

МАРИНА ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО

АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ОПЕРОЗНАВСТВА: ПРИГОДИ ОПЕРНИХ СЮЖЕТІВ

ASPECTS OF CONTEMPORARY OPERA STUDIES:
ADVENTURES OF OPERA STORIES

УДК 78.01:782.1

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.297538

Марина Черкашина-Губаренко

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії світової музики,
Національна музична академія
імені П. І. Чайковського,
дійсний член
Національної академії мистецтв України
e-mail: gubaresha@ukr.net

Maryna Cherkashina-Gubarenko

Doctor of Art Studies, Professor,
Department of the History of World Music,
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music,
Full Member of the National Academy
of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0003-4931-4652

Анотація. У статті досліджуються парадокси використання в опері переробок літературних джерел: авторських творів, міфів та казок, легенд і переказів. Серед цих сюжетів виокремлюється тема «фатальної жінки» (*femme fatale*), пов'язана з мотивом спокуси і фінальної катастрофи, якою завершується її шлях. Тема «фатальної жінки» розглядається у контексті гендерної проблематики, співвідношення чоловічого і жіночого світів. Дослідження базується на принципах історичної поетики. Проаналізовано витoki сюжетних мотивів, їхній рух у часі, комбінацію мотивів у зв'язку з системою персонажів, зовнішніми і внутрішніми мотивами їхньої поведінки і, в цілому, з художньою структурою твору. Аналіз сюжетів з точки зору існування в них спільних мотивів та їхнього місця у цілісній сюжетній будові здійснено на матеріалі опер композиторів різних епох. Твори Ж. Б. Люллі, Г. Ф. Генделя, А. Дворжака, Ж. Бізе, Р. Вагнера, А. Берга вперше розглядаються з точки зору існування в них спільних мотивів та їх місця у цілісній сюжетній будові. Це дозволяє розкрити нелінійні зв'язки між оперними творами, які належать до різних історичних етапів, різних жанрів і національних оперних традицій.

Ключові слова: оперний сюжет, сюжетний мотив, *femme fatale* на оперній сцені, гендерні аспекти оперних сюжетів, історія опери XVIII–XX століть.

Мета та методологія дослідження. Специфіка опери полягає у тому, що вона одночасно є різновидом театрального мистецтва і суто музичним жанром синтетичної природи. Народження окремого оперного твору пов'язано з поетапним проходженням кількох стадій. Коли досліджується шлях від партитури до оперної вистави, то перш за все привертає увага трансформація під впливом суто музичних закономірностей загальних законів побудови словесної драми і специфіки просторово-часової організації сценічної дії. Суттєвих змін набувають при оперній переробці обрані *літературні джерела*. Вони підлягають скороченням, укрупненню основних ліній, нерідко вводяться нові персонажі, відсутні в первинному тексті. Структурна перебудова і зміна жанрового спрямування виявляється особливо кардинальною, коли як основа обираються не п'єси, а прозові твори. В лібрето створювалася міцна драматургічна основа, викладався драматичний сюжет з усіма необхідними етапами і стаді-

ями розвитку [5]. Тут також визначалися передумови для розширеного включення музики. З нею разом одержували значне місце ліричний і епічний компоненти. Тобто драма через музику набувала власних неповторних рис вже на рівні літературного тексту лібрето.

Лібретист враховував при плануванні сюжетної основи твору особливість музичного часу як часу внутрішнього життя, і при цьому узгоджував його з часом сюжетного руху, зовнішнім ходом сценічних подій. Сценічна дія планувалася як системи зображуваних подій у їх взаємозв'язку і розвитку. Хоча існують різне розуміння термінологічних відмінностей сюжету і фабули, можна запропонувати таке їх співвідношення. *Фабула* — причинна послідовність і переказ очевидних зовнішніх фактів. *Сюжет* — внутрішня мотивація, джерело, процес породження цих фактів та з'ясування причин, які викликали їх до життя. Сюжет можна порівняти з будівлею, а події, випадки, епізоди і пригоди зі складовими, з яких така будівля формується. Аналіз сюжету веде до з'ясування смислу твору, його ключової ідеї.

Типи оперних сюжетів — пасторальні, священні, легендарні, казкові, міфологічні, побутові, історичні. *Мотив* є найдрібнішою одиницею сюжету. В творі існують головні, вільні, вторинні мотиви. Більшість з них мігрують і мають здатність входити у нові смислові зв'язки. Мотив можна вважати конструктивною одиницею сюжетотворення. Кожен сюжет складається з комбінації різних мотивів та з їх взаємокоригування. Подібно до того, як у симфонічному творі роль рушійного елементу музичного розвитку відіграє розгалужена система мотивних і тематичних зв'язків, їх трансформацій і взаємопереплетень, так само взаємодіють в одному творі і на відстані оперні сюжетні мотиви. У відповідності з ними і з новими комбінаціями, в яких вони опиняються, формується система оперних персонажів.

Різні типи сюжетів були притаманні «високим» і «низьким» оперним жанрам. На характер обробки використаного сюжетного матеріалу, коло персонажів і стильові засоби довгий час впливала застосована жанрова модель. У трагікомедії XVII століття поряд з героями історії або міфу були присутні побутові персонажі повсякденної життєвої сфери: няньки, слуги і служниці, участь яких знижувала високий пафос і піднесену манеру висловлення представників основної сюжетної колізії. Лібретист та історик початку XVIII століття Апостола Дзено (1668–1750) став ініціатором очищення високих оперних сюжетів від багатолюдності, зменшення кількості дійових осіб до шести або семи. Це стало основою строгого класичного канону італійської опери *seria*. Одночасно з цим багаточисельність сюжетної будови залишалася притаманною французькій ліричній трагедії. В ній класичний канон витримувався в розвитку основної інтриги, побудованої на сюжетах міфу або лицарської поеми. В той же час строкатий натовп персонажів «нижчої» міфології, а також алегоричні постаті заповнювали простір балетних дивертисментів, які крім танцювальних включали вокальні і хорові номери.

