, що, по суті, стало віддзеркаленням нових ідеологічних міфів сталінської пропаганди, де героїзм і безстрашність керівників партії композитор «...вирішив узяти за вихідну точку всієї роботи над оперою»<sup>29</sup>. І якщо Вагнер часто свої оперні задуми реалізовував у зоні скандинавської міфології, то міфопоетизм «Щорса» своєрідно унормований канонами радянської міфології – герой-лідер-легенда та спільнота як тло для його подвигу.

Зауважимо: художній результат, отриманий Лятошинським, що остаточно склався в оперній творчості українського композитора, має низку особливостей, подиктованих впливами саме вагнерівських ідей. Передовсім це стосується наявності символічного ряду драматургії, завдяки розвиненій лейтмотивній системі, її персоніфікації у зовнішній і внутрішній діях, коли сам характер драматургії постає як дискусія навколо міфології *буття, життя й смерті*. Сам композитор зауважував, що прагнув якомога «...всебічно і яскраво відобразити музичними засобами багатогранну постать (Щорса. – І. С.) і для досягнення цієї мети вважав за можливе вживати і використовувати всі засоби музичної мови, які здавалися мені в даному разі придатними <...> гармонічні послідування, так би мовити лейтгармонії, якими я прагнув відобразити такі ідеї, як наприклад: “Воля вождя”, “Воля до перемоги” та ін. Ці лейтгармонії відіграють велику роль у музичній тканині опери»<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Лятошинський Борис. Відповідальне і почесне завдання. «Щорс»: Музика опери композитора-орденоносця Б. М. Лятошинського. Київ, 1938. 38 с. С. 9–10.

<sup>30</sup> Там само.

Причому саме для радянських культурницьких настанов проблема *буття героя і його жертвовність* є важливою у формуванні нової радянської етики й моралі, де через такого штибу культурницькі проекти було реалізовано ранньорадянський наратив, на кшталт «свій, проте чужий серед своїх». Закономірним наслідком його адаптації стали неймовірні за жорстокістю хвилі репресій, реалізовані сталінськими очільниками упродовж 1930-х. Невипадково Лятошинський утілює свої оперні задуми в зоні епічної трагедії, що акумулювала трагічні фінали багатьох героїв його часу, а загалом сприймається як прояв соціально-духовної кризи європейської цивілізації ХХ століття.

Наостанок мусимо згадати про останній пазл міфопоетики Лятошинського – міф про польську культуру та її героїв, закладений у походженні композитора. Цей семантичний масив, детермінований генеалогією родоvodu з оригінальним родинним гербом, характеризують польські міфологеми у творчості раннього й пізнього відтінків життєтворчості митця через захоплення юного Лятошинського історичними хроніками Яна Длугоша, у семантиці авторського романтичного підпису «Борис Якса Лятошинський», а також через образно-семантичну складову камерних та симфонічних творів пізнього періоду творчості. Глибокою символікою сповнені роздуми українського композитора у листі до Льва Четвертакова про родовід, де він конотує, що «...написав Сюїту з п'яти частин на основі польських народних пісень, чим вшанував ще раз свого діда, колишнього поляка (батька мого батька). Ось почну її оркеструвати, причому оркестровка буде з усілякими хитрощами, бо хотілося б, щоб ці п'ять частин були чимось на зразок п'яти ювелірних виробів»<sup>31</sup>. Тож образ Польщі, як *terra incognita*, відкритої, проте до кінця не звіданої землі, став, по суті, останнім засадничим компонентом міфопоетики Лятошинського.

У цьому річищі символічним є діалог раннього Вагнера з польською культурою, котрий щиро підтримував поляків у їхній визвольній боротьбі проти російської експансії на початку 1830-х. Цей революційний підйом став «...тією подією, яка сповнювала душу дедалі більшим

---

<sup>31</sup> Лист Б. Лятошинського до Л. Четвертакова. 27 жовтня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк. Арк. 2.

захватом»<sup>32</sup>, художнім наслідком якого стала поява увертюри «Полонія» (1836), своєрідного невербального вагнерівського міфу про Польщу. Польські образи через «...найбільш виразні інтонації пісень склали основу мотивної розробки, створивши, з одного боку, безперервність симфонічного розвитку; з другого, – надали звучанню картинності як своєрідної прихованої програмності задуму»<sup>33</sup>. Ці принципи, спрямовані на ідейну цілісність задуму, згодом складуть основу вагнерівської виражальності, а тема героїчної нації стала однією з перших, що надихнула Вагнера на філософську есеїстику.

Підсумовуючи, наголосимо, що проєкції Вагнера в творчому доробку Бориса Лятошинського 1910–1930-х простежуємо через два основні шляхи. З одного боку, через міфопоетичний символізм задумів українського композитора з його калейдоскопічною дискретністю символів-образів-міфів, котра черпалася з творчості Скрябіна, послідовного вагнеріанця. Глибоко трагічне, як і у Вагнера, світовідчуття дзеркалилося відчуженою образністю концепцій у спробі позбутися травматичного досвіту першої світової та громадянської воєн. З іншого боку, для Лятошинського вагнерівський варіант міфу про героя став засадничим для компонування його не лише в оперних, а й симфонічних концепціях. Ця реконструкція міфу, її символічно-трагічний контекст, травматично відобразилися на долі його Другої та Третьої симфоній, а в своєму генералізованому вигляді втілені саме в оперних задумах. ■

---

<sup>32</sup> Вагнер Рихард. Моя жизнь. URL: <https://libcat.ru/knigi/dojkmumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/41158-rihard-vagner-moya-zhizn-tom-1> (дата звернення 05.09.2022).

<sup>33</sup> Копоть Ірина. Ріхард Вагнер і польська культура: інтроспектива проєкту // Наш Вагнер. Київському Вагнерівському товариству – 25» [наук.-популяр. видання]. Київ: Акта, 2021. С. 188–189.

Драч Ірина Степанівна –  
докторка мистецтвознавства,  
професорка, завідувачка  
кафедри історії української  
та зарубіжної музики  
Харківського національного  
університету мистецтв  
ім. І. П. Котляревського (Україна)

Iryna Drach – doctor  
of Art Studies, Professor, Head  
at the Department of History  
of Ukrainian and Foreign Music,  
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv  
National University of Arts

drach.irina2016@gmail.com, ORCID: 0000 0003 2089 9570

## Ваґнерівський «код» у житті та творчості українських митців доби шістдесятництва

У

середині ХХ століття в українському мистецтві відбувся кардинальний історичний зсув, сутність і наслідки якого й досі залишаються у фокусі осмислення сучасної науки. За словами Оксани Пахльовської, він став точкою відліку для подальшого розгортання національної культури, її «*діагностичним центром і футурологічним прогнозом*»<sup>1</sup>. Пов'язане з ним оновлення творчої практики, в якій вдалося сублимувати «*автентичні риси європоцентристської модерної української культури*»<sup>2</sup>, у різногалузевому мистецтвознавстві та культурології розглядається як сукупний художній рух шістдесятництва. Ця назва доволі умовна, адже хронологічно його розгортання виходить за межі календарних 1960-х. Феномен шістдесятництва присутній в духовній ситуації другої половини

<sup>1</sup> Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність. 2000. № 4. С. 65–84.

<sup>2</sup> Там само. С. 65

XX — початку XXI століть як окремий наскрізний «сюжет», що вибудовується як «розгорнута соціокультурна колізія»<sup>3</sup> у річищі історії, утворюючи добу шістдесятництва. Її складний і динамічний перебіг керується багатьма речниками, втягує силою своєї гравітації нові покоління митців. «Кожен, опинившись на одному історичному полі, здавалося б, грає за одними ж тими правилами. От лишень одні грають охоче й азартно, другі — вимушено, а треті взагалі не підозрюють, що вони це роблять. Але грають усі, проживаючи “живе” життя і творячи “мертву” історію», — так розмірковує про «дійових осіб» та «топіку культури» Ігор Бондар-Терещенко<sup>4</sup>.

Присутність Ріхарда Ваґнера — персонажа «мертвої» історії в живому полі українського шістдесятництва, — на перший погляд, є парадоксальною. Його постать мало «пасує» і до національно-народницьких, і суспільно-політичних, і до естетичних інспірацій шістдесятників. Втім, життєві стратегії українських митців доби відлиги і сама специфіка їх художнього мислення певною мірою формувалися «під знаком Ваґнера» — «свого Ваґнера», якого вони намагалися відкрити заново, по-своєму інтерпретувати і включити в особистісний життєвий контекст і творчий пошук. Спробуємо окреслити ті асоціативні поля, «текстові виходи», «перспективи цитацій»<sup>5</sup>, які функціонують у дискурсі доби шістдесятництва як «ваґнерівський культурний код», тобто сукупність смислів, значень, образів, що кореспондують з художнім світом композитора.

### **«Aimez-vous Wagner?»<sup>6</sup>**

Початок політичної відлиги в Україні, як відомо, позначили багато подій. Серед них вельми символічно виглядає прем'єра на київській

---

<sup>3</sup> Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво в «духовній ситуації» своєї доби: синергійний вимір // Слово і час. 2012. № 3. С. 19–37. С. 21.

<sup>4</sup> Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910–1930-их років. Київ: Темпора, 2009. С. 21.

<sup>5</sup> Визначення поняття «код» див.: Roland Barthes. S/Z: Essais. Paris: Éditions du Seuil, 1970. 278 p.

<sup>6</sup> Парафраз назви відомого роману Франсуази Саган «Чи любите ви Брамса?» / Françoise Sagan «Aimez-vous Brahms?» (1959).

сцені «Лоенґріна»<sup>7</sup>, яка відбулася 18 квітня 1958 року. Український переклад лібрето здійснив Павло Тичина<sup>8</sup>. У постановці диригента Олександра Климова та режисера, вихованця лабораторії «Березіль», Володимира Скляренка «Лоенґрін» прочитувався як лірична драма, позбавлена містичного ореолу. Втім сценографія Володимира Людмила<sup>9</sup>, запрошеного зі Свердловської опери художника (киянина, випускника Мюнхенської академії мистецтв, де він до війни навчався протягом 1930–1936 років), створювала монументальний образ. Живописно-об'ємні декорації занурювали у напівказкове середньовіччя: міфологічний стовбур дубу, під яким вершився суд над Ельзою, протистояв могутньому замковому муру. Між ними – у перспективі віддалений гірський ландшафт і водна поверхня озера, добре впізнаваний пейзаж у мінливому серпанку з ренесансних портретів. Мотивом, що єднав всю багатокартинну виставу, було небесне склепіння, уособленням якого виступав головний герой. Партію Лоенґріна виконував випускник Харківської консерваторії, відомий ліричний тенор Петро Білинник (пізніше – В. Тимохін). Партію Ельзи підготували досвідчена Галина Шоліна і двадцятишестирічна Зоя Хрестич, яка тільки у 1956 році закінчила по класу Ольги Благовідової Одеську консерваторію. Елеонора Томм і Віра Любімова виступали у ролі Ортруди, партію Тельрамунда заспівав Микола Ворвулев.

---

<sup>7</sup> Аудіозапис вистави 1962 року з фондів Українського радіо див.: URL: [https://www.youtube.com/watch?v=947FnVzN0O8&ab\\_channel=ViktorOstafeychuk](https://www.youtube.com/watch?v=947FnVzN0O8&ab_channel=ViktorOstafeychuk) (дата звернення: 10.10.2022); URL: [http://ukropera.blogspot.com/2016/03/blog-post\\_30.html](http://ukropera.blogspot.com/2016/03/blog-post_30.html) (дата звернення: 10.10.2022). Запис наживо був здійснений під орудою К. Симеонова, оскільки диригент-постановник вистави Олександр Климов був запрошений у 1961 році працювати у Ленінградському оперному театрі імені Кірова.

<sup>8</sup> Це була друга версія перекладу. Перша – реалізована у харківських виставах 1923 і 1934 років. Порівняння цих перекладів – завдання для фахівців-перекладачів.

<sup>9</sup> Більш детально про творчість В. Людмила див.: Якімова Н. П. На пути развития живописно-объемной декорации (опыт художников Свердловского театра оперы и балета, 1960–1970 гг.) // Из истории художественной культуры Урала: сборник науч. тр. Свердловск: УрГУ, 1985. С. 122–129. URL: [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/93847/1/hku\\_1985\\_013.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/93847/1/hku_1985_013.pdf) (дата звернення: 10.10.2022).

Критик Ю. Малишев особливо відзначив «величні ансамблі фіналу другого акту, які без купюр (як це було у попередніх виставах) прозвучали на київській сцені вперше<sup>10</sup> (хормейстер Володимир Колесник).

Це була справжня реабілітація німецького композитора після Другої світової війни. Хоч підозріле ставлення до «улюбленця фіурера» залишалося на теренах СРСР ще довгий час<sup>11</sup>. А тоді, наприкінці 1950-х, пригадувалось і заново відкривалося все те, що було штучно вилучено з культурного обігу та суспільної свідомості, в тому числі й вагнерівські оперні партитури.

Українська молодь 1960-х, знаючи за собою «гріх малоосвіченості», за висловом однієї з представниць покоління шістдесятників – відомої поетки Ірини Жиленко – «накинулися на культуру зголодніло і неперебірливо»<sup>12</sup>. Столичне студентство захоплювалася авангардним живописом, західною літературою, музикою Г. Малера, С. Прокоф'єва, І. Стравинського... У щоденнику за 1959 рік Лесь Танюк – тодішній студент Київського театрального інституту імені І. Карпенка-Карого – наводить досить показовий у цьому сенсі епізод: «5 вересня. Субота. День, так би мовити, для себе. Отож, можу записати, що вчора... правдами й неправдами – проліз – з гуртом таких же як я – через квартиру – а спершу по водосточній трубі до зали Жовтневого палацу. Міліція, народна дружина, здається, було й чека, – а ми потрапили! Нью-Йоркський філармонійний оркестр!

Унікально.

Диригував молодий і вродливий американець Том Шипперс. Дисципліна, воля, фантазія, політ – тут було все... Завтра диригуватиме Бернстайн, Леонард Бернстайн, керівник оркестру, але я вже не знаю, чи вдасться нам повторити наш подвиг. Після нас там когось «засікли», а знайти інший шлях – не просто.

---

<sup>10</sup> Див.: Малишев Ю. Рецензія // Вечірній Київ. 1958. 6 травня.

<sup>11</sup> Так, коли на початку 1970-х планувалися гастролі Львівського оперного театру в Одесі, ідеологічно ангажовані журналісти досить підозріло поставилися до відкриття гастролей оперою «Тангойзер». Див.: Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. 449 с.

<sup>12</sup> Жиленко І. Homo fereins // Сучасність. 1997. № 7. С. 19.

Ну та це дрібнота! Мабуть, уперше в житті я відчув, що таке симфонічна музика – жива!

Вагнер, Бетховен, увертюра до “Облоги Коринфа” Россіні, “Жарптиця” Стравінського. Абсолютно нова музика – Даймонда, “Мир Пауля Клеє” (абстракціонізм в музичному перекладі). Публіка, вихована на класичних зразках, і тут ревла від захвату... Та коли виходили, я чув, як один (явно метр) соромив “американців” – за те, що “их погубит всеядність, ну, не лезет рядом с Вагнером какой-то Барбер! Барбер – от слова варвар? Да они нас просто проверяют!” Чисто радянський підхід.

А Шипперс диригував ці “Роздуми Медеї” Барбера так, що не було сумніву: це його кредо, його самовіддача...»<sup>13</sup>.

У цьому фрагменті – готовому епізоді кіносценарію – увагу привертає піднесеність (кількість знаків оклику) і ентузіазм, з яким сприймалася «класична» музична програма з Вагнером «на чолі». Водночас молодий Танюк гострим поглядом фіксує характер слухачької аудиторії: «...взагалі, публіка строката. Багато чиновників, яким “було положено” – і вони відверто нудьгували. Мова у залі виключно російська», – і дивується, що немає театралів, але ж таки – ні! Керівник його режисерського курсу – тут: «Крушельницький сидів біля Козицького. Ось кого це треба було б розпитати про Курбаса!» Цей карколомний «віраж» від Барбера до Курбаса вельми характерний для шістдесятництва, яке прагнуло будь-що позбутися «хуторянства» і вийти на передній край того, що робить людство, не відокремлюючи когось, не поділяючи Мистецтво на «своє» та «чуже», адже усе є частиною єдиного цілого.

Репортажні сторінки щоденника впереміш із конспектами «знакових» книг, афоризмами вчителів чудово відбивали ту жагу до знань, яку відчувала українська молодь тих часів. Пригода з відвіданням «статусного» концерту важлива не сама по собі, а як показник бажання засвоїти культурну спадщину, оволодіти мовою суміжних мистецтв. Серед листування художниці Алли Горської знаходимо «Анкету», яку у віршах заповнив Лесь Танюк. На питання № 14: «Знання іноземних мов» він – син вчительки іноземних мов, той, що в дитинстві перебував у німецьких концтаборах, – відповідає так:

«...А художник – більше мусить знати!

---

<sup>13</sup> Танюк Л. Твори. Щоденники без купюр: у 60 т. Т. 4. 1959–1960. К.: Альтерпрес, 2004. С. 126–127.



...Знати таємниці протоплазми,  
І вивчати океанське дно...  
Володіти брехтівським сарказмом,  
Пить з Ремарком яблучне вино.  
І Пікассо скривджену розмову,  
Мазарееля з Ролланом сплав,  
І збагнуть Чурльонісову мову –  
Стогін фарб на клавішах октав.  
Володіти мовою Шопена.  
Розуміти радості й печалі!  
Мови всі єднає Мельпомена –  
Я її читав в оригіналі!!!»<sup>14</sup>

Свій пантеон вартих щирого захоплення митців наводить у ранньому вірші «Сльоза Пікассо» (1962) Іван Драч. Тут згадані «культові» твори і мистецькі постаті свого покоління, поруч із «Гернікою», «Снігами Кіліманджаро», Сезанном, Моне, Мане поет називає і вагнерівську «Валькірію», якою «захлинувся в Одесі»<sup>15</sup>. У 1960-х для українських митців молодшої генерації постать Вагнера стала, як не дивно, уособленням не «вічно зеленої класики», а нового мистецтва, ознакою сучасності. Це ім'я сприймалося ними як пароль, за яким впізнавали «своїх». Згадка про твір Вагнера у програмному вірші Івана Драча була не випадкова, бо сама особистість композитора усвідомлювалася шістдесятниками як високий еталон, зразок чистого і святого ставлення до мистецтва.

У спогадах Ірини Жиленко є показовий епізод. Розповідаючи про перші роки свого подружнього життя з Володимиром Дроздом, вона писала: «Ми псували папір і гризли граніт науки. Ранок починали співом складеного нами “Королевського гімну” [...]. Ми називали одне одного “Ваша Величність” і клеїли собі корони з кольорового паперу. Чим не діти? Стіни наші були завішані гаслами зі Сквороди та інших титанів духу. Серед них – “Молитва” Ріхарда Вагнера (яка завжди зі мною, все життя). Ось вона:

---

<sup>14</sup> Алла Горська. Червона тінь калини: листи, спогади, статті / ред. та упоряд. О. Зарецький, М. Маричевський. Київ: Спалах ЛТД, 1996. 240 с.

<sup>15</sup> Драч І. Сонце і слово. Київ, 1978. С. 22).

“Я вірю у святість духу та істинність мистецтва, єдиного і неподільного.

Вірю, що мистецтво від Бога і присутнє в серцях усіх людей, осяяне світлом небесним.

Вірю, що хто одного разу причастився небесних плодів цього великого мистецтва, той назавжди буде йому відданий і не зможе його заперечувати.

Вірю, що з його допомогою ми можемо сягнути блаженства.

Вірю, що в день Страшного Суду, коли всіх, хто тут, на землі, гонював цим чистим високим мистецтвом, хто поганив його і принижував заради вигоди, не обмине страшна кара. Вірю, що віддані слуги істинного мистецтва пожнуть хвалу і в ореолі небесного сяєва, пахоців і ніжної музики будуть перебувати у Божественному джерелі всілякої гармонії”».

«Занадто помпезно, – додає далі Ірина Жиленко, – в душі музики Вагнера, але чи не варте мистецтво найвищих на світі слів і найцарственіших акордів?!»<sup>16</sup>.

Той же текст «Молитви», але в іншому перекладі, вміщений і в «Щоденниках» Леся Танюка<sup>17</sup>. В обох випадках відсутнє посилання на оригінал, цитата подається як прямий вислів («пряма мова») композитора, з яким безумовно солідаризується українська молодіжна спільнота – принаймні організований у Києві Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960–1964) – осередок раннього шістдесятництва, який і очолював Л. Танюк.

Сакралізація слів німецького композитора на українському ґрунті базувалася на спільності біографічних контекстів і комплексі «невизнаного генія», що був властивий як двадцятисемирічному Ріхарду Вагнеру, який у 1840 році приїхав з жінкою в Париж і не мав визнання

---

<sup>16</sup> Жиленко І. Homo fereins // Сучасність. 1997. № 7. С. 37–38.

<sup>17</sup> «Я вірю в Страшний Суд, який прирече на жадливі муки всіх тих, хто на цьому світі насмілився торгувати високим і незайманим мистецтвом, усіх, хто заплямував і принизив його ницістю своїх почувань, підленьким бажанням матеріальних благ. Але я безмежно вірю в те, що натомість він прославить вірних адептів великого мистецтва; огорнуті небесним покровом проміння, ароматів і мелодичних акордів, вони навіки припадуть до божественного джерела всесвітньої гармонії». Див.: Танюк Л. Твори. Щоденники без купюр: у 60 т. Т. 15: Щоденники, грудень 1966 р., січень – березень 1967 р. К.: Альтерпрес, 2010.

як композитор, так і його одноліткам в Україні, що протистояли ідеологічному тиску. Матеріальна скрута була добре відома як автору «Рієнці», так і українським нонконформістам. Проте варто зазначити, що сам текст цього мистецького Кредо має не біографічне, а літературне походження. У 1841 році, шукаючи засоби для існування, Р. Вагнер взявся за журнальну публіцистику, готуючи до друку в «*Revue et Gazette Musicale de Paris*» невеличкі новели à la Гофман, одна з них – відоме «Паломництво до Бетховена». Текст «Молитви» взятий з другої новели Вагнера «Смерть в Парижі», назву якої так вдало «процитував» Томас Манн («Смерть у Венеції»).

У «*Gazette Musicale*» ця історія, що розповідається від імені успішного нотного гравера, який дає поради невдачі музиканту R., вийшла під назвою «Un musicien étranger à Paris» 31 січня і 7 та 11 лютого 1841 року<sup>18</sup>. Тон оповіді доволі уїдливий. І сумний фінал сповненого проєктів ентузіаста, який був «не в змозі вивести свій талант на ринок», «йти вторований шляхом слави», нагадував не катастрофічну «стрімку корабельну аварію», а «загибель у болоті». «Я вірю в Бога, Моцарта і Бетховена...» – з цим зізнанням музикант у Парижі йде з життя. Випробування голодом не витримує і єдиний друг музиканта – пєс ньюфаундленд, що йде жити в заможного «англійця». Іронічний підтекст оповіді, напевне, не був сприйнятий однолітками Ірини Жиленко, навіть є сумніви, що вони мали змогу познайомитися з повним текстом новели-притчі про митця без *renommée*. Втім, вагнерівське сповідання мистецтва ними було сприйняте як пророчий заклик.

У той же час їх західні однолітки, навпаки, відчували вже втому від величності в музиці німецького композитора, їх більше приваблювала,

---

<sup>18</sup> Німецька версія «Das Ende zu Paris: Aus der Feder eines in Wahrheit noch lebenden Notenstechers» («Кінець у Парижі: з-під пера насправді ще живого нотного гравера») вийшла друком в *Abend-Zeitung* (№ 187, 6–11 серпня 1841 р.) як продовження «Паломництва».

Див.: Collection of Richard Wagner Prose Works. An End in Paris. URL: <https://ia800304.us.archive.org/19/items/CollectionOfRichardWagnerProseWorks/wagnerProseWorks.pdf> (дата звернення: 10.10.2022).

Окреме видання: Wagner R. Ein deutscher Musiker in Paris: Novellen und Aufsätze. Leipzig: Insel-Verlag [n.d.]. S. 34–64. URL: <https://archive.org/details/eindeutschermusi00wagn/page/62/mode/2up?view=theater> (дата звернення: 10.10.2022).

наприклад, лірика Й. Брамса. Так, героїня відомого роману Ф. Саган «Чи любите ви Брамса?» (1959), знаходячи між своїх платівок добре знайомий запис вагнерівських увертюр, де було «стільки гуркоту», зі здивуванням бачить на зворотному боці Концерт Брамса. Її дивує, що жодного разу вона ще не ставила на програвач цей твір. Слухаючи його вперше, героїня відкриває для себе «безмір усього забутого: усе, що пішло в минуле, усі запитання, які вона свідомо уникала собі ставити»<sup>19</sup>. Наскільки написане молодю французькою письменницею резонувало з тогочасними суспільними настроями, свідчить не тільки велика популярність роману, але і його екранізація під англійською назвою «Goodbye Again» / «Знову прощай» (виробництво США – Франція) із зірковим акторським складом: Інгрід Бергман, Ів Монтан, Ентоні Перкінс. Останній отримав на Чотирнадцятому Каннському кінофестивалі у 1961 році приз за кращу чоловічу роль у цьому фільмі, а режисер кінострічки Анатоль Литвак (киянин за походженням, що емігрував у 1925 році на Захід, де йому вдалося зробити успішну кар'єру) був номінований на вищу нагороду – «Золоту пальмову гілку». Аура втрачених можливостей, особливий ностальгійний присмак у фільмі створювалися завдяки музичному супроводу. Його автор – Жорж Орік – використав як наскрізну тему щемливу мелодію з третьої частини (*Poco Allegretto*) Третьої симфонії ор. 90 Й. Брамса. Вона звучала і в симфонічному викладі, і перетворювалася на типовий французький шансон. Кінокритик Бослі Кроутер назвав музику до фільму «майже такою ж елегантною, як декорації, які є найбільш респектабельними речами у фільмі»<sup>20</sup>. Цей сутінковий «саунд» з нотками приреченості не був абсолютно чужим для українського шістдесятництва, але домінувати він починає лише згодом, коли стадія «бурі і натиску» у становленні генерації вже минула<sup>21</sup>. А на перших порах рухомим імпульсом був соціальний безоглядний ентузіазм.

---

<sup>19</sup> Саган Ф. Чи любите ви Брамса?: повісті / пер. з фр. В Омельченка; Я. Кравця. Київ: Молодь, 1983. С. 37–38.

<sup>20</sup> Цит. за [https://gebiao-medical.com/ru-ru/wiki/Goodbye\\_Again\\_\(1961\\_film\)](https://gebiao-medical.com/ru-ru/wiki/Goodbye_Again_(1961_film)).

<sup>21</sup> Зразком цього є, наприклад, пізня творчість Валентина Сильвестрова та його «слабий стиль», що радо наслідується наступними генераціями композиторів-постмодерністів/мегамоделерів.

Багато читаючи Вагнера і про Вагнера та значно менше спілкуючись з його музикою безпосередньо, українські шістдесятники вважали його конгеніальним Моцарту, генієм «від себе», що на відміну від геніїв «від Бога» – «*Моцартів, Рафіелів, Пушкіних, що творять так, як співають птахи*», здобуває сам «найвищу повноту вияву та оголення природних можливостей»<sup>22</sup>.

Однолітків Леся Танюка полонила не стільки музика Вагнера, скільки його особистість, точніше той міф, який він створив навколо своєї персони. Нова генерація українських митців за цим «лекалом» викроювала власну мистецьку особистість, не поступаючись ані масштабом, ані рівнем власних амбіцій. Надихаючись минулим прикладом, вони мріяли про «*мистецтво майбутнього*», що усвідомлювалося як безкомпромісно сучасне і за тематикою, і за технікою. Наскільки новітнє мистецтво і його творці недосяжні і незбагненні для заздрісних нездар-філістерів, дає зрозуміти Іван Драч у вірші «*Монолог Сальєрі*» (1965):

*«Та в пам'яті той Вагнер. В забутті  
В листі до Везендонк він сповідався,  
Що світ і він – два недруги упертих  
І їм протистояти в битві доти,  
Аж в кого череп трісне од напруги.  
Тому й у нього, пише клятий німець,  
Так часто головні нервові болі.  
О, думаю, як це сприймала жінка,  
Закохана у властолюбця того!»<sup>23</sup>*

Втіленням «вічного духу Моцарта», уособленням самої Музики стає для українського поета Ріхард Вагнер. Аналізуючи поетику збірки Івана Драча, до якої увійшов «*Монолог Сальєрі*», Лесь Танюк звертає увагу на «*прикметні*» і «*такі рідкі в радянській поезії епітети, як гордий, упертий, пекельний*», що акцентують «*свідому впертість творця-митця, який змагається з навколишнім світом*»<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Запис у щоденнику Л. Танюка «Понеділок 30 січня 1967 р. Вечір» див.: Танюк Л. Твори. Щоденники без купюр: у 60 т. Т. 15: Щоденники, грудень 1966 р., січень – березень 1967 р. К.: Альтерпрес, 2010.

<sup>23</sup> Драч І. Слово і сонце. К., 1978. С. 48.

<sup>24</sup> Танюк Л. Твори. Щоденники без купюр: у 60 т. Т. 15: Щоденники, грудень 1966 р., січень – березень 1967 р. К.: Альтерпрес, 2010. С. 139.

Пієтет перед Вагнером настільки великий, що навіть пишучи кіносценарій про Миколу Лисенка, Іван Драч всупереч історичним свідченням примушує того марити саме Вагнером. Так, закоханий Лисенко – студент Лейпцизької консерваторії – бачить свою молоду дружину з чорною короговою її коси у дзеркалах вуличних вітрин як справжню Валькірію; в оперному театрі, слухаючи все ту ж «Валькірію», Лисенко уявляє себе за диригентським пультом, як він «набожно диригує увертюрою», а потім піднімається завіса і на сцені – Валькірія – Ольга О’Коннор, голос якої «вважає оксамитовим тембром і силою пристрасті»<sup>25</sup>. І це при тому, що напевне сценарист був докладно знайомий з листуванням композитора, що зафіксувало всі його театральні і концертні враження, і де «Валькірія» жодного разу не згадується. Крім того, навряд чи такою жаданою для шляхетного Лисенка, перед яким була відкрита блискуча кар’єра піаніста-віртуоза, могла б бути скромна посада театрального капельмейстера.

Власне «саунд» вагнерівської музики українські літератори другої половини ХХ століття уявляли собі досить приблизно. В оповіданні одеського автора Анатолія Колісниченка «Серце Іспанії» (1984) увертюра з опери «Лоєнгрін» звучить «рабіозо» як «шалена буряна музика», «лев’яча музика»<sup>26</sup>. І тут можуть виникнути сумніви: чи насправді мається на увазі містичний вступ до «Лоєнгріна»? Втім це мало турбує автора, який під шалене «рабіозо» і «мелодійний брязкіт литавр» (?) розгортає захоплюючий сюжет кохання сивого професора.

Вагнерівська спадщина сприймається українськими митцями нової генерації на відміну від попередників (згадаємо рецензію-фельетон Остапа Вишні) як престижний знак «естетичної вищості» і невичерпне джерело «знакових» імен, якими можна досить вільно оперувати у будь-якому контексті. Для Галини Пагутяк, наприклад, «Летючий голландець» – «символ, знаходження котрого – гра», це «той самий коаблик, яким ти пливеш поміж зірок»<sup>27</sup>. А в Оксани Забужко час уявляється великим Ноевим ковчегом, в який «упхалось нас непомалу», і повз якого вже вкотре пропливає Летючий голландець – «проклятий

---

<sup>25</sup> Драч І. Київський оберіг. К., 1983. С. 167

<sup>26</sup> Колісниченко А. Серце Іспанії // Оповідання’84. К., 1985. С. 146.

<sup>27</sup> Пагутяк Г. Радісна пустеля // Сучасність. 1997. № 11. С. 38.

морський блукач»<sup>28</sup>. «Под Лознгриновым плащом» приховує котурни ліричний герой віршу Наталії Бельченко<sup>29</sup>.

### **Діалог на рівних**

Вагнерівський «код» досить широко функціонує в сучасному українському мистецтві як поетична, музична, пластична метафора, що виникає або у процесі розгортання власного образу як пояснювальна деталь, або як початкова теза — ідентифікація того чи іншого суб'єктивного стану, настрою, ситуації тощо або як її підсумкове узагальнення. Здебільшого вагнерівські алюзії свідомо програмуються авторами. Але інколи вони можуть виникати і внаслідок асоціативного сприйняття художнього образу. У цьому аспекті заслуговує уваги живописна робота Олександра Дубовика «Букет» (1969). На ній зображений напіврозкритий бутон бавовника. Але жорстка цупата коробочка рослини здається схожою на «чашу» з металевих пластин, подекуди вкритих іржею, з шипами. Вона немов зроблена з окремих частин кованого лицарського обладунку. На картині «чаша» відокремлюється від блакитного фону (чи то моря, чи то неба), на якому виписані білі хмаринки-баранці, що заповнюють полотно рівними рядками і дедалі зменшуються зверху вниз. Умовний фон і напрочуд реалістично виписаний металевий «букет» наче існують у різних вимірах. Але рівний, немов ножем відрізаний, нижній край кожної хмаринки пояснює значення таємничого меча, зануреного у «чашу», її білий вміст. Саме з «чаші» виростає та речовина, яка відсікається мечем і утворює безкінечні, холодно байдужі, виструнчені легкі легіони. Автор, який називає свій живопис «сугестивним реалізмом», безумовно передбачає безліч відсилань, серед яких, на мій погляд, є не безпідставною асоціація з «Парсіфалем» Вагнера і Святим Граалем. Запечена у відтінках іржі кров Спасителя перетворюється на білий небесний «квант» раціонально-лютеранського покуття.

---

<sup>28</sup> Забужко О. Диригент останньої свічки: поезії. Київ: Рад. письменник, 1990. С. 37.

<sup>29</sup> Бельченко Н. Стихи // Collegium. 1997. № 1. С. 3.

Вагнерівського масштабу міфопоетичний космізм притаманний і творчому мисленню художника Львівської опери Євгена Лисика<sup>30</sup>. Вже у перших своїх роботах на початку 1960-х він «заявляє свою небуденність»<sup>31</sup>. У історію українського музичного театру Є. Лисик увійшов як сценограф, що випередив свій час: «Він вже тоді мислив і творив у такому собі уявному форматі 3D, – пише в ювілейній статті Марія Титаренко. – Йому не треба було пропонувати руйнувати стіни театру для його задумів – він це залюбки робив сам за допомогою горизонтів. Театр він перетворював на планетарій, на праліс, на Голгофу, на задзеркалля, на що завгодно, витворюючи додаткову реальність. Саме театральний простір дозволяв йому досягати максимальної релієфності форм, уявного відривання об'єктів від полотна, тривимірності плоских зображень і оптичних ілюзій (як на асфальтних малянках Дж. Бівера), внутрішнього світіння робіт (як в Айвазовського, якому невіруючі фоми зазирали за картини). І тому обличчя Матері з дитиною (із горизонту «Сотворення Світу», написаного саме після Чорнобиля) виникає просто перед очима, попереду тла, а галактики в її скорботних очах – глибоко позаду тла. Це створює ілюзію руху, наближення образу впритул. Недарма на вистави часто-густо ходили тільки для того, аби помедитувати під музику над Лисиковими шедеврами»<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Див.: Мисюга Б. Сценічна феноменологія Євгена Лисика // День. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/top-net/scenichna-fenomenologiya-evgena-lysyka> (дата звернення: 10.10.2022);

Творчість Є. М. Лисика в часі, просторі, сценографії та архітектурі / В. І. Проскураков, З. В. Клишко, О. К. Зінченко. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2016. 36 с.;

Євген Лисик. Біобібліографічний покажчик у театральному часі, просторі, сценографії, архітектурі. Львів: Срібне слово, 2015. 68 с. URL: <https://www.yakaboo.ua/evgen-lisik-biobibliografichnij-pokazhchik-u-teatral-nomu-chasi-prostori-scenografii-arhitekturi.html> (дата звернення: 10.10.2022).

<sup>31</sup> Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. С. 288.

<sup>32</sup> Титаренко М. Євген Лисик: нестерпна легкість (не?)буття // Zbruc. URL: <https://zbruc.eu/node/42420> (дата звернення: 10.10.2022).



Оперні вистави в оформленому Є. Лисиком сценічному просторі набували «величезної асоціативної енергії», а власна «його візуальна партитура розкриває філософський підтекст твору, надає кожній картині гігантської космічної перспективи»<sup>33</sup>, — згадувала Оксана Паламарчук.

Така концептуальна налаштованість українського митця органічно вписувалася у тренди світової сценографії, зокрема практики постановок вагнерівських творів. До речі, з досвідом європейського сценічного втілення музики Вагнера на теренах СРСР знайомили публіку гучні і резонансні (не менш, ніж вже згадані виступи Нью-Йоркського симфонічного оркестру) гастролі європейських оперних театрів. Так, у 1969 році у Москві з шаленим успіхом пройшла вистава «Нюрнберзькі мейстерзингери» (НДР), у 1971 році серед вистав Віденської опери виключний інтерес викликав «Трістан та Ізольда» під керівництвом К. Бьома, а у 1975 році Шведський Королівський театр показав «Перстень нібелунга» у постановці режисера Ф. Абеніуса і художника Я. Бразда. Ця знаменна подія суттєво змінила погляди на оперу загалом. Сучасна оперна версія «Персня», як захоплено писав російський дослідник, «поривала із застарілою сценічною традицією і примикала до сучасних пошуків, початок яким поклав у Байройті у 1951 році Віланд Вагнер. Ф. Абеніус і Я. Бразда витлумачили тетралогію як вселенську космічну трагедію, що розгортається поза часом»<sup>34</sup>.

Не постуপався масштабом відтворення вагнерівської партитури і львівський «Тангойзер» 1977 року, який поставив Євген Лисик у співпраці з диригентом Ігорем Лацанічем. Вистава, капітально поновлена у 1986 році, була довгий час візитівкою театру на гастролях. Є. Лисик також працював над втіленням «Лоенґріна». За його ескізами 1976 року, які створювалися на замовлення Большого театру СРСР, ця опера була поставлена вже після смерті художника у Санкт-Петербурзі у Маріїнському театрі (1999). Там же двома роками раніше була реставрована завіса і палети з лисикової сценографії «Дон Жуана», які були використані в оформленні «Парсіфаля» на сцені Маріїнського театру (1997).

---

<sup>33</sup> Паламарчук О. Твори Р. Вагнера у сценічних версіях Львівських театрів // Просценіум. 2003. № 3 (7). С. 11–16.

<sup>34</sup> Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.

Втім, не тільки вагнерівський репертуар, але будь-який музичний матеріал у прочитанні Є. Лисика набував «множини смислів, творимих мовою символів»<sup>35</sup>. Так, відроджена на львівській сцені у 1970 році опера Б. Лятошинського «Золотий обруч»<sup>36</sup>, партитура якої була одним з перших зразків засвоєння на українському ґрунті вагнерівських ідей, завдяки «вагнеріанській» спрямованості художнього мислення Є. Лисика, набула глобального символізму, розгортаючись як «довічний міф». На гастролях трупи у Польщі в 1990 році, де театр показав цю тоді вже доволі давню виставу, не залишилася не поміченою «прекрасна сюрреалістична декорація»<sup>37</sup> Є. Лисика, де на заднику постійно присутні велетенські фігури пращурів карпатської громади, що відстоює право на своє існування.

Так само і в одеській постановці опери-балету Віталія Губаренка «Вій» (прем'єра 1984 року), як згадувала Марина Черкашина, «на гігантських задниках виростили символічні фігури і форми, оживав космос фантастичних предметів, вступали у незвичну взаємодію речі, люди, природні і надприродні істоти»<sup>38</sup>. Художник максимально розширив горизонти у сприйнятті гоголівського сюжету. З притаманною йому метафоричністю він створює образ привітної мальовничої України зі солом'яними стріхами, квітучими мальвами, яка у «нічному інобутті» розкриває свою прадавню потаємну сутність. Через таку диxотомію реалізована «глибока філософська ідея трагічного роз'єднання і взаємного прихованого прагнення одне до одного людей і природних істот, що живуть якимось своїм особливим життям поруч із людським світом»<sup>39</sup>.

Якщо поети-шістдесятники відкрито декларували захоплення Вагнером, то композитори – їхні ровесники – багато в чому

---

35 Черкашина-Губаренко М. Homo Symbolico в мире театральных фантазий Евгения Лысыка // М. Черкашина-Губаренко. Музыка і театр на перехресті епох: 36 статей: У 2 т. Київ: Наука, 2002. Т. 1. С. 179–182. С. 179.

36 У 1971 році Є. Лисик отримав за постановку опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» Державну премію імені Т. Шевченка.

37 Паламарчук Оксана. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. 448 с. С. 342.

38 Черкашина-Губаренко М. Homo Symbolico... С. 180.

39 Там само. С. 181

дистанціювалися від нього у свої творчих пошуках. Обмінюючись партитурами вагнерівських увертюр, засвоюючи його художні знахідки (переважно в оркестровці), українські шістдесятники вторгували свій шлях. Згадуючи про етап формування своєї композиторської техніки під час навчання, Леонід Грабовський зізнається: «*Вагнер, Р. Штраус, французькі імпресіоністи на практиці лишалися невідомими більшості з нас, бо їхня музика явно чи неявно була заборонена: в концертах чи на радіо не звучала і ноти її не продавали*»<sup>40</sup>. Однак комплекс вагнерівських ідей глибоко укорінювався в їх музичному мисленні. Так, Віталію Губаренку вдалося знайти оригінальний підхід до музично-сценічного втілення одіозного політичного сюжету п'єси О. Корнійчука «Загибель ескадри» певною мірою завдяки вагнерівським паралелям. У 1967 році, працюючи над замовленням Київської опери, молодий композитор вперше в українському музичному театрі після Б. Лятошинського вдався до симфонізації оперної дії, побудови складної системи лейтмотивів. Композитор апелював до Вагнера, зокрема «Летючого голландця», створюючи наскрізний образ моря, буремної морської стихії. Опера починається саме «Піснею моря», музика якої насичується перегуком фанфарних сигналів. (Взагалі велике значення ритуальної сигнальності для втілення морської та лицарської романтики притаманне Вагнеру не тільки у «Летючому голландці», але й у «Лоенґріні» та «Парсіфалі».) У фіналі виконання наказу про знищення чорноморської ескадри розуміється композитором як катастрофічний акт. Це – загибель цілого світу, «старого світу». І загибель його по-вагнерівськи велична. Фінальний Реквієм не тільки оркестровими барвами, але й інтонаційно нагадує відомий жалобний марш з тетралогії «Перстень нібелунґа». В опері В. Губаренка по-вагнерівськи також подається ідея жертвності в її невідворотності та катарсичності.

У першій опері Губаренка «тінь Вагнера» входить у поетичну систему твору, так би мовити, мимо волі автора. Тільки через тридцять років композитор вступає у відкритий діалог зі своїм великим попередником (якого, до речі, ніколи не залучав до числа своїх кумирів).

---

<sup>40</sup> Композитор Леонід Грабовський. Лінії – перехрестя – акценти: бесіди, статті, матеріали / Укладач О. Щетинський. Харків: АКТА, 2017. С. 309.

Симфонія-балет «Liebestod» (1997)<sup>41</sup> вже назвою запозичує ключовий концепт «Трістану та Ізольди». Але В. Губаренко менше за все прагне розкрити вагнерівський зміст. Питання Вагнера і Шопенгауера: чи не є «бажання смерті», транс у підсвідоме найінтенсивнішим буттям, яке відбиває денні тіні, – зовсім не хвилює композитора. Запозичуючи у Вагнера готовий смисловий «кристал», Губаренко прагне «розчинити» його у баладній конкретиці. Якщо у «Летючому голландці» відбувається сублімація баладного сюжету на рівень філософської абстракції, то в симфонії-балеті йде зворотний процес: «любов» і «смерть» подаються як конфліктні начала. Смерть – токатно агресивна, кохання – по-дитячому відкрите й ясне, в ньому немає трістанівської екзальтації, а натомість акцентується багатобарвність, різноманітність і неупинний плін. Проте драматургічний розвиток виявляє більш складну їх взаємодію. Любов не тільки приборкує врешті-решт смерть, але існує, поширюється і росте «зі смерті». «Memento mori!», що кожної хвилини б'ється у свідомості, стає головною рушійною силою перетворення трагічного буття в любов.

### **«Вітаєм знову, Herr Wagner!»**

На початку ХХІ століття градус одержимості вагнерівським помітно знижується. «Неймовірне почуття пошани до Вагнера і Скрябіна»<sup>42</sup>, про яке згадував Л. Грабовський, як і до інших класиків, що «ніби земних богів, несла культура пристрасного шанування (недоступні у своїй героїчній аурі, вони ріяли над світом пізніше народжених)»,<sup>43</sup> дещо приглушується, змінюючись звичкою «із цією спадщиною жити».<sup>44</sup>

Нові реалії життя значно скоротили дистанцію між українським мистецьким загалом, студентською молоддю і престижним вагнерівським

---

<sup>41</sup> Аудіозапис див.: Vitaliy Hubarenko (1934–2000, Ukraine). Liebestod: symphony ballet Op. 53 (1997). Academic Symphony Orchestra of the Kharkiv Philharmonic. Conductor: Yuriy Yanko. Recording date: 2018. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=dvpcMLR-Eec&ab\\_channel=fortisanimaUkraine](https://www.youtube.com/watch?v=dvpcMLR-Eec&ab_channel=fortisanimaUkraine) (дата звернення: 10.10.2022).

<sup>42</sup> Композитор Леонід Грабовський. Лінії – перехрестя – акценти: бесіди, статті, матеріали / Укладач О. Щетинський. Харків: АКТА, 2017. С. 55.

<sup>43</sup> Слотердайк П. Кентаврическая литература. URL: <https://www.nietzsche.ru/look/xxb/kentavr/> (дата звернення 02.02.2022).

<sup>44</sup> Там само.

контекстом. Створення в середині 1990-х відділень Вагнерівського товариства в Україні (Львові, Харкові, Києві), доєднання до світової спільноти шанувальників творчості великого майстра дозволило не тільки налаштувати спеціальний канал інформації між Україною та Європою, але й скористатися стипендіальним фондом Товариства. У ювілейному виданні «25 років Вагнерівського товариства у Києві» його голова Марина Черкашина наводить більше сорока імен молодих київських співаків, композиторів, музикознавців, які завдяки щорічним стипендіям мали змогу здійснити паломництво у «Мекку вагнеріанства» – відвідати Байройтський фестиваль. Тут же кияни зустрічали і своїх харківських, львівських однолітків, контактували з музичною обдарованою молоддю зі всього світу. Перегляд фестивалівних 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. Пафос, «покаянні екстази», що диктувало колишнє вагнеріанство, відійшли у минуле. Апелюючи до Вагнера, українські композитори нової генерації створюють музику в протилежність до вагнерівської, безкомпромісно сучасну і за технікою, і за смислами, перетворюють впізнавані вагнерівські лексеми на метафори різного типу переживань та відчуттів, репрезентуючи ускладнену картину свідомості, яка доволі болісно сприймає зовнішній світ.

Такою, наприклад, є низка опусів молодих композиторів-стипендіатів Вагнерівського товариства, створених за ініціативою голови його харківського відділення Олександра Сердюка. У назві фортепіанного тріо «Пам'яті великого артиста» («Music in Memory of Great Master»,

2011) Дениса Бочарова<sup>45</sup> відразу дивує відсутність ніби загубленого прикметника «елегічне», що вкарбований у свідомість класичним то-посом сумування за втратою геніального митця. Втім, одночастинний музичний твір для скрипки, віолончелі і фортепіано налаштовує зовсім на інший тип сприйняття. Ключовим у назві є слово «пам'ять». Ми маємо справу з дотепною спробою деконструкції монолітного Хоралу пілігримів з «Тангойзера», що сприймається як спроба «пригадування» цієї теми в її цілісному викладі. Присутня вже спочатку в дискретній фактурі як розпорошена на «атоми» музичних елементів субстанція, вагнерівська тема здається невливою для відтворення: ніби блукаючи у темряві, існуючи в автономному режимі, музиканти «випадково» натрапляють то на знайомий інтервальний хід, то на пунктир, то акорд, то опиняються у мі-мажорній площині... «Археологічні розкопки» продовжуються під загрозою нівелюючих тематичний рельєф хроматичних пасажів з тенденцією до втрати звуковисотності, втім далі вдається упевнити тріоль і навіть реконструювати у партії фортепіано початковий мотив (правда, на 9/8), банальне продовження якого відкидається як невдалий ескіз. Але перспектива віднайдення цілого вже існує, азартом прискорюється темп у «свінгуючому епізоді», де у хаотичному звуковому «середовищі» проступають окремі цілісні мотиви тематичного прообразу. Вже всі фрагменти першого речення установлені, навіть його заключний з форшлагом кадансовий зворот і початкова акордова послідовність, але як цілісне тематичне утворення вагнерівська музика з увертюри «Тангойзера» наприкінці несподівано репрезентується на фоні домінантового органного пункту «сторонніми перехожими» (запис у виконанні кларнету і гітари).

Не обійшовся без цитування Вагнера Денис Бочаров і у віртуозному «скетчі» для кларнета соло під назвою «Маленький сувенір з нагоди ювілея Р. В.» («*Little Souvenir for the Anniversary of R. W.*», 2013). У цьому

---

<sup>45</sup> Аудіозаписи творів Дениса Бочарова див.: URL: <https://soundcloud.com/denysbocharov> (дата звернення: 10.10.2022).

Також відео виконання див.: Denis Bocharov. Music of memory of great master. Performers: Anait Vanoian (violin), Inna Kostyunina (cello), Denis Bocharov (piano). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=5vL8rD3Desg&ab\\_channel=%D0%98%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%92%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D1%8F%D0%BD](https://www.youtube.com/watch?v=5vL8rD3Desg&ab_channel=%D0%98%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%92%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D1%8F%D0%BD).

випадку інтонації лейттеми знемоги з опери «Трістан та Ізольда» український композитор розчинив у «пташиному клекоті», з яким асоціюється солюючий кларнетовий тембр, завдяки, наприклад, «Квартету на кінець часу» О. Мессіана («*Quatuor pour la fin du temps*», 1941), де, як відомо, третя частина виконується кларнетом соло і має назву «Безодня птахів» («III. *Abîme des oiseaux*»). Напевно, так, як занотував Деніс Бочаров, міг би звучати навесні голос лебедя, якби його взявся занести до свого «Каталогу птахів» О. Мессіан. Чому лебедя? Відповідь береться з партитури «Лоенґріна», коли кларнет, напевне, перетворюючись з дивної птахи на людину, «прошипів» (використовуючи прийом *multiphonics*) початок теми з дуету Ельзи та Лоенґріна з другого акту.

«Сувенірна продукція» на пошану Р. Ваґнера Деніса Бочарова має відчутний багательний родовід, але вона позбавлена анекдотичності, картинності — це надто банально, хоч і респектабельно в ситуації пост-модерних практик. Втім, Денісу, очевидно, не цікаві «колажні ножиці», він захоплений тим авангардним драйвом, що дає енергія деконструкції. Фрагментація ваґнерівських лексем (попри все очуднення вони добре впізнаються) так само, як і скляна гондола з Венеції або блокнотик з автографом Кафки з Праги, стає згустком емоційної пам'яті, забарвленої власною суб'єктивністю.

Вічний сюжет спокутування розгортає Катерина Палачова в своєму Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано під назвою *Leibestod* (2018)<sup>46</sup>. Далеко не камерний, а по-справжньому оркестровий масштаб зіставлення музичних контрастів, що перебувають у стані трансформації, злиття і взаємне пророщення у полярних спектрах. Базована на інтонації тритону трістанівська екзальтована лексика, ніби розплавлена у багатовимірних нашаруваннях, задає максимальний рівень нестабільності. Їх перерозташування, повторне збирання та імітаційне стретове проведення у тісній близькості досягає катастрофічного шаленства. Початок Тріо — гідний Дантового аду: низький гуркіт роялю — і як клеймо ставиться повторений тритон. Не має значення, чи це таврований прокляттям корабель-примара, чи наші власні

---

<sup>46</sup> Відео виконання див.: Авторський концерт Катерини Палачової 30.04.2018 (timing — 1:05:16). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=StnNyPrLxbM&ab\\_channel=%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%9F%D0%B0%D0%B8%D0%B0%D1%87%D0%BE%D0%B2%D0%B0](https://www.youtube.com/watch?v=StnNyPrLxbM&ab_channel=%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%9F%D0%B0%D0%B8%D0%B0%D1%87%D0%BE%D0%B2%D0%B0) (дата звернення 10.10.2022).

демони, але відтворюється гранично межова ситуація. Їй протистоїть містична гавань, причал, заціпенілий світ чистої квінти і діатоніки. Дається водночас відповідь і запрошення. Повернення початкового матеріалу відкриває нове «коло гріхопадіння», проте діатонічний квінтово-секстовий висхідний зов не зникає, всупереч йому більш рельєфно проступає трістанівська інтонація. Вповні приреченість усвідомлена у Largo, від якого починається поступове прискорення, яке приводить до скерцозного епізоду. Встановлюється регулярна зміна розміру (7/8 і 8/8), ущільнюється фактура дублюваннями: розгортається моторошний *Danse macabre*. Навалу зупиняє під ферматою пауза – риторичний знак смерті. І ось воно – чудо! Споконвічне шаленство ніби прокидається у вічне життя. Символічні три діези у ключі, немає метричної сітки (час зник), непсоніфікована діатоніка і сходження вгору у верхньому голосі, яке поступово наростає (знову як у «Трістані»). Звучить апостольське слово, проголошене виконавцями німецькою та українською водночас. Не любов розквітає у душі, а стражденна душа розчиняється у любові, знаменуючи невідворотність «вічного спокою» у лоні Любові.

Суб'єктивність іншого порядку виявляється у Фортепіанній фантазії (2021) Богдана Сінченка на тему першої пісні «Ангел» з вагнерівського вокального циклу на вірші Матильди Візендонк<sup>47</sup>. Якщо пісня є зверненням до вищої істоти, то фантазія Богдана пропонує зворотний погляд. Не виходячи за межі ранньоромантичного піанізму, молодий композитор відкриває присутність вічності, голос якої уособлює вісник. В обрамленні формул баркарольного супроводу з вагнерівського солоспіву (чотири такти на початку і чотири – в кінці) розгортається діалог. Смертний може не закінчувати свої фрази, обмежуючись лише зоною *initio* чудових фраз вагнерівської «безкінечної мелодії». Перед обличчям вічності перші звуки кожного рядку заморожуються у довгий кластер<sup>48</sup>. Голос у відповідь – ледь чутна вібрація – репетитивні мотиви, якими, наче вуаллю, огортається містичний простір.

Отже, як бачимо, і сьогодні вагнерівський «код» продовжує бути знаком «європоцентричної модерної української культури», хоч вже

---

<sup>47</sup> Аудіозапис див.: URL: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=762993538284610&id=100003539771260&sfnsn=mo](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=762993538284610&id=100003539771260&sfnsn=mo)

<sup>48</sup> На згадку спадає музика В. Сильвестрова – майстра «музичних голограм».



не підживлює, як раніше, індивідуалізм у мистецтві або протестні інтенції. Новій генерації доби шістдесятництва не властива упертість попередніх поколінь, на відміну від своїх вчителів вони уникають питань, поставлених руба, адже знають, що у мистецтві немає прямих відповідей. Їх не хвилює «гріх малоосвіченості», хоч сьогодні, у добу всезнаючого Google, це відчувається, як ніколи раніше. «Зручні покої відомих знань» вони залишають заради контакту з конкретною реальністю, цінують непозбавлений вишуканості пошук свіжого погляду на вже сказане або пережите. Нова генерація доби шістдесятництва вміє чути й слухати, уникає умоглядних концепцій. Сучасна мистецька молодь, принаймні кращі з них, не заклопотані саморекламою і, на диво, вільні від конкурентних перегонів («хто – геній, а хто – Сальєрі?»). Більшість з них не має бажання декларувати провокативні послання або артикулювати свою високу місію, втім вони мають свою точку зору та здатні вслухатися у великі відлуння малих подій, окремих випадків, кризових ситуацій...

Різні способи використання ваґнерівського «коду» українськими митцями різних поколінь, між тим, виявляють і певну спорідненість. І це не є спільна доктрина або правила школи (скажімо, харківської). У даному випадку – дещо інше. Постать Ваґнера, серед іншого, об'єднує різні генерації українських митців, дає їм безпосередній зв'язок зі світом, засіб розуміння і можливість інтенсивного переживання буття. ■

Новакович  
Мирослава Олександрівна –  
докторка мистецтвознавства,  
професорка кафедри музичної  
медієвістики та україністики  
Львівської національної музичної  
академії ім. М. В. Лисенка

Myroslava Novakovich – doctor  
of Art Studies, Professor,  
Department of medieval  
studies and Ukrainian studies  
at the Mykola Lysenko Lviv  
National Music Academy

golowersa63@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5750-7940

## Ваґнерівська «драма майбутнього» та її рецепція у творчості Лесі Українки

**В**ідомо, що українську літературу XIX – початку XX ст. часто звинувачують у зосередженні на питаннях побутового та вузько етнографічного характеру. А це, на думку деяких зарубіжних культурологів та літературознавців, стало однією з головних перешкод на шляху до її визнання у світі. Проте в нашій культурі є твори, глибинний сенс яких можна збагнути, лише вийшовши за межі традиційної літературоцентричної парадигми, оскільки вони інспіровані тими імпульсами, що знаходяться у позалітературній площині. І тут насамперед слід згадати про музику, яку сучасні українські інтелектуали чомусь відкинули далеко на маргінес, хоча глибше знайомство з музичними творами європейської академічної спадщини може стати кодом для дешифрування багатьох літературних текстів.

