

5. Gritsyuk, O. Ya. (2016). Genre synthesis in chamber-vocal music of the first third of the twentieth century (on the example of works by M. Ravel, P. Hindemith, S. Prokofiev, F. Poulenc). Candidate's thesis. Kiev: NMAU im. P. I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
6. Darwin, M. N. (1983). The problem of the cycle in the study of lyrics. Tutorial. Kemerovo: Kem GU [in Russian].
7. Zub, G. (2012). The image of Our Lady in the chamber cycle «Life of Mary» R. M. Rilke - P. Hindemith: to the problem of genre interactions. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. naukovykh statey. 34, 75-85 [in Ukrainian].
8. Kyselev, P. B. (2009). Hindemith's chore art. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
9. Kudryashov, A. (2002). Musical romanticism: ideas of the era and their incarnation. Muzykal'naya akademiya. 1, 139-144 [in Russian].
10. Levaya, T., Leont'yeva, O. (1974). Paul Hindemith. Moscow: Muzyka [in Russian].
11. Muravs'ka, O. V. (2017). Schiphristian paradigm of the European culture and music of the XVIII-XX centuries. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
12. Pavlova, N. S. (2012). About Rilke. Moscow: RGGU [in Russian].
13. Simakova, N. A. (1993). Counterpoint of strict style as an art tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
14. Sobolevskaya, Ye. (2008). "Thou art," or "Es ergo sum" (R.-M. Rilke's death in the light of M. Tsvetaeva's creative attitude). Doksa. Zbirnyk naukovykh prats' z filozofiyi ta filolohiyi. 12, 361-371. [in Ukrainian].
15. Bruhn, Siglind (2009). Hindemiths grose Vocalwerke [in German].
16. Evangelisches Kirchengesangbuch. – Ausgabe fur die Vereinigte protestanisch Christliche Kirche der Pfalz [in German].

Стаття надійшла до редакції 21.05.2019 р.

УДК 792.54:782.1].046.1(430) (045)

DOI: [https://doi.org/10.32461/2226-](https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191736)

3209.3.2019.191736

Рощенко Олена Георгіївна
 доктор мистецтвознавства, професор,
 завідувач кафедри теорії та історії музики
 Харківської державної академії культури
 ORCID: 0000-0002-6048-6335
 elena.roshenko@gmail.com

СИМВОЛІКА МОНСАЛЬВАТУ І ВАЛГАЛЛИ У МУЗИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРНОГО МІФУ Р. ВАГНЕРА «ЛОЕНГРІН»

Мета роботи – визначити символіку Монсальвату і Валгалли у хронотопі-саєра оперного міфу Р. Вагнера «Лоєнгрін».

Методологія базується на засадах міфології, музичної ономації (вивчення міфологізованої топоніміки); інтроміфологічному, енциклопедичному (розгляд «нового міфу» як романтичного *docta stilo*), функціонально-типологічному, міфологічно-символічному видах аналізу. **Наукова новизна** полягає у розкритті специфіки функціонування міфологізованих оронімів у хронотопі-саєра. Замість міфологізованого ороніму Валгалла у «молитві» Ортруд уведено імена власні колишніх володарів германоскандинавського світу, за якими міститься прихований сюжет про священну гору старого світу. Валгалли і Монсальвату у різні історичні належали подібні функції (світова гора воскресіння, замок із священною залогою, помешкання небесних воїнів світла), що надало їм значення семантичних двійників. Християнізація обумовила витіснення поганської міфології за межі сакрального хронотопу: в одній міфологічній картині світу немає місця двом сакральним об'єктам, чії функції співпадають. Валгалла, зайнявши підземний локус, перетворюється на *суперника Монсальват*. Оперна трансміфологія «Лоєнгріна» оснований на об'єднанні в сюжетну єдність міфологізованих історій Валгалли і Монсальвату. Їх протистояння розглянуто як поєдинок *Wunder* і *Zauber*, важливу роль у розгорненні якого має міфологема-образ зачарованого лицаря. Уведення імені Парсифалія сприяє долученню сюжетних аналогій з Клінгзором – горою-замком, втіленням *Zauber*, ще одним суперником Монсальват з останньої опери Вагнера. Час розвитку дії «Лоєнгрину» подано як добу знищеного Клінгзору. **Висновки.** Тема протистояння світла і темряви нерідко знаходить вираження завдяки зверненню композитора до міфологеми «чарівної гори». Символіку Монсальвату та Валгалли у музичній драматургії опері імені визначено завдяки зверненню до міфології як науки, оснований на синтезі засад міфології, застосуванню основ музичної ономації, поширеної на обидві сфери міфологізованої ономації: антропо- та топоніміку. Через символіку явного (Монсальват) і прихованого оронімів (Валгалла та її аналогів – Венерина гора, Клінгзор) у міфологізованій топоніміці *opera as myth* відбувається розкриття ідеї протистояння світла і темряви, християнства та язичництва. Драматургію опери тлумачено як поєдинок Монсальвату та Валгалли за володарювання над Брабантом (Midgard) і Asgard.

