

УДК 782.1:7.041.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-18>

**Олексій Юрійович Гончар**  
ORCID: 0000-0001-5353-0644

магістр культурології,  
аспірант III року навчання

кафедри теорії та історії музичного виконавства  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
[alexeygonchar412@gmail.com](mailto:alexeygonchar412@gmail.com)

## МУЗИЧНА ДРАМА Р. ВАГНЕРА «ПАРСІФАЛЬ» У РЕЖИСЕРСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ КИРИЛА СЕРЕБРЕННІКОВА

**Мета роботи** – проаналізувати останню оперу («святкову сценічну містерію») творчого спадку Ріхарда Вагнера «Парсіфаль» у режисерській інтерпретації Кирила Серебреннікова, здійснену навесні 2021 року у Віденській державній опері, в якій постановник використав новий підхід до роботи зі сценічним втіленням твору. **Методологія** роботи вбудована на аналізі сюжетного контексту, запропонованого режисером, та символічних елементів, що використані ним для надання додаткової виразовості матеріалу, а також принципах, які постановник використовує для драматургічної роботи з авторським текстом. Серед залучених праць основу становили роботи, присвячені творчому спадку Р. Вагнера, а саме Б. Міллінгтона [14], А. Кенігсберг [3] та О. Наумової [8]; М. Черкашиної-Губаренко, у яких авторка розробила методіку структурного аналізу оперного твору [9,10]; музичної інтерпретації – В. Москаленка [7]; філософсько-семантичних принципів функціонування мистецтва – Т. Адорно [1], М. Бубера [2], О. Лосєва [5] та ін. **Наукова новизна** полягає у дослідженні інтерпретаторської версії К. Серебреннікова з точки зору її сюжетного вирішення та елементів вистави, що мають складну композиційно-семантичну структуру, поєднує питання віри та форм, яких вона може набувати у певних соціально-культурних умовах. **Висновки.** К. Серебренніков змінює вбудований Вагнером сюжетний розвиток вистави, ускладнює драматургічну структуру своєї постановки шляхом використання відеооряду та введення дубль-актора, який існує паралельно до виконавця-співака, що дозволяє створити багатозаровість дії. Здебільшого нові акценти виникають за рахунок залучення відсутніх в оригіналі сюжетних ліній, які деталізовано представлені як у сценічній дії, так і самотійній медіаскладовій частині вистави, де знайшли відбиток особисті переживання постановника, його релігійні та громадянські позиції. Слідуючи

загальній авторській концепції, режисер інтерпретує її наповнення, що дозволяє йому значно динамізувати виставу.

**Ключові слова:** Парсіфаль, Ріхард Вагнер, Кирило Серебренніков, святкова сценічна містерія, Йонас Кауфман, Еліна Гаранча, інтерпретаторська версія, дубль-актор, відеоряд.

*Honchar Oleksii Yuriiovych, Master of Cultural Studies, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

**R. Wagner's musical drama "Parsifal" in the director's reading by Kirill Serebrennikov**

**Research objective** of the work is to analyze the last opera ("festive stage mystery") of Richard Wagner's creative legacy "Parsifal" directed by Kirill Serebrennikov, performed in the spring of 2021 at the Vienna State Opera, in which the director used a new approach to stage work. **The methodology** of the work is based on the analysis of the plot context proposed by the director and the symbolic elements used by him to give additional expressiveness to the material, as well as the principles used by the director for dramatic work with the author's text. Among the works involved were works on the creative heritage of R. Wagner, namely B. Millington [14], A. Kunigsberg [3] and O. Naumova [8]; M. Cherkashina-Gubarenko, in which the author developed a method of structural analysis of the opera [9,10]; musical interpretation – V. Moskalenko [7]; philosophical and semantic principles of the functioning of art – T. Adorno [1], M. Buber [2], O. Losev [5] and others. **The scientific novelty** lies in the study of K. Serebrennikov's interpretive version in terms of its plot solution and elements of the play, which have a complex compositional and semantic structure, combines issues of faith and forms that it can acquire in certain socio-cultural conditions. **Conclusions.** K. Serebrennikov changes the plot development of the play built by Wagner, complicates the dramatic structure of his production by using video and introducing a double-actor, which exists in parallel with the singer, which allows you to create a multilayered action. In the vast majority of cases, new accents arise due to the involvement of missing in the original storylines, which are presented in detail in both the stage action and independent media component of the play, which reflected the personal experiences of the director, his religious and civic positions. Following the general concept of the author, the director interprets its content, which allows him to significantly dynamize the play.

