

УДК [436]82.091+78.03"18.2-50/19.1-50"+396

**С. Маценка**, к.ф.н., доцент

Львівський національний ун-т імені Івана Франка, Львів

**«ПРО ЖІНОЧНЕ В ЛЮДИНІ»: ПРОБЛЕМА ВПЛИВУ РІХАРДА ВАГНЕРА  
В РОМАНІ «ВЕРДІ. РОМАН ОПЕРИ» ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ**

*На прикладі роману австрійського письменника Франца Верфеля «Верді. Роман опери» («Verdi. Roman der Oper», 1924) розглянуто проблему впливу Ріхарда Вагнера на музично-естетичний розвиток другої половини XIX ст. – початку XX ст. Романіст загострює увагу на жіночно-еротичному аспекті вагнерівського впливу, представляючи його водночас як вагому причину тривалої творчої кризи Верді й як підставу для її переборення.*

**Ключові слова:** Дж. Верді, Р. Вагнер, вплив Р. Вагнера, «жіночне в людині», Ф. Верфель.

Видатний німецький композитор Ріхард Вагнер (Richard Wagner, 1813–1883) належить до тих митців, чий вплив на культуру кінця XIX–XX ст. визнано специфічним мистецьким феноменом. Досі, 200 років з дня його народження, попри гостро суперечливі аспекти цього впливу продовжуються дискусії із приводу надзвичайного захоплення вагнерівським мистецтвом. «Вагнер здатен змінювати людей, еруптивніше, ніж Моцарт, чуттєвіше, ніж Бетховен, конкретніше, ніж Бах. Вагнер може приголомшувати, оволодівати, лише завдяки тривалості й гучності своєї музики. Вагнер може викликати залежність, замінивши місцями мистецтво й життя, святкову виставу і будні... Вагнер може ставати світоглядом, справою віри, культом», – констатує газета «Die Zeit» [1: 35]. І на це є свої причини: бо композитор віддав перевагу найрепрезентативнішому із зображальних мистецтв – опері, бо йому вдалося створити свій театр – «маяк німецької культури», бо його музика наділена запаморочливою якістю та відвагою. Присвятивши серйозне дослідження впливу Р. Вагнера, визнаний знавець його мистецтва С. М. Фішер наполягає на тому, що сьогодні не можна уникнути тих суперечностей, які визначали життя і творчість митця, тому дослідник зосереджується на проблемному комплексі антисемітизму, виділяючи в якості важливого аспекту вагнерівської історії впливу також поняття «сукупного твору мистецтва». «Твором мистецтва майбутнього» була проголошена музична драма, яка передбачала взаємодію різних видів мистецтва, а також простір, де мала реалізовуватися ця взаємодія, участь глядачів, які теж мали бути митцями і в цьому сенсі виробниками та реципієнтами мистецтва. Оскільки ідея «сукупного твору мистецтва» мала й політичне підґрунтя, то С. М. Фішер не виключає зв'язку претензії на тотальність із тоталітарною претензією [2: 18–19]. Вважають, що у Вагнерових сценічних творах зустрічаються дві реальності: дія втілює суспільну реальність безнадійно поганого світу,

музика – психологічно-антропологічну реальність чуттєво пізнаваного «принципу надії». Ця амбівалентність частково пояснює те захоплення, яке до сьогодні викликає Ріхард Вагнер. Митця також сприймають як незрівнянний предмет вивчення, бо він досліджував лабіринт сучасної душі в усіх його найпотаємніших закутках, тому для мислителя, який прагне пізнати цю душу до самих її глибин, Вагнер – дорогоцінний провідник.

