

УДК 782.1:78.071.1(430)Вагнер]:792.072.2.027(450)Кастеллуччі
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243226>

ГОНЧАР О. Ю.

Гончар Олексій Юрійович — магістр культурології, аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5353-0644>

alexeygonchar412@gmail.com

© Гончар О. Ю., 2021

ОПЕРА «ТАНГОЙЗЕР» РІХАРДА ВАГНЕРА В РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧІ

Проаналізовано постановку опери Ріхарда Вагнера «Тангойзер» режисера Ромео Кастеллуччі, представлену на Мюнхенському оперному фестивалі 2017 року, зокрема розглянуто: використання прийомів сучасних сценографії та режисури у поєднанні з традиційними театральними техніками; дотримання авторського тексту; одночасне використання засобів сучасної режисури і контекстів, символів і доданих значень. Інтерпретаційна версія режисера дає змогу по-новому сприйняти сюжет, його структуру завдяки виражальним засобам, які не містяться в авторському (композиторському) тексті. Застосовані в режисурі елементи посилюють виразність твору, надаючи змогу поєднати сценічну дію та її символізацію, поглибити драматургічний розвиток. Такий нетрадиційний підхід до інтерпретації застосовано вперше в історії постановок «Тангойзера». Режисерська концепція інтерпретації твору спирається на чотири основні символи, що утворюють каркас твору: «Золотий диск», «Лук та стріла», «Плоть», «Розпад». Ці символи в інтерпретації Р. Кастеллуччі перебувають у площині алегорій, позбавлених простого й однозначного дешифрування, визначають авторський підхід митця. До них додаються інші візуально-образні елементи, що існують паралельно, взаємодіють і створюють комбінації смислів і значень. Вирішення опери втрачає лінійність розгортання, уже в увертурі виявляючи глибину смислового наповнення, яке стає передпоказом до основної сюжетної лінії, інтерпретованої як шлях (що ілюструє принципи буддистської філософії, використані в режисурі), кінцем якого буде тлін, що не залежить від умов і остаточного результату.

Ключові слова: опера Р. Вагнера, «Тангойзер», режисерське прочитання Р. Кастеллуччі, Мюнхенський оперний фестиваль 2017, чотири символи, смислове наповнення, семантика образу.

Постановка проблеми. Звернення італійського режисера Ромео Кастеллуччі до постановки опери «Тангойзер» передбачає висвітлення кількох аспектів. Першим є прочитання твору Р. Вагнера, який має кілька варіантів і, на думку композитора, відкритий для подальшого вдосконалення, другим — постановочна концепція Р. Кастеллуччі, який відходить від традиційного вирішення опери і по-новому розкриває її зміст. **Новизну** дослідження становить аналіз постановки Р. Кастеллуччі, яка у вітчизняному музикознавстві не була суттєво досліджена, хоча є абсолютно новим трактуванням «Тангойзера». Образний зміст головних протидіючих сил докорінно відмінний від попереднього втілення їх на оперних сценах світу. Цим зумовлена **актуальність** аналізу роботи Р. Кастеллуччі. Вистава мала багато відгуків українських

і зарубіжних критиків, часом відмінних між собою щодо характеристики постановки, вони оцінюють виставу загалом.

Аналіз публікацій. «Тангойзеру» Р. Вагнера присвячено найменше музикознавчих досліджень. До нього звертались Оксана Бабій¹, Олена Касьянова², Федір Можаяєв³, Олена Рощенко⁴, Анжеліка Татарнікова⁵, Марина Черкашина-Губаренко⁶, вони розглянули певні аспекти музичної драматургії твору й окремі його елементи.

Режисер сьогодні постає одним із найцікавіших інноваційних митців у сучасному драматичному й музичному театрах, він не тільки глибоко занурюється в матеріал, а й додає нові смисли й символічні метафори, що більш розгорнуто розкривають сутність твору. Робота Р. Кастеллуччі, її візуально-образна й музична сфери ґрунтуються на дотриманні авторського музичного тексту з доповненням його досить оригінальними, часто провокативними елементами, притаманними сучасній режисурі музичного театру. Однак митець виходить із цілісності запропонованої концепції і не порушує заданої драматургічної структури твору. **Мета статті** — здійснити аналіз інтерпретаційного підходу режисера, образно-сміслових елементів та їх поєднань, що становлять семантичне поле постановки, яке має широку варіантність сприйняття. Семіотичні принципи роботи режисера та їх смислове навантаження визначили основні **методологічні** підходи дослідження, за Ж. Бодрійяром⁷, що ґрунтуються на алгоритмі структурного аналізу оперного твору, запропонованому у праці М. Черкашиної-Губаренко⁸.

Оперу «Тангойзер» Р. Вагнер написав 1845 року, її одразу ж було поставлено в Королівській опері (Дрезден). Композитор особисто брав участь у постановці як диригент і режисер, але його не задовольнив результат⁹, бо його вимоги не відповідали тій традиції, у якій працювали виконавці, а застарілі технічні засоби не давали можливості втілити авторський задум. Труднощі для виконавців становила й композиційна

¹ Ідеться про такі праці О. П. Бабій: Опера «Тангейзер» Ріхарда Вагнера і режисерські шукання другої половини ХХ — початку ХХІ століть // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2012. № 3 (16). С. 68–75; Прем'єрний показ «Тангейзера» Ріхарда Вагнера у Дрезденській королівській опері // Там само. 2013. № 2 (19). С. 10–16.

² Касьянова О. В. Трансформації пластично-хореографічного вирішення опери Ріхарда Вагнера «Тангейзер» // Там само. 2013. № 2 (19). С. 17–24.

³ Можаяєв Ф. М. Семантичні функції вагнерівського баритону у вокальній драматургії опери «Тангейзер» // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2014. С. 244–250.

⁴ Рощенко Е. Г. «Тангейзер» — опера «спасення»: паломничество из горы к звезде // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть. Харків : Каравелла, 1999. С. 54–65.

⁵ Татарнікова А. А. «Тангейзер» Р. Вагнера у річищі еволюційних шляхів німецького музичного театру: міфопоетичні та жанрово-стильові аспекти // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3. С. 353–358.

⁶ Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер: театр сьогодення і майбутнього // Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. С. 175–256.

⁷ Baudrillard J. Der symbolische Tausch und der Tod. München : Matthes & Seitz, 1988. 432 S.

⁸ Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–67; № 4 (5). С. 142–153.

⁹ Бабій О. П. Прем'єрний показ «Тангейзера» Ріхарда Вагнера у Дрезденській королівській опері // Там само. 2013. № 2 (19). С. 10–16.

будова твору, що має досить тривалі статичні сцени, позбавлені динамічної дії. Згодом митець підготував нову редакцію «Тангойзера» для постановки в Парижі 1861 року, яка зазнала гучного провалу¹. У своїх спогадах дружина композитора Козіма Вагнер згадує таку його фразу: «Я все ще винен світу “Тангойзера”».