**Key words:** Parsifal, Richard Wagner, Kirill Serebrennikov, festive stage mystery, Jonas Kaufman, Elina Garancha, interpreter version, double-actor, video series.

**Актуальність статті** зумовлена принципами роботи та тенденціями, що характерні для сучасного режисерського оперного театру й потребують подальших досліджень. У своїй роботі постановник кардинально відійшов від пануючої традиції втілення «Парсіфалу», що склалася у Байройті за часів

заборони його виконання поза фестивалем. Нова інтерпретація братства лицарів та особливі умови, що їх запропонував режисер, структурне ускладнення дії та наявність медіаскладової частини вистави, велике значення символічних елементів у слідуванні авторському тексту створили доволі цікаве поєднання, яке органічно сполучилося з музичним матеріалом та не суперечило загальній авторській концепції твору. Елементи вистави використані режисером з урахуванням складності музично-композиційної будови твору, де вже авторська версія була сполученням різних сюжетних ліній, яскраво ілюструють сучасні підходи до втілення оперних творів.

**Мета роботи** – проаналізувати останню оперу («святкову сценічну містерію») творчого спадку Ріхарда Вагнера «Парсифаль» у режисерській інтерпретації Кирила Серебреннікова, здійснену навесні 2021 року у Віденській державній опері, в якій постановник використав новий підхід до роботи зі сценічним втіленням твору.

**Наукова новизна** полягає у дослідженні інтерпретаторської версії К. Серебреннікова з точки зору її сюжетного вирішення та елементів вистави, що мають складну композиційно-семантичну структуру, поєднує питання віри та форм, яких вона може набувати у певних соціально-культурних умовах.

**Виклад основного матеріалу.** «...Час тут стає простором!» – ця цитата з твору справді відображає особливості постановки Кирила Серебреннікова, створеної через сучасні засоби комунікації (що вкрай актуально у теперішньому, обмеженому у пересуванні, світі). Перетворенню на простір сприяє й режисерське вирішення вистави, де застосування часових ремінісценцій та подвійної дії розширює дійсність головного героя.

К. Серебренніков почав як режисер драматичного театру, а останнім часом активно пробує власні сили у царині опери. Серед інших ним уже поставлені «Золотий Півнік» у Большому театрі Москви, «Саломея» у Державній опері Штутгарта, «Так чинять усі» у Цюриху, «Набукко» у державній опері Гамбурга.

Святкова сценічна містерія (*Wahnenweihfestspiel*), як назвав «Парсифаля» Р. Вагнер, десакралізується режисером та переходить у поле значень, які характеризують суспільні відносини сьогодення, показ груп, які опинилися поза суспільством та живуть за своїми правилами, мають внутрішню

ієрархію, але все ж мріють про повернення до звичайного життя. Орден лицарів Святого Граалю перетворюється у таку інтерпретацію на маргінальну соціальну групу, криза духовності якої – це «віддалення від сутності Духу» М. Бубера [2, с. 44]. Якщо прямо сприймати цю спільноту як в'язнів у пенітенціарному закладі, вона є не тільки відкинутою суспільством, а й навіть злочинною: отже, такою, що становить суспільну загрозу. Процеси та події, які відбуваються у закритому просторі Монсальвату, передбачувані та одноманітні, становлять свого роду стазис. У ньому існують символічні предмети/поняття – Грааль, Спис Долі, що покликані подолати стазис через віру в майбутнє: відродження братства за лібрето трансформується у отримання свободи, позбавлення від правил існування у обмеженому ізольованому соціумі, які принесе зі своєю появою Парсіфаль.