У цій розвідці не випадково йтиметься про «Лісову пісню» Лесі Українки. Драма-феєрія належить до тих видатних творів світової літератури, у яких було досягнуто напрочуд гармонійного синтезу між словом і музикою. Не викликає жодного сумніву філософська глибина

висловлених у п'єсі думок, про що вже багато сказано дослідниками творчості письменниці. Але під її зовнішнім фольклорним шаром приховано ще багато цікавого й нерозгаданого, що й досі викликає певні дискусії у колах літературознавців і не тільки.

Аналізуючи символіку «Лісової пісні», дослідники зазвичай цитують спогади Ольги Косач-Кривинюк і найперше думку про те, що драма пов'язана з волинським Поліссям і ним нав'язана. Цим вагомим біографічним аргументом дехто з них прагне спростувати окремі припущення про «чужоземні впливи на українську письменницю»<sup>1</sup>. Але чи можна розглядати страх перед чийось впливом як спробу захистити Лесю Українку від звинувачень у наслідуванні та неоригінальності, чи за цим ховається щось інше, а саме: небажання визнати той факт, що сильне канонічне письмо, як стверджує відомий американський літературознавець Гаролд Блум, взагалі не існуватиме без впливу «процесу, який боляче переживати і непросто зрозуміти»<sup>2</sup>.

Одним з перших символіку «Лісової пісні», вийшовши за межі традиційного фольклоризму, спробував розтлумачити Віктор Петров, який вбачав у Лукашеві архетипний образ Орфея у неоромантичній національній інтерпретації<sup>3</sup>. Однак, як стверджує Лукаш Скупейко, такі аналогії «для глибшого зрозуміння драми та своєрідності зображеного в ній світу нічого сутнього не додають»<sup>4</sup>. Тому, на його думку, «пробудження Мавки під “згуки” сопілки» не варто пов'язувати з містичними теоріями про особливе призначення музики, а доцільніше розглядати в контексті весняного календарно-обрядового циклу, позаяк Мавка є уособленням «зеленого клечання і весняного буйноцвіття трав

---

1 Міщенко Л. Леся Українка: посібник для вчителів. К.: Радянська школа, 1986. С. 258.

2 Блум Гаролд. Західний канон: книги на тлі епох. Київ: Факт, 2007. 720 с.

3 Петров В. Лісова пісня. Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. Київ: Факт, 2002. С. 149–171.

4 Скупейко Л. Міфосемантика мелійного мотиву в «Лісовій пісні» Лесі Українки // Пісню народною натхнені (творча співпраця Лесі Українки та Климента Квітки): Матеріали. Статті. Дослідження. Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2006. С. 112–119.

і дерев»<sup>5</sup>. «Лісову пісню» Лесі Українки, безперечно, можна розглядати і під таким кутом зору, бо в драмі закладено багато інтерпретаційних можливостей, обумовлених внутрішньою поліваріантністю смислу. Але паралелі з Фрідріхом Ніцше, Гергартом Гауптманом та й загалом з естетикою німецького романтизму, починаючи від філософії магічного ідеалізму Новаліса (на що звертає увагу В. Петров), невже ж такі нічого не додають до глибшого розуміння твору? І чи тільки зі слов'янського фольклору почерпнула письменниця художні образи до драми? Власне, про впливи уявні та реальні йтиметься далі, оскільки «сильна література є змагальною, хоче вона того чи ні, а тому її неможливо розглядати окремо від її занепокоєння впливами попередніх авторитетних текстів»<sup>6</sup>.

Використовуючи, слідом за В. Петровим, назву праці Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» як своєрідну метафору, що втілює одну з провідних тем драми — про високе призначення музики як мистецтва, здатного перетворювати світ, — дослідники творчості письменниці впритул наблизилися до того джерела, в чіх потоках вірогідно черпала натхнення, окремі образи та ідеї не лише Леся Українка, але й, без перебільшення буде сказано, вся європейська культура кінця XIX — першої половини XX ст. Однак у цьому випадку йтиметься не про визначного німецького філософа, чиє ім'я літературознавці переважно згадують у контексті «Лісової пісні». Найвірогідніше, що не впливу Ніцше треба тут шукати, а впливу того, хто був спочатку другом і учителем філософа, а згодом, за визначенням Олексія Лосева, став безжалісною трагедією його життя. Адже праця Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» була інспірована філософсько-естетичними працями та музичними драмами великого німецького композитора, поета і мислителя Ріхарда Вагнера і йому присвячена. Відомо, що філософ пройшов складний шлях від безперечного захоплення «байройтським генієм» у трактаті «Ріхард Вагнер у Байройті» до серйозної і несправедливої критики у праці «Ріхард Вагнер як подія», і до остаточного

---

5 Скупейко Л. Міфосемантика мелійного мотиву в «Лісовій пісні» Лесі Українки // Пісню народною натхнені (творча співпраця Лесі Українки та Климента Квітки): Матеріали. Статті. Дослідження. Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2006. С. 112–119.

6 Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. Київ: Факт, 2007. С. 17.

внутрішнього «звільнення», як він сам заявив, від Вагнера у наступному трактаті «Ніцше contra Вагнер». Однак Ніцше ніколи себе не відділяв від Вагнера, тому що для нього Р. Вагнер, за спостереженням О. Лосева, – «його внутрішнє “я”, його внутрішня субстанція»<sup>7</sup>. І навіть «звільнившись» від Вагнера, Ніцше, як стверджує Лосев, продовжував таємно його любити, адже у нього «нікого не було крім Ріхарда Вагнера»<sup>8</sup>.

«Проблема Вагнера» з самого початку свого існування далеко вийшла за межі музичного мистецтва, і не лише музикознавцям належить «нове слово про композитора», адже безперервні суперечки у сфері музикології вже давно перекинулись на проблеми філософії культури. Шарль Бодлер, Поль Клодель, Ромен Роллан, Бернард Шоу, Томас Манн, Лев Толстой, В'ячеслав Іванов, Олександр Блок, Клод Леві-Строс, Олексій Лосев – це далеко не повний перелік тих письменників і філософів, які цікавились постаттю Вагнера і присвятили цій проблемі не одну сторінку своїх праць. Р. Роллан у книзі «Музиканти наших днів» порівнював Вагнера з високою горою, що височіє «над усіма художниками свого часу»<sup>9</sup>, адже він був похмурим світочем «нашої юності, могутнім джерелом життя і смерті, бажання і зречення, у якому ми черпали нашу моральну силу і завзяття у боротьбі зі світом»<sup>10</sup>.

Коли йдеться про дослідників творчості Лесі Українки, то у свій час ще Віктор Петров, аналізуючи «Лісову пісню», мимохіть згадав ім'я Вагнера як предтечі європейського неоромантизму, але на безпосередній зв'язок між Вагнером і Лесею Українкою не натякав. Не знайшла ця проблема належного висвітлення навіть у працях сучасних музикознавців, попри те, що тема «Леся Українка і музика» інспірувала декілька серйозних музикознавчих досліджень. Водночас слід віддати належне Оксані Забужко, яка у своїй книзі про Лесю Українку вказала на недостатність лише літературознавчого підходу до вивчення її творчості та на потребу залучення досвіду музикознавства. Дослідниця

---

<sup>7</sup> Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. 1968. № 8. С. 67–196.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Роллан Р. Музиканты наших дней: Стендаль и музыка. Москва: Музыка, 1989. С. 73.

<sup>10</sup> Там само. С. 76.

вважає, що у «Лісовій пісні» Леся Українка запропонувала свій, український варіант середньовічної легенди про лицаря Парсіфалю, неперевершено втіленої у мистецтві саме Вагнером.

Але перш ніж стверджувати наявність впливів Вагнера у згаданій драмі та, відповідно, «виявляти» їх, слід визначити, наскільки добре була обізнана Леся Українка з музично-літературною спадщиною композитора? Відповідь на це питання дають листи письменниці. Так, в одному з них, написаному з Відня 25 лютого 1891 року до брата Михайла, вона згадує свого знайомого Іларіона Гриневецького, що «він завзятий вагнерист» і «поважає Вагнера в його музиці за реалізм, а в поезії (признає-бо Вагнера, великим поетом) — хіба вже за романтизм!»<sup>11</sup>. Також дізнаємось, що І. Гриневецький приніс їй клавир опери «Лоенгрін» — се вже *ad maiorem artis gloriam*<sup>12</sup>, який вона взялася розучувати зі своїми галицькими приятельками. З того самого листа можна отримати інформацію, що Леся Українка у Відні активно відвідувала театр і була присутня на двох оперних виставах Р. Вагнера — «Нюрнберзьких мейстерзингерах» та «Зігфріді» (третя опера з тетралогії «Перстень нібелунга»). У доповіді «Новітня суспільна драма» письменниця принагідно згадує «лицарський цикл» (за її власним визначенням) опер Вагнера з образом святого Грааля. А в одному з листів із Сан-Ремо змальовує тамтешню грозу як типово вагнерівську.

На перший погляд, може скластися враження, що згадана інформація абсолютно не пояснює ставлення Лесі Українки до Вагнера, позаяк визнання його великим поетом — це передусім думка І. Гриневецького, а не її власна. Але тільки на перший погляд, тому що в тих небагатослівних висловлюваннях письменниці прискіпливий дослідник може прочитати досить багато. Письменниця, згадуючи «лицарський цикл» композитора, була добре обізнана, що, окрім «Лоенгріна», до нього входять «Тангойзер», «Трістан та Ізольда» і «Парсіфаль». Ймовірно, вона чула «Валькірію» (друга опера тетралогії «Перстень нібелунга») і перебувала під враженням майстерного зображення Вагнером грози, тому в одному з листів метафорично назвала грозу в Сан-Ремо вагнерівською. Стосовно думки І. Гриневецького про Вагнера як про великого

---

<sup>11</sup> Кисельов Г. Л. Сім струн серця: (Музика в житті і творчості Лесі Українки) / за ред. Т. В. Шеффер. К.: Муз. Україна, 1968. С. 16.

<sup>12</sup> Для більшої слави мистецтва (лат.).

поета-романтика, письменниця не спростовувала її, оскільки це вже був загальноvizнаний факт. Адже Вагнер, перш ніж стати композитом, здобув ґрунтовну філологічну університетську освіту. Вірогідно, Леся Українка читала його поему «Перстень нібелунґа», що згодом стала основою лібрето однойменної грандіозної оперної тетралогії. Тому про вплив саме цього твору на «Лісову пісню» йтиметься далі.

Серед причин, що спонукали Р. Вагнера винести поему «Перстень нібелунґа» на літературний суд, була інформація про вплив його твору на драматичні та літературні задуми інших письменників. Це змусило автора роз'яснити ідею драми, що кардинально відрізнялася від інших літературних трактувань теми про нібелунґів. У статті «Післямова з приводу обставин, у яких створювалась урочиста сценічна вистава “Перстень нібелунґа” – включно до того моменту, як був опублікований її текст» Вагнер пише, що «серйозний розгляд поетичної роботи “оперного композитора” нарівні з творами професіональних поетів був би у будь-якому випадку цілком новим явищем в історії сучасної німецької публіцистики»<sup>13</sup>. І далі, розмірковуючи вже над завершеним музичним втіленням драми, продовжує: «Насправді це такий твір мистецтва, який однаково відрізняючись як від опери у власному розумінні, так і від найновішої драми, височіє над оперою, бо розвиває до логічного кінця її найчудовіші тенденції і пов'язує їх в ідеально свобідну єдність»<sup>14</sup>.

Дослідники творчості композитора стверджують, що вклад Р. Вагнера у світову культуру визначається тим, що «він створив музичну драму. Для нього вона була перш за все музичним осмисленням “філософії життя”, найважливіших морально-соціальних проблем, що стоять перед людством <...> І як засіб втілення певної художньої мети – нова образність, нова інтонаційність, нові музично-драматургічні принципи, ідея синтезу мистецтв заради максимальної виразності»<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Вагнер Р. Статті и материалы / ред. Г. Крауклис. Москва: Музыка, 1974. С. 42.

<sup>14</sup> Там само. С. 46.

<sup>15</sup> Орджоникидзе Г. Диалектика формы в музыкальной драме // Рихард Вагнер: Сборник статей ВНИИ искусствознания / Ред.-сост. Л. В. Полякова. М., 1987. С. 96.

Незважаючи на незаперечне значення творчості Вагнера для подальшого розвитку європейського музичного і не тільки музичного театрів, його вплив не був всеохоплюючим, оскільки навіть у Німеччині і театр Пауля Гіндеміта, і театр Карла Орфа, і драма Бертольда Брехта «формувались як явища, що багато у чому протистояли вагнерівській реформі»<sup>16</sup> з її міфологізмом, поетичною мовою та морально-етичною проблематикою. Але, як не парадоксально, багато хто з тих митців, що свідомо стали в опозицію, намагаючись уникнути впливу композитора, починаючи від Клода Дебюссі, Ріхарда Штрауса, веристів, не могли не відчувати його «спонукуючих стимулів для себе <...> Писати так, ніби Вагнера не існувало, у той час вже було неможливо»<sup>17</sup>. Навіть Б. Брехт, заперечуючи вагнерівську ідею «синтетичного художнього твору» і закликаючи до розмежування елементів, фактично розвиває його погляди від протилежного. Те, що так хвилювало Вагнера, стало головною проблемою сучасного театру – і музичного, і драматичного. Адже «мова йде про вічну проблему синтезу мистецтв, про ту основу, на якій вони можуть прийти до згоди. Те, що такий синтез і нині актуальний, свідчить практика сучасного драматичного театру»<sup>18</sup>.

Тому, повертаючись до основної теми цієї розвідки – впливу вагнерівської естетики на «Лісову пісню» Лесі Українки, – слід зазначити, що цей вплив найвиразніше проявив себе не у зверненні до міфу, не в романтичному пафосі драми, а в закладеній у ній ідеї синтезу мистецтв. Письменниця, чи не єдина у світовій літературі початку ХХ ст., своєю драмою-феєрією, створеною на автентично українському «ґрунті», впритул наблизилася до реалізації «idea fixe» усього вагнерівського життя – «синтетичного твору майбутнього».

Однак треба зауважити, що ідея синтезу мистецтв не є відкриттям лише одного Вагнера. Так, поети-романтики єнського гуртка, прагнучи змінити внутрішню якість слова, вкладаючи у нього більш глибокий зміст, виходили насамперед з музичної інтуїції. Адже «вираженням безконечного духа може бути мова, яка не встановлює духові меж,

---

<sup>16</sup> Там само. С. 96.

<sup>17</sup> Там само. С. 124.

<sup>18</sup> Там само. С. 128.



мова музики, музична мова, слово, яке стало музикою»<sup>19</sup>. На думку Новалиса, «всі мистецтва звертаються до музики, без якої їм немає прятунку, тому що вона — останнє дихання душі, тонше, ніж слова, навіть, можливо, ніжніше, ніж думки». Власне, у цьому, на переконання Володимира Жирмунського, полягає абсолютно нова концепція поезії, якої не знала європейська література до романтизму. Йдеться про те, що поетичне ліричне висловлювання неначе народжується імпровізаційно, що генетично споріднює його з музичною процесуальністю. Одним з творців такої поезії, що наближалась до музичної імпровізації, був Людвіг Тік.

Але, якщо німецькі поети-романтики обстоювали ідею злиття словесного і музичного висловлювання в поезії, то Вагнер у трактаті «Твір мистецтва майбутнього» (1850), а згодом в «Опері та драмі» (1850) є «пристрасним проповідником» синтезу всіх мистецтв саме у драмі. Ба більше, це, на його думку, повинна бути насамперед музична драма, де чоловічим началом виступає поетичний образ, якому протистоять безконечна стихія абсолютної музики. Але остання сама по собі «також не може стати основою правдивого мистецтва»<sup>20</sup>. Тому, аналізуючи цей «великий універсальний твір мистецтва», створений своєю уявою й прагненнями та частково реалізований у тетралогії «Перстень нібелунга», Вагнер бачить його у сукупності «трьох чисто людських родів мистецтва у їх первісному єднанні»<sup>21</sup> — танці, музиці та поезії.

Танець, з його ритмом, народженим із необхідності виразності та ясності рухів, піднімається до «найконцентрованішого і найтоншого вираження певних духовних афектів і волеустремлінь»<sup>22</sup>. Танець у драмі досягає своїх висот: «там, де мова лише описує та пояснює, де музика — лише одухотворений ритм, що супроводжує танець, там за допомогою прекрасного тіла і його рухів тільки й може безпосередньо

---

<sup>19</sup> Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, 1996. 231 с.

<sup>20</sup> Вагнер Р. Опера и драма // Рихард Вагнер. Избранные работы / Вступительная статья А. Ф. Лосева. Москва: Искусство, 1978. С. 162.

<sup>21</sup> Там само. С. 164.

<sup>22</sup> Там само. С. 171.

виражатися... почуття, що захопило усіх»<sup>23</sup>. Танець, як суто вагнерівське найконцентрованіше вираження духовного афекту, є наявний у «Лісовій пісні». Так, у фіналі другої дії твору момент найвищого кульмінаційного піднесення супроводжується шаленим (згідно з ремаркою Лесі Українки) танцем Мавки та Перелесника. Те, чого не можливо висловити словом, передано через «інтонації тіла»: «він мчить її в танці омлілу» – читаємо у ремарці.

Щодо музики, то вона, за визначенням Вагнера, – «серце людини... це любов, яка струменем виливається з серця, облагороджуючи чуттєві відчуття та олюднюючи абстрактну думку»<sup>24</sup>. На спів Лукашевої сопілки Мавка реагує словами: «Як солодко грає, як глибоко крає, розтинає білі груди, серденько виймає!» У трактаті «Опера та драма» знаходимо наступне визначення: «Музика – жінка <...> це русалка, що бездушно плине на хвилях своєї стихії доти, доки любов чоловіка не пробудить у ній душу»<sup>25</sup>. Випадковий збіг обставин чи ні, але висловлена Вагнером думка абсолютно співзвучна з ідеєю «Лісової пісні».

Для Вагнера музика – «пристрасне одкровення та ні з чим незрівнянне вище буття»<sup>26</sup>. В одному з листів до Ференца Ліста він писав: «Музика і є та правдива, художньо-ідеальна подоба світу»<sup>27</sup>. Аналогічні погляди висловлював і Артур Шопенгауер, з філософськими працями якого композитор познайомився у процесі творення тетралогії «Перстень нібелунга». На думку філософа, музика – найвище з усіх мистецтв, мистецтво ірраціональне, це мова, якої розум не здатний осягнути.

Проблема романтичного героя, наділеного містичним даром міфічного Орфея, тобто здатністю творити прекрасну музику і тим самим оновлювати й перетворювати світ, є стрижневою у драмі «Лісова пісня». І музика у цьому контексті виступає як першопричина і рушійна сила усіх тих імпульсів, що животворять і запліднюють навіть саму

---

<sup>23</sup> Вагнер Р. Опера и драма // Рихард Вагнер. Избранные работы / Вступительная статья А. Ф. Лосева. Москва: Искусство, 1978. С. 172.

<sup>24</sup> Там само. С. 177.

<sup>25</sup> Там само. С. 337.

<sup>26</sup> Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. 1968. № 8. С. 135.

<sup>27</sup> Там само. С. 144.

природу. Не випадково письменниця назвала свій твір «Лісовою піснею». Ба більше, музика у феєрії – повноправний драматургічний компонент складної системи виразових засобів, покликаний втілити багатоплановий ідейно-художній задум. Так, певні образи-символи твору відтворюються через мову музики. У цьому слід вбачати безпосередній вплив музичної естетики Вагнера, який виключно музичними засобами намагався передати і переживання своїх героїв, їх узагальнені характери і те середовище, у якому вони живуть. При цьому він постійно спирався на зриму театральну дію. Адже «пафос вагнерівської реформи спрямований насамперед на відродження театральності <...> музиці належало не тільки коментувати те, що відбувалося на сцені, не тільки ілюструвати його і створювати йому емоційний фон, але “театралізуватися”. Тобто театральне як сукупність поетичного слова і сценічної дії повинне було проникнути в інтонаційну природу музики, вплинути на логіку взаємозв’язку музичних символів»<sup>28</sup>.

Притаманний композиторові паралелізм сценічної дії і музичного коментаря Леся Українка спробувала перенести на ґрунт поетичної драми. Вагнерівська лейтмотивна система своєрідно переосмислюється письменницею у позамузичній сфері (мова йде про особливу, індивідуальну музичну інтонацію, характерну для кожного героя опер Вагнера). Для драми Леся Українка відібрала 16 архаїчних волинських народних мелодій, переважно обрядового типу. І в їхньому послідовному включенні у драматичний хід дії проглядається, на диво, цілісна, як для літературного твору, логіка розгортання законів музичної драматургії. Так, мелодії № 1, 2, 3, 4, 5, що супроводжують появу Лукаша і символізують гармонійне злиття людського начала зі світом природи (як, згідно ремарки, розвивається голос сопілки, так розвивається і вся природа в лісі), належать до так званого формульного типу і використовуються як виразні емблематичні знаки. Адже всі вони побудовані за принципом колового руху і несуть подвійне семантичне навантаження. З одного боку, цей рух є втіленням вічного кругообігу природи і саме з ним пов’язується магічна, ритуальна природа використаних фольклорних зразків. З іншого – мелодика формульного

---

<sup>28</sup> Тараканов М. Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века // Рихард Вагнер: Сборник статей ВНИИ искусствознания / Ред.-сост. Л. В. Полякова. М., 1987. С. 122–146.

типу, заснована на постійному поверненні до початку, в європейській музичній практиці здавна використовувалась для створення піднесеного настрою і образів прославлення. Так, ідея природи й вічності, втілена Вагнером у вступі до «Золота Рейну» (першої опери з тетралогії «Перстень нібелунга») шляхом повторення протягом 136 тактів однієї гармонічно-мелодичної формули, що символізувала собою переливання вод Рейну, вказує на потоки води як споконвічне «Слово», божественною силою якого з хаосу твориться вся світобудова драми. Ця ідея у певній мірі асоціюється з початком першої дії «Лісової пісні», у якій Лукашеві мелодії з закладеною у них семантикою прославлення є втіленням того самого «Слова», що животворить і пробуджує все довкола. У цьому випадку йдеться про «смысловий код» музичної компоненти драми, її поетичну наповненість. Адже використані в ній мелодії «можна згрупувати за смыслом, спрямованістю форми, гармонічним і ритмічним характером»<sup>29</sup>.

Так, мелодію № 8, що вперше з'являється у сцені знайомства Мавки і Лукаша і потім ще раз у момент кульмінаційної розв'язки драми, музикознавці визначили як лейтмотив любові. Окрім того, ця тема має одну суто музичну особливість. На відміну від більшості мелодій, використаних письменницею, вона створена не в архаїчних ладах, прирванних обрядовому фольклору, а в гармонічному мінорі, з яким пов'язана багатомісова традиція європейської професійної музичної культури і який відрізняється від «об'єктивності» давніх ладів своїм глибоко «суб'єктивним» психологічним наповненням. Як стверджував Климент Квітка, згадана вище мелодія не є фольклорного походження, її авторство належить Олені Пчілці. І третій тип фольклорних музичних тем побутового танцювального характеру (№ 11, 12, 13), які Леся Українка використовує у другій дії драми, символізує буденність і приземленість людського існування. Отже, музика «Лісової пісні» є невід'ємною складовою «синтетичної драми», сприяючи її більшій театралізації (як того прагнув Вагнер), своїми виключно музичними семантичними знаками виражає три головні первні твору: первісну гармонію світу, в якому людина й природа являють собою неподільну

---

<sup>29</sup> Давидова О. Драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки у її зв'язках з музикою // Українське музикознавство: наук. міжвідомчий щорічник. Київ: Муз. Україна, 1985. Вип. 20. 116 с.

цілісність (вагнерівський термін «*Urzustand*»), ідею безконечної любові і викуплення та образ того матеріального світу, у якому, на думку Вагнера, «тільки сльози жінки можуть зняти, змити з нього ту печать прокляття, що на ньому лежить!»<sup>30</sup>.

Стосовно поезії, третьої основної складової синтетичної драми, то, як стверджує Вагнер, «сучасна мова є непридатна для поетичної творчості, у ній поетична ідея не може здійснитися, її можна лише висловити як таку»<sup>31</sup>. Звідси: тим органом висловлення, за допомогою якого поет стає зрозумілим, є мова звуків. Відомий польський музикознавець Здіслав Яхімецький (*Zdzisław Jachimecki*) зазначив, що однією з мистецьких засад «Персня нібелунга» є його літературний стиль і мова, що відзначаються безперечною оригінальністю. «Змушений був би відкинути думку про Зіґфріда, коли б тільки міг створити його у формі сучасного вірша»<sup>32</sup>, – писав композитор. Саме образ Зіґфріда і «давто́н» усій тетралогії, «від його радісних вигуків, від мови шумів і звуків лісу сформувалася мова “Персня”. Вона була для Вагнера *primo motore* поетичної концепції твору. Коли для більшості поетів найважливішою у поетичному слові стала понятійна основа виразу, Вагнер робив особливий акцент на акустичному феномені віршів, на їх дико спадаючих ритмах, на ониматопеї їх звучання. Всі ці чинники є пов’язані алітерацією, тобто римою початкових виразів, *Stabreim*»<sup>33</sup>. Спостереження над поетичною мовою тетралогії Вагнера, зроблені З. Яхімецьким, повністю співпадають з міркуваннями літературознавців стосовно мови «Лісової пісні», що є надзвичайно музикальною і багатю прикладами ониматопеї та алітерації. Досить згадати у цьому контексті лише одне Мавчине: «Як солодко грає, як глибоко крає, розтинає білі груди, серденько виймає!»

Розглядаючи вагнерівську «синтетичну драму», слід наголосити на залученні до згаданої вище тріади ще й образотворчого мистецтва, зокрема пейзажного живопису, який здатний оживити театральну

---

<sup>30</sup> Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. 1968. № 8. С. 149.

<sup>31</sup> Вагнер Р. Избранные работы / Вступительная статья А. Ф. Лосева. Москва: Искусство, 1978. С. 419.

<sup>32</sup> Jachimecki Z. Wagner. Krakow: PWM, 1983. S. 161.

<sup>33</sup> Там само.

архітектуру і «стати живим природним фоном для живої, а не намальованої людини». Звідси – велика увага композитора до сценічного оформлення своїх творів, починаючи від побудови театру, у якому будуть ставитись виключно його власні опери, і до технічних можливостей сцени та декорацій. Тому в клавірі «Персня» так багато розгорнутих авторських ремарок, які виконують самостійну художню функцію. Це ж можна сказати і про «Лісову пісню». Ба більше, і «Перстень нібелунга», і «Лісова пісня», незважаючи на велику кількість сценічних ефектів, як це не парадоксально, – твори не театральні, а радше кінематографічні. Тому уся краса і велич музики «Персня» часто втрачається через недосконалість театральної сценографії, оскільки вагнерівський ідеал є недосяжний для сценічного втілення. Адже між символізмом його драм і їх «реалістично-ілюзійною» (вислів Б. Горовича) реалізацією існують очевидні суперечності. Цікавим є висловлювання Петра Чайковського про «Політ валькірій», що справляє величезне враження у концертному виконанні. Однак у театрі з його картонними скелями, шматяними хмарами, нікчемним театральним небом, що претендує зображати грандіозні захмарні висоти, «музика втрачає всю свою мальовничість. Відповідно, театр не поглиблює тут враження, а діє, як склянка холодної води»<sup>34</sup>. Р. Роллан у своїй книзі «Музиканти наших днів» розповідає про випадок, коли Вагнер, побачивши, як приятелька під час вистави «Персня» пильно стежила в монокуляр за однією зі сцен, затулив їй очі руками і нетерпляче сказав: «Та не дивіться, ви так довго! Слухайте»<sup>35</sup>.

Ці ж проблеми хвилювали й Лесю Українку, ідеал якої також був недосяжний для сценічного втілення. Щодо «Лісової пісні», то в одному з листів до матері письменниця висловлюється про п'єсу, «що без змін її дуже трудно поставити, але всяким змінам є границя, яку сценічні “ретушери” часто переходять... Якесь у мене роздвоєне почуття щодо сеї поеми – я б і хотіла бачити її на сцені і боюся, не «провалу»

---

34 Орджоникидзе Г. Диалектика формы в музыкальной драме // Рихард Вагнер: Сборник статей ВНИИ искусствознания / Ред.-сост. Л. В. Полякова. М., 1987. С. 90.

35 Роллан Р. Музыканты наших дней: Стендаль и музыка. Москва: Музыка, 1989. С. 70.

боюся, а переміни мрії – в бутафорію...»<sup>36</sup>. Все це наводить на думку, що і Вагнер, і Леся Українка у розумінні синтетичної драми значно випереджували свій час, тому що їхнім творам притаманні риси кінематографічності. Чудові поетичні ремарки з першої дії «Лісової пісні», що коментують голос сопілки, вказуючи на його магічну, животворну силу, завдяки якій «розкрились лілеї білі і зазолотили квітки на лататті», – ці та багато інших вказівок письменниці нереально було втілити засобами тогочасної театральної сценографії. Леся Українка це добре усвідомлювала, але внесення нею ремарок, що мали продемонструвати пробудження лісової природи, ймовірно, могло бути інспіроване вагнерівськими симфонічними фрагментами «Персня», зокрема знаменитим «Шумом лісу» з опери «Зіґфрід», де засобами лише одного оркестру композитор змалював поетичну картину нічного, сповненого таємничих шумів і жахів лісу, який з настанням ранку пробуджується від пташиного гомону.

Але цим проведення певних аналогій між творчістю Вагнера та Лесі Українки не завершується. Якщо О. Забужко запропонувала розглядати «Лісову пісню» у контексті «Парсіфалю», то автор цієї розвідки більше схиляється до думки про співзвучність ідей та художніх образів драми з вагнерівською тетралогією «Перстень нібелунґа». І вирішальне значення тут відіграє звернення до міфу як до певного символу «узагальної людяності» (О. Лосев). «Я скидав з нього, – писав Вагнер, – один одяг за іншим, потворно накинутий більш пізньою поезією, щоб у кінцевому результаті побачити його у всій цнотливій його красі»<sup>37</sup>. Адже міф для композитора, як, зрештою, і для Лесі Українки, у поєднанні з психологією мистецтва має значення реальне, моральне, патетичне, катартичне. Однак зміст тетралогії та «Лісової пісні» не має нічого спільного зі звичайною казкою та довільною фантастикою. А велика кількість узагальнень в обох творах призводить до того, що вони, практично, втрачають свій міфологічний характер. Головні герої тетралогії мають багато спільного з персонажами «Лісової пісні». Так, Зіґфрід – людина лісу, як у деякій мірі і Лукаш. Вони обидва є простодушними,

---

<sup>36</sup> Українка Л. Про мистецтво / упоряд., вступ. ст., прим. Олега Бабишкіна. Київ: Мистецтво, 1966. 296 с.: іл.

<sup>37</sup> Вагнер Р. Избранные работы / Вступительная статья А. Ф. Лосева. Москва: Искусство, 1978. С. 30

наївними, безпосередніми та імпульсивними, а духовний первень у них перебуває лише у зародку. Обидва проходять шлях «від повного незнання до глибоко пізнання страждань світу, від простосердечного невігластва до правдивої мудрості»<sup>38</sup>. «Я, жінко, бачу те, що ти не бачиш... Тепер я мудрий став», – промовляє Лукаш до Килини у фіналі драми. І вагнерівський Зіґфрід, і Лукаш Лесі Українки безпомічно гинуть як найслабші та жалюгідні люди.

Ф. Ніцше, аналізуючи «Перстень нібелунґа», пише про Зіґфріда, що «він – вірний у невірності – ту, яку найбільше покохав, з любові раниць, як наповнює його страждання і почуття провини»<sup>39</sup>. Ця думка філософа, висловлена про Зіґфріда, повністю співпадає з характеристикою Лукаша. Достатньо згадати Мавчині слова:

*«Якби ти бачив!.. Він в подобі людській  
упав мені до ніг, мов ясень втятий...  
І з долу вгору він до мене звів  
такий болючий погляд, повний туги  
і каяття палкого, без надії...»*

На думку Вагнера, Зіґфрід сам по собі не є цілісним чоловіком. «Він лише половина чоловіка <...> необхідно, щоб самовіддана жінка, яка страждає, стала правдивою, свідомою викупителькою світу, бо любов і є тим “вічно жіночим” початком життя»<sup>40</sup>. І в тетралогії композитора, і в драмі Лесі Українки, незважаючи на всю міфологічність сюжету, чітко проглядається християнська ідея викуплення. Вагнерівська Брунгільда, як і зрештою Мавка, маючи неземну божественну природу, зрікається свого безсмертя заради щастя любові. Отримавши душу від поцілунку Зіґфріда-Лукаша, Брунгільда-Мавка готова померти. Як підмітив О. Лосев, «з одного боку, здається, ніби Вагнер зображає просто любовне піднесення почуттів і самозабуття людини, охопленої цим почуттям. З іншого боку... у Вагнера, без сумніву, побіжно з'являється та трагічна і космічна інтуїція любові, що приводить

---

<sup>38</sup> Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. 1968. № 8. С. 135.

<sup>39</sup> Вагнер Р. Статьи и материалы / ред. Г. Крауклис. Москва: Музыка, 1974. С. 133.

<sup>40</sup> Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. 1968. № 8. С. 142.



кожну індивідуальність до повної та кінцевої загибелі. Безконечна любов є розчиненням у бутті. Саме тому вона і є не чим іншим для індивідуума, як смертю»<sup>41</sup>. Герої Вагнера і Лесі Українки виявились трагічними героями «і загинули від повної невідповідності свого індивідуалізму до космічної правди навколишньої дійсності»<sup>42</sup>. Відомо також, що Вагнер у процесі написання «Персня», паралельно працював над «Трістаном та Ізольдою», що також не могло не відбитися на концепції тетралогії. Чи прагнуть вагнерівські Зігфрід і Брунгільда життя, чи вони бажають смерті, як Трістан та Ізольда? Адже смерть, на думку німецьких романтиків-містиків, є найглибшим і фундаментальним переживанням. Вона та її відображення ніч як безконечний простір об'єднують в одне ціле те, що при світлі дня є розділене непереборними перепонами. Справжня любов можлива лише під покровом ночі. Тому у Вагнера день – це символ порядку існуючого, а ніч і смерть – символ порядку бажаного. Композитор писав останню оперу тетралогії «Загибель богів», перебуваючи під сильним впливом песимістичної філософії Шопенгауера. Але, як не дивно, сліди цього впливу знаходимо й у «Лісовій пісні». Це добре видно при порівнянні поетичних текстів двох творів. Так, після поцілунку Зігфріда Брунгільда у любовному екстазі промовляє:

*«Сміючись, хочу кохати,  
Сміючись, хочу бути сліпою,  
Сміючись, я чекаю на згубу,  
Сміючись, я чекаю на смерть».*

Щось подібне знаходимо і в «Лісовій пісні». Адже після Лукашевого поцілунку Мавка виголошує ту ж саму думку, що й Брунгільда: «Ні, я не можу вмерти... а шкода...». І далі: «Ні, се так добре – умерти, як лютяча зірка...». Прагнення любові в обох героїнь переходить у бажання смерті.

Аналогій між «Перснем нібелунга» та «Лісовою піснею» можна провести досить багато. Один з головних персонажів «Персня» – бог вогню Логе. Він, як і Перелесник, є невловимий, улесливий і лукавий. Логе на вершині гори охороняє сплячу Брунгільду. Саме від вогню

---

<sup>41</sup> Там само. С. 148.

<sup>42</sup> Там само.

гине Валькірія у фіналі тетралогії. Ба більше, вогонь перекидається і знищує Вальгаллу – мешкання богів – символ їх влади й могутності. Чи не від Вогню-Перелесника гине Мавка і саме вогонь згодом перекидається на хату Лукаша як символ матеріального людського світу? На думку Л. Міщенко, літературознавців цікавило, звідки письменниця взяла образ дуба. Чи, бува, не з грецької міфології? Без сумніву, вона насамперед виходила від конкретної місцевості (дуб з урочища Нечимного). Але не слід відкидати також того факту, що образ Дуба у деякій мірі міг бути інспірований саме «Світовим Ясенем» з вагнерівської тетралогії. Адже, зрубавши його на влаштування Вальгалли – матеріального світу, – боги у такий спосіб порушили одвічну гармонію людини й природи, що у кінцевому результаті призвело до загибелі тієї світобудови. І ще одне порівняння, яке більше стосується форми драми-феєрії. Тетралогія Вагнера складається з чотирьох опер: «Золота Рейну», «Валькірії», «Зіґфіда» та «Загибелі богів». Однак сам Вагнер розглядав її як трилогію з прологом. Опера «Золото Рейну» виконувала своєрідну функцію прологу, а наступні три опери сприймалися як три дії драми. Саме за таким принципом побудована «Лісова пісня». І цей перелік невинуватих, на нашу думку, збігів можна продовжити. А загалом, проблема музичного досвіду у процесі написання автором літературного тексту в українській культурі є малодослідженою, а відтак і недооціненою, оскільки музика в ХХ ст. була вилучена з традиційної культурно-історичної парадигми. Водночас музичні алюзії в творчості письменників, інспіровані виконанням якогось конкретного музичного твору, можуть слугувати кодом для дешифрування і глибшого розуміння їх власних авторських текстів. ■

Чібалашвілі  
Асмати Олександрівна –  
кандидатка мистецтвознавства,  
старша дослідниця, заступниця  
директора з наукової роботи  
Інституту проблем сучасного  
мистецтва Національної  
академії мистецтв України

*Asmati Chibalashvili – PhD  
in Art Studies, Senior Researcher,  
Deputy director for scientific  
affairs, Modern Art Research  
Institute of the National  
Academy of Arts of Ukraine*

chibalashvili@mari.kiev.ua, ORCID: 0000-0003-1001-4273

## **Трансформація ідей Ріхарда Ваґнера у творчих концептах Кармелли Цепколенко**

**Н**оваторські ідеї, втілені в оперній творчості та викладені у теоретичних працях Ріхарда Ваґнера, мали значний вплив на подальший розвиток не лише музики, а й художньої культури ХХ століття. Композитор здійснив оперну реформу, створивши новий тип музичної драми, ключовою ознакою якої став рівноправний синтез мистецтв. Вважаючи синкретичне первісне мистецтво ідеальним, Ріхард Ваґнер протягом усього творчого шляху прагнув наблизитися до нього. Таке цілісне, сукупне, універсальне мистецтво він визначав терміном «Gesamtkunstwerk». Дослідники тлумачать його як «самостійну культурологічну дефініцію для визначення штучно створеної, але водночас органічної єдності засобів виражальності та образних елементів різних видів мистецтва у межах самостійного художнього твору, що констатується за законами гармонії,

цілісності, синхронності»<sup>1</sup>. Gesamtkunstwerk не є втіленням довготривалого процесу синтезу, з'єднання, поєднання, а швидше виступає результатом цього рівноправного синтезу в рамках конкретного мистецького твору.

Вважаючи драму осередком для реалізації Gesamtkunstwerk, Ріхард Вагнер наголошував, що вона може народитися лише через загальне тяжіння усіх мистецтв до саморозкриття. «Кожен окремий їх вид може з граничною повнотою відкрити себе всьому суспільству лише в драмі, в злитті з іншими видами мистецтва, бо кінцева мета його досягається лише через взаємодію усіх його видів»<sup>2</sup>. В цьому контексті, дослідниця Анна Нікіфорова вважає, що «Творець музичної драми з композитора перевтілюється в універсальну особу, публіка перестає бути просто “слухачем” або “глядачем”, а стає освіченим “глядачем-слухачем”»<sup>3</sup>.

Значну увагу Ріхард Вагнер приділяв оркестру, збільшивши його склад та прирівнявши його функцію до ролі солістів. Він неодноразово зазначав, що літературний текст не здатен повною мірою передати всі почуття й емоції. Крім того, опера в творчості Ріхарда Вагнера стала більш цілісною завдяки розробленій ним складній системі лейтмотивів. У своїх операх композитор зводить до мінімуму зовнішню дію, насичуючи її психологічною глибиною, яка кодується засобами оркестру, а у вокальних партіях він відмовляється від пісенності й аріозності на користь речитативності.

Вплив зазначених новацій через оновлення характеру вокальних партій простежуємо в оперній творчості Арнольда Шенберга, зокрема через використання композитором техніки шпрыхезанг (Sprechgesang) – вокальної декламації, з чітко прописаним ритмом та відносно вільною його звуковисотністю. Крім того, великий склад оркестру, ускладнена музична фактура, символістська філософія з тяжінням до синтезу мистецтв також народжують аналогії з ідеями Ріхарда Вагнера. Означене яскраво ілюструється в опері Арнольда Шенберга «Die glückliche hand» («Щаслива рука»)

---

1 Иванова О. Н. «Синтез» в теоретических и художественных практиках XVIII века как философско-теоретический источник концепции gesamtkunstwerk Р. Вагнера: Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2007. Вып. № 2. С. 196.

2 Вагнер Р. Избранные работы / пер. с нем.; сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступ. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 237.

3 Никифорова А. С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков: монография. Москва: Проспект, 2018. С. 35.

(1913, оп. 18), в якій він синтезує музику, слово, кольори та долучає пантоміму. Композитор є й автором тексту до опери. Щобільше, він детально виписує свої вказівки стосовно оформлення сцени, костюмів та зовнішнього вигляду героїв, характеру та кольору освітлення. Композитор власноруч створив таблиці «crescendo кольорів» для третьої картини, де зафіксував власні уявлення про візуальне оформлення вистави. Композитор зазначав, що найважливішими є «...душевний процес, що впливає з дії з усією очевидністю, виражається не лише жестами, рухом і музикою, а й кольором та світлом. І це означає, що жести, колір і світло трактуються тут подібно до звуків: з їх допомогою народжується музика. З окремих світлотривалостей та кольорозвуків утворюються фігури та структури, схожі на музичні структури, фігури й мотиви»<sup>4</sup>.

Ідеї Ріхарда Вагнера відкрили нові горизонти в засобах виразності та методах розвитку тематичного матеріалу. Так, у творчості К. Дебюссі, А. Берга та Б. А. Циммермана констатуємо вплив зазначених ідей не лише на їх опери, а й на інструментальні жанри. «Музика “озвучує” драматичну дію, але при цьому вибудовує абсолютно автономний ряд форм, що обумовлені чисто музичною конструктивною ідеєю»<sup>5</sup>. Німецький композитор і теоретик Бернд Алоїз Циммерман вважав оперу Ріхарда Вагнера «Трістан та Ізольда» (1859) «відправною точкою явища, відомого під назвою „нова музика“», в яку, на його думку, Ріхард Вагнер заклав «принципи абсолютної музики»<sup>6</sup>. Б. А. Циммерману належить концепція «тотального музичного театру», якою він, ґрунтуючись на ідеях Р. Вагнера, намічає шляхи подальшого розвитку опери з урахуванням сучасних йому тенденцій. Він зауважує, що «мова повинна йти про театр, який містить у собі зосередження всіх театральних засобів та ресурсів в одному, спеціально для цієї цілі створеному місці з метою комунікації. Іншими словами: архітектура, скульптура, живопис, музичний театр, драматичний театр, балет, кіно, електропідсилювачі, телебачення, записувальна техніка

---

4 Шенберг А. Стил ь и мысл ь. Стат ьи и материалы. М.: Издательский дом «Композитор», 2006. С. 317.

5 Зенкин К. В. От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер – Штокхаузен // Научный вестник Московской консерватории. 2010. Вып. 2. С. 207.

6 Циммерман Б. А. Будущее оперы // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / пер. А. Сафронова; ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. С. 97.

та звукова апаратура, електронна музика, конкретна музика, цирк, мюзикл та усі види сценічного руху об'єднуються одне з одним у феномені плюралістичної опери...»<sup>7</sup>. З іншого боку, Б. А. Циммерман наголошує на важливості «координації різноманітних жанрів мистецтва», при цьому результат цієї координації – «ієрархія окремих видів мистецтва при створенні нової форми», на його думку, залежить від «сили структурного мислення кожного конкретного композитора»<sup>8</sup>. Власні теоретичні погляди композитор реалізував в опері «Солдати». Описуючи процес написання опери, Б. А. Циммерман зауважує: «Я спробував зробити рішучі кроки у цьому напрямку; можна згадати, що в деяких сценах моєї опери ідеї створення плюралістичної форми музичного театру служать мова, спів, крики, шепіт, джаз, григоріанський спів, танець, кіно та весь сучасний “технічний театр”, який, на щастя, вже сьогодні знаходиться у нашому розпорядженні»<sup>9</sup>.

Згаданий вище «тотальний музичний театр» певною мірою знайшов своє вираження в інструментальній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, перетворившись в новий жанр – інструментальний театр, засновником якого є композитор Маурісіо Кагель. Характерним для інструментального театру є введення сценічної дії з переміщенням виконавців у просторі, а також включенням у твір вербальних елементів. На думку музикознавиці Р. Розенберг, «на сучасному етапі “інструментальний театр” часто пов'язаний з жанрами камерно-інструментальної музики. Театральність може проявлятися в незвичайному синтезі її зі словом, що звучить, з використанням тембрів-тем і тембрів-персонажів, з акторською грою виконавців, зрежисованою композитором, введенням мімічних моментів, жестів, пластичного малюнка “ролі”»<sup>10</sup>. Зазначимо, що «інструментальний театр» став одним з магістральних жанрів сучасної музики, в рамках якого, завдяки його синтетичній природі, композитор додатково виконує функції драматурга, сценариста й режисера.

---

7 Там само. С. 101.

8 Там само. С. 102.

9 Там само. С. 102.

10 Розенберг Р. М. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы // Musica Ukrainica: интернет-журнал. 2001. URL: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-rozenberg-teatral.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html)

В цьому контексті необхідно розглянути авторську методику української композиторки Кармелли Цепколенко «Сценарна розробка музичного матеріалу», суть якої викладено в її теоретичній праці «Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції)». Видається не випадковим, що саме процес створення композиторкою опери «Доля Доріана» (1989) став поштовхом до подальшого формування нею методу композиції, що ґрунтується на сценарній розробці. У згаданій опері кожен тембр композиторка трактує як окремий персонаж. Таким чином, за словами К. Цепколенко, завдяки методу сценарної розробки музичного матеріалу «опера драматургія транспонува-лася в інструментальний жанр»<sup>11</sup>.

Аналізуючи вплив ідей Ріхарда Вагнера на творчі концепти Кармелли Цепколенко, необхідно розглянути декілька векторів її діяльності – композицію, педагогічну діяльність, а також заснований композиторкою міжнародний фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики»<sup>12</sup>. Ідея сценарної розробки пронизує всі названі напрями її творчості, яка, на думку композиторки, є «результатом сучасної тенденції – взаємовпливу мистецтв, наприклад, музики, драматургії, поезії, живопису»<sup>13</sup>.

В педагогічній діяльності Кармелли Цепколенко означений метод направлено на активізацію пізнавальної діяльності учня за допомогою художніх стимулів, в ролі яких часто виступають твори різних видів мистецтва. Ці стимули «...використовують не тільки як засіб “наведення” на образ, але й як відправну ланку фабули»<sup>14</sup>. Крім того, означені немuzичні художні стимули допомагають розширити усталені уявлення про традиційні жанри та форми музики, знаходити нові шляхи та вибудовувати власну структуру для кожного твору. «За такого способу творення істотно зростає роль живого, безпосереднього переживання при написанні

---

<sup>11</sup> Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2 т. К.: Дух і літера, 2015. Том 2. С. 212.

<sup>12</sup> 2D2N. Festival of Modern Art Two Days and Two Nights of New Music. URL: <https://2d2n.art/>

<sup>13</sup> Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції): навчально-методичний посібник / Одеська. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2008. С. 56.

<sup>14</sup> Там само. С. 63.

музики, бо музику викликають до життя саме конкретні переживання, нав'язані “сценарієм”; своєю чергою, переживання трансформуються в теми, обростають фактурою тощо»<sup>15</sup>. Таким чином, в процесі написання музики за сценарієм відбувається поєднання двох зазвичай контрольованих методів роботи композитора – раціонального та емоційного. З іншого боку, «сценарій» виступає важливим чинником, який дозволяє підтримувати єдність педагога з учнем в процесі роботи над музичним твором. Зазначимо, що драматургічна схема, або попередній сценарій твору, не є сталим, і може зазнавати змін під впливом музичного матеріалу. Композиторка підкреслює, що «термін “сценарій” мусить наголосити на тій обставині, що як програма використовується не найзагальніша маловиразна ідея, а з більшою чи меншою мірою конкретності продумана програма дій, рівнодовага музиці, яка й визначає структуру твору, його формотворчі принципи, зони емоційної насиченості тощо»<sup>16</sup>.

В рамках означеного методу композиторка виділяє три види сценарної розробки: ідейну, фабульну та літературну, – класифікацію яких здійснено за ступенем їх деталізації. Перший вид – ідейна сценарна розробка – є узагальнено-символічною та «полягає в описі кола ідей та думок художньо-організаційного плану»<sup>17</sup>. Так, наприклад, певний символізм, що розкриває емоційний стан чотирьох стихій, реалізовано у струнному квартеті «Славлення чотирьох стихій» для струнного квартету (1982). В рамках першого, ідейного виду сценарної розробки у творчості композиторки важливого значення при побудові загальної драматургії твору набувають філософські символи, які стають формотворчою основою твору. Поштовхом для твору «Cabine for Eight» («Кабіна для восьми») (2002) стала ідея «відкритого» та «закритого» простору. Вже назва твору актуалізує символічний, містичний підтекст просторового розподілу. Композиторка детально пояснює в анотації дії усіх виконавців, їх переміщення з однієї зони в іншу, акцентуючи при цьому момент зміни інструментів. Залежно від місцезнаходження музиканта («відкритий простір» або кабіна, яка

---

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції): навчально-методичний посібник / Одеська. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2008. С. 56.

<sup>17</sup> Там само. С. 57.



символізує «закритий простір») у його партії емоційно відтворено різні психостани, яким відповідає різний тематичний матеріал. Так, рефрен звучить в партіях інструментів, що знаходяться у «відкритому просторі», а нові сольні тематичні утворення з'являються у виконавців, котрі перемістилися до кабіни. Цей умовно «закритий простір» виконує роль, означену в анотації до твору як таку, що «перетворює, перевтілює...» і має глибокий образно-смысловий контекст.

Другий вид – фабульна сценарна розробка – базується на драматургії, яка може бути свідомо прихована автором від слухача. Цей вид сценарної розробки використано у творах «Флеш-рояль» – «Гра в карти № 1» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), «Нічний преферанс» – «Гра в карти № 3» для кларнета, фортепіано, віолончелі та перкусії (1991), «Дуель-Дуети» № 1–№ 11 (1993–2005) та Камерній симфонії № 1 «Паралелі» (1990).

Останній, третій вид сценарної розробки – це більш складна та деталізована літературна розробка. «Як правило, вона базується на ідейній та фабульній розробках»<sup>18</sup>. Яскравою ілюстрацією літературної розробки є твори «Історія флейти-пуританки» для флейти, гобоя, клавесина, скрипки та віолончелі (1983) та «Вії» для квінтету мідних духових (1987). «Театральна соната» для кларнета і фортепіано (1986) також є прикладом літературної розробки, що вибудована на основі драми О. Блока «Балаганчик» (1906). Центральними фігурами твору є три традиційні персонажі італійської комедії масок – Коломбіна, Арлекін та П'єро, кожен з яких наділений відповідним музичним тематизмом. Теми цих персонажів взаємодіють згідно з драматургічною канвою літературного першоджерела. Своєрідною лейттемою впродовж усієї сонати звучить тема гри, яка поглиблює втілення авторського задуму. Коло інтенцій тут досить широке: від театральної та музичної гри як процесу до справжньої гри в життя як символу філософського дискурсу другої половини ХХ ст.

Фундаментом для літературної розробки сценарію «Концерт-драми № 1» для фортепіано та симфонічного оркестру (1987) стали трагедія Й. В. Гете «Фауст» та роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита».

---

<sup>18</sup> Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції): навчально-методичний посібник / Одеська. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2008. С. 59.

На думку дослідниці Марини Перепелиці, «головну канву твору складає гра почуттів, дієвість, часове розгортання. Розгортання процесів почуттєвого розвитку в часі, власне, становить суть художнього твору, чи то роман, спектакль, опера або симфонія, і ця обставина робить форму твору гнучкою і гранично театралізованою»<sup>19</sup>. Саме це – розгортання у часі та детальне супроводження дії – відрізняє сценарну розробку від програмності.

Драматургічна канва, закладена композитором у твір, потребує відповідного втілення від виконавців. Автор зазвичай детально описує сценографічні деталі, необхідні для втілення ідеї твору під час його виконання, проте часто виникають проблеми з реалізацією задуму. Так, схожими вбачаємо очікування композиторів щодо вмінь та рівня свободи самовираження виконавців, що є важливими для композиторів у процесі підготовки виконання твору. «Вагнер вимагав від дрезденських артистів бути акторами і співаками, в той час як вони намагались добре свою роль співати і тільки після цього її грати. Звиклі сприймати оперу як ряд музично-вокальних номерів, речитативів, арій та ансамблів, співаки не бажали розуміти, що музична драма Р. Вагнера ставила зовсім інші цілі та завдання»<sup>20</sup>. Невиконання зазначеної умови призводило до втрати драматичного характеру твору та перетворювало його постановку в звичний оперний формат. Подібне читаємо про особливості виконання камерної симфонії «Паралелі» К. Цепколенко, в якій закладена ідея бунту в оркестрі та передбачається драматургічна дія між диригентом, концертмейстерами оркестрових груп, піаністом та іншими виконавцями. Означене вимагає від виконавців, крім оволодіння музичним матеріалом, проявити певні акторські здібності, проте з презентацією цього твору в авторській редакції, за словами композиторки, часто виникають складності, через що виконання твору відбувається у версії без описаної сценічної дії. Це, безумовно, призводить до втрати драматургічної місткості, і, як наслідок, до сприйняття твору глядачем як просто програмної симфонії. «Я завжди писала

---

<sup>19</sup> Перепелиця М. Театральність як форма розвитку драматургії фортепіанних концертів Кармелли Цепколенко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2015. № 1 (вип. 33). С. 11.

<sup>20</sup> Никифорова А. С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков: монография. Москва: Проспект, 2018. С. 37.

цей сценарій і оприлюднювала його. Але не всі музиканти, на жаль, можуть пройти по залу і сісти не в оркестр. Починається невдоволення. Люди спокійно можуть добре грати, але пройти, бути в перформансі – це величезна проблема»<sup>21</sup>.

Окремо відзначимо фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики» як масштабний синтетичний твір мистецтва, тривалий у часі. З самого початку він був задуманий як «показ досягнень в області синтезу сучасної музики, живопису, перформансу, відео тощо»<sup>22</sup>. Так, уже в межах другого фестивалю був представлений живопис Олександра Ройтбурда, який експонувався одночасно з виконанням твору Олів'є Мессіана «Екзотичні птахи» («Les oiseaux exotiques») для фортепіано та перкусії (1956). Також варто згадати прем'єру синтетичного проекту К. Цепколенко «Принцеса» – перформансу для флейтиста та струнного квартету (1996), сценарій та інсталяція до якого належать художнику Василю Рябченку. На третьому фестивалі, що відбувся в 1997 році, виставка сучасного візуального мистецтва була презентована окремим блоком під назвою «Новий файл». На ній були представлені роботи українських художників, зокрема Вадима Чекорського, Гліба Катчука, Дмитра Дульфана, Ігоря Гусева, Мирослава Кульчицького, Олександра Ройтбурда, Олександра Шевчука та Пилипа Перловського.

Іншими прикладами залучення візуального мистецтва у фестивальну драматургію є «Антракт-Інсталяція» художниці Наталії Мариненко «Всі ми вийшли з води (Народжені рибами)» з саундтреком Михайла Крикалова в межах дев'ятого фестивалю у 2003 році. Презентація виставки Наталії Мариненко та Олексія Нужного в рамках однойменного заходу відбулась у 2005 році. Чотирнадцятий фестиваль у розділі «Трансфер-фантазія II» передбачав запрошення поціновувачів сучасного мистецтва до перегляду робіт Лени Шарашидзе та Бадрі Губіанурі. Незвичний формат презентації візуального мистецтва втілено на ювілейному двадцять п'ятому фестивалі у 2019 році: на великий екран наживо трансливався процес створення картини художником з Нью-Йорка Мішою Тютюником,

---

<sup>21</sup> Саф'ян Д. Кармелла Цепколенко: Композитор або робить два кроки вперед – або крок назад, щоб сподобатись публіці // The Claquers. 2020. URL: <https://theclaquers.com/posts/4545>.

<sup>22</sup> Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2 т. К.: Дух і літера, 2015. Том 2. С. 165.

що відбувався на сцені одночасно з прослуховуванням митцем програми фестивалю.

Ключовою особливістю фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики» вважаємо його драматургію, що вибудована «...за логікою композиторського мислення й, згідно з авторською концепцією, являє собою 48-годинну дію, в якій органічно поєднуються різні види мистецтва. Це безперервна музична вистава з особливою атмосферою, під час якої при участі як глядачів, так й виконавців вибудовується грандіозна композиція-перформанс»<sup>23</sup>. Кожен з розділів фестивалю є логічно завершений, разом з тим вони складають цільну, масштабну мистецьку подію з певними кульмінаціями та спадами. Означене народжує аналогії з ідеями вагнерівського масштабного задуму «Твору мистецтва майбутнього» та «Містерії» О. Скрябіна, які митці так й не змогли реалізувати за життя.