У XVIII столітті відбувався розквіт демократичних комічних жанрів, сюжетний фонд і характер героїв в яких відрізнялися в італійській опері-буфа, французькій опера-комік та німецькому зінгшпілі. Перша з них мала походження зі сфери «високої» комедії, з одного боку, і зберігала зв'язок з італійською народною комедією *dell'arte* з її умовними персонажами-масками, — з другого. Їй була притаманна детально відпрацьована техніка письма, розвинена система музично-мовних засобів і панівна роль музики як провідного фактора естетичного впливу. Французька опера-комік виникала на ярмарку і базувалася на демократичних заасадах ярмаркового театру. Музика не одразу стала грати в ній вирішальну самостійну роль, на першому плані довгий час знаходився словесний текст і жвава театральна вистава, часто з пародійним спрямуванням. Музичні номери спиралися на побутові жанри і міську демократичну традицію. Зв'язок з народним театральним мистецтвом демократичного спрямування був притаманним і німецькому зінгшпілю.

В добу романтизму стала руйнуватися жанрова ієрархія попередньої доби. Кордони між «високою» и «низькою» жанровими сферами порушувалися. На процес жанроутворення

дедалі більше впливав сам сюжетний матеріал і спосіб його висвітлення. З'явилися такі жанрові різновиди, як історична опера, лірична опера, міфотворча драма, лірико-комічна і народно-побутова опери. У другій половині ХІХ століття замість означення «опера» дедалі частіше стали використовувати термін «музична драма». Її особливості полягали у тенденції до цілісного музичного охоплення задуму і використання симфонічних методів музичного розвитку.

Питання про оперну сюжетологію як розділ більш загальної дисципліни — оперознавства було поставлено і по-своєму розроблено у дисертації Вана Лунчуаня (Wang Longchuan) «Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства» [1]. В цій роботі за основу взято узагальнені сюжетні типи, сформовані на основі певних тематичних груп. Однак, щоб зрозуміти наскрізний рух оперних сюжетів, їх перетини та внутрішні зв'язки, варто зосередитися на окремих *сюжетних мотивах*, а сюжет розглядати як їх комбінацію.

Метод вивчення сюжетних мотивів, їх трансформації і поєднання в різних творах відноситься до сфери *історичної поетики*. Специфіка її в оперній галузі полягає в тому, що більшість оперних сюжетів є вторинною переробленою продукцією, має джерело в літературних творах, в міфології різних народів, в казках і легендах. Парадоксом оперної сюжетології можна вважати також традицію використання як джерел готових оперних лібрето, до цього вже озвучених композиторами. Їх пристосування і переробка можуть бути як суттєвими, так і зовсім незначними. Другим парадоксом є практика багаторазового музичного втілення того самого лібрето. Особливо це стосується лібрето П'єтро Метастазіо, музичних версій яких існує декілька десятків, а їх популярність переросла популярність самого лібретиста.

Метою пропонованої розвідки є аналіз трансформацій мотиву спокуси і самого образу спокусниці, фатальної жінки в оперних творах різних історичних періодів, їх використання в комбінації з іншими сюжетними мотивами, формування на цій основі оригінальних жанрових рішень і авторських концепцій, залежно від ставлення до чоловічого та жіночого у суспільній свідомості історичної доби.

Постановка проблеми. При дослідженні появи на оперній сцені *femme fatale* перш за все слід згадати літературне джерело, до якого протягом досить тривалого часу зверталися оперні композитори. Йдеться про масштабну епічну поему Торквато Тасо «Звільнений Єрусалим», написану ще у дооперну добу (1581). Саме на сторінках цієї поеми була відтворена історія принцеси Дамаської, чарівниці Арміди. В поемі йшлося про події першого хрестового походу та про його героїв, серед яких найхоробрішим називали лицаря Ринальдо. Епічна оповідь сполучалася з мотивами, типовими для тогочасних лицарських романів. До числа останніх належала і розповідь про Арміду [2]. Цей епізод як окремий сюжет дивовижним чином надовго прижився на оперній сцені. Він був викладеним в двох оперних творах, які з'явилися ще у першій половині ХVІІ століття, — «Покинута Арміда» Марко Скаккі (Marco Scacchi, 1630) і «Арміди» Бенедетто Феррарі (Benedetto Ferrari, 1638–1639). У ті часи опера була самобутнім надбанням італійської культури і поки що не перетнула кордони інших країн. Однак вже перший засновник самостійної французької оперної школи Жан-Батист Люллі звернувся до цього сюжету і написав свою «Арміду» у 1686 році [4].

До історії Арміди, першоджерелом якої була поема Торквато Тасо, зверталася чимало композиторів. Перелічу найбільш відомі твори і роки їх появи. Крім Ж.-Б. Люллі, однойменну оперу на те саме лібрето Філіпа Кіно (Philippe Quinault) створив Кристоф Вілібальд Глюк (1777). Власну «Арміду» написали також Антоніо Сальєрі (1771), Доменіко Чимароза (1777), Йозеф Гайдн (1784), Джоакіно Россіні (1817), Антонін Дворжак (1904). По мірі формування в опері сталої системи вокальних амплуа цей жіночий образ став озвучуватися низьким жіночим голосом мецо-сопрано.