Цей твір належить до зрілого періоду творчості композитора, його п'ята опера і друга серед зрілих, «Тангойзер» уже містить ознаки, що характеризують вагнерівські принципи роботи: поєднання історичних і міфологічних сюжетів, вільно трактованих та інтегрованих між собою, елементи лейтмотивної системи (яка повністю сформується в більш пізніх творах), відхід від канонічних форм оперного жанру та робота з матеріалом згідно з власним баченням драматургічної побудови. Ідея написати цей твір виникла у Р. Вагнера 1842 року під час поїздки долиною Вартбурга до Дрездена — ця локація стане місцем дії твору і сюжетним тлом.

Постановка Ромео Каstellуччі здійснена за другою, паризькою редакцією «Тангойзера». Вона стала чи не головною подією на Мюнхенському оперному фестивалі 2017 року та в його програмі «Опера для всіх». Диригент-постановник — генеральний музичний директор Баварської державної опери Кирило Петренко. Головні партії виконали Клаус Флоріан Фогт (Klaus Florian Vogt) та Аня Хартерос (Anja Harteros).

Постановочний склад такий:

Режисер, костюми, освітлення	Ромео Каstellуччі (Romeo Castellucci);
Хореографія	Сінді Ван Акер (Cindy Van Acker);
Хормейстер	Сорен Екхофф (Sören Eckhoff).

Головні партії виконали найкращі співаки вагнерівського репертуару: Олена Панкратова (Венера), Крістіан Герхахер / Christian Gerhaher (Вольфрам), Георг Зеппенфельд / Georg Zeppenfeld (ландграф Герман); штатні солісти Баварської державної опери та спеціально відібрані до постановки непрофесійні актори для втілення балетного фрагменту під час увертюри, де дійовими персонажами є амури-амазонки. Ця постановка замінила попередню інтерпретацію Девіда Олдена (David Alden), чий «Тангойзер» також мав цікаві режисерські знахідки².

Усіх співаків режисер ретельно добирив із погляду відповідності ролі та можливостей драматичного втілення його бачення твору. Каста «вагнерівських» співаків, що історично склалась за стильовими й виконавськими особливостями вокалістів, звичайно, дає їм змогу перебувати в контексті виконуваного репертуару та зосереджуватись саме на семантиці втілюваних образів, їх інтерпретації, вокальній техніці та інших деталях, притаманних музиці Р. Вагнера.

Виклад основного матеріалу. Р. Вагнер, створюючи лібрето й музику, уже сформував інтерпретаторську версію легендарного змагання співаків у Вартбурзі, включивши до нього інші сюжети. Він використав історичних персонажів і міфологічну лінію, представлену не германським, а античним персонажем — богинею кохання Венерою, яка має аналог у германській міфології під ім'ям Хельга. Такий хід, певно, використано, щоб протиставити «нормативний» і «ненормативний» види мистецтва й світи Вартбурга й Венусберга. Тангойзер перебуває між ними, тікає з кожного, не знаходячи собі місця ні тут, ні там. Історичні постаті Р. Вагнер залучає теж досить

¹ Бабій О. П. Опера «Тангейзер» Ріхарда Вагнера і режисерські шукання другої половини ХХ — початку ХХІ століть // Там само. 2012. № 3 (16). С. 68–75.

² Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер: театр сьогодення і майбутнього // Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. С. 204–205.

вільно. Так, ландграф Герман справді був правителем Тюрингії у XII столітті і мав резиденцію у Вартбурзі, підтримував мистецтво, зокрема проводив співацькі турніри. Мінезингери, які беруть участь в турнірі, за лібрето Р. Вагнера, теж історичні персони, але їх участь і хронологія життя не завжди співпадають в часі.

Прототип Тангойзера народився близько 1205 року, був мандрівним лицарем-поетом, який у своїх творах критикував умовності та клішовані формули мінезангу. Достеменно відомо, що участі в турнірах він не брав, а легенда про його перебування у Венусберзі та про паломництво до Риму, щоб спокутувати гріхи, склалась лише в XV столітті. Легенда, скоріш за все, має італійське чи провансальське коріння, адже близько 1440 року аналогічний сюжет уперше трапляється в Антуана де ла Сале (Antoine de la Sale, 1386?–1462?) в поемі «Салад» («Salade»), а на початку XVI століття в Нюрнберзі була опублікована поема невідомого мейстерзінгера «La Ballade de Tannhäuser», яку можна вважати одним із перших відомих джерел німецької версії легенди, що потім стала основою творів німецьких романтиків, з яких Р. Вагнер уперше дізнається про цей сюжет.

Ще одне джерело, яке Р. Вагнер згадує в «Моєму житті», — це збірка Людвіга Бехштейна. Композитор стверджував, що знайшов основу сюжету для своєї опери в популярній книзі «Гора Венери», що випадково потрапила йому до рук¹. Однак такої книги не було в цей час, а фахівці з німецької літератури вважають, що Р. Вагнер мав на увазі саме збірку легенд Тюрингії Людвіга Бехштейна «Легенди Айзенаха і Вартбурга» («Die Sagen von Eisenach und der Wartburg, dem Hörseelberg und Rainhardsbrunn»), опубліковану 1835 року.

Саме тут є зв'язок між двома незалежними легендами про Тангойзера та війну співаків: «Той суто “німецький” елемент, який мене нестримно притягував і який я з особливою пристрастю намагався вловити, вразив мене відразу у простій народній оповіді, побудованій на старовинній, усім відомій пісні про Тангойзера. Хоча я був уже ознайомлений з усіма його особливостями з розповіді Тіка², але обробка теми вела мене все більше й більше в царину фантастики, яку заклав у мені Гофман, і в жодному випадку не могла викликати в мене бажання скористатися нею як матеріалом для драматичного твору. Величезна перевага народної книги полягала в тому, що вона встановлювала, хоча й дуже швидкоплинно, зв'язок між “Тангойзером” і “Змаганням співаків у Вартбурзі”. Про це останнє я вже знав з оповідання Гофмана в його “Серапіонових братах”, але я відчував, що автор сильно змінив справжній сюжет, і тому став шукати нові джерела, щоб відновити цікаву легенду в її теперішньому вигляді»³.

Р. Вагнер залишає ім'я Генріх для Тангойзера, який, за легендою, не має імені. Можна виявити певну спорідненість між сюжетом опери і трактуванням легенди в Людвіга Тіка. Основними спільними моментами є:

- романтичний опис Венусберга, оформлення першої сцени першого акту з його печерою, водоспадом, озером, наядами і чарівними вогнями;
- мотив чистого кохання Емми; суперника й товариша Фрідріха (Елізабет і Вольфрам у Р. Вагнера);
- повернення Тангойзера, який зустрічає Фрідріха (Вольфрам у Р. Вагнера);

¹ Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 1. Москва : Вече, 2014. С. 122.

² Ідеться про працю «Верхній Екарт та Тангойзер» Людвіга Тіка: Tiecks L. Der getreue Eckart und der Tannenhäuser : in zwei Abschnitten, 1799.

³ Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 1. Москва : Вече, 2014. С. 123.

— інша можлива аналогія: злочин Тангойзера, який після свого перебування у Венусберзі вважає себе вбивцею Емми (Елізабет), тоді як у Р. Вагнера він винуватець страждань Елізабет, що частково стає причиною її смерті.