Ключові слова: міфологія, авторська трансміфологія, «новий міф», хронотоп-саєра, міфологізована ономастика, топоніміка, міфологема чарівної гори, диво, чаклунство.

Рощенко Елена Георгиевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедры теории и истории музыки Харьковской государственной академии культуры

Символика Монсальвата и Валгаллы в музыкальной драматургии оперного мифа Р. Вагнера «Лоэнгрин»

Цель работы – определить сущность символики Монсальвата и Валгаллы в хронотопе-саєра оперного мифа Р. Вагнера «Лоэнгрин». **Методология** основана на принципах мифології, музыкальной ономації (изучение мифологизированной топонимии); интромифологическом, энциклопедическом (рассмотрение «нового мифа» как романтического *docta stilo*), функционально-типологическом, мифолого-символическом видах анализа. **Научная новизна** заключается в раскрытии специфики функционирования мифологизированных оронимов в структуре хронотопа-саєра. Вместо мифологизированного оронима Валгалла в «молитве» Ортруд введены имена собственные бывших властителей германоскандинавского мира, за которыми содержится скрытый сюжет о священной горе старого мира. Валгалла и Монсальват на разных исторических этапах обладали подобными функциями (мировая гора воскресения, замок со священным залом, обитель небесных воинов света), что сообщило им значение семантических двойников. Християнізація обумовила витіснення язическої міфології за межі сакрального хронотопа: в одній міфологічній картині світу немає місця двом сакральним об'єктам, чії функції співпадають. Валгалла, зайнявши підземний локус, превращается в *суперника Монсальват*. Оперная трансміфологія «Лоєнгріна» оснований на об'єднанні в сюжетное единство мифологизированных историй Валгалли и Монсальвата. Их противостояние рассмотрено

но як поєдинок Wunder и Zauber, важную роль в разворачивании которого играет мифологема-образ зачарованного рыцаря. Введение имени Парсифаля способствует приобщению сюжетных аналогий с Клингзором – горой-замком, воплощением Zauber, еще одним соперником Монсальват из последней оперы Вагнера. Время развития действия «Лоэнгрин» представлено как пора уничтоженного Клингзора. **Выводы.** Тема противостояния света и мрака нередко получает свое раскрытие благодаря обращению композитора к мифологемк «волшебной горы». Символика Монсальвата и Валгалли в музыкальной драматургии оперы имени определена благодаря обращению к мифооперологии как науке, основанной на синтезе методологических основ мифо- и оперологии, музыкальной ономастологии, охватывающей обе сферы мифологизированной ономастики: антропо- и топонимику. Через символику явного (Монсальват) и скрытого оронимов (Валгаллы и ее аналогов – Венерина гора, Клингзор) в мифологизированной топонимики *opera as myth* происходит раскрытие идеи противостояния света и мрака, христианства и язычества. Драматургия оперы трактована как поединок Монсальвата и Валгалли за владение Брабантом (Midgard) и Asgard.

Ключові слова: мифооперологія, авторська трансміфологія, «новий міф», хронотоп-*sacra*, мифологізована ономастика, топоніміка, мифологема чарівної гори, диво, чаклунство.

Roshchenko Olena, Doctor of Art Criticism, Professor, HoD of History and Theory of Music, Kharkiv State Academy of Culture

Symbolism of monsalvat and Valhalla in the musical drama of the opera myth by R. Wagner "Lohengrin"

