

Розділ 1.

ЗІ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ

УДК 48.071.1(092) (430):782.1]:78.01

DOI 10.34064/khnum2-2401

Іванова Ірина Леонідівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української та зарубіжної музики,
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: ivanova.i.l.hnum@gmail.com
ORCID iD 0000-0002-4706-228X

**ЖАНРОВА ПОЕТИКА «ПАРСИФАЛЯ» Р. ВАГНЕРА
В КОНТЕКСТІ ІДЕЇ GESAMTKUNSTWERK**

*Єдине творіння майстра, написане саме для Байройтських фестивалів, «Парсифаль» цілковито відповідає концепції музичного театру, заснованій на ідеї Gesamtkunstwerk і розглядається в статті як абсолютне її вираження. Розуміння Gesamtkunstwerk сучасним музикознавством не обмежується синтезом мистецтв, але обіймає весь комплекс поглядів на художньо-творчу діяльність, її сутність і роль в духовно-інтелектуальному і суспільному житті. З іншого боку, це поняття слугує визначенням сукупного досвіду культури у всіх її складових. Під таким кутом зору вивчається жанрова поетика «Парсифаля», що містить референції з поетиками інших жанрів різних видів мистецтв. **Мета статті** полягає у розкритті композиторських засобів, завдяки яким ці референції утворюють «всесідність» під знаком Gesamtkunstwerk. Обираються жанровий, системний на основі міждисциплінарного підходу, компаративний **методи дослідження**. Залучаються наукові матеріали, що належать різним сферам гуманітарного знання, зокре-*

ма театрознавству (С. Мокульський), літературознавству (М. Бахтін), медієвістиці (А. Гуревич), музикознавству (М. Веремйова, Н. Вієру, Е. Махрова, К. Піктер, А. Філіннов, А. J. Steinhoff, М. Knust, Р. Dayan, G. Faure, R. Paulin, M. F. Gabriel, R. Nacohen). Робиться **висновок**, що жанрова поетика «Парсифаля», відбиваючи ознаки поетик інших жанрів, усотує притаманні їм властивості, які влітаються в загальну художню тканину музичної драми, утворюючи єдиний неподільний сплав, відповідно до ідеї *Gesamtkunstwerk*.

Ключові слова: «Парсифаль»; *Gesamtkunstwerk*; жанрова поетика; «всеєдність»; референції; час; простір; сюжетоутворення; герой; лейтмотивна система.

Постановка проблеми. «Парсифаль» Р. Вагнера посідає в композиторському здобутку митця особливе місце. Написаний спеціально для Байройтських фестивалів, він є абсолютним вираженням ідеалу «мистецтва майбутнього», сутність якого відбивається поняттям *Gesamtkunstwerk*. Акумуляована в «Парсифалі» численність поетичних, етичних, релігійних, філософських мотивів, упредметнених реаліями світової культури, унеможливує виведення якоїсь певної «формули» його змісту, унаслідок чого він і досі залишається ледь не найзагадковішим творінням Р. Вагнера. Принцип єдності «всього», закладений в ідеї *Gesamtkunstwerk*, розповсюджується в «Парсифалі» на всі складові художньої структури – від засобів сюжетоутворення до лейтмотивної системи, на вищому рівні узагальнюючись в його жанровій поетиці. Побудована шляхом злиття сутнісних та атрибутивних властивостей різних історико-мистецьких жанрових традицій, вона випромінює «закодовані» в них результати духовного досвіду культури, утворюючи єдиний, багатий численними, взаємно віддзеркаленими обертонами смисловий простір розглядуваного опусу. Отже, розкриття жанрової поетики цієї музичної драми сприятиме наближенню до розуміння художнього задуму останнього «послання» Майстра.

Мета пропонованої статті полягає в осягненні жанрової поетики «Парсифаля» як опредметнення ідеї *Gesamtkunstwerk*.

Зазначена проблематика дослідження обумовлює обрання **системного наукового підходу** з використанням міждисциплінарних зв'язків.

Виклад основного матеріалу дослідження. Самопізнання культури XIX століття не в останню чергу відбилося в концепції «всеєдності». У філософсько-естетичній думці, літературній творчості і музичному мистецтві вона набула різних понятійно-предметних форм. Тут і гегелівське «зняття» протилежностей в їх синтезі, і фіхтевська дихотомія особистості і світу як «Я» та «не-Я», і навіть гетевське положення про світову літературу, маніфестоване в «Західно-східному дивані». У психологічному плані прагнення до «всеєдності» в світовідчутті цієї епохи видається зворотною стороною романтичного індивідуалізму, причому ця зовнішня антиномічність фактично переборюється тотожністю в межах самого мікросвіту. Коментуючи ситуацію відчуження особистості, типову для тогочасної культури, літературознавець А. Карельський (1911) висловив думку, згідно з якою, немовби в компенсацію стану соціального дискомфорту, «ранні романтики прагнули стимулювати своє відчуття причетності таїнствам духу, природи і мистецтва»; більше того: «Романтичний геній, за їх переконаннями, одвічно містить у собі весь Всесвіт; навіть задаючись метою пізнати зовнішні світи, їх герой <...> виявляє, що всі варті пізнання таємниці цього світу присутні <...> в його власній думці» (Карельський, 1911: 11). З іншого боку, в німецькому мистецтві, в тому числі в творах Р. Вагнера, «розгортається – перед слухачем або глядачем – універсальна широта історичних обривів» (Михайлов, 1981: 10).

Особливе значення для розуміння тогочасної ідеології та світосприйняття має «філософія тотожності», або «філософія всеєдності» Ф. Шеллінга. А. Гулыга, розглядаючи сутність шеллінгівської концепції, виділяє такі прояви тотожності, визначені філософом, як єдність природи, де відсутні окремі субстанції та неподільні елементи; загальна двоїстість – будь-яка дійсність передбачає роздвоєння; мистецтво, що «повертає людину до природи, до споконвічної тотожності об'єкта та суб'єкта» (Гулыга, 1987: 15, 16, 19). На думку Н. Берковського, філософія Ф. Шеллінга висунула найважливіші для романтизму мотиви, ключовий з яких – новий погляд на світ, відповідно до якого, в ньому немає застиглих явищ, все перебуває в стані безкінечного руху та динамічних змін (Берковский, 1973: 24).

Відсутність чітко окреслених кордонів між окремими реаліями, проголошена Ф. Шеллінгом, сприяє їх плавному «перетіканню», отождненню різного та навіть не поставленого в одному ряді. У незакінченому романі «Життя музиканта» К. М. Вебер таким чином описує свої враження від навколишнього світу під час їзди: «Як перехрещуються, перебивають, роздрібнюють і четвертують одне одного всі поняття та уявлення! <...> які ж стрибки скоюють, проносячись повз мене в цілковитому хаосі, похоронні марші, рондо, фуріозі і пасторалі <...>!» (Вебер, 1982: 74). З цитованого фрагменту стає зрозумілим отожднення в свідомості К. М. Вебера явищ природи і артефактів культури, здатність композитора відчувати навколишній світ немовби в образах музичного мистецтва. Інший вимір єдності – в співвідношенні з множинністю – розкривається в такій думці німецького романтика: «Уявне безладдя цього світу насправді містить у собі внутрішній зв'язок <...> та треба лише мати здатність його сприймати» (Вебер, 1982: 85). Нагадаємо також відомий афоризм Р. Шумана: «Естетика одного мистецтва є естетика й іншого, тільки матеріал різний» (Шуман, 1982: 90). Показово, що, згідно спостереженням дослідників, принцип всеєдності був підготовлений вже ранньоромантичними драмами Л. Тіка та К. Brentano (Paulin, 1989).

Цілком закономірно захоплення творців романтичної культури міфом – універсумом, заснованим на всеєдності і принципі тотожності. В своїх лекціях з філософії міфології Ф. Шеллінг, перш за все, уточнює предмет викладених у них міркувань. Автор підкреслює, що намагається розглядати міфологію як загальне явище, котре «передбачає не лише знання різних міфологій <...>, але й вже засвоєний висновок про притаманність будь-якій міфології чогось загального, в чому вони узгоджується між собою». Отже, «міфологія мислиться як *цiле*, і ми задаємося питанням про природу цього *цiлого*» (Шеллінг, 1989: 163). Для філософа міфологія є «всезагальне і тотожне собі явище», тому окремі міфи різних народів виявляють схожість між собою – не таку, що встановлюється «між оригіналом і копією», а таку, яка обумовлена їх спільним походженням (Шеллінг, 1989: 211). Для осягнення смислових координат зрілих музичних драм Р. Вагнера доцільно звернутися до розглядуваної Ф. Шеллінгом в третій лекції пари-опозиції «по-

етичне – філософське». Філософ формулює питання, чи існують всі продукти діяльності людського духу один поза одним, або між ними є природна спорідненість «і майже неминуча сила притягнення» (Шеллінг, 1989: 199). Відповідаючи на нього з позиції міфу, автор називає філософську складову змістом, поетичну – формою, а оскільки зміст «ніколи не існує тут для себе», «він виникає лише в такій формі, він зрощується з нею до цілковитої невіддільності» (Шеллінг, 1989: 203). Тим самим опозиція перетворюється на тотожність. Таким чином, ідея «всеедності»-«тотожності», що просвічує крізь судження митців, виходить на поверхню і осмислюється на вищому, абстрактно-інтелектуальному рівні та подається в строгій системі філософських категорій.