Варіантом історії Арміди, в якому головним персонажем стає лицар-хрестоносець Ринальдо (Рено у французькому варіанті), були опери «Ринальдо» Георга Фридриха Генделя (1711) і Антоніо Тоцці (1775). В обох версіях сюжет будується на поєднанні двох основних мотивів. Перший з них пов'язаний з бунтом владної жінки проти усталеної схеми типової жіночої долі і з її суперництвом-двобоем із впевненим у собі лицарем-чоловіком. Другим, фінальним мотивом цього сюжету стає зображення стану жінки, яку покинув її палкий коханець. Цей мотив інколи підкреслюється і в назві. Прикладом є «*Armida abbandonata*» («Залишена Арміда») Ніколо Йомелі (1770). В обох мотивах рушійною силою сюжетного розвитку стає протиборство контрастних почуттів ненависті і кохання.

Основною передумовою, а в ряді варіантів і початковою ситуацією, стає в даному сюжеті загальна схема патріархального світу. В ньому чоловіки є головними особами всіх життєвих сценаріїв. Жінці належить постійно залишатися на другому плані і на підсобних ролях. З чоловічої точки зору, її правильна лінія життя полягає у вдалому і вчасному одруженні і після цього передбачає виконання функцій досконалої дружини при чоловікові. Саме про це говорить у першій дії опери Ж.-Б. Люллі своїй племінниці Арміді її дядечко, король Дамаска Ідрао (Hidraot), за сумісництвом чарівник, що виявиться їх спільним сімейним талантом. Він звертається до неї з проханням швидше обрати чоловіка і продовжити царський рід. І та обставина, що Арміда на противагу цьому вирішила втрутитися у глобальний військовий і релігійний конфлікт, є у цій версії цілковито її власною ініціативою. Як пише В. Плуток, «Експозиція головного жіночого образу опери представлений [sic] вже у першій сцені першої дії. Тут Арміда постає перед глядачами як горда, незалежна красуня правителька всього сходу. Такому настрою сприяє те, що молодий, не скорений лицар Ринальд кинув їй виклик, бо не підкорився її чарам. Вона готова до помсти, однак розповідає подругам сон, в якому побачила себе переможеною, в ногах у відважного лицаря» [2].

Виклад основного матеріалу. Героїня Ж.-Б. Люллі обрала для випробування сили своїх жіночих чар найпочеснішого і наймогутнішого ворога, кращого з воїнів хрестоносців Рено (французька версія імені Ринальдо). Спочатку вирішила його приспати і вбити уві сні. Однак раптом потерпіла неочікувану емоційну і психологічну поразку, бо сама опинилася у полоні нового почуття і покохала ворога. Аналогічно тому, що відбулося з Армідою, згодом переживе і героїня Рихарда Вагнера Ізольда. У передісторії її стосунків із Тристаном згадується епізод, коли вона дізналася, що перед нею озброєний ворог, вбивця її нареченого, ворог, якому вона присяглася помститися і вже занесла над ним меч. Але її зупинив його погляд і усвідомлення того, що кохання вже оселилося у її серці.

В тих варіантах, в яких Арміда є єдиною героїнею всієї оповіді, а в опері Дж. Россіні вона взагалі одна жінка, зірка і примадонна в оточенні шести чоловіків-тенорів, вона використовує проти партнера любовний гіпноз. Тобто за допомогою чар вона вводить героя у свого роду гіпнотичний стан гармонії і спокою, у всьому протилежний активності і войовничому збудженню, яких вимагають від лицаря військові дії. В опері Россіні вона зачаровує лицаря за допомогою цілої балетної сцени. Ця балетна інтермедія за участі наяд і німф займає половину другого акту, і в ній дзеркально відтворені картини перебування лицаря на блаженному острові кохання в оточенні прекрасних жіночих істот. Згадуючи Артура Шопенгауера, можна сказати, що закоханість Рено є приборканням його волі до життя і до перемог на полі бою, яких він прагнув і які забезпечили йому славу найхоробрішого воїна. Подальше звільнення від зачарування, втеча з країни блаженних мрій стають можливими завдяки дружній допомозі двох лицарів, відправлених на його пошук. Як амулет, який пробуджує від сну, вони використовують військові атрибути. В опері Люллі так само, як і у Глюка, у третій сцені фінальної п'ятої дії Рено знаходять в палаці Арміди Убальд та Датський лицар, які умовляють його залишити зачароване місце. Він звільняється від чар, коли бачить себе у дзеркальній

поверхні щита, що його принесли лицарі, і жахається свого розслабленого, позбавленого лицарських ознак вигляду. В опері Дворжака таким амулетом виявляється алмазний щит — дарунок від Архангела Михаїла, який приносять Ринальдо його побратими. Він звільняється від любовного запаморочення, просить у них пробачення і повертається у табір хрестоносців.

У фінальній своїй поразці Арміда, яку залишив зваблений лицар, опиняється в одній компанії з такими оперними героїнями, як Дидона і Аріадна. Всіх трьох залишали палко закохані чоловіки, які поверталися до своїх прямих чоловічих обов'язків і до покладеної на кожного головної життєвої задачі. Якщо чоловіків чекає попереду подальший шлях і нові пригоди, то покинуті жінки ведуть себе по-різному. Арміду мучить ображена гордість, її кохання обертається на розпач і на заклик до помсти та заклинання демонів розрухи. Наприкінці вона використовує свій дар чарівниці, щоб зруйнувати весь примарний світ, який створила, та тримати у полоні прекрасного лицаря. Гордість і збереження власної гідності характеризують поведінку Дидони в опері Генрі Персела «Дидона та Еней». Коли Еней почав вагатися і раптом запропонував їй скасувати свій від'їзд, вона засудила непослідовність його поведінки і у той же час здійснила своє власне рішення померти після втрати коханого. В «Аріадні на Наксосі» Рихарда Штрауса відповідно до подвійної специфіки жанру як одночасно буфонної комедії і трагедії у фіналі перед Аріадною, яку залишив Тезей, з'являється юний бог Вакх, якого вона спочатку приймає за Тезея. Але коли розуміє помилку, вони закохуються одне в одного і таким робом лікують любовні прикrostі, які до того трапилися у житті кожного з них.

