

Ягодзинська І. О.

**ОПЕРА БЕНДЖАМІНА БРІТТЕНА «СМЕРТЬ У ВЕНЕЦІЇ»
ЗА ОДНОЙМЕННОЮ НОВЕЛОЮ ТОМАСА МАННА
В КОНТЕКСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПЕРШОДЖЕРЕЛА
(НА МАТЕРІАЛІ ВИСТАВИ GLYNDEBOURNE OPERA)**

Такий твір, як новела Томаса Манна «Смерть у Венеції» (1911), «приречений» пережити свого автора. Новелу можна вважати «відкритим» текстом (за термінологією У. Еко), тобто текстом, який спонукає до подальших прочитань із погляду утворення нових смислів¹. Через складність естетико-філософської проблематики твору, глибину та архетипічність сюжету художнє буття його образів подовжилось на століття. Нові змістові та жанрові забарвлення оригіналу в художніх, передусім позалітературних інтерпретаціях митців наступних поколінь, власне, нові тексти, складають сьогодні єдиний метатекст. Серед головних його складових – фільм Лукіно Вісконті «Смерть у Венеції» (1971), однойменні опера Бенджаміна Бріттена (1972) та балет Джона Ноймайєра (2003). Цікаво розглянути музичне прочитання відомого сюжету, порівняно із зазначеними версіями, з погляду співвідношення вербального та невербального як семіотичної практики смислоутворення. Оскільки оперний текст це не тільки музично-словесна складова, а й сценічне буття у часовій перспективі, звернемось і до театральної реалізації твору Б. Бріттена Glyndebourne Touring Opera, вистави 1990 року, яка вже стала класичною.

Новела Томаса Манна «Смерть у Венеції» – це розповідь про духовне життя письменника, який на схилі літ намагається осягнути власні творчість і життя, раптово, зустрівшись із Красою в образі польського хлопчика Тадзіо, усвідомлює, що життя в усій його чуттєвій повноті було витіснене мистецтвом, минуло марно. В інтертекстуальній фактурі новели письменник блискуче пов'язав викладки Платона, Дж. Г. Байрона та Ф. Ніцше, фаустіанські мотиви та фрейдистські алюзії, а головний герой твору Густав фон Ашенбах, який переживає глибоку духовну кризу, є alter ego автора, митцем-романтиком, який ніби постає перед дилемою гьотевського Фауста – аскетизм чи повернення молодості, з її природною красою та еротизмом, смерть чи безсмертя. «Смерть у Венеції», згідно зі щоденниками Томаса Манна, завершує ранній період саморефлексій письменника. Стиль художнього висловлювання балансує в ній між пізньоромантичною патетикою і модерністською самоіронією, являючи своєрідний дискурсивний «досвід долання романтичної природи, знайдений у Ніцше»². Вочевидь, звідси виникає іронічна дистанція між автором і персонажем новели. Йдучи за німецьким філософом і водночас передчуваючи магістральну тему своїх романів пізнішого часу, Т. Манн аналізує природу художньої творчості, оголюючи її амбівалентність за допомогою діалектики аполлонічного та діонісійського в образі головного героя. Так новела перегукується з відомим текстом Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики», з якого, не останньої черги, походять музичні алюзії ман-

¹ Еко У. Роль читателя. Исследование по семиотике текста / перевод с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2007. – С. 14.

² Vaget Hans R. Im Schattens Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955 / Hans Rudolf Vaget. – Frankfurt am Mein : S. Fischer Verlag GmbH. – 2005. – S. 174.

нівського тексту. Одна з них, яка міцно закріпилась у масовій свідомості завдяки фільму Л. Вісконті, – це паралель із особою композитора Густава Малера (ім'я головного героя, портретна схожість, а також подібність естетичних програм вигаданого й реального митців), яку сам письменник, нагадаймо, визнавав лише частково¹.