Відлунням ідеї «всеедності», її специфічною формою існування є *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера, що дозволяє розглядати його з найбільш широких позицій – як універсальне явище, яке виходить за межі оперної багатоскладовості і розповсюджується на всю культуру. Саме такий погляд на вагнерівський образ «мистецтва майбутнього» притаманний сучасній музичній науці. Цікаву думку висловлює М. Кнуст (2015). Згідно з його спостереженнями, вагнерівська вокальна декламація (яку вчений визначає поняттям *Sprechgesang*) насправді сходить до виконавської манери німецьких акторів 1820-х та 1830 років (Knust, 2015), тобто, скоріше є не передбаченням, а проявом спадкоємності. Заперечуючи закріплене в «колективному несвідомому» і в значній частині академічних та наукових видань ототожнення *Gesamtkunstwerk* із синтезом мистецтв¹, Е. Махрова справедливо вка-

¹ Положення про те, що ідею *Gesamtkunstwerk* було вперше викладено не в теоретичних працях Р. Вагнера, а в працях філософів-трансценденталістів, було ґрунтовно розроблене в монографії О. Рощенко «Новая мифология романтизма и музыка. Проблемы энциклопедического анализа музыки» (2004). Подальший розвиток ця думка отримала в дисертаційному дослідженні М. Веремійової (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор О. Г. Рощенко).

М. Веремійова вбачає в *Gesamtkunstwerk* «модель “злитого твору мистецтв”», вважаючи її однією з ознак пророцтва ідеї об’єднання Німеччини, що пройшла шлях від «Монадології» Г. В. Лейбніца, через філософію І. Канта і літературні твори Й. В. Гете, Ф. Шиллера, до «шеллінгівської» концепції, яка вилилася в «нову міфологію». За твердженням авторки, Р. Вагнер не «був ані автором поняття, ані засновником

зує на те, що будь-яка опера є синтетичним твором, «оскільки вона об'єднує різні мистецтва задля єдиної художньої мети», хоча «сама художня мета музичного синтезу, – уточнює науковиця, – категорія, що зазнає частих історичних змін і трансформацій (Махрова, 1998: 148). Щодо вагнерівської музичної драми, то вона, на думку авторки, не має нічого спільного з усіма попередніми історичними музично-театральними формами. Її новизна, за Е. Махровою, полягає в одночасному підвищенні значущості драматичного і музичного: перше гарантує високу змістовність сценічної дії, друге – розкриває всі колізії драматичного процесу та, більш того, виявляє сюжетно-сміслові ходи і навіть деталі ідейно-філософської концепції (Махрова, 1998: 148). В кінцевому рахунку, робить висновок дослідниця, театр як інституція переростає межі «лише художнього синтезу, набуваючи значення філософського форуму» (Махрова, 1998: 148). Відштовхуючись від шеллінгівського розуміння співвідношення філософського і поетичного в міфі, музичну драму Р. Вагнера можна вважати «філософським форумом» у поетичній формі.

Вагнерівська ідея *Gesamtkunstwerk* знайшла дещо парадоксальне відбиття в уявленнях цюріхських дадаїстів. Відштовхуючись від принципу синтезу мистецтв, вони водночас заперечують саме вагнерівське його розуміння (Dayan, 2014). Отже, це може слугувати ще одним аргументом на користь хибності ототожнення розгляданої ідеї виключно з об'єднанням різних видів мистецтва в музичній виставі. Наприклад, М. Габріель вбачає дію *Gesamtkunstwerk* в архітектурному мистецтві, а саме – естетиці Г. Семпера, чий будівельний проєкт Мюнхенського оперного театру був покладений в основу конструкції театру в Байройті (Gabriel, 2020).

З науковими положенням російської вченої об'єктивно солідаризується її німецький колега Карл Ріхтер. Для нього Р. Вагнер – спадкоємець романтичного пантеїзму, а власне романтизм – «глибоке

концепції *Gesamtkunstwerk*». Відзначаючи парадигмальну роль «трансцендентальної філософії» для вагнерівського розуміння цього явища в області теорії, музикознавиця віддає аналогічну роль в галузі музичного мистецтва Ф. Мендельсонові. «У Р. Вагнера, – вважає М. Веремйова, – втіленням “сукупного твору мистецтва” є драма; у Ф. Мендельсона – музичний роман» (Веремйова, 2012: 9).

всеосяжне екзистенціальне відчуття єдності всього живого» (Рихтер, 1998: 117). Протиставляючи романтичний екзистенціалізм просвітницькому матеріалізму, музикознавець вибудовує пари-опозиції «єдність – конфлікт», «цілісність – розділення», «об'єднання – дивергенція» (Рихтер, 1998: 117). Показово, що, звертаючись до конкретних прикладів з метою підкріплення висловленої думки, К. Ріхтер наводить слова Парсифаля, який перебуває в захваті від чудес Страсної п'ятниці. На підґрунті деяких суджень Р. Вагнера дослідник доходить висновку про соціальну спрямованість *Gesamtkunstwerk*, маючи на увазі розуміння композитором мистецтва як явища загальнонаціонального значення, як культу (Рихтер, 1998: 117). Не в останню чергу тут відбилось захоплення митця грецькою античністю, на що, до речі, він неодноразово посилається в своїх теоретичних працях «Твір мистецтва майбутнього» та «Опера і драма» (Вагнер, 1978). К. Ріхтер указує на наявність у дрезденський бібліотеці Р. Вагнера 76 видань з грецької історії, культури, філософії і доходить висновку про те, що «античний світ став для нього майже другою реальністю» (Рихтер, 1998: 121)². До того ж, античні трагедії композитор сприймав «не лише як літературні драми», а як вистави, що перетворювалися на народні свята – в цьому К. Ріхтер убачає витоки ідеї байройтських фестивалів (Рихтер, 1998: 121). До складових вагнерівського синтезу дослідник відносить також об'єднання художника і публіки та різні складові європейської духовної культури – античність, германську традицію, стародавні міфологічні, в тому числі космологічні, мотиви та інше (Рихтер, 1998: 125–126). Таким чином, *Gesamtkunstwerk*, за К. Ріхтером – «театр що об'єднує», – це підсумок європейського духовного розвитку (там само: 124). Не випадково Дж. Антоні розділяє «німецького Вагнера» та Вагнера – творця концепції Байройтського театру (Steinhoff, 2012). Та абсолютним вираженням такого типу твору сприймається «Парсифаль», що його можна вважати вищою точкою духовно-творчого сходження Р. Вагнера³. Акумульована в ньому

² Доречно навести вислів Ф. Шеллінга: «<...> якщо я хочу відчутти минуле, мені спочатку потрібно відчутти його як теперішнє» (Шеллінг, 1989: 263).

³ Мимоволі виникає аналогія з графіком руху духовного життя, який В. Кандинський визначив як «вперед і догори» (Кандинський, 1989: 10).

безліч культурних смислів опредметнюється в його жанровій поетиці, заснованій на принципі тотожності як відчутті романтичної «всеєдності», віддзеркаленої в ідеї *Gesamtkunstwerk*.