Показовий допоміжний сюжетний мотив, який додав лібретист опери Дворжака Ярослав Врхлицький у завершення любовної історії Арміди і Ринальдо. Вже після того, як Ринальдо повернувся до свого військового загону, він несподівано зустрічає таємничого темного лицаря, з яким у них відбувається сутичка. В результаті невідомий отримує поранення, після чого відкривається його інкогніто. Виявляється, що це була переодягнена Арміда. Перед тим, як вона помирає на його руках, Ринальдо встигає охрестити кохану і тим самим виконує глобальне завдання хрестового походу. Таке закінчення, безумовно, відсилає до Вагнерового «Парсифаля». Головний герой опери Вагнера також у фіналі здійснює символічний обряд хрещення над Кундрі і знімає з цієї спокусниці тяжку провину, від якої вона не могла звільнитися протягом кількох її життєвих циклів. Але ще до появи останнього оперного твору Вагнера така сама ситуація виникала в опері Джузеппе Верді «Ломбардці у першому хрестовому поході». Тут дочка очільника загону хрестоносців Арвіно Джизельда закохується у мусульманського принца, з яким познайомилася, коли потрапила у полон в мусульманський табір. Коли вони разом втікали від переслідувань, її коханий дістав важке поранення. Обое опинилися в печері християнського відлюдника. Як виявилось, це був дядько Джизельди, який і охрестив мусульманина перед його смертю.

Інший варіант стосунків рокової жінки з об'єктом її любовних зазіхань виникає в тих випадках, коли головним героєм опери стає чоловік. Сюжет збагачується при цьому новим мотивом суперництва двох жінок, умовно «чорної» і «білої». Так, в «Ринальдо» Генделя італійське лібрето Джакомо Россі було перероблене для першої опери композитора, яку написав для Англії Аарон Гіл (Aaron Hill). Тут безстрашний лицар від самого початку закоханий у Альмірену, дочку очільника хрестоносців Гофредо (реальний історичний прототип Готфрид Буйонський). Ця дівчинка також виходить за межі своєї жіночої ролі, бо опиняється на війні поряд з чоловіками і поводить себе досить хоробро та завзято, прикладом чого стає її ефектна вихідна арія. Арміда з'являється у таборі хрестоносців разом із закоханим в неї царем Єрусалиму Аргантом, якій пропонує влаштувати триденне перемир'я. Це стає прикриттям для вчинку Арміди, яка організовує викрадення Альмірени з допомогою чорних чудовиськ. Звісно, що на пошуки зниклої дівчини тут же вирушають трое чоловіків, Гофредо і його брат

Евстазію, і, звісно, Ринальдо. Зустрітися з цим небезпечним ворогом сподівалася підступна чарівниця, яка тримала Альмірену у полоні.

Сцена спокуси Ринальдо, в якого Арміда несподівано для себе закохується, і демонстрація хитросплетінь, які вона влаштовує, мають свої комічні відтінки. Палким женолюбом виявляється Аргант, який пробує освідчитися у своїх почуттях до Альмірени у той час, як Арміда закувала її у камінну глибу і позбавила можливості рухатися. Всі герої твору проходять через низку випробувань. Є тут і образ мага. До нього в останній дії звертаються по допомогу Гофредо і Евстазію, які одержують у відповідь корисні поради і чарівні палички. Драматичні події розігруються біля замка Арміди. В ньому знаходяться у полоні Ринальдо і Альмірена, а охороняють замок чудовиська. Кілька спроб чарівниці вбити Альмірену не мають успіху, однак чарівні палички дозволяють Гофредо і його спільнику перетворити сад Арміди на пустелю. Ринальдо втручається у чергову спробу Арміди розправитися над його коханою, замахується на Арміду шаблею, і вона зникає під землею. Звільнена Альмірена радісно вітається зі своїми визволителями, на яких чекає переможний штурм Єрусалиму.

Після знайомства з версією Генделя можна одразу перескочити через півтора століття і подивитися, який резонанс одержав такий сюжетний розклад в опері Рихарда Вагнера «Тангойзер». Так само чітко, як і у його попередника, у Вагнера протиставлені дві контрастні жіночі постаті: прекрасна спокусниця, богиня любовних насолод Венера і чиста серцем, здатна на жертвоне кохання Єлизавета. Різниця у змалюванні цих двох образів і в їх сюжетних функціях полягає у тому, що в творі Вагнера вони не стільки відверто протиставлені, скільки до певної міри доповнюють одна одну. І це є проблемою, яку доводиться розв'язувати головному герою. Він є співаком-мінезингером, який вчинив бунт проти естетичної обмеженості традиційного для німецьких князівських дворів мистецтва. Варто підкреслити, що не за допомогою чар, а за власним вибором він опинився у небезпечному з точки зору офіційної моралі і релігійних уявлень місці, гроті під назвою Венерина гора, де присутні віддавалися чуттєвим насолодам і необмеженим буянням плоті. У добровільному полоні богині кохання він пробув сім років, але потім, так само за власною ініціативою, її залишив. І тоді Венері, попри весь її божественний статус, довелося пережити емоційний стан покинутої жінки, як і Арміді й вище названим оперним героїням.

У ролі покинутої опиняється в опері Вагнера і друга героїня — Єлизавета. Сім років вона чекала на свого коханого, який її раптово залишив, а коли їх стосунки відновилися напередодні співацького змагання, Тангойзер проспівав Гімн Венері і тим самим публічно образив Єлизавету. Так вона опинилася у групі оперних героїнь поруч з Дидоною, Аріадною, Армідою. Однак, попри власну образу, вона захистила Тангойзера і вказала йому шлях спокутування провини. В результаті Єлизавета стала в цій опері втіленням ідеалу жінки, здатної на безкорисливе жертвоне кохання.