The aim of the article is to specify the symbolism of Monsalvat and Valhalla in the chronotop-sacra of the opera myth by R. Wagner "Lohengrin". Research **methodology** is based on the principles of the mythology opera studies, music onomatology (the study of the mythologized toponymy); intromythological, encyclopaedic (the consideration of a "new myth" as a romantic docta stilo), functional and typological, mythological and symbolic types of analysis. **Scientific novelty.** An attempt is made at revealing the characteristic aspects of functioning of the mythologized oronyms in the chronotop-sacra. Instead of the mythologized oronym Valhalla in Ortrud's "prayer", the proper names of the former rulers of the German-Scandinavian world are introduced, which contain a hidden plot of the sacred mountain of the old world. Valhalla and Monsalvat had similar functions in different historical epochs (the world mountain of resurrection, a castle with a sacred hall, a lodging of celestial warriors of light), providing them the meaning of semantic twins. Christianization has caused the displacement of pagan mythology outside the sacral chronotop: in one mythological picture of the world there is no place for two sacred objects whose functions coincide. Valhalla, having taken an underground locus, turns into the *rival of Monsalvat*. The opera transmythology of "Lohengrin" is based on the unification of mythologized stories of Valhalla and Monsalvat in the plot unity. Their confrontation is considered as the battle of Wunder and Zauber, an important role in the development of which has a mythologeme-image of the enchanted knight. The introduction of the name of Parsifal contributes to the addition of plot analogies with Klingsor – the castle-mountain, the embodiment of Zauber, another rival of Monsalvat from the last Wagner's opera. The time of the development of the action of "Lohengrin" is considered as the day of the destroyed Klingsor. **Conclusions.** The theme of the confrontation between light and darkness often translates into the mythologeme "magic mountain" through the composer's usage. The symbolism of Monsalvat and Valhalla in the musical drama is identified through the usage of mythology opera studies as an art based on the synthesis of the basic principles of mythology and opera studies, the application of the fundamentals of musical onomatology, common in both areas of mythologized onomastics: anthropo- and toponymy. Through the symbolism of the explicit (Monsalvat) and implicit oronyms (Valhalla and its analogues – Venus the mountain, Klingsor) in the mythologized toponymy *operaasmyth* there is an elucidation of the insight of confrontation between light and darkness, Christianity and paganism. The drama of the opera is interpreted as a duel of Monsalvat and Valhalla for dominating over the Brabant (Midgard) and Asgard.

Keywords: mythology opera studies, author's transmythology, "a new myth", chronotop-sacra, mythologized onomastics, toponymy, mythology of the Magic Mountain, miracle, magic.

Актуальність теми дослідження. Розкриття змісту багатовимірної символіки Монсальвату і Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін» потребує, на основі застосування методологічних засад мифооперології [6], визначення властивого музичній драмі структури хронотопу-*sacra*. Специфіка функціонування об'єктів *мифологізованої ономастики* у хронотопі-*sacra* музичної драматургії «Лоенгрін» – *опері імені* – полягає в тому, що охоплює не тільки антропоніміку (базується на вивченні імен власних, значущих у реформаторських операх Р. Вагнера [8; 10]), але й на топоніміку. Визначну роль у структурі мифологізованої топоніміки «Лоенгрін» відіграють ороніми (в даному випадку – назви гір), встановлення закономірностей функціонування яких у символічному контексті *opera as myth*, дозволяє встановити приховані змісти музичної драми, що сприяють розширенню її семантичного «поля».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивчення символіки Монсальвату та Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін» базується на основі розвитку розвідок автора даного дослідження у галузях: мифооперології [6, 120]; музичної ономастології, методологічні засади якої поширені не лише на вивчення мифологізованої антропоніміки у вигляді власних онім та апеллятивів, що функціонують у музичній драматургії оперного міфу [8; 10] за законами «розгорнутого магичного імені» (за визначенням О. Ф. Лосєва [3]), але й на дослідження мифологізованої топоніміки (встановлення символіки оронімів у драматургії вагнерівської *opera as myth*). У роботі застосовані інтроеміфологічний [6], ономастологічний [10] методи аналізу, а також енциклопедичний метод аналізу музики, призначений для вивчення художніх взірців як прояву романтичного *docta stilo* [7, 11], вияву системи явних і прихованих змістів у символічній структурі «нового міфу» – «енциклопедії мистецтва майбутнього», що, на кшталт «мифології профазійної, символічно узагальнює весь обсяг доступних знань» [7, 9 – 10].

Виклад основного матеріалу. Здавалося б, місце і час дії опери визначені композитором: Антверпен першої половини Х століття (з авторської ремарки), де вирішується доля Брабанта. Саме з цим земним виміром пов'язаний в опері *Midgard* – середній, земний світ у германо-скандинавській мифології. Поруч з тим, до хронотопу-*sacra* вагнерівської *opera as myth* уведено невидимі, а часом й непроголошені, загадкові, потойбічні світи, згадка про які або наявність атрибутів яких надають їм значення мифологічної реальності, можливості втручання у земне життя. Світами, що оточують Антверпен, постають Монсальват і Валгалла.