У цьому контексті цікавим є явище літературного вагнеризму, яке, безумовно, стало передусім наслідком літературної рецепції музичних драм композитора. Хоча літературне значення Вагнера до сьогодні залишається суперечливим, його вплив на світову літературу впродовж більш, ніж століття був величезним. «Літературний вагнеризм, безперечно, у першу чергу є феноменом романської та англійської літератур зламу століть і меншою мірою німецької літератури. Завдяки своєму матеріалу і способу його обробки – а надто завдяки поєднанню містичної архаїки та сучасного нервового мистецтва – музичні драми Вагнера особливим чином вразили естетичний нерв зламу століть. Полярність і дзеркальна образність еротики й релігійності («Тангойзер» і «Парсиваль»), ушляхетнення інцесту («Валькірія») та апофеоз вільного кохання, яке розбиває щити правил поведінки, ідентичність еросу і танатосу («Трістан та Ізольда»), прокляття золота, образ суспільства, одержимого фетишем абстрактного володіння («Перстень Нібелунга»), загибель роду і занепад світу («Сутінки богів») – це теми, які затягували авторів раннього модернізму у своє річище, чи то у Франції, Англії, Італії, Іспанії чи Німеччині. «Тангойзер», «Трістан» і тетралогія «Перстень Нібелунга» знаходяться за цього явно на першому плані рецепції», – зазначає Д. Борхмайер [3: 12]. Нервово оркестрування цих тем, надмірна чуттєвість нової поетично-музичної мови, формальна структура, музикалізація поезії та поетизація музики, система лейтмотивів особливо відповідали літературі раннього модернізму. Р. Вагнер став «містичним символом» доби переходу в літературі до музики, збагативши її своїми досягненнями у сфері звукового мистецтва. Митець був загальним джерелом натхнення для витонченості модерністів, примх декадентів, релігійних пошуків та прагнень міфотворців. У німецькій літературі, як відомо, під значним впливом Р. Вагнера перебував Томас Манн, що відчутно у багатьох його творах. Ставлення письменника до визначного митця було за цього амбівалентним. Сам Томас Манн багато розмірковував над феноменом впливу Р. Вагнера. У листі до Генріха Манна від 6.2.1908 він писав: «Мені стає добре, коли я помічаю, на якому смішному непорозумінні ґрунтується бюргерська популярність Вагнера. Хвалити Бога, все ж справжнього Вагнера кожен зрештою має сам для себе» [4: 20]. Саме Томас Манн охарактеризував Р. Вагнера як найбільший німецький внесок в європейську культуру XIX ст. Письменник послуговувався за цього чуттєвою лексикою, типовою для вагнерівського літературного дискурсу, а саме він говорить про свою «пристрасть до сповненої чару творчості Вагнера», «насолоду його творчістю», «глибоке, самотнє щастя серед театральної юрби», «трепет і захоплення». І навіть критику Вагнера Ніцше він сприймає як «панегірик навиворіт», «любовну ненависть», «любовну пристрасть» [4: 96]. Отже, примітно, що Томас Манн говорить про любов, яку викликав щодо себе митець, котра межує з любов'ю чоловіка до жінки, і про пристрасть до його музики, яку сам Вагнер проголосив «жінкою».

Очевидно, що таке ставлення до Р. Вагнера могло бути зумовлене до певної міри його власним розумінням жіночого. В останній незавершеній розвідці під назвою «Про жі-