Твір був задуманий композитором ще 1845 року після прочитання поеми Вольфрама фон Ешенбаха «Парсіфаль» (“Parzifal”), лібрето закінчене 19 квітня 1877 року, а оркестрова партитура у січні 1882 року. Перші покази відбулись 26 та 28 липня у Байройті. Згідно із заповітом автора, наступні тридцять років твір мав виконуватись лише тут, що, врешті, не було цілком дотримано, адже фрагментами чи повністю він звучав у Мюнхені, Амстердамі, Нью-Йорку, Лондоні, Санкт-Петербурзі [14, с. 134]. Лібрето твору, як і музика, має складну композиційну будову та містить кілька сюжетних пластів: окрім поеми В. фон Ешенбаха, використані тексти Святого Писання, відчутні впливи буддистської філософії. Остання інтегрувалася в твір через філософію А. Шопенгауера, погляди якого поділяв композитор.

Сам *Кирило Серебренніков* так бачить сюжет: «Лицарі Граалю, якими вони представлені у Вагнера на початку «Парсіфалю», явно втратили частину своєї віри – можливо, найбільш важливу та значущу її частину. Грааль, як я його розумію, – це ідея загальної свободи, й саме тому він протирічить принципам Братства Граалю. Лицарі знаходяться у полоні своєї догматичної бойової позиції проти усього мирського. Вони йдуть по світу із зашореними очима, й в результаті їхнє сприйняття стає все більш вузьким та спотвореним. Тюремний простір мого спектаклю – це метафора обмеженого, стиснутого, догматичного світу, в якому вони ув'язнили себе й де все відбувається не так, як мало б бути. Й, звичайно,

життя у неволі – це лише одна з можливих інтерпретацій простору, на який «тут перетворюється час» [15].

Одночасно підкреслена «сакральна» роль медіа у сучасному інформаційному дискурсі – інформативність матеріалів чаклуна Клінгзора про Монтсальват – є вибіркою постановочних кадрів, які ілюструють дійсність у тій площині, яка забезпечить йому перемогу над братством. Пряме протистояння двох сил навіть не показано. Адже відомо, хто володіє інформацією, той володіє умами. Для лицарів-в'язнів містком до реального вільного світу є Кундрі, яка чим може допомагає їм, при цьому часто шляхом порушення встановлених для них порядків існування.

Такий підхід може викликати питання і заперечення, однак варто визнати, що у виставі він доволі органічно поєднується з лібрето твору – полі-пластовість сюжету дозволяє використання *доданих значень* без порушення його структури. Механізм *художнього збагачення тексту* [4, с. 167] через додавання підтекстів розширює поле сприйняття твору. Це відкриває нову сторінку у сценічних втіленнях опери. Традиційно режисери або намагаються слідувати авторському сакрально-містичному компоненту, або не використовують занадто гострих ідей реалізації з великим значенням натуралістичних деталей. Можемо навести для прикладу штутгартську постановку Каліксто Бійето у пост-апокаліптичному майбутньому (2010) або віденську Алвіса Германіса (2017), у якій дія відбувається у будинку божевільних. Хоча вони відрізняються своїми цікавими знахідками і проблемним полем, однак не мають настільки виразних посилань на проблеми суспільства нашого часу, ознак тоталітарних світоглядів тощо.

Кирило Серебренніков зламав конвенційні правила постановок «Парсіфала», сприйняття лейтмотивної системи та означуваних нею явищ, які кристалізувались у Байройті в часи заборони постановок опери у інших театрах і впливали на режисерів доволі тривалий час, відійшов від лейтмотивної системи у її прямому означенні явища, що теж було одним із характерних принципів вагнерівського театру – свого роду фреймом, що врешті обмежує постановника. Сам Вагнер, проголошуючи нові принципи побудови спектаклю, не зміг повною мірою втілити новачі через необхідність показу натуралістичних деталей у сучасному йому оперному театрі. Режисер ламає складений традицією візуальний

код, що дозволяє привнести новаторські ідеї у спектакль. Це твердження співзвучне з поглядом на семіотику мистецтва Р. Якобсона, який беручи три рівні засобів його створення: «знак-символ, знак-ікона та знак-індекс» Ч. Пірса<sup>1</sup>, говорить про те, що «їхня сигніфікативна цінність (*semeiosis*) розташована за межами їхніх художніх якостей». Художні якості символів мистецтва взагалі він вбачає у принципі «паралелізму», тобто існуванні альтернативних трактовок певного символу, якими й користується митець-новатор, намагаючись вийти за усталені коди [12, с. 157].

