

в еволюції жанра фантазії, в том числі – скрипичної. Виявляється «код віртуозності» в творчестві польського скрипака Генрика Венявського. Аналізуються три фантазії композитора з точки зору проявлення в них черт його індивідуального виконавського стилю.

Ключевые слова: фантазія, скрипична фантазія, Романтизм, Генрик Венявський.

Однoлькіна М. С. Індивідуально-стильові особливості скрипкових фантазій Г. Венявського. Розглядається ХІХ століття як кульмінація в еволюції жанру фантазії, у тому числі – скрипкової. Виявляється «код віртуозності» у творчості польського скрипаля Генрика Венявського. Аналізуються три фантазії композитора з точки зору прояву в них ознак його індивідуального виконавського стилю.

Ключові слова: фантазія, скрипкова фантазія, Романтизм, Генрик Венявський.

Odnolkina M. S. Individual stylistic features violin fantasies H. Wieniawski. We consider the XIX century as the culmination of the evolution of the genre of fantasy, including – violin. Turns out “code virtuosity” in the work of the polish violinist Henryk Wieniawski . Analyzed three composer’s fantasy in terms of the manifestation in them features of his individual performance style.

Key words: fantasy, violin fantasy, Romanticism, Henryk Wieniawski.

УДК 78.071.1 : 782.1

Оксана Бабій

**«ФІДЕЛІО» Л. ван БЕТХОВЕНА – ОПЕРИ Р. ВАГНЕНА
40-Х РОКІВ: ДВІ АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ
«ОПЕРИ ПОРЯТУНКУ»**

Творчість Л. ван Бетховена та Р. Вагнера сприймається у руслі типологічної спорідненості, і це не випадково, оскільки байройтський геній є творчим нащадком віденського класика. Опера «Фіделіо» та Дев’ята симфонія Л. ван Бетховена мислились Р. Вагнером передтечею музичної драми. О. Рощенко називає «Тангейзера» «оперою

“порятунку”», висуваючи дану ідею у заголовку статті, хоча в цій публікації дослідниця і не співвідносить шедеври двох колосів німецької музичної культури [10]. Спасіння осмислюється нею як шлях від гріховності через любов до спокути. Однак сама назва статті може сприйматись як ініціююча ідея, що надихає на проведення паралелей між оперною творчістю Р. Вагнера та Л. ван Бетховена з точки зору типології персонажів та драматургічного вектору. Отже, **мета дослідження** – визначити драматургічну спрямованість «Фіделію» Л. ван Бетховена та опер Р. Вагнера 40-х рр., а також типологічну спорідненість персонажів цих творів крізь призму двох авторських моделей «опери порятунку».

Три опери Р. Вагнера 40-х рр. знаходяться у єдиному контекстуальному полі, тому звернемося до концепцій «Летючого Голландця», «Тангейзера» та «Лоенгіна» у співвіднесенні зі смислоутворюючими факторами «Фіделію» Л. ван Бетховена¹. Так, в операх «Тангейзер» та «Летючий Голландець» виявляємо паралель з бетховенським сходженням у земне пекло. Знаходячись у тюремних застінках, головний герой опери «Фіделію» Флорестан, називає свою кохану дружину Янголом (Der Engel). Бетховенська Леонора стає для свого чоловіка справжнім Янголом-охоронцем, рятуючи його від тюремних тортур та смерті. Однак і Р. Вагнер мислить Сенту та Єлизавету Янголами-порятівницями Голландця та Тангейзера – героїв, яких вони звільняють від пекельних мук, що роздирають страждаючу душу цих грішників. Зазначимо, що для Л. ван Бетховена та Р. Вагнера «янголізованість» аж ніяк не означає безпорадність та покірливість, а скоріш навпаки являє самовідданість, силу духу та мужність. Леонора веде Флорестана до Світла та Свободи, вирятовуючи його із здавалось би безвихідної

¹ Усі опери Р. Вагнера, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсифалем» (а не тільки твори 40-х рр.), доречно визначати як самобутні авторські концепції «опери порятунку», і це підтверджується спрямованістю драматургічного вектору та дій героїв до спасіння, що мислиться як знаходження виходу з критичної ситуації, яка варіантно представлена у кожному з творів. З особливою рельєфністю безвихідь окреслюється в знаменитій тетралогії. В даній статті акцент зроблено на творах Р. Вагнера 40-х рр., де виявляються прямі відповідності з бетховенською концепцією «опери порятунку». Зрілі твори нащадка віденського класика – наступний етап кристалізації його світоглядних основ, які набувають самобутніх неповторних рис, тому зв'язки з традицією стають тут менш прямолінійними.