Оронім Монсальват як аналог небесної країни міститься у фіналі музичної драми, в її розв'язці – на початку розповіді Лоенгріна («...*liegt eine Burg, die Monsalvat genannt*»). Тут Монсальват визначений як «свята країна», «гора», «храм», сховище священного Граалю – джерела чистої віри. Якщо оронім Монсальват введений на початку розповіді лицаря Граалю, то його ім'я власне – на її завершення. В останній фразі розповіді небесного Героя (її кульмінації) відтворено його походження, родовід і, нарешті, ім'я: «Від Граалю лицар до вас сюди прийшов: батько мій Парсифаль, його король; його лицар, Лоенгріном я звусь!» («*sein Ritter ich bin Lohengrin genannt*»).

На відміну від Монсальват, пряма згадка про Валгаллу в опері відсутня. Замість міфологізованого ороніму Валгалла, у центрі 2 дії опери – «молитві» Ортруд, яка уперше залишається одна на сцені і відверто висловлює свої істинні почуття, уводяться імена колишніх володарів священної гори германо-скандинавського язичницького світу. До стародавніх германських богів – Вотана і Фрейї, що з володарів світлої Валгалли перетворилася на втілення пекла, – звертається дочка вождя Радбода по допомогу. Згідно із законами романтичного *docta stilo*, за уведеним до художнього контексту іменем власним міститься відповідний прихований сюжет, що сприяє поглибленню змісту твору. Проголошуючи імена богів старої Валгалли, Ортруд пробуджує сили потойбічного світу, який персоналізує подружню пару, що посідає вершину германо-скандинавського пантеону. Подальша помста Ортруд в оперній дії відбувається за допомогою давньогерманських богів: демонічна Валгалла допомагає своїй посланниці, яка поставила за мету підкорення Брабанта.

Розкриттю значення Монсальвату та Валгалли у сакральному часопросторі оперного міфу вагнерівського «Лоенгрину» сприятиме функціонально-типологічний та міфолого-символічний види аналізу. Ороніми Монсальват і Валгалла мають систему спільних сакральних функцій, актуалізованих у різні історичні часи розвитку германо-скандинавського світу: Валгалла як втілення язичницької міфології випереджає символіку Монсальвату – утілення уявлень християнської культури.

І Монсальват, і Валгалла постають як аналоги світової гори (омфалу), що що з'єднує небесний, земний і підземний світи. Символізуючи небесну країну, підіймаючись до раю, світова гора сама перетворюється на його втілення. Вершини обох світових гір постають як *аналогі Світла*.

На вершинах обох гір розташовані *замки* як їх продовження. У центрі кожного замку міститься священна *зала*, де відбуваються урочистості, таємничі ритуали, бенкетування воїнів світла, що мешкають у священних замках.

Спільність рівнів сакральної символіки Монсальвату та Валгалли спостерігається і *на орнітологічному рівні*. Два чорних ворони, що сидять на плечах Вотана як його радники, як втілення вічності трикстерської природи, постають символами верховної влади язичницького бога вогню. Два білих птахів (голуб, що наповнює священну чашу Граалю новою силою; лебідь – символ лицаря Граалю) – посередники між втаємниченим Монсальват і земним життям. *Контраст кольорів* (білого і чорного) – входить до системи сакральних ознак Монсальвату і Валгалли.

Подібні функції божественних сил, розташовані на язичницькій і християнській гірських вершинах. У германо-скандинавській міфології Вотан – бог Сонця, вогню, світла, повелитель світлого небесного воїнства ейнхеріїв, носій мудрості і знання. Господь Бог, що у християнстві постає як Сонце, володіє воїнством небесним, утворюваним ангелами світла, очолюваним Архистратигом Михайлом.

Від початку формування обох символічних систем – язичницької і християнської – втіленням небесної сили постають *воїни світла* – хранителі сакрального знання, носії мужності. Язичницькі, а, згодом, й християнські воїни небесні володіють спільною зовнішньою атрибутикою – обладунки, спис, меч, як і спільною функцією охоронців і захисників божественної справедливості. І Валгалла, і Монсальват – це *гори воскресіння*, що символізують перехід до вічного життя.

Валгалла і Монсальват, представлені системою спільних атрибутів і функцій, набувають значення семантичних двійників у хронотопі-*sacra* германо-скандинавського світу. Але, поруч з тим, значні відмінності у функціонуванні носіїв спільних функцій сприяють розподілу колись сакрального хронотопу на два символічні світи.

Розподіл обумовлений, перш за все, тлумаченням верховної божественної сили. Відтоді, як на зміну язичницькому політеїзму приходять християнській монотеїзм, іншого значення набуває й тлумачення воїнів світла.