Візуально-предметне наповнення вистави, яке більшою мірою представлене через *відеоряд*, складається переважно з елементів побуту в'язнів, але їхній символізм виходить за межі «запропонованої» дійсності та має чіткі відсилання до трансформованої віри цієї групи. Так, один з драматургічних елементів твору – Спис Долі, який у християнстві є сакральним предметом й так само використаний Вагнером, є джерелом падіння братства (через втрату Амфортасом) й відродження (повернення Парсіфалем) просто відсутній як предмет, адже його цінність у пропонованих умовах буде нівельована, а знаходження у просторі дії просто неможливе. Він отримує символічне вираження через татуювання, свого роду тавро на тілі тих, хто був приналежний до групи, яка володіла цією реліквією й кожний тепер несе колективну відповідальність за його втрату.

Грааль предметно відсутній. Хоча в дії фігурує чаша, вона є одним із «ужиткових» елементів в'язнів та не відповідає високому смислу чаші причастя – основним експозиційним прийомом для представлення Граалю є показ православних ікон у відеоряді. Їх використання режисером дозволяє лицарям пояснити як і своє перебування у цьому місці («На все воля Божа...»), так і говорить про надію на майбутнє преображення, тобто звільнення від страждання (отримання свободи).

Окрема увага приділена режисером саме темі татуювань лицарів. Зображення ікон та храмів, тернового вінцю та стигматів, спису та чаші – ці символи християнства, що відтворені на тілі, певною мірою апелюють до язичницьких традицій. Гурнеманц, роблячи татуювання спису, проводить обряд

<sup>1</sup> C.S. Peirce, «The icon, index, and symbol» *Collected papers*. II. Cambridge, Mass., 1952.

ініціації, який робить татуйованого повноправним членом цієї спільноти. М. Еліаде говорить про три рівні посвяти: «священного, смерті та сексуальності», про які посвячуваний «дізнається, приймає та включає у структуру своєї нової особистості» [11, с. 117]. Згідно із сюжетом, Парсіфаль відкинув посвячення та навіть зруйнував традицію (вбивство лебедя), а отже, не став одним із лицарів, що дозволить йому розірвати догматичне слідування принципам і принести звільнення (розірвати коло Сансари – циклу смертей та перероджень буддистського вчення). Дослідниця татуювань М. Меднікова говорить про те, що цими практиками найчастіше користуються чоловічі колективи, які «змушені відірватись від соціальних умов, які їх породили, та які проводять значний час разом» [6, с. 151], що разом із тим підкреслює їхній особливий соціальний статус. Така характеристика повністю відповідає структурі братства лицарів, а тема в'язниці, де тату є «паспортом» особи та її життя, дозволяє режисеру користуватись цими символами, на які перенесені важливі виразні елементи.

Спроби суїциду у Амфортаса та віра в майбутнє у Гурнеманца цілком відповідають твердженню О. Лосева: «Якщо вже є жах буття, то вже тим самим очікується й непевно відчувається світ загального щастя й преображення цього страждуючого світу», що, врешті, стається внаслідок перемоги Парсіфалю, який навіть не мав двобою з Клінгзором. Власне, втрата Амфортасом Спису є втратою віри, що виражається через суїцидальний настрій та дисонує з християнським (конкретно православним) осудженням цього явища [5, с. 315].

Основними елементами утворення *полі-часовості* та *полі-просторовості* у виставі Серебрєннікова служать уже традиційний екран із відеорядом та прийом *роздвоєння образу* головного героя. Молодого Парсіфалю грає актор, у якого немає власного вокального голосу. Тут же з'являється як спостерігач і коментатор власного минулого Парсіфаль-співак таким, яким він став через роки і для якого події є власними спогадами. Через введення *актора-дублера*, який існує паралельно до Парсіфалю у виконанні відомого німецького тенора Йонаса Кауфмана, режисер не тільки одночасно ілюструє події минулого й їх переживання зараз, але і створює опозицію «Я-Інший» в її подвійному розумінні – де «Я» виражається через відношення людини до оточуючого простору

(М. Бубер) та особливо самосвідомості «Я» у своїй екзистенції (Е. Левінас) [2; 4].