ситуації. Вона виказує рішучий опір жорстокому тирану, виступаючи, таким чином, заступницею коханого чоловіка. Героїні ж Вагнера – Сента та Єлизавета – виявляють здатність протидіяти уже не страшним життєвим колізіям, що осмислені у соціально-етичному ракурсі, а споконвічним силам, що значно перевершують тлінну природу людського смертного «я». Янголізовані вагнерівські героїні, як і їх попередниця Леонора, виказують справжній титанізм, героїчність натури, що поєднується зі здатністю до цілковитої самопожертви. Лише янголізовані героїні в операх Вагнера 40-х рр. здатні врятувати бентежного грішника, що неспроможний самотужки знайти спокій, який мислиться автором як «вічний спокій» – шлях в обитель добра та світла. Отже, на перший погляд герой-грішник та янголізована дівка в операх «Летючий Голландець» та «Тангейзер» Р. Вагнера – це парні музично-сценічні образи-архетипи на кшталт політичному в'язню Флорестану та його рятівниці в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена.

Однак тут є і явна розбіжність. Опері Р. Вагнера по аналогії з жанром бетховенського твору можна назвати «операми порятунку», однак шлях спасіння в них веде у трансцендентність, де ейдоси закоханих досягають вічного блаженства на метафізичному рівні. У зв'язку із цим Liebestod мислиться композитором як спасіння душі, а смерть в коханні – це закономірна зупинка земного тлінного буття та водночас безсмертя земної любові, що знаходить своє ідеальне втілення в умовах посмертного інобуття.

Таким чином, стрижневими дійовими персонажами «Летючого Голландця» та «Тангейзера» є жіночі образи – янголізовані дівки, а в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена в янгольській іпостасі постає сильна духом жінка. На сторінках статті «Про увертюру» (1841) [3, с. 10] та есе «Бетховен» (1870), яке було написане до 100-річчя від дня народження віденського класика [2] самозречний подвиг Леонори осмислюється рефлектуючим митцем Р. Вагнером через стрижневе у його творчості поняття спокути, яка все ж не є частиною задуму віденського класика, однак являється кінцевим пунктом внутрішнього шляху оперних героїв його творчого нащадка, представляючи через рефлексію специфіку його власного розуміння концепції «опери порятунку». Драматургія вагнерівських творів, вектор котрих спрямований до спокути, набуває, таким чином, чітко означених містеріальних рис.

Брабантська принцеса Ельза втілює іншу грань янголізації – наївність, чистоту та довіру. При аналізі сюжету виявляємо прямі аналогії з оперою «Фіделіо»: земне пекло – це в'язниця, в яку попадає бетховенський Флорестан та пастка, в котрій в час суду опиняється вагнерівська Ельза, на яку звели наклеп. Погляд цих героїв звернений в небеса (молитва). В опері «Лоенгрін», однак, виникає більш складна драматургічна ситуація, окреслена подвійною діалектикою сходження. Спуск Ельзи до носіїв зла (сцена-діалог Ельзи та Ортруди) є не тільки атрибутом ретельно виписаної композитором «партитури дій» (за К. С. Станіславським [6, с. 140]), а й метафорою, графічним символом внутрішньої метаморфози героїні: від інтуїтивної довіри, самопоглибленості, спрямованості до істинних першооснов буття – до підвладності лукавим аргументам розуму, інтелекту, логіки. Вона уподібнюється своїй спокусниці Ортурді, чий голос поступово входить (як та змія, що вповзає в дім) у свідомість наївної героїні. Аналогія з рептилією не випадкова, бо в замок Ельзи Ортруда проникає, як змія, – вночі через маленькі двері. Цю подію коментує її чоловік Фрідріх Тельраунд: «Так входить загибель в цей дім!». Фрідріх тут начебто виходить з ролі, що призводить до об'єктивізації його вислову. Сам персонаж уподібнюється оракулу, вустами котрого промовляє не він сам, а сили, що значно перевершують природу людського смертного «я». Вагомість його слів означається: широкими мелодійними стрибками на квінту та октаву без заповнення, неспішним темпоритмом, вибором крупних тривалостей. Сумніви ж Ельзи уподібнюються в опері тунку (в душу наївної героїні його вливає Ортруда), який руйнує жертву зсередини, знищуючи її простодушну віру.

Смислообраз «дому» сприймається у заданому контексті як глибинний символ. Згідно міркуванням літературознавця О. В. Михайлова, інтер'єр помешкання – це продовження внутрішнього світу людини: «<...> стіни моєї кімнати або стіни мого дому – це крайні межі мого, мого внутрішнього світу, мого власного світу» [8, с. 236–237]. Тому проникнення Ортруди в замок Ельзи рівнозначне в опері вторгненню в її духовний простір. В дуетній сцені Ельзи та Лоенгріна (III дія опери) чиста серцем дівчина перетворюється в спокусницю, яка лукаво намагається вивідати таємницю, та стривожену, дійсно занепокоєну дружину, що знаходиться у маргінальному психологічному

стані. Процес внутрішньої метаморфози Ельзи є переверненим відбиттям ситуації сходження Лоенгріна на землю. Посланець Граалю жадає здобути тепло подружньої любові, яке недоступне в царстві досконалості – на заоблачних вершинах гори Монсальват, де панують добро й духовність. Лицар намагається пізнати іншу сторону любові, щоб відчутти, нарешті, усю повноту буття. В подружньому союзі він прагне знайти самого себе у двоєдинстві ($1 + 1 = 1$).

