

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ДУН СІНЬЮАНЬ

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

**СЕМАНТИКА ОПЕРНОГО ОБРАЗУ
У ТВОРЧОСТІ М. А. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА:
ДІАЛОГ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

*Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво
Надається на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства*

Дисертація містить результати власних досліджень
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на
відповідні джерела.

————— *Дун Сіньюань*

*Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна*

Одеса – 2019

АНОТАЦІЇ

Дун Сіньюань. Семантика оперного образу у творчості М. А. Римського-Корсакова: діалог інтерпретацій. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України, Одеса, 2019.

Провідними чинниками *актуальності* даного дослідження є звернення до понять оперного героя – образу – персонажа в їх взаємозалежності та сумісному входженні до царини оперної семантики з її персоніфікованими, водночас універсальними смисловими показниками, розвиток типологічного підходу до вивчення персонажів оперних творів Римського-Корсакова, які своєю жанрово-змістовою парадигматичністю здатні відкривати шлях до загальної семантичної типології оперних образів.

Мета роботи полягає у виявленні художньо-смислової природи і музичної специфіки образів-персоналій в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова. Об'єктом дослідження є оперна творчість М. А. Римського-Корсакова в контексті художньо-естетичних реалій відповідного історичного часу; *предмет дослідження* виступає музично-мовна презумпція образно-смислового змісту та виконавської інтерпретації опер М. Римського-Корсакова.

Хронологічні межі дослідження зумовлені часом створення опер М. А. Римського-Корсакова – перехідним періодом мистецької історії від ХІХ до ХХ століття, також новим резонансом оперних ідей композитора в естетичному просторі сучасної європейської культури, що завершує шлях ХХ століття та вибудовує координати ХХІ-го, відтак також відзначеного перехідністю.

Методи дослідження можна представити як інтердисциплінарний дискурсивний щодо провідних понять та тих категорій, котрі входять до сфери оперної поетики; семантико-типологічний відносно оперної традиції у її втіленні творчістю Римського-Корсакова; аналітичний музично-семіологічний, поєднаний зі стильовим та стилістичним підходами, що дозволяє виокремлювати основні мовні засоби та прийоми, притаманні оперній мові Римського-Корсакова на різних художньо-естетичних рівнях її формування та експлікації.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше* здійснено цілісний підхід до оперних образів як завершеної семантичної системи; запропоновано текстологічно поглиблений персоніфікований підхід до оперного образу та оперного характеру, виявлено їх поєднання з ідеєю оперного героя; запроваджено поняття образів-персоналій стосовно оперної творчості М. А. Римського-Корсакова; виокремлене та розвинене поняття оперної мови як специфічного жанрового артефакту, що має власні передумови та показники; доведено значущість явища «нескінченної мелодії» в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова. *Отримали подальший розвиток* дефініції оперного тексту, оперного інтонування, оперного образу-персоналії; оцінки феномена фідеїстичного відношення та категорії гармонії в їх проєкціях до оперної творчості. *Уточнено* можливість типології оперних героїв М. А. Римського-Корсакова; складно-діалогічну природу оперної інтерпретації; музичні чинники оперної мови М. А. Римського-Корсакова.

В *Розділі 1* ставляться питання про специфічні риси оперного образу та передумови його виокремлення й з'ясування, обговорюється актуальне тлумачення семантичного напрямку як провідного у вивченні образного призначення художнього явища, нового розуміння надається поняттю артефакту та «артефактності» оперної творчості. Визначаються різні способи побудови опери – подійно-дійовий візуально-видовищний, словесно-літературний, музичний – що постають шляхами культурної комунікації

завдяки особливому оперному дієвому інтонуванню. Доводиться, що оперне інтонування є синтетичним за основним професійним завданням, адресованим часовій стороні оперної вистави, тому виступає темпорально-ритмічним засобом розкриття оперного змісту як завжди «співзвучного часу», тобто узгодженого з сучасними вимогами.

Виявляється, що особлива здатність оперного мистецтва до персоніфікації обумовила створення галерей оперних образів як прецедентів людських характерів та відносин, як взірців поведінки та переживання, як прототипів «героїв свого часу», серед яких виділяється *персоніфікована поняттєво-сміслова музично-мовна система М. Римського-Корсакова*.

Розділ 2 ставить метою виявлення системності творчого методу композитора саме як образної та проявленої у сфері естетичних уявлень, ідеації та смислового діалогу. Доводиться, що М. Римський-Корсаков створює власну музично-художню категоріальну систему, яка дозволяє обговорювати семантику його оперних творів як єдину й цілісну, як історично-стильово обумовлену та оригінально-авторську водночас. Окремі дійові особи персоніфікують важливі, провідні музичні поняття, музично-мовні універсалії. Такими є образи епічних або фантастичних героїв, що кристалізують та забезпечують сценічною динамікою форми й способи фактурно-гармонійної організації музичного оперного висловлення, виступають своєрідними персоніфікованими «музично-семантичними одиницями».

Визначається, що семантика оперної творчості М. Римського-Корсакова спирається на сталу систему провідних персоналій, що уособлюють провідні естетичні домінанти, пов'язані з часом-пам'яттю, простором-грою та коханням-дивом. В єдності з ними оперні образи-персоналії зумовлюють провідні жанрово-семантичні тенденції як епічну, драматичну та ліричну, доходючи до «логосних» (музично-стилістичних) сфер – речитаційно-нарративної, гармонійно-рухливої та мелодійно-усталеної.

Канонічність, але з нахилом до автоканонізації, стає важливим показником семантичної системи в операх Римського-Корсакова; канонічні прийоми покликані підтверджувати *класичні риси музичного мислення*, як такі, що повинні зберігатися на всіх історичних етапах розвитку музики як виду мистецтва. Стверджується, що композитор намагався розробляти, укріплювати саме класичні сторони оперної поетики, для цього підсилюючи її канонічні моменти.

Аналітично обгрунтовується, що визначальною рисою оперної поетики Римського-Корсакова, з позиції її стильового семантичного розгляду, є підпорядкування композиції опери сталій інтерпретації сюжету, що свідчить про композиційний пошук визначених смислових відношень. Всі композиційні компоненти образної оперної поетики М. Римського-Корсакова спрямовані на виявлення особливого феномена *духовної гармонії*, похідного від античного уявлення про калокагатію, але цілком авторського розуміння: У цілому, гармонія є текстологічним феноменом, що сполучається з канонічними сторонами оперної поетики (у їх рухливій рівновазі) та з прийомами контрасту (деканонізацією), добиваючись специфічного «музичного порядку».

Матеріал Розділу 3 дозволяє сфокусуватися на суто музичних, оригінально-авторських сторонах оперної поетики російського майстра, водночас виявити найближчі до музичного розуміння жанрового змісту опери смислові чинники. Встановлюється, що, разом з гармонією, стилеутворюючого значення в поетиці М. Римського-Корсакова набувають мелодія та мелосний зміст, які можна визначати як фундаментальні показники творчого методу композитора. Головне у ставленні композитора до мелодичних принципів музики те, що вони напряму, безпосередньо виражають його авторські ліричні інтенції, його усвідомлення себе як ліричного автора, тобто відповідають його Его-рефлексії найближчим чином. Особливо регламентовано-текстологічними є узагальнюючі теми, що стосуються спільного для героїв опери простору та часу, в силу свого

композиційного призначення, вони перші потрапляють під визначення «нескінченної мелодії».

У заключних *Висновках* дисертації зазначається, що запровадження поняття оперного образу-персоналії і визначення провідних образів-персоналій в операх М. А. Римського-Корсакова веде до виявлення авторського системного порядку в вибудовуванні сюжетно-композиційних відносин між оперними героями, також примушує переконуватися в тому, що композитор дійсно персоналізує – пише персональну історію – тих ідей і відносин, які вважає опорними для запровадження смислових колізій, тобто підкоряє оперне відтворення образу героя цілісному смислому завданню, робить персонажа «рупором ідей». Взаємне розташування оперних персонажів Римського-Корсакова, що охоплює усю його оперну поетику, свідчить про наявність *власного оперного світу композитора*, населеного та перенаселеного багатьма подібними та відмінними умовними персонами, які упередметнюють різні сторони світобачення автора та утворюють різноманітні діалогічні взаємодії та перехрещення. Найважливішими з них для композитора, у тому числі, у музичному втіленні, стають ті, що є посередниками між різними сферами буття, є перехідними істотами, здатними до створення й сприйняття дива.

Розкривається індивідуально-авторське розуміння М. А. Римським-Корсаковим оперної мови та її музичних складових, визначаються сукупні висновки стосовно цього. Зокрема, констатується, що нові мелодійні формули, *мелодійні теми* дозволяють композитору музично виразити перехід від чудесного до згубного, й навпаки, так само як і показати художню еволюцію, рятівне переродження оперних героїв. Вони виражають головні авторські відкриття як на рівні естетичного змісту, так і у музичному тексті опери, пов'язані з завданням злиття драматико-трагедійного та ліричного усвідомлення, супроводжують тривале розкриття емоційного стану персонажа, забезпечують переконливість досвіду переживання, підсилюють

красу особистісного переживання та значення її музичної сторони, а в музичній стороні – мелодійної виразності вокального голосу.

Ключові слова: оперні образи-персоналії, оперний характер, оперний герой, оперна мова, категорія гармонії, фідеїстична семантика, мелодійна тематизація.

Dong Xinyuan. The semantics of opera image in N. A. Rimsky-Korsakov's works: dialogue of interpretations. – *Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.*

The thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03. «Music Art». – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

The leading factors in *the relevance* of this study are the appeal to the concepts of opera hero – image – character in their interdependence and joint entry into the realm of operatic semantics with its personalized indicators, at the same time universal semantic ones, the development of a typological approach to the study of the characters of the Rimsky-Korsakov's opera works, which can open the way to a general semantic typology of operatic images with its content paradigm.

The purpose of the work is to identify the artistic and semantic nature and musical specificity of images-personalities in the opera of N. A. Rimsky-Korsakov. *The object* of the study is the operatic creativity of NA. Rimsky-Korsakov in the context of artistic and aesthetic realities of the relevant historical time; *the subject* of the study is the musical-linguistic presumption of figurative-semantic content and the performer's interpretation of N. Rimsky-Korsakov's operas. *The chronological boundaries* of the study are due to the time of the creation of N. A. Rimsky-Korsakov's operas – a transition period of artistic history from the XIX to XX centuries, as well as a new resonance of the opera ideas of the composer in the aesthetic space of modern European culture, which completes the path of the XX century and establishes the coordinates of the XXI th., hence also marked by transience.

Research methods can be presented as interdisciplinary discursive about the leading concepts and categories within the field of operatic poetics; semantic-typological regarding the operatic tradition in its embodiment by the work of Rimsky-Korsakov; analytical musical-semiological, combined with stylistic and stylistic approaches, which allows to distinguish the basic linguistic means and techniques inherent in the operatic language of Rimsky-Korsakov at different artistic and aesthetic levels of its formation and explication.

The scientific novelty of the study is that for the first time a holistic approach to opera imagery has been implemented as a complete semantic system; a textually in-depth personalized approach to the opera image and opera character is proposed, their combination with the idea of an opera hero is revealed; introduced the concept of images-personalities in relation to the operatic creativity of N.A. Rimsky-Korsakov; a separate and developed concept of opera language as a specific genre artifact that has its own preconditions and indicators; the significance of the phenomenon of "infinite melody" in the opera of N.A. Rimsky-Korsakov is proved. The definition of opera text, opera intonation, opera image-personalities was further developed; assessing the phenomenon of the fideistic attitude and the category of harmony in their projections to opera. The possibility of a typology of N.A. Rimsky-Korsakov's opera characters has been clarified; the complex and dialogical nature of operatic interpretation; musical factors of the operatic language of N.A. Rimsky-Korsakov.

Section 1 raises questions about the specific features of the opera image and the prerequisites for its isolation and elucidation, discusses the actual interpretation of the semantic direction as a leader in the study of the figurative purpose of an artistic phenomenon, a new understanding is given to the notion of artifact and "artifactivity" of opera. Different ways of constructing an opera – event-acting visual-entertainment, verbal-literary, musical – are identified, which are the ways of cultural communication due to the special operatic operative intonation. It is argued that opera intonation is synthetic in its main professional task, addressed to the temporal side of opera performance, and therefore acts as a temporal-rhythmic

means of disclosing opera content as always "in tune with time", hence consistent with modern requirements.

It turns out that the special ability of opera art to personalize led to the creation of galleries of opera images as precedents of human characters and relationships, as models of behavior and experience, as prototypes of "heroes of their time", among which stands out a personalized conceptual and semantic musical-linguistic system of N.Rimsky-Korsakov.

Section 2 aims to reveal the systematicity of the composer's creative method precisely as figurative and manifested in the sphere of aesthetic ideas, ideation and semantic dialogue. It is proved that N. Rimsky-Korsakov creates his own musical and artistic categorical system, which allows to discuss the semantics of his operas as a single and integral, as historically and stylistically conditioned and original-authorial at the same time. Individual actors personify important, leading musical concepts, musical and linguistic universals. These are images of epic or fantastic heroes, crystallizing and providing the stage dynamics and forms of texturally harmonious organization of musical operatic expression, acting as a kind of personalized "musical-semantic units".

The semantics of N. Rimsky-Korsakov's operatic work are determined to be based on constant system of leading personalities who embody the leading aesthetic dominants associated with time-memory, space-play and love-wonder. In unity with them, the operatic images-personalities lead the leading genre-semantic tendencies as epic, dramatic and lyrical, reaching the "logos" (musical-stylistic) spheres – recitative-narrative, harmoniously-motile and melodic-established.

Canonicity, but with a tendency toward autocononization, becomes an important indicator of the semantic system in operas by N.Rimsky-Korsakov; canonical techniques are intended to confirm the classical features of musical thinking, as such, which should be preserved at all historical stages of the development of music as a form of art. It is alleged that the composer tried to develop, strengthen the classical aspects of operatic poetics, reinforcing its canonical moments. It is analytically justified that the defining feature of the

operatic poetics of Rimsky-Korsakov, from the standpoint of her stylistic semantic consideration, is the subordination of the opera composition to a steady interpretation of the plot, which testifies to the compositional search for certain semantic relations. All the compositional components of the figurative operatic poetics of N. Rimsky-Korsakov are aimed at revealing a special phenomenon of spiritual harmony, derived from the ancient notion of kalokagathos, but quite author's understanding. In general, harmony is a textological phenomenon, which is connected with the canonical aspects (of their operatic poetry equilibrium) and with techniques of contrast (decanization), seeking a specific "musical order".

The material of *Section 3* allows us to focus on the purely musical, original and authorial aspects of the operatic poetics of the Russian master, while at the same time revealing the factors that are closest to the musical understanding of the genre content of opera. It is established that, together with harmony, stylistic significance in N. Rimsky-Korsakov's poetics acquire melody and melodic content, which can be defined as fundamental indicators of the composer's creative method. The main thing in the attitude of the composer to the melodic principles of music is that they directly, directly express his authorial lyrical intentions, his awareness of himself as a lyrical author, i.e correspond to his Ego-reflection in the closest way. Particularly regulated and textological are the generalizing themes concerning the space and time common to the heroes of opera, because of their compositional purpose, they are the first to fall under the definition of "infinite melody".

In the final *conclusions* of the dissertation it is noted that the introduction of the definition of opera image-personalities and the definition of leading images-personalities in N.A. Rimsky-Korsakov's operas leads to the discovery of the author's systemic order in the construction of plot-composition relations between opera heroes, also makes sure that that the composer really personalizes – writes a personal story – those ideas and relationships that he considers to be essential for the introduction of meaningful collisions, that is, subdues the operatic reproduction of the image of the hero in a holistic sense the task makes the character "mouthpiece of ideas." The relative arrangement of the operatic characters of

Rimsky-Korsakov, which encompasses all his operatic poetics, testifies to the presence of the composer's own opera world, inhabited and overpopulated by many similar and distinct conditional persons, who represent different sides of the author's worldview and form various dialogic interactions and intersections. The most important of these for the composer, including, in the musical embodiment, are those who mediate between different spheres of being, are transitional beings capable of creating and perceiving miracles.

The author's individual understanding of N.A Rimsky-Korsakov's opera language and its musical components is revealed, and cumulative conclusions are drawn in this regard. In particular, it is stated that new melodic formulas and melodic themes allow the composer to express musically the transition from the miraculous to the pernicious, and vice versa, as well as to show the artistic evolution, the resurgent rebirth of opera heroes. They express major author's discoveries both at the level of aesthetic content and in the musical text of the opera, related to the task of merging dramatic-tragedy and lyrical awareness, accompany long disclosure of the emotional state of the character, provide convincing experience of experience, enhance the beauty of personal experience and value the musical side, and in the musical side – the melodious expressiveness of the vocal voice.

