ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 42 • ISSN 2616-4183 (Online)

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207644
УДК 782.1

СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ ІДЕЇ НАЦІОНАЛЬНОГО СЛАВЛЕННЯ В ОПЕРНІЙ ПОЕТИЦІ Б. СМЕТАНИ (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «ЛІБУШЕ»)

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна
Кандидат педагогічних наук, докторантка,
ORCID: 0000-0002-6310-8276,
e-mail: angelikatatarnikova75@gmail.com,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65023

Метою роботи є висвітлення актуального для сучасного постмодернового і постпостмодерного культурного процесу феномена уславлення як складника вираження національної ідеї в концепції музично-сценічної дії опери Б. Сметани «Лібуше». Методологія статті грунтується на міждисциплінарному інтегруванні об'єктивних (історико-генетичний, культурно-типологічний, компаративний) та особистісно-пріоритетних (наукова реконструкція, теоретичне моделювання) методів дослідження. У загальнотеоретичному плані осмислення порушеної проблеми автор використовує основні положення концепцій П. Флоренського, О. Лосєва, Е. Дюркгейма, Б. Асаф'єва. Відповідно, принципи розгляду композиції опери Б. Сметани «Лібуше» визначають аналітичний, історико-описовий, компаративно-стильовий, міждисциплінарно-порівняльний методи. Наукова новизна. Уперше в українських культурознавчих і мистецтвознавчих дослідженнях увага зосереджена на культурному феномені уславлення як складнику вираження національної ідеї в композиції музично-сценічної дії опери Б. Сметани «Лібуше». Висновки. Осмислення духовно-смислової та драматургічної специфіки опери Б. Сметани «Лібуше» дало підстави з'ясувати концепцію quasi-літургійного наповнення цього твору, поетика якого засвідчує творчо-ідеологічні паралелі і до сценічного дійства «Руслана і Людмили» М. Глінки як «слов'янської літургії» (за Б. Асаф'євим), і до вагнерівського музично-театрального спадку та його міфопоетичних настанов, і до пасіону Й. С. Баха-пієтиста, який визнавав контактність лютеранства з візантійською літургійною практикою.

Ключові слова: «Лібуше» Б. Сметани; культ; національне славлення; літургійні засади будови композиції; пієтизм Й. С. Баха

Вступ

Актуальність теми визначається всеслов'янською значущістю спадщини Б. Сметани, спеціально музична розробка яким національного принципу творчості має глибокий сенс у творчо-практичному й теоретичному вжитку сьогодення, коли процеси всесвітньої глобалізації та інтеграції поєднуються з тенденціями локальних і регіональних розподілів у світовому і внутрішньо-національному бутті. Опера «Лібуше» складає певний виняток у драматургічних пошуках XIX ст., оскільки відвертий епіко-ліричний склад її музики не є сумісним із позиціями музичної драми, показової для романтизму, передуючи тим самим недраматичним концепціям опери й сценічної кантати-ораторії XX ст.

Опера, за задумом Б. Сметани, втілює жіноче богатирство, що мало певні паралелі до образу вагнерівської Брунгільди, але оминаючи трагіко-драматичне напруження образу німецької валькірії. Б. Сметана в своєму творі вбачав паралель до «Майстерзінгерів» Р. Вагнера, проте фемінізована сутність героїчної ідеї досить різко протистоїть маскулінному поданню концепції національного примирення в опері німецького композитора. Крім того, попри всі риси епічної драматургії, у творі Р. Вагнера також присутні ознаки музичної драми за типом показової для цього автора німецької романтичної опери із вираженою конфліктністю, що представлена протистоянням індивідуального (Вальтер) і наднідивідуального (Закс) початків, шанувальників національного об'єднання (опера створювалася напередодні національного об'єднання Німеччини) і тих, хто ідейно-творчо (Бекмессер) і стихійно-інерційно (обиватели Нюрнберга) протистоїть цьому.