Таким чином, на нашу думку, ідеї Ріхарда Вагнера трансформувались у творчі концепти Кармелли Цепколенко – через метод сценарної розробки. Останній виступає основою для проявів театральності – інструментально-тембрової персоніфікації та залучення у творах просторово-сценічної дії. Означеним методом композиторка керується й у педагогічній діяльності, що, на її думку, «сприяє, з одного боку, об'єднанню, сполученню сил педагога і учня, з іншого боку – провадить молодого музиканта до вільної та безпосередньої творчості»<sup>24</sup>.

Композиторська драматургія-сценарій виступає основою формування програми фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики», в якому від початку закладена ідея синтезу мистецтв. Фестиваль, що презентує сучасну музику, часто складну для сприйняття публікою, спрямований «виховати» її смак, не йдучи на поступки задля більшої популярності та відвідуваності, проте протягом майже тридцяти років він зміг виховати власного слухача, що належить до різних соціальних груп як за віком, так і за професією. Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що, на думку композиторки, нове завжди зустрічає спротив масової свідомості.

---

<sup>23</sup> Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2 т. К.: Дух і літера, 2015. Том 2. С. 163.

<sup>24</sup> Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції): навчально-методичний посібник / Одеська. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2008. С. 98.

Можливо, саме тому стимулом та головною метою власної діяльності композиторка вважає «бажання змінити культурне життя країни, зробити його сучаснішим: трансформувати свідомість людей, показати щось нове, цікаве, незвичне, телепортувати музичні смаки та уподобання людей з ХІХ століття до ХХІ»<sup>25</sup>. Означена позиція була близька й Р. Вагнеру, який власною творчістю та теоретичними роботами засвідчив прагнення до оновлення усталених прийомів та засобів в музиці, запропонувавши нову оперну естетику. ■

---

<sup>25</sup> Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2 т. К.: Дух і літера, 2015. Том 2. С. 168.

Деоба Сергій Андрійович – викладач Київського державного музичного ліцею ім. М. В. Лисенка, аспірант кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (науковий керівник – Корчова О. О.)

Serhii Deoba – Teacher at the Kyiv Lysenko State Music Lyceum, Postgraduate student at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

deoba1997@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8749-4482

Корчова Олена Олександрівна – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Olena Korchova – PhD in Art Studies, Associate Professor, Professor at the Department of History of World Music, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

korchovi@ukr.net, ORCID: 0000-0001-9206-7058

## Ваґнеризм і дебюссізм як взаємопов'язані феномени

*«Між іншим, як це часто буває,  
найбільше взяли від автора «Персня» ті,  
хто найменше на нього схожий.*

*Можна сказати, що склався інтенсивний діалог,  
у якому мистці ХХ ст. подавали спроби спростування,  
парадоксальні закрути проблем,  
постульованих великим провісником  
мистецтва майбутнього»<sup>1</sup>.*

**Марина ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО**

---

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: Акта, 2015. С. 183.

## Преамбула

У листопаді 1911 року Клод Дебюссі відвідав експоновану в Парижі виставку бельгійського художника-символіста Анрі де Гру. Серед його творінь композитора особливо привабив «портрет Вагнера з цинічним обличчям старого чаклуна, що зберігає свою таємницю»<sup>2</sup>. Цитований відгук ілюструє амбівалентність ставлення Дебюссі до музики великого німецького попередника, яке зазнало радикальної еволюції від захоплення до знецінення, ба більше, від поклоніння до заперечення. Врахування діалектичної природи цієї еволюції створює можливість особливого дослідницького підходу (його зачин в українському музикознавстві належить Тамарі Гнатів<sup>3</sup>) до усвідомлення взаємозв'язку спадщини двох геніїв – за допомогою понять вагнеризму й дебюссізму та співставлення відповідних феноменів. Нині згадані поняття слугують інструментарієм музично-історичних студій у сфері дослідження так званих іменних явищ, творцями яких, передусім, були Вагнер і Дебюссі, близькі й водночас далекі титани суміжних мистецьких епох – романтичної та модерністської.

## Вагнеризм і дебюссізм як феномени іменної природи

Поняття вагнеризму (яке не є новим, однак залишається епізодичним у вітчизняних дослідженнях) окреслює персональний вплив Ріхарда Вагнера не тільки на музичне мистецтво, а й на загально-мистецьку, соціально-політичну й філософсько-релігійну сфери європейського життя другої половини XIX – початку XX століття. Вальтер Фріш у книзі «Музика у дев'ятнадцятому столітті» (2013) характеризує це поняття як багатовимірне: «У найвужчому сенсі вагнеризм означає величезний вплив, що його мали твори Вагнера на інших музикантів. <...> У ширшому культурному та інтелектуальному сенсі вагнеризм став міжнародним явищем протягом останніх двох десятиліть дев'ятнадцятого століття»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Дебюссі К. Избранные письма. Ленинград : Музыка, 1986. С. 187.

<sup>3</sup> Гнатів Т. Ф. Ріхард Вагнер і Клод Дебюссі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Історія музики в минулому та сучасності. Київ, 2000. Вип. 12. С. 184–197.

<sup>4</sup> Frisch W. Music in the nineteenth century. New York: W.W. Norton and Company, 2013. P 149. URL: <https://archive.org/details/musicinnineteent0000fris/mode/2up?q=wagnerism> (last accessed: 06.08.2022).

Насправді мистецько-соціальний феномен вагнеризму набув приголомшливого часового і просторового поширення: понад півтора століття твори Вагнера утримуються в переліку найчастіше виконуваних, його постаті присвячено незліченну кількість наукових праць, а сучасна мережа іменних товариств німецького митця сполучає ледве не всі розвинені країни світу.

Що ж до дебюссізму, то його форми не є настільки ж соціально сталими, та й сумарний культурно-історичний резонанс у порівнянні з тріумфом вагнеризму виглядає дещо скромнішим, однак роль у становленні й поступі модерністської епохи видається засадничою. При цьому вагнеризм і дебюссізм вибудовують у західній мистецькій історії рубежу Нового і Новітнього часів неповторну дуальну композицію, загальні контури якої окреслимо далі.

Протистояння двох музичних феноменів іменної природи, які поступово, але неухильно відривалися від «тілесних» контурів своїх творців, представників німецької і французької культур, відчутною мірою визначило характер загальноєвропейських подій на межі романтичної й модерністської епох.

До честі німецького генія, перший в історії сучасної музики іменний «-ізм» як спосіб позначення потужної індивідуальної рецепції завдячує появою саме йому. Станом на сьогодні найактуальнішою працею щодо згаданого феномена є книга Алекса Росса «Вагнеризм: мистецтво і політика в тіні музики» (2021), де, зокрема, розглянуто дію вагнеризму на інші глобальні прийдешні «-ізми» – модернізм, соціалізм, окультизм тощо. Спираючись на позиції автора, розгляньмо взаємозв'язок спадщини Вагнера і Дебюссі на рівні іменних культурних явищ.

Засадничою спільною рисою історії вагнеризму і дебюссізму є те, що започатковувались вони на ґрунті негативної (а часом і принизливої) риторики з боку перших критиків: «Коли термін “вагнерівський” вперше з'явився, він мав іронічне звучання. У 1847 році критик із німецького міста Хемніц писав про “тріумф вагнеріанців, з-поміж яких нам пощастило мати тут кілька чудових зразків”. На початку це слово позначало послідовника або шанувальника. Пізніше воно стало позначати художню якість, естетичну тенденцію, культурний симптом»<sup>5</sup>.

---

5 Ross A. Wagnerism, Art and Politics in the Shadow of Music. HarperCollins Publishers, 2021. P. 12.



Відтак А. Росс, слідом за В. Фрішем, констатує: «Навіть коли вагнеризм визначається більш вузько, його значення множаться. На цих сторінках це може означати сучасне мистецтво, засноване на міфі, за прикладом Вагнера. Це може означати наслідування аспектів його музичної та поетичної мови. Це може включати поєднання жанрів для досягнення цілісного твору мистецтва»<sup>6</sup>.

Навіть поверхневе співставлення доводить, що вагнеризм і дебюссізм містили в собі як мінімум два складники: соціальний (рух шанувальників із числа сучасників і послідовників), що передбачало наявність особистих контактів між митцями, та стилістичний, що виражалося у впливі індивідуальних особливостей музичної мови творців цих феноменів на опуси інших композиторів. Ідея наслідування (у вужчому розумінні – рецепція) безпосереднім чином пов'язана з обома зазначеними складниками.

### **Вагнеризм і символізм**

Зв'язок-протистояння Вагнера й Дебюссі яскраво відбилися на характері вияву в європейській музичній культурі рис символізму, що вкупі з імпресіонізмом став визначальним стильовим маркером раннього періоду музичного модернізму<sup>7</sup>. Загальномистецький старт символізму збігається в часі з етапними подіями життєтворчості двох геніїв, завершенням артистичної кар'єри Вагнера та початком самостійних пошуків Дебюссі. Сміливе спрямування останніх породило підстави для того, щоби саме Дебюссі вважати титульним представником музичного аналогу символізму, однак і заслуги Вагнера в його формуванні залишаються беззастережно вагомими.

Футурологічна спрямованість ідей велетня романтичної доби вищепно представлена в сучасній музикознавчій літературі, зокрема в працях М. Черкашиної-Губаренко<sup>8</sup>, та все ж доцільно згадати

---

<sup>6</sup> Там само. Р. 13.

<sup>7</sup> Докладніше див.: Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita*: монографія. Київ: Муз. Україна, 2020. С. 72–83.

<sup>8</sup> Див.: Черкашина-Губаренко М. Р. Вагнеровский фестиваль в Байройте: страницы истории // Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Вип. 18. Київ, 2005. С. 107–122; Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер: театр сьогодення і майбутнього // Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: Акта, 2015. С. 175–256.

про його «пошуки майбутнього» саме в перспективі становлення символізму. Жан Кассу стверджує: «Вагнер став символом сучасного мистецтва для ранніх символістів і, отже, йому належить перший музичний вияв того світовідчуття, яке потайки шукало для себе визначень»<sup>9</sup>. Він зазначає, що вже в «Тангойзері» (1845) й «Лоенгріні» (1850) постали первинні ознаки символізму як мови винятково складних сенсів. Міфологічність, навіть магічність, притаманні світовідчуттю Вагнера, широко використовувались митцями-символістами для створення ефекту нематеріального, несвідомого й невидимого, того, що ховалось за ширмою звичних видимих образів. Типовим прикладом слугує живописне полотно того ж Анрі де Гру «Політ валькірій» (орієнтовно 1889).

Творчість Вагнера утворила підґрунтя для виникнення музики символістського спрямування. А поштовх до її пробудження забезпечило більш ранне за походженням мистецтво символістської поезії, представники якої, у свою чергу, часто черпали натхнення в нелінійних вагнерівських ідеях. Відомо, що Шарль Бодлер – провісник літературного символізму – став активним посередником у справі затвердження творчості Вагнера в новій епохальній парадигмі: «Слухаючи музику Вагнера та читаючи його тексти, Бодлер неодноразово відчував потрясіння близькості. Обидва чоловіки спиралися на риторику нового <...>. На суто музичному рівні дослідження Вагнера незвичайних гармоній і тембрів узгоджувалися з уявленнями Бодлера про красу потворного й химерного. Берліоз звинувачував Вагнера в тому, що він робить жахливе красивим, а прекрасне жахливим. Бодлер міг полюбити музику саме з цієї причини»<sup>10</sup>.

Важливо підкреслити, що вагнерівські ідеї, які поширювалися в Парижі від початку 1860-х рр., попри складні обставини сприйняття прижиттєвих оперних вистав Вагнера, поступово сформували естетичну домінанту французької художньої культури – що стало особливо помітним наприкінці XIX століття, вже після смерті композитора. Це виглядає парадоксом, враховуючи, що підкорення легендарної

---

<sup>9</sup> Кассу Ж., Брюнель П., Клодон Ф. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Пер. с фр. М.: Республика, 1999, С. 201.

<sup>10</sup> Ross A. Wagnerism, Art and Politics in the Shadow of Music. HarperCollins Publishers, 2021. P. 79.

французької столиці стало для нього жорстким випробуванням, адже «втїкши від боргів і кредиторів до Парижа, сподїваючись проникнути на головну сцену Європи й одного щасливого ранку прокинутися знаменитим, Вагнер мало не помер тут від голоду, назавжди зберїгши неприязнь до міста втрачених ілюзій»<sup>11</sup>.

Одначе з плином біографїчного часу та набуттям все бїльшого авторитету, перебуваючи переважно в Швейцарїї та Нїмеччинї, Вагнер пїд кїнець життя перетворився на ікону паризького стилю, вїддалено здїйснюючи творчу експансїю на терени сусїдньої країни. Попри прикрї невдачї в минулому, нїмецький композитор припускав, що його творчїсть найкраще зрозумїють саме у Францїї, що й справдилося згодом. Ближче до фїналу столїття в культурному життї Європи утворився своєрїдний вектор «Вагнер – Францїя», який розширювався завдяки мїсцевому варіанту вагнеризму: «У своїй крайнїй формї французький вагнеризм асоцїювався з декадансом, рухом, у якому митцї пропагували – а інодї й практикували – вїдхїд від реального свїту в те, що Бодлер називав “штучним раєм” самозадоволення»<sup>12</sup>. Тож цїй країні вагнеризм як такий особливо завдячує своїм активним просуванням.

Без внеску французького символїзму не було б того Вагнера, якого ми знаємо нинї, – ця теза знаходить пїдтвердження у вїдомому фактї заснування символїстами журналу «La Revue wagnerienne»: «Протягом трьох рокїв свого існування, з 1885-го по 1888-й, Revue публїкував списки вистав Вагнера, детальнї обговорення опер, переклади його творїв, рецензїї на книги та коментарї до актуальних питань культури»<sup>13</sup>. Це видання згуртувало прогресивних митцїв, серед яких були Жан Мореас, Жюль Лафорг, Морїс Метерлінк, Поль Верлен, Стефан Малларме та іншї. Вельми представницький склад і продуктивна дїяльнїсть «La Revue wagnerienne» вказують на те, що вагнерївськї ідеї та ідеали (вїзїї майбутнього, синтез мистецтв, перевага внутрїшнього

---

<sup>11</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мїнливому часопросторї. Харкїв: Акта, 2015. С. 181.

<sup>12</sup> Frisch W. Music in the nineteenth century. New York: W.W. Norton and Company, 2013. P 151. URL: <https://archive.org/details/musicinnineteent0000fris/mode/2up?q=wagnerism> (last accessed: 06.08.2022).

<sup>13</sup> Там само.

над зовнішнім, опора на міф тощо) стали взірцевими для тогочасного французького літературного авангарду.

### **Ваґнеризм, символізм і дебюссізм**

Більшість дослідників визначають хронологічні межі ваґнеризму двома останніми десятиліттями ХІХ ст., впродовж яких вплив Ваґнера у Франції фактично став всеохопним і, здавалося б, безальтернативним: «...від 80-х років відзначено суцільне захоплення творчістю автора “Персня”. Звісно, кожен із молодих композиторів цього періоду намагався написати твір, який можна було би зрівняти з величними музичними драмами Ваґнера»<sup>14</sup>. Така ситуація зберігалась до моменту, коли на авансцену персонального протистояння «ікон» вийшов Дебюссі, який, за словами С. Яроциньського, «повинен був перебороти поневолюючий вплив Ваґнера в самому собі і боровся з ним у своєму мистецькому середовищі»<sup>15</sup>.

Пошуки омріяної Дебюссі свободи від ваґнеризму розгортались у вигляді напруженого творчо-еволюційного процесу, зміст якого, грубо-схематично, можна окреслити як шлях від ваґнеризму через символізм до дебюссізму. У певний, знаковий момент художнього самовизначення Дебюссі прийняв тверде рішення йти власним стильовим шляхом. Тож ретроспективно можна визнати, що на етапах, які передували цьому моменту, Дебюссі багато в чому був ваґнеристом.

Звільнення відбувалось, зокрема, за допомогою літературного слова, яким Дебюссі, як і Ваґнер, майстерно володів, про що свідчать опубліковані автором «Фавна» статті та рецензії, а також низка вокальних творів на власні тексти. Літературна спадщина Дебюссі (на рівні з музичними творами) є відображенням його неординарної й вибагливої персональної естетики. Чого тільки вартий частий фігурант критичних роздумів майстра Месьє Крош! До речі, в самому факті появи цього вигаданого персонажа вгадується щось романтично-шуманівське. Його можна вважати наскрізь символізованим «двійником» французького композитора, створеним для трансляції сміливих естетичних ідей

---

<sup>14</sup> Мудрецкая Л. Р. Ваґнер и французская музыкальная культура второй половины ХІХ века.

<sup>15</sup> Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва: Прогресс, 1978. С. 145-146.

та викладу іронічних оцінок. Понад те, музично-критична діяльність Дебюссі надавала йому можливість запевнити широку аудиторію в своїй опозиції щодо Вагнера. Якщо слухач не завжди міг вловити факт відповідного протистояння у звуках, то принаймні читач міг зрозуміти це на словах.

«Люблю музику пристрасно і лише від любові до неї намагаюсь звільнити її від певних пустих традицій, що обмежують її. Музика – вільне мистецтво, яке б'є ключем, мистецтво, яке овіяне вільним повітрям, мистецтво, споріднене з силами природи – вітром, морем, небом»<sup>16</sup>. Ці сповідальні слова Дебюссі можна вважати декларацією творчої свободи. А її він волів шукати передусім в руслі ідей символізму.

Нагадаймо, що більшість своїх творів, нерозривно пов'язаних із символістською естетикою, Дебюссі написав ще до прем'єри «Пеллеаса і Мелізанди» (1902), опери, яка, на думку більшості науковців, затвердила кульмінаційну позначку в процесі розвитку музичного символізму, а заодно стала апогеєм відцентрового руху вагнерівської траєкторії в творчій біографії Дебюссі.

### **Жанровий вимір співставлення**

Ж. Кассу пропонує розглядати символізм у трьох виявах: як рух (вочевидь, культурний), як мову та як форму (жанр). Закономірно, що всі вони яскраво заявлені в здобутках попередньої романтичної епохи, а це дозволяє, принаймні частково, поглибити взаємозв'язок між вагнеризмом і дебюссізмом. Наразі звернімось до жанрового виміру, в межах якого розглянемо виділені дослідником показові джерела – симфонізм у варіанті програмної поеми, вокальну музику і, звісно ж, оперу.

Символістський потенціал романтичної симфонічної поеми зумовлений її літературним корінням. Словесна частка цього жанру (який хоч прямо і не представлений у Вагнера, однак розвивався за його часів на засадах імперативного впливу вагнерівського оперного симфонізму) суттєво розширює потенційну ідейно-образну сферу і допомагає диференціювати смислові коди, що ними оперують композитори, на різних рівнях сприйняття. Як на один із еталонних зразків символістської симфонічної поеми Ж. Кассу вказує на опус Ференца Ліста «Від колиски

---

<sup>16</sup> Дебюссі К. Статті, рецензії, беседи. Москва; Ленинград: Музыка, 1964. С. 187.

до могили» (1882) і зрештою дає зрозуміти, що лістівські симфонічні поеми є першовитоком символістського оркестрового письма.

Можна припустити, що Дебюссі, скориставшись нещодавніми художніми і технологічними досягненнями представників лістівсько-вагнерівського симфонічного «пулу», віднайшов певну модель символістської оркестрової музики. Звісна річ, симфонічних поем у переліку його опусів немає, адже модернізм сформував нові жанрові пріоритети, та все ж низка композицій Дебюссі створені з опорою на цей романтичний прототип. Зокрема, оркестрову прелюдію «Післяполуденний відпочинок Фавна» можна інтерпретувати як типово символістську симфонічну поему. Найперший привід щодо цього надає літературна основа Стефана Малларме, позначена художньо-вишуканим міфологічним сюжетом. У поєднанні з не менш вишуканими звуковими ефектами вона відкриває можливості для нового образного (чи навіть архетипного) наповнення. Із симфонічними ескізами «Море», а також із «Ноктюрнами» відбувається те ж саме. Попри стереотипну стильову атрибуцію зазначених творів як імпресіоністських, С. Яроцинський стверджує, що вони є символістськими – і до нього доєднуються багато дослідників пізнішого часу.

Наступним питома символістським жанром із романтичним минулим є вокальна музика. При зверненні до її зразків у творчості Дебюссі, на перший погляд, складно віднайти паралелі з вагнерівським жанровим досвідом. Адже нивою для проростання відповідних індивідуально-стильових елементів Дебюссі став жанр *mélodie* – специфічно притаманний французькій культурі. Однак показовим є сам маршрут жанрових інтенцій, що вивів митця на територію, яка протягом ледь не всього ХІХ століття вважалася прерогативою австро-німецької музики і осердям відповідного культурно-національного типу романтичного висловлювання. Видається, що опрацювання цього жанру додатково утвердило молодого Дебюссі не тільки в парадигмі символізму, але й в ідеології франко-німецького суперництва.

Як відомо, найбільш довершеними вважаються вокальні твори Дебюссі на слова Бодлера, Верлена і Малларме. Тож саме у мініатюрах, об'єднаних поезією еталонної символістської трійці, Дебюссі сягає першої вершини свого індивідуально-стильового розвитку.

Ще одним парадоксом, виявленим у процесі співставлення, є той факт, що твори на слова Бодлера, показові в плані остаточного

закріплення символістської естетики Дебюссі, водночас є знаковими щодо його відходу від впливу Вагнера. Як адепт вагнерівської творчості, Бодлер навряд чи це передбачав. Однак варто визнати, що саме бодлерівська поезія слугувала тим віртуальним містком, який на ранньому етапі біографії Дебюссі забезпечував зв'язок із Вагнером. Загалом же символізм, наче магніт, утримував у своєму художньому полі протилежні персонально-музичні рухи: Вагнер до символізму підводив, а Дебюссі згодом через символізм від Вагнера відійшов. Своєрідне ціннісне «мерехтіння» індивідуальної художньої платформи, що коливалася між вагнерівським впливом і здобуттям Дебюссі власної ідентичності, відображене, зокрема, у його «П'яти поемах Шарля Бодлера» (1887–1889).

Ключовим жанром, який логічно об'єднав Вагнера і Дебюссі та водночас сприяв затвердженню музичного символізму, є опера: «Символістську оперу визначає орієнтація на письменників-символістів і на тематику їх творчості. У цьому сенсі музичний театр даного напрямку відбиває собою подвійний, до того ж доволі сильний вплив: по-перше, вплив поетів і драматургів, по-друге, Вагнера, мистецтво якого сприяло, як ми переконались, кристалізації естетики символізму. Отже, формується спільна для драматичної і музичної сцени тематика: це або міф, в символістському його прочитанні <...>, або легенда»<sup>17</sup>. Про орієнтацію Дебюссі на символіста Метерлінка в ідеології «Пеллеаса» і наявність в цій опері цілої системи символів сказано багато. Наприклад, Наталія Клімова стверджує, що в «Пеллеасі» для Дебюссі була важливою передусім «свобода у музичному втіленні вербального ряду»<sup>18</sup>. Прагнення такої свободи, хоч і спричинило тривалий шлях від задуму до прем'єри, дозволило композитору привернути увагу до проблеми протистояння «трістанівських» смислових сфер кохання й смерті.

---

<sup>17</sup> Кассу Ж., Брюнель П., Клодон Ф. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Пер. с фр. М.: Республика, 1999. С. 212.

<sup>18</sup> Климова Н. И. Оперный театр Клода Дебюсси: символистские аспекты организации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 Муз. искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2014. С. 127.

Єдина завершена опера Дебюссі є рівноцінно видатною для того, аби співставити її з «Трістаном» та «Парсіфалем» Вагнера. При цьому слід врахувати певні сюжетно-сміслові універсалиї, задіяні обома композиторами. Найпершим чином, в двох із трьох випадків концепційним каркасом для оперних сюжетів слугує ідея забороненого кохання. Однак у «Пеллеасі» персонажі, за висловом А. Росса, «агресивно знеособлені на милість безіменних доль»<sup>19</sup> у порівнянні з Вагнером, що вказує на відхід Дебюссі, слідом за Метерлінком, від романтичного героєцентризму, зокрема в тлумаченні чоловічих персонажів. Спільність архетипної символіки у згаданих творах теж давно встановлена: найпоширенішим прикладом є «символістський» ліс, з об'ємним образом якого на найглибшому смислового рівні пов'язані жіночі персонажі Кундрі й Мелізанди.

### **Стилістичний зріз співставлення**

Із огляду на низку індивідуально-стилістичних новацій Дебюссі можна припустити, що запроваджений ним антивагнерівський рух в дещо несподіваний спосіб спровокував спочатку розширення сфери символізму, а згодом і вихід за її межі. Таке припущення також знаходить підтвердження в ідеях Ж. Кассу, який оцінює дебюссізм передусім як новаторство у сфері символізму. Та й сам Дебюссі у 1902 році прямо заявляв: «Після кількох років наполегливого паломництва до Байройту <...> я почав сумніватися у вагнерівських принципах, точніше кажучи, усвідомив для себе, що вони можуть служити особливому явищу – генію Вагнера... Тому потрібно шукати далі від Вагнера, а не за Вагнером»<sup>20</sup>.

Як уособлення індивідуальних стилістичних комплексів, вагнеризм і дебюссізм відрізнялись характером функціонування музичної символіки. Для Дебюссі була неприйнятною смислова категоричність і подеколи звукова надмірність символіки Вагнера, закарбована в його операх надзвичайною щільністю лейтмотивного поля. Адже хоча лейтмотиви Вагнера функціонували в драматургічній динаміці, кінцевою

---

<sup>19</sup> Ross A. Wagnerism, Art and Politics in the Shadow of Music. HarperCollins Publishers, 2021. P. 170.

<sup>20</sup> Цит. за: Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. С. 150.



метою запровадження відповідної системи була централізація всіх шарів музичного матеріалу і збереження його образно-тематичної монолітності. Натомість символіка Дебюссі мала іншу природу. Його лейтмотивна організація, та й тематичний розвиток загалом, породжували плинність, варіативність, а відтак і неоднозначність сенсів. Свобода у багатовимірності музично-семантичних кодів була одним із виразників естетики дебюссізму, і більше того — естетики модернізму.

Ще однією стилістичною рисою дебюссізму, що яскраво відрізняє його від вагнеризму, є формування тематизму фігуративно-фоновому типу. Сам Дебюссі називав свій винахід музичною арабескою. Вочевидь, як новий різновид тематичного утворення, арабеска була позбавлена фіксованого смислового навантаження і не призначалась для вираження індивідуалізованого образного начала. Поява в творчості Дебюссі такого специфічного засобу свідчила про певну тенденцію, що її можна назвати рухом у напрямку музичної «де-персоналізації», тобто засобом перенесення авторського акценту з персоналії-героя на щось інше. Зрештою, арабеска — це прагнення фактурно-тематичної свободи, аналогії якої Дебюссі віднайшов у живописі (не стільки імпресіоністському, а, швидше, прерафаелітському), графіці (в Альфонса Мухи) та ужитковому мистецтві стилю модерн (в Ектора Гімара). Однак не слід ігнорувати спільний принцип тематичного мислення Вагнера і Дебюссі — опору на лаконічний мелодичний мотив як конструктивну й смислову одиницю подальшого розлогого драматургічного розвитку.

Наступним важливим пунктом розбіжностей між дебюссізмом і вагнеризмом став концепт тиші. Співставляючи «Пеллеаса» з «Трістаном», німецький музичний критик Зігмунд Післінг, сучасник Дебюссі, стверджував, що ці твори не можна аналізувати за однаковими критеріями. Він вказував на надзвичайну стриманість кульмінаційної любовної сцени в опері Дебюссі, який характеризує її «мовчазними почуттями» — на відміну від Вагнера, у якого голосно вирують пристрасті: «Я сподіваюсь, мене зрозуміють правильно, якщо я скажу, що Дебюссі шепотів там, де Вагнер кричав»<sup>21</sup>. Власне, Дебюссі став першим із сучасних митців, хто виражав силу почуттів, тобто трансливав художню

---

<sup>21</sup> Pisling S. Claude Debussy // Berliner Börsenzeitung, 1918. № 149. 29.03. P. 4. URL: [https://www.europeana.eu/en/item/9200355/BibliographicResource\\_3000117722844](https://www.europeana.eu/en/item/9200355/BibliographicResource_3000117722844) (last accessed: 05.05.2020).

експресію через мінімізовані засоби виразності, включно з багатозначним поняттям музичної тиші.

### **Епохальний чинник співставлення**

Найбільш наочним приводом для співставлення досліджуваних феноменів є епохальний проблемний сектор, а саме виокремлена нами раніше культурна вісь «романтизм – модернізм», яка дублює і разом із тим ускладнює лінію історичної спадковості й відторгнення ваґнеризму дебюссізмом.

Порівняльне сприйняття творчості двох геніїв дійсно зумовлене загальними культурними характеристиками епох, до яких вони належали. Попри численні збіги й перетини еволюційних процесів, принциповою відмінністю між ними є приналежність до певного століття творчого активу. Дебюссі-модерніст, будучи «першим після бога» романтизму, відносно легко вийшов із тіні ваґнеризму на тлі часової тяглості, довготривалості й від того інертності попередньої доби. Криза її цінностей й пафос оновлення як ідеологія наступної епохи стали рушієм стрімкого художнього прогресу і рішучого подолання могутніх, проте консервативних естетичних законів, за якими творили Ваґнер і його сучасники.

Дебюссізм в епохальній площині вигідно відрізняється більшою естетичною й часовою адаптивністю, адже характеризується органічним зв'язком і з минулим (романтизмом), і з майбутнім (у цьому випадку – авангардизмом) завдяки інтенсивній модифікації спільних традицій. На це вказує особливий характер переосмислення жанрів, успадкованих Дебюссі від попередньої епохи. Приміром, найпродуктивнішого оновлення в творчості Дебюссі зазнав жанр фортепіанної прелюдії, наділений принципом «постпрограмності» (застосовуємо тут власний робочий термін), а також сміливими структурними і виражально-технологічними прийомами.

Особливо промовисто зв'язок із попередньою епохою (точніше, кількома епохами) проступає в роботі Дебюссі з жанрами еґюду і сонати – на цьому наголошують автори сучасних досліджень. Зокрема, Меріанне Віддон стверджує, що Дебюссі мав на меті «вписати» себе в історію, звертаючись до нових для нього жанрів та обігруючи їхню спадковість від видатних попередників: «Обидва жанри були новими для композитора в 1915 році й обидва мали історичні асоціації, які не були повністю

французькими»<sup>22</sup>, тож він вдало «привласнив» їх у своїй творчості, передусім базуючись на досягненнях Фредеріка Шопена та представників австро-німецької школи.

Наступним свідченням відмінностей епохальної природи є локалізація пошуків звукового матеріалу: в широкому сенсі – сфер композиторського натхнення, в більш вузькому – інтонаційних (лексичних) елементів. Щодо цього епоха романтизму загалом зберігала сталість європоцентризму. Попри багатство практики нових чи оновлених національних композиторських шкіл з їх специфічними фольклорними джерелами, тривалий період дотримання естетичних канонів романтизму вичерпав потенціал руху в зазначеному напрямку. Дебюссі ж у цьому плані пішов значно далі, збагативши музичну мову численними елементами ніким не зарезервованої інтонаційності, властивої неєвропейським культурам (зокрема, яванської та індонезійської). Віддалення від Європи й дрейф у бік маловідомих ареалів стає ще однією типовою рисою музичного модернізму.

Найбільш технологічними позиціями дебюссізму як явища модерністської епохи є новації тонально-гармонічного устрою та відкриття в царині фактури і тембру. Добре відомо, що у річищі звукової техніки Дебюссі здійснив вражаючий прорив. Композитор часто наголошував на тому, що прагне почути звучання, а не просто гармонії. Щодо тембрових новацій, як мінімум, слід вказати на запроваджений Дебюссі принцип камернізації й індивідуалізації складу оркестру, а також ідею використання чистих тембрів. Усім відома прихильність автора «Фавна» до групи дерев'яних духових, якою він поклав край гегемонії міді, що була фірмовою стилістичною рисою вагнеризму.

Дозволимо собі обережне припущення: в естетичному, умовно-ментальному – або ж вужче, в темброво-асоціативному – плані дебюссізм і вагнеризм можна порівняти з аполонічним і діонісійським початками культури (згідно Фрідріха Ніцше), які взаємовідштовхують ідеали одне одного. «Аполонічного» Дебюссі (в плані уваги до квазі-архаїчної звучності) можна добре розгледіти вже починаючи з «Післяполудневого відпочинку Фавна», опусі, що містить алегоричне посилення до традицій

---

<sup>22</sup> Wheeldon M. Tombeau de Claude Debussy: the early reception of the late works // *Rethinking Debussy* / ed. Elliott Antokoletz, Marianne Wheeldon. Oxford–New York: Oxford University Press, 2011. P. 261.

античного мистецтва. Із іншого боку, схильність до оперування образно-нейтральними арабесками і милування рафінованими сполуками як такими логічно наближали Дебюссі до авангардистського майбутнього. Проте композитор намагався зберігати певний баланс, аби, відійшовши від класичної функційності й занурюючись у модальність, не розчинитися в абсолютній, афункційній сонорності. Така виваженість, серед іншого, визначила технологічну базу дебюссізму. При цьому не менш революційна музична мова ваґнеризму, ймовірно, слугувала стилістичним плацдармом для її розбудови.

Отже, якщо на перетині 1890-х – 1900-х ще зберігався паритет ваґнеризму і дебюссізму, то у першій декаді ХХ століття ситуація почала змінюватись на користь останнього, в тому числі й завдяки глобальній політичній кризі в Європі.

### **Національний рівень взаємозв'язку**

Найширшим проблемним зрізом у площині соціально-історичного взаємозв'язку ваґнеризму і дебюссізму є національний контекст. Адже за творчістю двох геніїв тягнулися причинно-наслідкові шлейфи не тільки їхніх персональних стильових феноменів (ваґнеризму й дебюссізму), не лише відповідних епох (романтизму і модернізму), але й держав, громадянами яких вони були. Врахування політичних взаємин Німеччини і Франції виявляє, можливо, найсуттєвіший рівень співставлення ваґнеризму і дебюссізму, позаяк в основі стратегічних ментальних розбіжностей між ними лежали різні національні цінності.

Задовго до початку Великої війни Дебюссі усвідомив експансивний характер ваґнеризму в його «геокультурному» масштабі, тому в своїх публікаціях постійно підкреслював, що намагається відродити риси, притаманні французькому національному стилю. У 1909 році, налаштований ще цілком миролюбно, він декларує: «Я прагнув того, щоби знову стати французом. Французи надто легко забувають про властиві їм якості – ясності і витонченості, й підпадають під вплив німецьких довгот і важкості. Звісно, геній Ваґнера беззаперечний, але Ваґнер передусім німець»<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Дебюссі К. Статті, рецензії, беседи. Москва; Ленінград: Музыка, 1964. С. 180.

Задля відродження культурних висот власної країни Дебюссі апелює до спадщини композиторів, які повною мірою відображали національну свідомість: «Куперен, Рамо — ось справжні французи»<sup>24</sup>. Згодом до цього рейтингу вітчизняних класиків (в широкому розумінні) він додає Массне. Неодноразово акцентуючи увагу на характерних особливостях їхньої музики, Дебюссі насамперед втілював затверджені ними ідеали у власній творчості.

Показово, що за життя Вагнера, незважаючи на перманентну політичну напругу в німецько-французьких державних стосунках, яка свого часу призвела до попередньої, франко-прусської війни 1870–1871 рр., чітких ідей щодо шляхів повернення до власних національних витоків ні в кого з французьких музикантів не виникало. Хоча втрати, включно з культурними, від тодішньої воєнної поразки залишались болюче відчутними впродовж наступного довгого періоду, мистецька еліта продовжувала перебувати на ціннісній орбіті вагнеризму, не вбачаючи в тому нічого суперечливого, а тим більше загрозливого. Як результат, на початку 1900-х років попри зусилля Дебюссі, музика якого демонструвала самостійність та індивідуальність передусім у стильовому плані, вагнеризм не покидав мистецької території Франції. Більшості здавалося, що загроза експансії перебільшена, та й вирішення цієї проблеми не існує, однак «не було би щастя, то нещастя допомогло». Прагнення до свободи естетичної і суто музичної, що його сповідував Дебюссі як один із духовних лідерів нації, в 1914 році збіглося нарешті з прагненням свободи глобальної. Початок Першої світової війни спровокував у країні безпрецедентний сплеск патріотизму, особливо в духовній сфері. Отже, в ключовий момент культурної трансформації національного самоусвідомлення французів посмертна маска Вагнера як предмет німецько-орієнтованого музичного культу нарешті була відсунута в бік і замінена ще живим вітчизняним героєм — Дебюссі. Як вказують біографи, саме від того часу композитор починає називати себе Клодом Французьким, підкреслюючи цим свою приналежність до декларованих раніше національних ідеалів.

З-поміж сучасних праць, присвячених пізній творчості Дебюссі, виділяється стаття англійського дослідника Аруна Рао «Клод Французький:

---

<sup>24</sup> Там само. С. 168.

Велика війна Дебюссі 1915 року». Автор позначає серйозний злам у сприйнятті французьким композитором німецької музики, цитуючи його рішучі й гіркі пасажи воєнного часу: «Я не буду говорити про німецьке варварство. Це перевершило всі очікування. Вони навіть вважають прийнятним не розрізняти звірство та інтелігентність – чарівне поєднання... Я думаю, ми дорого заплатимо за право не любити мистецтво Ріхарда Вагнера і Шенберга. Для Бетховена зробили щасливе відкриття, що він фламандець! Щодо Вагнера, то це буде вище всіляких похвал... Нашою помилкою було те, що ми надто довго намагалися йти його стопами»<sup>25</sup>. На думку А. Рао, в творах Дебюссі воєнних років знаходять вичерпне відбиття його патріотичні почуття й поривання бути максимально корисним для своєї нації.

Отже, Велика війна фактично обернулася тим історичним катализатором, що пришвидшив досягнення піку популярності Дебюссі (вже буквально до рівня вагнерівського культу) і поширив дебюссізм на значно більш розлогі персональні й національні території, ніж до того. Про це свідчить зростання кількості концертів із музикою французького композитора, великий інтерес критиків і музикознавців до його творчості – не тільки в межах поточних оглядів, як було раніше, але відтепер вже й на рівні змістовного аналізу. Навіть після смерті Дебюссі, що співпала із завершенням воєнних дій (1918), на тлі блискавичних нових культурних подій, постать автора «Фавна» впродовж кількох наступних років залишалась ледь не головним персональним маркером епохи.

## Підсумки

Опозицію «вагнеризм – дебюссізм» було розглянуто на засадах співставлення рівноцінних й типологічно споріднених музично-історичних явищ, що виникли за близьких умов та еволюціонували на основі близьких закономірностей.

Зміст вагнеризму і дебюссізму, двох взаємопов'язаних культурних феноменів, що постали на епохальній межі, був зумовлений перехрещенням інтенсивних мистецьких процесів. У кожному з розглянутих

---

<sup>25</sup> Цит. за: Rao A. Claude de France: Debussy's Great War of 1915 // France and Ireland, Notes and Narratives / ed. U. Hunt and M. Pierce. Bern; Oxford: Peter Lang, 2015. P. 2.

проблемних зрізів можна виокремити певні прикмети значущості для цілої європейської культури розглянутого іменного дуалізму. У протистоянні персон Дебюссі прагнув звільнитися від всепоглинаючого впливу Вагнера, метафорично висловлюючись – залишити берег вагнеризму і вирушити у власну стильову подорож. Це було здійснено ним завдяки засвоєнню принципів символізму – послідовному й незалежному від існуючих паралельно вагнерівських інтенцій. У подальшому зятятому протистоянні двох іменних феноменів дебюссізм постає одночасно як дітище та спростування вагнеризму, зрештою – як перспективна альтернатива «чистому» символізму.

Епохальний культурний перехід від романтизму до модернізму мав еволюційний перебіг та загострювався соціальним очікуванням нового, але співмірного Вагнеру лідера. Роль Дебюссі як першопрохідника модернізму була зумовлена, серед іншого, відкриттям і засвоєнням «закритих» від творця «Трістана» інтонаційних джерел, що сприяло остаточному закріпленню комплексу епохальних новацій. Зрештою, на найширшому рівні культурних баталій, у музичному вимірі протистояння провідних західноєвропейських держав, Франція здобула автономію, звільнившись від обтяжливих пут німецької/вагнерівської залежності. Завдяки політичним обставинам війни націй дебюссізм перетворився на сучасну й ефективну культурну зброю, засіб охоплення доволі широкої аудиторії, гідної слави колишньої вагнерівської публіки.

Відтак, попри перипетії й видимі наслідки титанічного, хоч і умовного змагання, Вагнер не став (та й не міг стати) стороною, що однозначно програла. Будучи представником і певною мірою законодавцем мистецтва романтичного минулого, він намітив і розробив стратегію осяжного майбутнього. Як істинний геній, він линув думкою далеко вперед, вражаючи далеко за формальні й сутнісні обрії романтичної доби. Акумуляовані ним ідеї втілились одночасно у вагнеризмі як культурно-мистецькому феномені часової і позачасової приналежності й у символізмі як засадничому напрямку ранньомодерністської епохи. Доволі примітно, що з огляду на хронологічну активність вагнеризм і символізм покривають однаковий масив часу – два останні десятиліття ХІХ століття. Відтак Вагнер, із одного боку, «закриває» еру романтизму, а з іншого – «відкриває» модерністські перспективи. Дебюссізм, активна часова фаза якого тривала стільки ж часу, але на початку ХХ століття, фактично зростав на двох естетично споріднених першоджерелах:

очевидному символістському й опосередкованому та контroversійному ваґнеристському. Прем'єри двох культових опер, «Парсіфал» (1882) та «Пеллеаса», розділені рівно двома десятиліттями – невловимою миттю з точки зору глобальної історії. Однак цієї мікроскопічної часової відстані більш ніж достатньо, аби побачити сукупний результат прояву «єдності й боротьби протилежностей»: єдності художніх тенденцій і боротьби персональних впливів, взаємозближення епохальних та взаємовідштовхування національних інтересів.

Отже, простежується наступна, зумовлена логікою мистецької історії послідовність подій: грандіозні ваґнерівські задуми й породжений ними ваґнеризм знайшли у французькій культурі кінця XIX століття своє найглибше позанімецьке втілення; питома німецьке мистецтво Ваґнера, як мінімум, посприяло первинному формуванню загальної естетики французького символізму; без поширення ваґнеризму та необхідності вибудовування опозиції до нього, ймовірно, не сталося би розквіту в цілій Європі дебюссізму на початку нової епохи; мистецтво Дебюссі, своєю чергою, зумовило кристалізацію музичної версії символізму, який перетворився на засадничий стильовий атрибут раннього періоду європейського музичного модернізму.

Тож підводячи ризику під усім сказаним, можемо запевнитись, що по статі двох геніїв і характер дії їхньої творчості на межі XIX–XX століть утворюють одну з життєдайних мембран тогочасної художньої культури, що бринить у діапазоні суміжних епохальних контекстів, а поза тим поширює відчутний резонанс на культурне звучання сьогодення. ■



Гілесгайм Юрген – доктор  
філологічних наук, професор,  
керівник Брехтівського  
науково-дослідного центру  
(м. Аугсбург, Німеччина)

Jürgen Hillesheim – Doktor  
hab., Professor, Head of Brecht-  
Research-Center in Augsburg  
(Germany)

Juergen.Hillesheim@augzburg.de

Ліписівіцький Микола Леонідович –  
кандидат філологічних наук,  
докторант Вільного університету  
(м. Берлін, Німеччина)

Mykola Lipisivitskyi – PhD,  
Habilitation-Student at the Free  
University of Berlin (Germany)

m.lipisivitsky@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6189-8174

## **Етапи на шляху до деромантизації: «Летючий голландець» Ріхарда Вагнера в ранній творчості Бертольта Брехта**

**Р**іхард Вагнер і Бертольт Брехт – це далеко не нова тема в дослідженнях, хоча це, на перший погляд, може здивувати: з одного боку, композитор, який вважається дуже елітарним і належить до романтичної, «антипросвітницької» традиції Шопенгауера, з іншого – письменник, що зажив слави комуніста і який сам себе вважав послідовником ідей Просвітництва і у своїй теорії епічного театру навіть вимагає появи того глядача

«наукової епохи», який повинен тверезо й аналітично сприймати театральні вистави. Але це не так просто, про що свідчить значна кількість досліджень з цього питання<sup>1</sup>.

Аналогії та протилежності між вагнерівською теорією «синкретичного художнього твору» і брехтівською теорією «епічного театру» — це один аспект, а інший — ремінісценції на опери Вагнера в поетичній творчості Брехта. Брехт, як і Томас Манн, був майстром «повторного використання матеріалів», і не лише значною мірою зазнав впливу філософії Шопенгауера та Ніцше, але й часто звертався до Вагнера у своїх творах — у формі пародійних запозичень і натяків або як до цінного родовища для видобутку цитат. Вже в щоденнику Брехта за 1913 рік є вірш з назвою «Осінь мелодія з Тангейзера». І це буде траплятися знову й знову: «Балада про любовну смерть» вже в самій назві пов'язана з «Трістаном та Ізольдою» Вагнера, «Політ валькірій» воскресає незвичайним чином у «Барабанах вночі»; можна легко навести інші приклади.

Давайте звернімо увагу на брехтівську рецепцію й «повторне використання» вагнерівської «романтичної опери» «Летючий голландець». Брехтівські перші «театральні експерименти» були ще в дитинстві у рідному місті Аугсбурзі в квартирі друга, де Брехт був режисером постановок лялькового театру. У репертуарі були твори Шекспіра, Бюхнера і якраз «Летючий голландець»<sup>2</sup> — мабуть, перше досить близьке знайомство Брехта з операми Вагнера. Не слід переоцінювати, але варто згадати те, що ця опера Вагнера є єдиним відомим нам твором музичного театру, який дарував натхнення для цих перших експериментів Брехта з театром.

---

1 Див. також: Söring Jürgen. Wagner und Brecht. Zur Bestimmung des Musik-Theaters // Richard Wagner 1883-1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert / Hrsg. von Gerhard Groll. Stuttgart 1984, S. 266–299;

Calico Joy H.: Brecht at the Opera. Berkeley; Los Angeles; London, 2008. S. 1–6, 69–74;

Lucchesi Joachim. “Verachtet mir die Meister nicht”. Brechts Wagner // Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik / Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Freiburg, 2013. S. 169–178.

2 Див.: Frisch Werner, Obermeier Kurt Walter. Brecht in Augsburg: Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Weimar, 1975. S. 52.

В незалежній Україні останніх десятиліть повернення творів Ріхарда Ваґнера на оперну сцену пов'язане саме з оперою «Летючий голландець», прем'єра якої відбулася у межах масштабного міжнародного проєкту 8 грудня 2012 року в Донецькому національному академічному театрі опери і балету імені А. Б. Солов'яненка. Далі були вражаючі гастролі в оперних театрах Одеси, Києва, Львова в 2013 році. Ця постановка «Летючого голландця» була відзначена як культурна подія року і отримала Національну премію імені Тараса Шевченка у березні 2014 року в номінації «Театральне мистецтво». Найвищу відзнаку в сфері української культури отримала також режисерка цієї постановки – Мара Курочка (Mara Kurotschka) з Німеччини. Знаково, що після багатьох років успішної роботи як хореограф на театральній та оперній сцені свій режисерський дебют в опері у 2008 році вона зробила спільно з Філіпом Штельцлем (Phillip Stölzl) з постановкою «Летючого голландця» на сцені Базельського театру (Швейцарія) та Великого оперного театру «Лісеу» в Барселоні (Іспанія)<sup>3</sup>. Ця постановка була оновлена для Німецької державної опери «Unter den Linden» в сезоні 2019–2020 рр. і відтоді залишається в актуальному репертуарі<sup>4</sup>. Для постановки «Летючого голландця» в Україні 2012 року було змінено лібрето. На передній план виходить жіночий образ Сенти, і через призму її передсмертного сну ми бачимо всю дію. На думку самої режисерки, такий підхід ближчий до музичної концепції Ваґнера.

Інтерес дослідників до опери «Летючий голландець» нещодавно набув особливого значення з німецько-української перспективи. Адже на Байройтському фестивалі 2021 року диригенткою та відповідальною за музику під час нової постановки «Летючого голландця» стала Оксана Линів. Її вдалий виступ отримав світове визнання і привернув ще більшу увагу німецьких прихильників творчості Ваґнера до України. Успіх Оксани Линів з величезним захватом зустріли і звичайна публіка, і фахівці. Так само оплески зібрав виступ співачки Асмік Григорян.

---

<sup>3</sup> Офіційний сайт режисерки Мари Курочки. URL: <https://www.marakurotschka.com/pages/vita/>

<sup>4</sup> Офіційний сайт Німецької державної опери “Unter den Linden”. URL: <https://www.staatsoper-berlin.de/de/veranstaltungen/der-fliegende-hollaender.7390/>

Натомість режисера постановки Дмитра Чернякова зустріли свистом на прем'єрі. Чому? Напевно, основною ідеєю Чернякова була «деромантизація» романтичної опери Вагнера, яка не вдалася. Постійно виникають несумісні з оригіналом Вагнера й абсолютно незрозумілі розриви. Так створюється власна динаміка, яка тільки принагідно супроводжується музикою Вагнера. Це особливо помітно в увертюрі. Тут на сцені панує надмірна дія, яка відволікає від музики і зводить величну міфічно-романтичну оперу до всього лише примітивної історії подружньої зради з трагічним кінцем. Черняков, таким чином, продовжує діяти в руслі власної традиції. У тому ж 2021 році він поставив у Баварській державній опері в Мюнхені «Вільного стрільця» К. М. фон Вебера, який, до речі, мав величезне значення для молодого Вагнера. Тут помітна подібна ситуація. Події цього «ключового твору романтики» перенесено до сучасного ділового світу, при цьому багато залишається незрозумілим і, знову ж таки, вже в увертюрі увага глядачів відволікається від музики. А максимальна увага якраз і потрібна, щоб стежити за сюжетною лінією.

У байройтському «Летючому голландці» Чернякову теж не вдалося побудувати все на банальній історії подружньої зради. Виникають парадоксальні невідповідності і здається, що режисер заради власної ідеї геть відходить від оригіналу. Однак постановка має окремі знахідки, які нерідко вражають. Як, наприклад, фінал, у якому деромантизація сягає апогею, але все ж таки не досягає поставленої мети. Сента присягається Голландцеві у вірності до самої смерті, і, як правило, вона гине заради порятунку Голландця. Але в постановці Чернякова того пострілом в спину вбиває майбутня теща. Голландець, таким чином, врятований від свого постійного повернення. Адже Сента, якщо серйозно сприймати лібрето, дійсно була вірна йому до самої смерті. Тепер вона звільнилася від фантазій, може розпочати нове життя і повернутися до міщанина Еріка. На неї чекає пристойне і нудне життя з багатьма дітьми, де все продумане наперед. Їй тут не позаздриш. Від романтики не лишається жодного сліду, майбутнє Сенти, попри її порятунок, просто жахає.

Але що означає «деромантизувати» – концепція, до якої регулярно звертається сучасний режисерський театр? Оперу слід повернути на твердиню фактів, позбавити ілюзій, звільнити від сентиментальності, навіть додати до постановки пародійності, щоб таким чином дати можливість нового, аналітичного бачення. Це може щоразу вражати

і гарно виглядати на сцені, але ця ідея не нова. Вже юний Брехт показав це на прикладі «Летючого голландця», але не на оперній сцені, а у своїй літературній творчості<sup>5</sup>. Нова постановка в Байройті 2021 року надає привід поглянути на це уважніше.

### **Екіпаж «Летючого голландця» під німецьким прапором: «Дух Емдена»**

Невідомо, що саме привабило молодого Брехта в «Летючому голландці». Але він регулярно з'являється у його ранніх творах 1915–1921 років. Незабаром після постановки у ляльковому театрі Брехт знайшов можливість зіштовхнути таємничого, містичного Голландця з гіркою реальністю. І зробив це так, що вже помітно іронію або принаймні певну дистанцію до цього твору. Брехт, коли йому було всього шістнадцять років, отримав можливість писати відразу для двох аугсбурзьких газет після початку Першої світової війни. Тексти, які спочатку створюють враження підтримки націоналістичного пафосу того часу і пропаганди війни, при детальнішому розгляді виявляються двозначними і навіть пародіюють загальну ейфорію, як-от у вірші «Дух “Емдена”». Це увиразнює, як Брехт використовував обидві аугсбурзькі газети не лише як арену для публікацій, а й дуже чітко і тверезо як репозитарій, як «копальню» для видобутку власних текстів. Якщо йому щось здавалося придатним для повторного використання, то він так і робив, і це виходило далеко за межі окремих ідей на рівні змісту. У випадку з «Духом “Емдена”» необхідна більш точна контекстуалізація.

В основі віршу лежить конкретна воєнна подія, яка привернула велику увагу й була докладно описана та прокоментована в пресі. Крейсер «Емден» виявився особливо успішним у потопленні ворожих кораблів одразу ж після початку війни і швидко набув слави «жаху морів». 9 листопада 1914 р. він був підбитий австралійським військовим кораблем, але власний екіпаж пустив його на дно, бо не хотів залишати покинутий корабель ворогові. Тільки частина екіпажу змогла врятуватися і повернутися до Німеччини, де в лютому 1915 року їх зустріли

---

<sup>5</sup> Причому не слід забувати, що Брехт через таке «заземлення» опери не в останню чергу виступає також проти тодішніх традиційних постановок; див.: Nieder Christoph. Bertolt Brecht und die Oper. Zur Verwandtschaft von epischem Theater und Musiktheater // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1992. Bd. 111. S. 262–283. S. 276.

з величезною помпезністю. У листопаді 1914 року і навесні 1915 року в газетах по всій країні було багато статей і літературних інтерпретацій історії про крейсер «Емден».

Невдовзі після загибелі корабля в газетах «Аугсбурзькі останні новини» і «Мюнхенсько-аугсбурзька вечірня газета», для яких Брехт писав, вийшло загалом три відповідних літературних публікації: одна 11-го, друга 14-го листопада 1914 року. Вірш Брехта з'явився пізніше, 26 квітня 1915 року, з нагоди повернення екіпажу. Якщо в інших літературних інтерпретаціях історії «Емдена» на передньому плані стоїть мотив помсти тим, хто підбив корабель, то коментатори GBA (Великого Берлінського і Франкфуртського видання творів Брехта, 1988–2000 рр.) справедливо вказують на те, що Брехт у своєму вірші звертається до «літературної традиції корабля-привиду» і до вагнерівського «Летючого голландця»<sup>6</sup>. Але Брехт монтує різні матеріали і орієнтується не лише на «Голландця» Вагнера, а й на конкретні вірші з аугсбурзьких газет, принаймні один з яких вже використовував традиційні історії про корабель-привид. У ньому написано:

*«Засяє світло в морі скоро,  
Й опівночі підніме кіль  
Із темних хвиль новий “Емден”,  
Як привид, корабель могутніх сил»<sup>7</sup>.*

Вірш Брехта звучить у дуже схожій манері:

*«Як над морем північ засиніє –  
Винесе морської піни вал  
Срібно-сірюю  
Фортецю, де виблискує метал <...>  
І лінкор, повний привидів,  
Помчить за трофеями в замріяну ніч»<sup>8</sup>.*

Слід назвати ще більш очевидні приклади. Ще один вірш про «Емден» закінчується рядками:

---

<sup>6</sup> Див.: Brecht Bertolt. Große kommentierte Frankfurter und Berliner Ausgabe / Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin; Weimar; Frankfurt/Main, 1988–2000. Bd. 13. S. 430. (Надалі – скорочення GBA.)

<sup>7</sup> «Аугсбурзькі останні новини», 14 листопада 1914 року, с. 5.

<sup>8</sup> Див.: GBA 13, s. 79f.

*«Хай швидкий корабель притих,  
Бо вдача й доля так захотіли,  
В душі у німців лунає сміх;  
Живий-бо дух “Емдена”!»<sup>9</sup>*

Брехт, очевидно, просто робить останній рядок цього вірша назвою свого власного. Але не тільки це прагматичне використання джерел вказує швидше на більш відсторонену позицію, ніж на справжнє патріотичне почуття, але й ще одна помітна деталь: Брехт користується двозначністю терміну «дух». Він змальовує міф про «Емден» в моторошних і привабливих образах легенд про корабель-привид, з яких він, вочевидь, найкраще знав легенду про «Летючого голландця», оскільки сам «ставив» цю оперу. І, схоже, не викликає сумнівів те, що репліка про «дух “Емдена”», яку він використав як назву, стосується відповідних мотивів корабля-привиду. Хоча насправді форма множини, тобто «духи», пасувала б більше, бо на кораблі, як бачимо з тексту, кишить від цілої купи «темних фігур», «матросів з народу мертвих», «мертвих, потонулих солдатів» і «чорних моряків»<sup>10</sup>. Тут Брехт дуже близький до «Летючого голландця» Вагнера. У цій ранній адаптації молодого автора капітан і його прокляття ще не потрапляють у центр уваги, але, натомість, тема корабля-привиду як така і – найголовніше – команда, що наводить жах. Цій команді, на відміну від брехтівського варіанту радше «блідій», ніж «темній» або «чорній», присвячено найвідоміший хор в опері Вагнера. Екіпаж «Голландця», який нічого не підозрює, запрошується на свято, де їсти-ме й пити досхочу, але ніхто не зможе більше піти з темного корабля:

*«Це привиди, клянемося!  
Вони не п'ють, – і не співають,  
на кораблі вогні в них не палають. <...>  
Старі й бліді, вже не рум'яні нині,  
їхні кохані, ах! у домовині.  
Вони не чують... нам лячно тут! <...>  
Дівчата, дайте мертвим супокій!»<sup>11</sup>*

---

<sup>9</sup> «Мюнхенсько-аугсбурзька вечірня газета», 14 листопада 1914 року, с. 2.