У самому авторському визначенні «Парсифаля» – «*Bühnenweihfestspiel*» – міститься корінь «*weih*», що вказує на священний характер цього сценічного дійства⁴, який споріднює цей твір із середньовічною містерією. Та справа не лише в зовнішніх збігах цієї музичної драми з містерією, які атрибутовуються, перш за все, християнськими мотивами та ситуаціями – Страсна п'ятниця, обряд хрещення, голуб на плечі героя-спасителя та інше – а, головним чином, у самій жанровій поетиці. Наведемо ознаки містерії, за С. Мокульським: надмірна розтягнутість у часі, множинність довгот і повторень, розлогі монологи. «Автори містерії, – зауважує дослідник, – намагаються вичерпати будь-яку ситуацію до її логічної межі: вони спонукають своїх героїв договорювати та доробляти буквально все» (Мокульський, 1936: 155). У «Парсифалі» привертає увагу нечисленність сюжетних подій при значних розмірах твору. Монологічні виходи героїв, як правило, довготривалі, в своїй більшості мають форму оповіді – Гурнеманца в першій і третій діях, Кундрі в діалозі з Парсифалем у другій; поглибленого розкриття страждань – аріозо Амфортаса в обрядових сценах, або зворушеності і екстатичної захопленості в милуванні всіма проявами буття – соло Парсифаля в третьому акті. Дія розгортається неквапливо, з численними подробицями і поясненнями. Автору необхідно донести до свідомості слухача кожную думку, усі її смислові обертони – манера викладення, притаманна, до речі, гомерівському епосу. Наприклад, перша дія містить оповідь Гурнеманца, яка немовби «збирає», концентрує смислові деталі, розсіяні в попередніх сценічно-словесних ситуаціях та висловлюваннях персонажів, утворюючи логічно складений текст, що узагальнює і пояснює їхній зміст

⁴ Дієслово «*weihen*» означає «освячувати», «святити», а також – урочисто відкривати. Таким чином, «Парсифаль» – сценічне дійство, створене для освячення храму, тобто байройтського театру, адже це єдина музична драма Р. Вагнера, замислена і виконана цілковито з урахуванням вагнерівського розуміння мистецтва як культу, а театру як храму. Інакше кажучи, «Парсифаль» – це сценічне дійство, призначене для освячення байройтських фестивалей.

та, водночас, дозволяє побачити в сьогоденні наслідок минулого, тобто встановити причинно-наслідкові зв'язки між ними. Відповідно, оркестрова партитура насичена лейтмотивами-символами, які доти звучали досить відокремлено, не утворюючи структурованої єдності, або були введені задля акцентуації власне історії Грааля. Отже, сполучаються в «безкінечну мелодію смислу» лейтмотиви віри, Тайної вечері (або братства лицарів, їх єдності), Грааля, Страсної п'ятниці, рани, Кундрі, Клінгзора та інші⁵. Таким чином, в контрапункті зі словесною оповіддю, символізуючи подану історію, надаючи їй універсального, над-часового значення, розгортається музична думка на рівні інструментально-симфонічного узагальнення. З композиційно-драматургічної точки зору оповідь Гурнеманца можна вважати «темою» всієї музичної драми.

У сюжетоутворенні «Парсифаля» Р. Вагнер спирається радше на кумулятивний принцип, аніж на притаманну опері експозиційність конфлікту. Так, в першій дії одна за одною на сцену виводяться окремі фігури, об'єднуючою ланкою між появою яких слугують коментарі Гурнеманца. Спочатку його бесіду з лицарями і пажами перериває поява Кундрі, потім – Амфортгаса, а відразу після оповіді Гурнеманца поданий головний герой – Парсифаль. Таким чином, дія не стільки розвивається або навіть розгортається, але «розкривається» в послідовності ситуацій, внаслідок чого виникає вельми своєрідний хронотоп: час нібито поглинається простором, і вся перша частина цього акту сприймається як велике живописне полотно, що складається з окремих композиційних одиниць-сцен. Подібним чином організована і друга частина першої дії – у трапезній Грааля, композиційним центром якої слугує епізод моління на чашу. Просторовість, що поглинає час, безпосередньо відбивається в словесному тексті. Під час руху Парсифаля і Гурнеманца до Грааля вони обмінюються показовими репліками.

Парсифаль: «Далеко ми, а я ледь йду» –

Гурнеманц: «О так, мій сине, – в просторі час тут».

⁵ Назви лейтмотивів подано у відповідності до каталогу, вміщеному в клавирі (Wagner, 1988).

Немовби на підтвердження поясненню останнього виставлення ремарка в клавирі: «Гурнеманц і Парсифаль нібито йдуть; насправді ж сама сцена вже більш примітно поступово змінюється <...>» (Wagner, 1988: 62–63).

У більшій мірі законам оперно-драматичного сюжетоутворення відповідає друга дія, де всі сцени причинно пов'язані між собою та націлені на досягнення кульмінації: перемоги Парсифаля над Клінгзором. Отже, час набуває спрямованого характеру, що не відміння просторового виміру побудови цілого, яке легко уявити собі як своєрідний триптих, що сполучає три ситуації-сцени: Клінгзор і Кундрі, Парсифаль і панночки-квіти, Парсифаль і Кундрі з подальшою появою Клінгзора.

Третя дія є віддзеркаленням першої. А. Філіппов (1988: 109–110) убачає тут проявлення типової для музичних драм Р. Вагнера репризності, ілюструючи своє спостереження зіставленням цих актів. Водночас у структурній референтності названих дій відбито принцип повторності, притаманний, як було згадано вище, середньовічній містерії. У даному випадку наявність цього принципу підкріплюється просторово-символічними прийомами: згідно авторським ремаркам, при переході Гурнеманца і Парсифаля до замку Грааля в першій дії сцена повертається зліва направо, в третій – навпаки, викреслюючи разом обрис священної чаші. Так знову актуалізується просторовий вимір розглядуваного твору, що споріднює його не лише з середньовічною містерією, але й зі середньовічним епосом.

А. Філіппов (1988: 109) поділяє хронотоп «Парсифаля» на два світи, очевидно, відштовхуючись від романтичної «двосвітості» та оперної драматургії антитез. Якщо ж орієнтуватися на поетику середньовічного епосу, тоді вимальовуються п'ять локусів, кожний з яких чітко відмежований від інших. Друга дія – єдина за своїм просторово-часовим виміром, що пояснюється її підпорядкованістю законам драми і причинно-наслідковим зв'язкам. І перший, і третій акти мають по два локуси, відповідно до поділу їх на дві частини (картини), адже Парсифаль і Гурнеманц переходять з місцевості, що оточує Грааль, до самого замку. Обидва рази частини актів розділені досить великими оркестровими інтерлюдіями, які супроводжуються

згаданими вище ремарками. З них випливає, що час «вмирає» саме в Граалі; адже шлях до нього не має нічого спільного з повсякденним ходінням: Грааль не можна досягти, його можна лише осягти. Тобто він непідвласний часу, який, за А. Гуревичем (1990: 78), тлумачиться в середньовічному епосі як «людський вимір».

Важливим аргументом на користь спорідненості просторово-часових відносин у «Парсифалі» та середньовічному епосі може слугувати спостереження названого дослідника-медієвіста, згідно з яким «переміщення з одного просторового часового “континууму” в інший пов’язано зі зміною людської сутності» (Гуревич, 1990: 127). Найбільш наочним прикладом дії цього закону є образ Кундрі. Н. Вієру вбачає в ньому «злиття міфологічної героїні з реалістичними жіночими персонажами сучасної Вагнеру літератури», встановлюючи, зокрема, спорідненість інфернальної героїні німецького композитора з Настасьєю Філіппівною Ф. Достоевського (Виєру, 1987: 217). А. Філіппов вважає складність та суперечність образу Кундрі результатом накладення властивостей різних жіночих фігур з роману-першоджерела (Філіппов, 2003: 249). На наш погляд, різні іпостасі героїні не в останню чергу обумовлені згаданим вище перетворенням персонажу відповідно до певного часопростору. Так, у першій дії Кундрі – дикунка, що намагається спокутувати свою провину перед Амфортасом; в другій – спокусниця, в третій – скромна служниця. Важливо, що кожній зміні чергової іпостасі героїні передує глибокий, подібний до смерті, сон, від якого вона пробуджується з дикими криками, немовби народжується знову. Неважко впізнати в подібному процесі уявлення про циклічне повторення життя та смерті, притаманне міфу. Такий самий алгоритм подій спостерігається в «Парсифалі» у природно-календарному вимірі: занепад Грааля припадає на осінь, воскресіння здійснюється навесні. Уточнимо, що ані міф, ані середньовічний епос, який зберігає багато міфологічних уявлень, не знає історії, якщо розуміти під нею певні дати і хронологічну безперервність часу. «Епічний час, – пише А. Гуревич, – не лінійно-безперервний, він уривчастий, і смислу, реального наповнення набувають лише окремі епізоди, значущі для цієї свідомості» (1990: 124). Тому залишається невідомим, скільки часу пройшло між перемогою Парсифаля

над Клінгзором і його появою в місцевості біля Грааля, щоб укріпити свій дух подвигами добра – чи півроку, чи набагато більше. Важливо лише те, що після тихого вгасання братства лицарів разом з природою відбувається його відродження.