Опера Б. Сметани має певні паралелі й до «Руслана» М. Глінки, сутність якого Б. Асаф'єв означив як «слов'янську літургію еросу» (Асафьев, 1971), а також і до пошуків сценічної кантати-ораторії XIX–XX ст., принципи якої утвердилися в музично-сценічній сфері минулого століття.

© Татарнікова А. А., 2020

ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 42 • ISSN 2616-4183 (Online)

Аналіз досліджень і публікацій. Творчості Б. Сметани, зокрема, опері «Лібуше», присвячені монографія І. Мартинова, праці І. Белзи, а також історичні нариси М. Друскіна (Друскин, 1980), проте майже всі ці роботи були опубліковані ще в середині ХХ ст., репрезентуючи творчість Б. Сметани під певним ідеологічним «кутом зору». Водночас зазначимо, що, актуалізований досвідом модерну-авангарду минулого століття і постмодерну останніх десятиріч духовно-символічний та славільний компонент оперної поетики класика чеської музики (в тому числі і в «Лібуше») досі не висвітлювався у вітчизняній музикознавчій літературі, хоча саме цей сегмент спадщини Б. Сметани може бути використаний у викладанні сучасної теорії музично-сценічної драматургії і практичних утілень у постановках відповідних вистав.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українських культурознавчих і мистецтвознавчих дослідженнях увага зосереджена на культурному феномені уславлення як складнику вираження національної ідеї в композиційній парадигмі музично-сценічної дії опери Б. Сметани «Лібуше».

Мета і методи дослідження

Метою роботи є висвітлення актуального для сучасного постмодернового і постпостмодерного культурного процесу феномена уславлення як складника вираження національної ідеї в концепції музично-сценічної дії опери Б. Сметани «Лібуше».

Методологію дослідження визначають мистецтвознавчі зосередження вчених на культурі славлення, зокрема концепція П. Флоренського, напрацювання з культури дифірамбу у О. Лосєва (Лосев, 1960), уявлення про релігійно-культові засади позитивного ритуалу у Е. Дюркгейма, а також мистецтвознавче спрямування у розробках культових настанов Б. Асаф'єва (Асафьев, 1971) та працях О. Муравської (Муравська, 2017). Відповідно, принципи розгляду композиції опери Б. Сметани «Лібуше» визначають аналітичний, історико-описовий, компаративно-стильовий, міждисциплінарно-порівняльний методи. Робота базується на міждисциплінарному інтегруванні об'єктивних (історико-генетичний, культурно-типологічний, компаративний) та особистісно-пріоритетних (наукова реконструкція, теоретичне моделювання) методів дослідження.

Виклад матеріалу дослідження

Твір Б. Сметани «Лібуше», що був написаний як «Чеська Святкова опера» (1872) (Pahlen, 2000, с. 658), присвячений заснуванню чеської держави. Постановки цього твору автор чекав майже 10 років. Прем'єра відбулася у 1881 р., хоча й тоді хворий композитор, за його зізнаннями, не зміг охопити всієї маестозності такої події. Текст писався німецькою мовою Й. Венцигом і згодом був перекладений на чеську Е. Шпіндлером. У центрі оперної дії – життєві кроки легендарної княгині Лібуше, засновниці Праги, яка зуміла досягнути національної злагоди і тим закласти високі ідеали єдності нації, котра вижила в тяжких історичних випробуваннях і здобула можливість самоствердження в найближчих історичних перспективах.

Оцінка цієї опери є неоднозначною. Так, у книзі М. Друскіна, у нарисі, присвяченому оперному спадку Б. Сметани, констатується: «Основні типи опер Сметани – героїчні і комічні. Їх найбільш яскраві зразки: "Далібор", "Продана наречена"…». І при цьому автор наводить слова композиторської самооцінки: «Це моя краща робота в області високої драми» (Друскин, 1980, с. 474). На сторінках, присвячених розглядові оперних творів Б. Сметани в цілому, щодо «Лібуше» М. Друскін зазначає: «Особливе місце у творчості Сметани займає опера "Лібуше" (1871–1872). Композитор назвав її урочистою "картиною" і наполягав, щоб вона ставилася не в повсякденній обстановці, а лише у виняткових випадках – у дні народних свят. Так це і робиться у Чехословаччині й понині» (Друскин, 1980, с. 472–473). І далі йде пояснення: «"Лібуше" – епічно-величний твір, що *прославляє* (курсив наш. – А.Т.) батьківщину і народ <…> Тон оповідання суворий та урочистий, декламація піднесена, могутні хорові фрески надають опері рис монументальної ораторії…» (Друскин, 1980, с. 473).

