

УДК 792.83:782.1(470+571)Шнітке
DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.270019

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

0000-0002-8530-8156

*Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)*

elenakasyanova2205@gmail.com

АНДРІЙ САВЧУК

ORCID iD: 0000-0003-0434-4639

*Заслужений діяч мистецтв України,
в. о. професора кафедри хорового диригування,
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського,
(Київ, Україна)
savchuk-a@ukr.net*

ПЛАСТИЧНА СТИЛІСТИКА «ТАНГО ДИЯВОЛА» В ОПЕРІ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ «ІСТОРІЯ ДОКТОРА ЙОГАННА ФАУСТА»

Розглянуто концептуальні підходи до пластичної стилістики «Танго Диявола» в опері А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» крізь призму постмодерністської естетики. Обумовлено проблему фаустівського вибору в сучасному суспільстві на тлі соціокультурних викликів сьогодення. З'ясовано характерні ознаки музичної драматургії обраної сцени, визначено специфіку її пластичного вирішення в контексті композиторського задуму. Встановлено концепт стилістичного вирішення танцювальної сцени «Танго Диявола» крізь призму драматургічного, музикознавчого й театрознавчого аспектів проблеми фаустівського вибору. Здійснено огляд еволюційних трактувань образу Фауста, їх відповідність естетичним концепціям певних історичних епох, які презентують своєрідне замкнене коло від XVI століття до сьогодення. Проведено аналіз трактування образів Фауста і диявола в кантаті і опері А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста», що дозволив визначити їх видозміни. З'ясовано причини обрання композитором «народного» Фауста за книгою Й. Шніса з протиріччями в його силі і слабкості на відміну від ідеалізовано-піднесеного вченого за Й. Гете. Визначено поштовх до трактування образу Фауста як глибоко-трагічної фігури, яка досягнула жахливості хибного вибору між Вічним і тлінним. Диференційовано три іпостасі образу диявола з різними місіями та відповідним тембральним забарвленням партій: Мефістофель — солодкоголосий спокусник (контратенор), Мефістофелла — жорстокий каратель (контральто), Люцифер — диявол жахливий (хор). Доведено, що особливості музичної драматургії «Танго Диявола» в опері А. Шнітке потребують глибокого синтезування традиційних та інноваційних засобів сценічної виразності з їх активною взаємодією та синкретичною спрямованістю, відповідними полістилістиці композиторського методу. Спрогнозовано перспективи подальших розвідок режисерських інтерпретацій проблеми фаустівського вибору в контексті нової парадигми художньої культури і мистецтва.

***Ключові слова:** Альфред Шнітке, опера «Історія доктора Йоганна Фауста», «Танго Диявола», режисерські інтерпретації, пластична стилістика.*

© Касьянова О., 2022.

© Савчук А., 2022.

Постановка проблеми... Сучасний розвиток науково-технічного прогресу позначився на більш зручному та комфортному способі життя людської спільноти. Глобалізований світ сприяв широкому розповсюдженню по усіх країнах і континентах цивілізаційних благ, призначених вивільнити час сучасної людини задля розвитку, вдосконалення, гармонізації її духовної і тілесної сутностей. Разом із тим сучасний світ поставив перед людством непростий, воістину фаустівський вибір — отримати у будь-який спосіб блага цивілізації всі й одразу, не докладаючи до цього особливих зусиль, та жити в своє задоволення, або досягти власної головної життєвої мети тяжкою щоденною працею над собою, не відволікаючись на хибні втіхи.

Втім, такі випробування долі витримують, на жаль, далеко не всі. Іноді занадто пізно людина розуміє, що витратила свій життєвий потенціал на несуттєві, малозначущі, дріб'язкові справи, які не залишили після себе нічого, окрім відчуття душевної спустошеності. Це зовсім не означає, що нинішній соціум повинен відмовитися від благ цивілізації та поринути у спосіб існування печерної людини. Значною мірою на вибір життєвої моделі людини впливають різні види мистецтва, а їх синтез у музичному театрі при певному цільовому спрямуванні та великому емоційному потенціалі може сформувати будь-які естетичні смаки, уподобання, запити особистості. Нова парадигма театрального мистецтва привнесла в художню практику сучасні наукові і творчі досягнення, сприяла інтенсивному обміну інформацією між митцями різних країн, спільному вирішенню нагальних проблем. Водночас перехід театральних інституцій у сферу послуг зі споживацькою спрямованістю проявився у тяжінні до масової культури, зміні ціннісних орієнтацій із пізнавально-розвивального на розважально-гедоністичний аспект, в естетизації та легалізації аморального, низького, потворного тощо. Означені видозміни в художній політиці театрів стали негативно впливати на становлення світоглядних позицій потенційного глядача, що інтуїтивно відчув один із найяскравіших композиторів другої половини XX століття Альфред Шнітке. Ідея фаустівського вибору між духовною і тілесною сутністю людини, між добром і злом пройшла крізь все мистецьке життя маестро, проявилася в багатьох його музичних творах і