<sup>10</sup> Див.: GBA 13, s. 79f.

<sup>11</sup> Wagner Richard. *Sämtliche Werke* / Hrsg. von Carl Dahlhaus. Mainz, 1970. Bd. 4, IV. S. 45–52.

Якщо уважніше придивитися до віршу про «Емден», з якого Брехт, здавалося б, взяв формулювання «дух “Емдена”», то можна помітити, що саме в цих рядках йдеться зовсім не про мотив корабля-привиду, а про вираз, який у тогочасній політичній ситуації став своєрідним «крилатим висловом». Конкретніше: мова йде не про духів або живих мерців, а про чесноти, певну позицію. За допомогою поняття «дух “Емдена”» описувалася героїчна хоробрість екіпажу, який своїм порівняно невеликим крейсером завдав значної шкоди ворожим флотиліям. Коли ж корабель, нарешті, вдалося зупинити, обстріляти й підпалити, а екіпаж, щоб уникнути капітуляції, сам посадив «Емден» на міліну, ця духовна сила стала прикладом німецької величі і набула статусу легенди. Поняття «дух “Емдена”» стало сталим виразом і повинно було стимулювати до наслідування героїзму. Цьому існує багато підтверджень. 12 листопада 1914 року, через два дні після загибелі крейсера, «Аугсбурзькі останні новини» пишуть: «Дух “Емдена” не загинув; він живий і буде творити нові чудеса. Команда з “Емдена” була. Але німці будуть завжди»<sup>12</sup>.

Це відповідає легенді про «Голландця», який «був завжди» і повертався б кожні сім років, якби не був врятований в кінці опери. Брехт змущується над величними цінностями та ідолами, над тим, що для більшості німців було «священним». Він особливо виділяє величну духовну силу німців, відображену в «дусі “Емдена”», який стає заголовком для вірша, в якому, однак, мова йде про духів у сенсі привидів. Це означає, що удавану реальність німецького героїзму і жертвовності, якою так пишалася «народна спільнота», він проголошує, словами Фауста, лише «звук і димом». Ілюзією, яка може привести до загибелі, якщо слідувати за її гаслами. Той «дух “Емдена”», а саме хоробрість і жертвовність, саме вони штовхають моряків у катастрофу, перетворюючи їх на привидів, на «матросів з народу мертвих». Тому що, якби команда обмежилася своїм обов’язком, «службою за регламентом», вона, можливо, врятувалася б. Проте, взявши участь у змаганні, хто більше підіб’є ворожих кораблів і величніше проявить німецький героїзм, який прямо-таки нав’язувався пресою, їхній кінець був вирішений наперед, і команда перетворилася – зрештою навіть добровільно – на ті «темні

---

<sup>12</sup> «Аугсбурзькі останні новини», 12 листопада 1914 р., с. 1.



постаті», які теж ніколи більше не будуть «співати і пити» і здатні лише на те, щоб заселити корабель-привид і викликати «жах». Там, де для тогочасної політики була б доречною і очікуваною «легенда про героїв», Брехт пропонує моторошний «Танок смерті». Якщо дивитися під таким кутом зору, то навряд чи можливо розпізнати в «Дусі “Емдена”» справжню патріотичну лірику.

Якщо згадати, що зовсім скоро після великого ювілею, після святкування ста років від дня народження Вагнера, чия творчість була інструменталізована для німецької військової політики, марші німецьких військових були інсценізовані не в останню чергу в дусі вагнерівських опер, то вже стає помітно, що для Брехта «Летючий голландець» є також частиною націоналістичної профанації та військової пропаганди. Вийшовши колись з лялькового театру Брехта і підлаштована під реальність, моторошна казка Вагнера через свою віддаленість від реальності, здається, служить тим силам, які займаються пропагандою і одягають в патетичні словесні шати бруталну реальність війни, страждань і смерті, закликаючи, таким чином, до поповнення числа отих «мертвих матросів». Брехт у своїй поемі забирає з опери романтичний фінал. Те, що тут прославляється як своєрідна «любовна смерть» і спасіння живого мерця, насправді є смертю, в якій, якщо бодай раз піддатися її спокусі, немає ні краси, ні просвітлення. Розпад і гниття — ось що їй притаманне.

Згодом у «Тригрошовій опері» Бертольт Брехт продемонструє удавану романтичність в зонгу «Піратки Дженні». Наречена Меккі Ножа облаштовує нашвидкоруч сцену для свого виступу. «Це ось маленька барна стійка. Вам слід уявити цю стійку до біса брудною. За нею вона стояла з ранку й до вечора. Це ось відро для миття посуду, а це віхоть, яким вона протирає склянки. Там, де ви зараз сидите, сиділи чоловіки, які насміхалися з неї. Ви також можете сміятися, щоб було так само. Але якщо не можете сміятися, то не треба. (Вона починає вдавати, ніби протирає склянки, і бурмоче щось собі під ніс.) А зараз хай скаже хтось із вас, наприклад (вказуючи на Волтера) ось Ви: “Ну, коли вже прибуде твій корабель, Дженні?”»<sup>13</sup>. Деромантизація образу піратської нареченої присутня вже в описі місця дії зонгу. Поллі Пічем грає роль дівчини,

---

<sup>13</sup> Брехт Б. Тригрошова опера // Бертольт Брехт. Три епічні драми / пер. з нім. Миколи Ліпісівського. Житомир: Полісся, 2010. С. 53.

що мріє про корабель-привид, який вигулькне біля міського причалу з великою кількістю примарних вояків і покарає жорстоко всіх тих, хто чинив зле бідній дівчині:

*«І вітрильник відчалить,  
І під грім сотень залпів  
Забере мене геть»<sup>14</sup>.*

Таку сцену ми вже бачили в ранньому вірші Брехта «Дух “Емдена”»:

*«І лінкор, повний привидів,  
Помчить за трофеями в замріяну ніч»<sup>15</sup>.*

Але повернімося до ранньої творчості Бертольта Брехта, де він ще лише вправляється у мистецтві деромантизації, що згодом стане характерною ознакою його стилю.

### **Брехт використовує «Летючого голландця» для своїх любовних залицянь: вірш «Романтика»**

Вірш «Романтика», написаний у вересні 1917 року, пов'язаний з «романтичною» оперою Вагнера не тільки своєю назвою, але й вказує на найперший документально підтверджений інтерес Брехта до неї: на його перші «театральні експерименти» і постановки лялькового театру. Серед тих, хто допомагав молодому режисерові, була й дівчина: Ернестіна Мюллер, на три роки молодша за Брехта, двоюрідна сестра Рудольфа Гартмана, одного з його старших друзів дитинства<sup>16</sup>. Невідомо, якими були стосунки Брехта з дівчиною в період цих театральних експериментів; відомо, що пізніше він залицявся до Ернестіни.

До залицяння Брехта належали й вірші, написані ним для дівчини, якій він дарував і рукописи. З них зберігся тільки один: «Романтика», написаний Брехтом власноруч і присвячений Ернестіні Мюллер. Якщо розглядати його в контексті залицянь до неї, то очевидно є згадка про їхні колишні зустрічі під час постановок в ляльковому театрі. Не лише назва вказує на зв'язок з оперою Вагнера, але й в змісті вірша,

---

<sup>14</sup> Там само. С. 54.

<sup>15</sup> Див.: GBA 13, s. 79f.

<sup>16</sup> Див.: Frisch Werner, Obermeier Kurt Walter. Brecht in Augsburg: Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Weimar, 1975. S. 52.

як вже давно встановлено, є посилання на творчість Вагнера<sup>17</sup>. Брехт створює, таким чином, щось спільне для обох. Він переконує, що тісний зв'язок існував від початку їхнього знайомства, і ця спорідненість з плином часу тільки зростала, а тому має особливу цінність і знайшла поетичне вираження у вірші «Романтика». Таким чином, ця назва має також характер метатексту. Вона не тільки вказує на зміст вірша, але й визначає його функцію. Він стає складовою намагання домогтися «романтичного» кохання.

Таким чином, молодому автору, згідно з цією функцією, не так вже й потрібні моторошні елементи й мотиви. Ернестіна Мюллер повинна піддатися поетові, а не злякатися. Таким чином, на відміну від «Духу “Емдена”» корабель-привид не такий загрозливий і романтизується так, як це було прийнято у так званій «чорній романтиці». Дуже «вишуканим», майже безневинним постає перед нами корабель. Моторошного екіпажу немає. Він «безмежно самотній»<sup>18</sup>. Крім того, він біля берега, де стоїть на якорі вже рівно рік, і так далеко від людського ока, що нікому не може вселити жах. І далі все спокійно. Криваво-червоні вітрила корабля Голландця перетворилися на сині, від чорної щогли жодного сліду, корабель своїми кольорами зливається з морем — панує гармонія і «сонячне світло», яке нагадує «сяючу блакить»<sup>19</sup> «Балади про морських піратів» і їхнє яскраве життя. Від порожнього корабля немає жодної загрози, і вже скоро люди звикнуть до такого видовища.

*«Лиш інколи п'яні ночами чули  
У його такелажі чужі пісні,  
Проте нікому з тих, хто поряд були,  
Проте нікому, хто піднімав вітрила,  
Не дістало мужності поглянути,  
Що там на кораблі»<sup>20</sup>.*

Примарна команда існує тільки в уяві, ніхто не сходить на корабель, щоб з'ясувати, що відбувається з ним і його екіпажем. Зовсім інше в третьому акті «Летючого голландця» Вагнера: тут команду запрошують

---

<sup>17</sup> Див.: GBA 13, s. 434.

<sup>18</sup> Там само, s. 97.

<sup>19</sup> Див.: GBA 11, s. 85.

<sup>20</sup> Див.: GBA 13, s. 98.

приєднатися до святкування весілля, але незабаром неймовірний жах змушує моряків тікати.

Бреخت одомашнює «Летючого голландця», він заганяє його команду в трюми і перетворює сам корабель на інструмент своїх залицянь. Але й він, і це істотніший аспект, насправді для нього не так важливий. Те, що він видає за «романтичне», — це добре зроблений розрахунок. Він хоче «обкрутити» Ернестіну Мюллер. Якщо так подивитися, то цей вірш має сугестивний характер. Використовуючи поняття «романтичне», Бреخت грає з кліше, з очікуваннями звичайного читача, позбавленими будь-якої реальної основи. Кохання у традиційному сенсі, яке конотує піднесеність, неповторність і великі емоції, тут немає.

### **Голландець сходить на берег: «Балада про авантюристів»**

Кілька віршів, які Бреخت пізніше візьме до збірки «Hauspostille», можна інтерпретувати в контексті впливу «Летючого голландця» Вагнера. Перший вірш — «Балада про авантюристів». Вона була написана в 1917 році, що робить її одним з найбільш ранніх віршів збірки. На те, що її зміст слід узагальнити і від читача очікується перенесення місця дії, вказує назва, у якій вжито множину. Її взагалі можна пояснити тільки так, бо в самому вірші Бреخت послідовно використовує форму однини. Але завдяки заголовку авантюрист перетворюється на авантюристів. Усі люди такі, — так звучить фаталістичне прозріння, як у персонажа, який слугує прикладом.

Вірш за своїми поетичними особливостями має суттєве значення, адже є раннім варіантом «Хоралу про Ваала»<sup>21</sup>. Текстові співпадіння, такі як спільний образ лона матері й формулювання на кшталт «Де була тиша й сон, і місце для буття», позбавляють жодних сумнівів. Додамо до цього той факт, що, починаючи з 1919 року, балада у змінених формах справді входила до різних версій драми «Ваал».

Балада пропонує дуже своєрідний варіант «типу Ваала». Едгар Марш справедливо вказує на те, що у вірші основна увага приділяється «мотиву пошуку прихистку»<sup>22</sup>, поширеному у ранній ліриці

---

<sup>21</sup> Див.: GBA 11, s. 107f.

<sup>22</sup> Marsch Edgar. Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk. München, 1974. S. 131.

Брехта. Це також може нагадати прототип «злого демона»<sup>23</sup>, але й також «Легенду про повію Евлін Ру»<sup>24</sup>. Вона теж була «приречена на вічні мандри і неспокій»<sup>25</sup>. Це формулювання вказує на конкретний мотив, що часто зустрічається в історії літератури і присутній у творчості Брехта з 1913 року, наприклад у баладі «Батьківщина»<sup>26</sup>, а саме мотив «Вічного жида». Це християнська легенда XIII століття: невідомий чоловік, який знущався над Ісусом по дорозі на Голгофу, був приречений ним на те, що не зможе вмерти і до повернення Ісуса на небеса не знатиме спокою і без батьківщини буде неприкаяно блукати світами. У 1602 році вийшла анонімна німецькомовна народна книга про Вічного жида, яка виступала проти юдаїзму і зробила з вічного мандрівника єврея на ім'я Агасфер. Цей варіант поширився у світі легенд і неодноразово використовувався в антисемітській літературі.

Те, що «Летючого голландця», який колись проклинав Бога і так само згрішив перед «вищими силами» та був за це покараний, слід вважати основою для вірша, є очевидним. Тепер капітан корабля-привиду вперше став мотивом; раніше, в «Дусі “Емдена”» і в «Романтиці», це була його команда. Хоча Брехт тепер зсаджує його на берег і абстрагує «мораль з його історії» через використання множини у заголовку, проте паралелі очевидні, і сам по собі той факт, що Брехт використовує термін «авантюрист», ще більше вказує на Голландця, ніж на «Вічного жида». Останній, як правило, традиційно постає як безутішний мандрівник, але аж ніяк не як авантюрист. Натомість невдала спроба Голландця як мореплавця кинути виклик Богу і силам природи цілком асоціюється з чимось диким і піратським, з тим, хто «поза законом». Однак ця «юнацька мрія», як говориться у вірші Брехта, зазнала краху: Голландець, проклятий на вічне скитання, змушений не тільки віддати все заради надії на кохання жінки і, отже, на своє спасіння, але навіть буквально заплатити цілий статок за перепочинок і притулок, а також,

---

23 Див.: GBA 11, s. 53.

24 Див.: GBA 13, s. 102–104.

25 Marsch Edgar. Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk. München, 1974. S. 131.

26 Див. GBA 13, s. 9–11.

принижуючи свою гідність, стає жертвою зосередженого лише на прибутку Даланда<sup>27</sup>.

Враховуючи ці два мотиви з історії літератури і музики, Брехт підкреслює у цьому варіанті риси свого образу Ваала, які з ним практично майже не пов'язуються. Він постає тут гнаним, «бідолоахою», чужим для самого себе і не здатним повноцінно насолоджуватися життям:

*«Від сонця хворий, підточений дощем  
У його патлах лавровий вкрадений вінок  
Забув про юність, але не мрій її душевний щем  
Давно забув вже дах, але не небосхил зірок»<sup>28</sup>.*

Таким чином, вірш не ставить запитання, чи може світ «задовольнити потяг до щастя і життєву жагу героя брехтівської балади»<sup>29</sup>, а скоріше демонструє його неможливість це зробити. Брехт відмовляється від романтичного фіналу опери, який дарує – принаймні, головному герою – happy end.

Брехт демонструє це в баладі. Як і «Голландець», герой – жалюгідне створіння, скрізь чужий, на відміну від «оперного героя», навіть не здатний чинити зло іншим, «вигнаний з раю і пекла», «його прошмагали через весь рай», він продовжує шукати спокій у «ще абсентних морях». Якщо Ваал шукає надмірної насолоди, то ідеалізм, ілюзія зображеного тут персонажа прямо протилежна. «Юнацькі мрії», нездійснені, розбиті, супроводжують його все життя. Своєї кульмінації вони сягають у тузі за абсолютним спокоєм, за смертю – тут маємо подібність до «Вічного жида», але й також схожість на «Летючого голландця» видається найбільш адекватною:

*«Мовчки либить він лице  
Мріє інколи про галявинку у лісі  
Про блакитне небо от і все»<sup>30</sup>.*

Тут мова йде не про невгамовну жагу побачити світ, а про бажання відпочити, нарешті втекти від світу. Якщо для ненаситного Ваала

---

<sup>27</sup> Wagner Richard. Sämtliche Werke / Hrsg. von Carl Dahlhaus. Mainz, 1970. Bd. 4, I. S. 128–140.

<sup>28</sup> Див.: GBA II, s. 78.

<sup>29</sup> Schuhmann Klaus. Der Lyriker Bertolt Brecht, 1913–1933. München, 1971. S. 43.

<sup>30</sup> Див.: GBA II, s. 78.

характерні крайнощі і максималізм, своєрідна життєва гіперактивність, то в «Баладі про авантюристів» навпаки найвищою метою постає бажання звільнитися від вічного скитання, знайти безмежний спокій в «ніщо». Якщо Ваал хоче спокійно сприймати смерть як частину життя, то тут панує воля закінчити життя, і коли цей кінець настає, як в драмі, то він сповнений страждань. У своєму вагнерівському космосі молодий Брехт передбачив це ще у 1913 році, у своєму баченні Тангойзера, який також постає неукоріненим, який вже «сім років» блукає без «відпочинку і зупинки», даремне шукаючи спокою<sup>31</sup>. Хоча мова йде про іншу романтичну оперу Вагнера, про «Тангойзера», у ній також очевидна близькість до лібрето «Летючого голландця».

Таким чином, на відміну від Вагнера Брехт не рятує «Голландця» від його долі, але він повертає його на рівень фактів, і узагальнення в заголовку означає, що він буде повертатися і в майбутньому. Бо тут маємо поетичне відображення загальнолюдської долі у яскравіших тонах на прикладі індивіда, який, як Ваал, випадає з ролі суспільних умовностей. Таким чином, Брехт позбавляє оперу будь-якої метафізики. Щоб викликати таке ж співчуття, як «Голландець», не потрібно ніякого магічного прокляття – все простіше. Воно – звичайнісінький психологічний трюк, який діє, тільки якщо його співвіднести з самим собою, як це робить Верді з Ріголетто, якщо повернутися до історії опери. Брехт зображує радше «нормальний випадок», звичайну долю людини, яку закинуто в холодний світ без Бога і яка крок за кроком змушена усвідомлювати абсурдність свого багатостраждального існування і бунтарство якої не приносить ніякої користі. Оскільки тут на периферії також майорить Сізіф Камю, то у такого Ваала, у «Вічного жида», у «Летючого голландця» і в антигероя з «Балади про авантюристів» є одна спільна риса: самогубство, як і в Шопенгауера, не здається виходом, навіть з усвідомленням того, що Бога немає. Що стосується «Вічного жида» і «романтичної опери», то тут є протистояння «вищих сил». У Брехта – це не має естетичної цінності, до якої, у такому випадку, мали би призвести ці твори. Як було сказано, режисер Черняков у своїй байройтській постановці «дарує спасіння» Голландцю, коли його застрелили, – прекрасна ідея.

---

<sup>31</sup> Див.: GBA 26, s. 55–57.

## **Голландець прагне активного життя: «Балада на багатьох кораблях»**

В «Баладі на багатьох кораблях» Брехт пропонує ще один варіант образу Ваала. Вірш з'явився в липні 1920 року: «В середині тижня зробив “Баладу на багатьох кораблях”»<sup>32</sup>. Він демонструє очевидні паралелі з віршем «Корабель», який не тільки через алюзії на Артюра Рембо на тематичному рівні теж належить до типології Ваала. Знову ж таки описується загибель, останнє плавання вже геть пошкодженого корабля:

*«Жага води жене набухлі тілеса  
Вони забули ті чуття, які дають вітрила –  
якщо пливти геть наодинці.  
Такими бачить їх ранкове сонце  
Й від інших кораблів, хитаючись, відходить корабель  
Який від страху випускає воду й від каяття він сіллю рве»<sup>33</sup>.*

Тепер він відправляється в подорож і його загибель стає ще ближчою. Як і в «Кораблі», вода проникає в його «старече тіло» і знову акули супроводжують його; врешті-решт він тоне. Але важливішим, ніж доля корабля, якому Брехт і цього разу надає людські риси, здібності та відчуття, тепер є його капітан, який раптово піднімається на борт і бере на себе командування. Саме він звільняє його з-посеред однаково покинутих кораблів, «старих баркасів», які десь стоять на якорі:

*«При місячнім сяйві і вітрі, клозети для чайок  
Ліниво гойдаються на хвилях солоних»<sup>34</sup>.*

Корабель визначається образом, який демонструє ще інші нові грані, але вочевидь належить до інших авантюристів і Ваалів. Це демонструють навіть його супутники – акули, які тепер мають іншу функцію. Це хижакі, які супроводжують подібного до них, а саме капітана; не в останню чергу тому, що чатують на нього як на здобич і поживу:

*«Іноді дивився він в молочне небо  
І бачив чайок. Він полював на них, петлю кидав.*

---

<sup>32</sup> Див.: GBA 26, s. 129.

<sup>33</sup> Див.: GBA 11, s. 79.

<sup>34</sup> Там само.



*Їх кидав на вечерю він акулам  
І так на тиждень другий їх втішав»<sup>35</sup>.*

При всьому диявольському у вигляді капітана, який дуже нагадує те зло, яке Голландець приносить тим, хто бачить його корабель, тут знову можна побачити «заземлення», акцент на реальному, майже матеріалістичному. Хижі риби вбачають у капітанові, у певному сенсі схожому на них, потенційну здобич. Цей, в свою чергу, командує не примарними істотами, а земними, риби – його почет.

Саме природа хижака, стимул безрозсудного бажання зжертви весь світ, створює конкретний зв'язок з образом брехтівського Ваала і по-іншому характеризує вагнерівського Голландця у цьому варіанті. Саме на цьому тлі такий капітан вважає корабель своєю «коханою», яку він замінює, але спочатку використавши її, взявши те, що залишилося від прогнилого транспорту:

*«Він покроїв останнє вітрило на куртку  
Він на обід взяв рибу з моря  
Лежить на сонці і мие ввечері  
Водою в уламках корабля свої ноги»<sup>36</sup>.*

Коли він обрав новий транспорт, то затоплює старий, незворушно спостерігаючи, як «зараз тоне корабель, що був для нього будинком і ліжком». Як Ваал, який відправляє кохану на смерть і при цьому насолоджується життям, або житель великого міста, який більше не підтримує стосунки з людьми, якщо ті йому більше не можуть бути корисні, адже його не хвилює доля інших:

*«Отак живе він далі, в очах лиш вітер,  
І щораз гіршим є новий корвет,  
Живе на різних кораблях, вже майже затонулих,  
Й під світлом місяця міняє свій клозет»<sup>37</sup>.*

Тут помітно суттєву відмінність від Ваала: цей варіант асоціального героя і авантюриста має явно надприродні, справді диявольські риси. Хоча Ваал виступає з претензіями, він надає собі етику того, хто вищий за буденність, хто кидає виклик вічному циклу становлення

---

<sup>35</sup> Там само.

<sup>36</sup> Там само.

<sup>37</sup> Див.: GBA II, s. 80.

і загибелі, і навіть смерть сприймає із задоволенням як складову природи. Зрештою, однак, він теж вмирає так само жалюгідно, як і всі інші. Натомість у «Баладі на багатьох кораблях» є той безіменний «єдиний», звільнений від цих законів. Даремно акули чекають на здобич:

*«Він знає свій світ. Він бачив його.*

*Всередині в нього бажання: напитись*

*Й бажання єдине: не йти на дно»<sup>38</sup>.*

Він теж здається безсмертним, тільки от страждання капітана, яких він теж має зазнати, урівноважують шальки терезів з радістю життя. Хай якби Брехт, здавалося б, не повертався в цьому вірші до надприродного і, отже, до тексту Ваґнера як основи, тут також чітко помітно і суттєву відмінність від «Голландця». Він знаходить – яка провокація стосовно опери – задоволення у зміні кораблів й коханих і приреченні їх на загибель. Тому у нього самого немає бажання «йти на дно», і вірш на цьому тлі постає контрапунктом до «Балади про авантюристів». Це «не йти на дно» – це гра слів, за допомогою якої Брехт безпосередньо спирається на лібрето «Летючого голландця». Тут капітан, зрештою, хоче «загинути в ніде, загинути в ніде»<sup>39</sup>. Цьому Брехт протиставляє своє «не йти на дно», в чому ще раз виявляється суперечливість вірша.

Отже, й сліду не залишилося ні від туги за одвічною вірністю жінки, ні від прагнення Голландця до кінця світу і свого власного: «Гей ви, світи, закінчуйте свій біг! Одвічне знищення, прийми мене!»<sup>40</sup> Брехт представляє «Летючого голландця», який змирився з прокляттям, знайшов задоволення від свого існування і вже не хоче тікати від нього. Богом він не переймається, він хоча і не звільнився від нав'язаних страждань, але погодився з ними. Він «став емансипованим», довів до кінця те, що колись почав своїм прокляттям Богу і силам природи. Він переможець, Божа «кара» неефективна: той більше не може заподіяти йому шкоди, сутність вічного повернення вже не лякає його; в цьому він набагато перевершує «Летючого голландця». Ніколи б він не став принижуватися перед Даландом, ніколи б його доля не залежала від волі

---

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> Wagner Richard. Sämtliche Werke / Hrsg. von Carl Dahlhaus. Mainz, 1970. Bd. 4, I. S. 110f.

<sup>40</sup> Там само. S. 111–113.

жінки. Демонічний, диявольський він – антипод християнського Бога, і єдине, що йому знову й знову потрібно, це новий транспорт – «багато кораблів», як говорить нам назва, а не тільки один-єдиний корабель-привид – і, як асоціація з кораблями, щоразу нова жінка. Ця складова, в свою чергу, позбавляє ілюзій, повертає до реальності, бо, живучи вічно, він живе довше, ніж ті «шхуни» і жінки або ж час, протягом якого вони привабливі для нього. Але він просто бере їх собі, не заплативши за них, оскільки у нього ж нічого й немає.

Брехт у «Баладі на багатьох кораблях» дійсно показує нам сильного, життєво активного «Голландця». Це важливо для останнього брехтівського варіанту «Голландця», який слід обговорити. Через свою «хижацьку природу» він не може просто так залишати те, чим колись володів, а знищує.

### **Голландець знаходить своє місце в суспільстві: фрагмент «Зелений Гаррага» і драма «У нетрях міст»**

Перші невеликі уривки фрагменту «Зелений Гаррага» обсягом у лише декілька сторінок з'явилися, ймовірно, в 1920 році<sup>41</sup>. Йоакім Луккезі дає основний текст 1921 роком. 21 травня 1921 р. Брехт записує у своєму щоденнику під рубрикою, яку називає «Плани»: «Зелений Гаррага для Камершпіле»<sup>42</sup>. Окрім мотиву «Вічного жида», коментатори ГВА<sup>43</sup>, як і Луккезі, знову ж таки посилаються на «Летючого голландця» Вагнера як одне з джерел. Однак сам Брехт не тільки не вбудовує цей фрагмент у свою вже досить велику традицію «Летючого голландця», а й навіть вказує через перегукування цитат на «Баладу про любовну смерть», яка з'явилася пізніше і пов'язана з «Трістаном та Ізольдою» Вагнера. Вже на самому початку фрагмента читаємо:

*«І от ви бачите сидить у лісі там*

*Чорний, підточений від сліз Зелений Гаррага»<sup>44</sup>.*

Таким чином, Брехт встановлює прямий зв'язок з «Баладою про авантюристів», початок обох текстів дуже схожий:

---

<sup>41</sup> Див.: ГВА 10, 2, с. 1025.

<sup>42</sup> Див.: ГВА 10, 1, с. 151.

<sup>43</sup> Див.: ГВА 10, 2, с. 1025f.

<sup>44</sup> Див.: ГВА 10, 1, с. 151.

«Хворий від сонця і геть підточений дощем...»<sup>45</sup>.

З дощу, що дошкуляє «авантюристові», Брехт в 1920–1921 рр. робить сльози, «плач», який, в свою чергу, наштовкує на асоціації зі страстями Баха, щоб підкреслити страждання неприкаяного. Пізніше в «Баладі про любовну смерть» Брехт знову використовує мотив дощу. Вона починається зі слів:

*«Чорним дощем семикратно підточений...»<sup>46</sup>.*

Не може бути ніяких сумнівів у тому, що завдяки цьому характерному образу на початку кожного з творів Брехт спеціально розташовує їх у одному контексті. Він створює таким чином вузький горизонт вагнерівських мотивів. По-перше, безсумнівно, що в цій незавершеній драмі алюзії Брехта на «Летючого голландця» Вагнера виглядають значно відвертіше, ніж у проаналізованих віршах. Ще до сходження капітана на берег в пабі говорять про його корабель, який відповідає всім параметрам корабля-привиду, який прямо називають «проклятим кораблем»<sup>47</sup>.

*«У водах цих є бриг*

*Із прапором без кольорів на реї*

*Зеленими вогнями і без команди!»<sup>48</sup>*

У «Голландця» Вагнера, ймовірно, є команда, але її прямо називають «привидами»<sup>49</sup>. Однак Брехт змінює символіку. Якщо «Летючий голландець» ще має криваво-червоні вітрила, то він позбавляє прапор корабля кольору і, отже, зменшує таємничість і жахливість. Чорна щогла теж зникає. Однак у зв'язку з цим ідентичність Голландця тепер стає прихованою, бо кораблі зазвичай вказують на свою національність через свій прапор. Натомість корабель освітлений зеленим світлом, а сам «Голландець» має зелений колір, який в «Баладі про любовну смерть» стане одним з символів загибелі<sup>50</sup>. Тут Брехт, схоже, заклав

---

<sup>45</sup> Див.: GBA 11, s. 78.

<sup>46</sup> Там само, s. 110.

<sup>47</sup> Див.: GBA 10, 1, s. 151.

<sup>48</sup> Див.: GBA 10, 1, s. 151.

<sup>49</sup> Wagner Richard. Sämtliche Werke / Hrsg. von Carl Dahlhaus. Mainz, 1970. Bd. 4, I. S. 80.

<sup>50</sup> Див.: GBA 11, s. 111.

у цьому фрагменті основу для лейтмотиву, що дав назву творові, який так і не було завершено.

Який корабель – такий і пасажир: це стає очевидним, коли той сходить на берег і заходить до пабу. Але його зовнішній вигляд, який точно описаний в ремарках, не жахав би, якби не колір:

«Відсуваються коричневі дерев'яні ворота, входять рибалки із Зеленим Гаррагою, худорлявим, тендітним чоловіком із зеленуватим обличчям, у мокрому чорному фракку. Зеленувате світло»<sup>51</sup>.

Жах викликає, таким чином, не капітан, який худорлявий, не носить військову форму, а скоріше екіпірований як директор цирку. Про його нешкідливість також говорить те, що Гаррага не сам по собі з'являється до пабу, немов привид, а у супроводі рибалок. Одразу ж йому пропонують і горілку, ще й ціле відро<sup>52</sup>. Однак, коли з'ясовують його походження, то його безбарвний прапор отримує таке пояснення: його походження «з води», «разом з водою»<sup>53</sup>, він був скрізь і ніде. Коли ж його згодом змушують розкрити свою ідентичність, він розпочинає здалеку і говорить мовою, яку можна було б описати як поетичне ба-зікання ні про що:

*«На бригові*

*Я плавав 400 років, чорних*

*Штормів се воля. Вся команда*

*Семеро китайців, скоро*

*Замерзла, 350 років тому.*

*Тоді*

*В листопаді у нас скінчився бренді.*

*Відтоді*

*Я плив один, було*

*Багато чорних штормів!*

*У гнілі ковдри*

*Падало зоряне сяйво*

*Серед криги*

*Я бігав повз майже затонулі*

---

<sup>51</sup> Див.: ГВА 10, 1, с. 153.

<sup>52</sup> Див.: ГВА 10, 1, с. 153.

<sup>53</sup> Там само, с. 154.

*Рибальські шхуни.  
Один, посеред криги  
Спустився до каюти  
І подарував собі  
Його фрак, ось це він!  
Вас  
Знаю пречудово  
Я вас люблю!»<sup>54</sup>*

«Зелений Гаррага» в реєстрі свого ліричного автопортрету переходить від містики, основу якої складає легенда про «Летючого голландця», до дуже незвичної реалістичності, коли пояснює, наприклад, звідки дістав свій одяг, а потім вказує прямо на неї. Те, що він дивним чином заявляє, що добре знає присутніх, навіть «любить» їх, свідчить про те, що йому, ймовірно, хотілося б затриматися там довше, «зійти на берег». На цьому місці фрагмент обривається. Цікавість читача, безсумнівно, зростає, але вона залишається незадоволеною. Брехт, однак, в розмові між господинею Єше і Мункеном, молодим рибалкою, що передує появі капітана, готує зустріч Гарраги з якоюсь вочевидь вродливою жінкою. Вона заповонила мрії Мункена. Саме її запросив він до пабу — Юлу Дехай<sup>55</sup>, про яку далі нічого не повідомляється. Але ще дещо вказує на те, що «Голландець» залишиться, можливо розпочне стосунки з тією Юлею Дехай, і заживе «міщанським» життям: у попередньому, непов'язаному уривку цього фрагмента драми, позначеного в GBA як «А 1», йдеться про те, що «деякі помічають, що нижня частина його обличчя вже більше не зелена...»<sup>56</sup>. Тож нормальність, схоже, пробиває собі шлях, Гаррага поступово втрачає тавро приви́ду. «Голландець», схоже, мав бути «заземленим» Брехтом по ходу драми. Від його фаталізму: «Спасіння, яке шукаю я на суші, його ніколи не знайти!»<sup>57</sup> — не залишається й сліду.

---

<sup>54</sup> Див.: GBA 10, 1, s. 155f.

<sup>55</sup> Там само, s. 151.

<sup>56</sup> Див.: GBA 10, 1, s. 150.

<sup>57</sup> Wagner Richard. *Sämtliche Werke* / Hrsg. von Carl Dahlhaus. Mainz, 1970. Bd. 4, I. S. 85.

Виникає питання, чи є «Зелений Гаррага» проектом драми, який Брехт з невідомих причин не продовжив, або ж цей проект знайшов втілення в іншому творі і тоді цей фрагмент слід читати як прототип іншого твору, до якого на новому тлі і в новому змістовому контексті увійшли мотиви з «Гарраги». Про претекст до «Гальгаю», схоже, як було сказано, тут не йдеться. Однак на тлі опери Вагнера і в зв'язку з ім'ям головного героя увагу привертає інша драма – «У нетрях». Ця драма була завершена у березні 1922 року, і одного з головних героїв звати „Гарга“ – схожість, яка навряд чи може бути випадковою. Крім того, окрема сцена з періоду початку роботи над п'єсою «У нетрях» під назвою «Мансарда із зеленуватими шпалерами», про яку Брехт записав у щоденнику 16 вересня 1921 року<sup>58</sup>, здається, добре поєднується із кольором обличчя Гарраги. Ще один запис з важливою інформацією датовано всього лиш три дні потому: Брехт продовжує роботу над своїми проектами. Він перераховує їх і одразу ж перед «Джорджем Гаргою, або Нетрями» називає «Баладу про любовну смерть»<sup>59</sup>, а це знову повертає нас до вагнерівського комплексу у молодого Брехта. І тут теж видно, що цей композитор мав велике значення для всієї творчості молодого автора. І з того цитованого запису у щоденнику від 21 травня 1921 року, де йшлося про «зеленого Гаррагу» для Мюнхенського театру «Камершпіле», приблизно через три місяці і при повторному перерахуванні літературних планів, здається, вийшов Гарга. Він займає місце Гарраги, що, в свою чергу, вказує на те, що той, починаючи з кінця серпня 1921 року, для Брехта припинив бути самостійним літературним планом.

Тепер дія п'єси «У нетрях», «метафізичний двобій» між Шлінком і Гаргою, схоже, взагалі не має нічого спільного із Зеленим Гаррагою. Однак, якщо згадати, що Шлінк – успішний купець, а Гарга – як і Гаррага – має невідоме походження, з'явився у місті нізвідки, з «савани», то досить чітко формується констеляція дійових осіб опери, які діляться умовно на Даландів і Голландців. Правда, з іншого боку, Даланд, хоча в кінцевому рахунку і оплакує втрату дочки, але залишається торговцем, який збагачується на активах «Голландця», і швидко та рішуче скористався своєю «метафізичною скрутою», як і личить бізнесменові:

---

<sup>58</sup> Див.: GBA 26, s. 237.

<sup>59</sup> Див.: GBA 26, s. 238.

«Я буду дурнем, якщо прогавлю цей щасливий момент!»<sup>60</sup> Подібного хоче і торговець деревом Шлінк, коли хоче «викупити» у Ґарґи його існування, його думки<sup>61</sup>, поглинути його. Навіть, якщо йдеться про «метафізичну боротьбу», то тут, як і у випадку з Даландом, який швидко зважує, чи багатство «Голландця» достатня ціна за його доньку, мають значення сліпі ринкові механізми: йде брудна торгівля за ціну за світогляд Ґарґи. Проте він, походячи зі сфери екзотичної та неурбанної, влаштовується в місті й бізнесі Шлінка, якості якого все більше й більше переймає.

Це аналогії, які вказують на те, що мотиви «Летючого голландця» Ваґнера проникали до п'єси «У нетрях», а потім і до «У нетрях міст», стаючи все більш абстрагованими, що ускладнює можливість їх розпізнати. Якщо це так, то Брехт, таким чином, повністю переніс «Голландця» до реальності, перетворивши його на бізнесмена, що веде боротьбу на знищення опонента. Цьому варіанту більше не потрібне було б метафізичне спасіння, бо в образі Ґарґи «Голландець» приземлився б у «реальному житті», яке визначається законами ринку. Таким чином, «романтична опера» стала б соціальною драмою, замінивши незбагненність морів на «нетрі міст».

Стає очевидно: ідея деромантизації «Летючого голландця» Ваґнера виникла у Брехта за добру сотню років до байройтської постановки Чернякова 2021 року, хоча й із зовсім іншими мотивами та ідеями. Це не слід розуміти як критику, зовсім навпаки. Саме режисерський театр постійно відкриває перед оперою нові виміри. Але це стає проблематичним, коли сам твір занадто сильно відсувається на задній план, як в постановці опери «Летючий голландець» у Байройті. Якщо до того ж музика, а разом із нею видатна диригентська майстерність Оксани Линів постійно перебиваються сценічною дією, яка повністю захоплює увагу глядача, то це навіть має фатальні наслідки. На цьому тлі ідея Брехта взяти Голландця за руку і своєрідними шляхами вивести його, крок за кроком, зі свого примарного корабля в центр суспільства здається більш доречною. ■

---

<sup>60</sup> Wagner Richard. Sämtliche Werke / Hrsg. von Carl Dahlhaus. Mainz, 1970. Bd. 4, I. S. 135.

<sup>61</sup> Див.: GBA 1, s. 346f.



Кукуре Софія Павлівна –  
кандидатка філософських наук,  
завідувачка кафедри  
іноземних мов Ризького  
медичного університету  
ім. П. Страдіня (Латвія)

Sofija Kukure – Candidate  
(PhD) of Philosophy, Leading  
in Foreign languages  
Department in P. Stradin  
University in Riga (Latvia)

kukure.sofis@inbox.lv, ORCID: 0000-0001-2345-6789

## **«Лицар Граалю ХХІ століття»: Оскарс Зауерс — латвійський перекладач ваґнерівських лібрето**

**В**аґнерознавство нараховує понад півтора століття і включає в себе дослідження не тільки музики, а й філософії, літературної спадщини, постановок. Ваґнеріанство ще давніше. Самий термін – неоднозначний за змістом – розуміємо як схиляння перед Майстром, життя у його світі, повсякденне спілкування з ним.

Ваґнеріанці – люди різних професій – знають, як «світ Ваґнера» впливає на їхнє власне світосприйняття, надаючи йому не тільки музичних вражень, а й збагачуючи відчуттями і подіями, похідними від музики. Царина Ваґнера нерідко створює обставини, що змінюють життя дослідника, визначає напрям пошуків та здатна відкривати нові грані ваґнерознавства як науки.

Кілька років тому авторка цих рядків – українська історикиня та філософіня – вперше ознайомила з перекладами ваґнерівських лібрето латиською мовою, зробленими молодою людиною на ім'я Оскарс Зауерс (Oskars Zauers). Його життєвий шлях, досить неординарний

для сьогодення, обірвався дуже рано. По його смерті, окрім перекладів лібрето, залишилася ретельно зібрана «вагнерівська» бібліотека, що налічує кілька сотень раритетних видань; колекція аудіо- та відеозаписів, а також нотатники з роздумами про вагнерівську музику і про те, що з нею пов'язано. Обов'язок перед пам'яттю талановитого вченого, який у свої двадцять п'ять років устиг зробити значний внесок у лібретистику, спонукав до рішення зберегти та оприлюднити те, що залишилося від спорідненої духом людини, щоб у вирі часу не загубилися ані творчий доробок, ані саме ім'я одного з вагнеріанців, життя та світогляд якого значною мірою визначала творчість Великого Майстра.

Оскарс Зауерс народився 3 квітня 1994 року в Ризі в родині Роберта Зауерса, офіцера Національних збройних сил Латвії, та Агнесе Зауере, поетеси та філософині, яка певний час була викладачкою Латвійського університету. З дитинства мріяв служити в армії, тому вчився у ризькій школі № 28, де особлива увага приділялася військовій підготовці. Заклад під директорством Гунтарса Йїргенсонса, випускника Латвійського університету і земесарга («національного гвардійця»), відповідав усім запитам юнака: серйозна фізична підготовка поєднувалася з не менш серйозним вивченням навчальних предметів. Оскарса найбільше цікавили німецька мова та література. Він неодноразово перемагав на олімпіадах і конкурсах. Спочатку в Латвії, згодом – в інших країнах Балтії. Бажання глибоко вивчати німецьку культуру привело його у 2015 році на факультет германістики Латвійського університету.

З дитинства цікавився музикою, найбільше – Вагнером. Багато читав, мав змогу відвідати Байройт, де з благоговінням слухав опери, привозив додому фестивальні матеріали, ретельно їх зберігав. Тепер вони дозволяють увійти в світ його захоплень.

Не занедбав і своє військове покликання. 2013 року вступив до «Земесардзе» (Zemessardze – дослівно: «Сторожа землі»), державної військової організації, яка є частиною Національних збройних сил Латвійської Республіки. Члени «Земесардзе» називаються «національними гвардійцями» (земесаргами), хоча виконують свої обов'язки у вільний від основної роботи час. Ідейно вмотивовані, вони відчують себе захисниками Вітчизни і готові повсякчас прийти на допомогу всім, хто її потребує не тільки у воєнний, а й у мирний період у разі пожеж, повеней та інших катастроф, що загрожують життю людей в Латвії та інших країнах.

5 листопада 2019 року під час виконання обов'язків земесарга капрал Оскарс Зауерс загинув. Похований на Покровському цвинтарі (Pokrova karī) у Ризі, неподалік вулиць, якими ходив молодий Ріхард Вагнер, коли служив у Ризькому театрі. На церемонії вшанування загиблих воїнів його командир С. Гаугерс сказав про Оскарса: «Він був одним з кращих воїнів, прикладом для нас усіх. Життя та його виклики він приймав мужньо, спокійно та навіть легко. Саме ставлення до військової служби робить з доброго воїна найкращого воїна. Оскарс був найкращим»<sup>1</sup>.

Недописаною залишилася його магістерська робота «Поетична мова Вальтера Фогельвайде як засіб відображення любові *Minne*»; невиданими – переклади опер Р. Вагнера «Тангойзер», «Парсіфаль» та усієї тетралогії. Батьки Оскарса Зауерса довірили нам архів молодого вченого. Здійснюємо його наукове опрацювання та пропонуємо перший результат.

В українському музикознавстві протягом останніх десятиліть точилася дискусія щодо доцільності перекладів лібрето (в широкому розумінні як вербального компоненту вокального твору, запропонованому Г. Ганзбургом)<sup>2</sup>, триває робота зі збирання та дослідження українських перекладів оперних творів (М. Стріха)<sup>3</sup>, виявлення та опублікування досі невідомих зразків (П. Білоус)<sup>4</sup>. Доречність виконання опер «мовою слухача» (Г. Ганзбург) можна вважати доведеною. Також визначені вигоди до текстів, що призначаються для сценічного виконання.

---

<sup>1</sup> Ādažu bāzē karavīri godina kritušos biedrus. URL: <https://www.sargs.lv/lv/nbs/2019-11-09/adazu-baze-karaviri-godina-kritusos-biedrus> (last accessed: 17.08.2022)

<sup>2</sup> Ганзбург Г. І. Лібретологія. Українська музична енциклопедія. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, 2011. Т. 3. С. 151–152.

<sup>3</sup> Стріха М. Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. Київ: Дух і літера, 2020. 520 с.

<sup>4</sup> Білоус П. «Пори року» (ораторія). Музика Йозефа Гайдна. Переклад лібрето українською Бориса Тена // Митець – культура – виміри часу: Міжнародні наукові читання 2017 в музеї Бориса Лятошинського в Житомирі: зб. статей / ред.-упор. І. Є. Копоть. Житомир: Вид. О. О. Євенок, 2017. С. 517–530.

Однак у національних культурах можливий ще один привід для створення перекладів – проникнення у світогляд композитора. Для латиської культури, яка пов'язана з німецькою кількасотлітньою традицією і де постановка опер Вагнера «мовою композитора» не створює проблеми для слухачів, виникають свої аргументи на користь того, чи вартує перекладати лібрето. Рація не стільки в донесенні змісту музичного твору до публіки оперного театру, скільки в долученні її до висот філософської думки національною мовою через пошук лексичних відповідників для розкриття змісту не лише вагнерівських опер, а й філософських категорій, багатозначних у своїх сенсах. Філософські концепції ХХ століття, що становили інтерес для О. Зауерса, можуть стати шляхом проникнення у «світ Вагнера», який протягом століть не тільки не вичерпується, а й «приростає», збагачуючись інтелектуальним та слуховим досвідом слухачів.

Залишимо на майбутнє філологічний аналіз перекладів лібрето, виконаних О. Зауерсом. Зробимо це в статті латиською мовою, щоб не створювати ще кілька «вербальних шарів», а для україномовного видання замислимося над афоризмами, які перекладач формулював у процесі роботи, щоб у коротких висловах перевірити точність знайдених слів, здатних передати, з одного боку, філософську сутність вагнерівських образів, а з другого – розкрити їх сучасне сприйняття.

Перше прочитання афоризмів дозволяє віднести їх до філософії релігійного екзистенціалізму і розглядати в річищі саме цього напряму, який виходить за межі науки і може бути визначений як певний культурний рух, що охоплює інтелектуальне життя та мистецтво ХХ століття. Сучасна людина відчуває унікальність буття як переживання неповторних емоційних ситуацій. Вони стають імпульсами до життя духовного, внутрішнього, заповненого до краю зокрема й «філософською вірою» (К. Ясперс) як особливою формою духовності та індивідуальної здатності особистості до філософської діяльності (філософствування), що ґрунтується на інтуїції філософа. Це внутрішнє життя приховане від людського ока та напружене до критичності. Переклади вагнерівських текстів та осмислення їх у вигляді афоризмів створило «автопортрет» перекладача, в якому зовнішнє (Вагнер з його музикою та філософією, робота з текстами поетів-мінезингерів, служба у війську) нерозривно поєднується з власним духовним життям та значною мірою визначає його.

Афоризми формулювалися паралельно з роботою над перекладами лібрето і нерідко навіяні образами вагнерівських героїв. Досить об'ємний масив текстів віддзеркалює напруженість думки та дозволяє визначити коло тем, які хвилювали перекладача найбільше: Любов (*Minne*), Грааль, Вічність та похідні – Добро і Зло, Відповідальність, Страждання. Мова афоризмів свідчить про літературний талант автора, а їхній зміст – про напружену роботу над словом. Автор багаторазово повертається до вже сформульованої ідеї, щоб знайти найдосконаліше її втілення. Інколи афоризми датовані (найбільш ранній від 02.07.2009, коли автор був ще школярем), проте найчастіше – без зазначення дати, записані нашвидкуруч, вочевидь з метою зафіксувати думку, що промайнула в голові.

Одним з «фокусів», у якому зійшлися різнобічні інтереси молодого вченого, а це германістика, філософія, музика, пошук гідної мети у власному земному житті, став «Тангойзер». Саме в цій опері (в «дрезденській» редакції) з'являється Вальтер фон дер Фогельвайде, проголошуючи сутність поезії мінезанга в її взірцевому вигляді. Відчувається, що О. Зауерс захоплюється поезією Вальтера фон дер Фогельвайде, сприймає її як щире висловлювання про справжні переживання поета-лицаря: «Якою силою й вірою треба було володіти, щоб написати: “Кожну краплину крові, кожную сльозу моєї скорботи та відчаю присвячую Тобі, Всеволодарка, тому що не маю страху. Моє серце палає любов'ю до Тебе. І жодні страждання не можуть подолати цю любов. Навпаки – вони зміцнюють цей вогонь *Minne*, який підноситься до Твого Престолу”»<sup>5</sup>.

Досліджуючи *Minne* як явище культури Високого Середньовіччя, О. Зауерс приділяє особливу увагу семантиці слова, яке входило до складу двох тогочасних світоглядних понять: «*Gottesminne*» (любов до Бога) та «*Frauenminne*» (любов до жінки). Обидва мають в основі любов як найпершу християнську чесноту, втілення духовної досконалості, зброю проти зла, походять від часів лицарства короля Артура (лицарів «Круглого столу»). *Minne* і лицарство визначають основу системи естетичного мислення Високого Середньовіччя. Водночас лицарство багатогранне. З одного боку, блискуче, галантне, вишукане;

---

<sup>5</sup> Всі цитати наводяться за рукописами О. Зауерса з приватного архіву С. Кукуре.

з другого – набожне, містеріальне, аскетичне. Проникнути в світ Середньовіччя можна з-поміж інших шляхів за допомогою поетичного слова. Проте це до снаги далеко не кожному. Перша складність – мова. Поети-лицарі залишили щедрій літературній спадок середньовіччя німецькою мовою (Mittelhochdeutsch), проте відкриється він лише тому, хто не тільки здолає «мовний бар'єр», а й осягне їхній спосіб мислення та погляди на світ.

Одна з провідних рис Середньовіччя – утвердження християнських цінностей, головною з яких є любов. Любов – перше з імен Божих. «Бог є любов» (І в. 4:8), основоположна християнська чеснота: «А над усім тим – зодягніться в любов, що вона – союз досконалості!» (Кол. 3:14).

Раннє християнство перемогло Давній світ насамперед силою свого морального вчення. Без любові життя позбавляється сенсу. Апостол Павло надсилає коринтянам «Гімн про любов: Любов над усе!», в якому переконує у марності усього суцього, якщо воно позбавлене любові: «Коли я говорю мовами людськими й ангольськими, та любові не маю, – то став я, як мідь та дзвінка або бубон гудячий! І коли маю дара пророкувати, і знаю всі таємниці й усе знання, і коли маю всю віру, щоб навіть гори переставляти, та любові не маю, – то я ніщо! І коли я роздам усі маєтки свої, і коли я віддам своє тіло на спалення, та любові не маю, – то пожитку не матиму жодного!

Любов довго терпить, любов милосердствує, не заздрить, любов не величається, не надимається, не поводить нечемно, не шукає тільки свого, не рветься до гніву, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, усе зносить, вірить у все, сподівається всього, усе терпить!

Ніколи любов не перестає! Хоч пророцтва й існують, – та припиняться, хоч мови існують, – замовкнуть, хоч існує знання, – та скасується» (І Кор. 13:1–8).

З Послання апостола Павла, як із зернини, «проростають» розмисли мінезінгерів про сенс любові. Любов як жертвність, співчуття, діяльність, безкорисливість, нескінченність була змістом пісень Вальтера фон дер Фогельвайде. Саме для якомога точнішого словесного розкриття цих смислів він працював над словом, удосконалюючи літературну мову свого часу. Подібне робив і дослідник його творчості, наш сучасник О. Зауерс. Афоризми стали його «творчою лабораторією», адже

Йому треба було виконати чи не найскладніше для перекладача та вченого завдання – знайти лексичні відповідники в мові перекладу, не порушивши дух та поетичний стрій оригіналу.

З багатьох текстів О. Зауерса ми обрали найбільш характерні. Зважаючи на науковість видання і на можливий інтерес дослідників до перекладів та середньовічної німецької літератури, наводимо тексти латвійською (О. Зауерса) та українською мовами (у перекладі авторки цих рядків. – С. К.)

I. Починаємо з розмислів про мінезингерів та самого Вальтера фон дер Фогельвайде, які віддзеркалюють ставлення О. Зауерса до героя свого дослідження як до мученика *Minne*, страждання якого, подібно до страждань Христа, мають стати служінням людям:

I. 1. «Мінезингери – це ті, хто прийняли у свою душу священний вогняний хрест. Святу рану. Це небесний вогняний хрест, який, як зброя, пройшовся по їхньому серцю, щоб утворена рана випромінювала цілюще світло для світу. Ця кров – меч, що вбиває пійтму».

Dziedioni (Minnesinger) – ir tie, kas pieņēma uz savu dvēseli svēto ugunskrustu. Svēto ievainojumu. Tas ir krusts, kurs iegāja caur viņu sirdi, lai uztaisīt svēto ievainojumu. No tā ievainojuma nāk gaisma pasaulei. Viņa ir zobens, kads iznīcina tumsu (11.09.2016).

I. 2. «Служіння справжньому мистецтву – це діалог з *Minne*. З тією Силою, яка є найвищою у Всесвіті. Зло здається могутнім і агресивним. Але воно – ніщо перед серцем мінезингера».

Īstās mākslas veidošanas – ir saruna, dialogs ar *Minne*. Ar to spēku, kura ir augtākā visumā. Ļaunums liekas spēcīgs un agresīvs. Bet ļaunums ir nekas augstākās mīlestības dziedoņa sirdi priekša (18.06.2017).

I. 3. «Його мінезанг (Вальтера Фогельвайде. – С. К.) – краплини святої крові з чаші Граалю, які впали на землю, щоб врятувати її. Він писав кров'ю своєї святої рани, тому що через його серце пройшли біль і скорбота цього світу. Однак пронизали вони його для того, щоб ця свята кров, якою він писав, сяjala, як сонце, людям на всі віки».

Viņas dziedonība par augstāku mīlestību – ir asinis no svēta Graaļa koussa. Šī asinis kritis uz zemi, lai tādu saglabāt. Viņš rakstīja ar savu svētu ievainojuma asinīm, tapēc, ka caur viņa sirdi aizgājā cauri visas sāpes un ciešanas no šo pasaules. Bet sāpes ievainoja viņu, lai šīs svētais asinis, ar kuru viņš rakstīja būtu ka saules gaisma cilvēcībai uz visiem laikiem (19.11.2017).

I. 4. «Вальтер Фогельвайде – мученик вищої любові. Ми не в змозі сповна відчувати глибину тієї рани, котра пронизала його. Слід розуміти головне: його мучеництво було не стражданням, а служінням змученому світові. Він випромінював світло, яке було найсильнішою зброєю проти зла».

Walter Vogelweide – ir augstākās mīlestības mocekļis. Mēs nevarām pilnīga mērā saprāst un izjūst to ievainojuma dziļumu, kura bija viņam. Bet ir jāsaprot galveno: viņas mocekļība bija nevis ciešanas, bet izmocītai pasaulei kaplošana. Viņš deva gaismu, kura ir spēcīgs ierocis pret ļaunumam.

II. Лицар-мінезингер та *Minne* нероздільні, як душа і тіло. Лицар має місію врятувати світ від зла за допомогою *Minne*.

II. 1. «Любов *Minne* – основа життя. Вона – животворна сила, яка тримає на собі весь світ. Вона – перша та найголовніша зброя проти вбивчого зла».

Augstākā mīlestība *Minne* ir dzīves pamats. Viņa ir dzīvesspēks, kurš tur visu pasauli. Viņa arī ir galvenais ierocis pret navējšo ļaunumu.

II. 2. «Сутність справжнього лицарства – готовність до співрозп'яття з Христом. Ця готовність – передовсім мужність у стражданнях та гоніннях за *Minne*, яку несеш у серці. *Minne* – займання в неземній любові, яке є вищим за випробування та смерть».

Īstas varonības pamatojums – ir gatavība līdzkrustošanai Kristam. Šī gatavība ir pirmkart droširdība kad ir ciešanas un nepieņemšanas par augstāku mīlestību – *Minne*, kuru tu nes sava sirdī. *Minne* – ir degšana debešķīgajā mīlestībā, kura ir augstākā par nāvi un ciešanām.

III. Тема мучеництва постійно з'являється в афоризмах О. Зауерса і, ймовірно, це пов'язано не тільки з творчістю Вальтера фон дер Фогельвайде, а й з особистими життєвими обставинами. Проте зовсім молода людина вміла їх приймати і долати (згадуються слова його командира, які ми вже наводили):

III. 1. «Не слід боятися страждань від неприємностей, гонінь цього світу. Зло жене та катує тих, хто не від світу цього. Проте треба радіти тим гонінням, тому що рани, нанесені за чистоту та світло, стають силою, зброєю, через які у світ іде чистота».