Завдяки подвійній діалектиці сходження (спуск Лоенгріна на землю до коханої, а Ельзи – до носіїв зла) виникає смислова метафора-перевертень – спрямованість посланця Граалю до знаходження цілісності духовно-тілесного існування, з одного боку, та втрата дівчиною, яка була для Лоенгріна Ідеалом (заради союзу з нею він зійшов із захмарних висот), гармонійності психологічного простору.

Паралелі з оперою «Фіделіо» розкривають також антитези. Так, в опері «Лоенгрін» посланець Граалю визволяє із «пастки» беззахисну дівчину, в опері ж «Фіделіо» героєм-в'язнем є борець за соціально справедливість Флорестан. Янгол-порятівник Ельзи – небесний посланець. Зазначимо, що Янгол в християнстві, а Лоенгрін виступає в опері саме в янгольській іпостасі – це вісник Господень, що виконує Божу волю, оберігає людину від підступних умислів лукавого².

² Наголосимо, що містеріальний задум «Лоенгріна» окреслений уже в перших тактах вступу до опери, де на рівні музичної лексеми втілюється («матеріалізується») сакральна ідея небесного Світла. Семантика передвічного небесного сййва представлена гармонією витриманого *A-dur*'ного тризвука в мерехтливому тембрі струнних та дерев'яних духових в широкому розташуванні у найвищому регістрі. Відчуття трансцендентності звучання досягається флажолетами чотирьох солюючих скрипок, динамічними градаціями в межах тихої звучності (*pp, p*), ледь відчутними тембровими переходами, сукупно створюючи унікальний художній образ, сповнений внутрішньої вібрації та м'якого випромінювання, що асоціюється з небесною благодаттю. Відсутність в партитурі даного фрагменту інструментів нижнього регістру обумовлює виключну прозорість, ширяючу невагомість, символізуючи містеріальну графіку горного світу. Можна назвати інші приклади, де композитори на інтонаційному рівні «упредметнюють» ідею поза межності: перші такти увертюри «Сон в літню ніч» Ф. Мендельсона та «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза, початкова тема увертюри до опери «Травіата» Дж. Верді, заключні такти увертюри-фантазії «Ромео та Джульєтта» П. І. Чайковського, музичних драм «Тристан та Ізольда» та «Загибель богів» Р. Вагнера. Опера «Лоенгрін» споріднена за духом музичній культурі Бароко, кореспондуючи до її символики. Так, можна виявити певну відповідність між семантикою

Ситуація порятунку показана в опері «Лоенгрін» в різних смислових вимірах. Так, небесний посланець заступається за Ельзу (вирятовує її) під час Божого суду. Однак «опера порятунку» мислиться Р. Вагнером, в першу чергу, в містеріальному сенсі, бо в центрі уваги автора знаходиться суто християнська тема боротьби небес та пекла за людські душі. Мотив порятунку поглиблюється в «Лоенгріні» ще й психологічним підґрунтям. Посланець Граалю мріє знайти в Ельзі споріднену душу, вирятовуючись від пут самотності. Таким чином, на спасіння сподівається сам порятівник, котрий не знаходить повноти існування в царстві статичної досконалості, обителі добра та світла. Саме таким є досконале царство Граалю в операх «Лоенгрін» та «Парсифаль», однак в першій із них цей образ лише намічений, сприймаючись як етюдний нарис у порівнянні з монументальною фрескою у священній містерії останнього музично-сценічного твору Р. Вагнера. Тому при сприйнятті «Лоенгріна» доречним є уявне звернення до концепції *Bühnenfestspiel*.

Реальність в «Лоенгріні» немов би «огорнута» димкою містичного світосприйняття. Виникають аналогії з геніальними шедеврами епохи романтизму, які були, згідно спогадам Р. Вагнера, його улюбленими творами ще в дитячі та юнацькі роки – це «Фрайшютц» К. М. фон Вебера та літературні опуси Е. Т. А. Гофмана. Художній свідомості романтизму притаманна діалектика сприйняття двох світів, бо фантастика є гранню реального буття, завдяки чому виникає своєрідне відчуття діалектичного співвідношення правди фантастики та фантастики дійсності. Подібне сприйняття реальності характерне не тільки для доби романтизму, а й міфу, котрий убирає в себе фантастичні образи, які мисляться такими лише з позицій раціонального світосприйняття внаслідок підвладності людства істинам, які воно відкривало завдяки результатам наукових досліджень³.

розглянутого фрагменту Vorspiel'я до опери «Лоенгрін» та звуковим «німбом» струнних інструментів, що звучать над вокальною партією вокаліста-баса, супроводжуючи драматичні вислови Ісуса в пасіонах Й. С. Баха.