сконцентрувалася в кантаті та опері, присвяченим цьому персонажу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Вияв даного філософського аспекту в театральному мистецтві не міг залишитися поза увагою науковців. Найбільш масштабними мистецтвознавчими розвідками фаустівської теми у творчості А. Шнітке стали дисертаційне дослідження Г. Ковалевського, монографії В. Холопової та Є. Чигарьової. У науковій роботі Г. Ковалевського (2006) виявлений контент фаустівського міфу, його історична еволюція, специфіка трактування в музичних творах А. Шнітке. З'ясування характерних лексичних і драматургічних прийомів музики композитора, пов'язаних з фаустівською темою, сприяло визначенню пластичної стилістики «Танго Диявола» в кантаті і опері «Історія доктора Йоганна Фауста».

У монографії В. Холопової (2020) розглянуті передумови створення А. Шнітке кантати, а пізніше — й опери «Історія доктора Йоганна Фауста». Мистецтвознавець обґрунтувала обрання композитором за основу першоджерела лібрето не гетевського Фауста, а персонажів «Народної книги» Й. Шпіса і романа Т. Манна. Це вплинуло на полістилістику музики А. Шнітке, виражену в поєднанні класики, авангарду, джазу, електронної та поп-музики зі спробами сполучення піднесеного і низького, прекрасного і потворного, проявів добра і зла. Науковець з'ясувала появу ідеї відомого «Танго смерті», на які спирається автор статті в окресленні концептуальних підходів до його пластично-хореографічного вирішення.

У науковій праці Є. Чигарьової (2012) узагальнені багаторічні роздуми мистецтвознавця про феномен А. Шнітке — людини і композитора, який упродовж свого творчого життя намагався поєднати несумісне: величне і непристойне, божественне й інфернальне, вічне і миттєве. Визначаючи провідною ідеєю творчості маестро тему Фауста у всій її неоднозначності, науковець обґрунтувала дуалістичність образу диявола в кантаті й опері як спокусника і ката з різними музичними характеристиками персонажів, на чому зосереджено увагу автора дослідження.

О. Колпецька та К. Скребкова наголошують на жанрово-стилістичній

визначеності кантати «Історія доктора Йоганна Фауста» самим маестро як «Страстей за грішником», де особлива увага приділяється головній події — звабленню Фауста і розплаті за це. «Фауст приймає все те, від чого впевнено відмовляється Ісус, — славу, багатство, владу. Фауст зваблений дияволом і тим самим його шлях сприймається як антитеза шляху Спасителя. <...> Фауст — антипод Спасителя» (2015, с.139). Інтерпретація літературного першоджерела в кантаті, розкриття його глибинного смислу, розшифровка музичних символів необхідні для обґрунтування пластичних особливостей трактування сцени розправи над Фаустом, вирішеної в стилістиці танцю танго.

Композиційним принципам переосмислення маестро кантати «Історія доктора Йоганна Фауста» в однойменну оперу присвячена стаття С. Бевз (2003). Характеризуючи відмінності першоджерела лібрето опери від кантати — застосування повної, а не часткової версії «Народної книги» Й. Шпіса, мистецтвознавець окреслила специфіку музично-драматургічного вирішення кульмінаційного епізоду опери — «Танго Диявола», взятої за основу автором дослідження для проведення аналізу його пластичної інтерпретації.

Спираючись на огляд наукових розвідок з обраної проблематики, простежується потреба у спрямуванні уваги науковців на пластично-стилістичному аспекті вищезгаданої сцени в опері А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста».

Мета дослідження — з'ясування характерних ознак музичної драматургії «Танго Диявола» в опері Альфреда Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» з визначенням специфіки її пластичного вирішення в контексті композиторського задуму.