Nav jābaidas no ciešanām no nepieņemšanas, nirgāšanas no šajās pasaules. Ļaunums dzen un g mocīt visus, kas ir no citas pasaules. Bet jāpreicājas par tādu nirgāšanu, tāpēc ka ievainojumi, kurus mes



dabūjam par tīrumam kļūt par spēku un ieroci, caur kuriem tīrums iet uz pasauli.

III. 2. «Радійте гонінням від зла. Це хрест, яким ми підносимося до царства Граалю».

Priecājieties nirgašanai no ļaunumam. Tas ir krusts, pa kuru mes ejam uz Graala karalisti.

III. 3. «Чим важчий хрест, тим ближче Небо. Треба сприймати страждання від цього світу як благословення Богоматері. Пролита кров – чи то кров душі, чи фізично пролита кров від ран, тобто страждання від тих, хто жене та зневажає чистоту, – це сходи, якими ми піднімаємося в царство Граалю».

Jo smāgākais ir krusts, jo debesis ir tuvāk. Ir jāuztvēr ciešanas no šajās pasaules kā svetību no Dieva Mates. Izliets asinis – vienālgā, vai tas dvēseles asinis vai asinis no fiziskajiem ievainojumiem no tiem, kurš ienista garīgo tīrumu ir kapnes, pa kādiem mēs iesim uz Graala karalisti.

IV. Окрема тема – відповідальність митця за власну творчість, основою якої має бути *Minne*:

IV. 1. «Талант – не просто благословення, це, найперше, величезна відповідальність перед Богоматір'ю, для служіння якій існує будь-який талант, а також для служіння світу, людям, котрим Всецариця заповіла нести Свій омофор. Якщо талант не має в собі печатки *Minne*, він починає служити злу».

Dotība, prasme ir ne tikai svētība, bet arī atbildība Dieva Mātes priekšā. Viņai kalpošanai dota jebkurā prasme, arī – pasaulei un apkartējiem cilvēkiem. Visvaldniece novēlēja nest Viņas svētuma vairogu. Jebkura īsta dotība nes uz sevi *Minne* zīmī. Bez *Minne* dotība sāk kalpot ļaunumam (17.05.2012).

IV. 2. «Можна бути музикантом зі світовим ім'ям, прославитися в цьому світі і навіть залишитися в історії, але це не означає, що вдалося знайти причетність до *Minne*. Злиття з найвищою любов'ю – це таємниця, яка може бути невидимою для навколишнього світу. Ті, про кого світ не знає чи кого жене, не приймає, значно ближче до вічності, ніж ті, про яких кричать безупинно. *Minne* – це велика таємниця, і вона не терпить галасу та метушні цього світу».

Var būt muziķis ar pasaules vārdu un pat palikt vēsturē, bet tas vēl nenozīmē, ka sanāk savienoties ar *Minne*. Tuvums augstākai mīlestībai – tas ir noslēpums, kurš var būt neredzams pasaulei. Tie, kas pasaule nepieņem

vai dzen projam parasti tuvāk mūžībai nekā tie, par ko visi kliedz. Minne ir liels noslēpums, viņai blakus nav jābūt uztraukumam un kliegšanai no šajas pasaules.

IV. 3. «Великі, котрі своєю музикою несли світові *Minne*, були мучениками. Однак їхній хрест відкрив людям дорогу до неба».

Lielie cilvēki, kuri nesēja ar savu muziku *Minne* uz pasauli, bija mosekļi. Bet viņu krusts atvēra cilvēcei ceļu uz debesīm.

V. Двадцятирічний юнак замислювався про вічність як філософське поняття і те, що в повсякденному житті вбачається безкінечним. А втім, саме існування такого поняття повинно спонукати до особистої відповідальності, адже вічність не має циклічності, тому виправити «потім, колись» вже нічого не вдасться:

V. 1. «Головна відповідальність — це відповідальність перед вічністю. Не страшно бути знехтуваним цим світом — страшніше, коли тебе не приймає вічність».

Galvēnākā atbildība — ir atbildība mūžībai priekšā. Nav jābaidas no tā, ka tevi neuztver šaja pasaule — ir jābaidas, kad tev nepriņem mūžība.

V. 2. «Не всі люди готові до зустрічі з вічністю, тому що надто міцно тримаються за земне, не розуміючи, що низьке — це і є знищення вічності. Воно містить в собі смерть і руйнування, тільки люди не бачать цього. Вічне життя можливе лише для тих, у кого в душі є вища любов. Вона вбиває смерть».

Ne visi cilvēki ir gatavi satikties ar mūžību, tāpēc ka pārāk stipri turas uz visu zemisko. Viņi nesaprot, ka viss kas ir zemiskais ir mūžības iznīcināšana. Zemiskums satur nāvi. Bet maz kurš to redz. Mūžīga dzīve ir iespējama tikai tiem, kam sirdī ir augstākā mīlestība. Viņa iznīcina nāvi.

VI. Идею *Minne* О. Зауерс розповсюджує і на любов до Батьківщини:

VI. 1. «*Minne* проявляється і в жертовній любові до рідної землі, в готовності себе віддати їй. Помиляються ті, хто думає, що це — страждання. Ні. Це горіння вищою любов'ю. Там страждання вже немає. Є священний вогонь, який благословляє цей світ».

*Minne* izpauž sevi arī mīlestībā pret dzimteni, kad mes esam gatavi upūret sevi par tādu. Kļūda ir tiem, kas domā, ka tas ir ciešanās. Nē. Tas ir degšanas ar augstāku mīlestību. Tur ciešanu vairs nav nemaz. Ir svetais uguns, kurs ir svētība šajai pasaulei.

Життя і творчість О. Зауерса зайвий раз підтверджують думку про історичну унікальність кожної людської долі. За 25 років життя він встиг зробити стільки, скільки інші люди не встигають зробити за вдвічі або навіть втричі довший життєвий шлях. Він був дивовижно цілісним у своїх переконаннях, інтересах, заняттях, самому житті. І... передчував свій відхід у засвіти. За два місяці до смерті в його нотатнику з'явилися такі слова: «Мені час іти з цього світу, щоб захищати його вже звисока. Наближаються хаос та нещастя. Вірю, що мое страждальницьке життя надасть мені право випромінювати світло цьому змученому світові і захищати його від засилля зла та п'їтьми. Я молю Богоматір, щоб Вона перетворила мої страждання, мою пролиту кров на світлу зброю. Зброю, що стане щитом над світом».

Man ir laiks jāiet no šadas pasaules. Lai aizsargātu tādu jau no debesīm. Tuvojas haoss un nelaimes. Tīcu, ka mana mocekliģa dzīve dos man tiesības aizsargāt cilvēci no ļaunuma un tumsas vardarbības. Lūdzu Dieva Mati, lai Viņa pataisītu manas ciešanas un izlieto asinis par gaišo ieroci. Ierocis, kas būs vairogs virs pasaules (15.09.2019).

Так і сталося...

Записники О. Зауерса допомогли обережно торкнутися його душі, яка в багатьох рисах відлунює характери вагнерівських персонажів. Лоенгрін, Трістан, Парсіфаль, Тангойзер наче «проглядають» крізь напружені колізії внутрішнього життя перекладача, який, відчуваючи свою відповідальність перед грандіозністю самим собі поставленого завдання, вважав обов'язковим досягнути навіть найменші деталі образів оперних героїв свого улюбленого композитора.

Ми продовжуємо опрацювати архів О. Зауерса, який тільки в частині перекладів нараховує 43 зошити формату А4 по 96 сторінок кожний. Це робочі записи, які містять багато закреслень, виправлень, уточнень, що ускладнює читання, аналіз та підготовку лібрето до друку. На декількох сторінках наявні нотні вставки (по кілька тактів) зі вписаними латиськими текстами, що наводить на думку про намір перекладача зробити переклади еквіритмічними. Зрозуміло, що повноцінний текстологічний аналіз можна буде зробити лише після розшифрування повного корпусу наявних матеріалів. Складне завдання. Проте – навіть найдовша дорога починається з першого кроку. Його вже зроблено. На черзі – подальші.

Кожен текст має бути виданий двома мовами з філологічними та музикознавчими коментарями. Плекаємо надію, що першим в цій низці видань буде лібрето опери «Тангойзер», одним з героїв якої є Вальтер фон дер Фогельвайде. ■



Розділ III

# СТРУКТУРИ

Рощенко Олена Георгіївна –  
докторка мистецтвознавства,  
професорка кафедри історії  
української і зарубіжної музики  
Харківського національного  
університету мистецтв  
ім. І. П. Котляревського

Olena Roshchenko – doctor of Art  
Studies, Professor, Department  
of History of Ukrainian and Foreign  
Music, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv  
National University of Arts

elena.roshenko@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6048-6335

## Сакральна топоніміка у драматургії ваґнерівського «Лоенґріна» (міфооперологічні студії)

### Вступ

Закономірністю розвитку музикознавства як системи наукових галузей упродовж останніх десятиліть є взаємодія процесів інтеграції і спеціалізації. Синтез інтеграційно-диференційованих процесів спостерігається у формуванні і функціонуванні такого актуального напрямку сучасного вітчизняного музикознавства, як *міфооперологія*. Сформована на основі поєднання засад оперології як «молодої» науки і міфології – вчення, що має більш ніж двохсотлітню історію, міфооперологія постає як вираз інтегративних процесів у науковому мисленні сучасності. Однак, з іншого боку, міфооперологія утворюється як результат виокремлення з оперології спеціалізованої наукової галузі. Спеціалізацією характеризується і відокремлення з міфології як системно утвореного знання одного напрямку, специфікованого оперними інтенціями. Міфооперологія, що базується на взаємодії засад міфо- і оперології, постає як втілення характерних для гуманістики ХХ–ХХІ століть міждисциплінарних зв'язків.

Умовою «легалізації» наукової галузі є визначення того предмета, навколо вивчення властивостей котрого вона формується. Предметом

вивчення міфооперології є *оперний міф як художнє явище*, тобто опера, що успадкувала коло властивих логіці міфа ознак і закономірностей.

Доцільність утворення міфооперології як наукової галузі слід обґрунтувати рядом причин. Серед них очевидно є спірання опери саме на міфологічні сюжети, що є сталою рисою жанру на всіх етапах його історії. Доречно зазначити і певну ідентичність творчого процесу, властивого як міфу, так і опері. Адже в обох випадках нова цілісність виникає як наслідок перетворення на єдину систему різнорідних елементів. Тобто мотивацією виокремлення міфооперології як наукової галузі є певна подібність міфо- і оперотворчості як результатів синкретизму (у першому випадку) і синтезу (у другому).

Дослідник як міфооперолог має вивчати специфіку впливу законів міфотворчості на оперотворчий процес, спостерігаючи їх прояв не тільки у партитурному тексті музично-сценічного твору, утвореному на кшталт стародавнього синкретизму, але й в режисерській інтерпретації. Ось чому як *матеріал міфооперологічного дослідження* можуть поставати не тільки опери, написані на міфологічні сюжети, але й музично-сценічні взірці, створені за ознаками міфотворчої логіки художнього мислення.

Розробка міфооперології як наукової галузі потребує також формування властивої їй методології. До міфооперології, призначеної для вивчення єдності художньої міфо- і оперотворчості, представлені в оперній цілісності, потрібно увести засади *музичної ономанології*, призначеної для вивчення специфіки функціонування імен як згорнутих аналогів міфу в оперному тексті<sup>1</sup>. Зазначимо, що у даній роботі музична ономанологія націлена на вивчення міфологізованої топоніміки у семантиці

---

<sup>1</sup> Докладніше про це див. у роботах автора статті: Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006; Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004; Розгорнуте магічне ім'я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії) // Музика і філософія: до 150-ліття знайомства Вагнера і Ніцше: матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 2018; Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономатологический методы анализа музыки): монография. Харьков: ХНУРЕ, 2007.



та структурі вагнерівського «Лоенгрину» як оперного міфа<sup>2</sup>. Методологія міфооперологічного дослідження має базуватися на взаємодії **енциклопедичного** аналізу (розгляд «нового міфа» як прояву романтичного *docta stilo*)<sup>3</sup>, **інтро-** та **екстраміфологічного** видів аналізу, розроблених автором даної роботи<sup>4</sup>, а також **порівняльного** (уведеного Леві-Строссом з метою усвідомлення спільних процесів концептування оточуючої дійсності й людини у міфотворчому мисленні різних народів) та **структурного** (запропонованого К. Леві-Стросом<sup>5</sup> для аналізу міфа й поширеного М. Черкашиною на вивчення опери<sup>6</sup>) аналітичних підходів. Особливе значення у структурі міфооперології належить **міфолого-символічному підходу**, призначеному для вивчення процесу міфологізації історії (як і історизації міфа), властивого багатьом романтичним операм як взірцям «нового міфа». Міфолого-символічний підхід потребує, зокрема, розкриття специфіки підкорення конкретизованих часопросторових реалій і деталей оперного тексту (матеріалізованих у предметному світі твору ознак) загальним закономірностям сакрального хронотопу (безначальність, нескінченність, концентричність; анімація, медіація, матеріальна метаморфоза).

Міфооперологія передбачає звернення до **сюжетологічного підходу**. Якщо Ван Лунчань, вивчаючи сюжетологію в оперологічному контексті, наголошує на актуальності вивчення історичної тематики і втілення теми «особистої долі»<sup>7</sup>, то міфооперологія передбачає розгляд специфіки оперного сюжетотворення як міфотворчого процесу. Наприклад, умовою виникнення *оперної міфосюжетології* постає

---

2 Roshchenko O. G. Oronyms of Monsalvat and Valgalla in dramaturgy of wagner's new myth "Lohengrin" // Rupkatha Journal on interdisciplinary Studios in Humanities Open Access. 2021. Volume 13, issue 1. P. 1–13.

3 Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004

4 Рощенко О. Г., Є. Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф: монографія. Харків, 2022. 175 с.

5 Леві-Строс К. Структурна антропологія. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 1997. 387 с.

6 Черкашина М. Р. Структурний аналіз оперного твору // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 2 (3). С. 58–67.

7 Ван Лунчань. Опера сюжетологія як предмет сучасного музикознавства: Автореф. дис. ... канд мист. Спец. 17.00.02 «Муз. мистецтво» / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 19 с.

синтезування в музично-поетичному тексті актуальної нескінченності сюжетних прообразів (архетипів, міфем, міфологем, мотивів) – як «вічних», так і авторських – з метою утворення нової цілісності. Основою сюжетної складової оперного міфа постає синтезована сукупність міфомотивів, трансформованих у результаті системних взаємовпливів. Приміром, на основі декількох самостійних сюжетів утворено авторську оперну трансміфологію вагнерівського «Тангойзера», де середньовічна оповідь про лицаря-співака – бранця Венери – доповнюється легендою про святу Єлизавету, уведенням образу Вольфрама, діючим іменем Марії та згадками про стародавніх німецьких богинь Хель і Хольду, а також розгорненням міфологем Божого Суду, чарівництва та дива<sup>8</sup>. Як взірець авторської трансміфології, вагнерівський «Лоенгрін» базований на взаємодії декількох міфологічних сюжетів, різних за походженням. Зокрема, до середньовічної християнської легенди про Лицаря Лебеда – посланця Монсальвату – додаються приховані ознаки та символи поганської германо-скандинавської міфології, узагальнені в образі священної гори стародавнього світу Валгалли. У функції посередників між світами постають Лоенгрін – Лицар Монсальвату – і Ортруда – дочка Радбода, яка намагається, завдяки злим чарам, повернути богам Валгалли втрачене у християнські часи первинне значення володарів Мітгарду (Брабанту).

Особливий напрямок у структурі нової наукової галузі пов'язаний з *порівняльною міфооперологією*, завдяки якій уможлиблюється на основі співставлення і компаративного аналізу встановлення спільних ознак музично-сценічного твору як національного оперного міфа. Спостереження автора цієї роботи щодо властивостей німецького, українського і китайського оперних міфів сприяють визначенню як специфічних, так і загальних ознак, властивих феномену національного оперного міфа.

Важливе значення у структурі міфооперологічної методології належить *історичному підходу*: в залежності від епохи змінюється художньо-філософське тлумачення міфа у відповідну оперну добу. Даний

---

<sup>8</sup> Рощенко О. Г. Розгорнуте магічне ім'я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії) // Музика і філософія: до 150-ліття знайомства Вагнера і Ніцше: матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 2018

підхід сприяє також вивченню ознак міфологізації історії/історизації міфа в процесі композиторської і/або режисерської оперотворчості.

**Жанрово-стильовий метод аналізу** в контексті міфооперологічного дослідження специфікується у зв'язку з вивченням результатів синтезу в оперному творі ознак різних художніх родовидових типів, що постає як своєрідний аналог міфологічного синкретизму. Наприклад, в «Летючому голландці» Р. Вагнера спостережені жанрові ознаки легенди, балади, казки, фантазії, сонатно-симфонічного циклу<sup>9</sup>. Множина жанрових ознак надає опері властивостей міфа як наджанровому утворенню.

**Аналіз оперної драматургії** – важлива складова міфооперологічного дослідження: вияв логіки міфа, спостереженої на рівні музичного мислення, відповідає специфіці даного наукового напрямку.

Отже, міфооперологія має розвинену **методологію**, що містить як специфічні підходи (ономатологічний, енциклопедичний, інтро-та екстраміфологічний, міфолого-символічний, міфосюжетологічний), так і загально-наукові (історичний, порівняльний, структурний) і спеціально-наукові (зокрема, жанрово-стильовий, аналіз оперної драматургії).

Завершуючи методологічний розділ роботи, слід додати, що в залежності від мети та завдань дослідження постає логічним як використання усіх, так і окремих рівнів наведеної методологічної системи міфооперології. Доцільним є також спирання на положення тих філософських вчень, що історично відповідають обраним для дослідження етапам в історії оперного міфа.

Наприклад, вивчення вагнерівських реформаторських опер потребує додавання до засад міфооперології<sup>10</sup> і музичної ономатології<sup>11</sup> положень вчення нової міфології та концепції «мистецтва усіх мистецтв», розроблених у спадку «трансцендентальних філософів» Фрідріха Шлегеля

---

<sup>9</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. М.: Изд-во полит. лит., 1991. С. 22–186.

<sup>10</sup> Рощенко О. Г. Національний оперний міф в творі М. Лисенка «Тарас Бульба» // Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2014. Т. 267 : Праці музикознавчої комісії. С 119–143.

<sup>11</sup> Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономатологический методы анализа музыки): монография. Харьков: ХНУРЕ, 2007. 128 с.

та Фрідріха Шеллінга на межі XVIII–XIX століть<sup>12</sup>. Вчення нової міфології як система принципів побудови мистецтва майбутнього, до створення теоретичної та митецької концепції котрого на новому етапі розвитку романтизму тяжів Р. Вагнер, взаємодіяло з ретроспективою — зверненням до міфа як першоматерії, з якої усе було створено, лона релігії, мистецтв, наук, філософії. Оперну творчість Р. Вагнера вирізняє новоміфологічне концептування та прогнозування, націлене на конструювання взірців мистецтва майбутнього. Опері Р. Вагнера втілили мрії «трансцендентальних філософів» щодо синтезу мистецтв, відтворені у взірцях *Gesamtkunstwerk*, що об'єднали під знаком «нового міфа» міфологію, релігію, історію, поезію, музику, драму, образотворчі мистецтва. Як вираз «мистецтва трансцендентального розгляду» (за Ф. Шеллінгом) опері Р. Вагнера, де представлена система характерних міфологем, що у вченні нової міфології набули значення понять (кохання, томління, сумнів, доля), постають як втілення філософського духу доби романтизму. У відповідності до вчення «трансцендентальних філософів», створений Р. Вагнером новий оперний міф постає як *фрагментарно утворена енциклопедія*, в якій, поруч з ознаками свободи і естетизованого хаосу, домінує жорстка логіка оформлення художньої форми, вибудованої за ознаками *арабески*.

Утворення оперної міфотворчості Р. Вагнера за ознаками новоміфологічної енциклопедії-хаосу у формі фрагментарно оформленої арабески потребує звернення до енциклопедичного аналізу музики, націленого на виявлення актуальної нескінченості авторських задумів та наукового тлумачення їхніх реалізованих художніх змістів, втілених у художній формі. Енциклопедичний аналіз, призначений для розгляду взірців «мистецтва мистецтва» (за Ф. Шеллінгом), передбачає вияв екстрамузичних впливів, сприяє розшифровці кодів, алюзій, завуальованих цитат, символів, що відсилають до інших художніх та позахудожніх текстів. Заснований на синтезі інноваційних (зокрема, ономотологічного, нумерологічного), а також класичних дослідницьких підходів (культурологічного, порівняльно-історичного, порівняльно-типологічного,

---

<sup>12</sup> Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 33 с.

системного, семіотичного) енциклопедичний аналіз музики постає як метод дослідження, що дозволяє вивчати музичні взірці нової міфології як явища інтертексту, романтичного *docta stilo*, базованого на єдності процесів раціоналізації та імагінації, фрагментарності та процесуальності художнього мислення.

У даному дослідженні розглянуті такі рівні конструювання оперного міфу у вагнерівському «Лоенґріні»: семантичні і драматургічні функції оронімів Монсальвату та Валгалли; концентрична драматургія як ознака зворотного часу ритуалізованого хронотопу-*sacra*, властивого *opera as myth*.

## **1. Семантика Монсальвату та Валгалли у структурі хронотопу-*sacra* вагнерівського оперного міфа «Лоенґрін»**

Розкриття змісту багатовимірної символіки Монсальвату та Валгалли в музичній драматургії оперного міфа Р. Вагнера «Лоенґрін» потребує, на основі застосування методологічних засад міфооперології<sup>13</sup>, визначення структури хронотопу-*sacra*, властивої музичній драмі. Специфіка функціонування об'єктів міфологізованої ономастики у хронотопі-*sacra* музичної драматургії «Лоенґріна» – *опері імені* – полягає в тому, що охоплює не тільки антропоніміку (базується на вивченні функціонування імен власних і апелює до апелятивів, значущих у реформаторських операх Р. Вагнера, але й на топоніміку. Визначну роль у структурі міфологізованої топоніміки «Лоенґріна» відіграють ороніми (в даному випадку – назви гір), встановлення закономірностей функціонування яких у символічному контексті *opera as myth* дозволяє виявити приховані змісти музичної драми, що сприяють розширенню її семантичного «поля».

Вивчення символіки Монсальвату та Валгалли у музичній драматургії оперного міфа Р. Вагнера «Лоенґрін» базується на розвитку положень автора даного дослідження у галузях міфооперології, музичної ономастології, методологічні засади котрої поширені не лише на вивчення міфологізованої антропоніміки у вигляді власних онім та апелятивів, що функціонують у музичній драматургії оперного міфа за законами «розгорнутого магічного імені» (за визначенням О. Ф. Лосєва),

---

<sup>13</sup> Рощенко О. Г. Національний оперний міф в творі М. Лисенка «Тарас Бульба»... С. 119–143.

але й на дослідження міфологізованої топоніміки (встановлення символіки оронімів у драматургії вагнерівської *opera as myth*). У роботі застосовані інтроміфологічний<sup>14</sup>, оноματοлогічний<sup>15</sup> методи аналізу, а також енциклопедичний метод аналізу музики, призначений для вивчення художніх взірців як прояву романтичного *docta stilo*<sup>16</sup>, вияву системи явних і прихованих змістів у символічній структурі «нового міфа» — «енциклопедії мистецтва майбутнього», що, на кшталт «міфології про-фазійної... символічно узагальнює весь обсяг доступних знань»<sup>17</sup>.

Здавалося б, місце і час дії опери визначені композитором: Антверпен першої половини Х століття (з авторської ремарки), де вирішується доля Брабанту. Саме з цим земним виміром пов'язаний в опері *Midgard* — серединний, земний світ герmano-скандинавській міфології. Поруч з тим до хронотопу-*sacra* вагнерівської *opera as myth* уведений невидимі, а часом й непроголошені, загадкові, потойбічні світи, згадка про які або наявність атрибутів яких надають їм значення міфологічної реальності, можливості втручання у земне життя. Світами, що оточують Антверпен, постають Монсальват і Валгалла.

Оронім Монсальват як аналог небесної країни міститься у фіналі музичної драми, в її розв'язці — на початку розповіді Лоенгріна («...*liegt eine Burg, die Monsalvat genannt*»). Тут Монсальват визначений як «свята країна», «гора», «храм», сховище священного Граалю — джерела чистої віри. Якщо оронім Монсальват введений на початку розповіді Лицаря Граалю, то його ім'я власне — на її завершення. В останній фразі розповіді небесного Героя (її кульмінації) відтворено його походження, родовід і, нарешті, ім'я: «Від Граалю лицар до вас сюди прийшов: батько мій Парсіфаль, його король; його лицар, Лоенгріном я звусь!» («*sein Ritter ich bin Lohengrin genannt*»).

---

14 Рощенко О. Г. Національний оперний міф в творі М. Лисенка «Тарас Бульба»... С. 119–143.

15 Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и оноματοлогический методы анализа музыки)...

16 Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки)...

17 Рощенко О. Г. Художне буття міфологеми Повелителя мертвого війства в творчості Вагнера // Культура України: Зб. наук. праць. 2001. Вип. 9. Харків: ХДАК. С. 113–124.

На відміну від Монсальвату пряма згадка про Валгаллу в опері відсутня. Замість міфологізованого ороніму Валгалла у центрі 2-ї дії опери — «молитві» Ортруди, яка уперше залишається одна на сцені і відверто висловлює свої істинні почуття, — уводяться імена колишніх володарів священної гори германо-скандинавського язичницького світу. До стародавніх германських богів — Вотана і Фрейї, що з володарів світлої Валгалли перетворилася на втілення пекла, — звертається дочка вождя Радбода по допомогу. Згідно із законами романтичного *docta stilo*, за уведеним до художнього контексту іменем власним міститься відповідний прихований сюжет, що сприяє поглибленню змісту твору. Проголошуючи імена богів старої Валгалли, Ортруда пробуджує сили потойбічного світу: його персоналізує подружня пара, що у минулому посідала вершину германо-скандинавського пантеону. Військо мертвих воїнів — ейнхеріїв — готово йти на смерть на чолі зі своєю валькірією, яка очікує на войовничий сигнал рогу війни. Подальша помста Ортруди в оперній дії відбувається за допомогою давньогерманських богів: демонічна Валгалла допомагає своїй посланниці, яка поставила за мету підкорення Брабанту.

Окрім центральної сцени II дії, згадка про помсту *старих богів* (тобто, богів Валгалли) міститься в останній сценічній репліці Ортруди Фризької з Фіналу 3-ї дії. У сцені удаваного торжества дочка вождя Радбода, розкриваючи таїну зачарованого Лебедя, не може приховати свою радість: Брабант, покинутий Лоенгріном, залишиться без правителя. Це означає, що у *старих богів* (хай і неперсоналізованих, адже Ортруда тут вже не називає їхніх імен власних) нібито зберігається шанс на подальшу боротьбу за Мітгард, вже після того, як Лицар Монсальвату його залишить. Старі боги до кінця підтримують свою посланницю у боротьбі з Монсальватом, заради перевероту у семантиці гірської символіки, повернення всесвітньої влади Валгалли. Якщо згадка про помсту старих богів короткочасна, то музична символіка Валгалли та підземної сили її богів перетворює заключну репліку Ортруди на доволі розвинену сольну сцену удаваного, передчасного торжества героїні. До оркестрової партії повертається той тип бурхливої тріольної фактури, хвилеподібний рух, зменшені гармонії, а до вокальної — ходи на широкі інтервали, що створювали атмосферу демонізму, властиву «молитві» обраниці Валгалли з 1-ї картини II дії. Старі боги давньої Валгалли готові до пробудження, до виходу з п'тьми підземної гори, щоби, завдяки ейнхеріям, вибороти владу

над Брабантом. Але Божественне диво, здійснене Лоенгріном як посланцем Монсальвату (перетворення Лебедя на Готфріда), миттєво руйнує магію чаклунства.

Розкриттю значення Монсальвату та Валгалли у сакральному часопросторі оперного міфа вагнерівського «Лоенгріна» сприятиме функціонально-типологічний та міфолого-символічний види аналізу. Ороніми Монсальват і Валгалла мають систему спільних сакральних функцій (проявляються на основі принципу трансформованого віддзеркалення), актуалізованих у різні історичні часи розвитку германо-скандинавського світу: Валгалла як втілення язичницької міфології випереджає символіку Монсальвату – утілення уявлень християнської культури.

І Монсальват, і Валгалла постають як аналоги **світової гори (омфалу)**, що з'єднує небесний, земний і підземний світи. Символізуючи небесну країну, підіймаючись до раю, світова гора перетворюється на його втілення. Вершини обох світових гір у різні часи поставали як **аналоги Світла**.

На вершинах обох гір розташовані **замки** як їх продовження. У центрі кожного замка міститься священна **зала**, де відбуваються урочистості, таємничі ритуали, бенкетування воїнів світла.

Спільність рівнів сакральної символіки Монсальвату та Валгалли спостерігається і **на орнітологічному рівні**. Два чорних ворони, що сидять на плечах Вотана як його радники, як втілення вічної трикстерської природи, постають символами верховної влади язичницького бога вогню. Два білих птаха (голуб, що наповнює священну Чашу Граалю новою силою; лебідь – символ Лицаря Граалю) – посередники між втаємниченим Монсальватом і земним життям. **Контраст кольорів** (білого і чорного) входить до системи сакральних ознак Монсальвату та Валгалли.

Подібні функції й божественних сил, розташованих на язичницькій і християнській гірських вершинах. У германо-скандинавській міфології Вотан – бог Сонця, вогню, світла, повелитель небесного воїнства ей-нхеріїв, носій мудрості й знання. Господь Бог, що у християнстві постає як Сонце, володіє воїнством небесним, утворюваним ангелами світла, очолюваним архістратигом Михаїлом.

Від початку формування обох символічних систем – язичницької і християнської – втіленням небесної сили постають **воїни світла** – хранителі сакрального знання, носії мужності. Язичницькі, а згодом



й християнські воїни небесні володіють спільною зовнішньою атрибутикою (обладунки, спис, меч) і однаковою функцією охоронців-захисників божественної справедливості. І Валгалла, і Монсальват – це **гори воскресіння**, що символізують перехід з земного до вічного життя.

Валгалла і Монсальват, представлені системою спільних атрибутів і функцій, набувають значення семантичних двійників у хронотопі-*sacra* германо-скандинавського світу. Але поруч з тим значні відмінності у функціонуванні носіїв спільних функцій сприяють розподілу сакрального хронотопу на два символічні світи.

Розподіл обумовлений, перш за все, тлумаченням верховної божественної сили. Відтоді, як на зміну язичницькому політеїзму приходить християнській монотеїзм, іншого значення набуває й тлумачення воїнів світла.

Вотанівські ейнхерії ведуть подвійне життя. З ейнхеріїв утворюється мертво військо Вотана. Коли загиблого героя підіймають у Валгаллу на своїх чорних крилатих диких конях валькірії – войовничі дочки володаря світу і світла (вагнерівський «Політ валькірій» присвячений саме цьому урочистому переходу загиблих героїв до вічного життя) – до царини довічного свята у священному притулку старих богів, він долучається до небесного життя (довічного святкування минулих і майбутніх перемог у священній залі старих богів), залишаючись мертвим. Ейнхерії, що віддали життя за рідну землю на полі смертельної брані, святкують у своєму раю перемогу лише вдень. Вночі вони повертаються на землю, щоби продовжити битися з ворогами, замінюючи смертельно втомлених живих воїнів. Залишаючись мертвими, ейнхерії здійснюють свій обов'язок і після смерті.

Збирає Вотан військо загиблих героїв, готуючись до останньої битви богів, які дістали часу сутінок. Відчувши ознаки Рагнароку – язичницького апокаліпсису, – з надр землі, з поганського пекла, вийде його хазяйка й володарка – чудовисько Хель, ведучи за собою живих мертвяків, готових злетіти на небо на своєму страшному летючому кораблі. І розпочнеться битва між язичницьким раєм і пеклом за участю двох мертвих військ, одне з яких – втіленням світла, інше – темряви.

На відміну від мертвих воїнів Валгалли, **християнські лицарі** – хранителі святині Граалю – перебувають на вершині Монсальвату як живі і як живі спускаються на землю заради відстоювання справедливості.

Якщо воскреслі нічні воїни Валгалли залишаються мертвими, то лицарі Монсальвату здобувають вічне життя, не знаючи смерті.

Якщо повернутися до наведеної вище структури функціональних тожностей, властивих сакральній символіці Монсальвату та Валгалли, то необхідним постане наступний висновок. Подібні функції належали Валгаллі та Монсальвату у різні часи формування міфосвідомості у германо-скандинавській Ойкумені. Часова першість належить Валгаллі – втіленню язичницьких вірувань дохристиянської доби, місцезнаходженню язичницьких богів та ейджерів. Прийняття й поширення християнства етносами германо-скандинавського світу обумовило народження іншої символічної системи і, як наслідок, витіснення поганської міфології, як і її атрибутики, за межі небесного сакрального хронотопу в структурі германо-скандинавського світу. Адже в одній міфологічній картині світу немає місця двом сакральним об'єктам, чії функції майже цілком співпадають: має лишитися лише одна священна гора, що претендує на роль світової, на функцію омфалу. Але витіснення у системі міфомислення не означає знищення: безсмертне не вмирає, переміщуючись до світу «мертвого життя»<sup>18</sup>. Боги та герої поганської міфології, як і поєднана з ними атрибутика, після прийняття християнства перевтілюються, переміщуючись поза той бік реальності. Валгалла нібито перевертається, втрачає свою первинну функцію світової гори як аналогу раю, переходячи до вільного від християнської небесної ієрархії підземного локусу, набуваючи хто-нічного статусу, стаючи дзеркальним відображенням власного минулого. В той же самий час її колишнє місце займає сяючий небесним світлом Монсальват. Зі втілення *Asgard* Валгалла перетворюється на символ *Utgard*, приєднуючись до *Helheim* (царства мертвих *Hell*) – аналогу давньонімецького пекла, до війни з котрим готувався вічний Вотан. Брантанту ж залишається функція *Midgard*. З тих самих пір Валгалла веде війну проти Монсальвату за повернення свого статусу царини світла, а також за володіння Брантантом, адже той, хто володіє Мідгардом, є володарем світу. Пройшовши по «всій кривій змісту»<sup>19</sup>, враховуючи й примарне підземне життя, ваґнерівська Валгалла намагається повернути собі свій колишній статус світової гори, що здійснюється до вершин небесного раю.

---

<sup>18</sup> Леві-Строс К. Структурна антропологія...

<sup>19</sup> Ван Лунчань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства...

За умов витіснення за межі світу світла відбувається тотальне перетворення Валгалли. Вотан з небесного бога світла у середньовічну добу метаморфізує на хтонічне божество – Дикого мисливця, покровителя і предводителя мертвого війська<sup>20</sup>. Відтепер його мета – поповнення свого примарного війська, що втратило колишню велич завдяки залученню загублених душ, які спокусилися примарною величчю. Разом із Полководцем перетворилося і його у минулому світле воїнство: відтепер це – мертвий почт, утворений численними грішниками, серед яких – Каїн та Агасфер, які також постають як хтонічні сутності, демонізовані істоти. Не змінився лише час появи Дикого мисливця і його мертвого почту на поверхні землі: у сутінках, переднічною порою, з'являються вони, сіючи жах серед живих. Пил, вітер, що супроводжують політ чорних коней дикого полювання, перетворює їх на примари, закриваючи їхні постаті від очей перестрашених свідків. Одначе іпостась Полководця за Вотаном – хтонічним божеством – залишається, хоча змінюється і сам полководець, і його військо.

Перетворення, подібне до того, що відбулося з Валгаллою та Вотаном у християнському світі, сталося і з язичницькою Венерою. Ця метаморфоза розкрита Р. Вагнером в «Тангойзері» (1843–1845), що передує «Лоенгрину» (1845–1848). Вагнерівська Венера з богині Олімпу – втілення світла і божественної любові – перетворюється на хтонічну істоту, помешкання якої – підземна гора спокуси. На відміну від Валгалли у «Лоенгрині» метаморфізована Венерина гора подана у «Тангойзері» як сценічний образ.

Від початку жажливого перетворення (втрата могутньої влади) *Валгалла метаморфізує на суперника Монсальвату*. Мета Валгалли – повернути собі минулу велич, зайняти своє колишнє місце, задля чого намагається перевернути світобудову, зруйнувати сонячний Монсальват. З цією метою висилає на землю свою представницю – Ортруду, надаючи їй функцію валькірії: вона полонить лицаря, що до того виступав утіленням добродетності. Її первинна мета – завоювати Брабант, перетворивши його на наземне пристанище Валгалли. У підсумку в сакральному хронотопі вагнерівського міфу вибудовується вертикаль, «верх»

---

<sup>20</sup> Рощенко О. Г. Розгорнуте магічне ім'я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії)...

якої утворений Монсальватом, низ – пекельною Валгаллою. Саме таку вертикаль художньої світобудови конструює Р. Вагнер у «Лоенгріні».

В оперному міфі Р. Вагнер синтезував дві самостійні міфології: одна з них утворена навколо Валгалли, центром іншої постає Монсальват. На основі їх протистояння утворено музичну драму (підкреслимо, що у легенді про «Лицаря Лебеда» Валгалла відсутня). У підсумку вагнерівський «Лоенгрін» (як і інші реформаторські музичні драми композитора) набуває трансміфологічного значення, а земний хронотопічний вимір оперної дії – метаісторичного масштабу. В оперній трансміфології «Лоенгріна» завдяки символічним структурам своєрідно відображено війну двох релігій.

Проявом протистояння Монсальвату та Валгалли постає розгорнення дії опери як поєдинку між **Wunder** і **Zauber**. Боротьба поміж Wunder і Zauber (дивом і чаклунством) – важливий аспект вагнерівської оперної міфотворчості (див. аналіз опери «Тангойзер»<sup>21</sup>). Важливу роль у розгорненні вагнерівської оперної трансміфології, основаної на протистоянні дива і чаклунства, має міфомотив зачарованого Лицаря. Показова міграція міфомотиву зачарованого Лицаря у розвитку оперної драматургії. Для Тельрамунда, чия свідомість затьмарена чаклунством Ортруди, зачарованим лицарем постає Лоенгрін. Одначе насправді саме Фрідріх Тельрамунд, у минулому – славний лицар, під впливом злого чаклунства Ортруди набуває цієї функції. До протистояння «дива і чар» долучається й **міфомотив заборони**, який за Ортрудою, що отримує свідомість Фрідріха, постає свідомством належності небесного лицаря до світу Zauber. Царина Ортруди – світ Zauber: вона закладає у серце запального лицаря сумнів щодо того, що Лоенгрін – втілення Божого дива. Це Ортруда представляє його як лицаря зачарованого (1-ша сцена II дії). Відбувається переміна функцій героїв: Божий посланець в очах Тельрамунда перетворюється на втілення Zauber, а він сам (у власних очах) – на втілення справедливості. У цьому полягає трагедія Фрідріха фон Тельрамунда. Його загибель (з мечем у руках) у другій сцені Божого суду (III дія) від руки Лоенгріна дозволяє дійти висновку, що Фрідріх гине у відповідності до закону лицарської честі Валгалли: він – єдиний ейнхерій, якого може залучити до свого мертвого війська

---

21 Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма...

Вотан (Дикий мисливець). Але його «валькірія» – Ортруда, яка обрала Тельрамунда як майбутнього воїна Валгалли, – від початку розглядала його лише як жертву, зрікаючись від свого обов'язку супроводжувати зачарованого лицаря в останню путь до Валгалли. Її місія – продовжити боротьбу за Брабант, «плацдарм» Валгалли.

Лише за умов перемоги язичницької Валгалли – символу влади стародавніх германо-скандинавських богів – над християнським світом, що його символізує Монсальват, її оронім (за законами міфологізованої ономастики) мав би залунати.

Потойбічний непроголошений сакральний хронотоп вагнерівського оперного міфу не вичерпується протистоянням Монсальвату та Валгалли. Уведення імені Парсіфалю – короля Граалю – долучає до дії опери сюжет, що набув розвитку в останній опері-містерії Р. Вагнера (1882). Разом із іменем Парсіфалю – святого простеця – до «Лоенґріна» немов би уводиться весь сюжет останньої опери Р. Вагнера, включаючи й образ Клінґзора – ще однієї чарівної гори і замку, втілення «*Zauber*». Завдяки згадці про Парсіфалю, до протистояння Монсальвату і Валгалли нібито долучається й Клінґзор. Як суперник Монсальвату, Клінґзор постає умовним спільником Валгалли.

Час розвитку дії «Лоенґріна» як оперного міфу – доба знищеного Клінґзора: перемога Парсіфалю, повернення священного спису до Монсальвату символізує загибель Клінґзора, торжество *Wunder* над *Zauber*. У співвідношенні сюжетів вагнерівських опер проявляється роль міфологічного зворотного часу: початок легенди, що передує «Лоенґріну», міститься наприкінці оперного спадку композитора. Ім'я Парсіфаль, уведене до фінальної розповіді Лоенґріна, містить згадку про минуле: за ним стоїть колишній (у системі оперного спадку Р. Вагнера – майбутній) поєдинок Монсальвату і Клінґзора (мага і замку). Віддалена алюзія на Клінґзор спостерігається і в структурі «Лоенґріна»: розташування образу Валгалли у молитві Ортруди у II дії відповідає видінню Клінґзора у «Парсіфалі» (за умов різних об'ємів відповідних сцен). І у «Лоенґріні», і у «Парсіфалі» Валгалла і Клінґзор постають як видіння: короточасне – в опері 1848 р., подовжене – в опері 1882 р. Але в обох операх примарне видіння постає як подолане: якщо Клінґзор – замок мага-чарівника – руйнує

Парсіфаль, то примару Валгалли, що претендує на своє колишнє місце у міфологічному хронотопі, – його син Лоенгрін.

Історичне співвідношення «Лоенгріна» і «Парсіфалья» відображує значущість ролі зворотного часу у вагнерівській оперній міфології. Ортруда – провісниця демонічної сторони двоствітності Кундрі. Якщо Ортруда лише імітує «голубину чистоту» у діалозі з Ельзою (2-га сцена II дії), то Кундрі дійсно знаходиться поміж двох світів. Якщо демонічне в образі Ортруди торжествує, то партію Кундрі вирізняє жертвний перехід до божественного світла.

В оперній творчості Вагнера тема протистояння світла й темряви нерідко знаходить своє вираження завдяки зверненню композитора до «гірської» символіки – символіки «чарівної гори» (наприклад, у «Лоенгріні», «Тангойзері», «Парсіфалі»), що набуває значення стійкої міфологеми-ідеї.

## **2. Концентрична драматургія як ознака зворотного часу хронотопу-sacra оперного міфа Р. Вагнера «Лоенгрін»**

Якщо орономічна організація змісту надає оперному міфу Р. Вагнера вертикалізований вимір, то концентрична драматургія сприяє утворенню кулеподібної космології «Лоенгріна».

Концентрична драматургія як ознака зворотного часу оперного міфа постає як умова формування ритуалізованого хронотопу-sacra, що в музично-сценічній драматургії «Лоенгріна» розвивається через символіку Монсальвату та Валгалли. Концентризм оперної драматургії «Лоенгріна» виникає завдяки переосмисленню інтонаційного, вербального та сценічного змісту між умовними початком та не менш умовним завершенням оперного «кола», що надає музичній драмі ознак трансформованої репризності. Драматургічні кола виокремлюються за умов функціонально-семантичної єдності сцен, що обрамлюють оперну дію, як етапи (фрагменти) відтворення величної ритуальної оперної дії.

Характерною ознакою концентричної драматургії в опері Р. Вагнера постає наявність єдиного драматургічного центру – **концентру**, навколо котрого описані великі «кола». Поруч з тим, деякі з великих оперних кіл мають власний драматургічний центр, що нерідко постає у вигляді умовного **ексцентру**. У підсумку поширення функції центротворюючого ядра на ряд віддалених в оперному

часопросторі сценічних положень свідчить про актуалізацію такої особливості міфотворчості, як «повсюдність космічного центру» (за О. Ф. Лосевим<sup>22</sup>).

**Чотири великих зовнішніх кола** поєднують сакральні фрагменти I і III оперних дій – поліетапні зав'язку і розв'язку оперного міфа, утримуючи у концентрично утвореній єдності величний, сповнений протиріч, нескінченний зміст «Лоенґріна». **Малі (внутрішні) драматургічні кола** вписані до структури першого і другого великих кіл опери завдяки тому, що об'єднані з ними єдиною семантикою. «Коло Валгалли» – проміжне за своїм значенням, оскільки має ознаки великого і малого кіл, уводить до концентричної драматургії оперного міфа образний світ підземної чарівної гори.

**Перше** велике зовнішнє коло, що обрамлює безкінечний зміст оперного міфа, утворюють видіння Монсальвату. Перше з них представлене у *Vorspiel*, що узагальнює параболічну структуру, властиву розвитку змісту музичної драми, уподібненого по формі Чаші Граалю як витоку символічної системи оперного цілого (сходження Духу Святого на землю – короткочасне перебуття у юдольному світі – повернення на небеса). Прикінцеве – у фінальній сцені опери, де відбувається воз'єднання зі священним світом гірського раю. Якщо значення своєрідних «країв» Чаші набуває горяний світ (Монсальват), то її «дно» представлене світом земним.

Перше велике зовнішнє коло у драматургії опери визначимо як **коло Монсальвату**. Образ гори Монсальват виконує роль створення не тільки вертикалі у процесі оформлення оперної дії, але й символічного відображення колоподібної конструкції часопростору твору, подібної до форми божественної чаші. Якщо у *Vorspiel* поданий інструментальний – ілюзорний – образ Монсальвату, то фінальний абрис священної/чарівної гори у розв'язці дії, доповнений вербально-сценічним компонентом, базований на динаміці переходу від візуального до невидимого, взаємодії земної і небесної дій.

Символіку Монсальвату, сформовану у першому великому зовнішньому колі, доповнює **мале (внутрішнє) коло**, що втілює символіку небесної гори у зв'язку з взаємодією з юдольним світом. Мале

---

<sup>22</sup> Лосев А. Ф. Античная философия истории. М.: Наука, 1977. 208 с.

(внутрішнє) коло відтворюється у межах першого великого зовнішнього кола двома сценами I дії: оповіданням Ельзи про явлений їй віщий сон про небесного захисника – Лицаря у срібних обладунках (ще одне видіння гори Граалю – 2-га сцена) і сходженням на землю Лицаря Лебеда – посланця Монсальвату (3-я сцена). Мале внутрішнє коло постає як зменшене віддзеркалення першого великого зовнішнього кола. І велике, і мале кола об'єднують сцени видіння Монсальвату і сценічні дії його посланця. Якщо у великому колі відбувається розвиток дії від видіння Монсальвату до повернення героя до небесного світу гори, то у малому – від видіння до сходження героя на землю. Сценічне сходження Лоенґріна до юдольного світу в 3-й картині I дії набуває функції *ексцентру* зовнішнього і внутрішнього кіл, пов'язаних з Монсальватом: тут відбувається перевтілення видіння на сакралізовану реальність, коли Лицар Лебідь сходить на «дно» Чаші Граалю. Зовнішнє і внутрішнє кола, об'єднані символікою Монсальвату, постають як символи єдності земного і небесного.

Оповіді про передісторію подій оперного міфа, розташовані на початку та наприкінці музично-сценічної дії, утворюють **друге велике коло**, що обрамлює сценічну дію опери. Друге *оповідальне* велике коло оперної дії – *коло передісторії подій* – утворюють дві лицарські оповіді. Перша з них, розташована на початку 1-ї сцени I дії, належить Фрідріху фон Тельрамунду, який викладає передісторію подій у викривленому вигляді: під впливом чар Ортруди у минулому славний герой перетворився на темного лицаря Валгалли, що звинувачує Ельзу у вбивстві її молодшого брата Готфріда. Друга оповідь, викладена Лоенґріном – світлим Лицарем Граалю, – розміщена наприкінці опери (після смерті Фрідріха, підкореного чарами Валгалли), набуває значення передісторії подій, розпочатої у міфологічні часи.

Оповіді героїв-лицарів, між якими окреслене друге велике (оповідальне) коло у драматургії оперного міфу, доповнює оповідання Ельзи про її віщий сон (з 2 сцени I дії). Оскільки оповідання Ельзи присвячено опису Лицаря-Спасителя, що явився героїні у сновидінні, слід зазначити, що всі три оповіді об'єднані лицарською тематикою. У підсумку велике оповідальне коло, зберігаючи і свій первинний об'єм, набуває внутрішнього розподілу на дві частини (два малих кола). Оповідь Ельзи набуває значення *ексцентру* оповідної дії опери.



Оповіді Ельзи про віщий сон властива **подвійна функція** в оперній драматургії музичної драми: тут перетинаються графема малого кола видінь Монсальвату і ексцентр другого великого (оповідального) кола. Подвійне значення цього етапу наскрізної драматургії свідчить про його визначну роль у структурі оперного цілого. І дійсно, у контексті чоловічих оповідей про передісторію оперних подій (про минуле) оповідання Ельзи має пророцьку функцію передчуття майбутнього. Що ж стосується значення оповідей Ельзи у контексті розгорнення видінь Монсальвату, то воно полягає в тому, що спадкоємиця Брабанту постає тут як перша очевидиця ніким не баченого, явленого їй уві сні, Лицаря.

Три оповідей героїв опери відповідають такій загальній властивості міфотворчості, як варіативне віддзеркалення подій минулого і майбутнього, кожне з яких у підсумку належить авторському оперному міфу, відтворюючи етапи формування сакральної дії. Саме такий тип взаємодії варіантів у складі міфологічного сюжету відзначав К. Леві-Стросс – творець структурної антропології.

Дві сцени Божого суду утворюють **третє велике коло**, що також об'єднує I–III дії опери. **Коло Божого суду** – третя «арка», що утримує міфологізований зміст опери. Перша сцена Божого суду як християнського середньовічного ритуалу організована фрагментарно, тобто має поліетапний характер. Лейтмотивний комплекс, пов'язаний з цією сценою (фанфарний висхідний тріольний хід по звуках мажорного тризвуку – лейттема Божого суду; речитатив на одному звуці, що відповідає образу Глашатая – своєрідного темброво-функціонального двійника Короля; висхідний пасаж 32-ми тривалостями у межах чистої октави), у вигляді прообразу уперше з'являється наприкінці 1-ї сцени I дії, на завершення оповідей Фрідріха фон Тельрамунда. Вдруге, втретє і вчетверте цей лейтмотивний комплекс звучить після оповідей Ельзи про сновидіння (2-га половина 2-ї картини I дії). Нарешті у 3-й картині I дії означений лейтмотивний комплекс супроводжує розгорнуту сцену Божого суду (*Gottes Urteil*). Завдяки багаторазовому поверненню тематизму Божого суду I дія набуває ознак наскрізної драматургії і рефрено-рондальної композиції. Сцена Божого суду з III дії постає як відлуння дії I: початок кола Божого суду обумовлений розгорнутою експозицією музичної дії, його завершення постає як фрагмент поліетапної розв'язки оперної дії.

**Четверте велике коло – коло клятви** – утворюють діалоги кохання Ельзи і Лоенґріна, що містяться у I (сцена 3) і III (сцена 2) діях. Якщо у I дії Ельза дає клятву Лоенґріну «кинути усі сумніви», не запитуючи імені Визволителя, то у III дії юна дружина порушує клятву, що обумовлює розв'язку оперної дії – повернення Лицаря Граалю до Монсальвату.

Своєрідну побудову в музичній драматургії оперного міфу має **коло змови** Валгалли проти Монсальвату, Ортруди і Фрідріха проти Лицаря Лебеда і його обраниці. Розпочавшись на початку II дії (1-ша сцена), коло змови мало б завершитися у 4–5-й сценах II дії, коли змовники публічно виказують свою незгоду з рішенням Божого суду, намагаючись вплинути на Ельзу з метою пробудити сумнів в її душі щодо невідомого Лицаря, але потерпають поразку. Така конструкція кола змови, цілком вписаного у межі II дії, дозволяє віднести його до числа **малих**. Але, незважаючи на те, що упродовж подальшого розвитку оперної дії розпорошені змовники більше жодного разу не виступають як пара, коло змови через своїх роз'єднаних представників продовжує розвиток і у III дії, набуваючи значення своєрідного доповнення до розвитку змієподібної змови. До сцен, що доповнюють коло змови, слід віднести, по-перше, завершення кола Божого суду з III дії (увінчана сценою загибелі Фрідріха) і, по-друге, передчасне торжество Ортруди з Фіналу III дії, що закінчується поразкою і загибеллю героїні підземного світу (відноситься до завершення кола Валгалли, про що див. нижче). Накладення семантичних функції прикінцевих етапів драматургічних кіл є свідомством їх відношення до Фіналу опери, де її багатозначний зміст має бути підсумованим. За таких умов, 4–5-а сцени II дії набувають значення не завершення, але центру кола змови (переміна драматургічних функцій). Тому коло змови (за умов поширення його трансформованого змісту на III дію) набуває значення *перехідного, проміжного*, тобто такого, що має ознаки як малого, так і великого драматургічних кіл.

Двозначною є функція образно-змістовного **кола Валгалли** у драматургії оперного міфа «Лоенґрін». Початок кола Валгалли припадає на «молитву» Ортруди до Вотана і Фрейї, що міститься у середині 2-ї сцени II дії. Завершення кола Валгалли припадає на Фінал опери (остання сольна сцена Ортруди – її передчасне торжество щодо можливості пробудження і повернення старих богів). Коло Валгалли

вимальовується завдяки двом сольним сценам дочки Радбода, пов'язаним із пробудженням підземного світу. Розташування завершальної частини цього кола (короткочасне торжество і поразка Ортруди) відповідає чотирьом аналогічним великим колам у драматургії «Лоенґріна», що дозволяє додати коло Валгалли до числа великих. Але початок кола Валгалли, розташований у середині II дії, надто віддалений від I дії як виток великих кіл у драматургії опери. Такі побудова та розташування кола Валгалли в контексті оперного цілого обумовлюють можливість надання йому *перехідної, проміжної функції* (як і колу змови) між великими та малими аналогами.

Необхідним завданням вивчення специфіки концентричної драматургії «Лоенґріна» є визначення **драматургічного центру**, навколо якого вибудовуються великі кола оперного міфа. Умовою набуття певною сценою ролі *контрцентру* в драматургії оперного міфа має бути наявність конфліктного зіткнення в її межах атрибутів та систем світобачення, властивих символічним системам Монсальвату і Валгалли. Адже такі великі кола, як, наприклад, друге (оповідальне), третє (коло Божого суду), поєднують у своїх межах християнське і язичницьке. Поруч з тим, у концентричній драматургії опери спостережене і певне чергування кіл, що належать світу Монсальвату і Валгалли. То ж в оперному центрі, по-перше, мають міститися ознаки змагання носіїв символіки Монсальвату і Валгалли. Концентр має мати центроутворюючу функцію відносно кожного з виокремлених нами великих кіл у драматургії оперного міфу.

Виходячи з даної вимоги, функції *концентру драматургії «Лоенґріна»* відповідають функціям 4 і 5-ї сцен II дії оперного міфа, що також мають значення завершення кола змови. Подібне накладення функцій засвідчує властивості складноутвореної драматургії опери, в якій втілена ідея боротьби за людський світ між світлом і темрявою. Коли Ортруда загроджує урочистий шлях Ельзи до храму, до торжества світла, вторгнення темних сил викликає смуток у душі принцеси Брабанту. Як паросток посіяного Ортрудою сумніву, у любовній сцені III дії виникає заборонене питання Ельзи, що визначає розв'язку оперного міфа. 4–5-та сцени II дії постають як перехрестя, зіткнення дієвих сил розвитку оперної дії, драматургічний злом в її структурі. Тут головна ідея опери – боротьба Валгалли і Монсальвату за право володіння Мітгардом – переходить на особистісний рівень протистояння між Ортрудою (ставленицею

старих богів) і Ельзою, яку охороняє Лицар Чаші Граалю. Тут вперше Ортруда публічно виказує свої претензії Ельзі і заявляє свої права на володіння Брабантом.

Великі й проміжні кола оперного міфа описані навколо 4-ої і 5-ої сцен II дії – точки перетину музично-поетичної дії, її центру. Тут епічне та ліричне змінюються драматичним; конфліктний зміст кола Божого Суду з небесно-підземного та лицарсько-чоловічого рівнів втілення поширюється на жіночий світ. Ельза постає тим духовним центром, крізь який відбувається боротьба небесних і підземних сил. Численні посилення до сцени поединку Лоенгріна і Фрідріха з I дії опери дозволяють зробити висновок, що 4 і 5-а сцени II дії набувають значення центру кола Божого Суду.

Оскільки 4–5-а сцени II дії набувають також значення центру «кола Валгалли», посилюється їх центроутворююча роль у драматургії опери.

Концентрична драматургія та циклічність як ознаки властивого міфотворчості зворотного часу – ознаки вічності – дозволяє на основі прийому дзеркального обернення переосмислити функції початку і закінчення в оперному цілому. Повернення до світла Монсальвату, поширеного на Мітгард, занурює оперну дію у світ вічної гармонії, де поєдинок з Валгаллою постає як поборене зло.