Ці елементи ключові в драматургічному розвитку опери, вони мають різне трактування, семантичне наповнення й подієве значення і стають такими, що викликають подальший рух драматургії твору. Утім, у Л. Тіка Тангойзер повертається в підземелля Венусберга, тобто фінал не набуває позитивного вирішення. Не можна оминати увагою збірки «Німецькі перекази» («Deutsche Sagen», 1816–1818) братів Грімм, у якій також є окремі історії про «Війну співаків» і «Тангойзера». У 1836 році вийшов друком третій том збірки Г. Гейне «Der Salon», що містила вірш «Тангойзер».

Хоч у Р. Вагнера й немає згадок про останні названі видання, видається мало вірогідним, що він не знав про них, особливо зважаючи, що він звертався до творчості Г. Гейне, працюючи над написанням «Голландця». Спільність полягає в тому, що у Г. Гейне й Р. Вагнера Тангойзер відчуває потребу залишити Венусберг. Але в Г. Гейне він їде до Риму, а у Р. Вагнера — до Вартбурга, щоб представити своє бачення мистецтва і через кохання до Елізабет (у Г. Гейне любовної лінії немає). У фіналі твору відбувається примирення Тангойзера й Венери, а вагнерівська версія значно драматичніша і має кілька смислових аспектів.

Огляд різних версій легенди і літературних джерел, які надихнули Р. Вагнера написати оперу, дає змогу скласти більш повне уявлення про її концепцію і драматургічну структуру. Згадувані у книзі Р. Вагнера автори та їхні варіанти легенди могли взаємно замінити певні сюжетні лінії.

Слід звернути увагу на певну *подібність постатей Тангойзера і самого Р. Вагнера*: доля обох подібна, зважаючи, що Р. Вагнера і його композиторське обдарування сучасники не сприйняли, а визнання, що прийшло лише в останні роки його життя, ніби передбачення, перегукується з визнанням-прощенням Тангойзера. Чи вкладав Р. Вагнер в оперу автобіографічні смисли, невідомо, але такої «сповіді митця» важко не помітити.

Конфлікт між язичницьким світом Венери і християнським світом, жертвність Елізабет і перемога молитви над прокляттям та гріхом у майбутньому будуть розвинені в останньому творі Р. Вагнера — «Парсіфалі». У «Тангойзері» також композитор іде від легковажної чуттєвості до чистоти, цнотливості й невинності, притаманних Елізабет.

Відмінності між паризькою і дрезденською редакціями — це насамперед скорочення увертюри й введення після неї перехідної балетної сцени, кілька незначних змін по тексту та відповідні музичні фрагменти, що не змінюють сюжету і його розгортання, а посилюють драматургічну складову. Дрезденський варіант увертюри лаконічний завдяки повторенню першого мотиву — ходи пілігримів, що шляхом шестикратного використання утворює арочні побудови, архітектонічний каркас композиції, розпочинає й завершує твір. Розмірена хода пілігримів, структура якої гармонічно проста й цілісна, протиставлена імпульсивному, вібруючому й структурно розпливчастому матеріалу, у якому використані нестійкі гармонії та їх зіставлення в паризькій версії.

Репризу замінено фрагментом вільної форми, який виконує роль балетного дивертисменту. Гармонічні зіставлення створюють мотиви «знемоги» й «перенасичення», екстатичних станів, гіперчуттєвості в її крайніх формах, про що свідчать перші репліки Тангойзера — «Занадто! Занадто!». Вилучення ходи пілігримів не руйнує композиційної структури, а лише розширює експозиційний розділ.

Шарль Бодлер був одним із перших, хто написав відгук на паризьку прем'єру 1861 року й окреслив проблематику, яку порушив композитор: «...Тангойзер представляє боротьбу двох принципів, які вибрали людське серце як головне поле битви, себто тіло з духом <...> І ця двоїстість показана відразу ж з відкриттям, з незрівнянною майстерністю»¹. Не менш майстерно підходить до протиставлення цих образів Р. Кастеллуччі. Боротьба принципів у «Тангойзері» має ще один рівень — окрім кохання, Р. Вагнер протиставляє академізм і новаторство, що виявляється і в «Нюрнберзьких майстерзингерах», але має різні акценти: якщо в останній протиставлено низькопробне, позбавлене смаку й художнього відчуття мистецтво його взірцевому аналогу, з дотриманням правил, стилю й форми, то в «Тангойзері» сухий академізм, застарілі естетичні правила й норми поведінки протиставляються новим формам і виражальним засобам — постать Тангойзера уособлює композитора, який усе життя виробляв нову концепцію жанру опери.

Тема змагання мінезингерів — це боротьба за форми мистецтва, вільного у вираженні почуттів і такого, що відкидає будь-які вияви *нормативності*, з відповідним наповненням і семантичними образами. На декларованому Тангойзером вільному вираженні зосереджено більше уваги, що становить основний вимір твору.

Музична ідея автора ґрунтується передусім на показі двох світів шляхом зіставлення їх інтонаційних образів: світу Венери й Вартбурга. Якщо перший — це чуттєвий вимір, сповнений насолод і вільний від правил, то другий — строго регламентований, який ще не сприймає інакшого, відмінного бачення речей, передусім кохання, що становить ядро драматургічного конфлікту. Ці протилежні за семантикою і музичним вирішенням світи конфліктують завдяки постаті Тангойзера, а паралельно розвивається релігійна тема, представлена пілігримами й Папою, який поза дією постає оцінкою вчинків Тангойзера і мірилом його гріховності. Християнська сфера констатована як факт, загалом безконфліктна, але така, що визнає Тангойзера грішником у *системному* підході й дарує йому прощення у своєму божественному вираженні. Папа, як представник інституту церкви, наближається до вартбурзького дискурсу, а Рим має у Р. Вагнера символічне вираження, піднесене й позбавлене матеріального прояву.

На основі цих пластів музичного матеріалу відбувається драматургічний розвиток. Музична характеристика Вартбурга не така яскрава і зведена до узагальнення, що дає можливість показати шаблонний підхід мінезингерів, чітко виокремити гімнічний матеріал у виступі Тангойзера на змаганні на фоні висловлювання інших учасників. Розглядати драматургічне значення вартбурзької музичної мови слід лише в мові Тангойзера, що маркується як порушення загального правила висловлювання і створює конфлікт.

Трактовка Р. Кастеллуччі — це режисерське прочитання-обробка, що має складну структуру. Залишаючись у формі й дотримуючись вагнерівському тексту, він інтерпретує його зміст, відходячи від «розповідності» класичної режисури, наповнює його новими семантичними значеннями, тобто *доскладає* новий цілісний *мета-текст* твору шляхом інтерпретування, використовуючи такі морфологічні особливості тексту: а) інформативність; б) варіативність через *смиловий вакуум*². Він надає можливість для інтерпретаторської діяльності.

¹ Цит. за: Baudelaire C. Richard Wagner et *Tannhauser* à Paris [1861] // L'Art romantique. Littérature et musique / éd. par L. J. Austin. Paris : Garnier-Flammarion, 1989. P. 280.

² Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2012. С. 116.