На відміну від Кундрі, життя якої укорінено в часопросторі міфу, Парсифаль – за логікою поданого образу – може розглядатися з позиції хронотопу як середньовічного, так і новоевропейського типу. Із середньовічним епосом його споріднює «точковість» введення в дію – лише в такі її моменти, коли виникає можливість показу різних вчинків героя як розкриття його іпостасі. У першій дії він – простець, не гідний залишатися в Граалі («гусеня», як називає його роздратований глупством юнака Гурнеманц, виштовхуючи його за ґрати Грааля), і ця характеристика підкріплюється проведенням в партії оркестру пародійно скривдженого лейтмотиву святого простця (Wagner, 1988: 100). Друга дія відзначена прозрінням героя та його першим кроком до перетворення на спасителя: пробудженням здатності до прийняття на себе чужого страждання. Остаточне злиття особистості Парсифаля з сутністю святого простця здійснюється в його діяннях третього акту, основне з яких – відновлення порушеної неподільності чаші і списа.

Якщо порівняти шлях Парсифаля від простця до святого простця з логікою модифікації, скажімо, образу Ельзи в «Лоенґріні», то впадає в око суттєва різниця між ними при очевидній зовнішній схожості самої ідеї метаморфози людської особистості. Героїня романтичної опери втрачає свою янгольську чистоту поступово, під впливом підступів Ортруди, внаслідок чого ця втрата цілком мотивована, пояснена рухом драматичних подій, що відповідає психологічному аналітизму, притаманному опері та роману XIX століття. Інша справа – Парсифаль: його реакція на солодкі слова і жести Кундрі аж ніяк не очікувана і видається спонтанною. Отже, для розуміння цього моменту потрібний особливий підхід. Р. Вагнер нібито поринає в глибини людської підсвідомості, де, власне, здійснюються всі психологічні процеси. Коли Кундрі передає Парсифалю поцілунок буцімто його матері, в партії оркестру спочатку в гранично повільному темпі (*Sehr langsam*), а потім – подібно до вибуху – вкрай збуджено (*Sehr belebend* – від «*beleben*»: опритомнювати) один за одним з'являються лейтмотиви чародійства, рани, спису, по-

каєння («комплекс грішного царя»), після чого, немовби звільняючись від мороку, Парсифаль вигукує: «Амфортас!». Одномоментне прозріння героя дістає також візуальну форму, відповідно до авторської ремарки: «Тут Парсифаль раптово вскакує із жестами всеосяжного жаху. Вся його фігура виражає страшенну душевну зміну. Він з силою притискає руку до серця, немовби угамовуючи нестерпний біль» (Wagner, 1988: 198). Переживанню мук Амфортаса присвячене наступне аріозо Парсифаля, де основним лейтмотивом обраний той, що раніше символізував страждання і провину Кундрі. Ключовими ж словами аріозо слугують фрази: «Я не в тіло поранений! Червоним потоком кров не біжить! В серці вогонь!» (Wagner, 1988: 198). Виходячи зі словесно-музичних реалій і смислового контексту аріозо, можна дійти висновку, що Парсифаль в цю мить нібито ототожнює себе з Амфортасом, тобто відчуває біль нещасного царя як свій власний: це теж «всєдність», хоча і особливого роду.

Було б все ж таки хибним стверджувати, що Р. Вагнер аж ніяк не готує цей момент. Підготовка до нього, осмислення його «приреченості» поступово здійснюється, починаючи з першої дії, а саме – з діалогу Парсифаля, Гурнеманца і Кундрі. Страж Грааля докоряє юнакові за вбивство лебедя та, намагаючись викликати в ньому жалість до мертвого птаха, пояснює, що той був близьким до лицарів Грааля, і звертається до Парсифаля із запитаннями, чи зрозумів він свій гріх. Засобами лейттематизму та візуального ряду композитор натякає на пробіск співчуття героя до вбитої ним істоти – принаймні він збентежений. Н. Вієру (1987: 208) виявляє перетворення «іменного» музичного знаку Парсифаля, з яким він з'явився на сцені, застреливши лебедя: він завершується не тризвуком, а зменшеним терцкварт-акордом. Додамо, що цей акорд відразу переходить в лейтмотив туги. Протягом усього діалогу Парсифаля з Гурнеманцом нагадуються лейтмотиви рани в значенні провини і сердечної муки, які чергуються з музичним знаком Парсифаля-воїна, немовби висвітлюючи дві сторони його особистості: актуальну, що навіть в його самовідомості сприймається як наявність, та глибинну, потенційну, яка може стати запорукою його духовно-етичного зростання, тобто, метафорично кажучи, теперішнього простця і майбутнього спасителя.

У розповіді, за проханням Гурнеманца, про своє дитинство Парсифаль мимоволі вступає в діалог з Кундрі, яка виказує неабияку обізнаність із долею матері героя. Повідомлення про її смерть від горя викликає експресивний зойк юнака, в якому містяться й неможливість повірити в цю новину, й біль відчаю, й почуття власної провини, які відбиваються не лише у відповідному декламаційному звороті вокальної партії, але й у проведенні силами оркестру лейтмотиву Кундрі. На іншому рівні смислоутворення ця ситуація відгукнеться в епізоді прозріння Парсифаля в другій дії: так само Кундрі буде згадувати про матір героя, її страждання і смерть, готуючи юнака до поцілунку спокуси, й так само в кульмінаційний момент Парсифаль вигукне, виплескуючи нестерпні біль і відчай, узагальнені тим самим лейтмотивом. На нашу думку, подібна ситуативна арка наділена важливим психологічним і етичним смыслом. Якщо в першій з парних сцен Парсифаль переживає власні біль і провину, то в другій – нібито ототожнює себе з іншою людиною, сприймаючи чужу муку як свою. Від описаної ситуації першої дії відходить ще один смисловий вектор: Парсифаль розповідає про свою боротьбу силою зброї, що підкріплюється проведенням його лейтмотиву воїна; в третьому акті він повідомляє про захист добра силою любові. Гімном любові до всього живого, людини і природи сприймається його розгорнуте аріозо в першій частині цієї дії, коли він милується розквітаючим навкруги життям. Апофеозом діяльної любові виступають подальші подвиги героя – вже злитого з місією, що обрана вищими силами та ним самим.

З наведених спостережень випливають два висновки. По-перше, низка лейтмотивів, які спочатку пов'язувались з певним персонажем, в подальшому набувають розширеного значення, символізуючи загальнолюдські почуття й поняття – провини, страждання, жалю, покаєння та інше. До речі, описаний діалог Гурнеманца і Парсифаля в першій частині першої дії (до приєднання до бесіди Кундрі), де йдеться про гріх і каяття, підсумовується проведенням в партії оркестру лейтмотиву Амфортаса, поданого в умовах активного гармонічного розвитку, хоча грішний цар відсутній на сцені, а його ім'я навіть не згадується. Сполучаючись у вигляді контрапункту з лейтмотивом лебедя, що в даному випадку символізує провину, страждання і каяття

тя, немовби ототожнюючись із смисловим наповненням «комплексу Амфортаса», цей лейтмотив переходить зрештою в музичний знак серцевих мук (Wagner, 1988: 51). У цьому зв'язку доцільно навести роздуми Р. Хакохена та Н. Вагнера щодо функціонування лейтмотиву в контексті музичної драми. Автори розділяють конотаційні та денотаційні аспекти лейтмотивів, разом з тим вказуючи на існування комплементарних відносин між ними (Nacohen, 1997).

Другий висновок полягає в тому, що Р. Вагнер не відмовляється від оперно-романного психологізму, який має парадигмальне значення для художньої творчості XIX століття, але подає його в іншій формі. Причетність Парсифаля до місії спасителя Грааля – у відповідності до міфо-епічної свідомості – дозволяє стиснути час здійснення духовної метаморфози героя, випустити проміжні інстанції, що притаманне середньовічному епосу. Поряд з цим, кожний крок Парсифаля до злиття з сутністю святого простця щільно насичений смисловими деталями – словесними, музичними і навіть сценічними, внаслідок чого час немовби спресовується. З цього приводу, характеризуючи середньовічний епос, А. Гуревич пише: «<...> історія, течія часу, точніше, відтворення окремих його відрізків, заповнених суттєвим змістом <...> ця історія є якийсь стан, а не процес, коловорот, повернення, а не ковзання по прямій, що йде з минулого до майбутнього, рухомість, а не рух у заданому напрямку. Історія є доля» (1990: 132). Уточнимо, що, незважаючи на перебування в міфологічному часопросторі, Кундрі також не позбавлена психологічного навантаження; при цьому майже вирішальне значення в даному випадку має саме музика, експресивно-напружений гармонічний стиль якої і насичений мотивами-символами тематизм відбивають неоднозначність цього образу, надаючи йому властивостей цілком земної, конкретної людської особистості. Таким чином, міфологічне і історичне, епічне і психологічне, середньовічне і романтичне зливаються в «Парсифалі» у «всесвідність» вищого порядку, репрезентовану ідеєю *Gesamtkunstwerk*.