³ Міфологічні образи – це архетипи колективного позасвідомого (згідно концепції К. Г. Юнга [13]). Вони покликані пояснювати явища природи та соціального буття у процесі пізнання людством всесвіту. Згідно концепції К. Хюбнера, це істини міфу, що не зівпадають з істинами науки [11]. Однак пізнання світу через архетип не втратило

Звернемося також до історичного факту, що торкається музично-театрального життя XIX століття. Одна з найбільш яскравих виконавиць партії Леонори Вільгельміна Шрьодер-Деврієнт стала першою інтерпретаторкою вагнерівських опер «Рієнці», «Летючий Голландець» та «Тангейзер». Вона втілила на оперній сцені музично-сценічні образи опер Р. Вагнера, що споріднені музично-сценічним типам єдиної опери Л. ван Бетховена. Так, партія Адріано належить до амплуа трагесті, до котрого співачка адресувалася при виконанні партії Леонори / Фіделіо. Янголізована діва Сента – оперний персонаж, близький по типу інтонаційного висловлювання (вкрай напруженого) образу самовідданої дружини політичного в'язня Флорестана. Спокусниця Венера охарактеризована через звабливий спів та аріозо помсти, і це дозволяє провести опосередковану паралель з демонічно несамовитим Пізаро, бо його вокальні вислови також звернені до виразових засобів арії помсти. Зазначимо, що Сента та Венера – персонажі, які представляють різноспрямовані смислоутворюючі вектори вагнерівської моделі «опери порятунку» (відповідно – спрямовані вгору та вниз, а саме – до порятунку-спокути та духовної погибелі). Німецька примадонна В. Шрьодер-Деврієнт під керуванням авторів створювала виконавську модель оперних творів Л. ван Бетховена та Р. Вагнера, що по-різному упредметнюють ідею «опери порятунку». Обидва німецькі композитори брали безпосередню участь у підготовці інсценізацій власних опусів (а також їх редакцій, маючи на увазі «Фіделіо» та «Тангейзера»), вступаючи в творчий діалог з талановитими музикантами-інтерпретаторами. Комунікативний процес сприяв адекватному втіленню музично-сценічних образів новаторських опер, що не мали аналогів в історії світової музичної культури. Відзначена

актуальності по цей час. Так, О. Шпенглер характеризує європейську цивілізацію як «фаустівську» добу. До архетипових фігур європейської культури, окрім Фауста, німецький філософ відносить Гамлета та Крейсера, які символізують європейське мислення та рефлексію, що формувалися, згідно О. Шпенглеру, під безпосереднім впливом християнського світосприйняття [12]. Додамо також, що до узагальнюючих персонажів-символів можна віднести також Тангейзера, Дон-Жуана, Вертера. Художні образи, літературні та театральні персонажі узагальнюють досвід людства і тому нерідко звернені до архетипів колективного позасвідомого. О. Г. Рошенко розробляє поняття «міфологема», аналізуючи концептуальні ідеї-образи оперної творчості Р. Вагнера, які утворюють архетипове підґрунтя його художнього світогляду [9].

Л. ван Бетховеном та Р. Вагнером відповідність співацько-акторської інтерпретації В. Шрьодер-Деврієнт композиторській моделі обумовлена яскравістю артистичної індивідуальності знаменитої співачки. Її виконання було переконливим та одержало не тільки схвальну оцінку, а й цілковите захоплення від такого чудового втілення власного творчого задуму двох колосів німецької музичної культури – Л. ван Бетховена та Р. Вагнера.

В публіцистичних працях Р. Вагнер дає Леонорі та Сенті вербальні характеристики, які свідчать про те, що він сприймав ці образи як типологічно споріднені. Композитор сприймав їх уособленням стриженевої у його творчості ідеї спокути. В авторському програмному поясненні до опери «Летючий Голландець» композитор пише про Сенту, адресуючись до архетипу Божественного Світла. Згадаймо, що, згідно Священному Писанню, Бог – Світло, джерело усього сущого. В янгології склалися уявлення про те, що природі Янголів відповідає надтонка субстанція. Так, російський філософ М. О. Лоський писав, що «тіло Янголів складається із світла, звуків, тепла та ароматів» (цит. по: [5, с. 16]). За ними признається щонайтонша оболонка, котра може бути або ефірною, або світловою, або вогняною, бо вогонь асоціюється не тільки з руйнуванням, але й з очищенням. Янголи можуть бути вітроподібними, вирізняючись невагомістю та швидкістю. Однак при усьому розмаїтті думок про природу Янголів найбільш стійкими виявилися уявлення про їх світлову природу. О. Ф. Лосєв пов'язує Божественну енергію з потужним джерелом Світла, яке є началом буття усього сущого, у тому числі і Янголів, про котрих він пише наступне: «Безплотні сили не є речовина та матерія, вони – суто смислові, хоча й інобутійні енергії» [7, с. 517]. При цьому російський філософ відзначає, що «енергія, яка походить від самого Першоджерела усякої енергії, є, звичайно, нероздробленою цілісністю Смыслу. Вона усюди рівна й однаково сяє, не зустрічаючи для себе ніяких перешкод» [7, с. 517].