«Лібуше» вирізняється з того, що написано попередниками й сучасниками її автора своєю відвертою *славільністю,* минаючи театральну драматургію як таку. Композиція твору визначена в знаменному 1872 р., коли закінчив свою «Богатирську симфонію» і почав писати «Князя Ігоря» О. Бородін; коли, роком раніше, була закінчена богатирська за своєю сутністю опера «Зігфрід» Р. , як змістовно-структурно є центральною у тетралогії «Перстень нібелунга». Із зазначеного випливає, що Б. Сметана явно відгукнувся на «поклик часу» (див. про «дух епохи» у Г. Гегеля (2018)), створивши дещо величне і ге-

роїчне, в *уславлення* національного здобутку Державотворення, чому історичним прикладом були події 1871 р.: утворення Об'єднаної Німеччини-Пруссії і Об'єднаної Італії.

Б. Сметана явно надихався політичною тенденцію державного підкріплення самозначущості нації – це було створення «національної опери популярно-святкового типу» (Pahlen, 2000, с. 658). Планувався твір як Коронаційна опера для кайзера Франца Йозефа I, який повинен був стати у Празі королем Богемії. Але ситуація дещо змінилася, і прем'єра опери, запланована на 12 листопада 1872 р., була відкладена на 11 червня 1881 р. Опера Б. Сметани не ввійшла в розряд «популярних» творів, оскільки очевидно «тяжким» за своєю глибинністю і внутрішнім напруженням вона співвідносилася швидше з оперними епічними здобутками Р. Вагнера й представників «Могутньої купки». Стосунки з останніми не склалися, а от підтримка Ф. Ліста з оточення Р. Вагнера була безсумнівною.

З тих композицій О. Бородіна, Р. Вагнера, з якими має певні аналогії твір Б. Сметани, останній виділяється, як зазначалося раніше, своїм самодостатнім жіночим богатирством, а також унікальним характером *безконфліктної драматургії,* що не має прямих аналогів у сучасників. Загалом уся опера вирішена в тональності C-dur, нагадуючи своєю однотональною вибудованістю деякі опери-поеми Р. Вагнера («Летючий Голандець» в d-moll, «Трістан та Ізольда» в a-moll, «Нюрнбергські майстерзінгери» в C-dur). Однак дві з названих «однотональних» композицій мають гостроконфліктний принцип викладення драми, яскраво виражені риси «демонізму» в мисленні і вчинках героїв, що веде в кінцевому підсумку до трагічної розв'язки. Дійсним аналогом у цьому плані є тільки «Майстерзінгери», що й констатував сам композитор.

Є ще один зразок опери, який співвідносний із «Лібуше» Б. Сметани: «Руслан і Людмила» М. Глінки, величезна композиція якої тримається навколо тональності D-dur і в якій конфліктні ситуації відсунені картинними зіставленнями номерів-портретів персонажів, індивідуальних чи колективно-збірних у хорах. Славільний принцип «Руслана» є самоочевидним. І тією відвертою святковістю і переважанням мажорних тональностей твори М. Глінки та Б. Сметани дійсно внутрішньо схожі.