Keywords: opera personalities, opera character, opera hero, opera language, category of harmony, fideistic semantics, melodic thematization.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ПРО ПОНЯТТЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ. ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ І ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПІДХОДИ.....	19
1.1. Мова опери як культурний артефакт.....	19
1.2. Естетична природа образу оперного героя: про зв'язок оперної жанрової форми та мелодрами.....	29
1.3. Оперне інтонування як синтетичний художньо-експресивний феномен.....	42
1.4. Жанрово-видові передумови психолого-естетичних модальностей оперного характеру.....	50
Висновки до Розділу 1.....	59
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗИ-ПЕРСОНАЛІЇ В ОПЕРАХ М. А. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА.....	61
2.1. Поняттєво-сміслові (семантичні) основи оперної поетики М. А. Римського-Корсакова.....	61
2.2. Категорія гармонії в оперній поезиці М. А. Римського-Корсакова.....	91
2.3. Типологія оперних героїв М. А. Римського-Корсакова як проблема цілісної виконавської інтерпретації.....	107
Висновки до Розділу 2.....	125
РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНІ ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ПЕРСОНІФІКОВАНИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ М. А. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА.....	126
3.1. Фідеїстична семантика в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова.....	126
3.2. Мелодійна тематизація оперного тексту – ефект «нескінченної мелодії» в операх М. А. Римського-Корсакова.....	136
3.3. Феномен оперної мови М. А. Римського-Корсакова: діалогічний підхід.....	153
Висновки до Розділу 3.....	166
ВИСНОВКИ.....	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	180

ДОДАТОК А Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження.....	198
--	-----

ВСТУП

Актуальність теми дисертації зумовлюється новою сучасною затребуваністю оперних творів М. А. Римського-Корсакова та презентованих ними оперних образів, включаючи досвід їх музично-сценічних реінтерпретацій. Панорамна широта оперних персонажів та притаманних їм характерів, енциклопедична широта та глибина залучених до формування оперних образів музично-мовних засобів забезпечує творам Римського-Корсакова наскрізне національно-культурне та крос-історичне значення. Тому виявлення текстологічного інструментарію, який дозволяє композитору створювати парадигматичні жанрові моделі опери, типові естетичні взірці оперних персонажів та їх досконалі музично-мовні модальності постає одним з актуальних завдань музикознавця, який прагне до зміцнення методичних і фактологічних засад сучасного оперознавства.

Одним з провідних чинників **актуальності** даного дослідження є також звернення до понять оперного героя – образу – персонажа в їх взаємозалежності та сумісному входженні до царини оперної семантики з її персоніфікованими, водночас універсальними смисловими показниками. Наголосимо також на **актуальності** типологізуючого підходу до вивчення персонажів оперних творів Римського-Корсакова, адже своєю жанрово-змістовою парадигматичністю дані персонажі здатні відкривати шлях до загальної семантичної типології оперних образів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

Мета роботи – виявлення художньо-сислової природи і музичної специфіки образів-персоналій в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова.

Основними завданнями роботи є наступні:

- сформуванати музикознавчі підходи до поняття оперного образу, визначити жанрову природу оперного образу та оперного характеру в їх взаємозалежності та скерованості до ідеї оперного героя;
- розвинути поняття оперної мови як культурного артефакту та специфічного музичного феномена;
- розгорнути характеристику оперного інтонування як синтетичного художньо-експресивного феномена;
- запровадити поняття оперного образу-персоналії, визначити провідні образи-персоналії в операх М. А. Римського-Корсакова;
- визначити поняттєво-сислові (семантичні) основи оперної поетики М. А. Римського-Корсакова, зокрема роль фідеїстичного відношення та категорії гармонії в його оперній творчості;
- розглянути явище мелодійної тематизації оперного тексту в операх М. А. Римського-Корсакова;
- розкрити індивідуально-авторське розуміння М. А. Римським-Корсаковим оперної мови та її музичних складових;
- висвітлити важливість типології оперних героїв М. А. Римського-Корсакова при оновленні виконавсько-інтерпретативного підходу та виборі його засобів.

Об'єктом дослідження є оперна творчість М. А. Римського-Корсакова в контексті художньо-естетичних реалій відповідного історичного часу.

Предмет дослідження – музично-мовна презумпція образно-сислового змісту та виконавської інтерпретації опер М. Римського-Корсакова.

Хронологічні межі дослідження зумовлені часом створення опер М. А. Римського-Корсакова, тобто перехідним періодом мистецької історії

від XIX до XX століття, також новим резонансом оперних ідей композитора в естетичному просторі сучасної європейської культури, що завершує шлях XX століття та вибудовує координати XXI-го, відтак також відзначеного перехідністю.

Провідний аналітичний **матеріал дослідження** спирається на оперні твори М. А. Римського-Корсакова (15), з врахуванням їх творчо-біографічної жанрово-стильової послідовності (Псковитянка – 1873; 1878; 1892; равнева ніч – 1880; Снігуронька – 1881; Млада – 1892; Ніч перед Різдом – 1895; Садко – 1896; Моцарт і Сальєрі – 1898; Бояриня Віра Шелога, пролог до опери «Псковитянка» – 1898; Царева наречена – 1899; Казка про царя Салтана – 1900; Сервілія – 1902; Кашей Безсмертний – 1902; Пан воєвода – 1904; Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію – 1904; Золотий півник – 1907).

Методологічну основу дослідження визначає єдність естетично-ціннісного та текстологічного підходів, здатних сумісно визначати магістральний напрям музикознавчого дослідження жанрової семантики опери як діалогу культурно-історичних та художньо-композиційних чинників відтворення «смислового світу» людської особистості.

Методи дослідження можна представити як інтердисциплінарний дискурсивний щодо провідних понять та тих категорій, котрі входять до сфери оперної поетики; семантико-типологічний відносно оперної традиції у її втіленні творчістю Римського-Корсакова; аналітичний музично-семіологічний, поєднаний зі стильовим та стилістичним підходами, що дозволяє виокремлювати основні мовні засоби та прийоми, притаманні оперній мові Римського-Корсакова на різних художньо-естетичних рівнях її формування та експлікації.

Теоретична база дослідження утворена тими працями, що виступають науковими пролегоменами сучасного оперознавства в єдності його теоретичних та прагматичних настанов (Б. Асаф'єв, Бай Цюань, В. Богатир'єв, С. Богоявленський, О. Бозіна, Н. Вільнер, І. Белза, Т. Гоббі,

Б. Горович, А. Гозенпуд, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, О. Іготті, Д. Кіреєв, Л. Кирилліна, В. Конен, Г. Кречмар, І. Пивоварова, Л. Ротбаум, К. Ручьєвська, І. Силантьєва, О. Скорбяшенська, О. Соловцов, Н. Туманіна, С. Тишко, Е. Фрід, А. Хохловкіна, Г. Хубов, М. Черкашина-Губаренко, Чжен Цзін, Чжи Інъ, Чжу Лу, Р. Ширинян, О. Ейкерт, Б. Ярустовський, д. ін.);

– естетичними, філологічними, психологічними та музикознавчими працями, присвяченими питанням семантичного (семіологічного) відображення художнього змісту (С. Аверінцев, Л. Акопян, А. Андрєєв, М. Арановський, М. Бахтін, М. Бонфельд, Л. Виготський, Г. Гадамер, Н. Герасимова-Персидська, Л. Гінзбург, Р. Інгарден, М. Каган, Ю. Кон, Д. Лихачов, О. Лосєв, Ю. Лотман, С. Мальцев, С. Маркус, В. Медушевський, Є. Назайкинський, В. Петренко, О. Самойленко, О. Сокол, О. Сохор, Ю. Степанов, І. Степанова, Е. Тарасті, Р. Тельчарова, Б. Успенський, П. Флоренський, В. Франкл, Е. Фромм, Й. Хейзінга, Т. Чередниченко, В. Шестаков, У. Еко, д. ін.);

– музикознавчими роботами, безпосередньо пов'язаними з вивченням творчості М. А. Римського-Корсакова, російської опери ХІХ століття (Б. Асаф'єв, А. Гозенпуд, Джан Бібо, Ю. Келдиш, О. Оголевець, Г. Орлов, О. Орлова, О. Ручьєвська, О. Соловцов, С. Тишко, А. Цукер, В. Цуккерман, Р. Ширинян, Б. Ярустовський, д. і.).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше*:

- здійснено цілісний підхід до оперних образів як завершеної семантичної системи, яка може набувати універсального ціннісного значення, залишаючись оригінально-авторською та втілюючи індивідуальну композиторську поетику;
- запропоновано текстологічно поглиблений персоніфікований підхід до оперного образу та оперного характеру, виявлено їх поєднання з ідеєю оперного героя;
- запроваджено поняття образів-персоналій стосовно оперної творчості М. А. Римського-Корсакова;

- виокремлене та розвинене поняття оперної мови як специфічного жанрового артефакту, що має власні передумови та показники;
- доведено значущість явища «нескінченної мелодії» в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова.

Отримали подальший розвиток:

- дефініції оперного тексту, оперного інтонування, оперного образу-персоналії;
- оцінки феномена фідеїстичного відношення та категорії гармонії в їх проєкціях до оперної творчості.

Уточнено:

- можливість типології оперних героїв М. А. Римського-Корсакова;
- складно-діалогічну природу оперної інтерпретації;
- музичні чинники оперної мови М. А. Римського-Корсакова.

Практичне значення роботи зумовлене можливістю її запровадження до академічного навчального процесу в його теоретичному та практичному вимірах, зокрема залученням матеріалів дослідження до змісту лекційних курсів та індивідуально-творчих занять в ЗВО, що готують музикантів-виконавців та музикознавців. Особливої ваги положення дисертації здатні набувати у процесі постановочної роботи з оперними творами М. А. Римського-Корсакова, також у формуванні концепційних засад оперознавства як різновиду діалогічного мистецтвознавства.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 22–24 квітня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 4–6 грудня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня

2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.

Публікації. За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 4 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

Структура роботи. Робота складається з вступу, трьох розділів, десяти підрозділів, висновків і списку використаних джерел (219 позицій). Обсяг основного тексту дисертації – 169 с.

РОЗДІЛ 1

ПРО ПОНЯТТЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ. ІСТОРИКО- ЕСТЕТИЧНИЙ І ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПІДХОДИ

В Розділі 1 ставляться питання про специфічні риси оперного образу та передумови його виокремлення й з'ясування, обговорюється актуальне тлумачення семантичного напрямку як провідного у вивченні образного призначення художнього явища, нового розуміння надається поняттю артефакту та «артефактності» оперної творчості.

1.1. Мова опери як культурний артефакт

Сучасне оперознавство має широкий спектр методичних завдань, зумовлених специфічною природою оперної творчості та особливостями її соціокультурних чинників, проєкцій. Зокрема, відкритими залишаються питання про інтерпретативні властивості оперної мови, культурні передумови формування оперного сюжету та особливості здійснюваного оперним твором художнього синтезу. Але найбільш складним, водночас гостро-актуальним в умовах зростаючого впливу оперного театру на формування ціннісних соціальних пріоритетів, постає питання про семантику оперного образу як змістову квінтесенцію оперної дії та її ідеальні проєкції у смислового полі твору, що визначають художнє значення й рівень впливу опери як культурно-історичного артефакту. Відтак відправною постає проблема вивчення специфіки художньої мови опери як не лише певної мистецько-видової інституції, а й як артефакту культурної свідомості.

Серед усіх великих синтетичних художніх форм, що набувають спеціального інституціонального призначення, опері відведене особливе місце – як інтегратору психологічних показників і потреб культури певного історичного періоду. Придбає опера й деякі метаісторичні властивості, моделюючи і зберігаючи ті ціннісні доміанти культури, які важливі на всіх

етапах історичної еволюції людської спільноти. Звідси й особлива художньо-психологічна предметність – так би мовити іманентно зумовлена артефактність оперного мистецтва, що здатна виступати семантичним рельєфом культурної свідомості, тобто виходить за межі лише художньої знаковості, впливає на соціальний регламент відношень, почуттів, оцінних позицій.

Знакова природа оперних артефактів – і опери як артефакту культури – обумовлена тим, що вони одночасно представляють дві, рівною мірою важливі для людського досвіду, предметно-сміслові сфери: практично представлену та упорядковану; особистісно-інтенціональну, сховану в процесах свідомості, але спроможну виявлятися опосередкованими шляхами, репрезентувати почуттєвий досвід з його специфічними комунікативними можливостями. Перша сфера більшою мірою визначає матеріал і засоби даного виду мистецтва, отже його зовнішню жанрову форму, інша звернена до принципів утворення художнього прийому, в остаточному підсумку спрямовуючись до передачі єдності, цілісності вже не лише відокремлено-індивідуальної, але й історично визначеної свідомості, яка здатна ставати, за твердженням Л. Виготського [39], *самостійною формою* людського буття.

З даної сторони, яку вірніше всього визначати як стильову, різні способи побудови опери – подійно-дійовий візуально-видовищний, словесно-літературний, музичний, а також їх різновиди, постають шляхами культурної комунікації. Вивчення низки дисертаційних концепцій (О. Бозіної [33], В. Богатирьова [29], О. Іготті [75], І. Пивоварової [130], І. Силантьєвої [148], А. Чепіноги [195], деяких інших) дозволяє переконуватися в тому, що всі вони рівною мірою, хоча й з різних дослідницьких позицій, характеризують процес художнього впливу оперного твору, таким чином визнаючи існування особливої форми *оперної комунікації*. У якості центральної семантичної передумови виділяється проблема взаємодії словесного та музичного матеріалу, реалізованої у феномені інтонування, яку, мабуть, треба визнавати обов'язковою для всіх напрямів оперознавчої теорії; відокремлюється

поняття «дієвого інтонування» (А. Чепінога), що дозволяє обговорювати «драматургічність інтонації», її здатність включатися в оперну дію в повному обсязі художньо-виразових складових.

Таким чином, поняття оперного інтонування приймає нову широту, що передбачає і нові якості його музичної сторони: музична інтонація стає посиленним «семіотичним знаком» (О. Іготти) – стає знаком «персонажного переживання»-перевтілення (І. Силантьєва), виражає рольове призначення оперного співу (В. Богатирьов), досягає нового семантичного обсягу та рівня.

Семантична репрезентація оперного змісту, що дозволяє судити про широкі культуротворчі функції оперного впливу, дозволяє включати в артефактне поле опери сценічну постановочну інтерпретацію, що репрезентує режисерську концепцію опери. На даному системному рівні оперної художньої конструкції виникає перехід словесно-музичних значень до нової системи виміру, що припускає візуальний причинно-наслідковий порядок – сценічну хронотопію, частиною якої буде виступати словесно-музичний матеріал; цій, найбільш видимій, частині оперної концепції буде підкорятися і її «таємний», символічно запрограмований зміст.

Так, А. Чепінога, розбудовуючи поняття про «дієву інтонацію» у зв'язку з оперною режисурою та майстерністю актора-співака, вважає її головним змістовним напрямом знаходження необхідного й «вірного» музичного компонента, оскільки за його допомогою виражається «якийсь вищий смисл у почуттях». Вона акцентує трагічні естетичні переваги опери, що виражаються в образах і характерах головних персонажів, оскільки «здебільшого оперний персонаж виводиться на сцену в граничних для себе життєвих обставинах», так би мовити, на межі розв'язання питань життя й смерті, у пограничному стані свідомості, що надає оперній інтонації особливий «патетичний» відтінок [195].

Драматична природа опери є своєрідним синтезом реальних життєвих проявів; обставини, у які попадає герой опери, змушують його продукувати емоції надзвичайно високого рівня. Природа цих емоцій, як правило, має

героїчну основу й тому не може усвідомлюватися глядачем/слухачем як звичайна-повсякденна. А така висока емоційність оперного характеру обумовлена «вираженням трагічних протиріч душі, станом «внутрішнього бунту», боями, що відбуваються на полях внутрішнього життя» [75].

В оперній формі сходяться плани «зовнішнього» і «внутрішнього» життя, а їх взаємодія – саме як дія – обумовлюється розвитком двох типів руху, сценічного та психологічного, двох форм його вираження, акторської й співочої, причому виявляється особливий «професійний інструмент», що дозволяє наближати обидва типи та обидві форми – інтонування як головний комунікативний канал впливу на глядацько/слухацьку аудиторію.

Дієве, тобто синтетичне за основним професійним завданням, інтонування є засобом подолання протиріччя між статуарністю класичних оперних форм і динамічною не-рівновагою середовища сучасних реципієнтів. Воно адресоване, найбільше, часовій стороні спектаклю, тому виступає «ритмоінтонацією», у визначенні А. Чепіноги; його можна також називати темпорально-ритмічним, оскільки воно є ймовірним засобом (інструментом) збереження «специфіки» оперного твору, і на той же час – розкриття його «співзвучного часу» тобто узгодженого з новими часовими вимогами (з новою хронологією) змісту.