ночне в людині («Über das Weibliche im Menschlichen», опубліковано 1885 р.) він виразно протиставляє «природність жінки» «ідеальності чоловіка», відтак жінка схильна до вірності й збереження, а чоловік втілює принцип прагнення та завоювання. Ґрунтовніше своє ідеалістичне тлумачення взаємовідносин статей Р. Вагнер розгорнув в написаній раніше праці «Опера і драма» («Oper und Drama», 1851), розвинувши ідею музичної драми з дихотомічної статевої моделі. Музика втілює жіноче начало, драма – чоловіче. Взаємодоповнюючий зв'язок між жінкою і чоловіком, кульмінацією якого є любовний акт, слугує Вагнеру метафорою для взаємовідносин між звуковим та поетичним мистецтвом. «Музичний організм створює живу, правдиву мелодію тільки тоді, коли його запліднює ідея поета. Музика народжує, поет запліднює... Музика – жінка. Природа жінки – любов: але ця любов така, що зачинає, повністю віддається у зачатті. Жінка досягає повної індивідуальності лише у той момент, коли віддається. Це русалка, яка без душі лине у хвилях своєї стихії, доки любов чоловіка не пробудить у ній душу» [5: 337–338]. Аналізуючи природу творчого акту у Р. Вагнера, О. Ф. Лосев приходить до висновку, що всю художню творчість і створюваний нею предмет митець розуміє як сферу любові. Чоловічим началом для нього є поетична вигадка або поетичний образ, якому протистоїть безмежна й неподільна стихія абсолютної музики (тобто, музичне начало). І саме воно покликане втілити у собі поетичну образність, позбавивши її тим самим абстрактності, роздробленості і перетворивши у творче становлення. Результатом акту їхньої взаємної любові стає музична драма [5: 28–29]. У контексті вагнерівської творчості жіночі образи на противагу до чоловічих виявляють сутнісну близькість до вселюдського та міфологічного, виконуючи ключову функцію звільнення героїв зі стану відчуження. Цікаво, що саме у цьому аспекті сам Р. Вагнер критикував Й. В. Гете, якого поряд із Бетховеном вважав для себе найбільшим взірцем у мистецтві. У листі до Магільди Везендонк від 7 квітня 1858 року він назвав «Фауста» «прогавленою нагодою» за допомогою любові, найважливішої для нього теми, досягнути порятунку та звільнення, яку той легковажно втратив внаслідок розриву з Гретхен. Те, що «втрачене» штучно наздоганяється в заключній сцені, «за межами життя, посмертно», не переконує Вагнера. «У земному житті ми бачимо активність Фауста лише у колах «великого світу», «античного мистецтва» і накінець – на вершині життя – «у практично-індустріальному світі, у сфері від'єданого від внутрішнього «об'єктивного», тоді як Вагнер на основі філософії Шопергауера бачить суть життя у «співчутті», яке усуває розділення суб'єкта й об'єкта, уподібнює зовнішнє внутрішньому, тобто – у «становленні суб'єкта світом», – пояснює Д. Борхмайер [6: 49].

За аналогією до назви фрагменту «Про жіночне у людині» Р. Вагнера можна розглянути проблему впливу німецького композитора в музикологічному романі «Верді. Роман опери» («Verdi. Roman der Oper», 1924) Франца Верфеля. Д. Борхмайер переконаний, що навряд чи знайдеться зворушливіше художнє зображення Вагнера, ніж у цьому творі. «Його дволикість, його страждальна природа за узурпаторським жестом, «жіночно-чоловіче» в ньому, постійно згадуване «прекрасне» в його зовнішності, його вічна молодість..., його любовний натиск та його товариськість, весела вдача, жартівливість і також доброта, передусім однак його «магічна виразність» і «принадна сила», все це складається в історичний портрет, який є чи не пластичнішим й автентичнішим, ніж портрет самого Верді (у кожному разі він містить менше вигаданих моментів, аніж

останній)» [7: 128–129]. Великий поціновувач італійської музики, активний співорганізатор «ренесансу Верді» в Німеччині, Франц Верфель (Franz Werfel, 1890–1945) не належав до прихильників Р. Вагнера. Однак його ставлення до композитора змінилося, коли він у 1917 р. познайомився з Альмою Малер, палкою вагнеріанкою, яка суттєво й надовго вплинула на його музичні смаки і вподобання. Відтак дослідники розглядають роман «Верді» в межах полеміки Ф. Верфеля з Альмою Малер із приводу Ріхарда Вагнера. «Його спроба досягнути синтезу, визнання Вагнера Верді, є тим самим його власною черговою спробою визнати Вагнера Альми, тобто визнати її позицію щодо Вагнера. Однак не можна заперечувати того, що при всьому врахуванні діалектичного характеру твору, суб'єктивне невизнання Вагнера Верді, звичайно, також залишається у свідомості читача й, очевидно, що це було передбачено Верфелем» [8: 87]. У цілому ж у романі слід розрізняти критику особи Вагнера та його музики й її місця в музичній історії.