Вотанівські ейнхерії ведуть подвійне життя. З ейнхеріїв утворюється мертве військо Вотана. Коли загиблого героя підіймають у Валгаллу на своїх чорних, крилатих, диких конях валькірії – войовничі дочки володаря світу і світла (вагнерівський «Польот валькірій» присвячений саме цьому урочистому переходу загиблих героїв до вічного життя) – до царини довічного свята у священному притулку старих богів – він долучається до небесного життя (довічного святкування минулих і майбутніх перемог у священній залі старих богів), залишаючись мертвим. Але ейнхерії, що віддали життя за рідну землю на полі смертельної брані, святкують у своєму раю перемогу лише вдень. Вночі вони повертаються на землю, щоби продовжити битися з ворогами, замінюючи смертельно втомлених живих воїнів. Залишаючись мертвими, ейнхерії здійснюють свій обов'язок і після смерті.

Збирає Вотан військо загиблих героїв, готуючись до останньої битви богів, які дістали часу сутінок. Відчувши ознаки Рагнареку – язичницького апокаліпсису – з надр землі, з поганського пекла, виїде його хазяйка й володарка – чудовисько Хель, ведучи за собою живих мертвяків, готових злетіти

на небо на своєму страшному кораблі. І розпочнеться битва між язичницьким раєм і пеклом за участю двох мертвих військ, одне з яких є втіленням світла, інше – темряви.

На відміну від мертвих воїнів Валгалли, *християнські лицарі* – хранителі святині Граалю – перебувають на вершині Монсальват як живі, і як живі спускаються на землю заради відстоювання справедливості. Якщо воскреслі нічні воїни Валгалли залишаються мертвими, то лицарі Монсальват здобувають вічне життя, не знаючи смерті.

Якщо повернутися до наведеної вище структури функціональних тождеств, властивих сакральній символіці Монсальват у Валгаллі, то необхідним постане наступний висновок. Подібні функції належали Валгаллі і Монсальвату у різні часи формування міфосвідомості у германо-скандинавській ойкумені. Часова першість належить Валгаллі – втіленню язичницьких вірувань дохристиянської доби, місцезнаходженню язичницьких богів та ейнерів. Прийняття й поширення християнства етносами германо-скандинавського світу обумовило народження іншої символічної системи і, як наслідок, витіснення поганської міфології, як і її атрибутики, за межі небесного сакрального хронотопа у структурі германо-скандинавського світу. Адже в одній міфологічній картині світу немає місця двом сакральним об'єктам, чії функції майже цілком співпадають: має лишитися лише одна священна гора, що претендує на роль світової, на функцію омфалу. Але витіснення у системі міфомислення не означає знищення: безсмертне не вмирає, переміщуючись до світу «мертвого життя» [2]. Боги та герої поганської міфології, як і поєднана з ними атрибутика, після прийняття християнства перевтілюються, переміщуючись поза той бік реальності. Валгалла нібито перевертається, втрачає свою первинну функцію світової гори як аналогу раю, переходячи до вільного від християнської небесної ієрархії підземного локусу, набуваючи хтонічного статусу, стаючи дзеркальним відображенням власного минулого. В той же самий час її колишнє місце займає сяючий небесним світлом Монсальват. З втілення Asgard Валгалла перетворюється на символ Utgard, приєднуючись до Хельхейм (царства мертвих Хель) – аналогу давньонімецького пекла, до війни з яким готувався вічний Вотан. Брабанту же залишається функція Midgard. З тих самих пір Валгалла веде війну проти Монсальват за повернення свого попереднього статусу царини світла, а також за володіння Брабантом, адже той, хто володіє Мідгард, є володарем світу. Пройшовши по «всій кривій змісту» [1], враховуючи примарне підземне життя, вагнерівська Валгалла намагається повернути собі свій колишній статус світової гори, що здійснюється до вершин небесного раю.

За умов витіснення за межі світу світла відбувається тотальне перетворення Валгалли. Вотан з небесного бога світла у середньовічну добу перетворюється на хтонічне божество – Дикого Мисливця, покровителя і предводителя мертвого війська [4; 9]. Відтепер його мета – поповнення свого примарного війська, що втратило колишню велич, завдяки залученню загублених душ, які спокусилися примарною величчю. Разом із Полководцем, перетворилося і його у минулому світле воїнство: відтепер це – мертвий почт, утворений численними грішниками, серед яких – Каїн та Агасфер, які також постають як хтонічні сутності, демонізовані істоти. Не змінився лише час появи Дикого Мисливця і його мертвого почту на поверхні землі: у сутінках, переднічною порою, з'являються вони, сіючи жах серед живих. Пил, вітер, що супроводжують польот чорних коней дикого полювання, перетворює їх на примари, закриваючи їх постаті від очей перестрашених свідків. Одначе іпостась Полководця за Вотаном – хтонічним божеством – залишається, хоча змінюється і сам полководець, і його військо.