Підкреслимо, що поняття «дієвої інтонації» має режисерське походження; його автором є Б. Покровський, чий досвід, чий «нововведення», чий теоретичні пошуки в галузі оперного інтонування фактично спровокували «творчу революцію» у сучасному оперному театрі. Тому одним з головних завдань вивчення оперного твору, особливо в процесі його виконавської інтерпретації, є визначення комплексної природи «дієвої ритмоінтонації», адже вона містить у собі принцип, що дозволяють зрозуміти і «природу опери (інтонаційність, театральність, цілісність)», і специфіку сприйняття оперного матеріалу глядачем/слухачем як «активно-діяльне й емоційно-ціннісне збагнення опери» (див.: [131–134]).

Не випадково А. Чепінога констатує, що «саме емоційно-енергетичний вплив *музичного слова*, тобто інтонування в опері, і є індивідуальним виразовим засобом створення художнього образу. Саме органічним інтонаційним сплавом музики і слова артист діє на глядача, ретранслює внутрішнє життя свого персонажа, й ширше, внутрішнє бачення, оцінку реальності, композиторське і власне особисте ставлення до дійсності» [195].

Основою внутрішньої логічної структури, що визначає змістовно-сміслову дієвість оперного інтонування, є єдність словесного й музичного матеріалу. У силу цього можна виділити проблему взаємодії музики й слова як центральну в оперній драматургії, обґрунтовуючи у зв'язку із цим поняття «драматургічності» оперної інтонації. Так, А. Чепінога зауважує, що «дієве інтонування» – не тільки прийом подачі слова за допомогою певного нюансування, а «цілий шар, який у результаті народжує поняття драматургічності інтонації. Вона містить у собі не лише тональний, стилістичний, тембровий, темповий і інший якісний і кількісний розвиток музичної драматургії, але й виділяє з себе драматургію паузи, мовчання, зупинки. «Дієва інтонація» допомагає артистові так проаналізувати партитуру, щоб виявити драматургічні інтонаційні акценти, завдяки яким глядач самостійно, на почуттєвому рівні сприймаючи оперний твір, адаптує до свого сприйняття оперну умовність» [195, с. 138].

Дієве інтонувння, яке організує цілісний вплив оперного матеріалу, передбачає цілісний образ виконавця на оперній сцені, є сценічно обумовленим і виправданим, що й дозволяє знаходити в ньому відбиття певного візуально-пластичного завдання, зв'язки з видовищною стороною оперної постановки, оскільки повинні мати місце і «правда життя» і «правда змісту»: обидві народжуються в єдності всіх каналів і засобів свідомості та комунікації, зорового, слухового, і подійно-дієвого.

Здатність оперного виконавця знаходити всі дані аспекти художньо-інтонаційного впливу І. Силантьєва визначає як здатність до перевтілення, тобто уявлення – відтворення умовної (віртуальної) особистості оперного

персонажа та відповідного їй «персонажного змісту», що вимагає «новітніх знань» в сфері людинознавства: «для того, щоб досконально зрозуміти свого героя у всій його неповторній складності і виразити засобами мистецтва найбільш повно та яскраво його духовне життя, живий характер» [148, с. 5].

У своєму докторському дослідженні музикознавець пропонує вивчати вплив музичного фактору на процес перевтілення співака-актора; екзистенціальну природу мистецтва перевтілення; психологічні механізми розуміння та присвоєння виконавцем тексту-свідомості персонажа; процесуальність переживання як *спільної* діяльності оперного виконавця і персонажа; музично-сценічні образи та форми внутрішньої і зовнішньої дії персонажа; фактори модальності вокальної інтонації, включаючи передбачувані обставини ролі. Отже значно глибшає й підхід до слова в контексті проблеми театральності оперного виконання; розкривається перехід від прихованого в слові динамічного образу до образності фонем, а від них – і до питань вокальної дикції, тобто виявляється тісна образна взаємозумовленість усіх параметрів сценічно-художнього перевтілення оперного виконавця.

На широкій теоретико-методологічній основі І. Силантьєва вводить поняття образно-сміслового інтонування, яке виступає інструментом «персонажного переживання»-перевтілення. У зв'язку з цим стає майже неминучим звернення до творчого феномена Ф. Шаляпіна та розробленого цим видатним музикантом методу перевтілення, який є повністю актуальним для сучасних виконавців. Можна навіть затверджувати, що в сучасних художньо-комунікативних умовах і в контексті нових теорій переживання, у тому числі, емоцінології, а також у зв'язку з посиленням інтересу до оперного мистецтва саме як до сфери художнього діяння, чуттєво-естетичної культури, феномен Шаляпіна та пов'язані з ним методичні принципи «психологічного театру» набувають нового глибинно-сміслового значення, стають показниками семантичної повноти, здійсненності оперно-театральної творчості.

У всякому разі, І. Силантьєва відзначає, що оскільки опера має літературно-драматичну основу, користується засобами сценографії та сценічної драматургії, а музичний матеріал сполучається з дієвими словом і знаком, припустимо підійти до неї з позиції «семіологічних законів», а у зв'язку з цим залучити «семантичну естетику»: при широко-синтезуючому або, навпаки, глибоко аналітичному, що розкриває первинний жанровий синкретизм, підході до оперного жанру як до спеціалізованої сфери музично-театрального мистецтва, виявляється «мова особливого роду», «царство символів, що утворюють свідомість індивіда», отже в новому актуальному значенні виявляються питання розуміння – інтерпретації [148].

Створюваний оперним співаком «персональний образ» потрапляє на ґрунт герменевтичної теорії в її сучасному положенні й розвитку, який передбачає психологічну спрямованість, з одного боку, звертання до сфери художніх артефактів у всьому їх різноманітті як до можливої експлікації семантики свідомості, з іншого. І якщо І. Силантьєва дозволяє собі вказувати, що «артист дотримується прийому герменевтики в її прадавньому призначенні – способу тлумачення багатозначних символів», оскільки «немає більш багатозначного символу, аніж особистість», то можна додати, що немає більш складної художньо-символічної форми, ніж творчість оперного співака-актора, оскільки вона припускає інтегровану інтерпретацію всіх основних видових можливостей мистецтва: літературного наратива й специфічної словесно-поетичної образності, зображального показу й пластичного жестового вирішення, музичного звучання, зовнішнього умовно-вчинкового життєво-фактологічного здійснення та внутрішньої психологічної подієвості.

У зв'язку з цим можна погодитися з І. Силантьєвою у тому, що будь-яка зовнішня форма виразності співака-актора продиктована уявлюваним персонажним станом, мисленням і відчуттям, а внутрішні образи і форми руху та дії виконавця зумовлюються особистісно-психологічно – і саме на цій психологічній основі знаходять образне значення, «натхненність».

Даний підхід дозволяє автору виділяти *категорію переживання*, котра вказує на своєрідність безперервної внутрішньої діяльності виконавця («інтенсивне, емоційно пофарбоване осмислення виконавцем кожної миті, що відбувається»), з одного боку, «переживання самопочуття й подолання кризових ситуацій від імені оперного героя», яке безпосередньо «позначається на тембровій виразності голосу виконавця та образності інтонування», з іншого [148, с. 594].

Подібна «роздвоєність» способу розуміння та інтерпретації, потреба в буквальному представленні – озвучуванні переживання змушує згадувати про методичні принципи К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, М. Чехова (див.[162; 118; 201], тобто про творчо-практичну сторону «театру переживання», який не втрачає, навпаки, нарощує свій семантичний потенціал в умовах сучасної оперної творчості.

Актуальність проблеми переживання як фундаментальної екзистенціальної для оперного виконавця обумовила методологічний напрям і предметний зміст дослідження Бай Цюаня [18], у якому, зокрема, відзначається, що оперне переживання – це особливе явище і поняття, що вказує на нову художню предметність емоційного переживання, котра виникає в оперному творі завдяки особливим властивостям оперного жанру, має темпоральну процесуальність як принципову конститутивну рису, бо здійснюється лише у процесі оперного діяння та сприйняття. Оперне переживання «повинне розглядатися як задум композитора, що включає в якості провідного творчого завдання *моделювання певного, композиційно конкретизованого, емоційно-когнітивного процесу, тобто художньої почуттєвої концепції – або концептуалізацію почуттів*. У цьому випадку воно стає необхідною частиною оперного тексту, його *емотивно-аксіологічною парадигмою*, яка знаходить власні знакові форми і визначає їх пріоритетність стосовно власних потреб» [18, с. 146].

Синонімічними стосовно поняття «*концептуалізації почуттів*» в дисертації І. Силантьєвої виступають поняття «образ голосу», «проживання-

переживання», «вирішальне внутрішнє переживання», «модус трансцендентності», «сценічна екзистенція», «модус персонажного буття», деякі інші спеціальні прийоми, що невід'ємні від художньої реалізації, тобто включають до себе специфічні художні засоби. У зв'язку з останніми дослідниця детально розглядає роботу Ф. Шаляпіна над «омузичненням» слова та створенням вербальних «слідів» у співі, тобто вивчає виразові прийоми оповідача-драматизатора в умовах перевтілення з акцентуацією виразної ролі фонем та орфоепії, функції останніх у створенні взаємодіючого з музикою динамічного образу слова. Ці й деякі інші судження про оперну творчість дозволяють дійти висновку, що створювані великим співаком образи, принципи артистичної гри та вокальної інтерпретації увійшли до системи художньої виразовості опери як частина *стильової традиції*, тобто виявили якості культурно-художніх артефактів.

Відтак причетність оперної творчості до світу живих людських емоцій, важливість останніх для історично трансльованого смислового змісту культури дозволяє знаходити в *оперній стильовій традиції*, включаючи її мовну презумпцію, особливий художній феномен, що забезпечує важливий комунікативний досвід, соціально-психологічну співпричетність. Музичні компоненти оперної стильової традиції обумовлюють її образно-смислову визначеність і диференціацію в тій мірі, у якій типи інтонування обумовлені різними модусами персонажної свідомості. У зв'язку з цим давно встоялося розмежування аріозних, аріозно-декламаційних, декламаційно-речитативних і власне речитативних форм, з можливою трансгресією останніх до «шпрехштимме», тобто до напівспіву – напівговору.

Співвідношення ступеня активності й виразності словесно-мовного та музичного способів інтонування є *традиційним оперним прийомом* позначення естетичного статусу (від героїчно-піднесеного до низько-злочинницького) і психологічного стану персонажа (від щастя в любові до очікування смерті), тому даний прийом треба визначати як стильовий. Естетично обумовлене та психологічно визначене, упредметнене словесно-

музичне інтонування стає носієм стильових ознак, регулятором стильового механізму оперного твору, відтак воно є автономним оперним артефактом.

Таким чином, можна дійти висновку, що серед усіх великих синтетичних художніх форм, що постають в осередку суспільних інтересів, опера займає головне місце тому, що може розглядатися як інтегратор психологічних показників і потреб культури, причому як з хронотопічною локалізацією, так і крос-культурним й метаісторичним шляхом. Опера здатна вибирати та закріплювати в образній художній формі ціннісні потреби культури, зберігаючи їх домінантні властивості, підводячи до рівню артефактності низки фактів, ситуацій, відношень, переживань, особистих почуттів, тобто коло тих явищ, що визначають буття людської особистості з усіма її зовнішньо-комунікативними та внутрішньо-психологічними показниками. Образний зміст оперного твору входить до естетико-семантичного рельєфу культурної свідомості. Багатоскладовість жанрової форми опери, що передбачає подієвість в її сценографічному вираженні, візуалізацію з актантно-видовищними наголосами, словесно-поетичну форму, зумовлену сюжетними завданнями та музичне втілення як художньо-мовну інтеграцію всіх чинників художньої концепції, визначається множинністю процесу культурної комунікації. Тому, організуючи особливу сферу художнього спілкування, діалогічна знакова природа опери, її іманентна артефактність, обумовлена тим, що вона одночасно представляє дві, рівною мірою важливі для людського досвіду, предметно-сміслові сфери: соціопрактично представлену й упорядковану; особистісно-інтенціональну, приховану в процесах свідомості, але експліковану у почуттєвому досвіді з його специфічними інтерпретативними можливостями. Оперна творчість успішно підтверджує той факт, що історично сформована, канонічна людська свідомість, проявляючись та розвиваючись в індивідуально-особистісній формі усвідомлення-переживання, виступає самостійною предметною галуззю людського буття.

1.2. Естетична природа образу оперного героя: про зв'язок оперної жанрової форми та мелодрами

Торкаючись проблеми образного персонажного змісту опери, неможливо оминати феномен оперного героя, як такий, що концентрує у собі специфічні антропологічні критерії оперної творчості, виділяє цю творчість серед інших жанрових спроб відтворення ідеї людини та визначення способів її оцінювання.

Умовність постаті оперного героя виявляється вже в самій цій номінації, оскільки оперний персонаж, що опиняється у вирії художніх подій та повинен мати певні етичні властивості, може бути повністю позбавленим звичних ознак героїчності. Перш за все, герой опери – це не «сильний» герой; навпаки, він не боїться зізнатися у своїй слабкості, оголюючи душу; це розуміння таємної сутності людини, що йде від драматичної схвильованості К. Монтеверді та парадоксальної іронічності Г. Перселла, виплекане класичною музикою, яка формується разом з оперною формою. Вони зростають разом – опера і класична музика (музичне мистецтво Нового часу), разом займають місце нового художнього авторитету, що трансформується в ініціативність авторства. Тому оперну музику, як і «класичну», можна, слідом за Г. Гессе, називати «екстрактом і втіленням людської культури», «самим ясним, самим характерним, самим виразним її жестом...» [50, с. 115–116]. З характеристики, даної Г. Гессе основним семантичним складовим класичної музики, виступають і моральні риси оперного героя, що відповідають його естетичній сутності, а саме: «веселість» як вище знання й любов, прийняття всієї дійсності, пильнування на краю всіх прірв і безодень, доблесть, яка з наближенням смерті лише міцніє, причетність до культу Прекрасного; «просвітління, пробудження» як досягнення ясності й чистоти, як прекрасна музична метафора, що стає закликком життя; «порядок (упорядкованість)» – близький до космічного, що затверджує віру в

духовність людини, несе втішну гармонію закону і волі, служіння і панування. Стаючи змістом музики, ці, втілені в оперному герої, моральні жести культури набувають нового символічного значення, особливу інакомовність, підсилюються саме нею, оскільки «в іносказаннях, знаках, піснях ми зберігаємо порив священний» [50, с. 56].

Отже, іносказання – шлях складних метафор-символів – не тільки основний, але і єдиний шлях оперної творчості та оперного героя, що обумовлює їх естетичну значимість та музичну знаковість. Так у поетику оперного образу, до жанрової поетики опери входить притча з її морально-категоріальними дихотоміями, завдяки яким зміст міфології починає звиватися у «тугі» образні структури. Власне, притча як перехідна форма між міфологічним сказанням і художнім іносказанням і освоює метод метафоризації, зароджуючись *усередині* міфу з метою повчання, роз'яснення, найчастіше у зв'язку з діалогічними побудовами – протиставленнями, переймаючи, повторюючи в новій якості практику античних агонів, передвіщаючи катехизисну побудова текстів і т. д. Для нас важливіше всього того, що притча, притчевість проникають усередину музичного виразового ряду, наділяючи його переносним значенням стосовно всієї системи оперних художніх відносин і визначаючи концепцію опери як музичну, головне завдання якої полягає у затвердженні свободи людського вибору, людської волі, людської свідомості та долі. Дана відповідальна позиція опери відразу виводить її на рівень тих жанрів, які здатні до потужного компенсативного та гармонізуючого діяння, виробляючи, узгоджуючи у новій образно-естетичній цілісності усі мовні показники та чинники людської свідомості.

Змістовний контекст низки робіт Л. Виготського дозволив нам прийти до думки про те, що свідомість говорить з нами не на одній, а на багатьох мовах [39, с. 200]. Для того, щоб почути ці мови та зрозуміти їх недостатньо одного досвіду вербалізації. Вербальна форма – лише одна зі спектру можливих мовних форм (форм висловлення та спілкування). Виготський прийшов до цієї ідеї, коли виявив, що, крім опосередкування за допомогою

словесної мови, вербалізації, можуть існувати інші форми опосередкування. Спеціально він їх не вивчав; він тільки порушив питання про те, що позасловесні форми спілкування, знакові структури, позасловесна сфера свідомості – дуже перспективний предмет дослідження, той предмет, який може відкрити нові можливості психологічної науки. У якості такого предмета і постає оперна музична семантика.

І сьогодні опера з підкреслено наївною плакатністю готова підтверджувати знову й знову, як свою провідну тему, тему свободи людського вибору, свободи вчинку і свідомості. Якими б шляхами не розвивалася, модифікувалася оперна семантика, вона завжди передбачає теми любові та краси людських відношень, формуючи споріднені у позитивно-смісловому плані інтонаційні комплекси (музичні плани) образів-персоналій, що протистоять смерті та забуттю, тобто досягають певної величі, навіть не претендуючи на неї.