Більш конкретні прояви музикальності у новелі відзначимо на рівні композиції (процесуальності форми) і лексики. Це, по-перше, техніка лейтмотивів, яка виявляє загальний вагнерівський слід ранніх творів Томаса Манна². Лейтмотив як формула (структурна й драматургічна, ширше – як смислова одиниця) цементує двочастинну композицію новели (шість розділів); системність повторювань, варіювання та інверсії лейтмотивів, їх розшарування та контрапунктичне зіставлення у поліфонічній фактурі стають засобом динамізації літературного тексту, імітуючи симфонічний стиль. По-друге, відзначимо загальну «тональність» німецької мови та інтонаційну драматургію твору (наприклад, через вивільнення фонемних структур «i», «ich», «ei», використання яких частішає з емоційним розвитком сюжету, створюючи ефект ліричної «вокалізації» висловлювання, і т. п.), що також є проявом музичного потенціалу. Зазначена музична складова на довербальному рівні (як ідея), вочевидь, стала первинним імпульсом до позалітературних інтерпретацій сюжету. Розглянемо шляхи її реалізації у фільмі Лукіно Вісконті, у балеті Джона Ноймайера та в опері Бенджаміна Бріттена за трьома ознаками: а) жанрові – не тільки на загальному рівні – модуляція епічного жанру малої літературної форми у сценічну драму (перекодування вербальних структур нарративу), а й на більш складному – як виявлення жанрових ознак другого плану, зумовлених музичною складовою названих текстів, б) образні трансформації (як варіюється в кожному випадку тема аполлонічного й діонісійського); в) авторські ознаки як співвідношення з власною естетичною програмою, що на узагальненому рівні сприяє утворенню нових смислів

Фільм «Смерть у Венеції» Л. Вісконті входить до німецької кінотрилогії режисера під знаком «сутінкової» концепції О. Шпенглера³. Відштовхнувшись від декадансового посылу, Л. Вісконті перетворює головного героя на немолодого композитора-романтика, з характерною малерівською нервозністю та нетерпимістю, який сповідує аполлонізм у мистецтві (творчий та життєвий аскетизм; панування духовного, сакрального начала музики над стихійним, чуттєво пристрасним; вужче, – мелодизм). Ашенбах вступає у конфлікт як із часом (тут композитор-романтик – це ознака віджилої європейської культури, як і поглиненої хворобою Венеції), так і з самим собою шляхом введення у кадр двійника – композитора-додекафоніста Альфреда, молодшого сучасника і друга Ашенбаха, відсутнього у творі

¹ З погляду автора статті, в інтертекстуальному образі Ашенбаха відчутний зв'язок із пізнішим текстом, передчуття образу вигаданого Т. Манном композитора Адріана Леверкюна, над яким майбутній автор «Доктора Фаустуса» замислювався ще на початку 1900-х років. Малерівський відгук, у такому контексті, варто сприймати як знак – знак тієї романтичної культури, яка складала природу художнього мислення й Ашенбаха і Томаса Манна.

² Відомий вагнерівський вплив на формування художнього стилю Томаса Манна, що неодноразово зазначав сам письменник та підтверджували розвідки лінгвістів.

³ Перший фільм «Загибель богів», як і третя частина трилогії («Людвіг»), сповнені музичних алюзій, першої черги, вагнерівських, чим кореспондують із відомою критикою доробку композитора Ф. Ніцше (пізнього періоду), який іронічно наголошував на ідейній хворобливості, занепадницькому дусі вагнерівської естетики. Це вдало підхопив О. Шпенглер у книзі «Сутінки Європи». Через це, до речі, Т. Манн називав О. Шпенглера «розумною мавпою Ніцше».

Т. Манна¹. Втілюючи фаустіанський мотив, Альфред, спокусник і виразник (в уяві головного героя) стихійного начала, постійно провокує композитора переступити естетичні та моральні межі. Зрештою, заражений сумнівом, прагнучи спростувати ідею демонічної природи мистецтва, Ашенбах опиняється на краю прірви².