## **Висновки**

Поряд з тим, що історична опера, за М. Черкашиною, набула визначення метажанру<sup>23</sup>, у реформаторських операх Вагнера в цілому і «Лоенгріні» зокрема простежується та перевага, котру композитор від початку надавав міфу порівняно з історією. Така позиція композитора у своїх витоках обумовлена сформованими на початку XIX століття положеннями філософського вчення «нової міфології», розробленого А. і Ф. Шлегелями і Ф. Шеллінгом. Згідно пророчій думці «трансцендентальних філософів», витвір «мистецтва майбутнього» має бути уподібненим «естетизованому хаосу», взірць якого надає прадавня міфологія. Історія, уведена авторами «нової міфології», поруч із математикою, фізикою і хімією, до числа тих наук, синтез яких має утворити

---

<sup>23</sup> Черкашина М. Р. Историческая опера как метажанр / М. Р. Черкашина-Губаренко. Музыка і театр на перехресті епох: у 2 т. Київ; Суми, 2002. Т. 1. С 70–78.

«мистецтво майбутнього», має бути міфологізованою, тобто «розчинитися» в художньому творі як «енциклопедії-хаосі», аналогічному стародавньому міфу. Народжені з духу міфа, історичні ознаки художньої дії, уведені до безодні вагнерівської опери як витвору «мистецтва мистецтва», постають як елемент сукупного пізнання-відображення світу, складова оперотворення, що відбувається за законами міфотворчості. Вагнерівська опера як міф – «істинна і максимально конкретна реальність», «саме життя» (за О. Ф. Лосевим) – розкриває характерні для «міфічного суб'єкта» надії і страхи, очікування і відчай «у реальній повсякденності і чисто особистісною зацікавленістю»<sup>24</sup>.

Міфологізація історії та історизація міфу – два взаємообумовлені процеси в оперній творчості Р. Вагнера. Мислення архетипами, міфемами і міфологемами як елементами міфа обумовлює підкорення певних історичних ознак загальному міфотворчому осмисленню світу, що спостерігається на рівнях музичної драматургії, структури дії, образного світу, сюжетотворення опери. Виявлені в процесі міфооперологічного аналізу вагнерівського «Лоенґріна» закономірності логіки міфа (концентрична драматургія як вияв таких ознак сакрального хронотопу, як безначальність, безкінечність дії, повсюдність сакрального центру; наявність «діючих імен» у сфері оперної топоніміки; оточення Брабанту небаченими світами – Монсальватом і Валгаллою, між котрими розгортається двобій за Мітгард) дозволяють дійти висновку щодо «розчинення» наявних у художньому тексті ознак історичного часу у безмежності оперного міфа.

Історичні ознаки оперної дії «Лоенґріна» властиві лише одному із трьох її сюжетних рівнів, а саме пов'язаному з земним світом (Брабантом). Поруч з цим історичні ознаки абсолютно не властиві небесному і підземному виразам Трансценденту – ані Монсальвату, ані Валгаллі, що має намір припинити своє примарне життя і повернути собі колишнє панування у світі. Ці два рівні оперної дії цілком перебувають у царині вічності та безкінечності як реаліях міфологічного хронотопу. Законам логіки міфа, що домінують над усім обумовленим, підкорюються властиві земному світу ознаки хронотопу: Брабант Х століття перетворюється на поле одвічної битви між Світом і Темрявою.

---

<sup>24</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа... С. 22–186.

Відбувається міфологізація історії як ознака вагнерівського оперного міфа «Лоенгрін».

У художньому часопросторі вагнерівського «Лоенгріна» – взірцеві «нового міфу» доби романтизму – взаємодіють сюжетні шари, узагальнені сакральними оронімами Мансальват та Валгалла.

Семантику Монсальвату та Валгалли у формуванні музичної драматургії оперного міфа Р. Вагнера «Лоенгрін» – опері імені – визначено завдяки засадам міфооперології – науки, основаної на синтезі засад міфо- та оперології, застосуванню музичної ономастології, поширеної на сфери міфологізованої ономастики: антропо- та топоніміку. Визначено роль явних (Монсальват) і прихованих оронімів (Валгалла, а також її аналогів – Венериної гори і Клінгзора) у структурі міфологізованої топоніміки вагнерівського «Лоенгріна». Виявлені закономірності їх функціонування у символічному контексті *opera as myth* дозволяють встановити приховані змісти музичної драми, що сприяє розширенню її семантичного «поля».

У вербальній складовій оперного міфа «Лоенгрін» оронім Валгалла (на відміну від Монсальвату) відсутній. До «молитви» Ортруди (2-га сцена II дії) уведено імена власні колишніх володарів германо-скандинавської міфології, що уводять до оперного контексту прихований сюжет про священну гору старого світу. Валгаллі і Монсальвату у різні історичні часи належали подібні функції (світова гора воскресіння, замок із священною залогою, помешкання небесних воїнів світла, птахи), що надало сакральним оронімам значення семантичних двійників в оперному творі Р. Вагнера. Християнізація обумовила витіснення поганської міфології за межі сакрального хронотопу: в єдиній міфологічній картині світу немає місця двом сакральним об'єктам, чії функції співпадають. Валгалла, зайнявши підземний локус, перетворилася на *суперника Монсальвату*. Оперна трансміфологія «Лоенгріна» оснований на об'єднанні в сюжетну єдність сакральних історій Валгалли і Монсальвату, протистояння *Wunder* і *Zauber* (подібно до «Тангойзера»). Уведення імені Парсіфалю до розповіді Лоенгріна (3-тя сцена III дії) сприяє долученню сюжетних аналогій з Клінгзором – символічною горою-замком, втіленням *Zauber*, суперником Монсальвату в останній опері Вагнера. Час розвитку дії «Лоенгріна» – доба знищеного Клінгзора: рання опера Р. Вагнера постає як післямова до останньої містерії композитора. Через семантику явного і прихованого оронімів

у топоніміці *opera as myth* відбувається розкриття ідеї протистояння світла й темряви, християнства та язичництва, поединку за володарювання над Брабантом (*Midgard*).

Чотири великі кола у драматургії опери – коло Монсальвату, оповідальне коло (коло передісторії подій), коло Божого Суду, коло клятви; два малих кола, що доповнюють семантичні структури двох перших кіл, й кола змови та Валгалли (відіграють проміжну функцію між великими і малими колами), обрамлюють та структурують зміст музично-сценічного цілого, надаючи йому ознак хронотопу-*sacra*. Як сакральний центр оперного міфа тлумачено 4–5-у сцени II дії оперного міфа: тут конфліктне протистояння Валгалли та Монсальвату набуває відкритої (публічної) форми, у загостреному вигляді втілюючи головну ідею оперного міфа. Малі кола у драматургії опери, вміщені до першого та другого великих кіл, доповнюють їх зміст.

Міфооперологія як науковий напрям, що виникає на основі синтезу двох наук – міфології і оперології, надає методологічні засади та шляхи вивчення *опери як сакрального мікрокосму*, утвореного на основі синтезу мистецтв, подібного до прадавнього синкретизму. На засадах міфооперології базується вивчення *національного оперного міфа*, зі створення якого розпочинається як історія жанру, що досягає значення роду мистецтва, так і історія національних оперних шкіл. ■

Владимирова  
Наталія Вікторівна –  
докторка мистецтвознавства,  
професорка КНУТКіТ  
ім. І. К. Карпенка-Карого

Nataliya Vladymyrova – doctor  
in Art Studies, Professor  
K. Karpenko-Kary Kyiv National  
Theatre, Cinema & Television  
University

super-parus64@ukr.net, ORCID: 0000-0001-8882-3957

## Діалог двох партитур: Ріхард Ваґнер — Адольф Аппія

**У** контексті новаторських театральних ідей та експериментів межі XIX–XX століть, що відбивали зрушення в осмисленні Простору і Часу, швейцарський режисер Адольф Аппія (Adolphe Appia) був першим, хто виголосив, що саме за допомоги рухливого світла можливо по-новому організувати і систему просторових відносин. В естетико-художній моделі театру режисера впровадження принципово новітніх засобів використання світла у сценічному просторі отримує визначення «світлові партитури». Заперечуючи характеристики простору як абсолютної категорії, режисер доводить, що його «сценічне життя» залежить від наявності або відсутності світла на сцені. Просторові форми, на думку Аппія, є досить сталими (нерухомими) формами і символами. І «там, де форми і фарби намагаються щось передати (висловити), світло промовляє: я є, форми і фарби існують тільки завдячуючи мені... Світло — не освітлення, а творець форм»<sup>1</sup>. Варто також пам'ятати, що, декларуючи поняття «світлові партитури», режисер мав на увазі не стільки техніку освітлення, скільки змістовні та поетичні просторові функції світла. А зазираючи

---

<sup>1</sup> Adolphe Appia. 1862–1928. Actor – space – light / L.: John Calder, Ltd.; N.Y.: Riverrun Press, 1982. P. 50.



у сьогодення, підкреслимо також, що завдячуючи саме цьому винаходу митця автономії набула така професія, як художник по світлу.

Осмислення шляхів, якими А. Аппія наближався до визначення функцій світла в процесі розбудови власної моделі театру, слід розглядати у контексті загального розуміння режисером сценічного твору, що, зокрема, базувалося й на концепції «синтезу мистецтв» Ріхарда Вагнера (Richard Wagner). Саме тут, на наш погляд, починається та творча взаємодія між двома митцями, яку ми назвали «діалогом двох партитур».

Нагадаємо, що вперше з естетикою вистав знаменитого байройтського фестивалю, започаткованого Р. Вагнером у 1876 році, режисер ознайомився ще за життя композитора. У 1882 році він мав можливість переглянути постановку опери «Парсіфаль», а згодом – «Трістана та Ізольду» (1886) та «Мейстерзингерів» (1888). На той час Байройт демонстрував усі канони і правила старого театру, що орієнтувався виключно на естетику декоративного оформлення. Звичайно, засоби сценічного втілення згаданих постановок, що спиралися на мальовані на полотнах картинні декорації, аж ніяк не задовольнили А. Аппія і він вже тоді утверджується у необхідності реформування режисури вагнерівської драми.

Втім, заради об'єктивності варто зазначити, що на той час і сам композитор робив спроби позбавитися усталеної архаїки в оформленні своїх опер. Так, наприклад, залишаючи академічний живопис та орнамент у покритті сцени, Р. Вагнер, намагаючись досягти єднання сценічної дії з глядачами, прибрав під сцену оркестр, заховавши його в оркестрову яму. Це підкреслювало ефект перспективи, виокремлювало арки мізансцени. Але все ж таки сцена залишалася типовою – на зразок класичного італійського театру з перспективною декорацією. І, на жаль, виступаючи безпосередньо постановником власних творів, Р. Вагнер не зміг відмовитися від існуючих традиційних канонів, що спиралися здебільшого на відтворення ілюзії реальності та національний колорит.

Натомість, концепція А. Аппія як режисера-постановника опер Р. Вагнера містила принципово інше естетичне навантаження, де сценічний світ творів композитора повинен був постати не лише відтворенням середовища, у якому розгортається дія, а насамперед – просторовим вмістилищем душевних переживань героїв. А. Аппія категорично відмовився від перспективних декорацій, створивши за допомогою світла власну архітектуру, що будувалася на перехресті вертикалі та горизонталі. Таким чином, виокремлюючи ті елементи вистави, що звертаються

не до розуму, а до емоцій та уяви глядача, митець акцентує на змістовних функціях освітлення. Він переконаний, що, володіючи дивовижною гнучкістю, світло допомагає досягти — подібно до музичної — світлової гармонії, і саме тому першим серед європейських режисерів межі XIX–XX століть вдається до винаходу та застосування «світлових партитур».

На жаль, у цьому прагненні А. Аппія не знайшов підтримки ані серед дирекції байротських фестивалей, ані серед родичів композитора, зокрема його другої дружини — Козіми Вагнер, яка після смерті Р. Вагнера долучилася до керівництва заходу. Отже, втративши можливість впровадження на той час у мистецьку практику власних творчих проєктів, А. Аппія зосереджується на «теоретичній режисурі», однією з перших сходинок якої стали його міркування під назвою «Постановка вагнерівської драми» («La mise en scène du drame wagnérien»). Робота над ними тривала майже три роки, і вперше вони вийшли друком у Парижі у січні 1894 року.

Саме у цій роботі, беззаперечно визнаючи пріоритетне значення музики у постановці, митець чи не вперше декларує необхідність набуття сценічним твором такої гнучкості, що дозволила б йому підкорятися саме музичним вимогам. Режисер категорично заперечує функції живопису як однієї з головних складових вистави, натомість пропонує інше — сміливе і радикальне рішення: підкорити живопис освітленню. На думку А. Аппія, саме за таких обставин може народитися «...органічний ансамбль постановочної форми, що відповідає драмі як такій; а засоби виразності, підкорюючись один одному, набувають бажаної гнучкості». Зауважуючи, що публіка звикла до недостатньої кількості «активного світла», режисер наділяє світло функцією єднання усіх компонентів постановки та заporукою їхньої взаємодії<sup>2</sup>.

У 1899 році у Мюнхені німецькою мовою вперше виходить наступна теоретична робота А. Аппія «Музика та інсценізація» («Die Music und die Inscenizirung»), де, категорично і послідовно продовжуючи заперечувати ілюзіонізм театрального простору, митець знов-таки підкреслює різноманітні естетичні можливості світла, надає йому функції чи не найбільш активного елемента сценічного твору. І саме у цій книзі А. Аппія

---

2 Аппиа А. Постановка вагнеровской драмы // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: хрестоматия. Санкт-Петербург: Чистый лист, 2004. С. 102–105.

публікує вісімнадцять ілюстрацій до «Персня нібелунга» і «Трістана та Ізольди», що наочно демонструють можливості освітлення.

А. Аппія послідовно і наполегливо продовжує переконувати, що ілюзія, утворена за допомогою живопису, не має ніякої художньої цінності і режисерам потрібно надавати перевагу саме активному світлу. А світло в контексті постановки – це те ж саме, що й музика у партитурі. Митець вважає, що пропорції музики й світла цілком співставні, аналогічні, вони «здатні до дивовижної гнучкості, що дозволяє їм послідовно рухатися по всіх рівнях виразності, починаючи з самого акту присутності і завершуючи наймогутнішим потоком, найширшим розповсюдженням»<sup>3</sup>. І саме активне світло повинно стати в один ряд з живим актором.

«Життю світла притаманна ні з чим не зрівняна наївність і саме тому воно не може замикатися на простих формах. Тільки йдучи непряним шляхом, відкидаючи неправильне використання світла, яким грішить наша сучасна сцена, ми, через деякий час, зможемо дійти до його нормального уживання», – переконаний А. Аппія. Висловлюючи думку про те, що планування сцени повинно здійснюватися симультанно з побудовою світлової композиції, з обов'язковим урахуванням при цьому існуючого денного освітлення, що викликає появу на кону такої важливої емоційної характеристики, як «світлотінь», закликаючи до використання таких механічних апаратів, що сприятимуть виникненню «розсіяного» та «активного» проміння, режисер вибудовує своєрідну «партитуру» освітлення, що містить чотири шаблі. Це: фіксовані софіти, що висвітлюють мальовані картини; рампа, яку він називає «чудищем» і що освітлює декор та акторів; рухливі апарати, що утворюють скерований промінь; і, нарешті, – освітлення, за допомогою якого ненав'язливо, просякнутих світлом підкреслюються конкретні живописні мотиви. Мрія А. Аппія – досягти гармонійного поєднання усіх цих варіантів освітлення, що, як він сам розуміє, доволі складно, «просто фактично неможливо»<sup>4</sup>.

Тут слід підкреслити й неабияку обізнаність митця з технічною стороною справи. Так, наприклад, звертаючи увагу на різновиди світла,

---

<sup>3</sup> Аппиа А. Музыка и постановка // Адольф Аппиа. Живое искусство: сборник статей. М.: ГИТИС, 1993. С. 50.

<sup>4</sup> Аппиа А. Музыка и постановка // Адольф Аппиа. Живое искусство: сборник статей. М.: ГИТИС, 1993. С. 57–59.

режисер вважає, що вже з самого початку потрібно визначитися, яке світло – дифузне чи активне – повинен випромінювати кожний з апаратів. Апарати дифузного світла – софіти, рампа. Використання їх там, де домінує декоративний живопис, – абсолютно виправдане і може бути доволі варіативним. Апарати рухливі – ті, що забезпечують активне світло, – потребують суттєвого вдосконалення конструкції. А у межах однієї постановки вони повинні перехоплювати, перебирати на себе функції дифузного світла, залишаючи за останнім лише взаємодію з живописом. «Інтенсивність дифузного світла завжди буде регулюватися інтенсивністю світла активного», – вважає режисер<sup>5</sup>. Відомо, що, намагаючись за допомоги активного світла увиразнити в просторі розташування різноманітних форм, по суті «оживити» сценічний простір, А. Аппія навіть пропонує окремі винаходи та прийоми, що наближали театр до кінематографу, – використовувати світлові проєкції для утворення таких об'єктів, які б постійно рухалися.

Нарешті, у 1921 році, підсумовуючи багаторічні роздуми над вагнерівською театральною концепцією та структуруючи власну ієрархічну систему різних елементів сценічного твору, режисер завершує працю «Художній твір живого мистецтва» («L'oeuvre d'art vivant»). Нагадаємо, що її попередні редакції окремими уривками з'являлися на сторінках різних друкованих видань, починаючи ще з 1918 року. І знов-таки на сторінках цього видання А. Аппія продовжує наполегливо підкреслювати пріоритетне використання світла над декоративним живописом, вважаючи саме цей засіб спроможним створювати певний настрій, атмосферу художнього твору. Вже у першому розділі роботи під назвою «Елементи», розмірковуючи над тим, як відобразити на сцені рух різноманітних застиглих форм, режисер підкреслює важливе значення у цьому процесі саме освітлення. Сцена, вказує А. Аппія, – цей порожній простір – більш-менш освітлена, а от ті предмети, що на ній розташовані, щоб стати видимими, знаходяться в очікуванні саме освітлення.

Здавалося б, обставини та статус режисера-теоретика унеможлиблює діалог між Р. Вагнером та А. Аппія у практичній площині. Але це не зовсім так. Вважаємо, що численні ескізи та начерки митця до опер композитора, що, безсумнівно, є не тільки виявленням його

---

<sup>5</sup> Там само. С. 61.

режисерського бачення, а й практичною (хоча й не втіленою на сцені) складовою його як сценографа, дозволяють простежити та виявити навіть певні полемічні моменти у заочному спілкуванні двох митців. Так, дійсно, зрозумівши, що міфологічний зміст вагнерівських драм потребує абсолютно іншого зображення місця дії, такого тривимірного сценічного простору, який буде позбавлений живопису, і де саме світло повинно не лише виявляти різні об'єми, а й формувати емоційне середовище, А. Аппія ще на початку 1890-х років приступає до розробки серії ескізів до опер Р. Вагнера. І ця праця митця буде тривати практично усе його життя.

Звернімося до аналізу окремих ескізів А. Аппія, що оприлюднені у невеликому альбомі-каталозі «Adolphe Appia. 1862–1928. Actor – space – light», на сторінках якого знаходимо й таке твердження-коментар митця: «На сцені ми прагнемо бачити речі не такими, якими ми їх знаємо, а такими, якими ми їх відчуваємо»<sup>6</sup>.

Розглянемо, наприклад, ескізи митця до «Трістана та Ізольди» 1896 року, що демонструють доволі чіткий, на наш погляд, план інсценізації режисером опери Р. Вагнера. Вважаючи саме цей твір одним із найбільш емоційно насичених у доробку композитора, А. Аппія відповідно використовує яскраві, надзвичайно виразні елементи у його сценографічному оформленні. Так, наприклад, у першій сцені II акту, коли завіса відкривається, перед очима глядачів постає сцена з величезним, яскраво палаючим факелом посередині. Цей факел є композиційним центром сцени і виступає тією відправною точкою, що роз'єднує героїв. В його світлі, завдяки обмеженому простору сцени, чітко видно не лише героїв, а й їхні тіні. На іншому ескізі, коли факел вже згасає, тіні насуваються на обриси декорації і хвилі музики переносять героїв у той таємничий світ, де їх вже очікує смерть. На одному з ескізів, що зображує родовий замок батьків Трістана, праворуч виразно проступає червоне світло. Воно увиразнює фігуру Марка – чоловіка Ізольди, який разом із солдатами готовий викрити та захопити закоханих. На тих ескізах, що зображують сцени, коли Трістана поранено, червоний колір виразно проступає на небі, ніби перегукуючись з кров'ю героя. У цій розробці для А. Аппія надзвичайно важливим

---

<sup>6</sup> Adolphe Appia. 1862–1928. Actor – space – light... С. 72.

було, щоб світло уніфікувало сценічну дію відповідно до вимог музики. Водночас режисер намагався й гармонійно поєднати функції дифузного (зі стаціонарних апаратів) та скерованого освітлення (з гнучких пристосувань). У сцені, що зображує любовний дует, герої ніби опиняються у примарному світі, середовище якого підкреслюється розсіяним світлом. Такою ілюзорною атмосферою буквально просякнуті ці ескізи, вона виразно підкреслює, що кохання може існувати лише в такому світі і що у даному випадку сцена не потребує зайвих декорацій і деталей.

Саме за допомогою світла на ескізах А. Аппія набуває величі та атмосфери готичного храму священний ліс у I акті «Парсіфаля», втілюючи задум митця про те, що його «загальний вигляд повинен мати відповідну архітектурну форму, характер храму»<sup>7</sup>. Крізь вигини могутніх стовбурів дерев з чудернацькими кореневищами, що, безсумнівно, повинні були обумовлювати ходу та уповільнювати рух героїв під час сценічної дії, пробивається вузький промінь світла – відблиск сяючого озера. У світлових партитурах А. Аппія – це «відблиск горизонталі в застиглих сутінках лісових колон»<sup>8</sup>.

Вдивляючись у мізансцени, запропоновані А. Аппія на ескізах до «Персня нібелунга», неважко помітити, що майже всюди затемнений перший план виразно контрастує з освітленою далечиною сцени. Так, митець вважав, що, якщо дія відбувається у глибині сцени, то глядач буде її сприймати ніби зі сторони. І тільки розташовані на передньому плані герої здатні викликати справжнє співчуття та співпереживання.

За допомогою світла підкреслював А. Аппія й глибину взаємовідносин персонажів. В сценарії до «Персня нібелунга» він для кожного з центральних героїв вигадує навіть світлові лейтмотиви. Так, наприклад, Вотана характеризує червоне світло, а Брунгільду – золотавий промінь. У багатьох сценах світло набуває символічного значення, виступає провідником того чи іншого персонажа, виразником тієї чи іншої події. І відносини між такими світловими лейтмотивами навіть виявляють ієрархію між діючими персонажами. І, якщо світло Вотана

---

<sup>7</sup> Adolphe Appia. 1862–1928. Actor – space – light... С. 78.

<sup>8</sup> Волконский С. Адольф Аппиа // Апполон. С.-Петербург, 1912. № 6. С. 29.

променіє кривавим відблиском на Брунгільду, то її золотий промінь доторкнутися до нього не в змозі. Така взаємодія світлових лейтмотивів, безсумнівно, виявляє підкорення Брунгільди волі батька.

Цікаве рішення пропонує А. Аппія для Вотана й у тій сцені, коли він з'являється в образі Мандрівника. Для того, щоб глядач не забував, що перед ним все ж таки громовержець, митець перетворює його на своєрідне оптичне приладдя, що фокусує на променях усіх джерел світла, які в ту мить є на сцені.

В окремих сценах, зокрема тих, що відбивають взаємостосунки Хундінга і Зіґмунда, А. Аппія намагається підкреслити безтілесність героїв, їх залежність від зовнішніх сил. У фіналі криваве світло Вотана, який втручається в останній момент у події, і золотаве Брунгільди згасають. Такий прийом, на думку режисера, повинен підкреслити, що сценічна атмосфера, насичена присутністю або відсутністю надприродних сил, змінилася.

Здатність А. Аппія працювати зі світловим апаратом як художник з пензлем особливо увиразнюється при розгляді його ескізів ще до однієї з частин «Персня нібелунга» – «Валькірії». У ескізах до II акту, коли гроза супроводжує крах усіх надій і є перехідним станом до наступного акту – більш суворого, наповненого темрявою почуттів, ми бачимо як всеосяжне світло, що символізує безкінечність, перемогу кохання. Світло піднімається над горизонтом, охоплюючи увесь простір з усіма героями.

Натомість, в ескізах до «Зіґфріда» горизонт зовсім відсутній і, можливо, саме тому тут більш чітко проступає не лише конкретне місце дії, а й реалістичне наповнення простору. Світло в цих ескізах випромінюється з глибини лісу, і герої цієї опери немов би еднаються з природою, що осяяна променями світла. А от в ескізах до «Сутінків богів» А. Аппія вибудовує «світлові партитури» на прийомах контрасту, коли їх насиченість та ступінь випромінювання постійно змінюються.

У будь-якому разі світло у А. Аппія розділяє та об'єднує простір, створює атмосферу, воно може зробити сцену пласкою чи надати їй необхідного об'єму.

У контексті пропонованої теми привертає увагу одна доволі яскрава особистість, яка має безпосередній стосунок як до постановки ваґнерівських творів, так і до «світлових партитур» А. Аппія. Йдеться про одного з видатних дизайнерів ХХ століття іспано-італійського

походження Маріано Фортуні-і-Мадрасо (Mariano Fortuni y Madrazo), який одночасно виступав як талановитий художник, скульптор, фотограф, сценограф, нарешті – винахідливий інженер. Окремо слід згадати про захоплення М. Фортуні культурою Давньої Греції, зокрема – про використання ним грецької теми в декорі та у костюмах. Захоплення давньогрецькою цивілізацією, розповсюджене завдяки археологічним відкриттям Генріха Шлімана та Артура Еванса, стало основним мотивом багатьох дизайнерських і декоративних наробок М. Фортуні і мало неабиякий вплив на формування ідеї митця представляти моду як мистецтво.

Звичайно, ця сторінка біографії М. Фортуні перегукується з тією серією вистав, що у 1911–1913 роках були здійснені й показані А. Аппія в Інституті ритмічної гімнастики Е. Жак-Далькроза. До речі, саме під час цих вистав А. Аппія вперше продемонстрував сповна можливості дифузного та активного світла.

М. Фортуні, перебуваючи певний час у колі друзів А. Аппія, неодноразово підкреслював, що його інтерес до театру виник під впливом музики та сценографії опер Р. Вагнера, перше знайомство з якими в нього відбулося ще 1892 року в Парижі. Згодом, під час подорожі Німеччиною, М. Фортуні мав змогу відвідати Байройт і, як і А. Аппія свого часу, категорично не сприйняв сценографію байройтського театру. Ба більше, він також вирішив приділити увагу театральній інженерії та декораціям і плекав ідею створення такого ідеального театру, де технічні принципи і декоративні елементи були б об'єднані в єдину систему.

Згодом митець вигадав і запропонував систему швидкої заміни театральних декорацій, що стала відомою як «панорамний купол Фортуні». Він навіть отримав декілька патентів у галузі декоративного та театального освітлення. Перший – у 1901 році. Саме в цих розробках за допомогою використання непрямого освітлення нарешті знайшли практичне втілення окремі ідеї А. Аппія. У 1922 році винаходи М. Фортуні були використані у театрі Ла Скала під час постановки вагнерівського «Парсіфаля».

Востаннє А. Аппія вступає в діалог з партитурами Р. Вагнера на початку 20-х років минулого століття. Запрошений відомим італійським диригентом А. Тосканіні (A. Toscanini), який на той час очолював міланський театр Ла Скала, на постановку «Трістана та Ізольди» (1923)



60-річний митець повертається до своїх ескізів 1896 року. Показовим стало те, що й у цьому варіанті (хоча й дещо скорегованому) освітлення грало у режисерсько-сценографічній концепції А. Аппія вирішальну роль.

Нарешті, у 1924–1925 рр. у Базелі відбулися постановки А. Аппія перших двох частин вагнерівської тетралогії «Перстень нібелунга»: опер «Золото Рейну» та «Валькірія». Сучасники визнавали, що у цих виставах мотиви природної стихії були дещо знівельовані, домінували композиції з кам'яних конструкцій: сходин, кубів, різного розміру платформ. Все це робило загальну атмосферу вистав менш чутливою. Але навіть за таких обставин, за відсутності виразних природних мотивів, одним із головних елементів знов-таки залишалося світло, що підкреслювало пластичні ідеї А. Аппія. Йому не потрібні були партитури Р. Вагнера – він знав їх напам'ять. ■

Кордовська Поліна Анатоліївна –  
докторка філософії, викладачка  
кафедри загального  
та спеціалізованого фортепіано  
Харківського національного  
університету мистецтв  
ім. І. П. Котляревського

Polina Kordovska – PhD  
of Philosophy, teacher  
at the Department  
of General and Specialized Piano,  
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National  
University of Arts

polina.kordovskaya@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5353-0644

## **У полеміці з Ріхардом Ваґнером: «Lohengrin» Сальваторе Шарріно**

**К**оли мова заходить про Лоенґріна, лицаря Лебеда, то першою на згадку неодмінно приходиться однойменна ваґнерівська опера. Втім, не слід випускати з уваги, що цей сюжет був відомим у європейській культурі задовго до того, як до нього звернувся Р. Ваґнер. Одним із перших авторів, у літературних творах яких згадується Лоенґрін, вважається німецький мінезинґер Вольфрам фон Ешенбах (Wolfram von Eschenbach, близько 1170 – близько 1220 рр.), який у лицарській віршованій поемі «Парсіфаль» поєднав два сюжети: легенду про святу Чашу Граалю з артурівського циклу в міфології Британських островів та баварську легенду про лицаря Лебеда. Після Вольфрама фон Ешенбаха цей сюжет не зазнав забуття: історії також відомі поетична оповідь про Лоеранґріна невідомого баварського автора XIII століття, поема Конрада Вюрцбургського про лицаря Лебеда (кінець XIII століття), два оповідання «Лицар Лебеда» та «Лоенґрін у Брабанті»,

опубліковані у збірці «Німецькі героїчні оповіді» («Die deutsche Heldensage», 1829) славнозвісних казкарів братів Грім, а також повість «Отон-лучник» («Othon l'archer», 1839) А. Дюма.

У 1850 році, з веймарською прем'єрою опери «Лоенгрін» Р. Вагнера, конфігурація сюжетного родоводу зазнала змін. Більшість мистецьких та, зокрема, літературних творів, написаних після 1850 року, де в якості образної основи, символічного фону або рушія фабули так чи інакше згадується історія лицаря Лебедея, звертаються першою чергою не до легендарного першоджерела, а до вагнерівського «Лоенгріна». Серед них – оповідання «Маленький пан Фрідеман» («Der Kline Herr Fridemann», 1898) Т. Манна, оповідання «Лоенгрін» (1911) Ф. Сологуба та його ж вірш «Бога милого, крилатого...» (1921), зразки поетичної творчості російських поетів Срібної доби (В. Брюсова, М. Цветаєвої, А. Білого) та ряд інших творів, більш або менш відомих. Подібній різноманітності літературних референсів сприяла доволі успішна історія сценічних втілень вагнерівського «Лоенгріна» на європейських, зокрема італійських, оперних сценах.

«Лоенгрін» Р. Вагнера мав успіх у Італії ще від часів прем'єри<sup>1</sup>, що відбулася під орудою А. Маріані<sup>2</sup> у *Teatro Comunale* міста Болоньї першого листопада 1871 року. Подальшій популяризації твору в значній мірі сприяв переклад лібрето «Лоенгріна» італійською мовою, виконаний С. Маркезі (Salvatore Marchesi, 1822–1908), оперним співаком та засновником відомої співочої династії.

У другій половині ХХ століття ситуація не змінилася, хоча на головній італійській оперній сцені – *Teatro alla Scala* – у перші три десятиліття, починаючи з відновлення у 1946 році її роботи, побачити вагнерівський «Лоенгрін» можна було нечасто. Серед вистав головного італійського оперного майданчика, що вплинули на музично-театральне середовище країни того часу, слід пригадати три постановки «Лоенгріна»: Г. фон Караяна<sup>3</sup> (1953), що виступив одночасно в ролі

---

1 «Лоенгрін» був першим твором Р. Вагнера, що прозвучав на італійській сцені.

2 Анджело Маріані (Angelo Mariani, 1821–1873) – італійський диригент та оперний композитор.

3 Герберт фон Караян (Herbert von Karajan, 1908–1989) – австрійський диригент.

диригента та режисера-постановника, диригента А. Вотто<sup>4</sup> та режисера М. Фріджеріо<sup>5</sup> (1957), а також диригента В. Завалліша<sup>6</sup> та режисера Г.-П. Леманна<sup>7</sup> (1965).

Особливим для міланської публіки видався сезон 1982–1983 років, протягом якого на оперних сценах міста були представлені одночасно два різні «Лоенґріни». У той час як у Teatro alla Scala диригент К. Аббадо та режисер Дж. Стрелер<sup>8</sup> готували до квітневих показів ваґнерівську оперу, яку вони вперше представили глядачам у попередньому сезоні<sup>9</sup>, п'ятнадцятого січня 1983 року зовсім поряд, на сцені театру Piccola Scala, відбулася світова прем'єра однойменного твору італійського композитора Сальваторе Шарріно<sup>10</sup> (Salvatore Sciarrino, 1947). На той час серед творчого доробку італійського композитора було вже декілька

---

4 Антоніо Вотто (Antonio Votto, 1896–1985) – італійський оперний диригент.

5 Маріо Фріджеріо (Mario Frigerio, 1893–1962) – видатний італійський режисер, що багато років працював у Teatro alla Scala.

6 Вольфганг Завалліш (Wolfgang Sawallisch, 1923–2013) – німецький диригент та піаніст.

7 Ганс-Петер Леманн (Hans-Peter Lehmann, нар. 1934) – німецький оперний режисер.

8 Джорджо Стрелер (Giorgio Strehler, 1921–1997) – італійський театральний режисер, актор, театральний діяч, засновник та керівник міланського Piccolo Teatro.

9 Прем'єра цієї постановки «Лоенґріна» Р. Ваґнера відбулася сьомого грудня 1981 року.

10 Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino, нар. 1947) є одним із найвідоміших сучасних європейських композиторів. Митцю належать численні опери, симфонічні, камерно-інструментальні та вокальні твори, а також зразки електронної музики. Наразі у доробку композитора тринадцять музично-театральних творів: одноактна опера «Amore e Psiche» / «Амур та Психея» (1972); зинґшпіль «Aspern» / «Асперн» (1978); опера «Cailles en sarcophage» / «Перепели у саркофазі» (1980); натюрморт в одному акті «Vanitas» (1981); невидиме дійство «Lohengrin» / «Лоенґрін» (1982–1984); одноактна опера «Perseo e Andromeda» / «Персей та Андромеда» (1992); двоактна опера «Luci mie traditrici» / «Моє зрадливе світло» (1998); три акти без назви «Macbeth» / «Макбет» (2002); сто сцен у шістдесяти п'яти віршах «Da gelo a gelo (Kälte)» / «Від морозу до морозу (Холод)» (2006); одноактна опера «La porta della legge» / «Ворота закону» (2006–2008); одноактна опера «Superflumina» (2010); двоактна опера «Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)» / «Тебе бачу, тебе чую, себе втрачаю (В очікуванні Страделли)» (2017); сцени «Il canto s'attrista, perché?» / «Спів приваблює, чому?» (2019).

музично-театральних творів: одноактна опера «Amore e Psiche» («Амур та Психея», 1972), зингшпіль «Aspern» («Асперн», 1978) та опера «Cailles en sarcophage» («Перепели у саркофазі», 1980). Новий твір композитора став, вочевидь, творчим відгуком сучасного митця на вагнерівську оперу, на яку амбітно посилається вже сама його назва. Дійсно, «Lohengrin»<sup>11</sup> С. Шарріно апелює до сюжету однойменної опери Р. Вагнера, проте не прямо, а опосередковано. Композитор звертається до новели «Lohengrin, fils de Parsifal»<sup>12</sup> французького поета-символіста Жюля Лафорга (Jules Laforgue, 1860–1887), що, своєю чергою, пародіює сюжет вагнерівського твору.

«Майстер іронічної лірики та один із винахідників верлібру» – саме так характеризує Ж. Лафорга *Encyclopaedia Britannica*<sup>13</sup>. Життя поета, майже забутого на тлі його знаменитих сучасників (Ш. Бодлера, П. Верлена та А. Рембо), було дуже коротким: доля відвела йому лише двадцять сім років. У передмові до першого видання перекладу лафоргівської поетичної збірки «Феєричний собор»<sup>14</sup> поет та перекладач В. Шершеневич<sup>15</sup> дещо зневажливо зазначає, що «біографія Лафорга не складна та не надто цікава»<sup>16</sup>. Втім, вже на наступній

---

<sup>11</sup> «Lohengrin» С. Шарріно існує у двох редакціях. Перша була завершена у 1983 році та представлена на сцені театру *Piccola Scala* наступним кастом: акторка – Габрієлла Бартоломеї (Gabriella Bartolomei), тенор – Бруно Лазаретті (Bruno Lazzaretti), баритон – Джанкарло Монтанаро (Giancarlo Montanaro), бас – Франческо Рута (Francesco Ruta), інструментальний ансамбль «Musica d'Oggi», диригент – Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino), режисер – П'єр'Аллі (Pier'Alli). Оновлена версія твору була виконана на замовлення RAI (Radiotelevisione Italiana) та представлена у музичному театрі Катандзаро тим самим виконавським складом, за виключенням виконавиці головної ролі, яку цього разу представила Дейзі Луміні (Daisy Lumini). У даному дослідженні ми спиратимемося на другу, оновлену редакцію «Lohengrin» С. Шарріно.

<sup>12</sup> «Лоєнґрін, син Парсіфаля» (новела зі збірки «Moralités légendaires», 1886).

<sup>13</sup> Laforgue Jules // *Encyclopaedia Britannica*. The University of Chicago, 1969. Vol. 13. P. 597–598.

<sup>14</sup> «Le Concile feerique» (1886).

<sup>15</sup> В. Г. Шершеневич (1893–1942) – російський поет та перекладач, один із засновників та головних теоретиків імажинізму.

<sup>16</sup> Лафорг Ж. Феєрический собор / вступ. ст., пер., примеч. и библиогр. Валерия Брюсова, Н. Львовой, Вадима Шершеневича. Москва: Альциона, 1914. С. 3.

сторінці автор передмови змушений визнати, що життєвий шлях поета розгортається за принципом: «у найменший час – найбільша напруга»<sup>17</sup>. Народження у місті Монтевідео (Уругвай) у родині французьких емігрантів, повернення на історичну батьківщину та смерть від туберкульозу складають типовий портрет митця епохи декадансу. Дослідники-літературознавці відносять Ж. Лафорга до ланки «проклятих поетів», хоча до початкового, канонічного переліку «*les Poètes maudits*» митець не увійшов<sup>18</sup>. Однією із найхарактерніших рис творчості Ж. Лафорга В. Шершеневич називає іронію, за допомогою якої, за влучною метафорою перекладача, поет, ніби медичним ланцетом, «розтинає злякисний налив Туги».

Тексти Ж. Лафорга як літературну основу своїх музичних творів використовували переважно французькі композитори. Так, у доробку А. Онеггера є Чотири поеми для середнього голосу на вірші А. Фонтена, Ж. Лафорга, Ф. Жамма та А. Чобаняна (1914–1916); зокрема, на лафоргівський текст створено другий номер цього циклу «*Petite chapelle*». Із Шести мелодій на вірші символістів А. Соре дві (а саме «*Crépuscule de mi-juillet, huit heures*» та «*Clair de lune de novembre*») також написані на вірші Ж. Лафорга. Ж. Ібер створив оперу «Персей та Андромеда» («*Persee et Andromede*», 1921) на лібрето М. Вебера, який друкувався під псевдонімом Ніно та, своєю чергою, адаптував для опери сюжет однойменної новели Ж. Лафорга зі збірки «Легендарні чесноти» («*Moralités légendaires*», 1886)<sup>19</sup>. До іншої новели з цієї ж збірки – «*Lohengrin, fils de Parsifal*» – у 1983 році звертається і С. Шарріно, який сам створює лібрето італійською мовою за лафоргівським текстом.

Ключем до розуміння лафоргівської іронії у новелі «*Lohengrin, fils de Parsifal*» стає епіграф, в ролі якого поет використовує цитату з вірша у прозі А. Рембо «Сезон у пеклі»: «Скільки нічних годин я провела в чуванні, схилившись над коханим його тілом, повитим

---

<sup>17</sup> Там само. С. 4.

<sup>18</sup> Першими *les Poètes maudits* вважаються Т. Корб'єр, А. Рембо та С. Малларме, нариси про яких увійшли до однойменної збірки статей П. Верлена.

<sup>19</sup> За цією ж новелою Ж. Лафорга на початку 1990-х років С. Шарріно створив одноактну оперу «*Perseo et Andromeda*» («Персей та Андромеда»).

у сон, гадаючи, чому він так прагне втекти від дійсності»<sup>20</sup> (переклад М. Н. Москаленка<sup>21</sup>). У лафоргівській новелі дія розгортається навколо конфлікту цнотливого Лоенґріна та хтивої Ельзи, що бажає плотського кохання. Використовуючи новелу Ж. Лафорга в ролі основи для лібрето, С. Шарріно трансформує її, порушуючи хронологічну послідовність подій, нівелює ефект пародійності та виводить на перший план Ельзу, у просторі свідомості якої і розгортаються події цього «дійства».

С. Шарріно визначає жанр «Lohengrin» як «невидиме дійство» (*azione invisibile*) для соліста, інструментів та голосів. У цьому можна простежити генетичний зв'язок із двома жанрами італійського барокового музичного театру: *azione sacra* («священне дійство», альтернативна назва – *azione sepolcrale*), тобто жанром музично-театральних творів XVII – початку XVIII століття на релігійну тематику, та *azione teatrale* (альтернативна назва – *azione sceica*), тобто жанром одноактної опери XVII–XVIII століть. Слово *invisibile* у даному жанровому визначенні може сприйматися як своєрідна антономасія – літературний троп, пов'язаний із заміною назви об'єкту на його суттєву характеристику та такий, що резонує з сакральною заборонаю згадки всує імені божества та, відповідно, таємницею імені Лоенґріна. Якщо припустити, що у даному випадку умовній заміні або витісненню підлягає слово «музичне» («невидиме» у даному контексті може бути трактоване як «виключно аудіальне»), то виникає ще одна кореляція, цього разу – з авторським жанровим визначенням *azione musicale*, яке Л. Беріо застосовував стосовно своїх музично-театральних творів («Un Re in ascolto», «Outis», «Cronaca del Luogo» та інших).

Пародію на легендарний сюжет, запропоновану Ж. Лафоргом, С. Шарріно перетворює на своєрідний психоаналітичний етюд. У партитурі твору задекларовано наявність двох персонажів (власне Ельзи та Лоенґріна), проте їх партії має виконувати одна акторка (*unica attrice*). Втім, окремий рядок у партитурі відведено виключно Ельзі,

---

<sup>20</sup> «Une Saison en Enfer», IV. Délires: I. Vierge folle. L'époux infernal (IV. Марення: I. Безумна дівка. Інфернальний муж): «A côté de son cher corps endormi, que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité». Цит. за: Rimbaud A. Une saison en enfer. Bruxelles: Alliance typographique (M. J. Poot et Compagnie), 1873. 53 p.

<sup>21</sup> М. Н. Москаленко (1948–2006) – український перекладач, історик та театрознавець перекладу.

тоді як партія Лоенґріна, що з'являється епізодично як її *alter ego*, нотована на рядку Ельзи.

#### Нотний приклад 1. С. Шарріно. «Lohengrin».

Друга сцена (фрагмент партитури, партія Ельзи, репліки Ельзи та Лоенґріна).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI — BMG RICORDI S.p.A, Milano

Нотація, яку використовує С. Шарріно у оркестровій партитурі «Lohengrin», є покажчиком ряду аспектів творчого методу композитора та, як і в більшості творів композитора, переважно є детермінованою (класифікація О. Дубинець<sup>22</sup>), тобто такою, що передбачає стабільне співвідношення між її компонентами та неможливість їх довільного або приблизного трактування. Специфіка нотації, а також засоби її реалізації відображені композитором у додатку «Simboli e avvertenze» («Символи та попередження»), що містить коментарі трьома мовами (італійською, англійською та німецькою). До загальних позначень («Generali») композитор відносить поступове збільшення звучності за максимально можливої при реальному звуковидобуванні відсутності атаки звуку (*crescendo dal nulla*) з подальшим її зменшенням, що сягає нульового звучання (*diminuendo fino al nulla*). Графічно даний прийом зображується загальноприйнятими символами *crescendo* та *diminuendo* із позначкою «нуль» на початку або наприкінці.

С. Шарріно диференціює нотацію для різних інструментів та груп (флейта, гобой, кларнет, фагот, мідні духові та струнні інструменти), спираючись на специфіку звуковидобування. Усі введені композитором позначення, що доповнюють традиційну нотацію, відображають той чи інший прийом гри, детально ним розшифрований. Для партії гобоя С. Шарріно обмежується графічним позначенням аплікатури окремих акордів.

Виконавиці, що втілює образ Ельзи-Лоенґріна, доводиться мати справу переважно з недетермінованою нотацією. Нотний рядок,

<sup>22</sup> Дубинець Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. С. 18.



на якому викладено партію Ельзи, попри наявність скрипкового ключа представлений у вигляді двох ліній, що умовно окреслюють нотний стан та позначають приблизну висоту звучання. Ритмічна структура вокальної партії також визначена досить умовно.

Здатність до трансформацій та багатофункціональність закладена у складі інструментального ансамблю: про це свідчить і широкий спектр ударних інструментів, призначених для одного виконавця (античні тарілки, або кроталі, використовуваний діапазон яких обмежений трьома звуками<sup>23</sup> *g3*, *a3*, *c3*; дзвони *f*, *g*, *a*, *c*; литавра із перевернутою тарілкою; ластра; великий там-там; великий барабан із максимальним діаметром), і виписані у партитурі зміни родових інструментів (флейта – на флейту *in Sol*, кларнет *in B* – на кларнет *in A*), і використання сурдини «*wa wa*» для тромбона та труби.

За своєю структурою «Lohengrin» складається з «Прологу через відчинене вікно», чотирьох сцен та Епілогу, що слідує без перерви. Важливим символом видається образ вікна у Пролозі «невидимого дійства». Лінгвіст В. Н. Топоров, послідовник структуралістського методу К. Леві-Строса, характеризує вікно як «важливий міфопоетичний символ, який реалізує такі семантичні опозиції, як зовнішній – внутрішній та видимий – невидимий і сформоване на їх основі протиставлення відкритості – укриття, відповідно небезпеки (ризик) – безпеки (надійності)»<sup>24</sup>. За Х. Керлотом<sup>25</sup>, автором «Словника символів», вікно символізує свідомість. Також образ відкритого вікна як своєрідного порталу, посередника між зовнішнім та внутрішнім світами, є одним із прийомів живопису<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> У тексті статті для позначення звуків за допомогою літер використовується система нотації Г. Гельмгольца (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, 1821–1894).

<sup>24</sup> Топоров В. Н. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. К–Я / гл. ред. С. А. Токарев. Москва: Советская Энциклопедия, 1988. С. 752

<sup>25</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов / перевод Н. Богун, Ю. Данько, С. Козунина, В. Курганский. Москва: Рефл-бук, 1994. 602 с.

<sup>26</sup> Згадаємо роботи К. Д. Фрідріха («Жінка у вікна», 1822; «Вікно із видом на парк», 1837), на яких мальовничий пейзаж за вікном протиставлений стриманому аскетичному інтер'єру, М. Шагала («Париж з вікна»; «Вікно у селі», 1915; «Вікно до саду», 1917), у якого зовнішнє та внутрішнє по відношенню до головного концепту – «дому» – стають нероздільними, А. Матісса («Вид з вікна. Танжер», 1913) тощо.

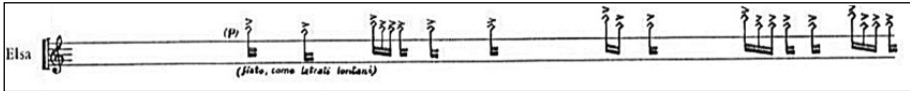
Якщо на полотнах художників вікно часто виконує функцію джерела світла, то у пролозі шаррінівського «Lohengrin»'у – це джерело звуків, що одночасно дає уявлення про пейзаж «невидимого дійства», визначає його психоемоційне забарвлення та фокусує увагу на звуковій перспективі. Перед слухачем, що здатний належним чином налаштувати свій слух, розгортається звуковий ландшафт, наповнений безліччю деталей.

За структурою Пролог можна умовно поділити на два розділи: у першому задіяні усі інструменти ансамблю, у той час як другий характеризується раптовим затишшям. На зміну звуковій щільності приходить прозорість фактури та чітко вловиме розділення на три звукові пласти, що з'являються поступово, на зразок вступу голосів фугато. Першим з'являється педаль, роль якої відведена двом скрипкам та альту, що безперервно тремолюють у динаміці *pppp*: це та сама «дзвінка тиша», що концентрує на собі дещо розпорошену досі увагу слухача. Показовою з точки зору уваги до виконавських нюансів є запропонована С. Шарріно диференціація тремоло, виконуваних на струнних інструментах. Так, згідно композиторських ремарок, що додатково розшифровують наявні у партитурі графічні позначення, тремоло першої скрипки (флажолет) має бути дуже швидким, «щільним» (*tremolo serratissimo*), тремоло другої скрипки – звичайним (*tremolo normale*), а тремоло альту – повільним, «широким» (*tremolo largo*). Звуковий ландшафт Прологу доповнюють короткі, розмірені, позначені авторською ремаркою *placidamente*<sup>27</sup> вкраплення тремоло віолончелі, що складають другий звуковий пласт та нагадують звучання нічних цикад. Зрештою, третій звуковий пласт представлений партією Ельзи. Втім, у Пролозі важко ідентифікувати виконавицю як репрезентантку власне образу головної героїні. Її партія, що у даному епізоді складається з коротких звуків видиху на голосні «U» та «O» та позначена ремаркою «як далекий гавкіт» (*fiato, come latrati lontani*), сприймається як частина звукового ландшафту. Диференціація голосних, на які здійснюється видих, у поєднанні з градацією динамічних відтінків (*pp – p – mp*) та умовною дворівневою звуковисотністю, створює просторовий ефект: звуку «U» відповідає динамічне позначення *pp* та ремарка «більш далекий» (*più lontani*), а звуку «O» – динамічне

---

<sup>27</sup> *Placidamente* – *ит.* тихо, спокійно.

позначення *pp* та ремарка «ближче» (*più vicino*), що досить природньо й з точки зору фонетичного утворення голосних звуків (звук «У» більш закритий, ніж звук «О»). У результаті перед слухачем, що відповідним чином налаштував свій слух, виникає майже відчутний на чуттєвому рівні образ локуса, де розгортатиметься подальше «невидиме дійство»: через «відкрите вікно» до нього долинають шуми нічного узбережжя, пориви вітру, далекі дзвони, крики нічних птахів, а далі – раптове за-тишшя, заколисуюче стрекотіння цикад та віддалений собачий гавкіт.

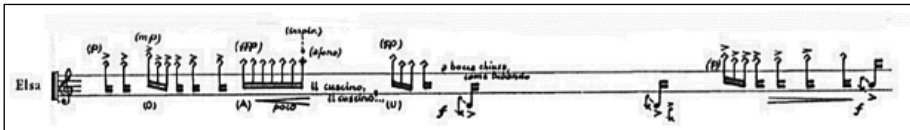


Нотний приклад 2. С. Шарріно. «Lohengrin».

Пролог (фрагмент партитури, партія Ельзи).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI – BMG RICORDI S.p.A, Milano

У момент наскрізного переходу від Пролога до Першої сцени у партії Ельзи вперше з'являється вербальний компонент. Після невеликого *crescendo* видихів на новому голосному звуці «А», що завершується беззвучним вдихом, героїня пошепки промовляє своє перше слово: «Подушка, подушка!..» (*Il cuscino, il cuscino!*).



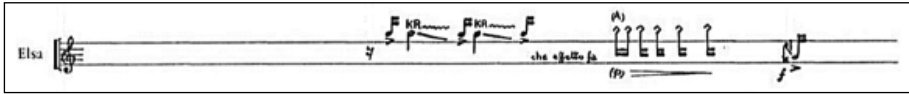
Нотний приклад 3. С. Шарріно. «Lohengrin».

Перша сцена (фрагмент партитури, партія Ельзи).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI – BMG RICORDI S.p.A, Milano

Згідно ремарки, наведеної у лібрето, дія Першої сцени розгортається на весільній віллі, безкоштовно наданій молодятam. Вже з першої сцени знаходить прояв поліфункціональність вокальної партії, яка потребує від її виконавиці одночасного вибудовування діалогу двох персонажів (розгорнуті репліки Ельзи, що намагається звабити Лоенгріна, та його короткі холодні відповіді) та продовження моделювання звукового ландшафту засобами розширених вокальних технік. Далекий «гавкіт» видихів на голосних «У» та «О» доповнюється звуками ковтання із закритим ротом (*a bocca chiusa, come bibando*) на різній висоті,

імітуванням голосу горлиці (*il verso d'una tortora*) за допомогою клас-теру приголосних «kr».



Нотний приклад 4. С. Шарріно. «Lohengrin».

Перша сцена (фрагмент партитури, партія Ельзи).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI — BMG RICORDI S.p.A, Milano

Друга, Третя (ремарка «Невмолимий та божественний повний місяць перед вічним морем прекрасних вечорів») та Четверта сцени змінюють одна одну майже непомітно для слухача, і лише Епілог дивує своєю раптовою вокальною «чистотою»: у партії Ельзи звучить одноголосна мелодія «Campane delle belle domeniche» («Дзвони прекрасних неділь») – ніби повернення від божевілля пристрастей до дитячої цноти.

Однією з перших виконавиць шаррінівського «Lohengrin» у стала італійська співачка, акторка та композиторка Дейзі Луміні (Daisy Lumini, 1936–1993<sup>28</sup>), творчий шлях якої був тісно пов'язаний із творчістю С. Шарріно та на неординарній постаті якої слід зупинитися детальніше. Розпочавши свій творчий шлях із академічної музичної освіти, співачка майже півтора десятиліття свого життя присвятила естрадній музиці, фольклору та виставам у естетиці «бідного театру». Втім, накопичений роками різноплановий виконавський бекграунд дав їй можливість повернутися до виконання академічної поставангардної музики з необхідним для цього виконавським «багажем» специфічних прийомів та навичок. Можливо, саме унікальний виконавський досвід Д. Луміні став причиною її плідної співпраці з італійськими композиторами кінця ХХ століття, серед яких особливе місце зайняв її молодший сучасник С. Шарріно. Хоча творчість Д. Луміні являє собою індивідуальний

<sup>28</sup> 18 серпня 1993 року, на піку кар'єри, у день свого п'ятидесятиріччя Дейзі Луміні разом з її другим чоловіком, актором Тіно Скірінці (Tino Schirinzi, 1934–1993), покінчила життя самогубством, зістрибнувши з тридцятиметрового віадуку поблизу Барберіно-ді-Муджелло (Barberino di Mugello). Вважають, що причиною самогубства подружжя стала невилковна хвороба Тіно Скірінці.

випадок, стратегії формування її виконавського досвіду видаються симптоматичними для сучасної музичної практики<sup>29</sup>.

Д. Луміні була старша за С. Шарріно, вона народилася у 1936 році у Флоренції. Дочка обдарованого художника В. Луміні (Vasco Lumini) пройшла шлях від випускниці консерваторії до естрадної зірки та співачки кабаре, від виконавиці середньовічного фольклору до інтерпретаторки сучасної академічної музики. Музичну освіту Д. Луміні отримала у Флорентійській консерваторії імені Луїджі Керубіні (Conservatorio Luigi Cherubini) як піаністка та композиторка. Після закінчення навчання батьки пророкували їй розмірене життя заможної флорентійської пані, але майбутня співачка обрала для себе шлях естрадної виконавиці. Наприкінці 1950-х років Д. Луміні переїхала до Риму, де розпочала кар'єру авторки та виконавиці популярних пісень. Я. Томатіс, автор статті «Rediscovered Sisters: Women (and) Singer-Songwriters in Italy» (2016), згадує її ім'я серед перших італійських *cantautrice* – авторок-виконавиць естрадних пісень, розквіт мистецтва яких припав на 1960-ті роки<sup>30</sup>.

Саме у цей час починає формуватися індивідуальний виконавський стиль Д. Луміні, для якого характерні максимальне використання тембрових можливостей голосу, тонка градація емоційних відтінків та увага

---

<sup>29</sup> Неординарна творча постать Д. Луміні отримала певний, хоч і не дуже потужний резонанс у європейській пресі, яка за майже тотальної відсутності інформації щодо життєвого та творчого шляху співачки українською мовою може вважатися важливим фактологічним джерелом. Значну історичну цінність має біографічний нарис «Daisy e la musica. Una grande e tragica storia» (2019) К'яри Феррарі, заснований на спогадах першого чоловіка Д. Луміні, актора Б. К'ерічі (Berre Chierici). Творчість Дейзі Луміні згадується у статті Якопо Томатіса «Rediscovered Sisters: Women (and) Singer-Songwriters in Italy» (збірка статей «The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place», 2016) та у його ж монографії «Storia culturale della canzone italiana» (2019). У ракурсі уваги дослідника опиняється творчість Д. Луміні як авторки-виконавиці естрадних пісень, у той час як її потужний внесок до практики інтерпретації італійської музики поставангарду залишається не висвітленим.

<sup>30</sup> Д. Луміні створювала музику не лише для власного виконання. Її перший сингл «Whisky» (Italdisc MN 351, 1959), створений у співавторстві з А. Альберіні (Aldo Alberini), набув популярності завдяки інтерпретації популярної італійської співачки М. Мадзіні (Mina Mazzini), яка виконала пісню у художньому фільмі «Uralatori alla sbarra» («Крикуни перед судом», режисер Л. Фульчі, 1960).