Однією з вагомих причин тривалої творчої кризи видатного італійського композитора Джузеппе Верді Ф. Верфель в романі проголошує особистий і творчий успіх німецького митця. З метою з'ясувати цю ситуацію, але в основному, щоб продовжити працювати, Верді приїздить у Венецію, де якраз перебуває Вагнер. Партитура «Короля Ліра», яку впродовж багатьох років намагається закінчити Верді, засвідчує глибоку мистецьку непевність італійського композитора: вона демонструє йому, що він сам піддався впливові Вагнера і відійшов від власного музичного стилю. Вже при першій появі німецького митця, за якою уважно спостерігає Верді, наголошено на його надзвичайній зовнішності і шаленому особистому впливі на молодь, яка його постійно оточувала. Публіка «очима фанатиків, роззявленими ротами п'яних, з уривчастим диханням людей в екстазі» вбирала «звуки», «життя цього чоловіка, – життя, що своїм обсягом, своєю силою десятикратно перевищувало будь-яке інше» [9: 32]. Отже, перед читачем постає людина з могутнім внутрішнім життям, палкою любов'ю у кожній рисі, волею до підкорення. Цікаво, що Ф. Верфель, протиставляючи Верді і Вагнера, зображує два типи митців: у випадку Верді, який залишався в тіні своїх творінь, обожнювання призначалося його мелодіям (таким письменник вважав зокрема й Ф. Шіллера), тоді як вагнерівський геній приваблював увагу виключно до себе: «тут не творчість, тут – людина! Він щомиті увічнює тільки самого себе, і годі знайти таку нікчемну людину, яку б він знехтував позначити своїм вогняним тавром: став на камінь, і камінь – його васал. Його справа нерозривно пов'язана з ним, його слава – це він сам, і доки він буде спроможний випромінювати в прийдешнє своє палке життя, доти він залишатиметься безсмертним» [9: 33] (до таких, з погляду Ф. Верфеля, належав і Й. В. Гете). У заключній сцені венеціанського карнавалу ця розбіжність виявляється дуже чітко: коли наговп співає «хораловидну мелодію в стилі давніх часів, що оплакувала кінець святкових днів», Верді зворушений величчю святкового співу, тоді як «вічно непогамовне владне я» Вагнера «загасло в величі миті» [9: 343]. Ф. Верфель зауважує, що коли погляди обох композиторів зустрілися вперше, в очах Вагнера Верді побачив «владний їм вогонь», «допоминання любові», «волю до знадження, щось майже по-жіночому владне», «вічну непогамовність, німім себелюбний заклик: «Будь моїм!» [9: 34]. Відповідно до двох зон впливу в романі поділено всі діючі особи. Ті, що належать до Вагнера, як правило, молоді люди, які ще не визначилися в житті й «їхня свідомість перейнята невиразними, невизначеними прагненнями» [9: 89].