Авторським ключем до сюжету в мелодрамі Л. Вісконті стає тема фальші, банальності, завдяки якій ніби випробовується ідея аполлонізму, а відстань між режисером та персонажем максимально скорочується. Так, назва корабля, який у перших кадрах фільму наближає Ашенбаха до його мрії – Венеції, нагадує йому ім'я повії, з якою пов'язаний спогад про його невдалий сексуальний досвід. Цікаво, що так випробовується й образ духовної краси, Тадзіо. Режисер вводить символічну сцену, якої немає в оригіналі: Ашенбах спостерігає у порожній залі готелю за юним красенем, який награв на роялі відомий бетховенський мотив (що вже банально). У цей момент герой згадує про Есмеральду: вона так само награвала «До Елізи» у будинку розпусти; в обличчі актора Бйорна Андресена внаслідок накладання кадрів проступає видіння дівчини-повії, яка відразу знижує образ Тадзіо до профанного.

Перша музична складова новели зумовила композиційні особливості кінотексту відразу на кількох рівнях. Лейтмотивна техніка, передусім унаслідок закадрової музики та її семантичного поля (це окремі частини Третьої і П'ятої симфоній Густава Малера) створює наскрізну динамічну (симфонізовану) форму, урівноважуючи колажну композицію кіносюжету – розповідь розгортається у реальному часі та паралельно, прийомом монтажу, у ремінісценціях-спогадах Ашенбаха³. Лейтмотивом головного героя, виразником його ліричної свідомості та зосередженням духовного світу стає Adagio П'ятої симфонії Г. Малера на рівні початкової висхідної інтонації. Показово, що музичний елемент використовується не формально, а «розтягується» в часі на кілька епізодів, цементуючи кінематографічну структуру формою другого плану. Розгортаючи цей музичний шар, Л. Вісконті підносить сюжет до філософського узагальнення⁴.

У **балеті Дж. Ноймайєра** музичний шар також набуває особливого значення. На відміну від фільму та оперної вистави, тут немає вербального компонента, тож музика переймає на себе головну драматургічну та смислотворчу функцію. Танц-симфонію «Смерть у Венеції» (2003) хореограф назвав «Танком смерті» (Totentanz). Вступаючи як постмодерніст в інтертекстуальний діалог із Л. Вісконті та історичним

¹ Алюзія до персони Арнольда Шонберга. Мотив двійника посилюється кінематографічним прийомом ремінісценції – адже Альфред присутній лише у спогадах Ашенбаха, у його особистісному просторі, а не в реальному часі розгортання сюжету. Таким чином персонаж підноситься до рівня символу, уособлюючи діонісійський бік духовного світу Ашенбаха.

² Ще один вияв інтертекстуального зв'язку з романами Т. Манна «Чарівна гора» та «Доктор Фаустус». Адже, згідно з останнім, Мефістофель є alter ego самого Фауста, демонічною стороною творчої особистості, митця.

³ Техніка лейтмотивів посилена специфічними прийомами кінематографічної мови, зокрема лейтмотивами постають однотипні, характерні для певного персонажа ракурси зйомки тощо.

⁴ Показова з цього погляду перша сцена, на пляжі. Натхненний красою Тадзіо, Ашенбах у творчому екстазі починає компонувати музику, яка звучить (за кадром) для героя божественним одкровенням – це фрагмент фіналу Третьої симфонії Г. Малера «Що розповіла мені любов» (а в новелі – голос Аполлона). Згадаймо, що за висхідною драматургією останні три частини симфонії виражають різні рівні духовного: людське, ангельське і як фінал – божественне. Так замикається смислове коло, розповідь, завдяки музичній складовій, виводиться на міфологічний рівень.