Таким чином, смислова загадка опери та оперного героя полягає в тому «уроці свободи» або «катартичного самоздійснення», який вони виконують (буквально) музичним шляхом, відкриваючи тим самим особливе призначення драматизованого мелосу, музично, вокально одухотвореної інтонації. Завжди залишаючись ліричним за своїми основними мовними характеристиками, оперний герой допускає різні образно-сміслові відкриття опери та естетичні модальності, здатен змінюватися, переходити з одного якісного стану до іншого, психологічно модулювати.

Широта характерів оперних героїв дозволяла розміщувати серед них і трагедійні постаті, що уособлюють протест проти життєвої несправедливості, і ідеальні утопічні персони, що перебувають поза сферою дії соціально-історичних сил. Виявлення особливої здатності оперного мистецтва до персоніфікації обумовила створення цілих галерей оперних образів як прецедентів людських характерів та відносин, як взірців поведінки та переживання, як прототипів «героїв свого часу», тобто

сучасників (відповідно до різних, зацікавлених у цьому, історичних соціальних формацій).

Призначення оперного мистецтва моделювати узагальнені, водночас конкретизовані сюжетними побудовами людські постаті, дарувати суспільству його портретні відображення в ушляхетненому та піднесеному вигляді забезпечило висунення оперної творчості на провідні соціо-виховні позиції в російській музичній культурі дев'ятнадцятого століття. Для даного періоду російської музичної показовими щодо стильових ідей та тлумачення смислу людського буття стали два основні напрями. Перший з них характеризував підйом значення особистісного начала – автономної людської свідомості як перетворюючої визвольної сили, здатної на пошук вічних цінностей, які можуть сприяти соборній єдності культури. Він зумовлює гранично широке розумінню художньої цінності музики – аж до її містеріального розчинення в житті, стимулює особливу увагу до канонічної жанрової пам'яті і, за її допомогою, до традиційного стильового начала, відповідно й ретроспективизм творчих позицій.

Для іншого провідними рисами стають передчуття грандіозних змін як катастрофи, есхатологічність та апокаліптичність, разом з цим прагнення захиститися «вільно-несподіваною» красою мистецтва, для цього звільнитися від життєвих прагматичних функцій музики, підсилити її вміння створювати символічні підміни психологічної реальності, переосмислюючи жанрові принципи, використовуючи стилістичну перебудову стильових норм як знак інакомислення, стверджуючи право на авторську переакцентуацію – переоцінку (остання передбачає як зниження, так і піднесення образного змісту).

Розмежованість цих двох напрямів не виключала можливості їх взаємодії, яскравий приклад чого надавала творчість О. Скрябіна. Найбільш значущою авторською постаттю у меморіально-мнемонічному напрямі постав С.І. Танєєв, який знаходив жанрові форми та стильові ресурси для відтворення взаємодії духовно-релігійного, узагальнено-морального і

індивідуально-драматичного, відкривав нові сторони специфічно-вторинного композиторського міжжанрового діалогу, підіймаючи його до рівня діалогу жанрових систем музики – традиційної культової та світської, общинної та авторської, що упередметнюється, мовно реалізується в композиційних новаціях музичного твору. Міжжанровий діалог релігійного та світського як різних типів духовності, своєрідна «дискусія» про переваги кожного з них визначає багато творчих шукань С. Танєєва. Але Танєєв – типова фігура для російської культури даного часу ще й тому, що і як теоретик, і як композитор він постійно звертається до проблеми взаємодії російського та західноєвропейського, як у загальних способах пізнання світу (у формі позитивного наукового знання), так і в художніх – естетичних музичних – оцінках. Проблема художньої акультурації в музиці для Танєєва виражалася в завданні повного освоєння російськими композиторами всіх історичних форм поліфонії. Не обмежуючись відомими йому та російській музиці, в цілому, випадками тотожності духовних (культових) і поліфонічних традицій, він шукає свій шлях такого їх синтезу, який у всій повноті втілить класичну ідею універсалізму музичної мови. Можна сказати, що впродовж усього творчого шляху Танєєв прагнув до єдиної і всеосяжної жанрової форми, у якій були б виражені й своєрідно переборені ціннісно-сміслові протиріччя культури. Досвідом її створення виявилася остання кантата Танєєва «По прочитанню псалма».

З середини XIX століття в російській хоровій музиці ясно позначилися дві рівнозначні жанрові тенденції; перша з них пов'язана з розвитком традиційних службових (храмових) піснеспівів, зі збереженням високого професійного авторитету літургічної музики, зі збереженням і навіть зростанням інтересу до культової хорової музики, як найдавнішої та найміцнішої традиції національного мистецтва; інша тенденція позначає нові уявлення про можливості хорової музики вже за межами культової практики та у зв'язку з усім досвідом світської композиторської творчості. Дана друга тенденція успішно реалізується в оперному жанрі (що надає російській

класичній опері риси ораторіальності), формуючи нове ставлення до жанрово-семантичних можливостей хорової музики, також стимулюючи пошук тих засобів і прийомів, які дозволяють опері виступати повноправним заступником усього семантичного багатства культових хорових жанрів. Російська опера претендує на такі ж височину й глибину, узагальненість і сакралізацію образного змісту, які властиві церковному ритуалу. Іншими словами, вона прагне перенести літургічну ідею в іншу сферу музичної культури, де їй можливо буде дати нове тлумачення, не стиснуте канонами служебності.

Тому російська опера, зокрема в творчості М. Римського-Корсакова, відразу виявляє тенденцію до універсальних стильових рішень, до такого ступеня усупільненості ідеї художнього опусу, що авторська індивідуальність «розчиняється» у самодостатньому авторитеті жанру. Саме тому стають особливо важливими три композиційні принципи: принцип «великої форми» як ідея універсальної композиції, що поєднує в собі найбільш істотні сторони досвіду музичної формотворчості; принцип музично-тематичного синтезу, що припускає зближення («зрощення») гомофонно-гармонійного й поліфонічного письма, вокальної й симфонічної драматургії, семантичних функцій словесно-поетичного й музичного тексту; принцип вибору словесного тексту як опорного конструктивно-драматургічного начала, підлеглого логіці музичного розвитку, але й прояснюючого цю логіку.

Дані принципи бути реалізовані в оперній формі завдяки тій її енциклопедичності, яку вона здобуває в дев'ятнадцятому столітті.

Як і в російській культурі даного часу в цілому, в оперній творчості повинно було вирішуватися корінне питання про взаємозалежність особистісного начала, окремої людської долі та суспільної свідомості, об'єктивного шляху Історії, Часу. Ця головна антиномія культури сприяє активному розвитку, збагаченню новими змістовними можливостями оперного жанру, у тому числі, веде до нового розуміння жанрового образу

автора в оперній музиці, до усвідомлення його здатності уособлюватися в створених ним персонажах, ставати головним «музичним героєм».

Ідея такого образу заснована на рівноправності об'єктивного загального та індивідуально-авторського начал в жанрових установах, як постійного та тимчасового, на своєрідній смисловій поліфонії історичної та індивідуальної свідомості у стильових умовах музичного твору. В остаточному підсумку, жанровий образ автора в «великій» оперній формі дозволяє засвідчувати таке наближення епічної, драматичної та ліричної інтерпретацій, коли виникає якісно нове жанрове ціле, відкрите до нового ж осмислення особистісного начала в мистецтві, в музичній творчості.

Специфіку ліричного у творчості російських оперних композиторів даного періоду, зокрема М. Римського-Корсакова, можна визначити як усвідомлення особистісного відношення до «жанрової пам'яті» музики, як національної, так і західноєвропейської, мета якого – формування автономної «стильової пам'яті», що дозволяє піднятися на новий щабель внутрішньо-стильового музичного діалогу.

Збагачення «стильової пам'яті» російської музики підлягає більш загальному завданню історичної єдності музики як художньої форми та пошуку універсальних складових стильового досвіду. З цим завданням пов'язане й наполегливе прагнення до синтезу як до нової «композиційної гармонії» різних способів музичної формотворчості. Даний синтез здійснюється на різних рівнях. Так, у симфоніях Танєєва зустрічається особливий тип «синтезуючих тем» (частіше в заключних розділах), що поєднують різний музичний матеріал не лише по вертикалі (відомим поліфонічним способом), але й по горизонталі (авторське відкриття Танєєва). Даний композиційний прийом підсилює враження монолітності, до якого композитор прагне у фіналах, а також у генеральних кульмінаціях.

Широкий стилістичний синтез становить суть індивідуальної манери С. Рахманінова. У його творчості прирівнюються музичні символи різних історичних обсягів та національних адресацій – повсякденні знаменні

інтонації, мотив *Dies irae*, «шкільна мова» російської музики (стильові явища, актуальні для петербурзької й московської шкіл). Сплав різних стильових тенденцій, що йдуть від творчості М. Римського-Корсакова, С. Танєєва, П. Чайковського, до якого додається інтерес до середньовічної тематики, виявляє творчість О. Глазунова 90-х років. Нарешті, виникає й унікальний смисловий «російський синтез» особистісного та общинного, людського та космічного, «божественного». Він здійснюється і в опері «Сказання про град Кітеж», і в «Дзвонах» Рахманінова, і в «Орестей» Танєєва, досягає високого ступеня у творчості Скрябіна. Сама послідовність задумів – «Божественна поема» – «Поема екстазу» – «Прометей», задум Містерії відбивають усе більш широке розуміння ідеї людського самоствердження: від одкровення божественного в людині – до екстазу духу й подвигу спокутного надлюдського масштабу, до злиття з первородними початками буття.

Відношення до Скрябіна серед російських музикантів його пори показово; це в більшості випадків неприйняття стильової автономності його музики, що інтерпретується як «відірваність» від російського ґрунту. Мимовільний осуд пролунав у словах Рахманінова про Скрябіна як про композитора «не російського», тому що він стоїть «на нічій землі». Навіть Б. Асаф'єв вбачав у Скрябіні, насамперед, подібного до Прометея «самотнього інтелігента», що залишається на рубежі епох. Тим часом, і особистість, і творчість Скрябіна типові для його епохи; але тільки в них властивий культурі шлях синтезу дійшов до верхнього щабля – до граничної кризової крапки – до синтезу «усього світу» та «усієї людини». Чим сильніша тенденція синтезу, тим вірогідніше виникнення символічної спрямованості художнього задуму. І у цьому сенсі Скрябін був досить показовою для свого часу постаттю митця, що шукає точку збирання усіх пророчих інтенцій музичної творчості.

Прагнення затвердити смислові можливості та композиційні параметри великої музичної форми як відкритої символічної зумовило оперні пошуки тих російських композиторів, які спиралися на історичні теми та епічний

розмах оперного «оповідання», але враховували потребу внутрішніх композиційно-предметних обмежень, заради знакової визначеності музичного змісту. Це сприяє ієрархічній побудові оперного матеріалу, коли вибір та розташування виразових комплексів зумовлюється внутрішніми жанровими колами, від найширшого до найтіснішого, від загальних хронотопічних показників фактури та обсягу дії як музичної – до прийомів висловлення окремих персонажів та їх мотивних характеристик. Встановлення нових нормативів оперного жанру відбувалося під знаком водночас і міфологізації оперного змісту, і наділення метафоричністю притчі, притчевим символізуючим іносказанням конкретного внутрішньо-композиційного рішення. Поєднання надзвичайної широти оперної ідеї з конкретністю композиційних умов її здійснення, зокрема, зі способами інтонування та музично-тематичної презентації героїв, утворює *два основних виміри оперної семантики – ноетичний та психологічний, буттєвий та особистісний, що виробляють власні засоби смислового усталення та символізації оперного змісту.*

Російська опера особливо прагнула стати вмістилищем духовного знання, необхідного сукупному людству та окремій людській особистості водночас з рівною силою. Тому герої символічно налаштованого оперного твору повинні уособлювати у собі якщо і не саме це знання, то хоча б потребу у ньому, стремління до нього. Оперний герой, що відповідає жанровим критеріям російської класико-романтичної опери, повинен поєднувати епічну міць характеру з його ліричною виразністю та переконливістю, привабливістю; головне, його призначення та доля в опері розкриваються шляхом *втіленого в музиці переживання*, що має істинне значення як пошук відповіді на онтологічно суттєві питання, навіть всупереч безпосередній сюжетній логіці, поверх даної логіки.

Досвід творчості композиторів, що зустрілися на порозі нового часу, виявився завершенням оперної традиції класико-романтичного періоду, самою своєю фінальністю прогнозуючи відновлення в майбутньому,

демонструючи готовність до історичного діалогу. До ознак цієї готовності відносяться створення сталої інтонаційно-мелодійної основи оперної мови, яка може з повним правом називатися національною, що означає образно-характерологічну визначеність, стильове обґрунтування музично-текстової організації оперного твору в його зверненні до певних культурних смислів. У зв'язку з даними передумовами формування оперної семантики *парадигматичного значення набуває мелодраматичність як специфічна якість опери*, що поєднує між собою смислові установки та прийоми побудови тексту та індивідуальних висловлень персонажів, тобто ноетичний та психологічно-особистісний виміри, у відповідності до музично-мовної природи оперного жанру.

Естетичне призначення мелодрами, завдяки якому вона вплинула на розвиток жанрової системи мистецтва та у багатьох відносинах визначила семантичний лад опери, а головне – повніше всього втілила феномен ліричного як «надлишкову людяність» (М. Бахтін) прояснюється у зв'язку з розглядом творчої презумпції людської свідомості.

Творчі функції людини проявляються не лише в якихось окремих формах її діяльності – в мистецтві, науці, виробництві і так далі. Найбільш загальна та інтегративна творча функція людини – це її орієнтація у світі, здатність до діалогу зі світом і до самодіалогу. Крім усіх інших творчих завдань у людини є одне постійне – творчість життя, отже творчість самої себе. Цю позицію, як єдину й загальну життєву позицію людини, психологи сьогодні розглядають як найголовнішу, таким чином, не розділяючи людину на якісь її окремі аспекти, сфери прояву, а намагаючись побачити в поведінці та вчинках людини, у її психологічній організації фактори центрування, збирання, притягання до єдиного цілого. Власне кажучи, саме по способах центрування, внутрішнім психологічним фокусам відносин до світу і до себе люди відрізняються між собою. Звичайно, слід ураховувати й той факт, що існують соціальні канони центрування, тобто самооцінки, у тому числі

визначені соціумом. Одна з головних проблем особистісного буття – співвіднесеність соціального та індивідуального, запрограмованості та волі.

Особистісна позиція – те, що можна назвати життєвою позицією – визначається співвіднесеністю зовнішніх і внутрішніх умов формування оцінних підходів до світу. Завдання такого формування й викликають те, що можна назвати особистісним зусиллям або психологічною напругою. Психологічна напруга – це напрямок активності особистості, вектор активності свідомості, психологічна модальність; так чи інакше, мова йде про те, що причина і характер психологічної напруги вказують на сферу докладання сил. Зусилля не буває байдужим до свого предмета й завжди виникає стосовно чогось. Життєва позиція – це координація зовнішнього і внутрішнього зусиль, зовнішньої предметної сторони зусилля та його психологічної обумовленості, але так чи інакше це завжди динамічний прояв особистісної свідомості, тобто напруга.

У працях М. Бахтіна зустрічається поняття «емоційно-ціннісна напруга»; синонімічним до нього є інше поняття – «емоційно-вольове зусилля» [20–23]. Цими словами Бахтін визначає зміст життєвої позиції зсередини, виявляючи те, що можна назвати інтенціональною формою існування людини в культурі.

Зовнішній предметно-фактичний план особистісного вираження і «глибинна семантика» людської свідомості, при всій їх взаємозумовленості, знаходять різні способи знакового оформлення як способи «портретування» людини. Коли ми говоримо про портретування, те маємо на увазі, що відтворюється, запам'ятовується той або інший людський світ, реальний або ідеальний; це відтворення тих зв'язків, які існують у даної особистості з навколишнім континуумом. Наприклад, так званий парадний бароковий портрет був орієнтований на те, щоб відтворювати образ суб'єкта (як якогось «персонажа») не у випадковому або повсякденному положенні, а з презентацією всієї вагомості його соціального статусу. Бароковий портрет тому й називається парадним, що людина, зображена на ньому і перетворена

на персонаж соціальної гри, представляється в найкращому, найбільш довершеному своєму вигляді (повинна добре виглядати, бути в перуці, неодмінному атрибуті соціальної зовнішності барокового персонажа, у парадному платті або мундирі, з зображенням усіх суспільних нагород, знаків відмінності тощо).