Опис янголізованої Сенти в авторському програмному поясненні Р. Вагнера до опери «Летючий Голландець» окреслює внутрішній стан головного героя опери – передчуття жаданої зустрічі з єдиною у світі, неповторною та омріяною Жінкою-Ідеалом, яка є порятівницею героя-страждальця. При цьому композитор янголізованість Сен-

ти пов'язує з світловою природою небесних посланців: «Світло, яке так владно притягувало його, було поглядом жінки, що пробилосся крізь бурю та далечінь, сповненим божественного співчуття та туги. Знайшлося серце, що розкрило свої нескінченні глибини назустріч жахливим стражданням проклятого: пронизане співчуттям воно повинно було принести себе в пожертву заради нього, щоб разом з його стражданнями знищити і себе» [1, с. 56]. В цьому фрагменті композитор апелює до наскрізних у його творчості смислообразів *Liebesblick* та *Liebestod*. Бетховенській Леонорі Р. Вагнер дає споріднену характеристику, пов'язуючи її образ з ідеями спокути та порятунку світу. Саму ж героїню він характеризує як Янгола, природа котрого відповідає вічному сяйву небесного світла: «І немовби останній промінь сонця, що пробивається крізь щілину, пристрасно-тужливий погляд раптом звертається до нас: це погляд Янгола, для котрого чисте повітря божественної свободи стає тягарем, якщо він не може дихати ним разом з вами, – з вами, хто томиться в глибокій прірві. І тоді він із захопленням наважується – наважується зламати, зруйнувати усі перешкоди, які відокремлюють вас від світла небес: все вище та вище, все більш могутньо здіймається душа, натхнена божественним рішенням; це діяння спокути, порятунку світу» [1, с. 10]. Р. Вагнер надає образу Леонори всезагального звучання, бо вона бачиться йому не тільки вирятівницею коханого чоловіка, а й усього всесвіту. Тому самовіддана дружина може сприйматися (крізь призму рефлексії великого нащадка віденського класика) як образ споріднений не тільки з образами янголізованих героїнь опер Р. Вагнера 40-х рр., а й Брюнгільди, яка здобула вищу мудрість і стала порятівницею космічного масштабу у фінальній сцені опери «Загибель богів».

Усі жіночі образи в операх 40-х рр. Р. Вагнера досяглися автором як частина всеохоплюючого символу Жіночності. Підтвердження цьому знаходимо в роздумах композитора у «Зверненні до друзів» (1851): «<...> спраглий погляд мій побачив жінку: ту саму, за якою тужив Летючий Голландець серед своїх морських блукань та страждань, ту жінку, яка небесною зіркою вказувала Тангейзеру шлях вгору з принадного насолодами гроту Венери, ту жінку, нарешті, яку Лоенгрін з сонячної висоти притягнув на гріюче лоно землі» [4, с. 383]. Значимо, що і в наступних його операх жіночі образи наділені типологіч-

ними рисами. Це дозволяє осмислювати їх у контексті безкінечного осмислення автором таємничої природи «вічно жіночного» начала, до якого, згідно його глибокому переконанню, належить і бетховенська Леонора (такий висновок можна зробити, адресувавшись до рефлексії нащадка віденського класика).

Любовний погляд та споглядання вічної трансцендентної гармонії є невід'ємними парними атрибутами любові-спокути в усіх вагнерівських операх, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсифалем». В сценічній містерії, що увінчує творчий шлях композитора, ця концептуальна ідея знайшла світоглядно-узагальнююче втілення. В опері «Фіделіо» смислообраз янгольського Світла, який є прикметою образу жінки-заступниці, знаходимо у другому розділі арії Флорестана в II дії опери (ведіння Світла, Свободи, Янгола-порятівника Леонори). Саме тому очевидно є трактовка концепції «опери порятунку» Л. ван Бетховеном не тільки у соціально-етичному ракурсі (через систему моральних чинників), а й у релігійному сенсі, оскільки в опері «Фіделіо» молитовне звернення до Господа – духовний елемент у розумінні шляху спасіння.

В оперному творі віденського класика модель-концепція вказує на жанр. У його творчого нащадка ідеї попередника переосмислюються, проявляючись у знятому вигляді: на рівнях драматургічної спрямованості музично-сценічної дії та типології дійових осіб. Музично-сценічні образи вагнерівських героїв підсумовують сукупні досягнення оперного жанру на новому етапі культурно-історичного досвіду. Водночас в них привнесені неповторні оригінальні риси, які вказують на світоглядну спрямованість, музичну стилістику та драматургічний вектор оперних творів Р. Вагнера. В контекстуальне поле його творів 40-х рр. органічно входить тема фантастики, що сполучається із загальною тенденцією його творчості – трагедійним началом, що означається у світовідчутті героїв та спрямованості музично-сценічної дії. У Л. ван Бетховена героїко-трагедійна основа органічно поєднуються із зінгшпільним жанрово-побутовим елементом та комічними штрихами у сентиментальному нахилі. Сюжет опери «Фіделіо» цілком реалістичний, він в художній формі узагальнює реалії близької автору за часом та духом епохи. З іншого боку, між двома авторськими концепціями опери порятунку є, безсумнівно, момент