буттям жанру, Дж. Ноймайєр представляє Ашенбаха відомим балетмейстером, який переживає творчу кризу¹. Тема творчості та долі митця є наскрізною у цій виставі, як і в доробку Дж. Ноймайєра загалом. Тож балетмейстер Густав Ашенбах так само страждає від внутрішнього протиріччя, наче Фауст, вагаючись між аскезою художньої творчості та пристрасністю людської природи. Проявом аполонічного, духовним центром тяжіння його думок стає музика Й. С. Баха, яка символізує тут «*motus animi continuus*» – безперервні душевні порухи, властиві Ашенбаху-митцю, експресію творчого процесу. Бароковий музичний пласт зумовлює появу у наскрізній композиції вистави двох вставних номерів – це уособлення творчого акту, представлене в алегорії. Виконавці, які, ніби образи мислеформи, «оживляються» Ашенбахом, відтворюють у пластиці контрапунктичне переплетення фактури Allegro з Другої флейтової сонати Й. С. Баха. Цю музичну тему Ноймайєр використовує як лейтмотив жертвовності, виражаючи постійне духовне й інтелектуальне напруження героя, посиленій, відповідно, як пластичні лейтмотиви, хореографічні фігури класичного балету. Сфера ж душевного тяжіння, лірична природа Ашенбаха, трансформуючись у демонічні образи, символічно представлена музикою Р. Вагнера². Таким чином музичний пласт (завдяки стильовому і семантичному зіставленню Бах – Вагнер), паралельно із введенням у виставу галереї двійників Ашенбаха, реалізує, з одного боку, діалектику аполонічного й діонісійського в образі головного героя, ширше – діалектичну природу творчості. З іншого боку, музичні фрагменти, використані як лейтмотиви, складають свою драматургічну лінію і формують наскрізну композицію з жанровими ознаками симфонічної поеми. Смисловий рівень так само посилений музичним кодом (у сцені першої зустрічі Ашенбаха з Тадзіо звучить вагнерівська тема *Liebestod*), передчуваючи у музичному змісті фінальну розв'язку драми, а образ Тадзіо набуває інтертекстуальної глибини.

Б. Бріттен звернувся до образів «Смерті у Венеції» 1972 року, майже одночасно з Л. Вісконті. Передчуваючи близький фінал, композитор обрав для своєї останньої опери знаковий сюжет. Порівняно з іншими інтерпретаціями, Б. Бріттен зберіг композиційну та сюжетну канву новели, однак модифікував її в інший жанр, створивши модерністську драму свідомості. У трактовці композитора, центр оповідання переміщено у сферу суб'єктивних уявлень головного героя, усе навколо стає проекцією його духовного світу. Сюжет розгортається ніби у двох паралельних площинах реальності – об'єктивного часу і часу, віддзеркаленого у свідомості Ашенбаха, що надає дійству ірреального характеру.

За жанрової повноцінності двохактної композиції як великої опери (дві з половиною години), на рівні слухового сприйняття зберігається ілюзія моноспектаклю внаслідок камерної прозорості фактури (при парному складі оркестру), максимальної економії засобів виразності та композиційних прийомів, зрештою, – монотематичності. Лейтмотивну систему новели Б. Бріттен посилює лейттебрами (сферу головного героя підтримують кларнет, фортепіано й арфа), а основною структурною й драматургічною одиницею в опері є монологи Ашенбаха. Аріозно-декламаційні та власне декламаційні, ці музичні висловлювання в дусі речитативів *accompanata*,

¹ В образі балетного Ашенбаха прочитується алюзія до легендарного Вацлава Ніжинського.

² Це фортепіанний прелюд *Schmachtend* (як відомо, останній нотний ескіз композитора), що є лейтмотивом томління балетного Ашенбаха, Вступ та фінал – *Liebestod* з опери «Трістан та Ізольда», а також у сцені вакхічного сновидіння Ашенбаха – музика гроту Венери з «Тангейзера».

фіксовані звуковисотно, але у вільній ритмічній організації¹ відображають внутрішнє життя персонажа, – тут він аналізує, розповідає, іронізує, по суті, – рефлексує (монологічність заповнює весь драматургічний простір).