Але наочними є і відмінності: у М. Глінки розвинені хорові й балетні сцени, персонажі досить численні, і «літургійність» опери підтримана значною роллю в дії масштабних хорових сцен. «Лібуше» – ближче до опер Р. Вагнера своєю «гучномовною камерністю»: сценічна дія наближена до моноопери, оскільки партія Лібуше охоплює всі основні моменти вистави. В опері діють сім персонажів, монументальні й могутні хори мають швидше сюжетно-сценічно епізодичні характеристики. І все ж *літургійність,* притаманна структурним характеристикам твору, проявляється у вигляді нерівнооб'ємної двохфазової вибудови за типом та аналогією, підказаною стосовно «Руслана і Людмили» Б. Асаф'євим, до православної літургії: «літургія оглашених» – «літургія вірних».

У випадку «Руслана» паралель до «літургії оглашених» складають 4 дії з 5-ти актів, а в кінцевій 5-ій дії мистецтвознавець знаходить аналогію до літургії вірних (Асафьев, 1971, с. 15-21), оскільки I–IV дії демонструють кроки випробувань для героїв, тоді як V акт виражає їхню духовну очищеність. Така нерівномірність розподілу смислового матеріалу в композиції демонструє аналогію саме до православної служби, оскільки співвідносна з «Вірую» частина «Credo» в католиків розміщується приблизно посередині богослужбово-ритуального «простору».

У цьому аспекті композиція Б. Сметани в опері «Лібуше» явно наближена до православної чи старохристиянської служби, оскільки з трьох дій дві майже повністю охоплюють відомості про випробування, і тільки у фінальній сцені II дії відбувається повернення до духовного Очищення: Лібуше відмовляється від свого вінценосного дівоцтва, вибираючи в подружжя «благородного із селян», чим відсікає спроби Хрудоша і Штяглава через свої князівські спадкоємства отримати руку Княгині. Рішення Лібуше трактується однозначно в руслі «демократичних» намірів героїні, хоча античні свідоцтва про хліборобство царів (Одісей у Гомера) засвідчують єдність селянської та лицарської справи. Так, Лібуше, чи то вводячи новий мотив об'єднання різних соціальних прошарків, чи відновлюючи забуту архаїчну співвідносність орачів і воюючих в нації, заявляє свою смиренність, віддаючи першість правління в чоловічі руки.

III дія, у якій подане останнє пророцтво Лібуше про майбутню славу Чехії, явно охоплює сенс, співвідносний з літургією вірних. Але, як і в М. Глінки, та літургійна динаміка в улаштуванні оперної композиції коригується з урочистим зачином – увертюрою, що передбачає тематичне наповнення завершального акту, демонструючи ту «картинність», про яку згадував Б. Сметана, роздумуючи про свою оперу.

Узагальнюючи інтонаційно-драматургічну специфіку «Лібуше», відзначимо, що ця опера не тільки однотональна, а й монотематична: початкова тема, котра втілює славу Лібуше, вибудувана на основі

ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 42 • ISSN 2616-4183 (Online)

символіки Світла й благої моці (від Піфагора рівні *a – b – c* утілюють небесні сутності, з яких тонність *c* засвідчує Силу (Гудман, 1995, с. 239). Ця ж тональність складає поемну єдність у драматургії «Нюрнбергських майстерзінгерів» Р. Вагнера, ця ж тональність викликала захват «купкистів» у фіналі Другої симфонії П. Чайковського з варіаціями на українську жартівливу й могутню у своєму сміховому виявленні пісню «Журавель».

Сюжетно-сценічно конфліктність в аналізованій опері Б. Сметани намічається в І дії, але вже в кінці цього ж акту – знімається рішенням Лібуше поступитися владою заради процвітання нації. Не забуваємо, що за кровно-етнічними показниками слов'янство чехів пов'язане з кельтськими засновками (звідси і прийнята в німецькому світі назва Чехії – Богемія, «земля боїв», тобто кельтів), звідки відчутні традиції жіночої активності і в суспільному житті, і у воїнських виходах. Фігура Лібуше – пам'ятка про чеську архаїку зв'язку з кельтськими культурними засновками, маскулінізація яких виявилася у слов'янському входженні в кельтський ареал.