Однак і зрілі люди самостійної творчої сили, каже Ф. Верфель, не могли опиратися «магічній життєвій сназі Ріхарда Вагнера» [9: 89]. Так само, як Ф. Верфель бачить Р. Вагнера звабником молоді, таким його представляв і Ф. Ніцше: «Подивіться на цих юнаків – закладкі, бліді, бездиханні! Це вагнеріанці: нічого не розуміють у музиці і все-одно Вагнер над ними пан» [10: 105]. До таких належить в романі Італо, який назавжди запам'ятав день, коли його відрекомендували Вагнеру: «Вагнерова жвавість, доброта, розумні жарти» [9: 88]. Німецький митець створює центр музично-естетичних роздумів молодого італійця. Ф. Верфель таким чином розкриває таємницю Вагнера, яка полагала у тому, що він «впливав на інших не лише як справді велика людина, не лише як чарівний митець, завжди, щохвили сповнений проникливих, схвильованих звуків, – опріч цього свого обдаровання, він ще й спокушав – атож, інакше годі й сказати, – мов жінка. Як від чарівливої жінки, що при всій палкості своїх почувань не знала поразки, невдачі, каяття, від нього поширювалось чисто еротичне випромінювання, отой електричний заряд ваблення й відштовхування, який породжує всі форми нещасливого кохання. Чим старший він ставав, тим певніший себе, чим більше звільнявся від нестерпної необхідності обертати очі на інших, сильніших і байдужіших, ще не підвладних йому, тим яскравіше випромінювалась з нього оця чаклунська сила. У ті дні дивна жіночність його ества царювала, здавалось, найповновладніше і, мабуть, не випадково саме в той час Вагнер працював над трактатом під назвою: «Про жіночне в людині» [9: 89]. Тому, сказано в романі, коли Італо підводився з-за фортеп'яно, за яким вивчав «Трістана» і «Валькірії», йому паморочилось у голові, а тіло здавалось важким, як після виснажливої ночі кохання. Б'янка, кохана Італо, ревнує його до Р. Вагнера. Італо намагається представити її вплив Вагнера як «щось духовне», однак Б'янка підозрює в композиторі свого суперника, який мобілізує лібідо Італо. Т. Вальк тому виділяє суперечку поміж закоханими як симптоматичну для літературної рецепції Вагнера у першій третині ХХ ст. [11: 266]. Німецький митець, наприклад, так само протискується поміж подружжям Кларисою і Вальтером в романі «Людина без властивостей» Роберта Музіля («Der Mann ohne Eigenschaften», 1930): у той час, як Ульріх спілкується з ніцшеанкою Кларисою, на задньому плані звучить Вагнер. «Час від часу до них докочувалася хвиля безладно збурених звуків. Ульріх знав, що коли Вальтер грав Вагнера, то Клариса тижнями не підпускала його до себе. І все ж таки він грав Вагнера; з нечистим сумлінням; мов упертий хлопчак» [12: 82]. Якщо у Ф. Верфеля Вагнер впливає на оточуючих як «жінка», то у Ф. Ніцше сказано: «Вагнер був у старшому віці цілком *femini generis*» [10: 124], а також: «музика – жінка» [10: 135]. А коли в романі мовиться про його музику, наголошується наркотичне, п'янке в ній. «Виразно, мов струни музичного інструмента, відчував Італо свої нерви. Чужа сильна рука вхопила, натягла й затримала ці струни в грізному нестерпно-солодкому акорді, не відпускаючи їх для звуку. (Чи не був це один із тих затриманих акордів зі спраглою за розв'язкою зменшеною септимою, якими німецький романтик сп'янив усе молоде покоління?)» [9: 223]. Ф. Ніцше порівнює вплив Вагнера із тривалим вживанням алкоголю [10: 119]. Із завмиранням серця Італо годинами очікував, щоб побачити, як його бог, Вагнер, перетинає площу міста. Сам митець був лише радий такій увазі: «Ніщо так не тішило композитора, як те глибоке враження, яке під той час починали справляти його опери на еліту стародавнього музичного народу» [9: 90]. Вагнеріанкою в романі є також сопраністка

Маргеріта Децорці, яка, як і Вагнер, приваблює до себе вже своєю появою. Невипадково про неї в романі сказано, що вона втілює «чарівне зближення статей» [9: 163]. Як і німецький композитор, співачка поєднує у собі пізньо-романтичні декадентські нахили з духовно-інтелектуальними здібностями. В якості безпосереднього втілення вагнерівського «жіночного в людині» Маргеріта виконує важливу роль у переборенні творчої кризи Верді, коли після другої дії вистави «Влада долі» у чоловічому костюмі вона з'являється в ложі митця і, запевняючи його у своїй любові й спонукаючи до творчості, домагається поцілунку. «Приголомшений поцілунком Маргеріти Децорці, стояв маестро в ложі, а його музика нестримно рвалася вперед. Його ще не перегоріла кров, прокинулася з довгого сну, не хотіла вгамовуватися» [9: 399]. І хоча Верді і Вагнер в романі особисто так і не зустрічаються, підкреслено жіночно-еротична сфера впливу німецького митця сприяє «намагнічуванню... духовних і чуттєвих елементів» творчої людини, їх «несподіваній перебудові» у «надчуттєвий інстинкт» [9: 381].