Своєрідним «медіатором» між явищами різних історико-культурних епох і видів художньої творчості на жанровому рівні виступають різні типи роману. Чи не в першу чергу – це «роман випробування», за класифікацією М. Бахтіна (1979); сама назва цього типу вказує на пе-

ревірку гідності героя, що впливає й на особливості цього жанрового різновиду. Цей тип роману має давню історію, сходячи до часів Античності і, відповідно, багато відгалужень. Тим не менш, М. Бахтін виявляє комплекс його властивостей, що утворюють єдину поетику. За словами вченого, сюжет в такому романі завжди будується «на відступах від нормального ходу життя героїв, на таких виняткових подіях і становищах, яких немає в типовій, нормальній біографії людини» (Бахтин, 1979: 192). Для Парсифаля подібною подією виступає той момент в його долі, коли він опиняється на території Грааля, де одразу випробується на чистоту душі та здатність до емпатії. Усі наступні події його життя також стають доленосними і сприяють випадінню героя з попереднього, звичайного *modus vivendi*. Специфіка часу в творах такого типу полягає в багатовимірності. Він вирізняється авантюристією, тобто рухається через нанизування «авантюр» (незвичних випадків); казковістю – «порушенням нормальних часових категорій»; аісторичністю, адже тут відсутня історична локалізація; психологізмом (довготривалістю суб'єктивних відчуттів «при зображенні небезпеки, томливих очікувань, невгамовної пристрасті») (Бахтин, 1979: 190–195). Увесь ланцюжок подій в житті Парсифаля після того, як він потрапляє в світ Грааля, є надзвичайним; історичний час тут лише за умов урахування походження сюжету може пов'язуватися із середньовічним, а з точки зору художньої форми, стилю висловлення, інтонаційного складу й духовно-інтелектуальної проблематики твору цілком маркується пізнім романтизмом. Щодо психологічного часу, музична драма Р. Вагнера суттєво відрізняється від роману випробування, адже, на відміну від нього, герой «Парсифаля» не є нерухомим, подається не в «готовому» вигляді, зберігаючи свої типові риси та через випробування лише підтверджуючи їх незмінність, а, навпаки, він пластичний, здатний до метаморфози через саморозкриття своїх потенційних індивідуальних властивостей. Та це – прикмети іншого типу роману, якому М. Бахтін приділяє спеціальну увагу, а саме – «роману виховання»⁶.

⁶ Думка про наближеність «Парсифалю» до роману виховання вперше в українському музикознавстві висловлена в дипломній роботі Е. Власенко (1986).

Дослідник веде лінію розвитку даного типу роману від Античності до XX століття, включаючи до цієї групи творів у тому числі «Парцифалю» В. фон Ешенбаха, «Історію Агатона» Х. М. Віланда, обидва романи про Вільгельма Мейстера Й. В. Гете, «Титана» Жан Поля, «Будденброків» і «Чарівну гору» Т. Манна. Стійкість традицій роману виховання в його німецькій гільці сприяла появі термінів *Erziehungsroman* (букв. «виховальний роман») та *Bildungsroman* (букв. «роман формування») (Бахтин, 1979: 198). Літературознавець П. Вебер, характеризуючи перший, на його погляд, вітчизняний зразок виховального роману – «Історію Агатона» Х. М. Віланда, – визначає основний тезис твору як необхідність зв'язку прагнення ідеалу з пізнанням самого себе і світу (Вебер, 1985: 276), тобто своєрідне «будівництво» власної особистості через розуміння законів буття. Невипадково М. Бахтін висуває в центр проблеми роману виховання момент сутнісного становлення людини (Бахтин, 1979: 199). За спостереженням дослідника, в більшості типів роману герой є «постійною величиною» в формулі сюжету, «нерухомою твердою точкою», навкруги якої здійснюється будь-який рух; «величинами змінними» виступають події його життя, що впливають на нього. Інше в романі виховання: «Саме герой, його характер стають *змінною величиною* в формулі цього роману. Зміни самого героя набувають *сюжетного значення* <...> Час вноситься всередину людини, входить у самий образ її, значно змінюючи значимість від моментів її долі та життя». Такий тип роману М. Бахтін визначає як «роман становлення людини» (1979: 200–201).

Було б не вповні коректно вбачати в «Парцифалі» оперний варіант роману виховання, подібно до того, як не можна в цілому вважати його якимось музичним аналогом середньовічної містерії або епосу. Адже Р. Вагнер, на відміну від композиторів XX століття, при зверненні до явищ минулої культури не використовує принцип «роботи за моделлю» або створення мікстів з чітко визначеними комплексами прикмет жанрових прообразів. Імпульси, що йдуть від «роману виховання» і живлять поезику вагнерівського твору, вступають у взаємодію з іншими складовими художнього сплаву, внаслідок чого вони втрачають «твердість» своєї форми, самототожність, нібито розчиняються в єдиній неподільній якості. Доцільно навести чудову метафору Ф. Шеллінга,

за допомогою якої він пояснює своє сприйняття «Казки» з «Бесіди німецьких емігрантів» Й. В. Гете. За поетичним висловлюванням філософа, «вся чарівність її в тому, що перед нами, немовби в дзеркалі або на відстані, виникає міраж смислу, але він одразу вислизає від нас, і ми кидаємося в погоню за ним, та не можемо його наздогнати» (Шеллінг, 1989: 168). Ф. Шеллінг використовує цю метафору задля пояснення сутності міфології: «<...> вона вводить нас в оману призвуком більш глибокого смислу і манить нас в глибини, але ніколи не дає нам ясної відповіді» (там само: 169). Подібний «міраж» жанрових прообразів народжує тонку художню матерію «Парсифаля», не дозволяючи побачити в ньому прямого «нашадка» будь-якої жанрової традиції.

Наостанок звернемося до ще одного, вже музичного, «жанрового призвуку» вагнерівської драми, а саме – бахівських пасіонів. Порушуючи це питання, А. Філіппов (2003: 252) відзначає притаманну творам Р. Вагнера і Й. С. Баха небувалу силу узагальнення «в сфері трагічного». На думку вченого, обидва німецьких генія нагадують людині «про велич її душі», розкривають аморальну ситуацію «зрадництва, байдужості, самозаспокоєності, закликаючи до збереження краси істинних людських відносин і краси світу» (Філіппов, 2003: 252). А. Філіппов вказує також на незвичність фігури Гурнеманца – «свого роду літописця Грааля», що дозволяє порівняти його з пасіонним Євангелістом. Як уточнює автор, на відміну від бахівського оповідача, вагнерівський подекуди включається в драматичну ситуацію, та все ж таки він переважно розповідає та спостерігає за дією (там само: 254), отже, він не є власне оперним героєм. Принципово, що, за спостереженням А. Філіппова, «Гурнеманц, чия партія є одною з найоб'ємніших в опері, не наділений жодним характерним для нього лейтмотивом» (там само). Все це дозволяє дослідникові вбачати в «Парсифалі» риси духовної ораторії (там само: 255). Перефразуючи вислів Б. Асаф'єва про глінкінського «Руслана», він називає творіння Р. Вагнера «германською літургією етосу» (там само: 253).

Додамо ще кілька фактів, що свідчать про правомірність вилучати з жанрової тканини «Парсифаля» пасіонну «нитку». Це, по-перше, спосіб побутування у вагнерівській музичній драмі і бахівських пасіонах різножанрових традицій, сприйняття їх як наявного сукупного