«Спілкування» Ашенбаха з оточуючими обмежується скупими репліками, а інтонаційний образ героя залишається замкненим. Більше того, тематизм інших персонажів похідний від музики Ашенбаха. Звідси, за влучним спостереженням Л. Г. Ковнацької, незважаючи на хоріві й масові сцени в опері, виникає ефект «моноцентризму» драматургії². Внутрішньо суперечливий, багатогранний образ Ашенбаха представлено двома контрастними, але семантично близькими музичними темами. Перша – втілення ліричного, підсвідомого начала героя ніби фіксує нав'язливий стан тривоги, майже кафківського жаху. Тема з тональним центром *E* із трьох строф, серед яких перша й третя строфи є дзеркальним відбиттям, а в мелодичному контурі вгадується цілотонова гама, яка будується шляхом поєднання двох сегментів із секундовим кроком. У репризі теми вивільняється барокова інтонація *lamento* і варіант фігури хреста, ключові в образі Ашенбаха.

Тривожність першого монологу Ашенбаха вступає в конфлікт зі свого роду раціональною темою-персоною (за К. Юнгом). Намагаючись відігнати, немов мару, страх і сум'яття, герой чіпляється за маску Персони. Однак його аріозна репліка виявляє семантичну суперечність – малосекундова інтонація з горизонталі переміщується у вертикаль, і цей дисонанс, подвоєний оркестровою фактурою, нарівні з ямбічною інтонацією, «видає» неспроможність імперативу Персони для самого героя. Юнгіанські мотиви відчуваються й у трактуванні композитором інших персонажів новели. Чужинець на мюнхенському цвинтарі, «фальшивий молодик» на пароплаві до Венеції, Гондольєр, Перукар, Адміністратор у готелі, венеціанський музикант-мандрівник – усі ці дивні герої, немов тривожні знаки, супроводжують Ашенбаха в його останній подорожі. Це образи смерті, а в інтерпретації Б. Бріттена, – ще й персоніфіковані двійники головного героя, його тіньові проекції³.

Незважаючи на жанрову строкатість, інтонаційно теми двійників похідні від лейтінтонацій Ашенбаха. До того ж, Б. Бріттен доручає партії цих персонажів одному виконавцеві (бас-баритон). Замикає коло тіньових проекцій поява у партитурі голосу Діоніса (той же бас-баритон). Головна дійова особа вакхічного сновидіння Ашенбаха з другого акту опери, він надає нового міфологічного змісту галереї двійників. По суті, прочитуємо авторське послання, вони персоніфікують архетипічне, деструктивне начало героя (в архаїчних відлуннях теми Діоніса вгадується інтонаційний контур початкової теми Ашенбаха). Так в опері перетворюється фаустіанський мотив, ширше – аполлонічне й діонісійське. Та замість Мефістофеля спокусником постає голос Діоніса, який втілює позасвідому природу психіки Густава Ашенбаха⁴.

¹ Аналогія до застосованої в новелі літературної техніки потоку свідомості.

² Ковнацкая Л. Последняя опера Бриттена. Знакомство с шедевром / Л. Ковнацкая // Музыкальный театр XIX – XX веков: вопросы эволюции : сб. научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1999. – С. 167.

³ Так, Мандрівник, мовчазний у Т. Манна, навіює оперному Ашенбаху думку про паломництво до Венеції, Старий фат озвучує роздуми письменника над «фальшивим юнаком» тощо. Підкреслюючи «моноцентричність» драматургії, композитор передає окремі репліки, думки маннівського героя іншим персонажам. Цей прийом допомагає вирішити певні проблеми жанрової модуляції – переходу від малої літературної форми до сценічної драми.