Що стосується головного героя, до свого зухвало вчинку з виконанням на офіційному співацькому святі крамольного гімну він почувався впевнено у собі і стверджував власний вибір життєвої позиції в поведінці і у творчості. Свій виступ він розцінював як естетичне бунтарство, виклик, альтернативу до мистецьких засад, продемонстрованих у виступах інших мінезингерів. Однак неочікувана ворожа реакція присутніх і захист Єлизавети змінили його ставлення до попереднього досвіду. Він почав сприймати перебування у гроті Венери в категоріях гріха і спокути. Однак розчарування чекало його і надалі, в товаристві пілігримів, з якими він вперше зіткнувся ще після повернення з Венериного гроту. Шлях до Риму, на який нашттовхнула Єлизавета, результат зустрічі з церковним очільником римським папою, принесли ще більше розчарувань і навіть бажання вдруге кинутися в обійми крамольної богині. Але звістка про смерть Єлизавети зупинила його.

Дуже показово, що персональні розчарування героя не змінили в опері Вагнера значення ідеальних уявлень про кохання і спокуту. Такі ідеали недосяжні, але лише їх існування надає земному життю людини справжнього сенсу. Символічне об'єднання полярних жіночих образів і оспівування ідеальної жінки відбувається не в партії головного героя, а в романсі його побратима, прихильника Єлизавети Вольфрама. Ще перед поверненням Тангойзера з прощі і після зустрічі з Єлизаветою Вольфрам складає свій гімн Венері як прекрасній зірці, недосяжній і водночас реальній, яку можна споглядати у вечірньому небі. У романсі Вольфрама Вагнер ніби передбачив символічний смисловий мотив *Liebested*, який визріє у нього пізніше, під час створення «Тристана та Ізольди». У поєднанні любові і смерті йдеться про те, що ідеальне кохання існує, однак стверджує воно себе остаточно у вічності і у вищому космічному вимірі. А значення спокути як одного із життєвих ідеалів підкреслюється у «Тангойзері» через наскрізний образ пілігримів, а також через фінальну ситуацію. Після смерті героя на останніх тактах твору пілігрими приносять звістку, що сухий посох в руках папи розквітнув. Попри суворий вирок вищого церковного авторитету, Тангойзер завдяки цьому дивовижному явищу одержує прощення від самого Бога.

Здавалося б, те саме поєднання контрастних жіночих постатей, темної Ортруди і світлої Ельзи, знаходимо і в «Льєнгрині» Вагнера. Але тут змінюється головний герой, а з ним і співставлення чоловічого та жіночого світів. Попри зовні різні сюжетні функції обидві жінки і тут, як і в «Тангойзері», є двома гранями одного узагальненого жіночого образу. Їх можна назвати захисницями і берегинями суспільного устрою, в основі якого лежать бюрократичні закони і юридичні права. У своїх витоках такий тип суспільства, який і досі притаманний європейському соціуму, походить від стародавньої Римської імперії. В такому суспільстві цінність людини і її статус визначають затверджені документи і анкетні дані. Лицар, який прибув на захист Ельзи, спробував порушити цей порядок і запропонував Ельзі прийняти себе таким, як він є, без запитань про ім'я, походження та інші біографічні подробиці. Це виявилось для неї неймовірним випробуванням, бо суперечило всьому, на чому тримався її світ і про що їй нагадувала ніби то у всьому протилежна підступна Ортруда. Вкрай показово, що про юридичне оформлення майбутніх стосунків Ельза подумала ще до того, як герой з її сну реально з'явився на виклик глашатая. Вона прилюдно пообіцяла віддати віртуальному захиснику всі права, які мала як брабантська принцеса і спадкоємиця влади та титулу померлого герцога.

Спочатку виграш лицаря у двобої з Тельрамундом Ельза сприйняла як промовисте свідчення на користь безіменного лицаря. Але тут же її віра похитнулася, коли Ортруда вселила в свого чоловіка переконання, що перемога його супротивника під час Божого суду фальшива і є результатом чаклунства. Тельрамунд виголосив це звинувачення прилюдно в розпал урочистої весільної церемонії і тим серйозно зачепив Ельзу. А ще до того Ортруда у сцені зіткнення двох жінок на сходах храму (суперечку про вищість суспільного стану і походження) прямо озвучила різницю в їх позиціях. Себе вона охарактеризувала як законну дружину всім добре відомого чоловіка і громадянина, в той час як Ельза, за її словами, не зможе сказати цього про себе і про свого обранця.

Перша шлюбна ніч і перша розмова Ельзи з Льєнгрином наодинці виявилася крахом сподівань героя на беззастережну віру без юридичних підтверджень. Аргументи Ельзи в її дискусії з чоловіком у всьому нагадували логіку аргументації Ортруди, яка до цього озвучувала Ельзі її ж підсвідомі думки і побоювання. Таким чином збірний образ жінки постає в цій опері як консервативне гальмівне начало, а експеримент, що його здійснює прогресивний посланець більш досконалого суто чоловічого світу, виявляється невдалим.

Трансформації сюжетних мотивів зваблення і покаяння відбуваються також в останній опері Вагнера «Парсифаль». Тут можна знайти перегуки як з численними «Армідами», так і з

попередніми вже згаданими творами самого композитора. Як і в «Арміди» Россіні, Кундрі тут єдиний жіночий персонаж у чоловічому світі. В її особі нарешті поєдналися дві контрастні жіночі постаті. В товаристві лицарів Грааля вона виглядає як дикунка, яка раптово з'являється і зникає, а при першій своїй появі приносить цілющий бальзам Амфортасу, який страждає від невиліковної рани. Тут же при появі Парсифаля, який не може нічого розповісти про себе, вона демонструє володіння невідомою іншим інформацією і говорить про смерть матері Парсифаля Герцеляйди (Herzeleide) після зникнення сина.