духовно-художнього досвіду. Так, М. Друскін (1976: 52) встановлює в пасіонах злиття респонсорного різновиду жанру, ораторії, практики співу хоралів усіма присутніми та народних пасіонів. Не вдаючись до спеціального вивчення історично обумовлених причин подібного синтезування, здійсненого Й. С. Бахом і Р. Вагнером, вкажемо лише на роль кожного з них як завершувачів великої історичної епохи, відповідно, Бароко і Романтизму, коли сама культура вимагає узагальнення результатів свого розвитку, – та водночас як провісників майбутнього. Тобто, йдеться про історичну типологію пізніх періодів становлення музичного мистецтва. По-друге, спостерігається запозичення (свідоме / несвідоме) прийому, що був використаний Й. С. Бахом в «Пасіонах за Матвієм», в третьому акті «Парсифаля». На кшталт народного різновиду жанру, лейпцигський майстер пише перший хор свого твору у вигляді діалогу різних груп, театралізуючи його, що сприяє візуалізації змісту слів, відповідно до якого відбувається хода Ісуса на Голгофу на очах народу. Перша група запитує: «Куди? Кого [ведуть]?», друга, в такій самій манері, відповідає. Аналогічний прийом М. Друскін (1976: 96) знаходить в хорах №№ 33, 36, 70. Неважко встановити паралель з оформленням хорової партитури на початку другої частини третьої дії «Парсифаля». Згідно зі сценічною ремаркою, з різних боків з'являються дві групи лицарів. Одна з них несе і супроводжує труну з тілом Тітуреля, друга – Амфортаса на одрі хвороби, перед яким вміщений ковчег Граала, вкритий покривалом. Процесія з Амфортасом питає: «Хто в урні зловісній захований, кого ви несете?»; лицарі другої відповідають: «Вождя, героя». Знов лунає питання: «Той, хто Богом оберігався, ким був убитий?». Відповідь така ж іномовна: «Відсутністю благодаті». Нарешті ставиться третє питання: «Хто міг позбавить його благодаті?». На нього одержується конкретна відповідь: «Сам грішний охоронець, якого ви несете» (Wagner, 1988: 274–278). Третя референція між бахівськими пасіонами та «Парсифалем» розкривається в притаманності обом митцям того типу мислення, який М. Друскін визначає стосовно Й. С. Баха поняттям структурної поліфонічності. В пасіонах названий дослідник виявляє «контрапункт» драматургічних ліній, внаслідок чого музичний розвиток «протікає одночасно в декількох “шарах”» (Друскін,

1976: 76). При цьому, зауважує вчений, взаємодія цих ліній-«шарів» відбувається як у послідовності, так і разом у певних «опорних точках», тобто спостерігається їхня «вертикалізація» (там само: 77). Нагадаємо, що Т. Ліванова, яка також вказує на наявність у бахівських пасіонах співіснування різних драматургічних ліній, визначає їх як епічну (речитативи), драматургічну (хори *turbi*), відсторонено-піднесено (хорали), особистісну, лірико-експресивну (арії). Це, на думку дослідниці, сприяє утворенню множинних «точок зору» і «точок відліку» на кожній лінії багатоскладового цілого (Ліванова, 1980).

Драматургічні лінії-«шари» структурної поліфонії «Парсифаля» в чомусь збігаються з такими в бахівських пасіонах, але одночасно специфізуються в контексті жанрового цілого музичної драми, що відбивається в їхній атрибуції і модальності змісту. Безумовно, наявна епічна лінія не ототожнюється з речитативом, адже тут, як і в інших зрілих творах композитора, речитатив у вигляді окремої оперної форми фактично відсутній. Проте, якщо під «речитативом» – носієм епічного начала – розуміти партію пасіонного оповідача-Євангеліста, тоді засобом складення цієї драматургічної лінії в «Парсифалі» слід вважати розповідь, улюблену автором композиційну одиницю. Крім розповідей Гурнеманца, назвемо також приналежні Кундрі і Парсифалю. Оскільки розглядуваний твір все ж таки є музично-сценічним, призначеним для театру, драматична лінія пов'язана в ньому з хоча й рідкими, розосередженими в часопросторі, але показаними сюжетними подіями. Цікаво, що, нібито в якості «поклону» на адресу лейпцигського кантора, Р. Вагнер звертається навіть до хорів-*turbi*, використовуючи цей знак драматичного в бахівських пасіонах в сценах убивства лебедя в першій дії та Парсифаля з панночками-квітами в другій. У «Парсифалі» відсутні хорали, засновані на автентичних наспівах (за винятком, мабуть, *Amen* з Саксонської літургії, відбитого в лейтмотиві Грааля) (Гамрат-Курек, 1974), але композитор не відмовляється від хоралу як форми висловлювання спільноти і носія «відсторонено-піднесеної» семантичної сфери, хоча більш адекватно її можна визначити поняттям сакральності – адже хорали звучать в місці відправлення релігійного культу, звернення до якого, до речі, суттєво розширює зону «святенності» в часопросторі твору. Тут важко вбачати на-

скрізну лінію, подібно до пасонів, де діє певний алгоритм композиції драматургічного процесу, оскільки сакральний смисл зосереджений в названих сценах, паралелізм яких утворює щось на кшталт драматургічної «рими». Тим не менш, перша поява цієї семантичної ланки здійснюється за їхніми межами: в розповіді Гурнеманца в першій частині першого акту, коли повідомлення про сподівану появу майбутнього святого простя викликає реакцію присутніх у вигляді камерно-хорового підхоплення слів пророцтва на відповідному лейтмотиві.

Подібні розбіжності спостерігаються й в шарі «особистісному», лірико-експресивному. Вагнерівська драматургія в зрілих операх майже не знає арії як більш-менш відокремленої композиційно-структурної одиниці. Радше ліричні сольні висловлювання можна назвати аріозо, як за їхньою «вписаністю» в контекст сцени, так і за вільністю мелодичного синтаксису і ритміки. Зрозуміло, що ці аріозо далекі від бахівських арій хоча б з-за своєї персоніфікованості, не кажучи вже про деталізацію емоційного стану та іншу драматургічну функцію: не узагальнення ситуації засобами лірики, що у Й. С. Баха здійснюється також через «хорові арії» (за виразом М. Друскіна, 1976), а її переживання конкретним індивідом.

Зауважимо, що лірика в «Парсифалі» має, принаймні, два виміри: психологічний – душевні боріння, передчуття, каяття героїв – та медитативний, пов'язаний з осмисленням наявного і бажаного. Носіями лірики переживання виступають вокальні оперні форми: аріозо, діалогічні сцени і оркестрові узагальнення до них (наприклад, вельми розгорнута постлюдія, що «формулює» зміст сцени появи Амфортаса в першій частині першої дії). Інший вимір лірики поданий в симфонічному *Vorspiel*'і до опери та вступі до третього акту. У *Vorspiel* більшу частину нотного тексту займає видіння осіянного світла Грааля, в якому, у вічності буття, розчиняються пристрасті і страждання. Показовою є структура вихідної теми, так званого лейтмотива Тайної вечери, в яку вписані мотиви рани і спису. Подалі стан насолоди благодаттю, народжений цим образом, порушується розвитком мотиву рани, гармонічні фарби темнішають, набувають гострих відтінків, активізується також мотив спису, але через тему каяття все поступово повертається до вихідної теми. Таким чином, *Vorspiel* є одночасно розповіддю про

колишні доленосні події та роздумами про них. Подібну драматургічну бівалентність має вступ до третьої дії. У порівнянні з *Vorspiel*'ем він вражає згущеним трагізмом. З перших звуків до самого кінця тут панують темні фарби та напружені інтонації в темпі *Sehr langsam*. Тематизм складається з поліфонізованого мотиву *der Öde* (запустіння, безвихідності), помилок, Кундрі, святого простця, спису, Грааля, скарг панночок-квітів, чаклунства. Важливо, що їх послідовність не збігається з рухом певних драматичних подій, та це справляє враження відбиття людського стану, коли минуле з'являється немовби хаотично, напливами, але кожний спогад осмислюється у зв'язку з іншим. У сукупності названі лейтмотиви утворюють семантичне поле, пов'язане з поняттям спокути, яке Г. Форе вважає одним з центральних мотивів у пізніх операх Р. Вагнера (Faure, 2012). Отже, згадані оркестрові висловлювання сприймаються як медитативні *Adagio*, подібно до повільних частин симфонічних циклів А. Брукнера, а в подальшому – Г. Малера і Р. Штрауса. Таким чином, бахівські пасіони не входять в художню плоть музичної драми Р. Вагнера, а радше відгукуються в ній деякими властивостями своєї поетики, показники якої дістають іншого композиційно-драматургічного втілення та смислового наповнення, не втрачаючи при цьому первісного значення.

Висновки. Жанрова поетика «Парсифаля» заснована на численних референціях з поетиками інших жанрів різних видів мистецтва і культурно-історичних епох, за такими позиціями: принцип сюжетотворення, просторово-часові відносини, засоби подання героїв. У художньому полі вагнерівської музичної драми вони набувають різних форм і комбінацій, переборюючи свою детермінованість певним жанром, але зберігаючи первинні значення, що у сукупності породжує багатовимірний семантичний контекст. Так, у «Парсифалі» виявляється типовий для середньовічного епосу відбір лише тих подій, що мають суттєве смислове навантаження для розкриття обставин, що складають якусь історію. Водночас – і це вже властивість містерії – кожна з цих ситуацій викладена гранично докладно, ретельно розроблена за допомогою множинних деталей і максимально вичерпана.

У музичній драмі Р. Вагнера сполучення цих принципів відбувається як у сюжетно-словесній організації, так і в тематичному

процесі, алгоритм якого визначається, з одного боку, експонуванням нових тем, пов'язаних зі зміною ситуації і складу персонажів, з іншого – концентрацією лейтмотивів-символів у певних моментах дії, продукуючи різноманітні смислові «призвуки» та розширюючи змістовний контекст певної події і дозволяючи глибоко проникнути в її сутність.