Режисер грає з публікою, використовуючи образи, які вона має зрозуміти (*декодувати*, за семіологічним визначенням) для повного прочитання візуального тексту, що є складовою всього *мета-тексту* твору. Тобто інтерпретаторське доскладання внаслідок прив'язки додаткового образного наповнення до авторського першого тексту є постмодерністським явищем політекстового твору. Внесені елементи є підтекстами, які додаванням до основного збагачують його художньо і змістовно.

Відхід від ілюстративного наповнення візуального тексту в постановці опери і застосування символів надають їй «позачасовості», тобто не конкретизують місця й часу дії, розширюючи межі символічних образів та їх сприйняття. Значною мірою такий підхід ґрунтується на використанні символів. Вони можуть бути авторськими, виробленими під час осмислення твору, над постановкою якого він працює в цей момент, або запозиченими (клішованими)¹. Це символи, що належать до «сміслового поля» тієї соціальної спільноти або формації, до якої автор належить сам і виробляє свою версію твору. Їх значення, зрозумілі автору і глядачу, будуть симуляцією смислової та образної сфер, що додаються для посилення музичних образів та їх візуалізації після відмови від простої ілюстративності авторського тексту. Ж. Бодрійяр означає це як систему симулякрів, які представляють абстрактні системи знаків, що перебувають в певному відношенні до матеріального світу і, таким чином, представляють і формують іншу модель реальності². Тільки в такій моделі людина може розуміти, інтерпретувати, відтворювати і виявляти світ, зокрема образний світ твору, представлений баченням режисера.

Можливість використовувати ці шари матеріалу витікає з жанрової драматургії опери, яка з відходом від ілюстративності сповнюється нового смислу, що є інтерпретаційним потенціалом і по-новому висвітлює музичний матеріал твору, даючи змогу без зміни сюжету досягти зміни сюжетної історії.

Для постановки Р. Кастеллуччі характерна певна «відстороненість». Для Тангойзера це відчуття себе чужим в обох світах — Венусберзі й Вартбурзі. Для третього акту саме відстороненість стане маркером образу, адже навіть у третьому світі — християнському, він був відкинутий. Елізабет перебуває у стані прострації та відстороненості, яку вибудовує для героїні режисер і яка зникає виключно в момент захисту Тангойзера після його виступу у змаганні, де виявляється дієвість образу, його вольові якості.

Увертюра, що містить ходу пілігримів і вторгнення світу Венери, має цікаві режисерські знахідки. Попри використання символічних знаків і образів, режисер досить точно дотримується деяких зауважень Р. Вагнера. Так, сцени гроту Венери відображають описані в лібрето сценографічні деталі: амури (в образі амазонок), що «в бойовому порядку» стріляють із луків, три грації, глибини гроту, водоспад і озеро.

Око, потім вухо і врешті яблуко, які зазнають обстрілу, символи чуттєвості та їх зіставлення з формою кола, яке в генеральній концепції Р. Кастеллуччі відсилає до абсолютної, ідеальної форми, до сонця, світла, Марії. Коло надалі буде «маркером»

¹ Так, образ жінки верхи на коні у першій дії є алюзією до Жанни Д'Арк, Р. Кастеллуччі використав його у постановці ораторії А. Онеггера «Жанна Д'Арк на вогнищі». Символічне наповнення цього елемента слід розуміти як повернення Тангойзера до незайманої Елізабет, яка була його нареченою до того, як він потрапив у Венусберг, а образ Жанни Д'Арк символізує перемогу над чарами Венери, позбавленої жіночої привабливості. У третьому акті в коло потрапляє фігура самотнього коня — знак смерті Елізабет, яка, як і Жанна, ціною життя проклала шлях до порятунку, зокрема для Тангойзера.

² Baudrillard J. Der symbolische Tausch und der Tod. München : Matthes & Seitz, 1988. 432 S.

ситуації: золотим після оклику Тангойзера — «Марія!», блакитним, символізуючи нічний місяць — сон і спокій у переході між світами (сон Майї — першооснови перед утіленням, за буддистськими та індуїстськими уявленнями, про важливість лінії яких говорить постановник), плямистим у контакті з мисливцями.

Із кола з'являється й Тангойзер, проходячи крізь «ідеальну форму» жіночого, протиставлену Венері. «Занадто, занадто!» — його фраза виражає перенасичення Венусбергом, досвід, здобутий тут, уже достатній для нього. Поява скелета в «ідеальній формі» символізує тлінність як цього світу, де повноцінне життя неможливе, так і іншого, утіленого в іншій формі, фіналом якого стане тлін, особливо ретельно обіграний у третій дії.

Стріла, що символізує мистецтво, лук, як засіб його вираження, що має смислове навантаження музичного інструмента, також трактований і як засіб убивства, прямого, фізичного, і як убивства мистецтва. Грації, що з'являються в «ідеальній формі» під час виконання Тангойзером гімну Венері, незважаючи на належність до аполонічного, язичницького світу, не мають негативного смислового навантаження порівняно з мисливцями-мінезингерами. Навіть у драматургічному вирішенні першої дії відчувається обрамлення й антагонізм амазонок-амурів і мінезингерів, легкість перших і важкість останніх.

Так трактована й релігійна система церкви і віри: у золотий колір Марії пофарбовано камінь, що несуть палігрими, йдучи до Риму. Його розмір підкреслює одночасно віру й тягар, покладений на віруючого, тобто на того, хто перебуває в системі. Образ Марії залишається недосяжним, позбавленим тілесності, а прохід палігримів у третій дії ілюструє одночасно позбавлення ноші й отримання індивідуального «золота прощення».

Включення мотиву Вакханалії досить швидко відтіняє попередній інтонаційний матеріал увертюри. Поступовий подальший розвиток цих інтонацій приводить до початку першої дії — двох картин у гроті Венери, де кульмінацією стає виконання Тангойзером гімнів і звернення до Венери з проханням відпустити його. Цікавим режисерським вирішенням цього фрагмента є його відокремлення шляхом візуально несхожих показів тілесності, навіть їх протиставлення в образах амурів-амазонок і Венери.

Р. Кастеллуччі застосовує *гіпертілесність*, якої набуває Венера: її зображено як надзвичайно розпливчату масу, яку вже не можна назвати тілом, — воно оточене окремими шматками такої ж *субстанції*, що пульсують, але не мають форми. Через відмову від ілюстративного зображення «богині кохання» і смислову її заміну за допомогою «тілесності» як одного з аспектів кохання, отримуємо символічний образ плоти, що характеризує крайній вимір чуттєвості і сферу Венусберга, протиставленого безтілесному, вираженому у сфері Вартбурга завдяки образу Марії, скульптурного зображення якої немає на постаменті, передано воно лише ступнями і відповідним написом.

Перша дія та її розвиток сповнені все більш категоричного висловлювання Тангойзера і врешті його заклик до Марії, який так само різко переводить музичний матеріал в інший вимір. Р. Вагнер відразу ж висуває світ Венери на перший план і так само різко переключається на сцену зустрічі Тангойзера й мінезингерів, де основним матеріалом майже на півтора акти стане вже охарактеризована вартбурзька музична мова, на тлі якої відбудеться виступ Тангойзера з інтонаційним матеріалом світу Венери у другій дії і конфлікт, що виникне на цій основі.