до вербального тексту. Співачка також охоче послуговувалася розширеними виконавськими засобами. Однією з улюблених технік співачки був свист – поширений кабаретний прийом виконання мелодій, через майстерне володіння яким вона навіть отримала прізвисько «флорентійський соловейко» (*«l'usignolo di Firenze»*)<sup>31</sup>.

Поворотним моментом на творчому шляху Д. Луміні стало знайомство з актором Б. К'єрічі (Beppe Chierici, 1937), що згодом став її першим чоловіком. Спілкування Д. Луміні та Б. К'єрічі поклало початок новому, «фольклорному» періоду творчості співачки. Співачку захоплює естетика італійських народних пісень, які побутували у родині її чоловіка. Розпочинаються роки польових етномузикологічних досліджень та кропіткої праці у бібліотеці консерваторії Санта-Чечилія (Conservatorio Santa Cecilia)<sup>32</sup>, які Б. К'єрічі<sup>33</sup> у своїх спогадах влучно називає «музичною палеонтологією» (*«la paleontologia musicale»*)<sup>34</sup>.

У результаті етномузикознавчої діяльності Д. Луміні коло її спілкування поповнилося рядом музикантів, що так чи інакше були пов'язані з консерваторією Санта-Чечилія. Серед них були диригент Дж. Джельметті (Gianluigi Gelmetti), композитори Ф. Манніно (Franco Mannino) та Д. Гуаччеро (Domenico Guaccero). Можна припустити, що саме їх професійна зацікавленість у співачці з надзвичайно широким та різноплановим виконавським досвідом відіграла ключову роль у поступовому поверненні Д. Луміні до академічного музичного

---

31 Серед виконавських робіт Д. Луміні цього періоду знаходимо партію свисту із саундтреку до дебютного кінофільму італійської кінорежисерки Л. Вертмюллер (Lina Wertmüller) «I basilischi» («Ящірки», 1963), яку співачка виконала на запрошення Е. Морріконе (Ennio Morricone), що був автором музики до стрічки.

32 У цей час Д. Луміні плідно спілкується з професором етномузикології Д. Карпітеллою (Diego Carpitella) та знавцем фольклору, композитором П. Сассу (Pietro Sassu).

33 Ferrari Ch. Daisy e la musica. Una grande e tragica storia // Patria Indipendente. 2019. Vol. IV. P. 68.

34 Сценічним втіленням результатів етномузикознавчих досліджень Д. Луміні стали спільні з Б. К'єрічі музичні вистави у естетичі «бідного театру» на матеріалі тосканських та п'ємонтських пісень XV–XIX століть. Також співачка випустила альбом «Пісні менестрелів» (*«I canti dei menestrelli»*, 1973) на тексти XII–XIV століть, що отримав схвальний відгук від італійського мідієвіста Дж. Контіні (Gianfranco Contini).

середовища. Ще у 1973 році, занурена у власні музично-етнографічні пошуки, співачка виконала партію Мадам Royale (мецо-сопрано) у історично-пасторальній комічній опері Ф. Манніно «Il diavolo in giardino» («Диявол у саду», 1963). Д. Луміні також довелося вийти на велику сцену *Teatro alla Scala*. У 1982 році співачку було запрошено взяти участь у міланській прем'єрі опери «Правдива історія» («La vera storia»)³⁵ Л. Беріо. У опері, що є творчим переосмисленням «Трубадура» Дж. Верді, вона виконала роль другого *cantastorie*, тобто одного з оповідачів, що у окремих баладах описують та коментують події.

У операх Ф. Манніно та Л. Беріо роль, відведена Д. Луміні, була хоч і важливою, проте все ж другорядною. Співачка не стала для Л. Беріо другою Кеті Берберян (Cathy Berberian), його «голосом», інструментом, що був здатним реалізувати будь-які творчі експерименти композитора. Проте від початку 1980-х років творча доля Д. Луміні була тісно пов'язана з іншим представником італійського музичного поставангарду: у першій половині 1980-х років прем'єри майже усіх найважливіших вокальних творів С. Шарріно не обійшлися без участі співачки³⁶.

Важливим етапом творчої співпраці композитора та співачки стала прем'єра другої редакції³⁷ опери «Lohengrin» С. Шарріно, що була виконана на замовлення радіокомпанії RAI (Radiotelevisione Italiana),

---

³⁵ Вистава відбулася 9 березня 1982 року у Teatro alla Scala.

³⁶ Творча співпраця Д. Луміні та С. Шарріно розпочалася у 1981 році та була надзвичайно плідною від самого початку. Протягом семи місяців, із травня по грудень 1981 року, у різних містах Італії відбулися прем'єри п'яти творів композитора, у яких співачка виконала сольну вокальну партію: 28 травня 1981 року – «Efebo con radio» для голосу та оркестру (фестиваль «Maggio Musicale Fiorentino», Флоренція);

31 травня 1981 року – «Canto degli specchi» для голосу та фортепіано («Amici della Musica», Перуджа);

2 вересня 1981 року – «La voce dell'inferno» для магнітної плівки («RAI Radio 2», Рим);

20 листопада 1981 року – п'ять сцен з опери «Cailles en sarcophage» для голосу та інструментів («Musica nel nostro tempo», Мілан);

11 грудня 1981 року – «Vanitas» для голосу, віолончелі та фортепіано («Piccola Scala», Мілан).

³⁷ Прем'єра першої редакції твору відбулася 15 січня 1983 року у Piccola Scala (Мілан). Головну партію виконала Г. Бартоломеї (Gabriella Bartolomei).

поповнивши солідну колекцію шаррінівської «музики для радіо». Прем'єра твору відбулася 15 вересня 1984 року у Катандзаро<sup>38</sup>. Цього ж року радіоверсія опери<sup>39</sup> отримала почесну міжнародну нагороду «Prix Italia», запроваджену RAI.

Головним джерелом натхнення С. Шарріно у «невидимому дійстві» стає унікальний голос співачки, добре вивчений композитором під час попередньої співпраці, що постає тут у найрізноманітніших амплуа. Мимоволі у цьому зв'язку на думку спадає вищезгаданий творчий тандем Л. Беріо та його дружини, співачки К. Барберян, чий виконавський діапазон, який, за словами А. Росса, «включав все, від примітивного гарчання до чистого янгольського тембру»<sup>40</sup>, суттєво вплинув на реконструкцію мистецтва співу, представлену у творчості Л. Беріо.

У опері «Lohengrin» С. Шарріно задіє широкі можливості голосу виконавиці. Інтонційний словник партії співачки складається з розмовного речитативу (*parlare*, що передбачає промовляння прозового тексту в різних регістрах від імені Ельзи, Лоенгріна, а також *le voci* – нонперсоніфікованих голосів, що вигукують ім'я Ельзи), вокального інтонування (*cantare*), що з'являється наприкінці твору, та широкого спектру спеціальних виконавських прийомів, використання яких у музичному тексті, за Р. Бартом<sup>41</sup>, повертає вокальному голосу його «зерно», тобто тілесну матеріальність. Перш за все, це різноманітні звуки, пов'язані з диханням, специфіку виконання яких композитор позначає за допомогою розгорнутих ремарок. Серед найчастіше повторюваних прийомів – видих на голосні «U», «O» та «A», вдих (*inspirare*), задихання (*sussulto*), збуджені зітхання (*agitati sospiri*) тощо. Окрему групу складають звукові прояви емоційних станів людини. Їх діапазон простягається від сміху (*singhiozzi*) через напад дитячого плачу (*scoppio di pianto*

---

<sup>38</sup> Склад виконавців: акторка – Дейзі Луміні (Daisy Lumini), тенор – Бруно Лазаретті (Bruno Lazzaretti), баритон – Джанкарло Монтанаро (Giancarlo Montanaro), бас – Франческо Рута (Francesco Ruta), інструментальний ансамбль «Musica d'Oggi», диригент – Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarino), режисер – П'єр'Аллі (Pier'Alli).

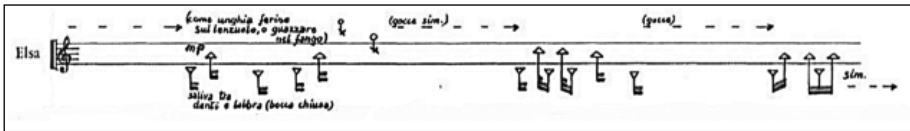
<sup>39</sup> Ricordi CD CRMCD 1001.

<sup>40</sup> Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век / пер. М. Калужского, А. Гиндиной. Москва: Астрель, 2012. 560 с.

<sup>41</sup> Барт Р. Зерно голоса // Новое литературное обозрение. 2017. Вып. 6. С. 77–84.



*infantile*) до ридання (*ride*). Серед творчих завдань, що стоять перед виконавицею, є навіть втілення невизначеної емоції – «незрозуміло, плач чи сміх, але схоже на жорстокий гавкіт» (*se pianto o riso è incerto, ma come un latrato violento*). Частина інтонаційного словника виконавиці складають вербально неформлені звуки, яких у традиційному вокальному інтонуванні прийнято уникати: кашель (*colpi di tosse*), писк (*pigolio*), позіхання (*sbadiglio*), хрип (*rantolo*) тощо. Більше того, композитор використовує артикуляційний апарат співачки як джерело специфічних звукових ефектів, серед яких – брязкання зубами (*batter di denti*), відкривання губ (*schiodendo le labra*) та пересування слини у роті (*saliva tra denti e labbra*)<sup>42</sup>. Інструментами співачки стають не лише її голосові зв'язки, а й безпосередньо рот, губи, зуби, слина, гортань. Втім, подібна «фізіологічність» звукової тканини твору не викликає у слухача почуття відрази. Надзвичайно важливу роль у даному випадку відіграє категорія виконавського смаку, що дозволяє співачці повною мірою виявляти «тілесність» свого голосу, залишаючись у межах естетичного звучання.



#### Нотний приклад 5. С. Шарріно. «Lohengrin».

Друга сцена (фрагмент партитури, партія Ельзи, пересування слини у роті).

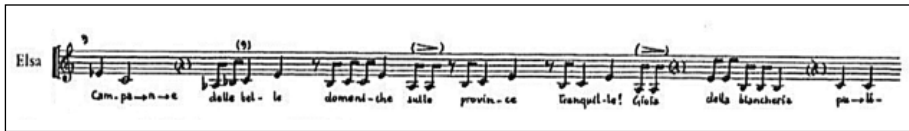
Copyright © 1984 by CASA RICORDI — BMG RICORDI S.p.A, Milano

У опері «Lohengrin» С. Шарріно використовує голос як інструмент, за допомогою якого формується просторовий ландшафт твору та його звукове наповнення: імітується «голос горлиці» (*il verso d'una tortora*, кластер приголосних «kr»), «віддалене гавкання» (*come latrati lontani*), «далекий галоп» (*un galoppo lontano*). Показово, що композитор часто замість позначень динамічних градацій оперує просторовими поняттями (*più lontani* – «далі», *più vicino* – «ближче»).

Вокальне інтонування з фіксованою звуковисотністю (*cantare*) з'являється лише у Епілозі твору («*Campane delle belle domeniche*»). Втім,

<sup>42</sup> У зв'язку зі специфікою інтонаційного словника, партія Ельзи-Лоенгріна передбачає ампліфікацію за допомогою мікрофонів.

навіть тут голос Д. Луміні імітує звучання церковних дзвонів; цьому сприяють інтонаційна опора на фрагмент пентатонічного звукоряду (*as – b – c – es*), силабічна структура рядка та фонетичні компоненти тексту (переважання дзвінких приголосних та подвоєння фонемі «*l*»). Алюзія дзвонів як символу катарсичного очищення маркує собою вихід із замкненої на внутрішньому монолозі свідомості Ельзи до надособистісного простору.



Нотний приклад 6. С. Шарріно. «Lohengrin».

Епілог (фрагмент партитури, партія Ельзи).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI — BMG RICORDI S.p.A, Milano

«Ці звуки – вже театр. Вони не потребують ані ілюстрації, ані наділення образом; вони мають власний образ»<sup>43</sup>, – пише С. Шарріно у передмові до другого видання опери «Lohengrin». У цьому можна вбачати певну полеміку з принципами вагнерівської реформи музичного театру. На противагу ідеї єдності мистецтв, яка, за переконанням Р. Вагнера, мала б скласти основу «музичної драми майбутнього», С. Шарріно пропонує альтернативний шлях розвитку оперного жанру, заснований на граничній емансипації звукової матерії як самоцінної субстанції з закладеною в ній аудіальною подієвістю. Сформульований С. Шарріно у жанровому визначенні опери «Lohengrin» принцип «azione invisibile» перетворює іронічну лафоргівську новелу на психоаналітичний етюд, який «препарує» свого часу підкреслену Р. Вагнером провину Ельзи як спадкоємиці первородного гріха. Інтерпретований сучасним італійським композитором багатовіковий лоенгрінівський сюжет у жанровому фреймі «невидимого дійства» набуває нових смислових акцентів. ■

<sup>43</sup> Sciarrino S. Lohengrin: azione invisibile per solista, strumenti e voci. Ricordi, 1984. 131 p.

*Іванова Ірина Леонідівна* –  
кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка, професорка кафедри  
історії української та зарубіжної  
музики Харківського  
національного університету  
мистецтв ім. І. П. Котляревського

*Iryna Ivanova* – Ph.D. in Art  
Studies, associate professor,  
professor of Ukrainian  
and foreign music department  
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky  
National University of Arts

polina.kordovskaya@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5353-0644

## **Роздуми по прочитанні монографії Оксани Шаповал «Художня практика Ріхарда Ваґнера як комунікативно- творчий процес»**

### **Постановка проблеми**

Феномен Р. Ваґнера незмінно привертає до себе увагу музикознавців, представників інших гуманітарних дисциплін, художників, режисерів, виконавців, слухацьку і глядацьку аудиторії, спонукаючи їх до нових спроб його пізнання. Подібно до «загадки Сфінкса», він нібито кидає виклик людському розуму, що намагається знайти заповітне слово, яке уможливило б осягнення сутності «послання майстра». Одним з актуальних аспектів його вивчення уявляється заглиблення у смисловий простір ваґнерівського тексту через погляд на нього як відбиття сукупного – інтелектуально-духовного та художньо-естетичного – досвіду культури. Завдяки такому науковому підходу відкривається шлях до усвідомлення

причин того глибинного впливу, який Р. Вагнер мав на її історію. Саме такий вектор наукових міркувань обрала О. Шаповал у монографії під назвою «Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес»<sup>1</sup>. У п'яти розділах свого дослідження авторка розкриває містеріальне начало в музичних драмах митця (1), його глюківські рефлексії (2) та бетховенські інтенції (3), порівнює дві редакції «Тангойзера» і розглядає можливості його інсценізації засобами режисерського театру (4), розробляє питання про «комунікативні координати» в музичному театрі (5) — тобто 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.

Примітною властивістю даної монографії є її відкритість до діалогу з реципієнтом; авторка дослідження не стільки постулює, скільки начебто запрошує до діалогу, що по прочитанні цієї праці спонукає до деяких роздумів. Мета пропонованої статті полягає у виявленні найбільш цікавих наукових положень і міркувань, викладених у даній роботі, які викликають відповідні судження і оцінки стосовно перспектив їх подальшої розробки.

## **Огляд наукової літератури**

Коло задіяних у статті наукових джерел пов'язане з її задумом в жанрі коментаря-міркування щодо монографії О. Шаповал. Оскільки авторка багато років розробляє тему культурних рефлексій композитора, доречним видалося подати висловлені в монографії ідеї в еволюційному ракурсі, для чого в статті розглянуті і прокоментовані її попередні роботи: магістерська та дисертаційна. Обраний О. Шаповал предмет вивчення спонукав до залучення широкої теоретичної бази: статей з теорії діалогу (М. Бахтін<sup>2</sup>); філософії

---

1 Шаповал О. П. Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес: монографія. Харків: Вид-во «Естет Прінт», 2018. 348 с.

2 Бахтин М. К. К переработке книги о Достоевском / М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1989. С. 308–327.

(О. Лосев)<sup>3</sup>; теоретичної (Х. Ортега-і-Гассет<sup>4</sup>, О. Потебня<sup>5</sup>) та історичної (С. Аверинцев<sup>6</sup> та інші) поетики; типології національного німецького мислення (А. Климовицький<sup>7</sup>, Н. Павлова<sup>8</sup>); теорії симфонії (М. Арановський<sup>9</sup>); історії вокального мистецтва (О. Стахевич<sup>10</sup>); а також окремих плідних думок, що висловлені видатними митцями, науковцями (А. Веберном<sup>11</sup>; К. Дебюссі<sup>12</sup>; А. Швейцером<sup>13</sup>, А. Шенбергом<sup>14</sup> і вагнерознавцями (К. Рихтер<sup>15</sup>).

- 
- 3 Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Лосев Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991.
  - 4 Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990. С. 68–81.
  - 5 Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва: Высшая школа, 1990. 344 с.
  - 6 Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. Москва: Наследие, 1994. С. 3–38.
  - 7 Климовицкий А. К определению немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой Девятой симфонии // Музыкальная классика и современность: сб. науч. тр. Ленинград: ЛГИТМиК, 1983. С. 94–121.
  - 8 Павлова Н. С. Типология немецкого романа. 1900–1945. Москва: Наука, 1982. 280 с.
  - 9 Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Ленинград: Советский композитор, 1979. 289 с.
  - 10 Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы. Творчество, исполнительство, педагогика: исследование. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
  - 11 Веберн А. Лекции о музыке. Письма. Москва: Музыка, 1975. 143 с.
  - 12 Дебюсси К. Избранные письма. Ленинград: Музыка, 1986. С. 87.
  - 13 Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Изд. дом «Классика–XXI», 2011. 816 с.
  - 14 Шенберг А. Брамс прогрессивный / А. Шенберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Москва: Изд. дом «Композитор», 2006. С. 75–124.
  - 15 Рихтер К. Рихард Вагнер и идея Gesamtkunstwerk // Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия: материалы русско-немецкого семинара. Санкт-Петербург, 1998. С. 116–129.

## Викладення основного матеріалу

«Саме буття людини (і зовнішнє і внутрішнє) є найглибше спілкування. Буття — значить спілкуватися... <...> У людини немає внутрішньо суверенної території, вона вся і завжди на межі, дивлячись всередину себе, вона дивиться в очі іншому або очами іншого»<sup>16</sup> — ця відома думка М. Бахтіна стосується, крім всього іншого, спілкування митця з традицією, якщо її розуміти не з суто технологічних позицій, а як засіб самопізнання культури. У цьому сенсі, перефразуючи назву знаменитої статті А. Шенберга «Брамс прогресивний»<sup>17</sup>, можна сказати, що байройтський майстер постає «Вагнером традиційним», тобто творцем, художня свідомість якого обіймає культурний досвід від часів античності до ХІХ століття. Розкриття складників цього досвіду в тексті може відбуватися в різних напрямках: на рівні деяких світоглядних ідей, мислення, естетичної програми, окремих аналогій загального характеру, смислових мотивів, персонажів і ситуацій, засобів висловлення, текстових подібностей тощо. Так, наприклад, К. Ріхтер встановлює очевидні перегуки між «Перснем нібелунга» та трилогією Есхіла «Прометей»<sup>18</sup>. Подібні спостереження можуть з'явитися щодо спорідненості культурних місій Р. Вагнера та Й. С. Баха як творців-завершителів великих етапів історичного розвитку. Екстраполюючи відому характеристику, надану лейпцігському кантору А. Швейцером («Уся історія німецької

---

<sup>16</sup> Бахтин М. К. К переработке книги о Достоевском... С. 312.

<sup>17</sup> Шенберг А. Брамс прогрессивный / А. Шенберг. Стил и мысль. Статьи и материалы. Москва: Изд. дом «Композитор», 2006. С. 75–124.

<sup>18</sup> Зокрема, вчений вказує на подібності у назвах вихідної частини трагедії — «Викрадення вогню» — і первинного найменування вступу в початковій драмі тетралогії — «Викрадення золота Рейна»; втілення мотивів «покарання» і «визволення» в обох циклах; аналогії, що виникають між їх персонажами, зокрема підкреслює грецьке походження образу Ерди, відсутнього в німецькому епосі; нарешті, нагадує про практику створення подібних багаточастинних п'єс, призначених до творчих змагань під час «Великих Діонісій». Детальніше див.: Рихтер К. Рихард Вагнер и идея Gesamtkunstwerk // Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия: материалы русско-немецкого семинара. Санкт-Петербург, 1998. С. 122–123.

середньовічної поезії і музики веде до Баха»<sup>19</sup>) на місце Р. Вагнера, в цьому процесі слід визнати інтелектуально-духовний і творчий спадок славетного митця точкою сходження численних смислових ліній культури, що простягаються від далекого минулого і до нових часів як результат пізнавальної діяльності людства.

Вивчення зразків вагнерівського тексту з цих позицій визначило стійкий напрямок наукових досліджень О. Шаповал. Першою спробою такого роду можна вважати магістерську роботу авторки, метою якої було обране «розкриття конкретних форм взаємодії інтелектуально-художніх ідей Гете і Вагнера»; предметом – «притаманні творам обох митців три образно-семантичні сфери, що віддзеркалюють “довічно жіноче”, “мефістофельське” та “фаустівське” начала»<sup>20</sup>. Підґрунтям для обраного підходу до вивчення творів Р. Вагнера послужили відповідні спостереження М. Черкашиної-Губаренко щодо архетипів в опері ХІХ століття, на які посилається молода музикознавиця, а також проведені нею – вже власні – паралелі між світоспоглядальними, естетичними ідеями і оціночними судженнями двох знакових для національної і світової культури постатей: Й. В. Гете та Р. Вагнера. Згадуються, зокрема, натурфілософія першого з них і пантеїстичні погляди другого; їхні художні програми (відповідно, теза про світову літературу, найбільш послідовно розвинена у «Західно-східному дивані», і *Gesamtkunstwerk*); захоплення античністю тощо<sup>21</sup>. Виявлення «фаустівських» – гетевських – архетипів в творах Р. Вагнера магістрантка здійснює послідовно в трьох розділах, кожний з яких одержує назву, однойменну трьом центральним фігурам першої частини трагедії: «Маргарита», «Мефістофель», «Фауст». Це дозволяє систематизувати численних персонажів вагнерівських музичних драм, унаслідок чого уможливується їх осягнення як архетипів людського самовираження і самовідчуття, вже притаманних самим цим творам, ширше – уявлення Р. Вагнера про константи властивості особистості в її різних

---

<sup>19</sup> Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Изд. дом «Классика-XXI», 2011. С. 6.

<sup>20</sup> Бабий О. П. Смыслообразы гетевского «Фауста» в зеркале художественно-эстетической практики Р. Вагнера: магистер. раб., 2005. С. 6–11.

<sup>21</sup> Там само. С. 6–9.

вимірах. Оскільки ці властивості можуть співіснувати в окремому взятому індивіді, О. Бабій / О. Шаповал додає до аналізу оперних композицій митця його «Фауст-увертюру», де всі три іпостасі героя утворюють складники єдиної людини як відбиття її неоднозначності і внутрішньої мінливості. До речі, саме таке розуміння особистості сприяє розвитку на німецькому ґрунті так званого «роману виховання», еталонним зразком якого визнаний роман Й. В. Гете «Роки вчення Вільгельма Мейстра». У більш широкій смисловій перспективі йдеться про відбиття людини й світу як явищ, що знаходяться в безперервному становленні, отже – в довічній метаморфозі. Таким чином, архетиповість як прояв «готових», сталих «формул» внутрішнього й зовнішнього, макро- і мікросвітів вступають у діалектичні відношення з неготовими, несталими, не підлеглими формалізації властивостями буття. На наш погляд, тут виникає дихотомія закону й свавілля, сутності й явища, яка визначає вагнерівську концепцію оперного образу, що кореспондує не лише з «Фаустом» або романами про Вільгельма Мейстра, а й зі самим світоглядом їх автора.

У даному зв'язку наведемо характеристику, котру О. Бабій / О. Шаповал надає Мефістофелю та його «двійнику» Логге. Посилаючись на думку С. Свіриденко стосовно міцності розуму, що знаходиться в розпорядженні рушійної та здатної до зла сили, авторка розглядає вагнерівського персонажа крізь призму інтелектуалізму й водночас – хаосу і вогню<sup>22</sup>. Подібна двоїстість визначається музикознавицею також в образах інших персонажів вагнерівських драм. Перспективним для подальшого розвитку уявляється намір авторки вилучити широкий музичний комплекс, що відповідає кожному з гетевських архетипів у творах композитора. Наприклад, «фаустівський» комплекс, визначений О. Бабій / О. Шаповал, включає: розширення зони тонально-гармонічної нестійкості (знак збентеження душі); маршеподібні й фанфарні інтонації, рогові сигнали (знак «довічно чоловічого» начала); зменшені септакорди (знак спокуси); хоральність і ритуальність (знак високої духовності) тощо<sup>23</sup>. У висновках до магістерської роботи

---

<sup>22</sup> Бабій О. П. Смыслообразы гетевского «Фауста» в зеркале художественно-эстетической практики Р. Вагнера: магистер. раб., 2005. С. 46.

<sup>23</sup> Там само. С. 93–94.



молода дослідниця підкреслює, що було б хибним вбачати в музичних драмах Р. Вагнера розгорнуті ілюстрації до ідей Й. В. Гете, а самого автора — як їх адепта: «Йдеться про втягування гетевських ідей в коло інтелектуальних і художніх інтересів Вагнера, сприйняття їх як одного з найвеличніших надбань людського духу і світової культури»<sup>24</sup>. Пояснюючи свою думку, О. Бабій / О. Шаповал робить сміливий розумовий стрибок і висловлює припущення про можливість співставлення такого відношення майстра до спадщини його славетного співвітчизника з оперуванням міфологічними, казковими, епічними, філософськими, музичними джерелами як формами існування колективного пізнавального досвіду, засобами його збереження<sup>25</sup>. Отже, фактично рефлексія Р. Вагнера на світоглядні уявлення Й. В. Гете уподібнюється міфотворчості як результату налаштованості на універсальність в охопленні явищ дійсності<sup>26</sup>.

Розгляд наукових положень, запропонованих у поданій роботі, викликає бажання розкрити пізнавальний механізм, використаний авторкою. На наш погляд, його доцільно визначити за допомогою поняття метафоризації. «Універсальне відношення між суб'єктом і об'єктом — відношення свідоме, — пише Х. Ортега-і-Гассет, — можна осягнути, лише уподібнюючи його якомусь іншому відношенню між об'єктами. В результаті такого уподібнення ми одержимо метафору»<sup>27</sup>. У даному випадку уподібненню піддаються смислообрази, що належать Й. В. Гете та Р. Вагнеру. Ця процедура здійснюється як на рівні самовиявлення окремих персонажів, так і узагальнення їх подібності засобом номінації. Авторка не підмінє власні імена вагнерівських персонажів запозиченими з трагедії, але здійснює їх своєрідну «класифікацію», використовуючи в назвах відповідних розділів імена гетевських і у такий спосіб переносить властивості архетипів, поданих у «Фаусті», на персонажів музичних драм. Важливість чинника найменування в процесі метафоризації

---

24 Там само. С. 106.

25 Там само.

26 Там само. С. 106.

27 Ортега-і-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990. С. 77.

можна підкріпити, пославшись на думку О. Лосева, згідно якої «ім'я є не лише фізична річ. <...> Воно є щось живе і щось самоусвідомлююче»<sup>28</sup>. О. Бабій / О. Шаповал не привласнює імена героїв трагедії особистостям, виведеним у музичних драмах, і навіть не розділяє їх за гендерним принципом, але використовує як засіб висвітлення в цих особистостях універсальних проявів людської натури, що у сукупності складають феномен *Ното-Індивіда*, слугують його «кристалічною ґраткою». Фауст розкриває довічну занепокоєність людини, її прагнення активної діяльності — згадуємо його заперечення апостола Іоанну стосовно розуміння слова як начала начал: на думку героя, в основі всього знаходиться дія<sup>29</sup>. Гретхен є об'єкт споглядання і джерело переживання; Мефістофель відбиває притаманну людині парадоксальність мислення. Доречно нагадати до тепне висловлювання К. Дебюссі щодо пекла і його посланців: «Я би волів <...> розвіяти думку, що диявол — це дух зла! Простіше кажучи, він дух протиріччя і, вірогідно, саме він підказує думки тим, хто думає не так як усі? Важко довести, що вони не стали людям необхідними»<sup>30</sup>.

Розглянуті в такому ракурсі універсалії *Ното-Індивіда*, закодовані іменами Фауста, Гретхен і Мефістофеля, викликають цікаву асоціацію з «концепцією людини», яка, за М. Арановським, визначає світоглядний рівень пізнання засобами інструментальної музики, а саме — жанру симфонії. Переносячи слова-характеристики, запропоновані дослідником, на гетевські архетипи, можна ідентифікувати Фауста з *Ното агенс*, Гретхен — з *Ното сарієнс*, Мефістофеля — з *Ното лудєнс*<sup>31</sup>. Про органічність подібних асоціацій опосередковано свідчить спроба Ф. Ліста відтворити гетевські архетипи саме в жанрі симфонії. Здатність композитора встановлювати риси спорідненості різнорядних явищ обумовила обрання для «портрета» Фауста можливостей сонатного *allegro*, Гретхен — повільної частини,

---

28 Лосев А. Ф. Философия имени. Москва: Изд-во МГУ, 1990. С. 102.

29 Гете И. В. Фауст: трагедия. Москва: Изд-во «Правда», 1975. С. 46.

30 Дебюсси К. Избранные письма. Ленинград: Музыка, 1986. С. 87.

31 Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Ленинград: Советский композитор, 1979. С. 24.

Мефістофеля – скерцо, тобто тих частин симфонічного циклу, які відбивають тріаду «дієвість – споглядання – гра».

Вивчення проявів «фаустівських» рефлексій в музичних драмах Р. Вагнера, здійснене в магістерській роботі О. Бабій / О. Шаповал, стало міцним стимулом до розширення пізнавального поля щодо контактів митця з інтелектуально-духовним і художньо-естетичним світом Й. В. Гете, результатом чого стала кандидатська дисертація авторки. Предмет цього дослідження визначений як «відтворення ідей і образів Й. В. Гете у художній свідомості і творчості Ріхарда Вагнера»<sup>32</sup>. Водночас, розкриттю змісту наукових джерел, де розглядаються паралелі між двома названими видатними особистостями, передує вельми слушна думка загального плану, яка, на наш погляд, виявляє глобальну сутність подібних відповідностей. Дослідниця визначає їх як «внутрішнє спілкування» і вбачає в ньому передумови і засоби самопізнання<sup>33</sup>. Отже, виникають перегуки з наведеними вище словами М. Бахтіна про єдину можливість досягнути самого себе, лише дивлячись в очі іншого<sup>34</sup>. Як впливає з поданих далі прикладів такого спілкування, воно може носити безпосередній характер, коли його учасники мають досвід міжособистісних відносин і, відповідно, обміну думок світоглядного, морального, творчого характеру, і опосередкований, умовно текстовий. В обох випадках воно зберігає внутрішній вибір, адже його результати відбиваються якщо не на свідомому, то принаймні на підсвідомому рівні. О. Бабій / О. Шаповал класифікує вагнерівські комунікації з іншими мислителями і художниками, де композитор виступав як суб'єкт (Р. Вагнер і Й. С. Бах), об'єкт (Р. Вагнер і Т. Манн, Ф. Ніцше, М. Римський-Корсаков, К. Шимановський), паритетний співрозмовник (Р. Вагнер і Ф. Ліст, частково Р. Вагнер і Ф. Ніцше). Особливою формою вагнерівських комунікацій авторка вважає «діалогічність» самої художньої свідомості митця, що «розкривається

---

<sup>32</sup> Бабій О. П. И. В. Гете в художественном сознании и творчестве Р. Вагнера: дис. ... канд. искусствовед. Харьков, 2008. С. 5.

<sup>33</sup> Там само. С. 9.

<sup>34</sup> Бахтин М. К. К переработке книги о Достоевском / М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1989. С. 312.

не в особистісному спілкуванні, а в зіткненні з уже сталим творчим досвідом – минулим, що живить сьогодення»<sup>35</sup>.

З метою розширити пізнавальний простір щодо універсалізму Р. Ваґнера, О. Бабій / О. Шаповал звертається до кола його читацьких інтересів, що мислиться нею як один з перших кроків «на шляху проникнення в глибинні шари» оперних концепцій майстра – в даному випадку не з боку їх генезису, а в аспекті того всеосяжного інтелектуально-духовного синтезу, котрим є принцип *Gesamtkunstwerk*<sup>36</sup>. Реалізація цього наміру здійснюється в дисертації на основі вивчення фондів обох ваґнерівських бібліотек і нотних зібрань. Багатогранність контактів з іншими мислителями і творцями розглядається також як властивість універсалізму Й. В. Ґете. У такий спосіб розкривається спорідненість Р. Ваґнера і Й. В. Ґете за ознакою їх належності до єдиного типу художньої особистості.

Обраний в розглядуваній дисертації системний підхід до вивчення діалогу Р. Ваґнера і Й. В. Ґете сприяв іншому, в порівнянні з попередньою магістерською роботою О. Бабій / О. Шаповал, тлумаченню «фаустівського» в музичних драмах композитора. По-перше, герої трагедії іменуються вже не «архетипами», а «персоналізованими смисловими універсаліями», завдяки чому в них акцентується не стільки тип людської натури – чинник соціально-психологічний, – а опредметнені в них метафізичні ідеї, що наділяє їх значенням символу, де конкретне невід'ємне від абстрактного, а явище – від сутності. Саме такими є і герої музичних драм Р. Ваґнера: маючи всі властивості неповторного характеру, вони водночас стають носіями над-смислів. З позицій «символічної діалектики» О. Лосева, за енергією сутності «криється якийсь нерозгаданий ікс, котрий, звичайно, якимось даний у своїх енергіях, через те що інакше це були б енергії невідомо чого, але котрий довічно прихований від аналізу і є невичерпним джерелом для нових і нових викриттів»<sup>37</sup>. Отже, принципова новизна подання «фаустівських» рефлексій Р. Ваґнера вбачається, по-перше, не у намаганні встановити

---

35 Бабій О. П. И. В. Ґете в художественном сознании и творчестве Р. Ваґнера: дис. ... канд. искусствоведа. Харьков, 2008. С. 13.

36 Там само. С. 33.

37 Лосев А. Ф. Философия имени. Москва: Изд-во МГУ, 1990. С. 108.

відповідності між конкретними, навіть типізованими персонажами, а у намірі розкрити «сліди» смислових універсалій трагедії в символічному просторі музичних драм. Якщо в магістерській роботі відповідні розділи мали назви «Маргарита», «Мефістофель», «Фауст», то тепер вони одержали найменування «Лики “мефістофельсько-го” начала в сочинениях Р. Вагнера», «*Das Ewig-Weibliche* в оперных произведениях Р. Вагнера», «Герои “фаустовского” типа в зеркале познания и самопознания». З нашим коментарем кореспондує хід міркувань дослідниці, що передує розгляду смислових універсалій «Фауста» під кутом зору їх переосмислення в музичних драмах Р. Вагнера. На думку авторки, оперний театр майстра, узятий у сукупності всіх його зразків, виявляється «складно організованою системою наскрізних ідей, сюжетних ситуацій, відповідностей». На цій основі виникає «поліфонічна смислова тканина», завдяки чому утворюється своєрідний макроцикл, «усі частини якого спаяні між собою, внаслідок чого осягнення сутності кожної з них можливе лише у віддзеркаленому світі інших»<sup>38</sup>. Це обумовлює існування певних семантичних сфер на кшталт гетевських, але вже власне вагнерівських.

Отже, виявляється особливий тип цілісності, який доцільно визначити поняттям вагнерівського тексту, тобто семіотичного феномена, що відбиває картину світу його творця. По-друге, розглядаючи вагнерівських персонажів у контексті «фаустівських» символів, О. Бабій / О. Шаповал глибоко занурюється у товщу культури. Так, дослідниця тлумачить ім'я Мефістофеля як складене з двох єврейських слів: «мефиз» – порушувач, і «тофель» – облудний. Своєю чергою, ім'я давньогерманського бога Логе фонетично співзвучно давньогрецькому поняттю логос. Сутність цього персонажа О. Бабій / О. Шаповал тлумачить водночас як носія інтелектуального начала, а оскільки він – бог вогню, то й як атрибут ритуального дійства. Щодо «мефістофельської» сфери в операх Р. Вагнера, чинниками її єдності авторка вважає інтелектуальну гру, схильність до плетіння інтриг, здатність до гіпнотичного впливу, привабливість

---

<sup>38</sup> Бабій О. П. И. В. Гете в художественном сознании и творчестве Р. Вагнера: дис. ... канд. искусствовед. Харьков, 2008. С. 91.

тілесної краси, сильні неконтрольовані емоції, спокусу, звабу<sup>39</sup>. Смыслова і контекстуальна різновекторність наведених характеристик, які стосуються розумової діяльності і соціальної поведінки людини, її сенсуалістичного і особистісного самовідчуття тощо, утруднює їх узагальнення через яке-небудь абстраговане поняття, місце якого в даному випадку займає ім'я-символ.

Стосовно жіночого начала в оперних концепціях Р. Вагнера в розглядуваній дисертації використовується гетевський символ «довічно жіночого». Авторка уподібнює його багатогранному кристалу, «крізь призму якого можна розпізнати риси численних героїнь»<sup>40</sup>. Персоніфікації даного символу, згідно аналітичним спостереженням дослідниці, утворюють декілька груп. Так, Венера та діва Марія – «архетипізовані фігури, що тлумачаться в душі християнського дуалізму»<sup>41</sup>; Сента, Єлизавета та Ізольда досягають значення «довічно жіночого» через широту своїх духовних обривів; Кундрі є живим втіленням символу «в плоті багатогранного образу»<sup>42</sup>. «Фаустівська» сфера в операх Р. Вагнера осмислена авторкою як втілення ідеї буття, «єдиного за суттю, але виявленого у множинних формах, що містить в собі як утворювальні, так і руйнівні основи»<sup>43</sup>.

По-третє, в дисертації здійснюється вихід на вищий смысловий рівень осягнення «фаустівських» слідів у музичних драмах Р. Вагнера, на якому вдається встановити відбиття в їх драматургії присутньої в трагедії моделі «містеріального шляху самопізнання особистості»<sup>44</sup>. Отже, при зіставленні тлумачення «фаустівських» рефлексій в музичних драмах композитора, що визначає дослідницький ракурс магістерської роботи та дисертації О. Бабій / О. Шаповал, вимальовується сукупність розширюваних кіл наукового пізнання, де герої, розглянуті в першій з них, перетворюються в другій

---

39 Там само. С. 108.

40 Там само. С. 117.

41 Там само. С. 127.

42 Там само.

43 Там само. С. 144.

44 Там само. С. 91.

з архетипів на носіїв деяких узагальнених смислів, а ідейні асонанси виникають в драматургічній площині.

Вагомим аргументом на користь «фаустівських» відлунь в музичних драмах Р. Вагнера стають аналітичні спостереження дисертантки щодо інтонаційно-тематичного змісту однойменних трагедії та увертюри майстра. Авторка вилучає в ній ті самі лексичні одиниці, які в операх митця складають стійкі засоби характеристики персонажів кожної «іменної» групи. У такий спосіб вони наче виступають музичними іменами певних семантичних сфер, провідниками «фаустівських» смислообразів та ідей в іншому концептуальному контексті. В увертюрі встановлюється також лінія сходження до Абсолюту, яка кореспондує з виявленою в операх композитора «фаустівською» моделлю містеріального шляху самопізнання особистості: від заглиблення в безкінечний діалог із своїм «я» до піднесення до висот людського духу. Якщо подати цей шлях схематично, то викреслиться рух від край низького регістру в умовах тонально-гармонічної нестійкості в перших тактах вступу увертюри до майже найвищих теситурних точок оркестрової вертикалі в останніх тактах коди, де закріплюється тональність *D-dur*.

Плідність висловлених О. Бабій / О. Шаповал думок щодо вагнерівського «гетеанства» спонукає до пошуків того підґрунтя, на якому воно склалося. Наведемо у цьому зв'язку наступну думку О. Потєбні: «При створенні слова (і порівняння) знак береться з найближчого оточення зовнішнього і внутрішнього <...>; але для того, щоб з цих обставин узяти саме те і для того, щоб узятє одержало для нас саме таке значення, треба, щоб попередньо це значення було в нас...»<sup>45</sup>. Не намагаючись виявити всі чинники, які об'єктивно обумовили точки дотику Р. Вагнера і Й. В. Гете, наведемо деякі судження з цього приводу.

Перш за все, – і це частково розкрито в оглянутих дослідженнях – наближеність ідей і образів, відбитих у творіннях обох митців, має коріння в приналежності майстрів до певного типу художньої особистості. Однак виникає питання, що слугує передумовами до формування саме такого типу. На наш погляд, вони знаходяться

---

<sup>45</sup> Потєбня А. А. Теоретическая поэтика. Москва: Высшая школа, 1990. С. 206.

в площині приналежності Р. Вагнера і Й. В. Гете єдиній національній і епохально-історичній культурі. Найважливішою властивістю німецької ментальності, як відомо, є схильність до систематизації, метафізичних спекуляцій, змоглядності: достатньо згадати про феномен німецької класичної філософії. Те саме притаманне Р. Вагнеру та Й. В. Гете – художникам-мислителям, що прагнуть пізнати загальні закони буття й сутності людини як такої. Інший прояв національного мислення в художній свідомості Р. Вагнера та Й. В. Гете вбачається в домінуванні становлення над сталим як основи парадигми світу. Досліджуючи інтелектуальний роман ХХ сторіччя, Н. Павлова розмежовує його на дві національні гілки: австрійську та німецьку. Якщо, за словами авторки, сутність першого можна визначити через дієслово «sein» («бути»), то другого – «warden» («ставати») <sup>46</sup>. Оглянувши німецьку класико-романтичну музику в сукупності її найвидатніших представників, неважко впевнитися, що принцип ядра й розгортання Й. С. Баха, симфонізм Л. Бетховена, безкінечна мелодія Р. Вагнера – це ланки єдиного ланцюга. Чи не ця властивість обумовила широко відому «музикальність» німців? Адже, на думку О. Лосева, музика є мистецтвом часу, сутність якого полягає в становленні: «Становлення є основа часу, а це означає, що воно є остання підвалина мистецтва часу, тобто остання підвалина і самої музики» <sup>47</sup>. Щодо Й. В. Гете, то вище вже згадувалося про відкриття в його романах про Вільгельма Мейстра концепції людини й самого буття як таких, що перебувають у постійному становленні.

Не менш типовим для німецького мислення уявляється *Gestalt*-принцип, який використовує Й. В. Гете у своїй натурфілософії і який, за А. Климовицьким, визначає німецьку музичну традицію <sup>48</sup>. Так, у фугах Й. С. Баха конструктивне ціле закладене в самій темі; в симфонічних і сонатних *allegri* Л. Бетховена – в головній музичній

---

<sup>46</sup> Павлова Н. С. Типология немецкого романа. 1900–1945. Москва: Наука, 1982. С. 266.

<sup>47</sup> Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // А. Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. С. 319–323.

<sup>48</sup> Климовицкий А. К определению немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой Девятой симфонии // Музыкальная классика и современность: сб. науч. тр. Ленинград: ЛГИТМиК, 1983. С. 94–121.



ідеї; в фортепіанних циклах Р. Шумана – в техніці *motto*; не кажучи вже про Й. Брамса, що задовго до А. Шенберга відкрив принцип «все з єдиного».

Якщо відштовхуватися від прийнятого в наших історичних науках розмежування окремих епохальних культур, тоді доведеться визнати суттєву різницю між світоглядами Й. В. Гете та Р. Вагнера. Між тим, варто взяти до уваги, що автор трагедії «Фауст» дещо більше 30 років прожив у епісі романтизму, і хоча й не став романтиком, але у своїх літературних шедеврах втілює новий, притаманний романтичній добі тип художньої свідомості, який в історичній поетиці одержав назву «індивідуально-творчої»<sup>49</sup>. Покладене в основу цієї свідомості уявлення про світ як безкінечну метаморфозу, розуміння неоднозначності людської натури, пізнання дуалізму єдиного в своїй основі буття співпало з ключовими характеристиками німецької ментальності. Так, національно-історичне і епохально-історичне зійшлися в єдиній точці, обумовивши появу двох особистостей, які немовби виокремили ХІХ століття з усього потоку самопізнання культури.

Підхоплюючи запропоновану метафору «кіл пізнання», правомірно вважати третім після магістерської роботи і кандидатської дисертації «колом» монографічне дослідження О. Шаповал. Цього разу авторка не обмежується встановленням контактів Р. Вагнера з окремою, нехай і видатною, особистістю, а ставить на меті подати художню практику майстра як комунікативно-творчий процес<sup>50</sup>. У розгорнутому вступі монографії вказується на комунікативну природу художньої свідомості Р. Вагнера, а сама ця свідомість визначається як діалогічна. Подібні уявлення слугують О. Шаповал тією призмою, через яку вона розглядає результати творчого процесу митця. З цих позицій найбільш цікавим, на наш погляд, є завдання, сформульоване авторкою, згідно з яким виникає необхідність

---

<sup>49</sup> Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. Москва: Наследие, 1994. С. 3–38.

<sup>50</sup> Шаповал О. П. Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес: монографія. Харків: Вид-во «Естет Прінт», 2018. С. 5.

виявлення «евристичних джерел, що сприяли художній рефлексії композитора» і встановлення засобів їх взаємодії «в художній свідомості та творчому мисленні» майстра<sup>51</sup>. Адже при такій постановці питання розкривається можливість простежити процес перетворення «чужого» на «своє» і не обмежуватись встановленням деяких подібностей між тим та іншим.

Зауважимо, що рефлексія на «чуже», як і самий факт спілкування митця з ним, є одним з об'єктивних чинників пізнавально-творчого процесу – адже поза ситуацією діалогу він неможливий. Тут виникають різні форми: і цілковито свідомо спадкоємність як композиторська стратегія – аж до відвертих запозичень у вигляді цитат і всіляких алюзій, і підсвідомий відгук на чужі знахідки як поштовх до народження власних ідей. У цьому плані плідним уявляється спеціальне вивчення відгуків видатних особистостей про своїх попередників і сучасників, що часом можуть здаватися майже парадоксальними. У даному контексті звернімо увагу на майже постійний діалог, який вели з Р. Вагнером через свої словесні тексти М. Римський-Корсаков та І. Стравінський. Численність їх висловлювань на адресу німецького майстра доводить глибоке проникнення вагнерівських ідей у свідомість обох російських композиторів і величність самої особистості творця з Байройту та примушує запідозрити їх у потаємному потягу до них. Парадоксальність же подекуди різних оцінок творів Р. Вагнера і його естетичних настанов з боку М. Римського-Корсакова та І. Стравінського вбачається в їхній приналежності єдиному типу художника-мислителя, художника-універсала, що намагається своєю думкою охопити майже весь світ. Причому засоби, якими вони прагнуть відтворити усе буття, так чи інакше корелюють з міфопоетикою. Щодо самого Р. Вагнера, то його тяжіння до переробки максимально широкого культурного досвіду відбилосся в творчій програмі, яка формалізована в понятті *Gesamtkunstwerk*.

У першому розділі своєї монографії О. Шаповал продовжує і розвиває тему містеріальності, започатковану в кандидатській дисертації. Тепер містеріальність розглядається в контекстах ідеї

---

<sup>51</sup> Там само.

*Kunstreligion* і розуміння театру Р. Вагнера як естетичного священного дійства<sup>52</sup>. Дослідниця виявляє такі засоби втілення містеріальності у творах митця, як ідея безсмертя, смислообраз Янгола, вивчає містерію спокути як шлях пізнання та самопізнання. Зроблені спостереження наводять авторку на думку про сутність творів композитора як християнську трагедію. На шляху виявлення форм втілення містеріальності в музичному театрі та інших сферах творчості майстра О. Шаповал глибоко занурюється в товщу культури, зокрема в основи буддистського вчення; смислові мотиви, що містяться в Біблії; діалоги Платона; філософський трактат Л. Феєрбаха «Думка про смерть і безсмертя» та ін. Використовуючи вже апробований метод архетипізації вагнерівських персонажів, О. Шаповал розглядає смислообраз Янгола, вбачаючи його опредметнення в постанях Сенти, Єлизавети, Парсіфала, Лоєнґріна. Також користуючись частково аналітичними спостереженнями в попередніх працях щодо «Фауст-увертюри», авторка викреслює в операх Р. Вагнера своєрідну містеріальну графіку, «відповідно до якої слідом за зануренням в темні глибини внутрішнього “я” можливими є: а) сходження на найвищу сходинку духовного становлення (Летючий Голландець, Тангейзер); б) загибель (Вотан, доля якого нероздільна з участю пантеону богів та створеного ним макрокосму); в) втрати внутрішньої єдності з джерелом істинного буття (Ельза)»<sup>53</sup>. Таким чином, містеріальність у творах Р. Вагнера, за О. Шаповал, постає власним надбанням майстра як результат переробки смислових універсалій, що містяться у світовій культурі. Можна сформулювати висновок і по-іншому: у світовій культурі Р. Вагнер побачив відлуння власних думок і цей досвід послужив «каталізатором» його інтелектуально-духовних концепцій, тобто здійснилася «зустріч» «свого» і «чужого».

Щось подібне, але вже на художньо-естетичному рівні, здійснилося в ситуації спілкування Р. Вагнера та К. В. Глюка. О. Шаповал переконливо доводить, що вивчення й редагування байройтським майстром опер К. В. Глюка в період становлення його естетичної

---

<sup>52</sup> Там само. С. 19.

<sup>53</sup> Там само. С. 55.

програми сприяло усвідомленню Р. Вагнером свого ідеалу музичного театру. Дослідниця наводить зізнання митця, що містяться в його мемуарах, стосовно знаходження концепції третього акту «Лоенгіна» лише після того, як він закінчив роботу над редакцією «Іфігенії в Авліді»<sup>54</sup>. Авторка проводить деякі мотивні подібності між операми К. В. Глюка та Р. Вагнера, у тому числі жертвності, що долає смерть<sup>55</sup>.

На інших засадах базується діалог Р. Вагнера з Л. Бетховеном, точніше вагнерівських опер 1840-х років і «Фіделіо». О. Шаповал розглядає всі ці твори як «опери порятунку», доказом чого висуває такі їх якості, як типологічна спорідненість героїв і драматургічний розвиток, «спрямований на долання ситуації приреченості»<sup>56</sup>. Саме спасіння тут може статися за умов високої духовності оперних персонажів, перш за все героїки духу, самозреченню і самопожертві в ім'я Любові. Водночас авторка виявляє і розбіжності в ідейному змісті «Фіделіо» та вагнерівських опер 1840-х років. Головне, на думку дослідниці, це дволикість Януса спасіння, за Р. Вагнером, для якого воно об'єднує Любов і Смерть<sup>57</sup>.

Окремий підрозділ 3-го розділу монографії присвячений впливу на формування традиції драматичного співу творчої практики В. Шредер-Деврієнт. Реформаторські ідеї, які виникали в розумах оперних композиторів задовго до перевороту, що здійснився у музичному театрі Р. Вагнера, вимагали висунення на оперну сцену нового типу співака – не лише за своїм амплуа вокаліста-артиста, а й такого, що володіє іншою технікою звуковидобування, про що докладно пише в своїй дисертації О. Стахевич<sup>58</sup>. У постаті В. Шредер-Деврієнт Р. Вагнер фактично знайшов «свою» співачку, яка здатна виконати майже будь-яке музично-образне

---

54 Там само. С. 86.

55 Там само. С. 87.

56 Там само. С. 127.

57 Там само. С. 128.

58 Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы. Творчество, исполнительство, педагогика: исследование. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.

і драматургічно-ігрове завдання композитора і стимулювала його творчу фантазію.

Даний розділ включає ще один вид діалогу: Р. Вагнера та П. Л. Діча – авторів опер на один сюжет, відповідно «Летючого голландця» і «Корабля-привиду». На жаль, музичний зміст опери П. Л. Діча в монографії не розкритий. Втім, О. Шаповал дотримується обраної нею спрямованості на розкриття ідейно-смыслового пафосу оперного твору.

Питання співвідношення композиторського ідеалу музично-сценічного опусу і реалій сучасної виконавської практики, підняте в 3-му розділі монографії, одержує подальшу розробку в наступному. Тут викривається ситуація непорозуміння між композитором-реформатором і виконавцями-співаками з їхньою прихильністю до традиційних оперних канонів, з якою Р. Вагнер зіштовхнувся в період підготовки дрезденської та паризької прем'єр «Тангойзера»; здійснюється текстологічне порівняння двох його редакцій; розглядається їх прочитання в контексті ідей сучасного режисерського театру. Авторка приділяє особливу увагу інсценізаторським інтенціям самого Р. Вагнера, які свідчать про його розуміння художньої структури опери єдиним музично-сценічним образом. Усі ці дослідницькі ракурси фактично зосереджені на діалогічній природі комунікації, що діє в межах міжтекстового, міжкультурного, міжмистецького спілкування. Завдяки такому «загальному знаменнику» долається зовнішня «монтажність» структури даного розділу, надаючи йому стрункість і внутрішню впорядкованість. Ця ж проблема виведена на більш широкий простір міркувань у заключному, 5-му розділі монографії, де опера розглядається як комунікативна система, зсередини якої здійснюються відносини між образами-персонажами і загальною світоглядною концепцією, втіленою в конкретному опусі, а ззовні – у колегіально-постановницькому вимірі.

## **Висновки**

Осягнення семіозиса вагнерівського тексту стало генеральним напрямом наукових розвідок О. Шаповал. Почавши з розгляду локального прояву «чужого» в музичній творчості Р. Вагнера в магістерській роботі, дослідниця послідовно розширює свої обрії пізнання діалогічної природи художньої свідомості майстра і в кандидатській

дисертації вивчає вже контакти Р. Вагнера з Й. В. Гете на ідейно-смісловому та типологічно-особистісному рівнях. У монографічному дослідженні авторка продовжує лінію містеріальності, почату в попередній роботі, але тлумачить її вже в контексті майже всієї світової культури. Нового виміру одержує зіставлення здобутків Р. Вагнера та інших видатних митців. Надзвичайно цікавими, плідними для подальшої розробки уявляються подані в монографії контакти майстра з К. В. Глюком, що здійснювалися через редагування «Іфігенії в Авліді» – адже тут відкривається можливість безпосередніх спостережень щодо реальних каналів, через які «чуже» перетворюється на «своє», а власні композиторські наміри усвідомлювалися через спілкування з результатами Іншого. Отже, відкритим для вивчення стає питання про творчу еволюцію Р. Вагнера крізь призму його спілкування зі здобутками культури і її видатних представників. Особливою формою комунікації в монографії подані стосунки майстра з сучасною йому виконавчою практикою, а також діалог режисерів сьогодення з вагнерівськими ідеями музичного театру в ході інсценізації його опер. Заслуговує на увагу здійснена О. Шаповал спроба системного підходу до колегіально-постановницької справи. Найголовнішим же видається формулювання сутності художньої практики митця як комунікативно-творчого процесу, тобто процесу, керованому постійним контактом з ідейними концепціями, художніми і соціокультурними реаліями минулого та сучасності. ■



Розділ IV

## БІБЛІОГРАФІЯ



**Упорядники:**

Вербова В. В., головна бібліографія інформаційно-бібліографічного відділу Бібліотеки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Горбенко Н. А., завідувач інформаційно-бібліографічним відділом Бібліотеки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

---

**Науковий редактор:**

Черкашина-Губаренко М. Р., докторка мистецтвознавства, професорка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, академkinя Національної академії мистецтв України, голова Київського Вагнерівського товариства.

## **Українська ваґнеріана: бібліографія основних праць (1993–2022)**

1. **Андросова, Д. В.** Символізація оперного симфонізму у фортепіанних сонатах Р. Вагнера / Андросова Дарія Володимирівна // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство = International journal: Culturology. Philology. Musicology : [зб. наук. пр.] / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – [Київ], 2015. – Вип. 1. – С. 106–110. – Бібліогр.: 8 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkmf\\_2015\\_1%284%29\\_\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkmf_2015_1%284%29__22).

2. **Бабий, О. П.** В. Гете и Р. Вагнер: формы культурного диалога / Оксана Бабий // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – Вип. 16. – С. 79–88.

3. **Бабий, О.** Вагнер – редактор и исполнитель: в поисках первичного содержания увертюры Глюка к «Ифигении в Авлиде»

/ Оксана Бабий // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — Вип. 35 : Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози. — С. 200–211. — Библиогр.: 7 назв. — Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2012\\_35\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_35_22).

4. **Бабий, О.** Значение творческой деятельности В. Шрёдер-Девриент в формировании традиции драматического пения (на пути к музыкальным драмам Р. Вагнера) / Оксана Бабий // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2014. — Вип. 41 : Класика в сучасній культурі. — С. 239–259. — Библиогр.: 14 назв. — Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2014\\_41\\_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_41_26).

5. **Бабий, О.** Идея бессмертия в художественном мировоззрении Р. Вагнера / Оксана Бабий // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — Вип. 33. — С. 179–194. — Библиогр.: 8 назв. — Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2011\\_33\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_33_20).

6. **Бабий, О.** Мир фантастики и его метаморфозы в творческом преломлении Р. Вагнера / О. Бабий // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — [Вип. 4] : Правда фантастики і фантастика правди. Магічне «дев'ять» в історії художньої культури. — С. 213–228.

7. **Бабий, О.** Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка в интеллектуально-творческой рефлексии Р. Вагнера / Оксана Бабий // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — Вип. 36. — С. 112–120. — Библиогр.: 2 назв. — Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2012\\_36\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_36_11).