Цю тенденцію портрет зберігає досить довго – аж до дев'ятнадцятого століття, в епоху ж бароко всяке інше зображення людини портретом не вважалося. Бароковий портрет – вдалий приклад граничної виразності зовнішнього типу портретування. При цьому власні специфічні особистісні ознаки людини – характерне вираження обличчя, найбільш властивий погляд – вже не мали значення, хоча подібність з прототипом зберігалася; персонаж повинен був упізнаватися, але він також повинен був дивитися на світ буквально тим поглядом, який був прийнятий у даний період та у даному суспільстві, мати відповідний до соціальних очікувань вигляд. Якщо його не було, то живописець просто його домальовував, і по цьому оцінювалося його майстерність. При всій необхідності портретної подібності портретист найменше був копіїстом («фотографом»); він відображав не стільки вигляд даного суб'єкта, скільки задану, запрограмовану соціально-психологічну модель.

Внутрішнє портретування, до якого схиляється музично-образне відтворення оперного персонажу, яке зумовлює його приналежність до світу оперних героїв, не відмовляється зовсім від зовнішнього зображального плану портретних характеристик сценічних дійових осіб. Але воно концентрується на їх смислових проєкціях, як на тих якостях свідомості, що забезпечують їх семантичний статус, визначають їх рольову приналежність; остання завжди мотивується зсередини характеру більше, аніж з боку зовнішнього розвитку подій. Воно допускає два полюси психологічного моделювання людини, відомих мистецтву, їх можна назвати загальними жанрово-естетичними. Один полюс – утопія, конструювання ідеального світу та людини, що наближається до досконалості в цьому ідеальному світі. З

даним утопічним напрямом зв'язана так звана ідилічна література, ідилічні жанри живопису, можна говорити й про ідилічну тенденцію в музичному мистецтві, зокрема в оперному. Утопія породжує ідилію, тісно пов'язану з нею, тому що ідилія можлива тільки в Утопії – у місці, якого немає, отже, там, де людина не може перебувати. Те місце, де перебування людини неможливо, але до якого вона саме тому напружено прагне, стає місцем ідилічного спілкування людей. У психологічній літературі ідилія розглядається як один з видів психологічної ситуації, зв'язаний з прагненням до ідеального і з вірою в досягнення цього ідеального – хоча б і за межами реального існування.

Іншим полюсом є трагедійне світобачення – антипод утопії. В утопічно-ідилічному світі все благополучно і звільнено від реальної часової залежності; у світі трагедійному для людини все є невинно драматичним, незгладимо конфліктним та незворотним в сенсі фізичної короткостроковості життя та безглуздості зусиль запобігти відходу зі світу. Мелодраматична парадигма оперного жанру дозволяє приміряти, поєднувати обидва ці способи репрезентації внутрішнього світу людини. Її обов'язковим атрибутом є досить переконливе тривале розкриття емоційного стану персонажа, досвіду переживання. Саме так мелодрама затверджує ліричний компонент; довго триваюча індивідуальна емоція, мотивація сюжету з боку особистісного переживання, можливість поринути в це переживання й відкрити для себе його красу є необхідними моменти мелодрами. І якщо еквівалентом мелодрами в музичному мистецтві виступає оперність, то і для опери мелодраматичність стає необхідною композиційно-стилістичною, образною та інтонаційною умовою. Завдяки ній опера стає жанровою галуззю, найбільш задовольняючою поточні постійні психологічні запити людини, чим і пояснюється її успіх в історії культури.

Узагальнюючи вищевикладене, зазначимо, що причетність оперної творчості до світу живих людських емоцій, важливість останніх для історично трансльованого смислового змісту культури розкривається у руслі

естетичного підходу, що дозволяє знаходити в оперній жанровій традиції особливий цілісний естетичний феномен. Естетична інтегративність оперного діяння забезпечує йому не лише широту діалогічної співпричетності, а й глибину психологічного проникнення до людської свідомості та моделювання її логіко-сміслових компонентів. Зосередження на людині та структурі людської смислової реальності, що формується зсередини, йде від психологічної процесуальності, пояснює особливу афективність оперного діалогу та його здійснення засобами музичного інтонування. Музичні компоненти оперної жанрової традиції забезпечують її образно-сміслову визначеність і диференціацію в залежності від оперних персонажів, які презентують різні модуси як естетичного відношення, так і особистої свідомості. Здатність до почуттєвого самовиявлення з високим ступенем смислової напруги зумовлює мелодраматичний нахил (модальність характеру) оперних персонажів. Саме модуси оперно-персонажної свідомості визначають розподіл типів музичного інтонування, що знаходяться в основі музичного мелодичного матеріалу опери, включаючи розподіл способів висловлення оперних персонажів на аріозний, аріозно-декламаційний, речитативний, шпрыхштимме або напівговір і т. д. Рівень інтонаційної активності – ступінь актантності – оперної дійової особи виражає її певний художньо-естетичний статус (від героїчно-піднесеного до страждального у передчутті загибелі, або злочинно-зниженого у показі морального падіння людини). Незалежно від ситуативної етичної оцінки, усі провідні персонажі опери, стаючи носіями певних характерів та їх образних констант, виступають оперними героями, а виражені, висловлені й зіграні, виспівані ними почуття є особливими *мелодраматичними* оперними артефактами.

1.3. Оперне інтонування як синтетичний художньо-експресивний феномен

Потреба ширше розглянути оперне інтонування як виконавський процес, що охоплює різні сторони та етапи оперної творчості, примушує підійти до цього явища як до осередку художніх завдань та сугестивних можливостей опери, тобто як до інтегративного інтерпретативного феномена. Оперне інтонування має особливі семантичні завдання і тому, що дозволяє узагальнено представляти найглибшу інтенціональну сферу людської свідомості, яка експлікується лише умовним символічним шляхом, виражаючи творче призначення людських почуттів. Загальне та індивідуалізоване в почуттєвому світі людини постає у нероздільному зв'язку в оперному інтонуванні, зумовленому вокально-ролевою побудовою тексту опери. Дана побудова відкриває найсуттєвіші передумови оперного інтонування, адже саме вокальний мелос обумовлює специфіку оперного жанру. Але з боку вокальної ролі та створюваного у співі образу персонажа оперне інтонування ще не вивчене тою мірою, яка б дозволила надати йому типологічних характеристик. Певною мірою до даного рівня визначення природи й функцій оперного інтонування наближаються роботи У Хуймін'я, у яких розвивається психосемантичний підхід до вокально-виконавської оперної інтерпретації [177–178]. Але авторка віддає перевагу вивченню суто музично-виконавської семантики оперного інтонування, не залучаючи інші його оперно-текстові складові.

Спираючись на деякі положення, розроблені цією дослідницею, доцільно рухатись одночасно у двох напрямках: до *емоційно-ціннісних модальностей* як глибинного *музичного* змісту вокального-рольового інтонування; до *організаційно-режисерських якостей* оперного інтонування як свідчення його *синтезуючої художньо-композиційної природи*. Таким чином можна розкрити значення оперного інтонування як синтетичного художньо-експресивного феномена, що має режисерське призначення стосовно виконавських хронотопів художнього матеріалу опери.

Відзначимо, що розуміння оперного задуму (як цілісне) виявляється психологічно обумовленим явищем, пов'язаним з особливостями сприйняття

й впливу всього комплексу виразових художніх сторін оперного твору. Однак ключовим моментом стає музичний вплив, оскільки саме музичне звучання виступає кодом оперного задуму – тим «набором символів» (за визначенням коду У. Еко), який дозволяє сприйняти й пережити глибинну оперну ідею.

Перехід музичного розуміння у музичну інтерпретацію, тобто досягнення розумінням музики свого інтерпретативного рівня, можливостей експлікації, мотивується й стимулюється потребою семантичної репрезентації музики, яка є абстрагуванням музичних значень від звучання, створенням таким шляхом нової психологічної реальності для змісту оперної музики. Семантична репрезентація пов'язана з перекладом музичних значень у нову систему виміру, у тому числі, зі словесно-понятійним та дієвим проясненням звучання – іншопредметною експлікацією музичного змісту.

Але саме у даному моменті взаємодії музичних та позамузичних складових, чинників виявляється інтегративна режисерська функція оперно-рольового інтонування. Її розвитку, виявленню та визначенню сприяють ті імена, що набувають кульмінаційного семантичного положення у процесі «оперного смислотворення» – і в його музично-інтонаційному темпоральному, і в його образно-сценічному симультанному вираженні.

Серед них містяться імена великих театральних режисерів, які обумовили магістральні напрями розвитку театального мистецтва, вплинули не тільки на його драматичні, але й на музичні, у тому числі оперні, форми (див.: [10; 29–31; 119; 132]).

Так, з іменем К. Станіславського, а також В. Немировича-Данченка, засновників Московського Художнього театру, нерозривно пов'язане саме поняття «психологічного театру», його народження й розквіт. У наведених К. Антаровою думках Станіславського мета й завдання актора і театального колективу пов'язані з висока місією театального мистецтва. Принципи роботи актора над роллю, над собою, принципи організації єдиного творчого життя колективу театру, які відкрили й систематизували засновники МХАТа,

позиціонуються як універсальні закони психологічного театру [10].

«Система» Станіславського, що стала теоретичною основою практичної діяльності Художнього театру, не без підстави сприймалася як творчо-універсальна. Величезний інтерес до «системи» визначається не тільки силою артистичної особистості самого Станіславського, але насамперед творчими досягненнями Художнього театру, що отримали світове визнання. На основі «системи» почали виникати й нові театральні організми, що відгалужуються від Художнього театру. Впродовж короткого часу «система» Станіславського стала точкою відліку в існуванні багатьох театральних колективів, увійшла до творчого життя і оперного театру.

Наукова цінність теоретичної праці Станіславського («Робота актора над собою») полягає в об'єктивації закономірностей художньої творчості й доведенні того факту, що мистецтво актора не може бути повноцінним і виразним, якщо він не ставить перед собою визначеної ідейної мети, не має у своєму розпорядженні необхідних інструментів для її досягнення – тренованого тіла, поставленого голосу, вміння уявляти і інтелектуально моделювати, д. і. «Система» не тільки вказує на дані умови успішної сценічної творчості, називані Станіславським «елементами», але й пропонує певні прийоми їх розвитку й удосконалення. Для актора драматичного психологічного театру, звідси і для актора-співака оперного театру, вивчення й освоєння «системи» Станіславського виступає настійною потребою, необхідною професійною справою. Артисту на сцені треба обов'язково знати закони сценічної дії та закони творчої природи, які входили в коло вивчення, окреслене К. Станіславським.

Акторське самопочуття як основа сценічної творчості складається, в розумінні Станіславського, з наступних елементів: ослаблення й напруги м'язів, афективних переживання й пам'яті, творчої зосередженості або самозосередженості, спілкування, думки й слова, розчленовування й аналізу почуття та думок, ясної логічної передачі складових частин складної думки,

словесної дії, пристосування до характеру співрозмовника при передачі образних станів і т. д.

Важливо знайти не тільки загальний зовнішній і внутрішній темпоритм персонажа, але й визначити внутрішній ритм, темпоральную ідею кожної сцени. Як писала К. Антарова, «у кожній ролі стільки ритмів, скільки їх підказало живе переживання. Ритм іде від почуття, яке зафіксувати не можна. Але самий ритм – як пульс переживання – зафіксувати можна. Його можна встановити раз і назавжди. Він створює той ґрунт, на якому легко відроджується переживання актора при повторенні ролі. В опері актор бере різні ритми й темпи композитора. Тому я завжди говорю, що оперні артисти є щасливішими за нас, драматичних. У них готові ритм і темп. Артист драми – сам творець ритмів. Він повинен їх відчувати, угадати, створити й влитися в загальну колективну творчість спектаклю, не порушивши його гармонії» [10, с. 88–89].

Спорідненим для драматичного і оперного акторів є і розуміння-значення паузи. Дивовижна «мхатівська» пауза є, власне, суто музичним ефектом, тому й постає найсильнішим засобом психологічної артистичної гри, не зупиняючи ні на хвилину сценічної дії, надає можливості й глядачеві й артистові злитися в цілковитій тиші в єдине ціле, відчувати взаємний подих.

У паузі оперний виконавець продовжує жити внутрішнім монологом, внутрішніми баченням, конкретним сценічним завданням, заповнюючи перерву в звучанні особливим змістом, через який йдуть удержати образні нитки спектаклю. Таким чином, пауза є важливою ланкою оперного інтонування, а саме поняття інтонування набуває більш широкого образно-сценічного семантичного значення, виражає не лише музичну сторону образу, а й психологічну сутність усієї оперної дії.

Працюючи над оперною роллю, виконавець організує цілісність образу на засадах складної, зовнішньої та внутрішньої, інтонаційної праці, віддзеркалюючи у звучанні голосу *експресію психологічного синтезу різних*

образних складових. Важливою частиною даного синтезу виступає слово – вербальний індикатор створюваного характеру.

«Слово стає вінцем творчості, воно ж повинне бути й джерелом усіх завдань – і психологічних і пластичних. Якщо воно із самого початку невірне, незрозуміле, неглибоко психологічно, невлучно у визначенні характерності, або епохи, або побуту, або стилю автора, акторська думка піде по невірному шляхові й приведе десь протягом ролі до художньої тріщини, до розриву із плином п'єси... Фраза – це і є найголовніше по змісту. Зміст цієї фрази – джерело всіх ваших переживань, найтонший зміст цієї фрази – стимул для посилення нервам відомої думки. І все це повернуто у фразу» [118, с. 166].

У слові фокусується і фізична дія, і результат уяви артиста, його почуття, пориви; в інтонуванні слова і в музичній інтонації висловлюється емоційно-духовний стан персонажа. По вираженню Станіславського, «слово – відзвук стану духу». Тому за словами, тим більше за проспіваними словами, повинен стояти образ, створений уявою артиста, його переживаннями та думками. Сценічна дія – це центр оперного спектаклю. В. Немирович-Данченко підкреслював: «Композитор приносить нам не симфонію, а музичний твір для театру» [118, с. 258–259].

Оперна драматургія передбачає ті ж складові, як і будь-яка театральна п'єса: конфлікт, сюжет, зав'язка, розв'язка, кульмінація і т. д. Не випадково багато оперних творів у своїй сюжетній основі опираються на літературно-драматичні композиції, а дані композиції входять у пам'ять культури в іншій музично-сценічній якості і часто глибше «запам'ятовуються» саме в даній трансформації (досить згадати «Бориса Годунова», «Євгенія Онегіна», «Пікову даму», «Кам'яного гостя», «Моцарта і Сальєрі», «Казку про царя Салтана» О. Пушкіна, «Демона» М. Лермонтова, «Фауста» і «Вертера» Й. Гете, «Весілля Фігаро» і «Севільського цирюльника» П. Бомарше, «Отелло» і «Фальстафа» В. Шекспіра, «Дон Карлоса» Ф. Шиллера й багато інших).

Але, незважаючи навіть на найкращу літературну основу, опера – це задум композитора, тому що він викладає драматичний матеріал музичними

засобами. Саме створена їм музична драматургія буде задавати основний тон в оперному театрі. У музиці вже є «зерно спектаклю», усі психологічні ходи, усі характеристики персонажів, їх взаємодії, конфлікт, діюча лінія, атмосфера, що відбувається, темп і ритм дії і т. д.

Опера – жанр синтетичний ще й тому, що тут повинні гармонійно з'єднуватися між собою в єдине ціле кілька виконавських мистецтв – вокальне, художньо-сценографічне, оркестрове, хорове, танцювальне, нарешті, режисерське. У цьому полягає складність *виконавської форми* даного жанру, але це є причиною значущості і соціальної затребуваності оперного діяння.

Як і драматичний театр, оперний перероджується та набуває нової художньої сили й актуальності завдяки новому розумінню режисерської професії. Провісником нового типу оперного артиста-співака, так само як і нового розуміння ролі режисера в оперному театрі, стає Федор Шаляпін. Його поява на теренах оперного мистецтва була такою ж закономірністю, як поява режисерів-новаторів К. Станіславського і В. Немировича-Данченко. У сукупності пошуки названих майстрів дали імпульс нового розуміння оперного жанру як такого. Оперний спектакль розумівся мхатівськими митцями як явище музичної драми, причому драми психологічної, що вимагає послідовного розкриття характерів усіх персонажів, їх внутрішнього стану та міжособистісних стосунків. Тому на перший план оперної вистави виходить *ансамблева організація, komponування* вже не лише голосів, а й образів та дійових осіб, персонажів та персоналій виконавців-співаків, за ними – хору, оркестру, загальної звукотембрової атмосфери тощо. Сценографічний малюнок постановки придбає значення лише у сполученні з рухливими постатями дійових осіб та озвучених ними текстів, як словесних, так і музичних. Тому провідником ідей режисера-постановника стає артист-співак, який повинен розвивати новий інтегративний підхід як до своєї ролі, так і до оперного співу у цілому. Тому формування артиста-співака нового

режисерського типу було важливою складовою творчої сумісної праці і в студії Станіславського, і в студії Немировича-Данченка.