У темі Лібуше-Правительки, що з'являється на початку увертюри як провідний тематичний матеріал, котрий не має протиставлення, а тільки доповнення (друга тема ніжності Лібуше, т. 26) і зіставлення (тема Пржемисла, т.75, *героїчний* Es-dur – тонально це зіставлено з образом Карла IV у Пророцтві Лібуше в III дії). Це зближує будову увертюри з двочастинною репризною формою (реприза – т. 114, Tempo I), у якій впізнаються риси чи то строфічної структури, чи старовинно-сонатної, котрі зближуються в тих сонатних «натяках» конструкції з пісенно-гімнічною конструкцією «заспів-приспів», з якої історично й піднялися підстави сонатної форми. Хід по тонам мажорного тризвуку першої теми Лібуше-Правительки складає основу всіх інших мелодійно-акордових утворень, що насамперед демонструє тема Пржемисла – обранця Лібуше. Ритмічний тип руху ходи органічно зливається з такого роду ритмікою в цитаті Гуситського гімну у фіналі опери, у якому очевидною є показова для старовинної гімнотворчості змінність I, VI і VII натуральних ступенів мелодичного ладу від *d,* що надає пов'язаність із виразністю натурального *C* в тематизмі Лібуше, в якому змінність I і II ступенів (тобто змінність устоїв *c* і d) складають аналогічний виражально-смисловий відтінок.

Конструкція опери певною мірою розгортає ту репризну двочастинність, що заявлена увертюрою, наслідуючи того роду варіативність «вступ – композиція» в цілому, яку знаходимо у Р. Вагнера (насамперед, у його «Майстерзінгерах»). Проте загальна ідея наслідування співвідношення «увертюра (вступ)» – «ціле композиції» вирішена Б. Сметаною в принципово іншому драматургічному аспекті: у Р. Вагнера, хай у межах комічного, хоч і «обважненого» повчальністю, маємо *драматичну* колізію, що завершується гармонією сполучення протилежностей, з відповідною функцією експозиції – конфлікту в І дії, розвиваючих-гармонізуючих протилежностей у II і «динамічної»-оновленої репризи в III дії, що в сукупності знімає підстави для конфлікту.

«Лібуше» Б. Сметани демонструє рудименти драми в І д. Відповідно, теми Лібуше і притаманний їм колорит C-dur панують в 1-й і 3-й сценах І дії (у 3-й – скорочено, тільки у вигляді другої «теми ніжності» героїні), тоді як у 2-ій сцені маємо вибух претензій Штяглава і Хрудоша, їхнього суперництва (відхід від основної тональності), що відсторонює 3-я сцена, *скорочено* подаючи матеріал сцени 1. Так, у конструкції 1 акту відчуваємо риси зв'язку з будовою увертюри-вступу. І цей же архітектонічний принцип проглядає в оформленні композиційного цілого. Ці ж конструктивно значущі закономірності, тобто повторення-варіативність, а не розвиток, охоплюють *всю* оперу: І дія *розвиває головний образ,* і тут розряджається основний драматичний вузол сюжетики – приймається рішення про зміцнюючий державу шлюб Лібуше з її обранцем, тобто подійові моменти тут завершені. II дія подає портретну – непряму й безпосередню – характеристику Пржемисла, обранця Лібуше, III дія, у вигляді останнього пророцтва мудрої діви Лібуше уславлює скоєне в попередніх актах.

І дія надає панівного становища сфері C-dur, у II акті (5 сцен) маємо *однотональні* співвідношення c-moll – C-dur (1, 3-5 сцени), у тому числі це тема Пржемисла в C-dur (!), яка звучала на початку другої частини увертюри, складаючи варіативно-розряджуючу побудову відносно подій і образів І акту. III дія демонструє вихід з C-dur через посередництво «небесного» (див. вище) колориту A-dur у *гліріозну* тональність D-dur – через вищеописану емблематику змінності C-d у символічно звучащому Гуситському гімні, співвідносному і з Пророцтвом героїні.