Завдання дослідження:

- 1) відстежити еволюцію інтерпретації образу Фауста крізь призму естетичних концепцій різних історичних епох;
- 2) проаналізувати специфіку вирішення композитором Альфредом Шнітке образів Фауста і Мефістофеля в кантаті й опері «Історія доктора Йоганна Фауста»;

3) визначити пластично-стилістичний контент «Танго Диявола» в опері Альфреда Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» відповідно до специфіки музичної драматургії означеної сцени.

Виклад основного матеріалу дослідження... Перші згадки про Фауста, який заради матеріальних благ і влади над світом пожертвував своєю безсмертною духовною сутністю, з'являються на межі XV – XVI століть. У цей час після тривалого домінування культу аскези і гріховності чуттєвих потреб зростає інтерес суспільства до повнокровного світського життя, яке починає переважати над духовним началом. Опрацювавши існуючі розповіді та легенди про цей персонаж, доповнивши їх фрагментами тогочасних наукових праць, Й. Шпіс видав у 1587 році «Народну книгу про Фауста», в якій з осудом визнав героя причиною всіх його нещасть. Книга Й. Шпіса відзначалася моралізаторсько-повчальним характером, ніби намагалася застерегти людство від хибного шляху — надання пріоритету матеріальним, чуттєвим, приземленим потребам, поправши духовну сторону життя.

Подальші метаморфози трактувань образу Фауста відображають ідейно-сміслові акценти його інтерпретаторів упродовж декількох століть, структурно окреслених у дослідженні Г. Ковалевського (2006), проаналізованих і визначених автором статті в контексті естетичних уподобань конкретних епох. «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло — перша драматична версія легенди, видана у 1592 році, поетизує героя «Народної книги», наділяє його одночасно протилежними рисами — надмірною гординою та воістину прометеївською звитягою, які обтяжують його душу постійними сумнівами та ваганнями між добром і злом. Адаптована для багаточисельних лялькових комедій із різними сюжетними перипетіями, трагедія К. Марло завжди закінчувалася загибеллю Фауста та скиненням його душі у пекло. Сенс цього моралізаторського прийому — осуд непомірної зарозумілості, *alter-ego* головного героя, його хибного вибору між божественним і демонічним.

З початком доби Просвітництва змінюються естетичні погляди на місце людини в житті суспільства. Це проявилось в домінуванні вирішальної ролі

розуму і науки в пізнанні «природного порядку», що, за думкою просвітників, відповідало справжній натурі людини й суспільства. Німецький просвітител Г. Е. Лессінг був першим, хто переосмислив особистість Фауста та змінив трагічний фінал життя героя в контексті нової естетики. Розвиваючи думку про поступовий прогрес моралі та необхідність руху людської спільноти до вищих щаблів духу, він перетворив драму вибору Фауста в драму пізнання. Асоціюючи героя з безстрашним розвідувачем знань, Г. Е. Лессінг вважав, що світло розуму не може бути подолано силами п'тьми, тому його бачення фіналу історії про Фауста оптимістичне.

Однак, просвітницький ідеал Фауста у всій його неосяжності проявився в однойменній трагедії Й. В. Гете, яка стала своєрідним підсумком 60-літніх пошуків і відкриттів письменника. Поет і мислитель, один із основоположників німецької літератури ХІХ століття Й. В. Гете інтерпретував легенду про Фауста в трагедію з філософським підтекстом, трактуючи просвітницький ідеал головного героя у всій його величі та силі, які не вдалося перемогти злу. У цьому творі, просякнутому тогочасною науковою думкою, Й. В. Гете втілює пошуки сенсу життя, знаходячи його в діяннях; позначив безмежність та неосяжність пізнання істини, пов'язаної зі втратами, помилками, відмовою людини від ілюзій. Означений твір з його безумовною вірою в триумф людського розуму став своєрідним світоглядним орієнтиром для багатьох поколінь людської спільноти у різних країнах світу.