⁴ Подовжуючи тему Фауста, гьотевське *Ewige weibliche*, втілене Дж. Ноймайером в образі Матері Ашенбаха, у Л. Вісконті – лінією дружини та доньки героя, а у зниженому варіанті – в образі

Авторський параметр інтерпретації, як генеральний код, представлений у фільмі Л. Вісконті темою фальші, вульгарності, у балеті Дж. Ноймайера – алегоричними образами творчості, у Б. Бріттена – темою досвіду, «досвіду як пізнання, яке отруює»¹. Найяскравіше він виявляється у співвіднесенні музичного шару Ашенбаха й Тадзіо (дітей). До теми дитинства, невинності дитячого світу й руйнівного імпульсу, який містить у собі досвід як такий (сексуальний, містичний, творчий і т. д.), композитор уже звертався в операх «Пітер Граймс», «Поворот гвинта». На відміну від фільму Л. Вісконті, образ Тадзіо, піднесений композитором до рівня символу, не має відтінку гомеротики. Для старіючого, обтяженого філософським знанням Ашенбаха, і, додамо, для Б. Бріттена Тадзіо – це не тільки уособлення молодості і божественної краси, а носій універсально-об'єктивного начала, він ідеальний як поєднання невинності й холодної краси абсолюту.

Композитор знаходить інший мовний код для музичної характеристики дітей (збільшуючи відстань, намічену Т. Манном – адже Ашенбах і Тадзіо у новелі висловлюються різними мовами – до змістовного розриву). Тадзіо, дитячі ігри набувають виключно інструментальної розв'язки, мовчазного персонажа характеризує холодний тембр вібрафона. Лейттема, якій притаманний природний ритмічний імпульс, ґрунтується на елементарному наспіві, самодостатня й замкнена, її композитор мінімально варіює. Так ідеал залишається недосяжним для головного героя. Складність сценічного втілення опери «Смерть у Венеції» зумовлена також особливим плином музичного часу – логіка драматургії тут відтворює внутрішні процеси особистості, тому темп спектаклю видається зумисне уповільненим. Хоч дистанція між героєм і автором, на відміну від маннівського тексту, скорочена, відсторонений, інтелектуалізований тон музичного висловлювання виявляє підспудно присутній голос автора, надаючи композиції додаткового смислового навантаження.

У постановці Glyndebourne Touring Opera (фестивальний спектакль 1990 року) режисер Steven Lawless (Стівен Лоуліс) створив вишукано стильний, динамічний спектакль у дусі мінімалізму; йому вдалось укрупнити, надати візуальної глибини музичним образам. Атрибутика має символічний характер, і вистава наче у видіннях набуває символічного характеру. У постановці переважає чорний колір, який, комбінуючись із мобільною конструкцією поділеної на сектори сцени, виконує кілька функцій: це і символ самотності, зосередженості Ашенбаха на самому собі, уособлення глибин підсвідомості героя, у яких він блукає, як і в пустельному просценіумі (зокрема, у монологах). Із цієї глибини/темряви зручно матеріалізуються за допомогою світлових ефектів двійники Ашенбаха. Так, Мандрівник на цвинтарі (перша сцена опери) однаково легко з'являється і зникає на чорному тлі, відтіняючи тривожний і містичний колорит. З іншого боку, таке оформлення дає можливість вирішити технічні складності й надати динамічності дії. Так, герой, якому непомітно з тієї ж темряви «підсувають» валізу та дорожнє плаття, відразу опиняється на пароплаві, який начебто матеріалізований фантазією Ашенбаха і променями софіта².

Есмеральди, Б. Бріттен відтворює музикою Венеції (зі світлих баркарольних інтонацій походить лейттема кохання, мрій Ашенбаха, мотив томління і т. д.).

¹ Манн Т. Смерть в Венеции / Т. Манн // Манн Т. Смерть в Венеции : новеллы. – М. : Захаров, 2007. – С. 115.