Ця опозиція стала одною із тем мистецтва ХХ століття. Крім того, важливим є факт присутності живого героя з його тілесністю у подієвому ланцюжку, тоді як на моментах співу увага переключається на його дорослого двійника. Адже, на думку М. Ямпольського, «...спів як би прирівнюється до зникнення тілесного...» [13, с. 187]. І ще такий режисерський прийом дозволяє створити одночасне функціонування принципів «тіло для голосу» та «голос для тіла», тобто коли голос стає першорядним елементом під час виконання вокальної партії, а тіло має більше значення у виконанні сценічної ролі, що можна звести до думки Т. Адорно [1, с. 156–157]: введення дублера дозволяє одночасне розгортання драматичної та музичної лінії спектаклю.

Екран є не тільки засобом розширення просторовості та ремінісценції часових проміжків, але й грає важливу роль деталізації. Через візуальне сприйняття підсилюється драматизм у тих місцях, де він необхідний, по-перше, і по-друге, події на екрані виступають свого роду «драматургічним перпендикуляром» до музики. Власне, показ життя в'язнів уже дисонує з атмосферою вагнерівського братства лицарів, де панує закон взаємодопомоги і захисту всього живого.

Реальний теперішній час представлений лише у III дії (з невеликими включеннями екскурсів у минуле через присутність актора-Парсіфаля). У двох перших діях сюжетне розгортання повинно сприйматися подвійно: як реальність «тут і зараз», і як спогади Парсіфаля-Кауфмана. Відеоекспозиція під час звучання увертюри з показом руїн церкви у класицистичному стилі вже настроює сприйняття на «те, що відбулось колись».

Паралельність дії підкреслена й рівнем сцени: авансцена нижче основної її частини, Парсіфаль-спостерігач майже весь час залишається внизу, не підіймається нагору до III дії. Один із центральних елементів опери – хода до Граалю, вирішена через відеоряд, в якому актор-Парсіфаль іде лісом до руїн Монсальвату. В цей момент обидва Парсіфалі зустрічаються на сцені.

Друга дія, яка відбувається у видавництві Клінгзора “Schloss”, позбавлена тематики в'язниці. Актор-Парсіфаль, чи то звільнений, чи то до ув'язнення, стає героєм глянцевого



матеріалу. Спочатку він вкрай зніяковіло поводить ся серед дів-журналісток та навіть намагається тікати (що викликає невимовне розчарування Парсіфалья-Кауфмана!). Врешті, залишаючись наодинці з Кундрі, піддається спокусі з її боку. Тут герой Кауфмана перестає бути просто коментатором, він отримує емоційні переживання: реакції людини, яка вже пережила цю історію, на поведінку свого двійника. Вони можуть бути найрізноманітнішими: страх, розчарування, співчуття або співзвучність з його емоційними станами. Сцена Спокуси, яка у Вагнера чітко ділиться на дві частини, пов'язана спочатку з акцентами на Парсіфалі і його поведінці, а потім повністю перенесені на реакцію Кундрі. Вона має і у виставі кілька фаз, кульмінацію яких режисер максимально відтягує. В інтерпретаторській версії режисера навіть вигук Парсіфалья «Амфортас!» та реальна поява його самого не сприймаються як момент перелому.

Врешті, Кундрі зупиняє не юний герой, а Парсіфаль-Кауфман, але напруга після цього не зникає. Коли у поведінці актора-Парсіфалья з'являється і підсилюється внутрішня боротьба, вона врешті переходить у рішучість та стійкість. Такий стан передається Кундрі, яка наприкінці власноруч вбиває Клінгзора, що зовсім не передбачено вагнерівським задумом, однак драматургічно можливо – у Вагнера Клінгзор втручається у події і пробує вбити Парсіфалья священним Списом, однак той перехоплює його, і в цей момент ілюзорне царство Клінгзора руйнується.