Подальше переосмислення фаустівського образу в філософському аспекті пов'язане з ім'ям німецького мислителя Ф. Ніцше. На початку 80-х років ХІХ століття в роботі «Так говорив Заратустра» він проголосив нову картину розуміння світу, в якій «Бог помер», а мораль давно застаріла. Трактуючи образ Фауста, Ф. Ніцше наділює його рисами «надлюдини», яка стоїть вище понять добра і зла. У своєму прагненні пізнання світу Фауст намагався кинути виклик Богу, демонструючи непомірну гординю й амбіційність. Ці риси були проявами активного нігілізму, пов'язаними з кризою цінностей тогочасної цивілізації, передбаченням естетики декадансу. Своєрідне трактування фаустівська тема

знайшла в праці німецького філософа, культуролога та історика О. Шпенглера «Занепад Європи», завершеної в рік початку Першої світової війни (1914). Творець циклічної теорії культури, він розрізняв дві її стадії — висхідну та низхідну (спадну). Першу стадію О. Шпенглер пов'язував із активним розвитком політичних організацій, мистецтва, науки тощо, які в класичний період досягають найвищого розквіту, після чого починається низхідна — спадна стадія. Остання пов'язана з перетворенням міст у мегаполіси, бурхливим розвитком техніки, переродженням регіональних форм у світові, появою масової, технологічно орієнтованої культури, вульгаризацією й комерціалізацією мистецтва як проявів епохи декадансу. Означені риси мають багато подібностей до нинішньої постмодерністської культури, яку можна характеризувати як низхідну, спадну стадію в її циклічному розвитку. Розвінчуючи просвітительську утопію Фауста, О. Шпенглер бачив у концептуальному вирішенні гетевської драми модель загибелі культури, передрікав появу тоталітарних режимів, що маскуватимуться благими намірами.

Роман німецького письменника Т. Манна «Доктор Фаустус», що вийшов друком у 1947 році вже після Другої світової війни, знову повертає читача до «Народної книги» Й. Шпіса, ніби замкнувши коло вікових перетворень у вирішенні проблеми фаустівського вибору під впливом естетичних концепцій певних історичних епох. Причину інтересу до фаустівської теми письменник обґрунтував необхідністю викладу історії про неминуче нищення, розпад творчої особистості, яка наосліп підкоряється чужій волі. Задля визначення власної позиції письменник вводить у ролі коментатора авторський персонаж — професора Цейтблома, який трактує події, що відбуваються, з точки зору людини XX століття. Головний персонаж роману — композитор А. Леверкюн заклав душу дияволу за наданий йому шанс стати геніальним маестро. Він створив симфонічну кантату «Плач доктора Фаустуса», за основу якої обрав не епохальну трагедію Й.В. Гете, а «Народну книгу» Й. Шпіса. Через літературного персонажа А. Леверкюна письменник пов'язав тему Фауста з

музикою, за його образним висловом — найдемонічнішим видом мистецтва. У цьому романі зображений двоїстий образ пекла як «нестерпного страждання і сорому», що надало композитору А. Шнітке ключ до розуміння створення дволикої подоби Мефістофеля в його творі та підказало ідею відомого «Танго смерті» з розправою над Фаустом.

Осягаючи тему фаустівського вибору у зворотному порядку — від Т. Манна до Й. Шпіса, А. Шнітке за основу кантати й опери обрав «Народну книгу про Фауста», переосмислюючи її морально-етичний аспект із позиції історичних інтерпретацій цього образу впродовж кількох століть. Обґрунтовуючи вибір першоджерела для лібрето, А. Шнітке відмічав, що його увагу привернув «народний», реальний Фауст, проста, земна людина з протиріччями у своїй силі й слабкості, а не піднесений, величний, ідеалізований учений із титанічними поривами, яким його створив Й. В. Гете. У 1983 році композитор створив кантату «Історія доктора Йоганна Фауста», за основу лібрето якої взяті останні глави «Народної книги», де розповідалося про кінець життя героя. Композиція кантати одночастинна і складається з 10 сольних і хорових епізодів, що сліднують один за одним у певному порядку. Твір А. Шнітке не має чітко виражених жанрових ознак. Якщо послідовність сольних і хорових епізодів з їх наближенням до заключного, підсумкового хоралу з повчанням нащадкам характерні для кантати, то — сюжетний розвиток, в якому переважала епічна форма викладу подій, персоніфікація дійових осіб, домінування хорової основи, більш характерні для ораторії. Сам композитор визначив жанр твору як пассіон у негативному трактуванні, або пассіон за антигероєм. Найбільш яскраві моменти твору у А. Шнітке пов'язані не з перемогою людського духу і жагою пізнання світу, як у Й. В. Гете, а з розгулом нечистих сил, що свідчить про свідоме зміщення композитором акцентів із величного та прекрасного на низьке й потворне. Таке концептуальне рішення співзвучне естетиці постмодернізму та низхідній стадії культури за О. Шпенглером. Цим свідомим прийомом зміщення акцентів маестро ніби попереджав людство про небезпеку обраного ним шляху, в якому, як і в

«Книзі» Й. Шпіса, тлінне панує над Вічним. Пізніше, у композиторському задумі майбутньої опери кантата стала третім — заключним актом твору.