Перетворення, подібне до того, що відбулося з Валгаллою та Вотаном у християнському світі, сталося і з язичницькою Венерою. Ця метаморфоза розкрита Р. Вагнером в «Тангойзері» (1843 – 1845), що передує «Лоенгрину» (1845 – 1848). Вагнерівська Венера з богині Олімпу – втілення світла і божественної любові – перетворюється на хтонічну істоту, помешкання якої – підземна гора спокуси. На відміну від Валгалли у «Лоенгрині», метаморфозована Венерина гора подана у «Тангойзері» як сценічний образ.

Від початку жахливого перетворення (втрата могутньої влади) *Валгалла перетворюється на суперника Монсальват*. Мета Валгалли – повернути собі свою минулу велич, зайняти своє колишнє місце, задля чого намагається перевернути світобудову, зруйнувати сонячний Монсальват. З цією метою висилає на землю свою представницю – Ортруд, надаючи їй функцію валькірії: вона полонить лицаря, що до того виступав утіленням добродетності. Її первинна мета: завоювати Брабант, перетворивши його на наземне пристанище Валгалли. У підсумку в сакральному хронотопі германо-скандинавської міфології вибудовується вертикаль, «верх» якої утворений Монсальват, низ – пекельною Валгаллою. Саме таку вертикаль художньої світобудови конструює Р. Вагнер в опері «Лоенгрин».

У «Лоенгрині» Р. Вагнер синтезував дві самостійні міфології, одна з яких утворена навколо Валгалли, тоді як центром іншої постає Монсальват. Саме на основі їх протистояння композитор утворює музичну драму (підкреслимо, що у легенді про «лицаря лебедя» Валгалла відсутня). У підсумку вагнерівський «Лоенгрин» (як і інші реформаторські музичні драми композитора) набуває трансміфологічного значення, а земний хронотопічний вимір оперної дії – метаісторичного масштабу. В оперній трансміфології «Лоенгрин», завдяки символічним структурам, своєрідно відображено війну двох релігій.

Проявом протистояння Монсальвату і Валгалли постає розгорнення дії опери як поєдинку між Wunder і Zauber. Боротьба поміж Wunder і Zauber (дивом і чаклунством) – важливий аспект вагнерів-

ської оперної міфотворчості (див. аналіз опери «Тангойзер» [10]). Важливу роль у розгорненні вагнерівської оперної трансміфології, основаної на протистоянні дива і чаклунства, має міфомотив зачарованого Лицаря. Показова міграція міфомотиву зачарованого лицаря у розвитку оперної драматургії. Для Тельрамунда, чия свідомість затьмарена чаклунством Ортруд, зачарованим лицарем постає Лоенгрін. Однак насправді саме Фрідріх Тельрамунд, у минулому – славний лицар, під впливом злого чаклунства Ортруд набуває цієї функції. До протистояння «дыва і чар» долучається й міфомотив заборони, який, за Ортруд, що отрує свідомість Фрідріха, постає свідомством належності небесного лицаря до світу Zauber. Царина Ортруд – світ Zauber: вона закладає у серце запального лицаря сумнів щодо того, що Лоенгрін – втілення Божого дыва. Це Ортруд представляє його як лицаря зачарованого (1 сцена II дії). Відбувається переміна функцій героїв: Божий посланець в очах Тельрамунда перетворюється на втілення Zauber, а він сам (у власних очах) – на втілення справедливості. В цьому полягає трагедія Фрідріха фон Тельрамунда. Його загибель (з мечем у руках!) у другій сцені Божого суду (III дія) від руки Лоенгріна дозволяє дійти висновку, що Фрідріх гине у відповідності до закону лицарської честі Валгалли: він – єдиний ейнхерій, якого може залучити до свого мертвого війська Вотан (Дикий Мисливець). Але його «валькірія» – Ортруд, яка від початку обрала Тельрамунда як майбутнього воїна Валгалли, від початку розглядала його лише як жертву, зрікаючись від свого обов'язку супроводжувати зачарованого лицаря в останню путь до Валгалли. Її місія – продовжити боротьбу за Брабант – «плацдарм» Валгалли.

Лише за умов перемоги язичницької Валгалли – символу влади стародавніх германоскандинавських богів – над християнським світом, що його символізує Монсальват, її оронім (за законами міфологізованої ономастики) мав би залунати.