За текстом твору, Тангойзер у пошуках оригінальності перебуває під впливом Венусберга, але й тікає від нього, шукаючи собі місце в строго регламентованому світі лицарського суспільства, у якому відхилення від регламенту вважається злочином. Соціальна система Вартбурга, долучитись до якої він водночас прагне, але яка не може бути для нього прийнятною, становить причину катастрофи його відносин з Елізабет, відкритої до нового, проте не здатної вийти з цієї системи. Умови роблять його жертвою, яка не може більше існувати в дискурсі Венусберга, але й не пристосована до клішованих формалізацій Вартбурзького дискурсу.

Р. Кастеллуччі одразу акцентує на цьому в зустрічі з мисливцями, якими є мінезингери: Тангойзера вдягають у плащ навиворіт, у якому підклад фарбований під колір м'яса, тобто повернення до Вартбурга є для Тангойзера жертвоприношенням самого себе для проголошення свого переконання. Мінезингери і туша оленя уособлюють вбивство, що символізує мертве за своєю сутністю академізоване мистецтво, яким вони живуть — його плоть і кров, — але діють під масками, не показують свого істинного переконання, перебувають у заданих рамках. «Пісня до вечірньої зірки» Вольфрама у третій дії — висловлення табуйованого, але вартбурзькою мовою, свідчення перейняття не тільки переконань від Тангойзера, а й поглядів, що мають зважати на панівну системою¹.

Зіткнення Тангойзера і колективу мінезингерів як антитези до його розуміння кохання є драматургічним конфліктом у загальному розвитку дії. Саме завдяки їх популярності стає можливим конфлікт, адже на тлі *бі-систем* можлива оцінка явищ з точки зору їх належності до однієї з них та вироблення оціночних суджень щодо кожної.

Тангойзер — сторонній у світі, що розпався на споглядальний і позачасове сп'яніння, а також на ірраціональні емоції та регульовану раціональність, якої вже не можна змінити — Р. Вагнер ставить свого титульного героя в такі умови, які Р. Кастеллуччі яскраво підкреслив, діючи за авторською вказівкою.

Початок другої дії та експозицію Елізабет Р. Кастеллуччі інтерпретував у мінімалістичній манері, з використанням буддистського тематизму. Елізабет за допомогою костюма трактовано як ідеальну форму жіночого в її першооснові. Вирішення одягу є аналогією до Єви ще до її гріхопадіння в християнському дискурсі, що однак не виключає розуміння її як однієї з грацій світу язичництва. Сольна арія з розповіддю про страждання за роки відсутності Тангойзера не має візуального наповнення, окрім розмитого значення напівпрозорих завіс, де вся увага зосереджена на виконавиці, підкреслюється самотність ідеального в дискурсі Вартбурга.

Вагнерівський символ Вартбург, у буквальному значенні, — «фортеця чекання» (*warten* — чекати, *Burg* — фортеця: дотримувався Р. Вагнер семантичної основи чи топосу — невідомо), режисер використовує буквально, надаючи можливість додавати буддистське споглядання, тобто часову протяжність стану. Тут же додано протиставлення жіночого і чоловічого, чистого і системного, принаймні, прагнення долучити до однієї з них, як відношення знаків Інь — Янь. Це стосується насамперед Елізабет і Тангойзера, сфери яких додатково розмежовані освітленням блакитного і червоного відтінків і позбавлені прямого контакту.

З початком змагань Елізабет входить у систему Вартбурга. Її проголошено винагородою переможцю. У системі середньовічного дискурсу, згідно з історичною ілюстративністю, такий підхід до особистості не мав би негативних конотацій. Інтерпретація

¹ Sven F. "tannhaeuser@venusberg.de" in Programmheft Bayreuther Festspiele 2002. Bayreuth, 2002. P. 74–75.

в інший спосіб дає змогу зробити її жертвою обставин, подібно Тангойзеру, який є жертвою систем цінностей, у які він не вписується. Зі словесного тексту партії Ландграфа можна зрозуміти, що ця ставка розрахована на перемогу саме Тангойзера, але інтерпретаторське прочитання дає змогу більше драматизувати образ¹.

З початком турніру з'являються амазонки з луками, які викочують постамент із написом «мистецтво» — у цей момент образи сфери Венери стають образами сфери Вартбурга. Здавалося б, це неможливо через їхню кардинальну відмінність, язичницький і християнські дискурси, які вони представляють. Але режисер у цій сцені дає зрозуміти, що сутністю є любов, а точки її розгляду і трансполяції їх у мистецтво є лише формальним засобом.

Насправді, Ландграф міг би обрати будь-яку іншу тему, окрім любові, але середньовічний мінезанг, який для розуміння людини XIX століття не є любовним віршем, а, скоріше, формальним описом сучасних для того часу форм життя й культури в їх ідеалізованій формі — ідеальна тема для драматургічного конфлікту, що й спонукає Р. Вагнера звернутися саме до такої тематики Вартбурзького змагання і протиставити її «язичницькій» чуттєвості.

Кожен із мінезингерів під час співу використовує своє означення любові: граційність, добродієність, а Тангойзер апелює до Венери, причому його апеляції мають для Вартбурга негативне смислове навантаження. Заклик покарати Тангойзера, застосувавши зброю, стає ключовим для Елізабет — вона знімає свій одяг-першооснову, який бере Тангойзер і співає гімн Венері. Елізабет набуває тілесності, та водночас і втрачає її внаслідок причетності до Вартбурзького дискурсу, який відкидає прояви тілесного. Гімн Тангойзера обертається злочином, вчиненим через проголошення в цій спільноті переконань, на які накладено табу. Тобто, він злочинець не внаслідок здійсненого вчинку, а — проголошення своїх переконань. Вартбург, як тоталітарна система, не терпить інакшості. Елізабет зупиняє виголошення вироку — «Не ви його судді!». У її сольному виступі звучить звинувачення й виправдання Тангойзеру за ті страждання, яких він завдав їй. На все «Божа воля!». У цей час вона тримає в руках золоту стрілу — символ мистецтва, який стає вироком Тангойзеру. Елізабет вражає Тангойзера як медіатор між ним і тим, що стане йому покаранням. Інтерпретувати цю сцену: декларація — обвинувачення — захист — можливо лише за допомогою символічних елементів, адже її наскрізна структура й точно визначені елементи утворюють своє смислове поле.

Елізабет певною мірою стає виконавцем вироку Тангойзеру, та, водночас, декларує цим свій «комплекс жертви» в обставинах, у яких перебуває сама. Режисер символічно підкреслює це червоним шнурком, який «амазонки Вартбурга» дають Елізабет, прив'язавши інший його кінець до куліси, що піднімається вгору. Ритуал *вмирання* Тангойзера і проголошення Ландграфом шляхів спокути сприймається як алюзія до масонських ритуалів «малої смерті», після чого герой вирішує йти на прощу до Риму, запропоновану йому для порятунку.