У 1994 році А. Шнітке закінчив роботу над однойменною оперою, розширивши її лібрето до викладу всього змісту «Книги». За композиційною побудовою опера складалася з трьох актів, кожен із яких презентував певну стадію життя героя. У першому, що є зав'язкою подій, Фауст укладав роковий договір із Мефістофелем; у другому — найбільш протяжному — герой насолоджувався купленим у диявола щастям; у третьому — кульмінаційному — показана ганебна смерть доктора. 29 сцен-епізодів, подібно главам книги Й. Шпіса, розкривають поетапність гріхопадіння Фауста. А. Шнітке змінив трактування образу головного героя. У першоджерелі — книзі Й. Шпіса — смерть Фауста сприймається з осудом як заслужена кара. У композитора — це глибоко трагічна фігура, людина, яка заблукала у лабіринті життя та досягнула неможливості вибратися з цього жахиття. Образ диявола в опері представлений у кількох іпостасях, які виконують різні місії. Це Мефістофель — адський дух — солодкоголосий спокусник, партія якого виконується найвищим чоловічим голосом — контратенором; Мефістофелла — жіночий адський дух — жорстокий каратель, партія якого виконується найнижчим жіночим голосом — контральто; та голос Люцифера — диявола жахливого, партія якого виконується хором. Виконання партій диявола у різних тембрах має своєрідний підтекст.

За доби бароко контратеноровими голосами виконувалися партії піднесених, величних героїв опер і ораторій. Визначення контратенового тембрального забарвлення партії Мефістофеля в опері А. Шнітке повною мірою вкладається в естетику постмодернізму з іронічним ставленням до перевірених часом класичних форм мистецтва задля їх дискредитації та послаблення позитивного емоційного впливу на глядача. Доручення виконання партії Мефістофеля контратеноровим піднесено-величним тембром голосу означає глузування диявола над Фаустом, прикриття нищих помислів пишномовним стилем співу. Композитор акцентує увагу на появі Мефістофеля-спокусника як

реалізації бажання самого Фауста насолоджуватися благами матеріального світу, надання ним переваги скороминущості, тлінності над Вічним. Утілення композитором другої іпостасі диявола в образі спокусливої жінки має свій аналог у хореографічному мистецтві. У відомій хореографічній поемі В. Егка «Абраксас» за сценарієм Г. Гейне, презентованій у 1948 році, Мефістофель мав подобу жінки-вамп на ім'я Мефістофелла. В оперному мистецтві низьким жіночим голосом — контральто — володіли пристрасні героїні, котрі у будь-який спосіб досягали своєї мети. Застосовуючи означений тембральний відтінок із перебільшено-вульгарною манерою виконання, композитор намагався досягти глузливо-знущальної сутності другої іпостасі диявола, яка насміхалася над Фаустом.

Третя іпостась диявола — партія Люцифера у виконанні хору — повинна була продемонструвати невідворотність жахливого покарання Фауста за свідомий хибний вибір між матеріальним і духовним світом.

Основним жанром, що характеризує диявола в кантаті та опері А. Шнітке, стало інфернальне (пекельне, потойбічне) танго, яке уособило символ розгнужданого гульбища нечисті та смерті героя. За думкою композитора, висловленою ним у бесіді з О. Івашкіним, зло — привабливе, манливе, спокусливе. Воно приймає «...подобу чогось, що легко вповзає в душу, комфортабельного, приємного, у всякому випадку, захоплюючого. Шлягер — гарна маска всілякої нечисті, спосіб влізти в душу. Тому я не бачу іншого способу вираження зла в музиці, ніж шлягерність» (2018, с.136). У даному контексті композитор вважав необхідним «...довести ступінь чуттєвої пристрасності до такої жаги плоті, яка готова до її садистського знищення» (2018, с.136).