сміслового збігу – вагнерівська тема спокути кореспондує зі стрижневою у творі Л. ван Бетховена драматургічною лінією, яка має важливе смислоутворююче значення – це сила віри, яка допомагає героям подолати безвихідь. На Божий порятунок сподіваються Леонора та політичний в'язень Флорестан, котрі піднесено звертаються до Господа в молитві, і це допускає можливість встановити образно-сміслову паралель з вагнерівськими персонажами-грішниками, котрі надіються на благословенне втручання в їх багатостраждальну долю Божого посланця Янгола в жіночій подобі. Так, в операх Р. Вагнера та Л. ван Бетховена молитва є невід'ємним атрибутом концепції опери порятунку. Тут можна також апелюватися до традиції німецької романтичної опери: каватина Агати з III дії опери «Фрайшютц» – це звернення героїні у молитві до Господа, в творі в цілому також виявляємо постійне нагнітання напруги і щасливу розв'язку. Оперні твори Л. ван Бетховена, К. М. фон Вебера та Р. Вагнера, що представляють різні жанрові напрями, об'єднує у якості стрижневого елементу духовної картини світу релігійна віра, яка допомагає героям подолати критичну ситуацію. Ототожнення Леонори з Янголом в другому розділі арії Флорестана, таким чином, має не тільки життєвий, але й глибинно-світоглядний смисл. Це дозволяє провести паралель між двома авторськими концепціями опери порятунку з позицій релігійності, яка повсякчас позначається в операх німецької національної традиції. В музично-сценічних опусах Л. ван Бетховена та Р. Вагнера 40-х рр. виявляємо єдність героїчних та молитовних інтонацій, що звучать поспідовно (як, наприклад, в аріях Леонори та Флорестана), або ж утворюють своєрідний «мікст» (У Сні Ельзи героїчні та хоральні інтонації невід'ємні одна від одної).

В опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена добро та зло осмислюються з позицій гуманістичної системи етичних цінностей. Композитор наслідує ідеали французької революції та епохи Просвітництва. Він впевнений, що справедливий соціальний устрій на підвалинах Свободи, Рівності та Братерства – досяжна мета. Мрії філософів не уявлялися утопією. Борець за ідеали Великої французької революції Флорестан, як і гетевський Фауст, мріє про щасливе майбутнє для усього людства. Утопічні соціально-естетичні погляди були притаманні і Р. Вагнеру (дивись брошуру «Мистецтво та Революція», що

була написана у 1849 р.). Так, він мріяв про соціальну перебудову, загальносуспільне благоденство, але в першу чергу в його свідомості закарбувався образ ідеальної революції, котра покликана, вказуючи на еру загальної рівності, сприяти створенню соціального «раю на землі» й водночас нового союзу мистецтв, феномену довершеного твору мистецтва майбутнього. На чолі цього руху він бачив Христа (ідея всезагального братерства, рівності) та Аполлона (ідея рятівної сили краси). Як і мислителі доби Просвітництва, Р. Вагнер мріяв про прихід великодушного монарха – заступника народу та покровителя мистецтв. Такою непересічною особистістю, яка в багато чому відповідала цьому ідеалу, став у його долі король Людвіг II Баварський. Він асоціював себе з лицарем Лоенгріном та французьким королем Людовіком XIV, котрий був, як відомо, великим шанувальником прекрасного, покровителем хореографічного та оперного мистецтв. Хоча все ж зазначимо, що обидва вищезгадані правителі – німецький та французький – це історичні персони, які не змогли втілити у дійсність утопічні уявлення про ідеального государя, який здійснив би обітовану віками мрію про всезагальні благоденство, рівність, братерство.

Драматургічну направленість усіх оперних концепцій Р. Вагнера можна по аналогії з бетховенською визначити як рух «від мороку до світла». Відмінність драматургії опер віденського класика та його творчого нащадка найбільш чітко означається в фіналах – м'яке трансцендентальне світло посмертного інобуття («Летючий Голландець», «Тангейзер») та бетховенська семантика радості в масштабному фіналі-апофеозі, в якому задіяні усі герої опери та хор («Фіделіо»). В опері «Лоенгрін», однак, завершення твору несе на собі відбиток неоднозначності. Однак можна провести паралель між сенсообразом Liebestod та першим фіналом опери «Фіделіо». Вагнерівська концепція Світла як божественного джерела життя співзвучна «променистому» фіналу I дії оперного твору віденського класика (в даному випадку мається на увазі третя редакція твору), де арештанти спрямовують свій спраглий погляд до Сонця, тепла та світла якого вони були позбавлені в тюремних камерах. Ця опосередкована аналогія виникає завдяки катарсично проясненому сумісному звучанню хору та оркестру.

Своєрідність вагнерівської концепції «опери порятунку» ґрунтується на глибинних світоглядних підвалинах. Представимо шлях