Р. Вагнер та його творчість спричиняються до того, що Дж. Верді інтенсивно розмірковує над власною музикою. За цього він розуміє, що творчість німецького композитора – це «тисягогранный поетико-музично-філософський пласт» [9: 110]. І все ж Верді, як, очевидно, і сам Ф. Верфель, критикує митця за те, що той відкидає будь-які межі, «розвиваючи своє обдаровання, він немовби відокремлюється від світу. Піднісшись до високості, вільна від усяких обмежень та принизливих тенденцій практичного мислення, підкорена тільки своїм власним законам, творчість ця прибрала невимірної форми» [9: 110]. Новаторство Вагнера для Верді все ж незаперечне, що хвилює його. «Чого він хоче від Вагнера? Невже це задрощі? Німець, блискучий, визнаний усіма, завжди, в будь-яку хвилину сповнений творчої сили, йде, оточений молоддю, яскраво освітленим шляхом» [9: 119].

У романі є й різкий противник мистецтва Вагнера – це молодий німецький композитор-авангардист Фішбек, який вбачає у Вагнерові «вбивцю музики» [9: 244]. Гострі судження проти Р. Вагнер Ф. Верфель вкладає в уста хворого молодого музиканта, який постійно перебуває в гарячці, й якого не розуміє навіть сам Верді. У його особі письменник представляє того, хто вже переборов вагнерівський вплив. Самого ж митця показано як людину своєї доби, а його музику – підкреслено як музику певної людини, позбавлену будь-якої традиції.