Потойбічний непроголошений сакральний хронотоп вагнерівського оперного міфу не вичерпується протистоянням Монсальват та Валгалли. Уведення імені Парсифаля – короля Грааля – долучає до дії опери сюжет, що набув розвитку в останній опері-містерії Р. Вагнера (1882). Разом із іменем Парсифаля – святого простеця – до «Лоенгріну» немов би вводиться весь сюжет останньої опери Р. Вагнера, включаючи й образ Клінгзору – ще однієї чарівної гори і замку, втілення «Zauber». Завдяки згадці про Парсифаля, до протистояння Монсальвату і Валгалли долучається й Клінгзор. Як суперник Монсальват, Клінгзор постає умовним спільником Валгалли.

Час розвитку дії «Лоенгріну» як оперного міфу – доба знищеного Клінгзору: перемога Парсифаля, повернення священного спису до Монсальват символізує загибель Клінгзора, торжество Wunder над Zauber. У співвідношенні сюжетів цих вагнерівських опер проявляється роль міфологічного зворотного часу: початок легенди, що передує «Лоенгріну», міститься наприкінці оперного спадку композитора. Ім'я Парсифаль, уведене до фінальної розповіді Лоенгріна, містить згадку про минуле: за ним стоїть колишній (а у системі оперного спадку Р. Вагнера – майбутній) поєдинок Монсальват і Клінгзору (мага і замку). Віддалена алюзія на Клінгзор спостерігається і в структурі «Лоенгріну»: розташування образу Валгалли у молитві Ортруд у II дії відповідає видінню Клінгзор у «Парсифалі» (за умов різних об'ємів відповідних сцен). І у «Лоенгріні», і у «Парсифалі» Валгалла і Клінгзор постають як видіння: короткочасне (в опері 1848 р.), подовжене – (в опері 1882 р.). Але в обох операх примарне видіння постає як подолане: якщо Клінгзор – замок мага-чарівника – руйнує Парсифаль, то примару Валгалли, що претендує на своє колишнє місце у міфологічному хронотопі, – його син Лоенгрін.

Історичне співвідношення «Лоенгріну» і «Парсифалю» відображує значущість ролі зворотного часу у вагнерівській оперній міфології. Ортруд – носій і провісниця демонічної сторони двоствітності Кундрі. Якщо Ортруд лише імітує «голубину чистоту» у діалозі з Ельзою (2 сцена II дії), то Кундрі дійсно знаходиться поміж двох світів. Якщо демонічне в образі Ортруд торжествує, то партію Кундрі вирізняє жертвний перехід до божественного світла.

В оперній творчості Вагнера тема протистояння світла і темряви нерідко знаходить своє вираження завдяки зверненню композитора до «гірської» символіки (символіки «чарівної гори»), що набуває значення стійкої міфологеми.

Висновки. Символіку Монсальвату та Валгалли у формуванні музичної драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін» – опері імені – визначено завдяки зверненню до міфооперології як науки, основаної на синтезі засад міфо- та оперології, а також застосування основ музичної ономастології, наукові можливості якої, задля вивчення специфіки оперного хронотопу-*sacra*, поширені на обидві сфери міфологізованої ономастики: антропо- та топоніміку. Визначено роль явних (Монсальват) і прихованих оронімів (Валгалла, а також, частково, її аналогів – Венериної гори і Клінгзору) у структурі міфологізованої топоніміки вагнерівського «Лоенгріна». встановлення закономірностей функціонування яких у символічному контексті *opera as myth*, дозволяє встановити ті приховані змісти музичної драми, що сприяє розширенню її семантичного «поля».

Через символіку Монсальвату та Валгалли у музичній драматургії вагнерівського оперного міфу «Лоенгрін» – авторської трансміфології – відбувається розкриття ідеї протистояння світла і темряви, християнства та язичництва. На основі функціонально-порівняльного аналізу встановлено систему спільних ознак, властивих Монсальвату та Валгаллі (світова гора, світло, замок, бенкетна зала, воїни світла, птахи), у наслідок чого між ними відбувається незримий поєдинок за володарювання над Брабантом (Midgard). Сценічний образ Венериної гори, втілений у «Тангойзері», провіщує появу не-

зримої Валгалли у «Лоенгріні», то в опері про «Лицаря лебедя» є наявною прихована згадка про Клінгзор, що віднайде розгорнення у «Парсифалі».