Третя дія відмежована від вартбурзького інтонаційного матеріалу черговим проведенням теми пілігримів, якою завершується друга. Вона більш драматична внаслідок тривалого наростання напруження в парних сценах головних персонажів (Елізабет — Вольфрам і Тангойзер — Вольфрам), розв'язки перед фіналом, де знову звучатиме тема ходи пілігримів, створюючи арку для всього твору. Цю дію найбільш

¹ Sven F. “tannhaeuser@venusberg.de” in Programmheft Bayreuther Festspiele 2002. Bayreuth, 2002. P. 74.

цікаво інтерпретував Р. Кастеллуччі завдяки символам. Досить статична за композиторським текстом, у режисурі вона вирішена як «чорний кабінет» зі світлим тлом угорі, на якому, ще при закритій завісі, знаходиться золота стріла. Власне, уся третя дія у Р. Вагнера охоплює сцену молитви і смерті Елізабет поза сценою, діалог Тангойзера і Вольфрама, розповідь першого про паломництво, висловлене ним остаточне розчарування й бажання повернутись до Венусберга, де, незважаючи на тяжкість і гнітючість, все ж було краще, та намагання Вольфрама переконати Тангойзера у зворотному.

Венера візуально присутня лише в першому акті, а вирішення її образу не дає їй можливості активно втілити роль, що притаманне більшості режисерських інтерпретацій. Присутність її в третьому акті знята й обмежена лише виконанням партії за кулісами, що становить своєрідну «примарну мрію», до якої висловлює бажання повернутися головний герой.

Основними рушійними елементами дії в опері стають другорядні персонажі — Венера й мінезингери, що втілюють системне колективне начало, та Вольфрам, що належить до них, але він наприкінці синтезує «нормативність» мистецтва та його бачення Тангойзером, утілюючи його в пісні «Вечірня зірка», де виявлення чуттєвості має «прийнятну» форму.

Молитва Елізабет до Марії звучить біля вже згаданої скульптури без фізичної присутності героїні, а лише з написом на постаменті. Режисер не пояснює значення цього символу, але правомірно вважати, що таким позбавленням тілесності виражено абсолютну чистоту, яка не може бути втілена як образ у камені (іншим можливим трактуванням є символ відсутності Божественного начала, але воно суперечило б представленому в першій дії «порятунку» Тангойзера з Венусберга завдяки промовлянню імені Марії).

Перед появою пілігримів на чорному тлі з боків з'являються два диски, висвітлені лише контурами. Пілігрими повертаються з Риму, куди вони несли золотий камінь, тепер кожен має аналогічний камінь меншого розміру. Порівнюючи цей хід із першою дією, у якій камінь одразу асоціювався з тяжкою ношею, складається враження, що колективну відповідальність замінено отриманим благословенням і прощенням, символізованими у золотому камені, вони прославлять його. Відсутність серед них Тангойзера мала б означати, що його гріхи спокутувати неможливо. Однак поява на сцені двох могильних каменів-постаментів, на одному з яких лежить такий самий камінь, означає прощення, отримане не від інституту церкви, а завдяки молитвам Елізабет до Марії. Цим символом режисер наперед показує фінал Тангойзера, який ще не повернувся з переконанням, що не отримав прощення. Окремим, аж надто виражальним елементом цієї дії є справжні імена виконавців Клаус та Аня (!), написані на плитах замість імен персонажів. Позаду горить блакитне вогнище, відкидаючи відблиски на диск. Уся сцена з плитами і блакитним освітленням перебуває ніби поза часом, що теж перегукується з буддистською філософією.

Виконавиця партії Елізабет знімає білий одяг і залишається в чорному, спостерігаючи збоку подальшу сцену появи Тангойзера. Цим символізовано її смерть, якою вона платить за спокуту героя, і невидима для інших присутність. Працівники сцени вивозять на медичних візках манекени, що портретно повторюють виконавців, і кладуть їх на плити. Тут же з'являється і Клаус Флоріан Фогт — Тангойзер. Р. Кастеллуччі здійснює розщеплення героїв та виконавців. У цей час на задник виводиться проекція часу, що минув з моменту смерті персонажів. Весь цей час Вольфрам співає свою партію, до нього долучається й К. Фогт, який також знімає біле вбрання. Він одночасно і Тангойзер, і виконавець його партії. Манекени змінюють на все більше

тлілі, а на фразах Тангойзера про відмову Папи простити гріхи вогонь гасне, на тлі задника проходить кінь без вершника.

Інтерпретація цих сцен, подібне розшарування матеріалу на роль і виконавця, передчасний символічний показ фіналу — усе це становить новаторство Р. Кастеллуччі. Його принцип повернення до тіла актора, навіть посилений через тіло актора й тіло персонажа, які одночасно перебувають на сцені і мають паралельне сценічне життя, справляє вкрай емоційне враження на глядача, часом викликаючи шок.

Традиційне діалогічно-розповідне вирішення цієї дії за жодних умов не може так впливати на сприйняття. Реальний час для виконавців, розпад тіл і проекція років, що минули, яка показує мільярди — Р. Кастеллуччі своєю інтерпретацією препарує час, розшарує не тільки простір. Вирішуючи повернутись до Венусберга й закликаючи Венеру, Фогт-Тангойзер надає простору ще одного паралельного виміру. Інтонації сфери Венусберга і звучання заклику Венери до повернення перериває Вольфрам. Подібно до Тангойзера в першій дії, що звільняється іменем Марії, Вольфрам промовляє ім'я Елізабет. Почувши його, Фогт-Тангойзер одразу звільняється від впливу Венери, а присутня весь цей час на сцені А. Хартерос мовчки, наслідуючи дії К. Фогта, стає на коліна. «Мій чистий ангел, що просив за мене перед Божим Троном», — промовляє він під звук ходи пілігримів, що наближається. Паломники принесли звістку про диво розквітлого посоху Папи, надто суворого до грішника.

Сюжетна неможливість поєднати Елізабет і Тангойзера втілена у вічності. В інтерпретації Р. Кастеллуччі виконавці партій наостанок поєднують попід, що лишився як матеріальний слід, згадка про легендарний сюжет і його героїв.

Висновки. Р. Кастеллуччі значно поглибив і посилив драматургічний конфлікт, закладений в авторському тексті. Так, Венера й Венусберг у Р. Вагнера символізують чуттєвість, а режисер гіпертрофує чуттєве до значення «непристойного», де «гіпер» стає першочерговою характеристикою, що притаманне елементам постановки загалом. Елізабет є протиставленням цьому дискурсу, а Вартбурзьке суспільство — уособленням надмірної раціоналістичності, механізованим і позбавленим людяності, воно не сприймає інакших точок зору, тобто тоталітарне. Зрештою, Тангойзер й Елізабет звільняються від непримиренного напруження між дискурсами, фіналом яких є глибоко символічне небуття з розшаруванням простору, часу, виконавця і персонажа. Використання у постановці чотирьох основних символів передбачає реалізацію цього небуття — тлін плоті, а елементи буддистської філософії «шляху» є рухом у небуття, порожнечу й позачасовість.