² Так само легко герой опиняється в гондолі, яка пливе на Лідо, наче на водах Лети, а шлях освітлює неонове весло гребця. У фіналі першого акту, у межах однієї картини (Б. Бріттен навмисне

Кінематографічні алюзії, як і діалог із фільмом Л. Вісконті, у постановці неминучі. Утім, типаж виконавця головної ролі, сценічний образ Ашенбаха тут вдало знімає схожість на Густава Малера. Незважаючи на огрядність, Роберт Тір (Robert Tear), з його витримкою, англосаксонською зовнішністю й віртуозною мімікою, ближчий до самого Томаса Манна, ніж до відомого композитора. Костюми Ашенбаха¹ і його двійників нагадують образи «жаху» з експресіоністичної літератури і теми людини без властивостей, а за стилем виконання – фільм Орсона Веллса «Процес». Довгий чорний плащ (сутана) чи невиразний костюм, капелюх, який приховує обличчя, чорні окуляри й рукавички – усі ці ознаки знеособлення набувають особливого відтінку в кульмінаційній сцені сновидіння (другий акт). Діоніс (уведений режисером, як і Аполлон, з голосу партитури до сценічного простору), чий архаїчний рокіт сповнений демонічного сміху, запрошує Ашенбаха «скуштувати насолоди», відкривши двері з чорного просценіуму в заборонене – у підсвідомість героя. Там, у хмільних образах, Ашенбах, жажнувшись, упізнає в Діонісі самого себе.

Підсилюючи гру значень, балетмейстер спектаклю Марта Кларк створила для дітей і Тадзіо (який значно подорослішав порівняно з літературним прототипом і юним актором Бйорном Андресеном у Л. Вісконті) повноцінну хореографічну партію². Так візуалізується постійна присутність юнака у переживаннях головного героя. Зокрема, у картині міфологічного видіння олімпійських ігор на сцені, оформленій у quasi-античному стилі і наповненій повітрям завдяки світлій кольоровій гамі (досягається ефект відкритості сцени у безкінечність), що символізує долання Ашенбахом творчої кризи, задається аполлонічний стиль фігур хореографічної лінії. Тут, осяяний Еротом (спогадом про Тадзіо) Ашенбах творить, а музична ремінісценція теми Тадзіо посилюється пантомімою в античному дусі з відтінком гомоеротизму (на протигагу музичній ідеї)³.

Як переконує контекст проаналізованих художніх прочитань новели, Б. Бріттен виявився найближчим до першоджерела⁴. Універсальність багатогранного образу Ашенбаха-митця та невербальна складова новели Т. Манна від початку сприяли її позалітературним інтерпретаціям, у яких головний герой стає носієм іномовного висловлювання (композитора, балетмейстера). При цьому музичний пласт щоразу складає свою драматургічну лінію (наприклад, у кінотексті та у балетній виставі). Саме на цьому зламі виникає новий зміст. Проте саме опера, не тільки завдяки своїй жанровій синтетичності (поєднання слова, сценічної та пластичної складових), а й на рівні музичної, інтонаційної драматургії твору «вивільняє» музичний потенціал літературного тексту і підносить явище музикальності на новий смисловий рівень.

не вводить симфонічної інтерлюдії), герой залишає острів, опиняється у Венеції та знов на Лідо – при цьому Ашенбах, який постійно перебуває на сцені, здійснює мінімум переміщень.

¹ Цікаво вирішено кольорову драматургію костюмів. Незважаючи на низхідний вектор, загальний рух до трагічної розв'язки та переважання траурної семантики, одяг Ашенбаха з кожною наступною сценою другого акту світлішає на тон. У фінальній картині герой у білому костюмі, який нагадує саван, – так можна декодувати режисерське послання: своєю смертю художник досягає безсмертя.

² Режисерська знахідка – максимально збільшити мовну дистанцію між Ашенбахом та «юним богом» – уже закладена в музичному пласті, нею ніби передбачено хореографічне вирішення сюжету Дж. Ноймайєром.