Література

1. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М. : Наука, 1986. 216 с.
2. Голосовкер Я. Сказания о титанах. М. : Детская литература, 1994. 334 с.
3. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // А. Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. М. : Изд-во полит.лит.ры, 1991. С. 22 – 186.
4. Рощенко Е. Г. Взаимодействие мифологем Дикого Охотника и Летучего Голландца в вагнеровском Скитальце // Мова і культура. Наукове видання. Вип. 2. Т. II. К.: Граффіті груп, 2000. С. 219 – 226.
5. Рощенко О. Г. Диалектика мифологеми і нова мифологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 33 с.
6. Рощенко О. Г. Національний оперний міф в творі М. Лисенка «Тарас Бульба» // Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2014. Т. 267 : Праці музикознавчої комісії. С. 119–143.
7. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
8. Рощенко О. Г. Розгорнуте магічне ім'я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії) // Музика і філософія : до 150-ліття знайомства Вагнера і Ніцше : матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 2018. С. 168–170.
9. Рощенко О. Г. Художнє буття мифологеми Повелителя мертвого війства в творчості Вагнера // Культура України. Зб. наук. праць. Вип. 9. Харків: ХДАК, 2001. С. 113 – 124.
10. Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономатологический методы анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2007. 128 с.

References

1. Golosovker, Ya.E. (1986). Logic of myth. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Golosovker, Ya.E. (1994). Tales of the Titans. Moscow: Detskaya literatura [in Russian].
3. Losev, A.F. (1991). Dialectic of Myth. Philosophy. Mythology. Culture, pp. 22–186. Moscow [in Russian].
4. Roshchenko, Ye.G. (2000). Interaction between the Wild Hunter and the Flying Dutchman mythologist in Wagner's Wanderer. Mova i kuljtura, Issue 2, Vol. 2, 219–226 [in Russian].
5. Roshhenko, O.G. (2006). The dialectic of mythology and the new mythology of musical romanticism. Doctor's thesis. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
6. Roshhenko, O.G. (2014). National opera myth in the work of M. Lysenko «Taras Bulba». Notes of the Shevchenko Scientific Society, Vol. 267, Proceedings of the Musicology Commission, 119–143. Lviv [in Ukrainian].
7. Roshchenko, Ye.G. (2004). New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music). Kharkiv [in Ukrainian].
8. Roshhenko, O. (2018). Expanded magic name in the drama of the national operatic myth of R. Wagner (onomatological studios). Materials of international sciences Conf., 7-8 th of November. 2018, Music and Philosophy: to the 150-th anniversary of the meeting between Wagner and Nietzsche. (pp. 168–170). Lviv. region exercise culture [et al.]. Lviv [in Ukrainian].
9. Roshhenko, O.G. (2001). Artistic existence of the myths of the Lord of the dead soldiers in the work of Wagner. Culture of Ukraine. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture, issue 9, 113–124 [in Ukrainian].
10. Roshchenko, Ye.G. (2007). Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis). Kharkiv: KhNURE [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.04.2019 р.

УДК 781.2

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191737>

Трофімов Антон

доктор мистецтва,
фаготовий музичний виконавець,
Ізмір, Туреччина
ORCID 0000-0003-4545-2388
antonartist@hotmail.com

СТАНОВЛЕННЯ «ПРОСТОГО» СТИЛЮ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Мета дослідження - на основі наукових дефініцій категорії музичний стиль початку ХХІ століття, сформулювати відповідне уявлення щодо «простого» стилю в музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. **Методологія** дослідження. Звернення до проблематики музичного стилю носить міждисциплінарний характер та передбачає комплексний підхід, що поєднує як традиційні мистецтвознавчі, так і загально-гуманітарні аспекти дослідницької роботи. З одного боку, спираємося на методологію музикознавчих праць, що дозволяють зосередитися на власне музичному підході. З іншого боку, звертаємося до досліджень загально-мистецької і філософсько-естетичної спрямованості, які присвячені проблемам постмодерну та його ідеологічній базі, що дозволяє зрозуміти і оцінити мистецькі процеси, які відбуваються в сучасному художньому просторі. **Наукова новизна** роботи полягає в розгляді «простого» стилю композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що має специфічні властивості і особливості взаємин ідейно-образної системи та композиційної техніки. Отримані в процесі вивчення результати розширюють уявлення щодо композиторської творчості межі століть і доповнюють існуючі наукові погляди, що стосуються розуміння «простого» стилю в музичному мистецтві в ХХІ столітті. **Висновки.** В сучасний період естетика «нової простоти» постає ознакою коментуючого мислення, для якого виявилися однаково актуальними всі історичні мови і діалекти. Нерідко твори композиторів, які звернулися до напрямку «простоти» в музичному мистецтві, нагадують свого роду імпровізацію на стиль. Для них стає характерною певна загальність нотного письма, що схожа з студентськими вправами з класичної гармонії в консерваторії, у результаті чого, авторська інтонація стає слабо помітною. Можливо припустити, що, відмовляючись від «новизни» на користь «знайомого», композитори у деякій мірі звільняються від тиску необхідності винаходу нового