Магістральне завдання співака-артиста оперної постановки – знайти відповідну до цілісного оперного задуму взаємодію музично-вокальних, словесно-поетичних артикуляційних, соматично-жестикулятивних та акторських, постановочно-сценографічних і характерологічних засобів як показову саме для даної ролі, для виконуваної оперної партії. Тому в інтерпретації оперної партії необхідними творчими першоджерелами стають найширші щодо тексту оперного твору компоненти: партитура і лібрето. При цьому між ними відбувається своєрідний взаємообмін: лібрето постає як партитура подій та стосунків, буквальних дій, обставин та сценічних положень, хронотопічних завдань всіх діючих осіб; у тому числі, як словесний текст, яким потрібно опанувати як інструментом художнього впливу. Партитура розглядається як свого роду музично-тематичне лібрето, у якому артист-співак знаходить музично-інтонаційну фабулу власного образу і головні музично-образні інтенції створюваної ролі, а також загальні музичні передумови єдиної композиційної організації оперного твору.

Отже широкий жанрово-семантичний підхід до складових і функцій оперного інтонування дозволяє знаходити у ньому узагальнюючий художньо-експресивний організаційно-композиційний феномен.

Оперне інтонування синтезує не лише музичні чинники певної оперної ролі, а й усі контекстні умови здійснення даної ролі в оперній виставі; воно виражає узагальнююче та інтегративне призначення творчої постаті співака-артиста, котрий постає стрижневим началом хронотопічної організації оперного твору у його виконавській формі, тобто у процесі безпосередньої часової реалізації. Саме завдяки розвитку даного режисерського типу вокально-виконавського інтонування створювана Ф. Шаляпіним вокально-виконавська концепція не лише виявляла могутній семантичний потенціал, не лише у всій повноті охоплювала драматургічні можливості ролі, що

виконувалася співаком, а й передбачала, направляла взаємодію основних психологічних планів оперної дії.

Сумуючи позиції даного підрозділу, ще раз наголосимо, що доцільність вивчення оперного інтонування як синтетичного художньо-експресивного феномена, зумовлюється узагальнено-драматичною природою опери. Адже оперний зміст є своєрідним художнім синтезом реальних життєвих проявів, обставин, до яких потрапляє умовний герой опери та які змушують його продукувати емоції особливої якості. В оперній виставі сходяться плани «зовнішнього» і «внутрішнього» життя, а їх взаємодія обумовлюється розвитком двох типів руху, сценічного й психологічного, двох форм його вираження, вчинково-артистичної та музичної (вокальної), тому залучається особливий «професійний інструмент» – оперне інтонування. Воно синтезує не лише музичні чинники певної оперної ролі, а й усі контекстні умови здійснення даної ролі в оперній виставі; виражає інтегративне призначення творчої постаті співака-артиста, котрий є стрижневим началом хронотопічної організації оперного твору у його виконавській формі, тобто у процесі безпосередньої часової реалізації оперного характеру.

1.4. Жанрово-видові передумови психолого-естетичних модальностей оперного характеру

Формування оперного характеру є важливою теоретичною та практичною проблемою, з якою стикаються усі, хто залучений до оперної творчості. Однак визначення поняття та явища оперного характеру все ще не відбулося у необхідному масштабі, а дана категорія не набула потрібної глибини. Причину цього вбачаємо в тому, що залишається не з'ясованою загальна жанрово-семіологічна основа оперних характерологічних завдань, як композиторських, так і виконавських. Крім того, у питаннях створення оперного характеру особливої ваги набуває саме виконавський підхід, адже від особистості актора-співака цілком залежить представлений на сцені

персонаж (що неодноразово відзначалося в театрознавчій літературі, напр.: [10; 117; 119]). Відтак важливим предметом дослідження постають актантно-акторські передумови оперного вокального виконання, які тільки-но долучаються до кола аналітичних музикознавчих питань [177; 203].

Відтак завдання даного підрозділу дисертації – запропонувати визначення оперного характеру у відповідності до оперної семантики як специфічної іманентної синтетичної художньо-виразової галузі, спираючись на жанрово-видові тенденції еволюції опери.

У попередньому визначенні, *оперний характер* – це відтворений у синтетичному тексті та хронотопічному розгортанні оперного твору історичний досвід людського існування, представлений в особистісно-персонажній формі. З семантичної позиції оперна творчість припускає відтворення історичного через особистісне, образа культури (втіленого у жанрово-стильових артефактах музики) через спосіб життя окремої людини (відображеного у соціально-психологічному контексті жанрового та стильового вимірів музики), розвиваючи множинні посилення на «текст культури» як ключові семантичні характеристики творчого досвіду людей, у тому числі й ті, які представляють показові для пам'яті культури музично-психологічні артефакти.

Опера не лише здатна ставати *зібранням психологічних артефактів епохи*, відповідним до певного часу людської історії; в сфері оперного діяння формуються власні особливі психологічні артефакти – або оперні артефакти як психологічні феномени. Це ті думки, почуття, відчуття-сприйняття, судження-поняття про них, які є для людини знаковими, тобто виражають знакову облаштованість особистісної свідомості. Вони закріплюють і роблять доступними для відтворення-передачі такі властивості психічної діяльності суб'єкта, як здатності, потреби, установки, наміру, «погляди», деяке інше. З них виростає зміст оперного мистецтва та людської усупільненої свідомості в їх взаємозалежності; у кожного з названих «змістів» – власна предметність,

що й співвідноситься з зовнішньою позажанровою, і є цілком вільною від неї, автономною.

Психологічні якості оперних характерів, що відповідають центральному положенню оперного характеру як актантної категорії, набувають самостійності завдяки естетичним завданням опери як жанрової галузі, що має поєднувати не лише різні видові галузі художньої дійсності, а й різні ціннісно-пізнавальні установки, які базуються на відносинах людини зі світом, тобто зумовлюються особистим положенням людини, яке формує її характер та способи реагування на оточуюче.

Опера завжди виходила з інтересів людини як окремої життєтворчої особистості, примушуючи пригадувати відкрите ще в стародавності (Протагором) правило, яке вказує на те, що у людському світі людина є мірою усіх речей. Але було б невірним обмежитися психологічними характеристиками оперних художніх артефактів, не доводячи їх до визначення матеріальних властивостей художньої форми як її знакових умов.

Відвернене від конкретних прецедентів, зокрема від жанрово-стильової композиційної визначеності художнього задуму, обговорення змісту твору (образу, характеру, прийому втілення тощо) втрачає доказовість, позбавляючи досліджуваний предмет необхідної прикмети мистецького артефакту – майстерності виробленої форми. Таким чином, *проблема оперного характеру як своєрідного художнього артефакту зникається з проблемою оперної знаковості*, а спрямовуючись до сфери оперного мистецтва як сукупності знакових форм виявляє подвійність природи оперного образу людської особистості. Вона вимагає підходу як з боку функціональних особливостей особистісної свідомості, так і сторони автономної предметної структурації оперного мистецтва. Взаємодіючи, дві ці сторони розкривають зустрічний рух психологічної та художньої знакових сторін опери, тому й дозволяють виявляти сам цей рух як осмислено-характерологічний, не випадковий, а цілеспрямований та систематизуючий,

такий, що реалізує підстави й правила осмисленого індивідуально-усуспільненого людського існування.

Знаковість свідомості відкривається людині з певним зусиллям, оскільки завжди залишається іманентним феноменом, що співвідноситься тільки сам з собою. Знаковість мистецтва, навпаки, постає відразу, оскільки спирається на відособленість, умовність художньої форми, але це не робить її легкодоступною, тому що для сприйняття художнього артефакту як знакового утворення необхідне розуміння засобів умовності, якими оперує мистецтво. Таким чином, психологічні знаки для людини занадто безумовні й до них важко віднестись як до «не своїх», привнесених, штучно зроблених, запрограмованих історичним людським співтовариством; художні ж знаки – занадто умовні, тому для сприйняття їх як носіїв певної інформації потрібні особливі зусилля – для того, щоб прийняти їх як «свої», як основу живої співпричетності людей. Відтак зміст мистецтва важко прийняти як свій життєвий психологічний матеріал, а зміст свідомості важко усвідомити як соціалізовану форму об'єктно-суб'єктних комунікативних та суб'єктно-суб'єктних «товариських» відносин. Проте, саме ці труднощі стають головним спонукальним початком оперної художньої рецепції та характеристичної оцінки.

Оперні характери, стаючи осередком оперної дії та, у цілому, образного змісту опери, дозволяють виносити психологічний зміст внутрішнього людського буття назовні, за межі особистісної свідомості, заради його визначення й розпізнавання. Причину цієї парадоксальної експлікації, що набуває мистецького оформлення і, мабуть, лише у мистецтві є досяжною та здійсненою, можна побачити в потребі людини орієнтуватися в часі та просторі – і не просто орієнтуватися, а володіти ними, перетворювати їх з деміургічних начал, що далеко перевершують сили й можливості не лише окремої людини, але й цілого соціуму, у фактори нарощування ціннісного досвіду як особистісного існування, так і історичного буття культури.

Складність даного екзистенціального завдання пояснює складність у побудові оперної творчості, окремого оперного твору, що завжди містить *потрійну художню символіку*. Звичайно, перший шар даної символіки утворюють *оперні музичні засоби*, адже опера завжди звучить, і ця її *генеральна зовнішня музична якість* є вирішальною щодо оперної мови, передбачає певні усталені внутрішньо-жанрові музично-стилістичні комплекси. Але зараз нас більше цікавить взаємодія музичного плану опери з іншими її мистецько-видовими прецедентами та з програмною загально-жанровою координацією естетичних і психологічних установок, тобто взаємодія з *двома іншими рівнями символізації оперного змісту або утворення специфічної художньої символіки опери*.

Зауважимо, перш за все, що вибір матеріалу і його специфікація в кожному з видів мистецтва є доцільними саме з погляду на можливості упорядкування, упередметнення простору й часу. При цьому відкриваються не реальні фізичні закономірності спатіально-темпоральних чинників життя й творчості, а їх метафоричні – символічні – уявлення, тобто ті ідеальні властивості, які зумовлюють нові знакові функції мистецьких форм. Так, вихідним матеріалом – специфічними засобами – у живописі можна вважати лінію та колір (не випадково лише дані два знакові утворення «залишили» у своїй технологічній системі представники формально-абстракціоністської школи початку ХХ століття, відмовившись від усіх інших складових живописної форми), які служать організації простору.

Специфічним формотворним засобом музики стає «тоновість» – звуковисотна, темброво-артикуляційна, ритмізована, спрямована на розв'язання завдання організації часового процесу – визначення процесуальності часу та внесення «розпізнавальних знаків» у цю процесуальність. Зрозуміло, що музика має і власні виражені просторові фактори (як живопис має власні специфічні часові показники), причому вони не є суто підлеглими, можуть виступати провідними та заслоняти, відстороняти інші параметри мистецького означення. Так, просторові умови

музики особливо активно проявляються в загальних програмних, у тому числі прагматичних, виконавських аспектах жанру, а для оперної сценічної дії «розміщення» музичного звучання у театральному часопросторі є символічно важливим. Наголосимо також, що у певні моменти жанрового генезису оперної музики провідними стають міжвидові зв'язки, як контекстуальні чинники музичної образності, що породжує і оперні характери. Зовнішнє сценографічне зображально-видовищне оточення є необхідним знаковим середовищем, активним семантичним джерелом задля змістовного плану оперно-музичного феномена.

Література як мистецько-видова галузь опосередковує обоє шляхи – просторовий і часовий, описуючи їх, роблячи їх відстороненими об'єктами зображення, вираження, образного відтворення, символізації, привласнюючи, переінакшуючи, можливості образотворчої живописно-зображальної та музично-звукової систем, доводячи раціонально-логічну авторитетність вербальних факторів для музичної творчості: словесні знаки мовби «повертають» семантику інших видів мистецтва, пропустивши її крізь власну знакову систему, у роз'ясненому, уточненому вигляді.

Опера засвоює усі міжвидові способи художнього діалогу, причому вони стають для неї власними, специфічно переломленими. Створюючи особливу потрійну художню символіку, вона підсилює засоби відображення психологічної предметності культури, психологічної зумовленості іманентної логіки особистісного життя; оперне мистецтво не лише має специфічні хронотопічні виміри, а й моделює такі просторово-часові відносини, яких немає в дійсності, але які бажані й тому передбачаються як можливі.

Іншими словами, опера завжди утопічна й спрямована до тих ідеальних форм хронотопу, які в людському житті не є цілком досяжними, відкриваються лише ідеаційно-віртуальним шляхом. Тому синкретичність відрізняє не тільки первинні художньо-образні форми, але й родовий естетичний характеристичний зміст оперного мистецтва. Утопічні тенденції узагальнюються в епічному ціннісному напрямі, переломлюючись крізь

товщу міфопоетичних уявлень та доростаючи до сучасних щодо кожного історичного етапу розвитку оперного жанру вимог. Вихідні епічні форми припускають подальше відокремлення ліричного й драматичного начал, прикладом чого може служити еволюція міфологічно-утопічного, общинно-хорового у витоках мистецтва грецької трагедії.

Якщо епос представляє єдність, спільність і континуальність уявлень про час та простір, їх неподільність і безмежність, то лірика, що представляє особистісне виділення людини, виокремлення одного голосу з хору, пов'язана з усвідомленням індивідуалізації та зумовленої нею обмеженості, фінальності й короткочасності життя окремої людини, сприяючи, таким чином, формуванню драматично-трагедійної антиномії соціального буття – антиномії «МИ» – «Я», що трансформується в опозицію «Я» – «Вони» у випадку протистояння індивідуальної та общинної свідомості.

Опера послідовно відображує, створюючи власні семантичні настанови, розшарування епічного на власне епічне та ліричне; вона розкриває та упредметнює, у тому числі, у персонажних характерах, глибинні соціопсихологічні причини драми – конфлікту людини з навколишнім світом, насамперед, з тими соціальними суб'єктами, що цей світ представляють. Відмінності епосу – лірики – драми для всіх видів мистецтва реалізуються як відмінності в масштабах художньої форми. Звичайно, дані відмінності мотивовані різними змістовними обсягами епічної, ліричної й драматичної форм. Важливо підкреслити, що сам по собі масштаб (розмір, тривалість тощо) форми, способи встановлення композиційних границь є активними й вагомими знаковими факторами оперної драматургії. Великі епічні, більш стислі драматичні та малі ліричні форми, знаходячи свої шляхи в кожному з жанрових різновидів мистецтва, передбачають специфічні умови впливу та сприйняття для кожної галузі, а також виставляють власні *предметно-змістовні умови*.

Для епічної форми, що є наріжною для опери, основним необхідним контекстом є людська історія в її онтологічному призначенні, тобто як досвід

наявних станів буття, досвід присутності у світі та усвідомлення доцільності цієї присутності; звідси особлива чутливість опери щодо релігійно-етичних тенденцій та запитів культури, завжди притаманна їй скерованість до філософсько-естетичних концепцій та пов'язаних з ними «вічних» питань.

Фоновий матеріал для епічного жанру – саме життя, вплітаючись у яке епічне накопичує власний художній ціннісно-смысловий досвід. Епічний характер тому постає найбільш монументальним, таким, що спрямований до самих широких життєвих підстав мистецтва, у той же час протиставляючи їм нове розуміння культурно-історичної єдності соціуму, формуючи дане розуміння.

Психологічна предметність оперного епічного характеру визначається у зв'язку з відтворенням тих бінарних за онтологічною природою відносин, що є вихідними для естетичного відношення, оскільки є континуальними, постійними оцінними станами людського досвіду, передбачають опозиційні пари: творення – руйнування, відкритість – замкнутість, спокій – спрямованість, благополуччя (щастя) – неблагополуччя (втрата, нещастя); причому встановлення рівноваги між складовими даних пар означає досягнення гармонії, не стільки як стану людської душі, скільки як стану світового розуму.

Оперне мистецтво з перших своїх *епічних* жанрових «кроків» здійснюється на шляху позитивного вирішення антиномій буття, пов'язуючи їх з протиріччями людської свідомості. Призначення епосу, завдяки якому пам'ять про нього зберігається у більш пізніх жанрово-видових формах, пов'язане з відкриттям естетичної цілісності та упорядкованості оцінного людського досвіду, усередині якої втримуються передумови більш конкретних етичних і психологічних рефлексивних відносин.

Останні утворюють спеціальну предметну галузь драматичного і ліричного напрямів в галереї оперних характерів. Континуальності, узагальненості естетичних станів протистоїть дискретність пізнавально-етичних підходів, конкретний та одиничний характер особистісних

самооцінок. З боку їх психологічної знаковості провідними стають уявлення про добро – зло, силу – слабкість, упевненість – страх, любов – ненависть тощо.