Усі розглянуті жанрові поетики наділені складними просторово-часовими відносинами, які спостерігаються також у «Парсифалі». Тут поєднуються різні хронотопи, як це було визначено у творах середньовічної доби, що має деяку відповідність у структурній поліфонії бахівських пасонів; сполучаються різні якісні показники часу, типові для роману випробування; спостерігається часова дискретність, приналежна цьому різновиду жанру та середньовічним зразкам; час перетворюється у простір, подібно до містерії і епосу, і трактований як спрямований процес на кшталт роману виховання.

Ці властивості часопростору відбиваються в прийомах подання героїв, перш за все, головного, час якого є дискретним, але за допомогою багатьох словесних деталей, втілення свідомих і підсвідомих психологічних процесів засобами лейтмотивної системи, він набуває наскрізного характеру, а самий образ Парсифаля підкоряється принципам становлення і метаморфози, подібно до того, як це відбувається у «романі виховання».

Абстрагуючись від питання жанрової поетики, назвемо ще одну відповідність – перегук ідеї єдності, втіленої Л. Бетховеном в Дев'ятій симфонії і Р. Вагнером в «Парсифалі». На межі історії культури ці твори немовби відмічають той шлях, який в ХІХ столітті пройшла німецька філософсько-поетична думка: від бетховенського оптимістичного «Обійміться, мільйони!» – останнього сплеску просвітницької віри в людський Розум – до вагнерівської тихої утопії братерської любові. Нагадаємо, що «утопія» означає «місце, якого немає».

ЛІТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М. (1979). Роман воспитания и его значение в истории реализма. В кн. Бахтин М. М., *Эстетика словесного творчества*, сс. 188–236. Москва: Искусство.

- Берковский, Н. Я. (1973). *Романтизм в Германии*. Ленинград: Художественная литература.
- Вагнер, Р. (1978). *Избранные работы*. Москва: Искусство.
- Вебер, К. М. (1982). Жизнь музыканта. В кн. *Музыкальная эстетика Германии XIX века, (Тт. 1–2)*, т. 2, (сс. 72–74). Москва: Музыка.
- Вебер, П. (1985). Литература эпохи просвещения (1700–1789). В кн. *История немецкой литературы, (Тт. 1–3)*, т. 1, От истоков до 1789 г., (сс. 211–238). Москва: Радуга.
- Веремйова, М. М. (2012). *Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольді та романтичний Gesamtkunstwerk*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Виеру, Н. (1987). «Парсифаль» – итог творческого пути Вагнера. В кн. *Рихард Вагнер, (Сб. ст.)*, сс. 191–220. Москва: Музыка.
- Власенко, Э. В. (1986). *О некоторых аспектах мифотворческой концепции Рихарда Вагнера (на примере Bühnenweihfestspiel «Парсифаль»)*. (Дипломная работа). Харьков: Харьковский государственный институт искусств имени И. П. Котляревского.
- Гамрат-Курек, В. (1974). Вагнер и протестантский хорал. К вопросу о роли народно-национальных традиций в творчестве композитора. В кн. Г. В. Крауклис (Ред.-состав.) & В. Г. Гамрат-Курек (Авт. коммент.), *Рихард Вагнер. Статьи и материалы*, (сс. 94–135). Москва: Музыка.
- Гулыга, А. В. (1987). Философское наследие Шеллинга. В кн. Шеллинг Ф. В. Й., *Сочинения, (Тт. 1–2)*, т. 1, (сс. 3–32). Москва: Мысль.
- Гуревич, А. А. (1990). *Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства*. Москва: Искусство.
- Друскин, М. (1976). *Пассионы и мессы И. С. Баха*. Ленинград: Музыка.
- Кандинский, В. (1989). *О духовном в искусстве*. Ленинград: Фонд «Ленинградская галерея».
- Карельский, А. В. (1991). Эрнст Теодор Амадей Гофман. В кн. Гофман Э.-Т.-А., *Собрание сочинений, (Тт. 1–2)*, т. 1, (сс. 5–26). Москва: Художественная литература.
- Ливанова, Т. Н. (1980). *Музыкальна драматургія И. С. Баха и её історическіе связи, (Тт. 1–2)*, т. 2, Вокальные формы и проблема большой композиции. Москва: Музыка.

- Махрова, Э. (1998). Судьба вагнеровской идеи «Gesamtkunstwerk'a» на исходе XX века. В кн. *Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия*, сс. 147–157. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Вагнеровский союз.
- Михайлов, А. В. (1981). Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века. В кн. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*, (Тм. 1–2), т. 1, (сс. 9–73). Москва: Музыка.
- Мокульский, С. (1936). *История западноевропейского театра*. Ч. 1. Москва: Государственный научно-исследовательский институт искусствознания.
- Рихтер, К. (1998). Рихард Вагнер и идея Gesamtkunstwerk'a. В кн. *Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия*, (сс. 116–129). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Вагнеровский союз.
- Рощенко, Е. Г. (2004). *Новая мифология романтизма и музыка. Проблемы энциклопедического анализа музыки*. Харьков: ХНУРЕ.
- Филиппов, А. (1988). О художественной концепции оперы Вагнера «Парсифаль». В кн. *Рихард Вагнер. Статьи и материалы*, (сс. 83–115). Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.
- Филиппов, А. А. (2003). «Парсифаль». *Музыка Австрии и Германии XIX века*, кн. 3, 244–282. Москва: Композитор.
- Шаповал, О. П. (2018). *Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес*. Харків: Естет Прінт.
- Шеллинг, Ф. В. Й. (1989). Введение в философию мифологии. В кн. Шеллинг Ф. В. Й., *Сочинения*, (Тм. 1–2), т. 2, (сс. 159–374). Москва: Мысль.
- Шуман, Р. (1982). Из памятной и поэтической записной книжки мастера Паро, Флорестана и Эвсебия. В кн. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*, (Тм. 1–2), т. 2, (сс. 89–91). Москва: Музыка.
- Dayan, P. (2014). Zurich Dada, Wagner and the Union of the Arts. *Forum for Modern Language Studies*, 50 (1), 453–465. DOI 10.1093/fmls/cqu028.
- Faure, G. (2012). Modellen Van Verlossing In Wagners Late Opera's. *Tijdschrift Voor Filosofie*, 74 (4), 655–686. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23530229>.
- Gabriel, M. F. (2020). From total work of art to the synthesis of arts. *Trans/Form/Acao*, 43, 2, 189–214. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11449/206445>.
- Nacohen, R. & Wagner, N. (1997). The Communicative Force of Wagner's Leitmotifs: Complementary Relationships between Their Connotations and Denotations. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 14 (4), 445–475. DOI <https://doi.org/10.2307/40285733>.

- Knust, M. (2015). Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process. *19th-Century Music*, 38 (3), 219–242. DOI <https://doi.org/10.1525/nem.2015.38.3.219>.
- Paulin, R. (1989). The Romantic Book As Gesamtkunstwerk. *Bulletin of the John Rylands Library*, 71 (3), 47–62. DOI 10.7227/bjrl.71.3.5.
- Steinhoff, A. J. (2012, September). Embracing the Grail: Parsifal, Richard Wagner and the German Nation. *German History*, vol. 30, iss. 3, 372–394. DOI <https://doi.org/10.1093/gerhis/ghs041>.
- Wagner, R. (1988). Parsifal [Klavier]. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag.

Iryna Ivanova

PhD in Musicology, Associate Professor,
Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Music History,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: ivanova.i.l.hnum@gmail.com
ORCID iD 0000-0002-4706-228X

GENRE POETICS OF R. WAGNER'S "PARSIFAL" IN THE CONTEXT OF *GESAMTKUNSTWERK* IDEA

Background. *Over the course of the last decades, musicology was marked by a revival of interest in the phenomenon of artistic synthesis. This paper considers it in view of "general unity" as one of techniques of understanding the 19th century culture. Such a mindset can be defined by various terms, including Gesamtkunstwerk. The scholars today do not narrow this term down to a mere synthesis of arts, but add immersion into cultural history to it. This allows us to view Gesamtkunstwerk as a way of cultural memory existence, and genre poetics of R. Wagner's musical drama as a bearer of this memory. In this context, special place belongs to "Parsifal", which in this article is presented as an absolute embodiment of the idea of Gesamtkunstwerk.*

The aim of the article is to reveal compositional devices, through which references of "Parsifal" poetics and other genres of different arts create "general unity" under the sign of "Gesamtkunstwerk". A genre method, a systematic

method based on interdisciplinary approach, and a comparative one are chosen as **methods of research**. Research materials used in the paper relate to different branches of Humanitarian knowledge, including theatre arts (S. Mokulsky), literature (M. Bakhtin), medievalistics (A. Gurevich), musicology (M. Veremiova, N. Vieru, E. Makhrova, K. Richter, A. Philippov etc.). It is noted that the definition of "Bühnenweihfestspiel" indicated in the score speaks of the relatedness of this work to the genre of medieval mystery. We have detected some common features of "Parsifal" like slow-paced events, their rather low concentration in time and meticulous development of verbally-acoustic matter. In the musical drama under consideration both a word and a system of leitmotifs function as an instrument for the above-mentioned scrupulosity; thus, poetics of a mystery is transformed into poetics of musical drama.