спасіння оперних героїв Р. Вагнера у вигляді смислового ланцюжка: життя → любов → усвідомлення недосконалості поцейбічного буття → смерть → нове життя → єднання закоханих у світлі вічності в умовах посмертного інобуття. Кінцевий пункт шляху вагнерівських героїв Liebestod визначає своєрідність авторського розуміння «опери порятунку». Любов-Смерть – це звільнення від страждань, жаданий спокій у світлі потойбічного блаженного існування. Liebestod – це споглядання транценцентної гармонії, що непідвладна сьоговітнім руйнівним силам, у зв'язку із чим любов в умовах посмертного інобуття досягає досконалості. Ерос не передбачає статичної застиглості, бо любов має на увазі рух, вона є частиною природного життя-процесу, тому в рамках поцейбічного існування щаслива мить кохання не сягає вічності, оскільки світ підлягає постійним метаморфозам. В програмному поясненні до увертюри «Тангейзер» Р. Вагнер пише про спокуту гріховності Venusberg [1, с. 57], однак в своєму істинному прояві тілесно-духовне єднання сполучає дві сторони любові – Ерос та Агапе, які не мисляться Р. Вагнером як непоєднані антитези. У зв'язку із цим цілком закономірним є прагнення закоханих до вічного двоєдінства у світлі трансцендентного посмертного гармонійного інобуття. Відбувається жадане звільнення від тілесних пут, недосконалості поцейбічного існування, що означає перехід земної любові на новий, метафізичний рівень – у світі, де людина звільняється від страждань, здобуває спокій, свободу, блаженство, безсмертя, пізнаючи нескінченність вічного життя. Після пережитих поневірянь смерть сприймається героями-страждальцями як спасіння – досконале інобуття, звернене до Абсолюту. Тілесно-духовна гармонія сягає тут вічності, відбувається єднання Еросу та Агапе, а спокій, що обумовлений досконалістю, цілковитою завершеністю процесу, не потребує поступального руху вперед. Динамічна статика – так можна визначити прикмету ідеального трансцендентального світу в творах Р. Вагнера.

Опера «Лоенгрін» вирізняється серед інших опер 40-х рр. розв'язкою, яку можна оцінити як безсумнівну поразку закоханих, оскільки посланець Граалю втратив можливість знайти себе в омріяному двоєдінстві, а його дружина вмирає і ця смерть не несе в собі про-світлення на протигагу двом іншим операм 40-х рр., де земний кінець знаменує перехід люблячих сердець у світ досконалого інобуття. В «Ле-

тющому Голландці» та «Тангейзері» досягається жадана перемога над трагічними колізіями поцейбічного існування: возз'єднання закоханих у гармонійному союзі, яке було нездійсненним у реаліях поцейбічного життя-процесу, де діють не тільки закони любові (творче начало в широкому розумінні), а й руйнівні сили. Таким чином, Любов в оперних концепціях Р. Вагнера спрямована у нескінченність, сягаючи вічності.

Архетиповий досвід людства віддзеркалений в творчому досвіді Р. Вагнера. Узагальнюючи цей досвід, зазначимо, що «матерію» сьогосвітнього буття сукупно формують: чоловіче та жіноче начала Всесвіту (Інь-Янь), круговерть народжень та смертей, циклічна зміна дня та ночі, онтологічних етапів (нитка життя, що має початок, середину та кінець) – народження, становлення, смерть. Онтологічні процеси проявляються в різноманітних формах існування. Космічне буття нерозривно поєднується з внутрішнім світом людини (сполученість макро- та мікрокосмосу). Подібне розуміння дійсності відображується в архетипах колективного позасвідомого. Усі онтологічні процеси є діалектичними, і це рельєфно окреслено в картині світу, яка варіантно представлена в оперних опусах Р. Вагнера, сукупно формуючи грандіозний метацикл. Однак квінтесенцією вагнерівського світогляду є вокальний цикл на слова М. Везендонк, де стрижневі смислообрази великого оперного реформатора представлені в узагальнено філософському ракурсі поза музично-сценічного розгортання. Так, в вокальній мініатюрі «Янгол» в центрі уваги знаходиться смислообраз душі, що жадає смерті в розквіті сил та чекає її як порятунку, образ Янгола, що несе страждальця в Едем. В пісні «Скорбота» містяться філософські міркування про зміну смертей та народжень, страждань та радостей, сходу Сонця та його заходу, підсумовуючись філософським резюме: в смерті зерно життя нового. Усі філософські ідеї, виражені у камерно-вокальному циклі в поетичній формі та кореспондують зі спрямованістю вагнерівської оперної драматургії – Liebestod як подолання трагічних онтологічних колізій, суперечностей сьогосвітнього буття.

Підведемо підсумки. Отже, смислотворюючими факторами, що об'єднують дві авторські моделі-концепції «опери порятунку» є типологічна спорідненість оперних героїв та стрижневий драматургічний вектор, спрямований на подолання ситуації приреченості. В творах