На відміну від естетичних опозицій, що відкриваються в епічному характері, дані діади, реалізуючи драматичні та ліричні установки, тяжіють до загострення протиріч, до зростання напруги, до дисгармонійної переваги умовно-негативної сторони відносин. Як драматичне, так і ліричне завжди ускладнюється трагедійними переживаннями, хоча й дозволяє саме таким шляхом укрупнити, наблизити індивідуально-неповторне, унікальне у творчому, у тому числі – психологічно-творчому досвіді людини (див. про це: [18]). Драматичний та ліричний характери настільки показові для оперної семантики, що на їх основі навіть виникають визначення різновидів вокальних голосів (ліричний тенор, драматичне сопрано тощо), тобто вони сприяють виконавській специфікації оперного персонажа (образу), дозволяють підсилювати самоцінність музичної форми опери, водночас відкривають пряму залежність музично-виконавських засобів від естетичного завдання створеного виконавцем оперного характеру.

Своєрідність оперної музичної символіки у її співставленні з актантно-персонажним та подієво-видовищним планами опери дозволяє переконуватися і в тому, що саме лірична парадигма є найбільш специфічною для оперного характеру, прямує у власній еволюції (від барокової доби й до сучасності) до поглиблення авторефлексії. Можна стверджувати, що саме *ліричний тип персонажу* втілює повною мірою той оперний характер, заради якого вибудовується художня форма опери. Найбільш втаємничена психологічна предметність («артефактність») опери може прояснитися та бути експлікованою завдяки йому; ліричні інтенції притаманні всім різновидам оперного характеру остільки, оскільки вони презентують корінні риси творчої людської особистості – здатність відкривати, перебудовувати, вдосконалювати саму себе.

Отже розкриття значення категорії оперного характеру у зв'язку з потрібною художньою символікою оперного твору супроводжується, як необхідною теоретичною складовою, визначенням естетичного та психологічного компонентів оперного образу, свідчить про важливість поглиблення семантичних характеристик жанрово-видових складових оперної композиції. Оперний характер постає особливим мистецьким артефактом, у якому зосереджується та набуває нового творчого (зокрема вокально-виконавського) резонансу складна багат шарова жанрова семантика опери. Епічна, драматична та лірична психологічно-естетичні модальності оперного характеру визначають коло оперних персонажів, сприяють реалізації оперного задуму у всій повноті його драматургічних можливостей.

Висновки до Розділу 1 спрямовані до поєднання теоретичної траєкторії першого розділу з матеріалом другого, що буде зосередженим на вивченні оперної творчості М. А. Римського-Корсакова. Тому звертається увага на особливе значення оперного жанру та презентованих ним оперних образів-характерів в російській музиці наприкінці XIX – на початку XX століття. Відзначено, що досвід творчості декількох поколінь композиторів, які творили на порозі нового часу, дозволив досягти високого синтезу театральних та музично-мовних традицій, сформувати смислово (ноетично) значущі музичні синтагми, текстові комплекси, які відповідають провідним естетичним «темам» оперної музики з їх композиційною сюжетикою та інтонаційно вираженою образністю. Засвідчується полісемічна спрямованість оперної мови у творах російських майстрів, звідси інтертекстуальна природа оперного жанру на порозі XX століття, що виражається на всіх рівнях його художньої конституції. Підкреслюється енциклопедично-узагальнююча скерованість оперного методу М. А. Римського-Корсакова, який апробує майже всі жанрові різновиди та естетико-психологічні позиції оперних персонажів, *створює власну галерею оперних героїв*, що втілюють канонічні

ознаки оперних характерів, водночас виявляють оригінальне авторське світобачення композитора. дозволяє визначати поняття й явище оперного характеру, наголошуючи, що дана категорія ще не набула потрібної глибини.

Доводиться, що у питаннях створення оперного характеру особливої ваги набуває саме виконавський підхід, тому важливим є запровадження до предметного кола роботи актантних передумов оперного вокального виконання. В оперному характері здійснюється власний самодіалог, свого роду художньо-мовний солілоквиум опери, що, з одного боку, орієнтується на естетичні модуси епосу, драми та лірики, перетворюючи їх на естетико-психологічні модальності епічного, драматико-трагедійного та ліричного відношення, з іншого – узгоджується зі специфічними формотворними засобами музики, серед яких головними виступає «тоновість» – звуковисотна, темброво-артикуляційна, ритмізована, спрямована до організації часового процесу та його просторових проєкцій, тобто до хронотопічного здійснення. Зрозуміло, що музика має і власні виражені просторові фактори (як живопис має власні специфічні часові показники), причому вони не є суто підлеглими, можуть виступати провідними та заслоняти, відстороняти інші параметри мистецького означення. Наголошується також, що у певні моменти жанрового генезису оперної музики провідними стають міжвидові зв'язки, як контекстуальні чинники музичної образності, що впливає і на оперні характери

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗИ-ПЕРСОНАЛІЇ В ОПЕРАХ М. А. РИМСЬКОГО- КОРСАКОВА

Розділ 2 ставить метою виявлення системності творчого методу композитора саме як образної та проявленої у сфері естетичних уявлень, ідеації та смислового діалогу.

2.1. Поняттєво-сміслові (семантичні) основи оперної поетики М. А. Римського-Корсакова

Вся сукупність образів в операх М. Римського-Корсакова сформована музичним шляхом, виражає системні якості самого музичного матеріалу – музичної тканини оперних творів, що, у цілому, утворює єдиний макротекст, котрий функціонує за іманентними художніми законами. Ці закони встановлюються як зі сторони музичної поетики як такої, з її власними принципами структурно та змістової логіки, насамперед встановлення нормативних показників висловлення, тобто канонізації, так і з боку стильового вибору, мовно-стилістичних засобів інтерпретації часу та простору музичного звучання. Враховуючи те, що художньому втіленню цілісної естетичної ідеї опери слугує *авторська музично-поняттєва система*, як визначає смислові функції усіх виразових складових оперного твору, не лише музичних, а й подієво-наочних та словесних, доцільно визначити *передумови та критерії формування образів-персоналій* в оперній творчості Римського-Корсакова, виходячи з загального розуміння музичної семантики та оперного стилю, тобто спираючись на фундаментальні якості оперної поетики.

Декілька майже аксіоматичних спостережень, що стають червоною ниткою дослідження методу композитора: не лише музична сторона опер Римського-Корсакова, а й окремі прийоми організації даної сторони

постають засобами формування основних художніх мотивів-символів, тобто сам підхід до трактування – діалогічного використання – гармонійних та мелодійних властивостей музичної мови набуває в поезиці Римського-Корсакова певних семантичних функцій, виявляє здатність до символізації. Головним предметом музично-мовної символізації є час і простір, існуючі в гармонійній художній єдності, причому поняття гармонії є системним, таким, що передбачає широке естетичне та вузько-композиційне, у межах мотиву, застосування. Не менш широким постає розуміння мелодійного руху, що повинен передавати як внутрішній стан свідомості персонажу, так і саморух музичного тексту, стихійні процеси, що відбуваються в оперному змісті як відбиття динаміки існування оперних персонажів в їх умовному часовому просторі. Відтак музично-сценічний час опери стає макросимволом, збільшується, водночас конкретизується, виражає становлення психологічного світу героїв, динаміки розвитку основних образів, також презентує і світорозуміння самого автора, яке затверджує теперішнє (для себе та для оперної дії) як провідний часовий вектор.

Відштовхуючись від темпоральних показників, музичне звучання стає в змозі *художньо упередити* простір оперної дії, надати йому музичної речовності. Штучно змодельовані в опері природні простори буквально передають життєве становлення героя; такими є водний простір в «Садко», «Салтані», зоряне піднебіння, повітряний простір – у гоголівських операх, в «Младі», ліс – в операх «Псковитянка», «Снігурка», «Млада», «Бояриня Віра Шелога», «Пан воевода», «Китеж». Оперні персонажі Римського-Корсакова досить вільно переміщуються у просторі, і це стає знаком їх особливих стосунків з часом. Відтак саме трактування оперних хронотопів, тобто діалогічних темпорально-спатіальних відносин та художніх фігур, постає основою оперної семантики композитора, є запорукою поняттєво-сміслової визначеності, сталості тексту його оперних творів.

М. Римський-Корсаков створює власну музично-художню категоріальну систему, яка дозволяє обговорювати семантику його оперних

творів як єдину й цілісну, як історично-стильово обумовлену та оригінально-авторську водночас. Зауважимо, що «рух засобів музичної виразності» до «формування їх змістовної сторони як форм музичного мислення» – це ті предмети, вивчення яких І. Котляревський називав «однією з найважливіших методологічних проблем» музикознавства [89, с. 33–34, 28]. Передумовою ж даного вивчення музикознавець вважав, насамперед, необхідність подолати звичку підмінювати понятійність однією з її форм – словесною, тобто *подолати звичку звужувати функції поняття як форми мислення* – як вираження логічних можливостей свідомості. Дана методична ідея, викладена в одній з пізніх робіт І. Котляревського, дотепер залишається тільки наміченою; тим часом, вона сполучена з ключовими для сучасного музикознавства питаннями про природу і сутність музичної свідомості – настільки, наскільки свідомість може бути названа музичною, тобто здатною породжувати логічну систему музики. Продовжуючи, намагаючись розвинути, позиції І. Котляревського, зауважимо, що вже різноманіття предметних орієнтацій слова, серед яких спрямованість на «несказанне» і «приховане», (Г. Гадамер), котра сприяє зростанню сугестивності, риторичності, іносказання і так далі, указує на обмеженість форми словесного-мовного вираження, яку слово якось намагається подолати. По слухній думці Г. Гадамера, «мова не тотожна тому, що на ній сказане, не збігається з тим, що знайшло в ній слово... Мовна форма не просто не точна й не просто потребує поліпшення – вона, яка би вдала не була, ніколи не поспіває за тим, що пробуджується нею до життя. Тому що глибоко усередині мови є присутнім схований зміст, що здатен виявитися лише як глибинна основа смислу, який відразу вислизає, як тільки йому надається яка-небудь форма виразності» [43, с. 65]. Гадамер знаходить критерій функціональної здійсненності мови в її спрямованості до *смислу*, що й змушує його відзначати неповноту виявлення смислу в слові, «непідзвітність» слову всього обсягу розуміння; хоча останнє для Гадамера невіддільно від словесно-мовної форми.

Отже, труднощі розуміння за допомогою слова пояснюється тим, що розуміння потребує «мови невимовного», потребує специфічної «музикальності», поняття про яку стає синонімічним до поняття про повноту розуміння в поезиці Л. Виготського.

Музичне мислення є похідним від «емоційного мислення» (термін Л. Виготського) і має відношення до всякої роботи думки, до роботи свідомості в цілому. Воно представляє ту смислотворчу роботу значень, яка обумовлює природу і особливості «музичних понять» – *понять, виражених, сформульованих музичним шляхом*. Важливість даних понять відкривається в наступних словах: «Те, що я мислю речі, що перебувають поза мною, у них нічого не міняє, а те, що я мислю афекти, що я ставлю їх в інші відносини до мого інтелекту й інших інстанцій, міняє багато чого в моєму психічному житті. Простіше говорячи, наші афекти діють у складній системі з нашими поняттями...» [39, с. 126].

У силу зв'язку з «емоційним мисленням», понятійні структури музики виявляються «спілкуванням значеннями» по «схемі: людина – людина, людей – річ – людина, але не «людина – річ», тобто мають комунікативно-діалогічну природу. Звідси і їх функція узагальнення як опосередкованого спілкування, що породжує подвійну функціональну спрямованість знаку (спілкування – узагальнення, узагальнення – опосередковане спілкування).

За даної схемою вибудовуються персонажні відносини в операх Римського-Корсакова; позиція кожного оперного героя визначається у спілкуванні з іншим, але проходить крізь певну часо-просторову речову інстанцію, переломлюється в ній, зачіпає та несе далі зміст певного історичного феномена або психологічного символічного стану. З іншого боку, усі головні предметні реалії, що мають значення для втілення загальної естетичної ідеї, художньо-оцінного рельєфу опери, пропускаються крізь постаті конкретних персонажів, тобто персоніфікуються, оживають в умовних людських характерах. Можна навіть припустити, що окремі дійові особи персоніфікують важливі, провідні музичні поняття, музично-мовні

універсалії. Такими є, зокрема, образи епічних або суто фантастичних героїв, що кристалізують та забезпечують сценічною динамікою форми й способи фактурно-гармонійної організації музичного оперного висловлення, виступають своєрідними персоніфікованими «музично-семантичними одиницями».

Л. Виготський виводить головний «закон» понять як «семічних одиниць» – опорних форм смислотворення та смислової діяльності свідомості: яка форма спілкування, таким є і узагальнення. Тим самим він дозволяє знаходити шлях музичної семантики – породжених «емоційним мисленням» музичних значень – як перехід від реальних умов музичної творчості (мовно-стилістичних форм) до умовності композиційних рішень. У музичному тексті можна знаходити співвіднесеність рівнів узагальнення музичних значень, тобто співвіднесеність рівнів понять, причому дані рівні представляють стильовий і стилістичний наслідки розділення комунікативних жанрових форм музики (форм спілкування музикою).

Сказане дозволяє знаходити також у явищі музичної свідомості (усвідомлення) певні множини значень – і сталі, і рухливі семантичні конгломерати музично-мовних утворень, що вступають як усередині себе, так і по відношенню друг до друга в складні відносини еквівалентності та транзитивності, організують передачу смислу та *понятійний характер* такої передачі.

Мистецтво, музика в цілому – не тільки гігантська метафора життєвого досвіду, але і його, досвіду, метонімізація, тобто наділення новими спеціальними «іменами». Шлях до символу в музиці лежить від метафори через метонімію. Метафора – *жанрова семантика* – відсилає до широти життєвих вистав (асоціацій), метонімія – *стильова символіка* – до сили, дієвості художніх, до нової авторитетності художніх «імен». Метафоричність жанру збирає й пропонує означення музичного звучання, метонімічність стилю – обирає й залишає, затверджує знакову форму звучання як

самодостатність музичного значення, його принципову «неперекладність», свободу від аналогій, специфічну іманентну «понятійність» музики.

Таким чином, знакові структури в музиці, те, що можна вважати *музично-мовними поняттями*, мають і переносне, і буквальне музично-«іменне» значення. Починаючи з XVII століття до них ставляться стійкі жанрово-стильові прийоми (типові засоби), риторичні формули, стильові моделі композиторських поетик, стильові моделі національної школи, напряму, історичного періоду. Навіть при наявності конкретного авторизованого першоджерела, перераховані явища стають «загальним надбаннями» музики, її анонімною *понятійною галуззю, загальним словниковим запасом*.

Виявлення музичної семантики стає результатом семантичної репрезентації музики, яка є абстрагуванням музичних значень від звучання, створенням таким шляхом нової психологічної реальності для знаково-значущих функцій музики. Семантична репрезентація пов'язана з перекладом музичних значень у нову систему виміру, у тому числі, з понятійним і словесно-понятійним *поясненням і проясненням звучання*. Останнє дає можливість прирощування музичних значень, їх програмування: саме понятійний рівень свідомості забезпечує можливість переносу минулого досвіду на ситуації, що раніше не зустрічалися, тобто можливість прогнозування (як музичного, так і музикознавчого).

Так виникає й можливість виявити й вивчити музичні прецеденти семантичного перекодування, тому що останнє визначається у зв'язку з наділенням колишніх «стимулів» – структурних утворень – новими значеннями та у зв'язку з наділенням нових «стимулів» колишніми значеннями. Музикознавчий аналіз музики націлений саме на охоплення можливих взаємодій даної структурної формули (прийому викладу) з іншими семантичними функціями та даного (відомого) семантичного значення з іншими побудовами. Властиво, мова повинна йти про композиційну, а

внаслідок нього й жанрово-стильову (вірніше, стильово-жанрову), перебудову музики.

Можна запропонувати й інший висновок, а саме, що в музичному звучанні реалізується єдність семантики та поетики музики; тут вони нероздільні – і в цьому укладена своєрідність понятійної логіки музики. Але ми не маємо права обмежувати *форму музики* звучанням; вона потребує усвідомлення й відокремлення логічного апарата музики, певних способів його фіксації.