У Третій дії ув'язнена й Кундрі. Юний герой відсутній на сцені майже до самого фіналу, а поява зрілого Парсіфалья зі списом (шматком металевої труби) показує відродження лицарського ордену, який тепер вільний. Чудо Святої п'ятниці трактовано як проста поява символічного предмета. Герой Кауфмана знову відчиняє двері у власне минуле. Входить актор-Парсіфаль. Він був коханням Кундрі та причиною вбивства, вчиненого нею, але це лише спогад – адже його поява ситуативна та потрібна режисеру лише для палкого поцілунку, після чого актор іде зі сцени. Відчинені двері – звільнення та прощення для героїв.

Характеристики основних героїв та трансформації їхніх образів у режисерській інтерпретації змінені відповідно до сюжету. Образ Парсіфалья вже досить розкритий, хоча множинність можливих трактувань значно ширша. Гурнеманц

не має прямої взаємодії з титульним персонажем настільки, наскільки він прописаний у лібрето – роль наставника, який намагається ввести Парсіфаля у таїнство, нівельована до загального образу найбільш досвідченого члена групи, який користується повагою і є хранителем правил. Окрім цього, це «...єдиний герой, який не має особистої історії. У жодній зі сцен драми не йдеться про власні цілі або бажання Гурнеманца» [8, с. 105].

Амфортас зображується режисером як людина, яка абсолютно зневірена у майбутньому, або така, що частково втратила розум. Відсутність у подієвому ланцюжку Тітуреля (голос за сценою) можна трактувати як голоси в голові Амфортаса. Можливим стає подвійне трактування, а його поведінка відповідає обом ситуаціям. Рана, завдана йому Клінгзором, стає у інтерпретації К. Серебрєннікова власно заподіяною, що певною мірою знімає важливість образу злого чарівника. Поява Клінгзора на початку другого акту у сцені з Кундрі, а потім лише у фінальній момент акту, підтверджує можливість такого висновку.

Кундрі в постановці значно втрачає різноплановість образу: дикунка, яка перебуває то у полоні чар, то повертається до свідомості і страждає через свій гріх (християнські елементи лібрето). Її кореспондентська діяльність базується на холодному розрахунку, а бажання спокусити Парсіфаля є одночасно проявами як бажання самоствердження, так і неусвідомленого кохання до нього. Самоконтроль Парсіфаля врешті призводить її до максимального психічного напруження, яке сягає кульмінації в момент вбивства. Таким чином, різноплановість образу прибрана режисером через контекст ролі та необхідність її співвіднесення з використовуваною сюжетною моделлю, де героїня через службові обов'язки контактує з братством, виступає особою-маніпулятором у II дії, а в III дії опиняється у обставинах, які ілюструвала своїми друкованими матеріалами.

**Висновки.** У результаті доволі стрункий, логічно побудований Вагнером сюжетний розвиток (усі відносини персонажів, їхнє минуле і теперішній час) у режисерському рішенні К. Серебрєннікова ускладнюється, часом заплутується. Здебільшого нові акценти виникають за рахунок залучення відсутніх в оригіналі сюжетних ліній. Ці паралельні сюжети деталізовано представлені і у сценічній дії й особливо

у самостійній медіаскладовій частині вистави. У них, без сумніву, знайшли відбиток особисті переживання постановника, факт його переслідування та життя під домашнім арештом, його релігійні, громадянські позиції, які отримують більш узагальнене звучання. Йдеться про деспотизм і утиски людської свободи, про спроби виживати в екстремальних умовах. Ця робота хоча й не йде шляхом більш глибокого осмислення концепції самого автора твору, а дає до неї власний режисерський коментар та додані значення, але приваблює досить гострими візуальними формами. Цікавим та доволі дієвим засобом є введення *дубль-актора*, що дозволяє створити багатшаровість дії, яка посилена ще й відеорядом та не втрачає органічного поєднання з музичним матеріалом. По-новому розкритий образ Кундрі, яка не має й натяку на лібретне «дикунство», образи Амфортаса й Гурнеманца вибудовані відповідно до загальної режисерської концепції. Велика кількість «дрібних» деталей, які виникають через використання відеоряду й режисерського сюжету, заповнюють протяжні за часом сцени, що значно динамізує виставу, про надзвичайну тяглість якої говорить А. Кенігсберг [3, с. 31–35].