двох колосів німецької культури – Л. ван Бетховена та Р. Вагнера – спасіння стає можливим завдяки високодуховним якостям оперних персонажів: героїка духу, самозречення й самопожертва. При порівнянні двох авторських концепцій «опери порятунку» виявляємо безсумнівні збіги концепцій. Наприклад, обидва композитори показують Любов як могутню силу, яка долає усі перепони, а центральним героєм є сильна духом жінка / діва («Фіделіо», «Летючий Голландець», «Тангейзер»). В опері «Лоенгрін» в янгольській іпостасі предстає святий посланець Граалю, а об'єднуючим фактором, що зближає авторські концепції Л. Бетховена та Р. Вагнера, є сюжетний мотив виходу з критичної життєвої ситуацій – несправедливий арешт та визволення із в'язниці, в одному випадку, Божий суд, в іншому. Зазначимо, однак, що на концептуальному рівні благополучний кінець осмислюється композиторами по-різному. У випадку Л. ван Бетховена – це happy end в традиціях жанру «опери порятунку та жахів», що склалася у Франції в роки Великої французької революції. Для Р. Вагнера ж спасіння – це дволикий Янус Любові та Смерті, оскільки в його творах кінець земного існування знаменує перехід закоханих у сферу досконалого метафізичного інобуття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера (пер. Т. Г. Ковалёвой) // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цитович. — М. : Музыка, 1974. — С. 55–62.
2. Вагнер Р. Бетховен (1870) / Р. Вагнер ; пер. и с предисл. Виктора Колонийцова ; изд. С. и Н. Кусевицких. — М.—СПб., 1911. — 145 с.
3. Вагнер Р. Об увертюре / Р. Вагнер // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цитович. — М. : Музыка, 1974. — С. 5–18.
4. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. — Грядущий день / Р. Вагнер ; ред. А. Л. Вольнский, 1911. — 553 с.
5. Дорофеев Д. Ю. Место ангелов в христианской картине мира / Д. Ю. Дорофеев // Книга ангелов: Антология христианской ангелологии / сост., вступ. ст., примеч. Д. Ю. Дорофеева. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005. — С. 9–36.

6. Калашиников Ю. С. Эстетический идеал К. С. Станиславского / Ю. С. Калашиников. — М. : Наука, 1965. — 238 с.

7. Лосев А. Первозданная сущность / А. Лосев // Книга ангелов: Антология христианской ангелологии / сост., вступ. ст., примеч. Д. Ю. Дорофеева. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005. — С. 495–533.

8. Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв. / А. В. Михайлов // Быт и история в античности. — М., 1988. — С. 219–270.

9. Роценко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Г. Роценко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — 33 с.

10. Роценко (Аверьянова) Е. Г. «Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде / Е. Г. Роценко // Проблемы современного искусства и культуры. Педагогическая наука та мистецтвознавство на межі століть : зб. наук. праць. — Харків : Каравелла, 1999. — С. 54–65.

11. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. — М. : Республика, 1996. — 448 с.

12. Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. Т. 1. / О. Шпенглер ; пер. с нем. И. И. Миханькова. — М. Айрис-пресс, 2003. — 528 с. — (Библиотека истории и культуры).

13. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг ; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. — М. : Ренессанс, 1991. — 304 с.

Бабій О. П. «Фіделіо» Л. ван Бетховена та опери Р. Вагнера 40-х років: дві авторські моделі «опери порятунку». Розглянуті типологічні та індивідуальні риси музично-сценічних образів в операх Р. Вагнера 40-х рр. у співвіднесенні зі спорідненими персонажами «Фіделіо» Л. ван Бетховена. При опорі на традицію німецької романтичної опери Р. Вагнер обирає драматургічний вектор, пов'язаний з ідеєю виходу з критичної ситуації, що дозволяє провести також паралель з бетховенською моделлю «опери порятунку». У якості стрижневих персонажів двох німецьких композиторів виступають янголізовані героїні-порятівниці, героїка духу котрих обумовлена жертовністю заради кохання.

Ключові слова: «опера порятунку», героїка духу, Янгол, сходження в пекло, жертовність.

Бабий О. П. «Фиделио» Л. ван Бетховена и оперы Р. Вагнера 40-х годов: две авторские модели «оперы спасения». Рассмотрены типологические и индивидуальные черты музыкально-сценических образов опер Р. Вагнера 40-х гг. в соотнесении с родственными персонажами «Фиделио» Л. ван Бетховена. При опоре на традицию немецкой романтической оперы Р. Вагнер избирает драматургический вектор, связанный с идеей выхода из критической ситуации, что позволяет провести также параллель с бетховенской моделью «оперы спасения». В качестве стержневых персонажей двух немецких композиторов выступают ангелизированные героини-спасительницы, героика духа которых обусловлена жертвенностью во имя любви.

Ключевые слова: «опера спасения», героика духа, Ангел, нисхождение в ад, жертвенность.

Babij O. P. «Fidelio» by L. van Beethoven and R. Wagner's operas of 40-th years: two author's models of «opera of save». In this article by the author are considered type and individual features of musical-scenic images of operas by R. Wagner of 40-th years in correlation with related characters of «Fidelio» by L. van Beethoven. At a support on tradition of a German romantic opera, R. Wagner selects drama vector connected to idea of an exit from a critical situation, that allows also to lead a parallel with by model «operas of save» by L. van Beethoven. As the main characters of two German composers presents the heroine like Angel, which heroism by spirit is caused by sacrifice for the sake of their love.

Key words: «opera of save», heroism of spirit, Angel, descent in a hell, sacrifice.

УДК 78.082.4 : 78.082.1 : 786.2

Мария Бондаренко

**АВТОРСКАЯ КАДЕНЦИЯ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ
ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ
(фортепианные концерты Р. Шумана и Э. Грига)**

В развитии фортепианного концерта XIX в. выделяются несколько магистральных направлений. С точки зрения пианизма наблюдается культивирование виртуозных качеств как специального творческого задания и накопление технологических приемов, своего рода