8. **Бабий, О.** Премьерный показ оперы «Тангейзер» Р. Вагнера в «парижской» редакции в свете коммуникативной ситуации диалога культур / Оксана Бабий // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2014. — Вип. 39 : На честь Тараса Кравцова : (до 90-ліття). — С. 100–111. — Библиогр.: 9 назв. — Текст

стаття також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2014\\_39\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_39_12).

9. **Бабій, О.** Семь пьес ор.5 к «Фаусту» Гете в русле формирования художественных устремлений Рихарда Вагнера / Оксана Бабій // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – Вип. 26 : Аспекти історичного музикознавства. 3 : Vivere est cogitare. – С. 57–65. – Библиогр.: 3 назв.

10. **Бабій, О.** Способы смыслообразования в «Faust-Ouverture» Р. Вагнера / О. Бабій // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 59 : Смыслові засади музичної творчості. – С. 102–111. – Библиогр.: 8 назв.

11. **Бабій, О.** Становление идеи бессмертия в художественной рефлексии Р. Вагнера / Оксана Бабій // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2012. – [Вип.] 5 : Музыка у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка. – С. 91–107. – Библиогр.: 9 назв. – Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy\\_2012\\_5\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2012_5_9).

12. **Бабій, О.** «Fune Gedichte von Mathilde Wesendonck» Р. Вагнера : гетевские мотивы в ауре тристановских томлений / О. Бабій // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2008. – Вип. 27. – С. 98–108. – Библиогр.: 12 назв.

13. **Бабій, О. П.** Авторські концепції «опери порятунку» Людвіга ван Бетховена та Рихарда Вагнера: драматургічна модель і типологія персонажів / Бабій О. П. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2014. – № 3. – С. 10–19. – Библиогр.: 12 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2014\\_3\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_3_4).

14. **Бабій, О. П.** Й. В. Гете в художній свідомості та творчості Рихарда Вагнера : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Бабій Оксана Петрівна ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 19 с.

15. **Бабій, О. П.** Опера «Тангейзер» Рихарда Вагнера і режисерські шукання другої половини XIX – початку XXI століття /

О. П. Бабій // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2012. – № 3. – С. 68–75. – Бібліогр.: 7 назв.

16. **Бабій, О. П.** Прем'єрний показ «Тангейзера» Ріхарда Вагнера у дрезденській королівській опері / Бабій О. П. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2013. – № 2. – С. 10–16. – Бібліогр.: 8 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2013\\_2\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_2_4).

17. **Бабій, О.** Риси мефістофельського начала в музиці Р. Вагнера / О. Бабій // Музичне і театральне мистецтво України у дослідженнях молодих мистецтвознавців : матеріали Всеукр. науковтв. конф. студентів та аспірантів, 16–18 берез. 2005 р. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – С. 5–6.

18. **Бабій, О.** «Фіделіо» Л. ван Бетховена та опери Р. Вагнера 40-х років: дві авторські моделі «опери порятунку» / Оксана Бабій // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2015. – Вип. 42. – С. 120–136. – Бібліогр.: 13 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2015\\_42\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_42_14).

19. **Бакаева, Г. Н.** «Страсти по Матфею» И. С. Баха и «Парсифаль» Р. Вагнера: два лика християнства / Г. Н. Бакаева // Музыка Западной Европы XVII – XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика : сб. науч. тр. / Сум. гос. пед. ин-т им. А. С. Макаренка. – Сумы, 1994. – С. 94–101.

20. **Білоусова, Н.** «Летючий Голландець» під українським прапором [Електронний ресурс] / Наталя Білоусова // День. – Текст. дані. – Київ, 2013. – 26 верес. (№ 173). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/letyuchiy-gollandec-pid-ukrayinskim-prapogom> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

*Про постановку опери Р. Вагнера «Летючий Голландець» під час гастрольного туру Донбас Опері Німеччиною у 2012 році.*

21. **Богданова, І. В.** Альфредо Каталані та італійська музична культура останньої третини XIX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Богданова Ірина Вікторівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2014. – 17 с.

22. **Богданова, І.** Вагнерівські впливи в операх А. Каталані / Богданова Ірина // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад.

України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2010. – Вип. 31. – С. 128–131. – Бібліогр.: 3 назви.

23. **Богданова, І. В.** Ріхард Вагнер та італійська опера останньої третини ХІХ століття / Богданова І. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2013. – № 2. – С. 33–43. – Бібліогр: 9 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2013\\_2\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_2_7).

24. **Богданова, Л.** Актриса Минна Планер в биографии и творческой судьбе Рихарда Вагнера / Л. Богданова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2011. – Вип. 40. – С. 74–83. – Библиогр.: 3 назв.

25. **Богданова, Л.** Рихард Вагнер в начале пути / Людмила Богданова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2013. – Вип. 47 : Культурологія та мистецтвознавство. – С. 170–181. – Библиогр.: 2 назв. – Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2013\\_47\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_47_20).

26. **Богданова, Л. К.** Ріхард Вагнер на початку творчого шляху. Опера «Феї» / Л. К. Богданова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2011. – № 3. – С. 64–72. – Бібліогр.: 4 назви.

27. **Богданова, Л.** Творческое становление Рихарда Вагнера. Опера «Свадьба» / Людмила Богданова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2014. – Вип. 50. – С. 175–185. – Библиогр.: 3 назв. – Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2014\\_50\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_50_23).

28. **Богданова-Дашак, І. В.** Опера Ернеста Рейера «Сігурд»: французька версія «вагнерівського» сюжету / І. В. Богданова-Дашак // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2018. – № 1. – С. 117–127. – Бібліогр: 8 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2018\\_1\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2018_1_12).

29. **Богданова-Дашак, І.** Ріхард Вагнер та італійська музична культура останньої третини ХІХ – початку ХХ століття / Ірина Богданова-Дашак // Київське Вагнерівське Товариство: 25 років

під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. – Київ, 2021. – С. 115–128.

30. **Ботвінова, І.** Концепція національного І. Ф. Ляшенка у дослідженні творчості німецьких романтиків (на прикладі вокальних циклів Р. Вагнера та Г. Малера) / І. Ботвінова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002. – Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики : (наук. дискурси пам'яті акад. І. Ф. Ляшенка). – С. 319–329. – Бібліогр.: 10 назв.

31. **Ботвінова, І. В.** Образний склад та музична інтонація у вокальних циклах Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ботвінова Ірина Василівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. – 15 с.

32. **Ботвінова, І. В.** Про вокальні цикли Р. Вагнера та Г. Малера / Ботвінова І. В. // Теоретичні та практичні питання культурології : [зб. наук. ст.] / Мелітоп. держ. пед. ун-т, Центр муз. україністики Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – Запоріжжя, 2000. – Вип. 3. – С. 60–69. – Бібліогр.: 9 назв.

33. **Бойченко, М.** Ніцше та Вагнер: слава як casus belli / Бойченко Михайло // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 30–32. – Бібліогр.: 4 назви. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

34. **Бухвалова, І. А.** Рихард Вагнер и Гектор Берлиоз: принципы трактовки оперы / Бухвалова И. А. // Проблемная аура австро-германского романтизма : сб. науч. тр. / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1993. – С. 82–95. – Библиогр.: 25 назв.

35. **Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах : робоча програма з навч. дисципліни : для аспірантів : галузь знань : 02 «Культура і мистецтво» ; спец. : 026 «Сценічне мистецтво» ; освіт. рівень : третій освіт.-наук. рівень вищ. освіти ; ступінь вищ. освіти : «Доктор мистецтва» / М-во культури та інформ. політики України,**

Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Каф. історії світ. музики ; [уклад. Черкашина-Губаренко М. Р.]. – [Київ, б. в.], 2021. – 60 с. – Текст програми також доступний в інтернеті: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026\\_Vagner\\_i\\_vagnerianstvo.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026_Vagner_i_vagnerianstvo.pdf).

36. **Василенко, В.** «Ми хочемо зламати стереотип...» [Електронний ресурс] : [інтерв'ю з голов. диригентом Донец. нац. акад. театру опери і балету ім. А. Солов'яненка Василем Василенком / провела Тетяна Поліщук] // День. – Текст. дані. – Київ, 2012. – 24 лют. (№ 33). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/mi-hochemo-zlamati-stererotip> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

*Про роботу Донецького національного академічного театру опери і балету імені А. Солов'яненка над постановкою опери «Летючий голландець» – спільним українсько-німецьким творчим проектом.*

37. **Владимирова, Н.** Адольф Аппія: осмислення музики Ріхарда Вагнера крізь філософію Фрідріха Ніцше / Н. Владимирова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2010. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується. – С. 216–226.

38. **Владимирова, Н. В.** Театральні експерименти Адольфа Аппія в контексті художньо-естетичних поглядів Ріхарда Вагнера / Н. В. Владимирова // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2005. – Вип. 8. – С. 71–81.

39. **Власов, В.** Вагнер в Києве / Вячеслав Власов // Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. – Київ, 2021. – С. 29–36.

40. **Власов, В.** «Валькирия» Вагнера или интимные связи древних богов / Вячеслав Власов // Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. – Київ, 2021. – С. 225.

41. **Войтенко О. С.** «Traite d'harmonie» Шарля Кателя і його відбиття у творчості Ріхарда Вагнера / Войтенко О. С. // Часопис Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського. — 2018. — № 1. — С. 86–106. — Бібліогр.: 33 назви. — Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2018\\_1\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2018_1_10).

42. **Гаврильчик, Л. М.** Музичне світосприйняття Ріхарда Вагнера: музика як містика / Гаврильчик Л. М. // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки України. — Київ, 2015. — Вип. 18. — С. 277–281. — Бібліогр.: 11 назв. — Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_014\\_2015\\_18\\_67](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2015_18_67).

43. **Гнатів, Т.** Ріхард Вагнер і Клод Дебюссі / Т. Гнатів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2000. — Вип. 12 : Історія музики в минулому і сучасності. — С. 184–197.

44. **Гнатів, Т.** Ріхард Вагнер і Клод Дебюссі (єдність і боротьба протилежностей) / Тамара Гнатів // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. — Київ, 2004. — Вип. 16 : Культурологія та мистецтвознавство. — С. 193–202.

45. **Гончар, О. Ю.** Опера «Тангойзер» Ріхарда Вагнера в режисерській інтерпретації Ромео Кастеллуччі / Гончар О. Ю. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : [зб. ст.] / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2021. — Вип. 131 : Інтерпретаційний потенціал музичного твору. — С. 137–153. — Бібліогр.: 13 назв. — Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvntau\\_2021\\_131\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvntau_2021_131_13).

46. **Данишевская, И.** Специфика переломления темы двоемерия в вокальном цикле Р. Вагнера на стихи М. Везендонк / Ирина Данишевская // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. — Київ, 2000. — Вип. 3. — С. 150–160.

47. **Драч, І.** «Хто твій герой?» «Лоенгрін» semi-stage в Одесі [Електронний ресурс] / Ірина Драч // Музика : укр. інтернет-журнал. — Текст. дані. — Київ, 2019. — 13 верес. — Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/khto-tviy-heroy-loenhrin-semi-stage-v-odesi/> (дата звернення 13.09.2022). — Назва з екрана.



48. **Дячук, В.** Мотиви трагедії в творчості Ніцше: від Сократа до Вагнера / Дячук Валентина // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 65–68. – Бібліогр.: 6 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

49. **Єфіменко, А.** Баварська вистава «Зіґфріда»: від міфу до комедії / Аделіна Єфіменко // Українська музика : наук. часопис / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2013. – Число 3. – С. 153–166. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka\\_2013\\_3\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2013_3_21).

50. **Єфіменко, А.** «Валькірія» у Штуттґарті [Електронний ресурс] / Аделіна Єфіменко // Zbruc̣ : [інтернет-газета]. – Текст дані. – [Львів], 2022. – 6 трав. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/111782> (дата звернення: 13.09.2022). – Назва з екрана.

51. **Єфіменко, А.** Від «Сутінку богів» до «Сутінку людей» у фіналі тетралогії Вагнера на Мюнхенській сцені / Аделіна Єфіменко // Українська музика : наук. часопис / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2013. – Число 1. – С. 131–142.

52. **Єфіменко, А.** «Золото Рейну»: від універсальної нарації до метадії : (започаткування нової режисер. версії «Universalerzählung/Metahandlung» «Персня Нібелунгу» Ріхарда Вагнера, Мюнхен, 2012) / Аделіна Єфіменко // Українська музика : наук. часопис / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2012. – Число 2. – С. 171–185. – Бібліогр.: 17 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka\\_2012\\_2\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2012_2_25).

53. **Жданько, А. М.** Р. Вагнер в епістолярній та критичній спадщині М. А. Римського-Корсакова / А. М. Жданько // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2004. – Вип. 13 : Мистецтвознавство. Філософія. – С. 242–254.

54. **Забара, М. В.** Лейпциг у біографії Ріхарда Вагнера / Забара М. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2018. – № 1. – С. 30–38. – Бібліогр.:

П назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2018\\_1\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2018_1_5).

55. **Загайкевич, М.** Українські співаки на німецькій оперній сцені (виконавські інтерпретації опер Р. Вагнера) / М. Загайкевич // Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення : (за матеріалами міжнар. симп.) : зб. ст. / [Спілка композиторів України, Ін-т нім. музики на Сході (Німеччина)]. – Київ, 1998. – С. 226–233.

56. **Зуб, Г.** Коммуникативные координаты в исполнительских версиях вокального цикла «Пять стихотворений Матильды Везендонк» Р. Вагнера / Галина Зуб // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2015. – Вип. 42. – С. 394–406. – Библиогр.: 7 назв. – Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2015\\_42\\_37](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_42_37).

57. **Иванова, И.** Вагнер «на карантине» / Ирина Иванова // Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. – Київ, 2021. – С. 153–157.

58. **Иванова, И. Л.** Вагнер у художній культурі Європи другої половини XIX століття / [И. Л. Иванова] // Иванова И. Л. Історія опери : Захід. Європа. XVII–XIX століття : навч. посіб. / И. Л. Иванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина ; за ред. М. Черкашиної. – Київ, 1998. – Розд. 4 : Опера XIX століття як історичне явище і фундамент сучасного оперного репертуару, § 4. – С. 275–311. – Библиогр.: 6 назв.

59. **Історія** світової музики. Історія західноєвропейської музики XIX століття : матеріали для дистанційного навчання : напрям підготовки : 02 «Культура і мистецтво» ; спец. : 025 «Музичне мистецтво» ; спеціалізація : «Композиція» ; Освіт.-кваліфікац. рівень : «Бакалавр» ; Факультет – композиторський / М-во культури та інформ. політики України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Каф. історії світ. музики ; викладач Гнатюк Лариса Анастасіївна. – Київ : [б. в], 2020. – 55 с. – Текст матеріалів також доступний в інтернеті: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2-bak-Kompozitsiya-Istoriya-svitovoyi-muziki-Gnatyuk-L.A..pdf>.

60. **Каверіна, Л.** Бетховен. Вагнер. Р. Штраус. Деякі аспекти творчості : наук.-метод. посіб. / Людмила Каверіна. – Київ : [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 1995. – 138 с.

61. **Карась, А. Ф.** Розум, мітологія і музика у призмі творчості Гегеля, Вагнера і Ніцше / Карась Анатолій Феодосійович // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 87–90. – Бібліогр.: 4 назви. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

62. **Карась, Г.** Творчість Ріхарда Вагнера у рецепції Іри Маланюк : (до 100-річчя від дня народження співачки) / Карась Ганна // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 91–94. – Бібліогр.: 4 назви. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

63. **Карпенко, О. О.** Філософські виміри ідеї абсолютної музики у Ріхарда Вагнера / Карпенко О. О. // Гілея: науковий вісник : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, ВГО Укр. акад. наук. – Київ, 2016. – Вип. 115. – С. 144–147. – Бібліогр. : 11 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya\\_2016\\_115\\_38](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2016_115_38).

64. **Карп'як, А.** Львівські митці епохи Ріхарда Вагнера Франц і Карл Допплери / Карп'як Андрій // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 103–106. – Бібліогр.: 15 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

65. **Касьянова, О. В.** Трансформації пластично-хореографічного вирішення опери Ріхарда Вагнера «Тангейзер» / Касьянова О. В. // Часопис

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2013. – № 2. – С. 17–24. – Бібліогр.: 18 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2013\\_2\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_2_5).

66. **Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України** : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. – Київ : Лисенко М. М., 2021. – 239 с. : іл. – На обкл.: Наш Вагнер : Київському Вагнерівському товариству – 25.

67. **Кияновська, Л. Вагнер і Людкевич: образ митця-месії в німецькій і українській художній традиції / Кияновська Люба // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 112–114. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).**

68. **Кияновська, Л. Захоплення Вагнером на початку 20 століття : [абстракт ст. Г. Льюоса] / Л. Кияновська // Людкевич у фокусі XXI століття : зб. наук. пр. / Collegium Musicum, Галиц. муз. т-во, Львів. будинок орган. та камер. музики [та ін.]. – Харків ; Львів, 2020. – С. 131–132.**

69. **Кияновська, Л. Опері Вагнера на львівській сцені / Любов Кияновська // Українська музика : наук. часопис / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2013. – Число 2. – С. 66–74.**

70. **Кияновська, Л. Феномен львівського «Тангейзера» : (до історії постановок опер Ріхарда Вагнера в Україні) / Л. Кияновська // Музика. – 2013. – № 2. – С. 22–23.**

71. **Кобзар, О. Міфопоетичні тенденції доби у творчості німецьких драматургів XIX століття Ф. Геббеля та Р. Вагнера / Олена Кобзар // Філологічні науки : зб. наук. пр. / Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. – Полтава, 2010. – Вип. 3. – С. 19–26. – Бібліогр.: 6 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fil\\_Nauk\\_2010\\_3\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fil_Nauk_2010_3_5).**

72. **Ковалинас, Н. Бах+Шуман+Шостакович=Вагнер?, или парадокси индивидуального стиля / Н. Ковалинас // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського :**

зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2004. – Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – С. 60–67. – Библиогр.: 10 назв.

73. **Копоть, І.** Ріхард Вагнер і польська культура: інтроспектива проекту / Ірина Копоть // Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. – Київ, 2021. – С. 184–190. – Бібліогр.: 6 назв.

74. **Костенников, А. М.** Ансамблево-хоровий комплекс в музикальному театрі Р. Вагнера : монографія / А. М. Костенников. – Севастополь : Вебер, 2011. – 298 с.

75. **Костенников, А.** Оперное творчество Рихарда Вагнера в аспекте современных интерпретаций / Анатолий Костенников // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2010. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується. – С. 227–237.

76. **Костенніков, А. М.** Опері Ріхарда Вагнера в сучасному музичному театрі / А. М. Костенніков // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2012. – № 3. – С. 57–67. – Бібліогр.: 7 назв.

77. **Котюк, Б.** Ріхард Вагнер. Геній людства / Богдан Котюк ; Львів. т-во Ріхарда Вагнера «Collegium musicum». – Львів : Афіша, 2013. – 96 с.

78. **Котюк, Б.** Сила «Перстня», або Король і товариство : (Ріхарду Вагнеру – 200) / Богдан Котюк // Українська музика : наук. часопис / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2013. – Число 4. – С. 56–66.

79. **Корчова, О.** Вагнер і Пуччіні / О. Корчова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2002. – Вип. 8. – С. 102–109. – Бібліогр.: 10 назв.

80. **Корчова, О. О.** Джузеппе Верді, Ріхард Вагнер і Джакомо Пуччіні як творці авторського музичного театру / О. О. Корчова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2010. – № 2. – С. 36–43. – Бібліогр.: 10 назв.

81. **Легенький, Ю. Г.** Ідея Gesamtkunstwerk Ріхарда Вагнера як християнський символ / [Ю. Г. Легенький] // Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі : колект. монографія / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2019. – Розд. 17. – С. 341–354. – Бібліогр.: 14 назв.

82. **Лютко, Л. В.** Вокальний стиль оперної творчості Енгельберта Хумпердінка: від Ріхарда Вагнера до Арнольда Шенберга / Л. В. Лютко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2011. – № 4. – С. 55–65. – Бібліогр.: 18 назв.

83. **Мазепа, Т.** Прем'єри опер Р. Вагнера у Львові в період 1872–1939 рр. / Мазепа Тереса // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 126–127. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

84. **Макаренко, Г.** Філософія і музика : Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Герман Макаренко. – Київ : Факт, 2001. – 151 с.

85. **Макаренко, Г.** Філософія і музика : Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Герман Макаренко. – Київ : Факт, 2004. – 149 с.

86. **Маланчук-Рибак, О.** Вагнеризм як явище культури: інтерпретації / Маланчук-Рибак Оксана // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 128–129. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

87. **Мекка** імені Вагнера [Електронний ресурс] : У Байройті відкрився традиц. муз. форум // День. – Текст. дані. – Київ, 2006. – 2 серп. (№ 127). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/mekka-imeni-vagnera> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

88. **Можаев, Ф.** Арія Летучего Голландца в контексте вагнеровской концепции durchkomponieren в опере как драме / Федор Можаев //

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2012. – Вип. 36. – С. 121–131. – Библиогр.: 2 назв. – Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2012\\_36\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_36_12).

89. **Можаєв, Ф. М.** Семантичні функції вагнерівського баритону у вокальній драматургії опери «Тангейзер» / Можаєв Федір Миколайович // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство = International journal: Culturology. Philology. Musicology : [зб. наук. пр.] / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – [Київ], 2014. – Вип. 2. – С. 244–250. – Библиогр.: 8 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm\\_2014\\_2%283%29\\_42](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2014_2%283%29_42).

90. **Морева, Е.** Мистерия вагнеровского собрания [Электронный ресурс] / Евгения Морева // ZN,UA : [интернет-издание]. – Текст. данные. – [Киев], 1998. – 3–10 апр. (Вып. 14). – Режим доступа: [https://zn.ua/ART/misteriya\\_vagnerovskogo\\_sobraniya.html](https://zn.ua/ART/misteriya_vagnerovskogo_sobraniya.html) (дата обращения: 13.09.2022). – Название с экрана.

*Про роботу першої міжнародної конференції «Ріхард Вагнер і сучасність», що відбулася в березні 1998 р. у Києві.*

91. **Москальчук, С.** Опера Ріхарда Вагнера «Тристан та Ізольда»: символічні особливості твору та філософські уподобання композитора / Москальчук Сергій, Лисенко Владислав // Імідж сучасного педагога. – 2019. – № 6. – С. 81–86. – Библиогр.: 16 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/isr\\_2019\\_6\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/isr_2019_6_20).

92. **Мудрецкая, Л. Р.** Вагнер и французские композиторы-современники / Л. Мудрецкая // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2005. – Вип. 18 : Культурологія та мистецтвознавство. – С. 123–138.

93. **Мудрецкая, Л.** Вагнеровские влияния в опере «Эсکلармонда» Ж. Массне / Лилия Мудрецкая // Київське музикознавство = Kiewer beiträge zur Musikwissenschaft : зб. ст. – Київ ; Дюссельдорф, 2013. – Вип. 45 : Музикознавство у діалозі. – С. 178–196. – Библиогр.: 17 назв. – Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2013\\_45\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_45_15).

94. **Мудрецкая, Л.** Вагнеровские рефлексии во Франции / Лилия Мудрецкая // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад.

України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2007. – Вип. 21. – С. 97–117. – Библиогр.: 29 назв.

95. **Мудрецкая, Л.** Рихард Вагнер и французская музыкальная культура второй половины XIX ст. / Лилия Мудрецкая // Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. – Київ, 2021. – С. 64–94. – Библиогр.: 49 назв.

96. **Музика і філософія:** до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін. ; упоряд.: Держко І., Сиротинська Н.]. – Львів : [б. в.], 2018. – 204 с. – Текст збірника також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

97. **Наумова, Е.** Мистериальний смысл любви в «Парсифале» Рихарда Вагнера / Елена Наумова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2002. – Вип. 8. – С. 153–159. – Библиогр.: 7 назв.

98. **Наумова, Е.** Мифотворческая идея в «Парсифале» Р. Вагнера : (к проблеме сакрального) / Елена Наумова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2003. – Вип. 10. – С. 172–179. – Библиогр.: 10 назв.

99. **Наумова, Е.** Образ Амфортаса с точки зрения его сакральной функции в драме-мистерии Р. Вагнера «Парсифаль» / Елена Наумова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр., присвяч. ювілею проф. Тамари Гнатів / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 44 : Музика XX століття: погляд із XXI. – С. 125–135.

100. **Наумова, Е.** Образ Кундри в опере Р. Вагнера «Парсифаль» : (к вопросу о символике образа) / Елена Наумова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2000. – Вип. 5. – С. 123–126. – Библиогр.: 6 назв.



101. **Наумова, Е.** «Парсифаль» Рихарда Вагнера и религиозный миф / Елена Наумова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. — Київ, 2007. — Вип. 21. — С. 88–97. — Библиогр.: 23 назв.

102. **Наумова, Е.** Сакральное действие и его преломление в «Парсифале» Р. Вагнера / Елена Наумова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. — Київ, 2005. — Вип. 17. — С. 242–251. — Библиогр.: 10 назв.

103. **Наумова, Е.** «Liebestod» в «Тристане и Изольде» Рихарда Вагнера и его гностическое прочтение : (к вопросу о сакральности мифа) / Елена Наумова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. — Київ, 2004. — Вип. 14. — С. 137–143. — Библиогр.: 5 назв.

104. **Наумова, О. А.** Містеріальний театр Ріхарда Вагнера: «Парсифаль» та його сакральна драматургія : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Наумова Олена Анатоліївна ; Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2006. — 18 с.

105. **Наумова, О.** Модифікація жіночого символу в опері Р. Вагнера «Парсифаль» / О. Наумова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. — Київ, 2010. — Вип. 36. — С. 187–193.

106. **Наумова, О. А.** Символіка чоловічого — жіночого в Bühnenweihfestspiel Р. Вагнера «Парсифаль» / О. А. Наумова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — 2009. — № 3. — С. 43–51. — Бібліогр.: 18 назв.

107. **Некрасов, Ю.** Романтический пианизм и фортепианные сонаты Р. Вагнера / Ю. Некрасов // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність : матеріали музиколог. семінару, (23–25 січ. 1998 р.) / Одес. держ. консерваторія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 1998. — С. 78–80. — Библиогр.: 2 назв.

108. **Нелюбова Л.** Брукнер і Вагнер: новий варіант постановки старої проблеми / Л. Неболюбова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. — Київ, 2001. — Вип. 30. — С. 228–236. — Бібліогр.: 9 назв.

109. **Новакович, М.** Візіонерство Ріхарда Вагнера / Новакович Мирослава // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 146–148. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

110. **Олійник, С.** Напрямки популяризації творчості Ріхарда Вагнера у Львові / Олійник Стефанія // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 152–154. – Бібліогр.: 31 назва. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

111. **Олійник, С. Ф.** Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Олійник Стефанія Федорівна ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2018. – 18 с. – Текст автореферата також доступний в інтернеті: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/02/olijnyk-avtoreferat.pdf>.

112. **Олійник, С. Ф.** Творчість Ріхарда Вагнера у працях польських і львівських музикознавців кінця XIX – початку XX століть / Олійник С. Ф. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2018. – № 1. – С. 73–85. – Бібліогр.: 18 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2018\\_1\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2018_1_9).

113. **Олійник С.** У ювілейний рік Ріхарда Вагнера / Стефанія Олійник // Українська музика : наук. часопис / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2013. – Число 4. – С. 141–144. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka\\_2013\\_4\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2013_4_19).

114. **Остроухова, Н. В.** Опері Ріхарда Вагнера на сцені Одеського оперного театру / Остроухова Н. В. // Часопис Національної музичної

академії України імені П. І. Чайковського. – 2013. – № 2. – С. 25–32. – Бібліогр.: 28 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2013\\_2\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_2_6).

115. **Панасюк, В.** Рихард Вагнер как «железный инвентарь строящегося социализма». Композитор и стиль в контексте идеологического мифа / Валерий Панасюк // Зеленая лампа. – 1999. – № 1/2. – С. 53–55.

116. **Плужников, В. Н.** Исполнительское искусство Р. Вагнера-дирижера / Плужников В. Н. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : [зб. наук. пр.] / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 2. – С. 195–200. – Библиогр.: 10 назв. – Текст статьи также доступен в интернете: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2011\\_2\\_47](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_2_47).

117. **Плужников, В.** Роль Р. Вагнера в становлении профессии дирижёра / Виктор Плужников // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2014. – Вип. 41 : Класика в сучасній культурі. – С. 259–272. – Библиогр.: 10 назв. – Текст статьи также доступен в интернете: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2014\\_41\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_41_27).

118. **Поліщук, Т.** Вагнерівський «Летючий голландець» у форматі 3D! [Електронний ресурс] : вперше в Україні Донбас-Опера представляє масштаб. міжнар. твор. проект / Тетяна Поліщук // День. – Текст дані. – Київ, 2012. – 7 груд. (№ 224). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vagnerivskiy-letyuchiy-gollandec-u-formati-3d> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

*Про прем'єру опери «Летючий голландець», спільного українсько-німецького творчого проекту, на сцені Донбас Опери.*

119. **Поліщук, Т.** «Найкраща постановка за останні роки» [Електронний ресурс] : такою на батьківщині Вагнера визнали «Летючого Голландця» Донбас Опери / Тетяна Поліщук // День. – Текст. дані. – Київ, 2013. – 6 груд. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/naukrashcha-postanovka-za-ostanni-roki> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

120. **Пономаренко, О. Ю.** «Вагнер Фестиваль Равелло» як соціокультурний феномен фестивального процесу в Італії / Пономаренко О. Ю. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : [зб. ст.] / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2021. – Вип. 130 : Історія музики – 2020.

Ювілейні та пам'ятні дати. – С. 183–196. – Бібліогр.: 15 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvntau\\_2021\\_130\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvntau_2021_130_14).

121. **Преодоляк, А.** «Парсифаль» Вагнера как феномен романтической мистерии: к вопросу о некоторых механизмах интерпретации / А. Преодоляк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2011. – Вип. 95 : Проблеми музичної інтерпретації. – С. 222–230. – Бібліогр.: 7 назв.

122. **Прохазка, Е.** Вагнер и Байрёйт-2008 / Е. Прохазка // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – Вип. 24 : Постать митця у художньому просторі міста. – С. 206–216.

123. **Рощенко, Е. Г.** «Вагнеровская линия» в немецкой литературе и ее представитель Феликс Дан / Рощенко Е. Г. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Хаків. худож.-пром. ін-т. – Харків, 1999/2000. – Вип. 6/1. – С. 112–119.

124. **Рощенко, Е. Г.** Взаимодействие мифологем Дикого Охотника и Летучего Голландца в вагнеровском Скитальце / Рощенко Е. Г. // Мова і культура = Язык и культура = Language & culture. Серія «Філологія» : наук. вид. / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, Фонд розвитку культури та мистецтва «Парад планет». – Київ, 2000. – Вип. 2, т. 2 : Філософія мови і культури. Культурологічний компонент мови. – С. 219–226.

125. **Рощенко, Е. Г.** «Готический» двойник вагнеровского Скитальца / Рощенко Е. Г. // Мова і культура культура = Язык и культура = Language & culture. Серія «Філологія» : наук. вид. / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, Фонд розвитку культури та мистецтва «Парад планет». – Київ, 2000. – Вип. 1, т. 4 : Мова і художня творчість. – С. 148–155.

126. **Рощенко, Е.** Жанровые черты новеллы в опере Р. Вагнера «Летучий голландец» / Елена Рощенко // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Каф. історії музики. – Харків, 2013. – [Вип.] 6 : Музика і театр в історичному часі та просторі. – С. 115–125. – Бібліогр.: 8 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy\\_2013\\_6\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2013_6_9).

127. **Рощенко, Е. Г.** Журнальная вагнериана С. Свириденко в контексте ее творческого наследия / Е. Г. Рощенко // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / «Харьковские ассамблеи», Ин-т музыкознания. — Харьков, 1995. — С. 103–119.

128. **Рощенко, Е. Г.** Мифологема Мертвого Жениха: Urphänomen и его интерпретация в операх Вагнера / Рощенко Е. Г. // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2001. — Вип. 6. — С. 62–72.

129. **Рощенко, Е. Г.** Мифологема Повелителя мертвого воинства: архетип и его судьбы / Е. Г. Рощенко // Теоретичні і практичні питання культурології : зб. наук. ст. / Запоріж. обл. ін-т вдоскон. вчителів, Мелітоп. держ. пед. ін-т, Центр муз. україністики Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Мелітополь, 2003. — Вип. 8, ч. 2. — С. 79–89.

130. **Рощенко, Е. Г.** Музыка и оноματοлогия / Рощенко Е. Г. // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2005. — Вип. 15. — С. 12–21. — Библиогр.: 15 назв.

131. **Рощенко, Е. Г.** Тайна имени вагнеровского Тангейзера : (опыт ономатол. исслед.) / Е. Г. Рощенко // Організація та зміст становлення професійної підготовки в умовах національної системи освіти : зб. наук. пр. / Обл. метод. кабінет учб. закл. мистецтв та культури. — Харків, 1999. — С. 150–159. — (Проблеми сучасного мистецтва і культури).

132. **Рощенко, Е.** Тайна имени вагнеровской Elisabeth / Елена Рощенко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 1999. — Вип. 4. — С. 110–120.

133. **Рощенко, Е.** Тайна имён вагнеровского «Тангейзера» : (проблемы ономатол. анализа музыки) / Елена Рощенко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2009. — Вип. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. — С. 179–192. — Библиогр.: 13 назв.

134. **Рощенко, Е. Г.** «Тангейзер» — опера «спасения»: паломничество из горы к звезде / Рощенко Е. Г. // Педагогічна наука

та мистецтвознавство на межі століть : зб. наук. пр. / Обл. метод. кабінет учб. закл. мистецтв та культури. – Харків, 1999. – С. 54–65. – (Проблеми сучасного мистецтва і культури).

135. **Рощенко, Е.** Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма: (проблемы нумерологического и ономастологического анализа музыки) : монографія / Е. Рощенко. – Харьков: ХНУРЕ, 2007. – 125 с.

136. **Рощенко, Е. Г.** «Der Freischutz» – музыкально-драматический двойник «Der fliegende Holländer» / Е. Г. Рощенко // Проблемы загальної і професійної педагогіки : зб. наук. пр. / Обл. метод. кабінет учб. закл. мистецтв та культури. – Харків, 2000. – С. 50–61. – (Проблеми сучасної педагогіки, мистецтва і культури).

137. **Рощенко, О.** Образи-імена у міфологемному просторі вагнерівського «Тангейзера» : (до проблеми інтерпретації жін. типів) / О. Р // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : [темат. зб.] / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. – Київ, 2000. – Вип. 5, кн. 4 : Музичне виконавство. – С. 102–110.

138. **Рощенко, О.** Розгорнуте магічне ім'я в драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономастологічні студії) / Рощенко Олена // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 168–170. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

*Te same* // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., (22–23 листопада 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Управління культури і туризму [та ін.]. – Харків, 2018. – С. 244–248.

139. **Рощенко, О. Г.** Символіка Монсальвату і Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін» / Рощенко Олена Георгіївна // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв = National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. – 2019. – № 3. – С. 166–171. – Бібліогр.: 10 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2019\\_3\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2019_3_35).

140. **Рощенко (Аверьянова), Е. Г.** Вотан в вагнеровской тетралогии: его имена, двойники, функции / Е. Г. Рощенко (Аверьянова) // Сучасні проблеми професійної підготовки фахівців: методичний аспект : зб. наук. пр. / Обл. метод. кабінет учб. закл. мистецтв та культури. – Київ, 2001. – С. 244–255. – (Проблеми сучасного мистецтва і культури).

141. **Рощенко (Аверьянова), Е. Г.** Литература и наука «у алтаря бога Рихарда Вагнера» / Е. Г. Рощенко (Аверьянова) // Сучасні підходи до оптимізації педагогічного процесу : зб. наук. пр. / Обл. метод. кабінет учб. закл. мистецтв та культури. – Київ, 2001. – С. 196–205. – (Проблеми сучасного мистецтва і культури).

142. **Рощенко (Аверьянова), Е.** Мифологические и литературно-поэтические двойники вагнеровского скитальца / Е. Рощенко (Аверьянова) // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – Вип. 29. – С. 170–189. – Библиогр.: 23 назв.

143. **Рощенко (Аверьянова), Е. Г.** Новая мифология романтизма и музыка : проблемы энцикл. анализа музыки : [монография] / Е. Г. Рощенко (Аверьянова). – Харьков: ХНУРЕ, 2004. – 288 с.

144. **Рощенко (Авер'янова), О. Г.** Роман Фелікса Дана «Аттіла» в аспекті поствагнерівської міфотворчості / О. Г. Рощенко (Авер'янова) // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2002. – Вип. 10 : Мистецтвознавство. Філософія. – С. 75–86. – Бібліогр.: 12 назв.

145. **Рощенко (Авер'янова), О. Г.** Художне буття міфологеми Повелителя мертвого воїнства у творчості Вагнера / О. Г. Рощенко (Авер'янова) // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2002. – Вип. 8 : Мистецтвознавство. – С. 113–124.

146. **Савка, І.** Особливості впливу музики Вагнера на психіку людини / Савка Ірина // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 171–174. – Бібліогр.: 4 назви. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

147. **Садовникова, Е.** Формы музыкального времени-пространства в позднем романтизме (И. Брамс, Р. Вагнер) / Елена Садовникова

// Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2004. – Вип. 15 : Культурологія та музикознавство. – С. 159–167. – Библиогр.: 9 назв.

148. **Саноцька, Н.** Ніцше vs Вагнер: воля до трагічного проти романтичного песимізму / Саноцька Наталія // Музика і філософія : до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 179–180. – Бібліогр.: 2 назви. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf).

149. **Сердюк, А.** Иосиф Рубинштейн и Рихард Вагнер // С. Рахманінов та культура України / Харків. облдержадмін., Харків. міськрада, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого [та ін.]. – Харків, 2016. – Вип. 13, кн. 2 : Родина Алчевських та її внесок в розвиток української культури. – С. 127–138. – (С. Рахманінов: на зламі століть).

150. **Сердюк, А. В.** Р. Вагнер и К. Шимановский: грани преемственности / А. В. Сердюк // Музыка Западной Европы XVII – XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика : сб. науч. тр. / Сум. гос. пед. ин-т им. А. С. Макаренка. – Сумы, 1994. – С. 102–106.

151. **Сердюк, А.** Рихард Вагнер и кинематограф: от Зиберберга до Триера / А. Сердюк // С. Рахманінов: на зламі століть : зб. матеріалів Міжнар. симп. «С. Рахманінов: на зламі століть». – Харків, 2012. – Вип. 9. – С. 124–132.

152. **Сердюк, А.** «Gesamtkunstwerk» Рихарда Вагнера и рок-музыка / А. Сердюк // С. Рахманінов та культура України / Харків. облдержадмін., Харків. міськрада, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого [та ін.]. – Харків, 2018. – С. 228–232. – (С. Рахманінов: на зламі століть ; вип. 15).

153. **Сердюк, О. В.** Іра Маланюк: на шляху до Рихарда Вагнера / Олександр Сердюк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2015. – Вип. 43. – С. 111–121. – Бібліогр.: 3 назви. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2015\\_43\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_43_10).



154. **Сердюк, О.** Іра Маланюк як вагнерівська співачка / О. Сердюк // С. Рахманінов: на зламі століть : зб. матеріалів Міжнар. симпозиуму «С. Рахманінов: на зламі століть». — Харків, 2007. — Вип. 4. — С. 109–116.

155. **Сердюк, О.** Метаморфози оперної класики на сучасній сцені : (муз.-сцен. концепції тетралогії Р. Вагнера «Перстень нібелунга» в контексті втілення постмодерніст. дискурсу в театрі) / Олександр Сердюк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2014. — Вип. 41 : Класика в сучасній культурі. — С. 272–282. — Бібліогр.: 7 назв. — Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2014\\_41\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_41_28).

156. **Сердюк, О. В.** Музично-сценічні концепції тетралогії Р. Вагнера «Перстень Нібелунга» в контексті утвердження постмодерністського дискурсу в театральній практиці постсучасності / О. В. Сердюк // Музичне мистецтво і культура / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2004. — Вип. 5. — С. 168–176. — С. 272–282. — Бібліогр.: 24 назви.

157. **Сердюк, О.** Ріхард Вагнер і музична культура Харкова: до 25-річчя створення Вагнерівського товариства в Харкові / О. Сердюк // Духовна культура України перед викликами часу : тези доп. учасників IV Всеукр. наук.-практ. конф., (м. Харків, 14 трав. 2021 р.) / Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, Каф. культурології. — Харків, 2021. — С. 75–78.

158. **Сердюк, О. В.** «Трістан та Ізольда» Ріхарда Вагнера і кінематограф / Сердюк О. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — 2013. — № 2. — С. 3–9. — Бібліогр.: 8 назв. — Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2013\\_2\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_2_3).

159. **Сердюк, О. В.** Харків'яни і вагнерівський фестиваль у Байройті: культурні зв'язки / Сердюк О. В. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — 2018. — № 1. — С. 18–29. — Бібліогр.: 12 назв. — Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2018\\_1\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2018_1_4).

160. **Ставиченко, А.** Авторська трансформація засад музичної драми Вагнера в опері Ріхарда Штрауса «Гунтрам» / Анна Ставиченко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії'2012 / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. — Київ, 2012. — Вип. 4. — С. 149–153. — Бібліогр.:

8 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/арmpmn\\_2012\\_4\\_47](http://nbuv.gov.ua/UJRN/арmpmn_2012_4_47).

161. **Ставиченко, А.** Ріхард Вагнер і Ріхард Штраус у творчих та історичних паралелях / Анна Ставиченко // Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. – Київ, 2021. – С. 95–106. – Бібліогр.: 4 назви.

162. **Стасюк, С. А.** Жанровые архетипы и национальная ментальность в операх Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова / С. А. Стасюк // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва, Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Донецьк ; Львів, 2013. – Вип. 13. – С. 49–57. – Библиогр.: 5 назв. – Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst\\_2013\\_13\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2013_13_8).

163. **Сушанова, В.** Марсель Пруст і Ріхард Вагнер / В. Сушанова // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців України : матеріали ІХ Міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – С. 126–128.

164. **Татарнікова, А. А.** «Тангейзер» Р. Вагнера у річищі еволюційних шляхів німецького музичного театру: міфопоетичні та жанрово-стильові аспекти / Татарнікова Анжеліка Анатоліївна // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2018. – № 3. – С. 353–358. – Бібліогр.: 19 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2018\\_3\\_69](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_69).

165. **Тимків, Н.** Вагнерівські образи в інтерпретації Соломії Крушельницької // Н. Тимків // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. ст. / [ред.-упоряд. Олег Смоляк]. – Тернопіль, 2007. – С. 61–70.

166. **Фрейдліна, В. В.** Культурологічний аналіз концепції Gesamtkunstwerk Ріхарда Вагнера / В. В. Фрейдліна // Культура України = Culture of Ukraine : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. – 2020. – Вип. 70. – С. 55–67. – Бібліогр.: с. 65–66. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2020\\_70\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2020_70_8).

167. **Холодова, Л. К.** Ріхард Вагнер: становлення митця у ранні роки творчості (1813–1839) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства :

спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Холодова Людмила Костянтинівна ; [Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського]. – Одеса, 2021. – 17 с. – Текст автореф. доступний в інтернеті: [http://old.odma.edu.ua/upload/files/Avtoreferat\\_Holodovoy\\_L.K.pdf](http://old.odma.edu.ua/upload/files/Avtoreferat_Holodovoy_L.K.pdf).

168. **Холодова-Богданова, Л. К.** Опера Ріхарда Вагнера «Рієнци»: від літературного джерела до музичного втілення / Холодова-Богданова Л. К. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2018. – № 1. – С. 39–50. – Бібліогр.: 7 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2018\\_1\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2018_1_6).

169. **Чепалов, О.** У Львові демонізували Вагнера... [Електронний ресурс] / Олександр Чепалов // День. – Текст. дані. – Київ, 2019. – 13 берез. (№ 46). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-lvovi-demonizuvaly-vagnera> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

*Про прем'єру опери Р. Вагнера «Лоенгрін» у Львівському національному театрі опери і балету імені С. Крушельницької.*

170. **Черкашина, М. Р.** Евангельские мотивы в творчестве Рихарда Вагнера / Черкашина М. Р. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. за матеріалами міжнар. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1999. – Вип. 4 : Музика і Біблія. – С. 159–166. – Бібліогр.: 4 назви.

171. **Черкашина, М.** Ріхард Вагнер і український театр 20-х років / М. Черкашина // Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення : (за матеріалами міжнар. симп.) : зб. ст. / [Спілка композиторів України, Ін-т нім. музики на Сході (Німеччина)]. – Київ, 1998. – С. 259–267.

172. **Черкашина, М.** Чотири вечори з Вагнером [Електронний ресурс] : декілька думок щодо тенденцій європ. фестивального літа / Марина Черкашина // День. – Текст. дані. – Київ, 2012. – 26 лип. (№ 129). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chotiri-vechori-z-vagnerom> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

173. **Черкашина-Губаренко, М.** Вагнеровский фестиваль в Байройте: страницы истории / Марина Черкашина-Губаренко // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського, Каф. історії музики. – Харків, 2013. – [Вип.] 6 : Музика і театр в історичному часі та просторі. – С. 226–244. – Библиогр.:

6 назв. — Текст статті також доступен в інтернеті: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy\\_2013\\_6\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2013_6_17).

174. **Черкашина-Губаренко, М.** Венеціанські сюжети, озвучені в музиці [Електронний ресурс] : у Байройті відкрився традиц. муз. форум / Марина Черкашина-Губаренко // День. — Текст. дані. — Київ, 2020. — 4 берез. (№ 127). — Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/mekka-imeni-vagnera> (дата звернення: 07.09.2022). — Назва з екрана.

175. **Черкашина-Губаренко, М.** Київське Вагнерівське товариство завершило 21-й сезон [Електронний ресурс] / Марина Черкашина-Губаренко // День. — Текст. дані. — Київ, 2018. — 30 трав. — Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kyuyivske-vagnerivske-tovarystvo-zavershylo-21-y-sezon> (дата звернення: 07.09.2022). — Назва з екрана.

176. **Черкашина-Губаренко, М.** Космічний міф Вагнера [Електронний ресурс] : «Перстень нібелунга» на Тірольському фест. в Ерле [Австрія] / Марина Черкашина-Губаренко // День. — Текст. дані. — Київ, 2015. — 2 верес. (№ 157). — Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kosmichnyu-mif-vagnera> (дата звернення: 07.09.2022). — Назва з екрана.

177. **Черкашина-Губаренко, М.** Натхнені Вагнером долають усі перепони [Електронний ресурс] / Марина Черкашина-Губаренко // Музика : укр. інтернет-журнал. — Текст. дані. — Київ, 2018. — 13 серп. — Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/nathneni-vahnerom-dolayut-usi-perepony/> (дата звернення: 07.09.2022). — Назва з екрана.

*Про постановку опери Р. Вагнера «Перстень нібелунга» у Софійській національній опері (Болгарія).*

178. **Черкашина-Губаренко, М.** Натхненні Вагнером долають усі перешкоди: твори Вагнера на сцені Софійської опери / Марина Черкашина-Губаренко // Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. — Київ, 2021. — С. 138–152.

179. **Черкашина-Губаренко, М.** «Нюрнберзькі мейстерзингери» Ріхарда Вагнера у сучасних режисерських інтерпретаціях / М. Р. Черкашина-Губаренко // Часопис Національної музичної академії

України імені П. І. Чайковського. – 2010. – № 2. – С. 25–35. – Бібліогр.: 10 назв.

180. **Черкашина-Губаренко, М.** Оперна сага, або Дорогу здолає той, хто йде [Електронний ресурс] / Марина Черкашина-Губаренко // День. – Текст. дані. – Київ, 2018. – 1 серп. (№ 135). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/operna-saga-abo-dorogu-zdolaye-toy-hto-yde> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

*Про постановку опери Р. Вагнера «Парстень нібелунга» у Софійській національній опері (Болгарія).*

181. **Черкашина-Губаренко, М.** Оригінально і непередбачувано [Електронний ресурс] : враження від Оксамит. сезону в Одес. опері-2017 / Марина Черкашина-Губаренко // День. – Текст. дані. – Київ, 2017. – 20 верес. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/originalno-i-pereredbachuvano> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

*Про концертне виконання «Тангойзера» Ріхарда Вагнера, проект головного диригента театру Олександра Самоїле.*

182. **Черкашина-Губаренко, М.** Остерігайтеся виходити заміж за Летючих Голландців [Електронний ресурс] : Донбас Опера переозброюється за європ. зразками / Марина Черкашина-Губаренко // День. – Текст. дані. – Київ, 2012. – 21 груд. (№ 234). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/osterigaytesya-vihoditi-zamizh-za-letyuchih-gollandciv> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

*Про прем'єру опери Р. Вагнера «Летючий голландець» на сцені Донбас Опері (Україна).*

183. **Черкашина-Губаренко, М. Р.** Паломничество в Байройт / М. Р. Черкашина-Губаренко // Музыка і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времён : [зб. ст. : у 2-х т.] / М. Р. Черкашина-Губаренко. – Київ, 2002. – Т. 2. – С. 50–60.

184. **Черкашина-Губаренко, М.** Переможне випробування Вагнером [Електронний ресурс] / Марина Черкашина-Губаренко // День. – Текст. дані. – Київ, 2021. – 30 лип. (№ 107/108). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/peremozhne-vyprovuvannya-vagnerom> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

*Про дебют української диригентки Оксани Линів, яка відкривала фестиваль у Байройті оперою «Летючий голландець».*

185. **Черкашина-Губаренко, М.** Про мистецтво підкорювати вершини [Електронний ресурс] : найяскрав. вистави VII Вагнер. фест. – досвід Софійської опери [Болгарія] / Марина Черкашина-Губаренко // День. – Текст. дані. – Київ, 2019. – 1 серп. (№ 136). – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pro-mystectvo-pidkoryuvaty-vershyny> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

186. **Черкашина-Губаренко, М.** Ріхард Вагнер і його Музи [Електронний ресурс] : 22 трав. меломани всього світу відзначають 200-річчя від дня народж. легендар. нім. класика / Марина Черкашина-Губаренко // День. – Текст. дані. – Київ, 2013. – 22 трав. – Режим доступу: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/rihard-vagner-i-yogo-muzi> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

187. **Черкашина-Губаренко, М. Р.** Ріхард Вагнер і український театр 20-х років / М. Р. Черкашина-Губаренко // Музика і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времён : [зб. ст. : у 2-х т.] / М. Р. Черкашина-Губаренко. – Київ, 2002. – Т. 1. – С. 102–106.

*Те саме* // Українсько-німецькі музичні зв'язки : (за матеріалами міжнар. симп.) : зб. ст. / [Спілка композиторів України, Ін-т нім. музики на Сході (Німеччина)]. – Київ, 1998. – С. 259–267. – Бібліогр.: 16 назв. – Прізвище автора: Черкашина.

188. **Черкашина-Губаренко, М.** Ріхард Вагнер, Лесь Курбас і театр майбутнього / Марина Черкашина-Губаренко // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. на пошану д-ра мистецтвознавства, проф., чл.-кор. Акад. мистецтв України Алли Терещенко / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ ; Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 152–157. – Бібліогр.: 5 назв.

*Те саме* // Музика і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времён : [зб. ст. : у 2-х т.] / М. Р. Черкашина-Губаренко. – Київ, 2002. – Т. 1. – С. 136–139 ; Art Line. – 1997. – № 2. – С. 6–7. – Прізвище автора: Черкашина.

189. **Черкашина-Губаренко, М.** «Серед лідерів фестивалю у Байройті з'явиться ім'я українки Оксани Линів» [Електронний ресурс] / Марина Черкашина-Губаренко // Музика : укр. інтернет-журнал. – Текст. дані. – Київ, 2020. – 23 жовт. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/sered-lideriv-festyvaliu-u-bayroyti-z-iavyt-sia-im-ia-ukrainky-oksany-lyniv/> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрану.

190. **Черкашина-Губаренко, М.** Софійська опера продовжує відкривати Вагнера (VII Вагнерівський фестиваль у столиці Болгарії) [Електронний ресурс] / Марина Черкашина-Губаренко // Музика : укр. інтернет-журнал. – Текст. дані. – Київ, 2019. – 29 лип. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/sofiys-ka-opera-prodovzhuie-vidkryvaty-vahnera-vii-vahnerivs-kyu-festyval-u-stolytsi-bolharii/> (дата звернення: 07.09.2022). – Назва з екрана.

191. **Черкашина-Губаренко, М.** Талант и поклонницы / Марина Черкашина-Губаренко // Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : [зб. ст.] / ред.-уклад.: Марина Черкашина-Губаренко, В'ячеслав Власов. – Київ, 2021. – С. 223–224.

*Вірш, присвячений Р. Вагнеру.*

192. **Черкашина-Губаренко, М. Р.** Фрідріх Ніцше – філософ і музикант / М. Р. Черкашина-Губаренко // Музика і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времён : [зб. ст. : у 2-х т.] / М. Р. Черкашина-Губаренко. – Київ, 2002. – Т. I. – С. 148–157.

*Те саме* // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : [зб. наук. пр.] / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – Вип. 12 : Історія музики в минулому і сучасності. – С. 228–240.

193. **Шалагінов, Б. О** тайне имени Лоэнгрина / Б. Шалагінов // Вікно в світ. Зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2002. – № 3. – С. 141–147.

194. **Шалагінов, Б.** Монолог Зігмунда з «Валькірії» Ріхарда Вагнера: спроба міфопоетичного аналізу / Борис Шалагінов // Обрії наукового пошуку: літературознавство, мовознавство, перекладознавство : зб. на пошану проф. Івана Мегели / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Дрогобиц. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. – Київ, 2011. – С. 243–251.

195. **Шалагінов, Б.** Ріхард Вагнер і наш час: до 200-річчя з дня народження / Борис Шалагінов // Всесвіт. – 2013. – № 3/4. – С. 185–196.

196. **Шалагінов, Б.** Ріхард Вагнер: шлях до нового міфу / Борис Шалагінов // Кременецькі компаративні студії : [зб. наук. пр.] / Кременец. обл. гуманітар.-пед. ін-т ім. Тараса Шевченка, Ф-т інозем. мов. – Кременець, 2013. – Вип. 3. – С. 362–374. – Бібліогр.: 12 назв. – Текст статті також доступний в інтернеті: <https://www.dropbox.com/s/cj00kmg5smre2kl/%D0%9A%D0%9A%D0%A1-2013.pdf?dl=0>.

197. **Шаповалова, Л.** Виктория Лозовая играет Р. Вагнера: к проблеме исполнительского стиля / Людмила Шаповалова // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – Вип. 24 : Постать митця у художньому просторі міста. – С. 248–256.

198. **Шурова Н.** Ріхард Вагнер та українська опера / Н. Шурова // Дослідження. Досвід. Спогади : зб. наук. і наук.-метод. праць проф.-виклад. колективу шк. та Акад. / Київ. серед. спец. муз. шк. ім. М. В. Лисенка при Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – Вип. 2. – С. 24–28.

199. **Ягодзинська, І. О.** Музичне та вербальне у процесі становлення художнього тексту (Р. Вагнер, Т. Манн, Б. Бріттен) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ягодзинська Ірина Олександрівна ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. Н. Нежданової. – Одеса, 2012. – 16 с.

200. **Яськів, О.** Кілька ескізів до психологічного портрету Ріхарда Вагнера / Яськів Олег // Музика і філософія: до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листоп. 2018, Львів, Україна / Львів. обл. управління культури, Львів. нац. ун-т ім. Данила Галицького, Каф. філософії та економіки [та ін.]. – Львів, 2018. – С. 200–203. – Текст статті також доступний в інтернеті: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_philosophy/07.Видавнича\\_діяльність/07-09\\_2018\\_zbirnyk\\_MUZYKA\\_I\\_FILOSOFIYA.pdf](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_philosophy/07.Видавнича_діяльність/07-09_2018_zbirnyk_MUZYKA_I_FILOSOFIYA.pdf)

201. **Richard Wagner and the Culture of the Russian Silver age** / Maryna Cherkashina-Gubarenko, Liliia Mudretska, Inna Tymchenko-Bykhun, Panova Nataliia, Olena Naumova // AD ALTA. – 2021. – Vol. 11, is. 2, special is. XX. – P. 196–201. – URL: <http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/PDF/110220.pdf>.

202. **Roshchenko, O. H.** Oronyms of Monsalvat and Valhalla in Dramaturgy of Wagner's New Myth «Lohengrin» / Olena H. Roshchenko // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. – 2021. – Vol. 13, № 1. – P. 1–13. – URL: <https://rupkatha.com/V13/n1/v13n143.pdf>.



Наукове видання

За загальною науковою редакцією докторів мистецтвознавства  
Марини Черкашиної-Губаренко й Олександра Клековкіна.

## Українська книга про Ріхарда Вагнера

Редагування – Ірина Ковальчук  
Дизайн і верстання – Богдан Тимофієнко

Формат 70 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> (155 × 230 мм). Гарнітура Mediator Serif Web.

Ум. друк. арк. 32,5. Обл.-вид. арк. 20,72.

Усі права застережено

Передруки і переклади дозволяються тільки за згодою автора

**Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України**

Офіційний сайт Інституту: [www.mari.kiev.ua](http://www.mari.kiev.ua)

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №1186 від 29.12.2002

**Видавець і виготовлювач ПП «Лисенко М. М.»**

Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20.

Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців, виготовлювачів

і розповсюджувачів видавничої продукції: ДК №2776 від 26.02.2007