Зовсім іншою стає Кундрі у розкішних садах чародія Клінгзора, аналога загадкової Венерини гори, однак тут завдяки образу Клінгзора це набуває відверто негативних конотацій. Як залежна від Клінгзора, Кундрі стає небезпечною спокусницею, Іродіадою, трояндою Пекла. З'ясується, що саме на ній лежить провина зваблення Амфортаса, сина очільника братства лицарів Грааля Титуреля. Згадаємо сцени Арміди і Ринальдо в різних оперних версіях. В них чарівниця раптово відчуває неможливість здійснити план помсти запеклому ворогу, бо неочікувано її охоплює почуття кохання. Аналогічний злам відбувається у розпалі розгнаної сцени Кундрі і Парсифаля, яка займає більшу частину 2-ї дії опери. Але тут причиною зламу стає реакція самого героя на пастку, яку спланувала рокова красуня. Цнотливий поцілунок від юнака замість першого кроку Кундрі до перемоги викликає у Парсифаля несподівану згадку про Амфортаса та його страждання, що руйнує весь задум зваблення. Після цього ролі героїв кардинально змінюються. Парсифаль чинить впевнений опір, а Кундрі все ще сподівається його зловити і прагне викликати його співчуття згадкою про свої моральні страждання. Вона розповідає, що страждання не покидали її протягом кількох прожитих життів і були пов'язані з епізодом зустрічі з Христом під час його руху на Голгофу. Тоді вона посміялася над ним, а у відповідь зустріла погляд, сповнений доброти і любові. Тобто тут ми зустрічаємося з мотивом любовного погляду у відповідь на презирство, ненависть, глузування. Смысловий мотив любовного погляду, який є в «Арміди», у «Тристані та Ізольді» Вагнера дістає конкретне музичне втілення як наскрізна тема, яка вперше звучить ще у оркестровому вступі.

Як і сюжет «Арміди», 2-га дія «Парсифаля» завершується руйнуванням примарного царства чарівника. Однак в опері Вагнера це ще не остання крапка, а лише стадія подальшого сюжетного розгортання. Розв'язання долі Кундрі і пов'язаної з нею сюжетної лінії завершується у першій картині 3-ї дії. Про аналогічне завершення вже знаємо з вище згаданого останнього епізоду в опері Дворжака, а фактично і з фіналу «Тангойзера». Грішниця і грішник в обох варіантах одержують відпущення гріхів після довгого страдницького шляху випробувань, помилок, розчарувань. Обидві рокові героїні, Арміда і Кундрі, очищаються через обряд хрещення. У другій картині «Парсифаля» Кундрі залишено бути мовчазним свідком подій, які відбуваються у сuto чоловічому світі.

У цій опері роздвоєння на два контрастних персонажа торкається не жіночих, а центральних чоловічих образів. Це Парсифаль і Амфортас. Обидва проходять через низку випробувань, які змінюють їх долю. Головне випробування, якого Амфортас не витримує, відбувається ще до початку дії опери, в її передісторії. В самій опері йому належить існувати в умовах трагічних наслідків власного падіння. Невиліковна рана утруднює виконання його обов'язку керівника обряду відкриття священного Грааля, який насичує життєдайною енергією всіх лицарів і від якого також залежить життя хворого батька Амфортаса Титуреля. Що до Парсифаля, він у перерві між другим і третім актами проходить власний шлях покаяння і змужніння, після чого повертається у Грааль уже просвітлений і готовий до виконання нової місії. Саме йому призначено в останній картині замінити померлого Титуреля і стати на чолі лицарського братерства, а також звільнити від мук і від тягара його гріха Амфортаса.

Яку ж роль у цій суто чоловічій опері відведено єдиній тут жінці? Роль цю можна назвати вирішальною як для Амфортаса, так і для Парсифаля. Справа у тому, що зустріч з Кундрі відкрила в обох чоловіках протиріччя загальнолюдського масштабу. Її жіночність виступає тут як природна стихія, яка несе в собі сильний енергетичний заряд. Згодом Франк Ведекінд, автор п'єс «Дух землі» (1896) та «Скринька Пандори» (1907), висуне тезу про «das Weibliche», тобто жіноче як пасивне природне начало, насичене особливо сильною енергетикою. На противагу до абстрактного розуму, «дух плоті» Ф. Ведекінд вважав пов'язаним з безпосередніми проявами життя у всій конкретності «тут-буття». У душі його впевнених у своїй життєвій місії героїв-чоловіків буде відбуватися боротьба інстинкту і цивілізації. Майже в той же час станеться переворот у психологічній науці, Зигмунд Фройд почне досліджувати цей конфлікт і відкриє сферу позасвідомого. Фройд дійде висновку про сублимацію як засіб подолання конфлікту через здійснення вищих завдань і прагнень.

Зовні провина Амфортаса полягає в тому, що він втрачає священний предмет, спис, яким в останні години життя Христа римський воїн вдарив його, і в результаті його удару витікла кров, яку Йосиф Ариматейський зміг зібрати в чашу. Ця священна реліквія якимось шляхом потрапила у Монсальват і стала разом зі списом охоронятися заснованим тут лицарським братерством. Спис з вини Амфортаса опиняється в руках Клінгзора, при цьому саме цим списом одержує невеличкову рану сам Амфортас. Але у підґрунті історії останнього лежить вже згаданий глобальний конфлікт. Фактично він терпить поразку від «духу плоті», як згодом герої діалогії Ведекінда «Скринька Пандори». Всі виведені в цій діалогії чоловіки не в змозі протистояти чарам спокусливої *femme fatale* Лулу, яка їх руйнує і знищує. Безсилим протистояти жіночим чарам Кундрі виявився і Амфортас. Тому його страждання заслуговують на співчуття, а не безальтернативний моральний осуд. Приклад Амфортаса стає для Парсифаля першим уроком, який навчає співчуттю і допомагає пройти процес сублимації: підготовку до здійснення високої місії очільника співтовариства лицарів світла і добра та служителя священного Граала. Досягнувши цього містеріального перетворення, він бере під свій захист і Кундрі. Тож роковій жінці повертається в останній опері Вагнера її законне місце у структурі патріархального світу: бути при лідері-чоловікові і під його опікою.