Тангойзер в жодному випадку не зрікається своїх переконань; озеленення єпископського посоху, як ознака божественної благодаті, стосується не стільки Тангойзера, скільки маркування його поглядів як допустимих у різноманітті думок, але чужих клерикальному духу та його інститутам. Можна стверджувати, що режисер відходить від традиційних трактувань сюжету й оціночних суджень певного репрезентованого світу, залишаючи без відповіді питання нормативності одного з них на противагу іншому. Він сповнює сюжет символічних образів, водночас розмиваючи чіткі лінії та уникаючи прямого означення засобами ілюстративної режисури. Загалом, усі гіпер-, над-, «занадто» й «перебільшено» характерні для режисерських інтерпретацій Р. Кастеллуччі. Його постмодерне бачення театру й певна спорідненість із «театром жорстокості» А. Арто дає змогу, за словами Р. Кастеллуччі, пережити ці емоції поза реальним життям, сублімувати їх засобами мистецтва, на що зорієнтована й антична трагедія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабій О. П. Опера «Тангейзер» Ріхарда Вагнера і режисерські шукання другої половини ХХ — початку ХХІ століть // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2012. № 3 (16). С. 68–75.
2. Бабій О. П. Прем'єрний показ «Тангейзера» Ріхарда Вагнера у Дрезденській королівській опері // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2013. № 2 (19). С. 10–16.
3. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуари : в 2 т. Т. 1. Москва : Вече, 2014. 546 с.
4. Касьянова О. В. Трансформації пластично-хореографічного вирішення опери Ріхарда Вагнера «Тангейзер» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. № 2 (19). С. 17–24.
5. Можаяев Ф. М. Семантичні функції вагнерівського баритону у вокальній драматургії опери «Тангейзер» // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 2 (3). С. 244–250.
6. Москаленко В. Г. Лекції по музикальній інтерпретації : учеб. пособ. Киев : Клякса, 2012. 272 с.: ил.
7. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. «Тангейзер» — опера «спасения»: паломничество из горы к звезде // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть : зб. наук. праць. Харків : Каравелла, 1999. С. 54–65.
8. Татарнікова А. А. «Тангейзер» Р. Вагнера у річищі еволюційних шляхів німецького музичного театру: міфопоетичні та жанрово-стильові аспекти // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3. С. 353–358.
9. Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер: театр сьогодення і майбутнього // Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. С. 175–256.
10. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–67; № 4 (5). С. 142–153.
11. Baudrillard J. Der symbolische Tausch und der Tod. München : Matthes & Seitz, 1988. 432 S.
12. Baudelaire C. Richard Wagner et *Tannhauser* à Paris [1861] // L'Art romantique. Littérature et musique / éd. par L. J. Austin. Paris : Garnier-Flammarion, 1989. 440 p.
13. Sven F. “tannhaeuser@venusberg.de” in Programmheft Bayreuther Festspiele 2002. Bayreuth, 2002. P. 70–79.

REFERENCES

1. Babiy, O. (2013). Premiere of “Wangeiser” by Richard Wagner at the Dresden Royal Opera [Premieryi pokaz «Tanheizera» Rikharda Vahnera u Drezdenskii korolivskii operi]. In: *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. No 2 (19). Kyiv, pp. 10–16 [in Ukrainian].
2. Babiy, O. (2012). Richard Wagner's opera Tannhäuser and the director's search for the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries [Opera «Tanheizer» Rikharda Vahnera i rezhyserski shukannia druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolit]. In: *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 3 (16). Kyiv, pp. 68–75 [in Ukrainian].

3. Wagner, R. (2003) *My life*. [Moja zhizn']: in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Astrel, 546 p. [in Russian].
4. Kasyanova, E. V. (2013). Transformation of Plastic Choreographic Solutions in Richard Wagner's Opera "Tannhauser" [Transformatsii plastychno-khoreorafichnoho vyrishennia opery Rikharda Vahnera «Tanheizer»]. In: *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. No 2 (19). Kyiv, pp. 17–24.
5. Mozhaiev, F. (2014). Semantic functions of Wagnerian baritone in vocal drama of the opera «Tannhauser» [Semantychni funktsii vahnerivskoho barytona u vokalnii dramaturhii opery «Tanheizer»]. In: *International Journal. Culturology. Philology. Musicology [Mizhnarodnyi visnyk. Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo]*. Issue 2 (3). Kyiv: Milenium, pp. 244–250 [in Ukrainian].
6. Moskalenko, V. (2012). *Lectures on musical interpretation [Lekcii po muzykal'noj interpretacii]*. Kiev: Klyaksa, 272 p. [in Russian].
7. Roshchenko, E. (1999). «Tannhäuser» — the opera of «salvation»: a pilgrimage from the mountain to the star [«Tangeizer» — opera «spaseniya»: palomnichestvo iz gory k zvezde]. In: *Problems of modern art and culture. Pedagogical science and art history at the turn of the century [Problemy suchasnoho mystetstva i kultury. Pedahohichna nauka ta mystetstvo-znavstvo na mezhi stolit]*. Kharkiv: Karavella, pp. 54–65 [in Russian].
8. Tatarnikova, A. (2018). R. Wagner's «Tannhäuser» in the stream of evolutionary ways of German musical theater: mythopoetical and genre-style aspects [«Tanheizer» R. Vahnera u richyshchi evoliutsiinykh shliakhiv nimetskoho muzychnoho teatru: mifopoetychni ta zhanrovo-stylovi aspekty]. In: *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald [Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv]*. No 3. Kyiv, pp. 353–358 [in Ukrainian].
9. Cherkashina-Gubarenko, M. (2015). Richard Wagner: the theater of the present and the future [Rikhard Vahner: teatr sohodennia i maibutnoho]. In: *Opera in changing timespace [Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori]*. Kharkiv: Akta, pp. 175–256 [in Ukrainian].
10. Cherkashina-Gubarenko, M. (2009). Structural analysis of an opera [Strukturnyi analiz opernoho tvoruv]. In: *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Kyiv, Issue 2 (3), pp. 58–67; Issue 4 (5), pp. 142–153 [in Ukrainian].
11. Baudrillard, J. (1988). *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz. 432 S. [in German].
12. Baudelaire, C. (1989). Richard Wagner et *Tannhauser* à Paris [1861]. In: *L'Art romantique. Littérature et musique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1989. 440 pp.
13. Friedrich, S. (2002). „*tannhaeuser@venusberg.de*”. *Bayreuth Festival program booklet*. Bayreuth, pp. 70–79 [in German].

ГОНЧАР А. Ю.

Гончар Алексей Юрьевич — магистр культурологии, аспирант кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5353-0644>
alexeygonchar412@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243226>

ОПЕРА «ТАНГЕЙЗЕР» РИХАРДА ВАГНЕРА В РЕЖИССЁРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧИ

Актуальность исследования заключается в систематизации выразительных средств режиссёрской интерпретации Р. Кастеллуччи, использовавшего смысловые элементы дионисийства и аполлонизма, пантеизма и христианства — основную пару оппозиций для европейского культурного пространства, сопоставил не только формы выражения, но и концепции искусства, неспособность Тангейзера сделать выбор и состояться. В каждой из них он видит положительные элементы, но из-за непринятия их в целом, всегда остаётся на грани, отвергнутый системой, не желая полностью в неё погружаться. Р. Кастеллуччи интерпретирует его образ в качестве жертвы условностей этих систем. **Новизна** статьи состоит в анализе постановки Р. Кастеллуччи, не рассмотренной в отечественном музыковедении, хотя она открывает совершенно новую трактовку «Тангейзера». Образное содержание главных противодействующих сил здесь в корне отлично от предыдущего их решения на оперных сценах мира.