Сцена розправи Мефістофеля над Фаустом, що вирішена в пекельному танго, стала кульмінацією опери. За спогадами композитора, він довго не міг представити цю сцену в музиці, поки не виявив шокуючий стильовий контраст, скориставшись ритмом танго.

Витоки танго беруть свій початок із сольного жіночого циганського

танцю Данца Хітано, що існував на початку XIX століття в південній іспанській провінції Андалусії. У результаті міграції його носіїв він асимілювався з арабською, мавританською, європейською та латиноамериканською танцювальними культурами, збагатившись їх традиціями. Як наслідок, танго надбало парного, чуттєвого, еротичного характеру з пульсуючим ритмом кроків, раптовими зупинками, сполученням швидких та повільних рухів. Тому його стилістика, на думку композитора, найбільш повно співпала з концептуальним задумом «Танго диявола» в кантаті й опері.

Сценічна версія танго часто-густо виконується в жанрі піснетанцю, що зародився в прадавні часи, «...як важливий засіб привернення уваги потенційного партнера та його зваблення заради утилітарної функції первісного суспільства — продовження роду. У стародавньому та античному світі жанр втратив пріоритет утилітарної функції та продовжив свій розвиток як засіб задоволення еротичних фантазій чоловічої статі, за що у середньовічну добу з культом аскези був заборонений християнською релігією як диявольське спокушання» (Касьянова, 2022, с.113).

У театральній практиці жанр піснетанцю відродився в оперному мистецтві наприкінці XIX століття. «Хабанера» з опери Ж. Бізе «Кармен» — яскравий представник цього жанру, що стала одним із джерел становлення танцю танго. Жанр піснетанцю еволюціонував у опері Ж. Бізе «Кармен» у танець-пісню та став найбільш затребуваним у сучасних мюзиклах і рок-операх.

Своєрідною інтерпретацією диявольського танго як кульмінаційного прояву злого начала з кривавою жагою плоті характеризується сценічна версія опери А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» режисером-постановником Дж. Дью в Гамбурзькій державній опері (1995). Сцена справляє досить сильне враження. Годинник пробив дванадцять разів. З останнім ударом з'являється Мефістофелла в образі естрадної поп-діви, яка виконує танго в томливо-глумливій манері з непристойними підвиваннями. Вражаючий контраст між знущально-еротичним наспівом та страхітливо-натуралістичним текстом із

описом жахливих подробиць розправи над Фаустом призначений психологічно принизити героя, придушити його волю, щоб він не зміг покаятися та врятувати свою душу.

Усі засоби музичної виразності створюють ефект виття та реготу, які леденять душу. У кульмінації танго до оркестрового *tutti* додається скандування хору, який виконує ряд важливих функцій: коментатора подій; групи окремих персонажів — учнів Фауста; жахливого голосу Люцифера — третьої іпостасі диявола в опері. Режисерська інтерпретація Дж. Дью сцени розправи над Фаустом, що вирішена в дусі постмодерністської естетики, має багато цікавих сценографічних та мізансценічних знахідок і новацій, відповідних можливостям театрального оснащення середини 90 років XX століття. Натомість, часом сцені притаманний ілюстративний характер, що нагадує спосіб трактування «зримої пісні» в театрі естради. Музика А. Шнітке вимагає інших естетичних підходів до пластичного вирішення означеного епізоду, пов'язаних із символічною умовністю сучасної оперної режисури. У цьому випадку були б доречними прийоми оригінального взаємопроникнення засобів виразності: музики, співу, елементів танцювальної пантоміми, акторської гри та новітніх арт-технологій з їхньою спрямованістю до синкретизму. Означений концепт більше відповідав би музичній стилістиці опери А. Шнітке, сучасним вимогам і можливостям театральної сцени.

Ще після прем'єри кантати театральні критики докоряли композитору, що його танго «затьмарило» всю іншу музику твору та перевершило за силою впливу заключний хорал із моралізаторським підсумком. Творча позиція художника з цього приводу була наступною: «Треба сконцентруватися на Злі, тоді людина скоріше буде здатна зрозуміти та викорінити його» (Бевз, 2003, с.105).

Висновки.