Але варто повернутися до опер романтичної доби, в яких головними стають не чоловіки, а жіночі персонажі з рисами «рокової жінки». Найбільш показовий такий зразок — це, без сумніву, Кармен, бунтівна і незалежна героїня опери Жоржа Бізе. З Армідою її споріднює активна позиція, бажання бути господинею власної долі, підкоряти своїй волі і бажанням чоловіків. Є і суттєва різниця. Дії Кармен значно більш раціональні від початку і до кінця. Вона прекрасно володіє собою у різних, зокрема й небезпечних ситуаціях. Кохання не застає її зненацька, як воно накриває і збиває з твердої життєвої позиції Арміду. Тому Кармен неможливо уявити в ролі покинутої і розчавленої поразкою. У цій опері подвоюються не лише жіночі, а й чоловічі образи. Поряд з Кармен з'являється Мікаела, а Хозе дублює Тореадор. Мікаела перегукується із Єлизаветою як втілення цнотливого жертвовного кохання. Однак її зв'язок з Хозе лише опосередкований, бо вона підміняє собою образ його матері.

Хозе і Тореадор є аналогами Амфортаса і Парсифаля, але зі зміною сюжетного статусу. Хозе, незважаючи на своє пасування перед жіночими чарами Кармен, залишається головним чоловічим персонажем і рушійною силою сюжетного розвитку. В кожній з чотирьох дій саме йому належить здійснити переломний вчинок, який змінює первинну сюжетну ситуацію і дає початок новому циклу дії. У першому акті він наприкінці відпускає взятую під варту Кармен і бере на себе відповідальність за це порушення військового обов'язку. В другому акті після відбуття покарання у вигляді тимчасового ув'язнення він з'являється у кабачку Лільяс Пастья на побачення з Кармен. Зустріч одразу переривається сигналом, який спонукає його повернутися до казарми. Так би і сталося, він би на цей раз уникнув спокуси, однак несподіва-

на поява капітана Цунігі і сварка з ним, яку затіває Хозе, позбавляє його шансу зберегти статус досконалого воїна і надійного громадянина. Виступ проти вищого за званням, те, як скористалися цією ситуацією Кармен і контрабандисти, вимушує Хозе приєднатися до їх загону.

Найважливішим вчинком в розкритті рис характеру Хозе і у його самоусвідомленні стає ситуація, яка виникає в третій дії. Серед контрабандистів з'являється хоробра самовіддана дівчинка Мікаела. Вона приносить Хозе звістку про смертельну хворобу його матері, яка хоче перед смертю побачити сина. Хозе вже знає, що Кармен до нього байдужа і готова його кинути. Він розуміє, що залишити її зараз матиме фатальні наслідки для їх кохання. Однак на цей раз верх бере його гідність як чоловіка і синівські почуття. Багато з того, що входить у стереотип надійної чоловічої долі, він вже зруйнував. Хрест поставлений на військовій кар'єрі, обраний небезпечний шлях порушників закону, які займаються контрабандою. Але вирішити на користь матері йому допомагають міцні родинні зв'язки. Саме завдяки цьому він збереже себе до кінця і не скориться перед всевладною «das Weibliche», а вб'є її у собі та розправиться з такою ж нескореною роковою красунею Кармен. Тобто зіткнення чоловічого і жіночого світів закінчилося в опері Бізе нічиєю.

Варто ще визначити функції і тип другого чоловічого героя Тореадора. Якщо порівняти із «Парсифалем», саме йому призначена роль переможця, його портрет змальований тут статично. Він втілює одночасно дві схематичні моделі: маску Капітана у комедії dell'arte і образ рекламного героя медійного простору. Такий самий розподіл функцій і саме такі типи чоловіків-суперників одержать продовження і подальший розвиток у «Воцеку» Альбана Берга. Але кардинальна зміна тут стосується жіночого образу. Марі в опері Берга не є спокусницею, навпаки, вона стає об'єктом спокуси і зазіхань тупого солдафона Тамбурмажора. Жіночий варіант сюжету, представлений у «Кармен», змінюється тут чоловічою версією. У Марі немає жіночого двійника у вигляді Альмірени з «Ринальдо» Генделя або Мікаели з опери Бізе. Натомість сімейні цінності, зазіхання на них з боку мучителів Воцека Капітана і Доктора, прилюдне приниження, яке він дістає від Тамбурмажора, стають важливими мотивами поведінки головного героя.

Аналіз руху і засобів об'єднання сюжетних мотивів дозволяє досліджувати історію опери як нелінійну систему. Моделлю такої історії є тетралогія Вагнера «Перстень нібелунга», цикл з чотирьох самостійних творів, зв'язаних наскрізною сюжетною лінією. В музичній структурі тетралогії зовнішній і внутрішній розвиток подій, смислові зв'язки, взаємодія персонажів та їхні функції у розкритті ключової ідеї забезпечують різні групи лейтмотивів, логіка і принципи їх об'єднання. Глобальний концепційний рівень тетралогії пов'язаний з колізією «любов і влада». Свого часу її ж було покладено в основу останньої опери Клаудіо Монтеверді «Коронація Попеї», а згодом розвинуто ще в багатьох операх. Поряд з цим розробляється низка інших важливих мотивів: «людина і природа», «природа і цивілізація», зіткнення свободи і необхідності, мотив золота як символу влади і джерела світового зла, перипетії, пов'язані з перемогою, а потім поразкою світлого героя, який не зазнав страху.