³ Наче в уповільненій зйомці, діти у позах античних скульптур («юні боги») «оживають» і виходять із ніш колони, зливаючись у хореографічному ансамблі гімном красі й гармонії.

⁴ Символічно, що, за словами Голо Манна, саме Бенджаміна Бріттена Томас Манн вважав ідеальним автором музики до свого роману «Доктор Фаустус».

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Текст как междисциплинарная проблема / М. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. – М. : Композитор, 1998. – С. 7–21
2. Ковнацкая Л. Последняя опера Бриттена. Знакомство с шедевром / Л. Ковнацкая // Музыкальный театр XIX – XX веков: вопросы эволюции : сб. научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1999. – С. 163–179.
3. Манн Т. Смерть в Венеции / Т. Манн // Манн Т. Смерть в Венеции : новеллы. – М. : Захаров, 2007. – С. 97–154.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше [пер. с нем. Г. А. Рачинского]. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 208 с.
5. Ноймайер Дж. Чистая музыка и чистая хореография // Музыкальная академия. – 1994. – №1. – С. 198–200.
6. Фишер К. Adagietto Густава Малера и фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции» // Музыкальная академия. – 1994. – №1. – С. 194–197.
7. Эко У. Роль читателя. Исследование по семиотике текста / перевод с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 502 с.
8. Veget Hans R. Im Schattens Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955 / Hans Rudolf Veget. – Frankfurt am Mein : S. Fischer Verlag GmbH. – 2005. – 368 S.

Ягодзинська І. О. Опера Бенджаміна Бріттена «Смерть у Венеції» за однойменною новелою Томаса Манна в контексті інтерпретацій першоджерела (на матеріалі вистави Glyndebourne Opera). Розглянуто актуальну проблему семіології та методології музикознавства, зокрема співвідношення вербального та невербального як смислотворчого чинника художньої творчості. Проаналізовано три різні за жанром інтерпретації відомої новели Томаса Манна «Смерть у Венеції» (фільм, балет, опера та її сценічна версія) з погляду особливостей реалізації музичного потенціалу літературного тексту й окреслення смислових полів у кожній з версій. Визначено інтертекстуальні зв'язки опери Б. Бріттена з іншими складовими метатексту «Смерть у Венеції».

Ключові слова: лейтмотив, аполлонічне та діонісійське, смисл, музична драматургія.

Ягодзинская И. А. Опера Бенджамина Бриттена «Смерть в Венеции» по одноименной новелле Томаса Манна в контексте интерпретаций первоисточника (на материале постановки Glyndebourne Opera). Рассмотрена актуальная проблема семиологии и методологии музыковедения, конкретнее – тема соотношения вербального и невербального как смыслопорождающего фактора художественного творчества. Проанализированы три разножанровые интерпретации известной новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции» (фильм, балет, опера и её сценическая версия) с точки зрения особенностей реализации музыкального потенциала литературного текста, очерчивания смысловых полей в каждой из версий. Выявлены интертекстуальные связи оперы Б. Бриттена с другими составляющими метатекста «Смерть в Венеции».

Ключевые слова: лейтмотив, аполлоновическое и дионисийское, смысл, музыкальная драматургия.

Jagodzinska I. A. Opera “Death in Venice” by Benjamin Britten after Thomas Mann’s Short Story of the Same Name in the Context of Original’s Interpretations (Based on Glyndebourne Opera’s Performance). The article is devoted to an essential problem of modern semiotics and musicology, i.e. the interaction of verbal and nonverbal as a sense-generating factor in an artwork. Three artistic renditions of T. Mann’s famous novella “Death in Venice”, all different in genre, (a motion picture, a ballet, an opera and its stage version) are analyzed to expose peculiarities of realization of musical potential of a literary text. For each of the versions semantic fields are outlined. Intertextual connections between the B. Britten’s opera and other constituents of the “Death in Venice” metatext are shown.

Key words: leitmotif, apollonic and bacchic, sense, musical dramaturgy.