Відмітимо той факт, що традиційне зіставлення чоловічих і жіночих сцен у цій опері «перевернуто»: спочатку йдуть жіночі сцени, в яких панує героїчний комплекс Лібуше, а за ними – чоловічий склад. І якщо в І дії, за наявності й жіночої присутності в романтичній опері панує маскулінний початок, то, відповідно, II дія висуває на перший план фемінний ряд (див. «Вільний стрілець» К. Вебера, «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера та ін.). У Б. Сметани – знову ж таки все

ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 42 • ISSN 2616-4183 (Online)

навпаки: ІІ дія «Лібуше» зосереджена на зображенні Любобора і Пржемисла, виділений Радован. Поява Красави із Хрудошем дещо «розбиває» монолітно-чоловічий склад сцен, але все ж цей останній переважає.

Показовим є і той факт, що основні чоловічі партії – *басові* (Пржемисл і Радован баритони, Хрудош і Любобор – баси як такі). Тобто ефект, винайдений М. Глінкою, – співвідношення басу (баритона) й сопрано в поданні пари бранців (наприклад, Руслан – Людмила в «Руслані», а цю оперу Б. Сметана добре знав з постановки її у Празі у 1860-х роках, хоча особисті стосунки з М. Балакіревим і «купкистами» в композитора не склалися), – чеський майстер гіперболізував. Адже вказане тембральне співвідношення показове і для пари Лібуше – Пржемисл, і для Красави – Хрудоша. А це складає вельми значущу паралель до слов'янського-православного оперного мислення: «…У класиці російській опері пари закоханих <…> нерідко представлені гармонією голосів, помітно відмінною від тембральных погоджень західноєвропейської опери. У цій останній від XIX ст. норматив становить: сопрано-тенор, тоді як у російській опері це часто бас (баритон) і сопрано: Руслан – Людмила у Глінки, Демон – Тамара у Рубінштейна, Ігор – Ярославівна у Бородіна <...> намічається "несуперечлива антиномічність" голосів-амплуа, у дусі старохристиянських церковних "антиномій", що *символізують* ментальну готовність до *ототожнення різного.* <…> Складається деякий тембральний континуум, що *символізує* раціоналістичну чіткість розрізнення різного в подібному із принциповим "подоланням семантики матерії" у субстрат *єдиної* якості» (Каминская-Маркова, 2015, с. 80-81).

Так виявляється на усвідомленому рівні відчуття православного витоку чеської державної слави – гусити, воїни за візантійську основу Богослужіння, які у віросповідному й організаційно-бойовому порядку використовували досвід Запорізької Січі і склали емблематичну позицію для чеської нації та державотворення в ній. Драматичні колізії намічаються і *відсторонюються* у І акті. ІІ і ІІІ акти складають гігантські строфи-гімни в уславлення того, що заявлено в кінці І дії. Відповідно – архітектонічно-змістовно маємо *двофазову* побудову у складеній з трьох актів опери, причому, у смисловому тлумаченні Уготовлення (І дія) і Звершення (ІІ–ІІІ дії), наслідуючи першохристиянську Православну літургію, в якій структуротворюючою позицією є співвідношення *літургії Оглашених – літургії Вірних.*

Такого роду план оперного дійства Б. Асаф'єв вбачав у «Руслані» М. Глінки, причому в показовій для Православ'я диспропорції тривалості першої *уготовляючої* фази і скороченості-глоріозності другої *уславлюючої*. Цю ж літургійну двофазовість О. Маркова вбачає в розкладі бахівського Пасіону (Маркова, 1990, с. 128-132), що відповідає *пієтичній-проправославній орієнтації лютеранства* Й. С. Баха (див.: Уилсон-Диксон, 2003, с. 140–143), але з показовим для західно-християнської ідеї *скороченням першої фази літургійного дійства.* Аналогічний план утілення літургійності знаходимо в духовних ораторіях *з двох частин* у Ф. Мендельсона «Павел», «Ілія», котрий явно переосмислював бахівську спадщину. Такого ж роду тип мислення, із свідомими паралелями до православної літургіки і закоріненістю в бахіанство маємо в плані «Лібуше» Б. Сметани, де драматичні моменти *уготовлення* в І дії опери переключаються на *уславлення Обранців* у ІІ і ІІІ діях.