1. Огляд еволюційних трактувань образу Фауста в контексті естетичних концепцій різних історичних епох виявив ключові аспекти, які презентують своєрідне замкнене коло, а саме:

- ренесанс (Й. Шпіс, К. Марло) — осудний, моралізаторсько-повчальний характер хибного вибору Фауста між Вічним і тлінним;

- просвітництво (Г. Е. Лессінг) — перетворення драми вибору Фауста в драму пізнання з оптимістичним фіналом;

- новий час — порубіжжя класицизму і романтизму (Й. В. Гете) — перетворення драми в трагедію з філософським підтекстом, акцентування просвітницького ідеалу Фауста;

- нігілізм (Ф. Ніцше) — трактування Фауста як «надлюдини», сполучення індивідуалістичного культу сильної особистості з романтичним ідеалом «людини майбутнього»;

- декаданс (О. Шпенглер) — розвінчування просвітницької утопії Фауста, передрікання занепаду культури й появи тоталітарних режимів;

- критичний реалізм (Т. Манн) — розпад творчої особистості доктора Фаустуса в результаті свідомого вибору між матеріальними і духовними цінностями.

2. Аналіз трактування образів Фауста і диявола в кантаті і опері А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» визначає їх видозміни:

- обрання «народного» Фауста за «Книгою» Й. Шпіса з протиріччями в його силі й слабкості на відміну від ідеалізовано-піднесеного вченого за Й. В. Гете (трактування образу Фауста як глибоко трагічної фігури, котра досягнула жахиття хибного вибору між Вічним і тлінним);

- обрання трьох іпостасей образу диявола з різними місіями та відповідним тембральним забарвленням партій: Мефістофель — солодкоголосий спокусник (контратенор), Мефістофелла — жорстокий каратель (контральто), Люфицер — диявол жажливий (хор).

3. Особливості музичної драматургії «Танго Диявола» в опері А. Шнітке потребують глибокого синтезування традиційних та інноваційних засобів сценічної виразності з їхньою активною взаємодією та синкретичною спрямованістю, відповідними полістилістичні композиційного методу.

Перспективи подальших розвідок... Режисерські інтерпретації

протистояння та боротьби добра і зла в оперних творах вимагають ретельного підбору й синтезування засобів виразності, відповідних певній театральній естетиці в контексті композиторського задуму. Водночас треба пам'ятати, що епатаж, погоня за сумнівною популярністю з порушенням норм режисерської сумлінності можуть дискредитувати високий трагедійний пафос твору, перетворивши його на пародію. Від професійного кредо митців залежить становлення світоглядних позицій потенційної глядацької аудиторії, до чого так прагнув у своїй творчості Альфред Шнітке. Саме ця сентенція обґрунтовує необхідність подальших досліджень обраної проблематики в контексті нової парадигми художньої культури.

Список використаної літератури і джерел

1. Бевз, С., 2003. «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке: от кантаты к опере. В кн.: *Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-Центра»*. Москва: Композитор, сс.88–117.
2. Жирмунский, В. сост., 1978. *Легенда о докторе Фаусте*. Москва: Наука.
3. Ивашкин, А. сост., 2018. Добро и зло. Дьявол. Проблема Фауста. В кн.: А. Ивашкин, ред. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва: ИД «Классика XXI», сс.136–148.
4. Касьянова, О., 2022. Пластичне вирішення образу головної героїні в опері Ж. Бізе «Кармен». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), сс.105–118.
5. Ковалевский, Г. В., 2006. *Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки.
6. Колпецкая, О. Ю. и Скребкова, К. Ю., 2015. «Страсти по грешнику»: кантата Альфреда Шнитке «История доктора Иоганна Фауста». *ScienceTime*, 9(21), сс.137–143.
7. Манн, Т., 2007. *Доктор Фаустус*. Москва: АСТ.
8. Холопова, В. Н., 2020. *Композитор Альфред Шнитке: монография*. 4-ое изд. Санкт-Петербург: Планета музыки.
9. Чигарева, Е. И., 2012. *Художественный мир Альфреда Шнитке: очерки*. Санкт-Петербург: Композитор.