Неповною мірою режисером розкрита тема Граалю та Спису Долі, які є ключовими у автора, але в інтерпретаторській версії існують як натяки та виражаються переважно символічно через музичний матеріал, що, врешті, можна трактувати як їх відсутність у «зашореності, догматичності та внутрішніх протиріччях» братства, про які говорить режисер.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер з нім. П. Тарашук. Київ, 2002. 518 с.
2. Бубер М. Я и Ты. Два образа веры. Москва, 1995. 464 с.
3. Кенігсберг А.К. «Парсифаль» Вагнера и традиции немецкого романтизма : учебное пособие по курсу зарубежной музыки. Санкт-Петербург, 2001. 64 с.
4. Левинас Э. Время и другой. *Гуманизм другого человека*. Санкт-Петербург, 1999 г. 266 с.
5. Лосев А. Строение художественного мироощущения. *Форма. Стьль. Выражение*. Москва. 1995. 940 с.
6. Медникова М.Б. Неизгладимые знаки: татуировка как исторический источник. Москва, 2007. 216 с.
7. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев, 2012. 272 с.: ил.
8. Наумова Е.А. Мистериальный театр Рихарда Вагнера: «Парси-

фаль» и его сакральная драматургия : дисс. канд. искусствоведения : 17.00.01. Киев, 2006. 180 с.

9. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2009. № 2(3). С. 58–67.

10. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2009. № 4(5). С. 142–153.

11. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. Москва, 1994. 144 с.

12. Якобсон Р. Язык и бессознательное / Пер с англ. К. Голубович. Москва, 1996. 248 с.

13. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). Москва, 1996. 335 с.

14. Barry Millington. *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*. Oxford University Press. New York. 2006. 198 p.

15. Алдашева Е. Кирилл Серебренников выпускает премьеру в Венской опере. *Teatr*. 18:54, 09 апреля 2021. URL: <http://oteatre.info/serebrennikov-v-venskoj-opere/> (дата звернення: 20.11.2021).

#### REFERENCES

1. Adorno, T. (2002). *Theory of Aesthetics*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Buber, M. (1995). *Me and You. Two images of faith*. Moscow [in Russian].
3. Koenigsberg, A. (2001). “Parsifal” by Wagner and the traditions of German Romanticism: A textbook on the course of foreign music. St. Petersburg [in Russian].
4. Levinas, E. (1999). *Time and another. The humanism of another person*. St. Petersburg [in Russian].
5. Losev, A. (1995). *The structure of artistic worldview. Style. Expression*. Moscow [in Russian].
6. Mednikova, M. (2007). *Indelible signs: tattoo as a historical source*. Moscow [in Russian].
7. Moskalenko, V. (2012). *Lectures on musical interpretation*. Kiev [in Russian].
8. Naumova, E. (2006). *Richard Wagner’s Mystery Theater: “Parsifal” and its sacred drama: diss. PhD thesis (art history)*. Kyiv [in Ukrainian].
9. Cherkashina-Gubarenko, M. (2009). *Structural analysis of the opera*. Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. No. 2 (3). Kyiv [in Ukrainian].
10. Cherkashina-Gubarenko, M. (2009). *Structural analysis of an opera (article two)*. Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. No. 4 (5). Kyiv [in Ukrainian].
11. Eliade, M. (1994). *Sacred and secular*. Moscow [in Russian].
12. Jacobson, R. (1996). *Language and the unconscious*. Moscow [in Russian].

13. Yampolsky, M. (1996). Demon and labyrinth (Diagrams, deformations, mimesis). Moscow [in Russian].

14. Barry Millington (2006). The New Grove Guide to Wagner and his Operas. Oxford University Press. New York.

15. Aldasheva, E.(2021). Kirill Serebrennikov premieres at the Vienna Opera. Theater Magazine. 18:54, 09 April 2021. Retrieved from: <http://oteatre.info/serebrennikov-v-venskoj-opere/> (Last accessed: 20 November 2021).