Літургійний каркас опери «Лібуше» був передбачений композитором, який жадав її виконання у Свята національного єднання. Панславістський аспект мислення автора і реальний контакт із літургійно вибудованою оперою «Руслан і Людмила» М. Глінки зумовили «точку відліку» архітектонічного мислення автора, тоді як близкість до Р. Вагнера і бахіанських пролітургійних стимулів мислення визначили *оригінальний сплав композиційних показників цілого* як смислової *двофазовості уготовлення – Звершення* в *трьохактній композиції* «Лібуше» Б. Сметани.

Висновки

Осмислення духовно-смислової та драматургічної специфіки опери «Лібуше» дає підстави висунути концепцію quasi-літургійного наповнення твору Б. Сметани, поетика якого засвідчує творчо-ідеологічні паралелі і до сценічного дійства «Руслана і Людмили» М. Глінки як «слов'янської літургії» (за Б. Асаф'євим), і до вагнерівського музично-театрального спадку та його міфопоетичних настанов, і до пасіону Й. С. Баха-пієтиста, який визнавав контактність лютеранства з візантійською літургійною практикою.

Список використаних джерел

Асафьев, Б. (1971). *Симфонические этюды*. Музыка.
Гегель, Г. (2018). *Лекции по истории философии*. Эксмо-Пресс.
Гудман, Ф. (1995). *Магические символы*. Золотой век.
Друскин, М. (1980). *История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века* (Вып. 4). Музыка.
Каминская-Маркова, Е. Н. (2015). *Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности*. Астропринт.
Лосев, А. (1960). *Античная музыкальная эстетика*. Музыка.
Маркова, Е. (1990). *Интонационность музыкального искусства*. Музична Україна.
Муравська, О. В. (2017). *Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX століть*. Астропринт.
Уилсон-Диксон, Э. (2003). *История христианской музыки*. Мирт.
Pahlen, K. (2000). *Das neue Opernlexikon*. Seehamer Verlag.

References

Asafyev, B. (1971). *Simfonicheskie etiudy [Symphonic studies]*. Muzyka [in Russian].
Druskin, M. (1980). *Istoriia zarubezhnoi muzyki. Vtoraia polovina XIX veka [History of foreign music. The second half of the 19th century]* (Issue 4). Muzyka [in Russian].
Gudman, F. (1995). *Magicheskie simvoly [Magic characters]*. Zolotoi vek [in Russian].
Hegel, G. (2018). Lektcii po istorii filosofii [Lectures on the history of philosophy]. Eksmo-Press [in Russian].
Kaminskaia-Markova, E. N. (2015). *Metodologiia muzykoznaniia i problemy muzykalnoi kulturologii. K 50-letiiu pedagogicheskoi deiatelnosti [Methodology of musicology and problems of musical cultural studies. To the 50th anniversary of teaching]*. Astroprint [in Russian].
Losev, A. (1960). *Antichnaia muzykalnaia estetika [Antique music aesthetics]*. Muzyka [in Russian].
Markova, E. (1990). *Intonatcionnost muzykalnogo iskusstva [Intonation of music arts]*. Muzychna Ukraina [in Russian].
Muravska, O. V. (2017). *Skhidnokhrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII-XX stolit [The Eastern Christian Paradigm of European Culture and Music of the 18th-20th Centuries]*. Astroprynt [in Ukrainian].
Pahlen, K. (2000). *Das neue Opernlexikon [The new opera lexicon]*. Seehamer Verlag [in German].
Wilson-Dickson, A. (2003). *Istoriia khristianskoi muzyki [The Story of Christian Music]*. Mirt [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 22.01.2020