The references of "Parsifal" to medieval epics are noted. Its plot contains only essential for the main storyline events. Cumulative method is chosen as the basic one which defines the algorithm of compositional movement, making it somewhat discrete. At the same time, the continuous flow of leitmotif development contributes to endless disclosure of the sense and its symbolization. Duality of time contributes to appearance of spatiality in genre poetics of "Parsifal", which also corresponds to the epic poetics.

There are some references between genre poetics of "Parsifal" and such types of novel as "Erziehungsroman" and "adventure novel". The features of "Erziehungsroman", based on a choice of constantly evolving protagonist as a plot-creating device are embodied to the fullest extent in a presentation of the main hero of "Parsifal". In the work he passes the way from a naïve youth to the saviour of The Holy Grail, doing the deed of all-embracing love, thus the portrayal of his image is done according to the principle of development. At the same time, there have been revealed differences between the last work of the composer and "Lohengrin". Unlike Elsa, with her gradual transformation, Parsifal undergoes this process almost instantly. But R. Wagner, using leitmotiv system, reveals subconscious psychological development, thus using it as a non-verbal explanation of one of the essential plot events in the work.

The links between "adventure novel" and "Parsifal" lie in the type of intrigue, localization of space-time, due to which it is differentiated into adventurous, legendary, psychological etc. The hero, shifting into another space-time dimension, transforms his image. This paper shows it on example of Kundry.

This heroine in her cyclic “death – resurrection” transformations completely belongs to poetics of the myth, although the composer here does not use it as an example, as he fills musical characteristics of Kundry with all the traits of opera character. The article explores references of “Parsifal” to Passions by J. S. Bach. It is pointed out that in this case R. Wagner does not follow their specific traits, as he chooses the most essential features of poetics of this genre.

A conclusion is made that genre poetics of “Parsifal”, reflecting the features of poetics of another genres, incorporates their essential traits, which are then intertwined into general texture of musical drama, creating inseparable fusion, according to the Gesamtkunstwerk idea.

Key words: “Parsifal”; Gesamtkunstwerk; genre poetics; “general unity”; references; time-space; plot creating; hero; leitmotiv system.

REFERENCES

- Bakhtin, M. M. (1979). The novel of education and its significance in the history of realism. In Bakhtin M. M., *Aesthetics of verbal creativity*, pp. 188–236. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Berkovsky, N. Ya. (1973). *Romanticism in Germany*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Dayan, P. (2014). Zurich Dada, Wagner and the Union of the Arts. *Forum for Modern Language Studies*, 50 (1), 453–465. DOI 10.1093/fmls/cqu028.
- Druskin, M. (1976). *Passions and masses by J. S. Bach*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Faure, G. (2012). Modellen Van Verlossing In Wagners Late Opera’s. *Tijdschrift Voor Filosofie*, 74 (4), 655–686. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23530229>
- Filippov, A. (1988). On artistic conception of Wagner’s opera “Parsifal”. In *Richard Wagner. Articles and materials* (pp. 83–115). Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo [in Russian].
- Filippov, A. A. (2003). “Parsifal”. In *Music of Austria and Germany in XIX century*, book 3, (pp. 244–282). Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Gabriel, M. F. (2020). From total work of art to the synthesis of arts. *Trans/Form/Acao*, 43, 2, 189–214. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11449/206445>.
- Gamrat-Kurek, V. (1974). Wagner ant Protestant chorale. On the question about national traditions in composer’s outcome. In *Richard Wagner. Articles and*

- materials*. G. Krauklis & V. Gamrat-Kurek (Eds.), pp. 94–135. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Gulyga, A. V. (1987). Schelling's philosophical legacy. In Schelling F. W. J. *Works, (Vols. 1–2)*, vol. 1, (pp. 3–32). Moscow: Mysl [in Russian].
- Gurevych, A. A. (1990). *Medieval world: the culture of silent majority*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Hacohen, R. & Wagner, N. (1997). The Communicative Force of Wagner's Leitmotifs: Complementary Relationships between Their Connotations and Denotations. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 14 (4), 445–475. DOI <https://doi.org/10.2307/40285733> [in English].
- Kandinsky, V. (1989). *On spiritual in art*. Leningrad: Fond "Leningradskaya galereya" [in Russian].
- Karelsky, A. V. (1991). Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In Hoffmann E. T. A., *Collection of works (Vols. 1–6)*, vol. 1, (pp. 5–26). Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Knust, M. (2015). Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process. *19th-Century Music*, 38 (3), 219–242. DOI <https://doi.org/10.1525/ncm.2015.38.3.219> [in English].
- Livanova, T. N. (1980). *J. S. Bach's musical dramaturgy and its historical links (Vols. 1–2)*, vol. 2 "Vocal forms and a problem of large composition". Moscow: Muzyka [in Russian].
- Makhrova, E. (1998). Fate of Wagner's Gesamtkunstwerk idea on the edge of the XX century. In *Richard Wagner and fate of his creative legacy*, (pp. 147–157). Saint-Petersburg, Deutsche Richard Wagner Gesellschaft [in Russian].
- Mikhaylov, A. V. (1981). Stages of development of musically-aesthetic thought in XIX century Germany. In *Musical aesthetics of the XIX century Germany, (Vols. 1–2)*, vol. 1 (pp. 9–73). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Mokulskiy, S. (1936). *History of Western-European theatre*. Part 1. Moscow: Gosudarstvennyy nauchno-issledovatel'skiy institut iskusstvoznaniya [in Russian].
- Paulin, R. (1989). The Romantic Book As Gesamtkunstwerk. *Bulletin of the John Rylands Library*, 71 (3), 47–62. DOI [10.7227/bjrl.71.3.5](https://doi.org/10.7227/bjrl.71.3.5) [in English].
- Richter, K. (1998). Richard Wagner and Gesamtkunstwerk idea. In *Richard Wagner and the fate of his creative legacy*, (pp. 116–219). Saint Petersburg: Deutsche Richard Wagner Gesellschaft [in Russian].

- Roshchenko, Ye. G. (2004). *New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music)*. Kharkov: KhNURE [in Russian].
- Schelling, F. W. J. (1989). Introduction to Philosophy of Mythology. In Schelling F. W. J. *Works, (Vols. 1–2)*, vol. 2, (pp. 159–374). Moscow: Mysl [in Russian].
- Schumann, R. (1982). From the memorable and poetic notebook of the master Raro, Florestan and Eusebius. In *Musical aesthetics of XIX century Germany, (Vols. 1–2)*, vol. 2, (pp. 89–91). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Shapoval, O. P. (2018). *R. Wagner's artistic practice as communicative-creative process*. Kharkiv: Estet Print [in Russian].
- Steinhoff, A. J. (2012, September). Embracing the Grail: Parsifal, Richard Wagner and the German Nation. *German History*, vol. 30, iss. 3, 372–394. DOI <https://doi.org/10.1093/gerhis/ghs041> [in English].
- Veremiova, M. M. (2012). *F. Mendelssohn-Bartholdy's Piano Concertos and Romantic Gesamtkunstwerk*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Vieru, N. (1987). “Parsifal” – the result of Wagner's creative path. In *Richard Wagner*, (Collection of articles), (pp. 191–220). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Vlasenko, E. V. (1986). *On some aspects of myth-creating conception of Richard Wagner (on an example of Bühnenweihfestspiel “Parsifal”)*. (Diploma). Kharkov: Kharkov I. P. Kotlyarevsky State Institute of Arts [in Russian].
- Wagner, R. (1978). *Selected works*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Wagner, R. (1988). Parsifal [Klavier]. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag [in German].
- Weber, C. M. (1982). The life of a musician. In *Musical aesthetics of XIX century Germany, (Vols. 1–2)*, vol. 2, (pp. 72–74). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Weber, P. (1985). Literature of the Age of Enlightenment (1700–1789). In *History of German Literature, (Vols. 1–3)*, vol. 1, From the origins to 1789, (pp. 211–238). Moscow: Raduga.

Стаття надійшла до редакції 20 вересня 2021 р.