Цель исследования — раскрыть общее интерпретаторское видение произведения — его максимальную символизацию, использование образно-смысловых элементов и их сочетаний, составляющих семантическое поле постановки, имеющих широкую вариантность восприятия и не прямое следование сюжету, избегая повествовательности и одновременно не отклоняясь от авторского текста.

Противопоставление Р. Вагнером темы любви в её чувственном и духовном, а также искусства и его форм выражения значительно усложняется, Р. Кастеллуччи интерпретирует их в постмодернистском дискурсе, где прямое значение получает совокупность *до-значений*. Так, Венера и Венусберг у Р. Вагнера являются символом чувственности, а режиссёр гипертрафирует чувственное до значения «неприличного», когда «гипер» становится первоочередной характеристикой, что присуще элементам постановки в целом. Семиотические принципы работы режиссёра и их смысловая нагрузка определили основные **методологические подходы** исследования согласно учению Ж. Бодрийяра, которые основывались на алгоритме структурного анализа оперного произведения, разработанного М. Р. Черкашиной-Губаренко.

Елизавета является противопоставлением этого дискурса, а Вартбургское общество — олицетворением чрезмерной рационализации, что делает его механизированным и лишённым человечности, невосприимчивым к иным точкам зрения, то есть тоталитарным. В конце Тангейзер и Елизавета освобождаются от непримиримой напряжённости между дискурсами, финалом которых становится глубоко символическое небытие и расслоение пространства, времени, исполнителя и персонажа.

Тангейзер в любом случае не отрекается от своих убеждений; распускание епископского посоха, как признак божественной благодати, относится не столько к Тангейзеру, сколько к маркировке его взглядов как допустимых в многообразии мнений, но чуждых кликальному духу и его институтам. В **результате** можно утверждать, что Р. Кастеллуччи отходит от традиционных трактовок сюжета и оценочных суждений определённого мира, оставляя без ответа вопрос нормативности одного из них в противовес другому. Режиссёр наполняет символическими образами, одновременно размывая чёткие линии и избегая прямого определения через иллюстративность режиссуры. Все гипер-, над-, «слишком» и «преувеличено» характерны для режиссёрских интерпретаций Р. Кастеллуччи. Его постмодернистское видение театра и некоторое родство с «театром жестокости» А. Арто позволяет, по словам Р. Кастеллуччи, пережить эти эмоции вне реальной жизни, сублимировать их в искусстве — на что и ориентировалась античная трагедия.

Исследование имеет **значимость** с точки зрения художественного и научного описания современного режиссёрского театра, принципов работы художника с материалом и его адаптации к современности без нарушения авторского замысла. Может быть использовано в подготовке режиссёров музыкального театра, в ознакомительных курсах по современному оперному искусству.

Ключевые слова: опера Рихарда Вагнера, «Тангейзер», режиссёрское прочтение Ромео Кастеллуччи, Мюнхенский оперный фестиваль 2017, четыре символа, смысловое наполнение, семантика образа.

OLEKSII HONCHAR

Honchar, Oleksii — Master of Cultural Studies, Postgraduate student at the Department of Theory and History of Musical Performance at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5353-0644>
alexeygonchar412@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243226>

RICHARD WAGNER'S OPERA "TANNHÄUSER" IN THE DIRECTOR'S INTERPRETATION OF ROMEO CASTELLUCCI

The relevance of the study lies in the systematization of the expressive means of the director's interpretation of R. Castellucci, who, using the semantic elements of Dionysianism and Apollonism, Pantheism and Christianity — the main pair of oppositions for the European cultural space, has compared not only the forms of expression, but also the concepts of art, Tannhäuser's inability to make a choice and be successful. He sees positive elements in each of them, but without accepting them as a whole, always remains on the verge, being rejected by the system, unwilling to completely immerse himself in it. R. Castellucci interprets Tannhäuser's image as a victim of the conventions of these systems.

The novelty of the research lies in the analysis of R. Castellucci's producing, which is not substantially studied in Ukrainian musicology, although it opens a completely new interpretation of Tannhäuser. The figurative content of the main opposing forces here is fundamentally different from their previous incarnation on the opera stages of the world.

The main objective of the study was to penetrate into the general interpretive vision of the work — its maximum symbolization, the use of figurative and semantic elements and their combinations in the work, which constitute the semantic field of the production, having a wide variance of perception and not directly following the plot, avoiding narrative and at the same time not deviating from the author's text. The theme of love in its sensual and spiritual, as well as art and its forms of expression — the opposition of these criteria by R. Wagner is significantly complicated through the interpretation of them by R. Castellucci in postmodern discourse, where a set of *pre-meanings* gains direct meaning.

So Venus and Venusburg, for R. Wagner, are a symbol of sensuality, and the director exaggerates the sensual to the meaning of "indecent", where "hyper" becomes the primary characteristic, which is inherent in the elements of the production as a whole. **The study was done** by using semiotic principles of the director's work and their semantic load determined the main **methodological**

approaches of research in accordance with the works of J. Baudrillard, which were based on the algorithm for the structural analysis of an opera work developed by M. R. Cherkashina-Gubarenko.

Elizabeth is the opposition to this discourse, and the Wartburg society is the personification of excessive rationalization, which makes it mechanized and devoid of humanity, impervious to other points of view, that is, totalitarian. In the end, Tannhäuser and Elizabeth are freed from the irreconcilable tension between discourses, the end of which becomes a deeply symbolic non-existence and stratification of space, time, performer and character.

In any case, Tannhäuser does not really renounce his beliefs; the blossom of the bishop's staff as a sign of divine grace refers not so much to Tannhäuser as to labeling his views as permissible in a variety of opinions, but alien to the clerical spirit and its institutions. As a **result** we can argue that the director departs from traditional interpretations of the plot and value judgments of a certain world, leaving unanswered the question of the normativity of one of them as opposed to the other, makes filling with symbolic images, while blurring clear lines and avoiding direct definition through illustrative direction.

In general, everything hyper-, over-, "too" and "exaggerated" is characteristic of the director's interpretations of R. Castellucci. His postmodern vision of the theater and some kinship with the "theater of cruelty" A. Artaud, allows, according to R. Castellucci, to experience these emotions outside of real life, to sublimate them through art — which was the focus of ancient tragedy.

The study has **significance** from the point of view of an artistic and scientific description of the modern stage director's theater, the principles of the artist's work with material and its adaptation to modernity without violating the author's intention. It can be used as a material in the studying of directors of musical theater and in introductory courses on modern trends in operatic art.

Keywords: Richard Wagner's opera, "Tannhäuser", director's viewing of Romeo Castellucci, München Opera Festival 2017, four symbols, semantic content, semantics image.