СПЕЦИФИКА ПРЕТВОРЕНИЯ ИДЕИ НАЦИОНАЛЬНОГО СЛАВЛЕНИЯ В ОПЕРНОЙ ПОЭТИКЕ Б. СМЕТАНЫ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «ЛИБУШЕ»)

Татарникова Анжелика Анатольевна
Кандидат педагогических наук, докторант, Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина

Целью работы является освещение актуального для современного постмодернистского и постпостмодернистского культурного процесса феномена славления как составляющей выражения национальной идеи в концепции музыкально-сценического действия оперы Б. Сметаны «Либуше».Методология статьи базируется на междисциплинарном интегрировании объективных (историко-генетический, культурно-типологический, компаративный) и личностно-приоритетных (научная реконструкция, теоретическое моделирование) методов исследования. В общетеоретическом аспекте осмысления исследуемой проблемы автор использует основные положения концепций П. Флоренского, А. Лосева, Э. Дюркгейма, Б. Асафьева. Соответственно, принципы рассмотрения композиции Б. Сметаны «Либуше» определяют аналитический, историко-описательный, компаративно-стилевой, междисциплинарно-сравнительный методы. Научная новизна. Впервые в украинских культуроведческих и искусствоведческих исследованиях внимание сосредоточено на культурном феномене прославления как составляющей части выражения национальной идеи в композиционном решении музыкально-сценического действия названной оперы Б. Сметаны «Либуше». Выводы. Осмысление духовно-смысловой и драматургической специфики оперы Б. Сметаны «Либуше» позволило выяснить концепцию quasi-литургического наполнения названного произведения, поэтика которого свидетельствует о творческо-

идеологических параллелях и к сценическому действу «Руслана и Людмилы» М. Глинки как «славянской литургии» (по Б. Асафьеву), и к вагнеровскому музыкально-театральному наследию и его мифопоэтическим установкам, и к пассиону И. С. Баха-пиетиста, осознававшего контактность лютеранства с византийской литургийной практикой.

Ключевые слова: «Либуше» Б. Сметаны; культ; национальное прославление; литургийные основы строения композиции; пиетизм И. С. Баха

SPECIFICS OF TRANSLATING THE IDEA OF NATIONAL GLORIFICATION INTO THE OPERA POETICS OF B. SMETANA (THE CASE OF OPERA LIBUŠE)

Anzhelika Tatarnikova
PhD in Pedagogy, Doctoral Candidate,
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,
Odesa, Ukraine

The purpose of the article is to highlight the phenomenon of glorification as a component of the expression of the national idea in the concept of musical and stage business of B. Smetana's opera Libuše, which is relevant to the contemporary postmodern and postpostmodern cultural process. The research methodology is based on the interdisciplinary integration of objective (historical-genetic, cultural-typological, comparative) and personality and priority-oriented (scientific reconstruction, theoretical modelling) research methods. In terms of theoretical understanding of the problem raised, the author has used the conceptual issues of P. Florensky, O. Losev, E. Durkheim, and B. Asafyev. Accordingly, analytical, historical-descriptive, comparative-stylistic, interdisciplinary and comparative methods determine the principles of considering the composition of B. Smetana's opera Libuše. The scientific novelty. For the first time in Ukrainian cultural studies and art studies, attention is focused on the cultural phenomenon of worship as a component of the expression of a national idea in a compositional solution to the musical and stage business of B. Smetana's opera Libuše. Conclusions. A conception of the spiritual, semantic and dramatic specificity of B. Smetana's Libuše allows us to put forward the concept of quasi-liturgical filling of the named work, the poetics of which reveal creative and ideological parallels with the stage performance of Ruslan and Lyudmila by M. Glinka as a "Slavic liturgy" (according to B. Asafyev), and with Wagner's musical and theatrical heritage and his mythological and poetic teaching, and with the passion of J. S. Bach the Pietist, who had recognised the contact between Lutheranism and the Byzantine liturgical practice.

Keywords: B. Smetana's opera Libuše; cult; national glorification; liturgy fundamentals of compositions; J.S. Bach's pietism