Якщо взяти до уваги, що жіночне в музично-естетичній теорії й музичних драмах Р. Вагнера є носієм основного мотиву його творчості – звільнення, то саме така роль в романі відведена Ріхарду Вагнеру як віддзеркаленню «жіночного в людині» стосовно Дж. Верді. Італійський маестро перебуває під значним впливом Вагнера і переживає за цього широкий спектр відчуттів: від усвідомлення власної спустошеності, зацікавлення, бажання бути звабленим, нездатності боронитися до розчарування, пригнічення, співчуття, радості звільнення. У його випадку саме «об'єкт спокуси» суттєво спонукає його до осмислення своєї мистецької позиції й звільняє енергію опору, яка спрямовується не стільки проти Вагнера, скільки проти власного творчого безсилля. З музикознавчої перспективи, Ф. Верфель, очевидно, свідомо применшує вплив Р. Вагнера на музично-естетичний розвиток ХХ ст., який був значно вагоміший, оскільки метою письменника була реабілітація італійського маестро в німецькомовному культурному просторі. Попри всі спроби урівноважити німецьку й італійську музику, остаточний висновок у романі не зроблено.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. *Lemke-Matwey Ch. Der Seelenfänger. Oper als Kraftwerk: Warum Wagner uns trotz seiner Abgründe immer wieder neu in den Bann zieht / Christine Lemke-Matwey // Die Zeit.* – 2013. – № 2. – S. 35.
2. *Fischer J. M. Richard Wagner und seine Wirkung / Jens Malte Fischer.* – Wien : Paul Zsolnay Verlag, 2013. – 319 S. – ISBN 978-3-552-05614-5.
3. *Borchmeyer D. Thomas Mann und Richard Wagner. Facetten einer ambivalenten Gefolgschaft / Dieter Borchmeyer // Wagnerspectrum. Schwerpunkt Thomas Mann und Wagner ; [Hrsg. von Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer u.a.].* – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2011. – Heft 2. – 7. Jahrgang. – S. 9–19. – ISBN 978-3-8260-4818-0.
4. *Mann Th. Leiden und Größe Richard Wagners / Thomas Mann // Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner.* – Frankfurt am Main : Fischer, 2005. – S. 87– 143. – ISBN 3-596-16634-9.
5. *Вагнер Р. Опера и драма / Рихард Вагнер ; [Пер. с нем. А. Шепелева] // Вагнер Р. Избранные работы ; [Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вст. ст. А. Ф. Лосева].* – Москва : Искусство, 1978. – С. 262–493 (История эстетики в памятниках и документах).
6. *Borchmeyer D. Das Theater Richard Wagners. Idee. Dichtung. Wirkung / Dieter Borchmeyer.* – Stuttgart : Philipp Reclam, 2013. – 427 S. – ISBN 978-3-15-010915-1.
7. *Borchmeyer D. Verdi contra Wagner. Franz Werfels “Roman der Oper” / Dieter Borchmeyer // Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur ; [Hrsg. von Gabriele Brandstetter].* – Bern, Stuttgart, Wien : Verlag Paul Haupt, 1995. – S. 125–142. – ISBN 325805116X.
8. *Wagener H. Werfel contra Wagner / Hans Wagener // Sympaian ; [Hrsg. von K. F. Auckenthaler].* – Bern, Berlin, Frankfurt a. Main : Peter Lang, 1997. – S. 77–104 (Schriften der Internationalen Franz Werfel-Gesellschaft ; Bd. 1). – ISBN 3-906759-02-4.
9. *Верфель Ф. Верді. Роман опери ; [перекл з нім. Петра Соколовського].* – Київ : Дніпро, 1989. – 479 с. – ISBN 5-308-00182-0.
10. *Nietzsche F. Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner / Friedrich Nietzsche.* – Stuttgart : Reclam, 2008. – 167 S. – ISBN 978-3-15-007126-7.
11. *Valk Th. Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950 / Thorsten Valk.* – Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 2008. – 469 S. – ISBN 978-3-465-03592-3.
12. *Музиль Р. Людина без властивостей ; [роман] ; [переклад з нім. Олекса Логвиненко].* – Том 1: Розділи 1–80. – Київ : Вид-во Жупанського, 2010. – 414 с. – ISBN 978-966-2355-01-7.

Стаття надійшла до редакції 14.06.13

**С. Маценка**, к.ф.н., доцент

Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Львов

**«О ЖЕНСКОМ В ЧЕЛОВЕКЕ»: ПРОБЛЕМА ВЛИЯНИЯ РИХАРДА  
ВАГНЕРА В РОМАНЕ «ВЕРДИ. РОМАН ОПЕРЫ» ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ**

*На примере романа австрийского писателя Франца Верфеля «Верди. Роман оперы» рассмотрена проблема влияния Рихарда Вагнера на музыкально-эстетическое развитие второй половины XIX – начала XX века. Романист сосредотачивает внимание на женско-эротическом аспекте вагнеровского влияния, представляя его одновременно и как важную причину длительного творческого кризиса Верди, и как основание для его преодоления.*

**Ключевые слова:** Дж. Верди, Р. Вагнер, влияние Р. Вагнера, «женское в человеке», Ф. Верфель.

**S. Matsenka**, PhD, associate professor

Ivan Franko National University of Lviv

**«ABOUT FEMINITY IN HUMAN BEINGS»:  
THE IMPACT OF RICHARD WAGNER IN FRANZ WERFEL'S  
NOVEL «VERDI: THE OPERA NOVEL»**

*The problem of Richard Wagner's influence upon musical-aesthetic development of the second half of the 19th – the beginning of the 20th centuries was analyzed in the present article as exemplified by an Austrian author Franz Werfel's novel «Verdi. Opera Novel» (Verdi. Roman der Oper, 1924). The novelist paid special attention to feminine-erotic aspect of Wagnerian influence, representing it at the same time as an important reason for Verdi's lasting creative crisis and as the grounds for its overcoming.*

**Key words:** G. Verdi, R. Wagner, R. Wagner's influence, "a person's femininity", F. Werfel.