Мотив спокуси і сама спокусниця з'являються у Вагнера лише у фінальній частині тетралогії, у «Сутінках богів». У багатовимірному сюжеті тетралогії місце Гутрун, в яку під впливом напою забуття закохався Зигфрид, майже периферійне. Вона стає спокусою для світлого героя не усвідомлено, бо за його звабленням стоїть головний прихований спокусник і небезпечний носій зла Гаген. У чоловічому світі героєцентричної Вагнерової концепції Зиглінда уособлює ідеал переможного, здатного до самозречення кохання до гідного цього почуття обранця. Але для цього їй належить звільнитися від влади деспота-чоловіка Гундинга і порушити загальноприйняті моральні норми, на що вказує Вотану його розлючена дружина Фрика, богиня-захисниця домашнього вогнища. У поведінці валькірії Брунгільди, коли вона раптово на власний вибір змінює рішення долі Зигмунда, яке продиктував Вотан, втілено жі-

ночий бунт проти всевладдя образу батька, тобто проти суто чоловічих законів соціуму. Далі вона добивається пом'якшення жорстокості батьківського вироку, а приклад кохання Зигмунда і Зиглінди стає для неї моделлю ідеальних любовних стосунків жінки і чоловіка, які надалі вона мріє реалізувати через союз із Зигфридом і заради цього готова поступитися роллю войовничої діви-валькірії. Завдяки підступній інтризі Гагена її ідеал на якийсь час руйнується, і тоді вона потрапляє в одну компанію з Армідою і Дидоною як зраджена і ображена жінка. Однак Вагнер дає їй шанс зрозуміти приховану суть подій, а у фіналі продемонструвати всю силу самовідданого жіночого кохання, яке спокутує гріхи й помилки чоловіка та відновлює незаплямоване ім'я вбитого героя. Сама вона кидається у розпалений на березі Райну вогонь, в якому згорає тіло Зигфрида. Брунгільда завершує тетралогію великим монологом, який, подібно до епізоду Смерті Ізольди в «Тристані», можна назвати її власною *Liebestod*.

Висновки. Усупереч поширеній думці про те, що *femme fatale*, «фатальна жінка», жінка-спокусниця є ключовою постаттю лише у мистецтві декадансу, аналіз сюжетних мотивів оперних лібрето різних часів виявляє цю функцію в оперній драматургії на сотні років раніше. Мотив спокуси впливає на долю головного героя твору і на долю спокусниці. Так розкривається взаємодія чоловічого і жіночого світів — проблема, яку можна вважати глобальною для всіх етапів людської історії і для різних видів мистецтва. Незважаючи на повторюваність сюжетного мотиву, його використання у комбінації з іншими дозволяє розкривати у музичній драматургії найрізноманітніші типи драматичних конфліктів: людина і природа, природа і цивілізація, свобода і необхідність, влада темряви і світла.

Література

1. Ван Л. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2019.
2. Плуток В. Синтез жанрових моделей епічної поеми, лицарського роману та класицистської трагедії в опері Ж. Б. Люллі «Арміда» // Музична наука на початку третього тисячоліття. 2017. Вип. 4. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/Plutok1.pdf (дата звернення: 17.09.2023).
3. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: Акта, 2015. 392 с.
4. Anthony J. R. Lully, Jean-Baptiste // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 11. London, 1980. P. 314–329.
5. Smith P. J. *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*. London: Victor Gollancz, 1971.

References

- Wang, L. (2019). *Operna siuzhetolohiia yak predmet suchasnoho muzykoznavstva* [Opera Plotology as a Subject of Modern Musicology]. Doctoral Dissertation. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music [in Ukrainian].
- Plutok, V. (2017). Syntez zhanrovyykh modelei epichnoi poemy, lytsarskoho romanu ta klasysystskoi trahedii v operi J. B. Lully "Armida" [Synthesis of Genre Models of Epic Poem, Chivalric Romance and Classicist Tragedy in J. B. Lully's Opera *Armida*]. *Muzychna nauka na pochatku tretoho tysiacholittia*, 4. Retrieved from http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/Plutok1.pdf [in Ukrainian].
- Cherkashina-Gubarenko, M. R. (2015). *Operny teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera in a Changing Spacetime]. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].

Anthony, J. R. (1980). Lully, Jean-Baptiste. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 314–329). Vol. 11. London.

Smith, P. J. (1971). *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*. London: Victor Gollancz.

CHERKASHINA-GUBARENKO M.

ASPECTS OF CONTEMPORARY OPERA STUDIES: ADVENTURES OF OPERA STORIES

Abstract. The article explores the paradoxes of using literary sources in opera: literary works, myths and fairy tales, legends and traditions. Among these stories, the author focuses on the theme of the *femme fatale*, associated with the motif of seduction and the final catastrophe that ends her life story. The theme of the *femme fatale* is considered in the context of gender issues, the relationship between the male and female worlds. The research is based on the principles of historical poetics. The author analyses the origins of plot motifs, their development in time, the combination of motifs in connection with the system of characters, external and internal motives of their behavior, and, in general, the artistic structure of the work. The analysis of the plots in terms of the existence of common motifs in them and their place in the integral plot structure is based on the operas by composers of different ages. The article first examines the works of Jean-Baptiste Lully, Georg Friedrich Händel, Antonín Dvořák, Georges Bizet, Richard Wagner, and Alban Berg in terms of the common motifs and their place in the integral plot structure. This makes it possible to reveal non-linear connections between opera works belonging to different historical epochs, different genres, and national traditions.

Keywords: opera plot, plot motif, femme fatale in opera, gender aspects of opera plots, history of opera from 18th to 20th centuries.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2023