References

1. Bevz, S., 2003. «Istoriya doktora Ioganna Fausta» A. Shnitke: ot kantaty k opere. In: *Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: iz sobranii «Shnitke-Tsentra»* [Dedicated to Alfred Schnita: From the collections of the "Schnitka Center"]. Moskva: Kompozitor, pp.88–117.
2. Zhirmunskii, V. ed., 1978. *Legenda o doktore Fauste* [The Legend of Doctor Faust]. Moskva: Nauka.
3. Ivashkin, A. ed., 2018. Dobro i zlo. D'yavol. Problema Fausta. In: A. Ivashkin, ed. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moskva: ID «Klassika XXI», pp.136–148.
4. Kasianova, O., 2022. Plastychne vyrishennia obrazu holovnoi heroini v operi Zh. Bize «Karmen» [Plastic solution of the image of the main character in J. Bizet's opera "Carmen"]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(54), pp.105–118.
5. Kovalevskii, G. V., 2006. *Faust myth in the work of Alfred Schnita*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka.
6. Kolpetskaya, O. Yu. and Skrebkova, K. Yu., 2015. «Strasti po greshniku»: kantata Al'freda

Shnitke «Istoriya doktora Ioganna Fausta» ["Passion for a Sinner": Alfred Schnittke's cantata "The Story of Dr. Johann Faust"]. *ScienceTime*, 9(21), pp.137–143.

7. Mann, T., 2007. *Doktor Faustus* [Dr. Faustus]. Moskva: AST.

8. Kholopova, V. N., 2020. *Kompozitor Al'fred Shnitke: monografiya* [Composer Alfred Schnittke: monograph]. 4th ed. Sankt-Peterburg: Planeta muzyki.

9. Chigareva, E. I., 2012. *Khudozhestvennyi mir Al'freda Shnitke: ocherki* [The art world of Alfred Schnita: essays]. Sankt-Peterburg: Kompozitor.

OLENA KASYANOVA

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

*Honored Artist of Ukraine, candidate of art history,
Professor of the Department of Opera Training and Music Directing
National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky
(Kyiv, Ukraine)*

elenakasyanova2205@gmail.com

ANDRIY SAVCHUK

ORCID iD: 0000-0003-0434-4639

*Honored Artist of Ukraine, in. at. Professor at the Choir Conducting Department,
National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky
(Kyiv, Ukraine)*

savchuk-a@ukr.net

"DEVIL'S TANGO" PLASTIC STYLE IN ALFRED SCHNITTKE'S OPERA

"THE STORY OF DOCTOR JOHANN FAUST"

The article examines conceptual approaches to the plastic stylistics of "Devil's Tango" in A. Schnittke's opera "The Story of Dr. Johann Faust" through the prism of postmodern aesthetics. The problem of the Faustian choice in modern society is determined against the background of today's sociocultural challenges. The characteristic features of musical drama are outlined in relation to the selected scenes, and the author also explains the specifics of the plastic solution of the dramatic component in the context of the composer's idea. The concept of stylistic solution of the dance scene "Devil's Tango" is established through the prism of dramaturgical, musicological, and theatrical aspects of the Faustian choice problem. An overview of the evolutionary interpretations of the image of Faust, their correspondence to the aesthetic concepts of certain historical eras, which present a kind of closed circle from the 16th century to the present is reviewed. An analysis of the interpretation of the images of Faust and the devil in A. Schnittke's cantata and opera "The Story of Dr. Johann Faust" was carried out, which made it possible to determine their modifications. The reasons for the composer's choice of the "folk" Faust based on the book by Y. Spies with contradictions in his strength and weakness, in contrast to the idealized and exalted scientist according to J. Goethe, are clarified. The impetus for the interpretation of the image of Faust as a deeply tragic figure who grasped the horror of the wrong choice between the Eternal and the perishable is determined. Three hypostases of the image of the devil are differentiated with different missions and corresponding timbral coloring of the parts: Mephistopheles is a sweet-voiced tempter (countertenor), Mephistopheles is a cruel punisher (contralto), Lucifer is a terrible devil (chorus). It is proved that the musical dramaturgy features of "Devil's Tango" in A. Schnittke's opera require a deep synthesis of traditional and innovative means of scenic expressiveness with their active interaction and syncretic orientation, corresponding to the polystylistics of the composer's method. Prospects for further exploration of directorial interpretations of the Faustian choice problem in the context of a new paradigm of artistic culture and art are predicted.

Keywords: Alfred Schnittke, opera "The Story of Dr. Johann Faust", "Devil's Tango", director's interpretations, plastic stylistics.

Стаття надійшла до редакції 03.02.2022