Стосовно поняттєво-сміслової системи, що визначає оперну семантику М. Римського-Корсакова та дозволяє йому створювати знову ж таки сталу систему провідних персоналій (а майже всі персоналії опер Римського-Корсакова є провідними, тобто серед них немає зайвих або випадкових), критеріями можуть виступати естетичні домінанти, пов'язані з часом-пам'яттю, простором-грою та коханням-дивом. Вони зумовлюють провідні жанрово-семантичні тенденції як епічну, драматичну та ліричну, доходючи до «логосних» (музично-стилістичних) *речитаційно-нарративної, гармонійно-рухливої та мелодійно-усталеної*. Ключовими семантичними ознаками кожної, обумовленими історичними типами жанрових форм, стають молитовність общинного (соборного) типу, винахідливість, евристичність (відзвук пошуковості) та емоціогенність афективність. Заважимо, що в історії музики, як створенні спільного для усіх часів текстового поля музичного мислення, перший тип музичних понять є показовим для вокально-хорових форм, другий – для інструментально-оркестрових, третій – для камерних, у тому числі, циклічних інструментальних і вокально-інструментальних форм, композицій. Перехідне положення займають оперні та симфонічні, концертні жанрові форми, з яких найширшою, такою що вміщує усе різноманіття музичних понять та логічних фігур, є саме опера.

Наголосимо на особливій важливості для Римського-Корсакова третього типу музично-понятійного формування тексту, мелодійності, хоча вона не

відокремлена від двох попередніх, навпаки, тісно з ними взаємодіє. Але саме для мелодизованого плану опер характерні індивідуально-голосові якості, тобто у ньому відчуваються голоси персонажів, тому їй властива вокально-голосова інтонаційність не общинно-хорового походження, а індивідуалізована сольна, більш вільна, що легко вбирає інструментальні звороти, загострюється та навіть учуднюється ними принципова опора на горизонталь (підпорядкування їй вертикальних закономірностей), ізоляція елементів теми – мелодії, посилення дискретності з метою підвищення виразності інтонаційної горизонталі, точність мелодійного рельєфу, що виростає з його «точності», самотійності, окремоті кожного моменту тонової артикуляції, перевага ліричного начала як у зв'язку з почуттєвою «предметністю» музичного звучання, так і у зв'язку з певною індивідуацією даного почуття, зі спрямованістю до персоніфікованого «Я», одночасно, з виразністю авторського «Я».

Названі групи музично-мовних семантичних фігур, що порівнянні з родовими жанровими «темами» – епічною, драматичною, ліричною – як з тими загальними сферами уявлень, які дозволяють здійснювати музичним шляхом перехід від почуттєвого щабля пізнання до логічного мислення, концентровано виражають в семантичних формулах музики узагальнення тривалого історичного процесу розвитку музичної свідомості.

Згадуючи методичні передумови, розкриті в першому розділі дослідження, зазначимо, що до музичних понять ми можемо підходити як до психологічних артефактів – результату матеріально-ідеаційного упредметнення відносин людини до зовнішніх та внутрішніх умов її буття. Психологічний артефакт або артефакт як психологічний феномен – це ті думки, почуття, відчуття-сприйняття, судження-поняття про них, які є для людини знаковими, тобто виражають знакову облаштованість особистісної свідомості. Вони закріплюють і роблять доступними для відтворення – передачі такі властивості психічної діяльності суб'єкта, як здібності, потреби, установки, наміру, «погляди», деяке інше. З них виростає зміст мистецтва і

свідомості в їх взаємозалежності; у кожного з названих смислів – своя «*понятійна предметність*», що й співвідноситься з зовнішньою, і є вільною від неї. Подібність даних смислів виникає, отже, завдяки тому, що свої зовнішні предметні умови мистецтво і свідомість творять самі, виходячи з власних інтересів. Дана обставина змушує згадувати відкрите ще в стародавності (Протагором) правило, що людина є мірою усіх речей...

Але не можна не враховувати ще один важливий чинник семантизації оперного змісту, такий, як стильова презумпція або стильова зумовленість музичної семантики, оскільки лише доходячи до стилю, музичне звучання знаходить власні семантичні ресурси.

Провідна музикознавча тенденція дослідження стилю як художнього феномена пов'язана з впровадженням до музикознавчої інтерпретації загальногуманітарних, тобто перехідних, категорій. Найбільш важливими для сучасного музикознавства можна вважати поняття про так звані «*стили епохи*», а також про специфічні стильові явища, такі як стильова семантика, стилізація, цитація, алюзія, учуднення і т. д. Важливою причиною внутрішньої суперечливості музикознавчої інтерпретації стильового змісту музики стає традиційний розподіл, що зберігається до сьогоднішнього дня, музикознавства на дві сфери – теоретичну та історичну, що виявляється, насамперед, у виборі об'єкта музикознавчого аналізу та характеру (цільової спрямованості) цього аналізу. При перевазі теоретичного підходу позитивною стороною можна вважати прагнення до однозначності вибраних термінів, розгляду мовних складових стилю (що сприяє розвитку семіотичного підходу), вивчення взаємозумовленості стилю та структурно-логічних норм конкретної композиції, деталізований, поглиблений підхід до явища *стилістики як сукупності «інтрастильових»* [70, с. 9] *знаків – іманентних складових стилю*.

Історичний підхід до явища стилю стає найбільш плідним в сфері питань про генезис того або іншого стильового напрямку та про перехід від однієї стильової формації до іншої (тобто про стильову суміжність) і є

особливо необхідним у питаннях про національний стиль. «Зовнішня», тобто позамузична, обумовленість музичного стилю з боку художньої культури, естетичних домінант епохи відкриває ціннісні пріоритети стилю завжди в їх національній конкретності, навіть з погляду взаємодії загальноприйнятих стильових норм та авторської індивідуальності, які можуть існувати у вигляді різноманітних стилістичних тенденцій. У цьому зв'язку важливою тенденцією історичного музикознавства, представленого роботами С. Тишка, М. Черкашиної-Губаренко, можна вважати розгляд стилю в контексті жанрової системи музики, тобто в тісному зв'язку з категорією жанру, яку музикознавство завжди визнавало, насамперед, історичною. З позиції музично-історичного знання поняття про стиль розширюється до границь жанрової обумовленості музичних феноменів, насамперед до границь жанру як типового змісту, певного *сталого способу зв'язку звучання і значення* (цей спосіб можна розглядати як вихідний матеріал музики, який обумовлює її художньо-мовні властивості).

Серед фундаментальних музикознавчих досліджень про стиль та його природу відзначимо дослідження С. Скребкова, який запропонував типологію епохальних стилів «як шаблів історії»; В. Медушевського, який створив новий підхід до принципу стильової типології: крім її традиційної диференціації на види (епохальний, історичний, етнічний, національний, індивідуальний, композиторський, виконавський), він пропонує типологічну теорію поділу стилів на інтерпретуючі (здатні відбиватися в дзеркалах інших стилів) і автономні (у яких «значення» заміняє собою значимість). Неможливість вичерпання, а також кінцевого (самодостатнього) визначення стилю зв'язана, з одного боку, з багаторівневістю даного явища, з іншого боку – з його іманентною природою, що виявляє його парадоксальну сутність: метафізичну глибину та, водночас, обмеженість ззовні – людиною, періодом історії, часу, регіоном, методом, прийомом. «Значення», за Медушевським, характеризує безпосередній зміст стильової функції; «значимість» (рефлексивність) можна представити як множинне відбиття

даного стилю в дзеркалах інших стилів, адже музичний стиль – «інтонований світогляд... величезний художній світ, пронизаний свідомістю автора» [112, с. 16]; це також «сукупність інтонаційних констант у музиці» (Б. Асаф'єв). Загальний аспект стилю пояснюється єдністю (об'єднуючими властивостями), погляду, ідеї, світовідчування, світорозуміння, може виражатися через універсалії культури, у тому числі, адресовані історичним стилям або «стилям культури». Інший аспект стилю, структурний, пов'язаний з конкретним способом вираження різних способів мислення, технік, систем, методів, тобто з єдністю на рівні прийомів, а також з розглядом стилю як мови.

Так, техніка класицистської гармонії з її правилами, обмеженнями й періодами, плавним голосоведеннями підтримує й створює «каркас» для естетичного ідеалу гармонії, у тому числі, як саме музично визначеного. Техніка романтизму з його альтераціями, терцієвими зіставленнями, контрастами, нескінченною мелодією і т. д., видозмінюючи класицистські уявлення про гармонію, дозволяє тлумачити ідею гармонії значно ширше, наділяти її драматизмом та робити універсальним семантичним знаряддям, що й відбувається у творчості Римського-Корсакова.

Саме у стильовій якості – як феномен стилю – гармонія утворює значущі семантичні взаємодії з мелосом, мелодійною організацією музичного матеріалу. В операх Римського-Корсакова між цими двома семантичними інстанціями виникає постійний та визначальний з боку образної концепції твору *художньо-виразовий діалог*, тобто *і гармонічний, і мелодичний плани концептуалізуються, набувають засадничих смислових властивостей*.

У цілому історично-теоретична подвійність музикознавчої тенденції вивчення стилю сьогодні долається завдяки перехідній семантико-культурологічній області наукових інтересів музикознавців. Ця сфера пояснює нову актуальність звернення музикознавців до естетико-філософських і загальних мистецтвознавчих, літературознавчих понять, але

вже з позиції музикознавчих методів. У даній сфері актуалізується і категорія національного стилю.

Однак необхідно ще також відзначити, що питання як про жанровий, так і про стильовий зміст музики пов'язані з обговоренням факторів художньої цілісності музики (і в музиці), а у зв'язку з цим – з розглядом факторів узагальнення, типізації й відокремлення, «евристичності» музично-виразних прийомів. Крім того, до сьогоднішнього дня залишається недостатньо розробленим питання про взаємодію стилю та жанру: у більшості випадків воно зводиться до розмежування функцій названих явищ і вказівок на найбільш загальні шляхи їх взаємовпливу. Вже досить розповсюджений в музикознавчих роботах розподіл жанрів на *первинні та вторинні (побутово-прикладні анонімні та художньо-презентовані авторські)* залишається за межами теорії стилю й не веде до спроб знайти послідовну жанрово-історичну наступність у виникненні стильових факторів. Відтак, узагальнюючи вищесказане, пропонуємо знаходити в музичному стилі: звукову цілісність музичного явища, обумовлену відповідністю плану змісту (жанрово-семантичного та структурно-композиційного) і плану вираження (безпосередньої даності тексту); смисловою цілісність інтонаційного звукового матеріалу, зумовлювану взаємоперехідністю образу та прийому, часу та простору; відповідність смислових установок та звуко-виразових прийомів, яке може набувати знакової сталості, відтворюватися й інтерпретуватися.

Історичний досвід багатьох явищ художньої культури свідчить про те, що жанр і стиль виникають і розбудовуються одночасно, але на перших етапах стильові границі цілком визначаються жанровими, отже є ними. Ця ідея стає центральною в дослідженнях Д. Лихачова [96] і знаходить свій розвиток як важлива методологічна передумова в роботах М. Бахтіна [22; 23]. Так чи інакше, парність категорії стилю й жанру і як історико-культурологічних, і як теоретико-аналітичних феноменів може бути виявлена й розвинена в контексті проблеми поетики, тобто може бути пояснена у

зв'язку з тими аспектами художньої творчості, які мають методичну значимість. Враховуючи тематику даного підрозділу дисертації, пропонуємо наступне визначення: поетикою можна називати як спосіб створення форми, так і саму форму; інакше кажучи, це образно-символічна взаємність, зворотність виразового прийому та смислу, яка визначає неподільність форми та змісту в мистецтві.

Актуальними для музикознавчого аналізу можна вважати наступні підходи до явища поетики. Для дослідження поетики особливо важливими стають ті періоди в історії культури, коли виникає перехід від однієї жанрово-стильової системи до іншої. Зокрема, в історії музики таким відповідальним перехідним періодом стають кінець XVI – початок XVII століть, що знаменує перехід від одного типу музичного мислення до іншого. Характер цього історичного переходу дозволяє говорити про подібність ситуації, у якій виявилася сучасна музична культура, і ренесансно-барокової кризи. Внутрішнім завданням поетики можна вважати залучення універсальної естетичної цінності до унікального змісту художнього твору, що пояснює координацію виразового прийому та змісту (образа, символу), а також спрямованість мистецтвознавчого аналізу до сфери «чистого смислу», загальної ідеї, ейдосу (ідеї форми твору).

Дослідження поетики завжди спирається на виявлення взаємодії старого й нового, а тому в якості головної передумови вимагає вивчення канону і як загальноестетичного принципу, і як конкретної галузі стилістики, і як історичного фактору, що визначає ті або інші шляхи жанрово-стильової типології, а також визначення деяких канонічно-стильових тенденцій як важливих постійних складових поетики.

У літературознавстві звертання до проблеми канону виявляється пов'язаним з розвитком теорії риторики, у зв'язку з останньою виділяється особлива частина поетики – поетика жанру. Більшість авторів далі уявлення про поетику жанру як про границю самовизначення літератури не йде, хоча, за спостереженням С. Аверінцева, обсяг поняття жанру постійно змінюється,

і від цієї зміни залежить реальний обсяг поняття «мистецтво» [2, с. 3]. Логічним продовженням запропонованої літературознавцями історико-теоретичної поетики з її типологічними властивостями, що особливо актуальні для музикознавства, може стати впровадження поняття стильової поетики – як наступного історичного етапу панування «поетики стилю».

Границю між періодами, умовно названими періодами «поетики жанру» і «поетики стилю», а також початок часу яскравого домінування останньої визначає ХІХ століття, тобто романтична поетика, стосовно якої нового значення набуває категорія канону; у контексті проблеми музичного стилю вона проявляє найбільшу повноту, розкриває як своє загальноестетичне значення, так і адресацію специфічним знакам музичної стилістики.

Поняття про канон у музиці, зокрема про стильовий канон, мало апробоване в практиці музикознавчого аналізу. Більше того, взаємодія канону й стилю часто викликає односторонню оцінку, яка приводить до висновків, що суперечать природі зазначених понять. Найчастіше музикознавці використовують поняття канону у випадках протиставлення стильової волі й нормативних границь музичної поетики. Отже, канон розглядається як фактор, що заважає становленню індивідуального стилю, це само по собі можна вважати помилковим стосовно історичного стильового досвіду музики. У свою чергу, «криза індивідуального розчищає поле для канону» (Т. Чередниченко).

Поняття канону може приймати універсальний естетико-мистецтвознавчий характер завдяки тому, що воно не обмежується рамками якоїсь однієї гуманітарної дисципліни, а знаходить широке застосування в області соціальної психології, етнографії, історії культури, семіотики й деяких інших. У музикознавстві теоретичне осмислення явища канону веде або убік досить широкого тлумачення – як незалежного від логіки музичної композиції естетичного принципу: канон як сукупність (система) правил, у тому числі й музичної творчості, яка опирається на позамузичні цінності й

символи, які прийняті як абсолют (тип світовідчуття); або убік вузько-аналітичного, що обмежує сферу дії канону окремими моментами часової організації музичної композиції.

Розгляд художнього канону стосовно будь-якого виду мистецтва дозволяє характеризувати його як «сукупність твердо встановлених правил, які визначають у художньому творі норми композиції й колориту, систему пропорцій, або іконографію даного типу зображення. Каноном також називають твір, який стає нормативним зразком» [180, с. 118]. У різних узагальнюючих визначеннях художнього канону так чи інакше підкреслюється орієнтація на постійне, повторюване: не випадково повторюване, а вже визнане законом і нормою.

Канон у мистецтві має умовно-вторинний характер, зберігаючи і у цій сфері людської діяльності необхідні загальні закономірності розвитку людської культури. Входячи до загальної системи культури, канон безпосередньо взаємозалежний з явищем традиції, а через нього – зі стереотипами людської поведінки й мислення, правилами комунікації, основами досвіду і мови – усього того, що, на думку Є. Назайкинського, «...лежить у самій основі існування людини як істоти одночасно біологічної й соціальної. Ці стримуючі, упорядковуючі фактори дробляться й множаться в сотнях і тисячах відтінків і варіантів, у різноманітних сферах прояву людської діяльності – у її емоційному житті, у моральній сфері, у діловій практиці, мистецтві, іграх, ритуалах, ситуаціях драматичних і комічних, що вимагають подвигу або стриманого мовчання» [116, с. 285].

Маючи певну самостійність, навіть автономність, канон у мистецтві відображає взаємозумовленість соціально-регулюючого та художньо-типізуючого рівнів культури. Ця обставина визначає різноманітність музикознавчих підходів до проблеми канону. Проте, найбільш типовими для музикознавців є специфічні визначення канону як особливого інструмента для вивчення демонстрації співвідношення тонів, створюваних різними частинами коливної струни; як багатострофного музично-поетичного твору

ускладненої стилістики; як форми багатоголосної музики, що виникає в середньовічні часи й звернена до строгої імітації.

Новою музикознавчою тенденцією в теорії канону можна вважати спробу з'єднати широке й вузьке його розуміння, що розкриває нове відношення не лише до проблеми канону, але й до проблеми специфічного змісту музики в цілому. Крім того, навіть зберігаючи переконання, що художні канони ніколи не зникають з історії мистецтва, музики в силу стійкості культурологічних функцій канону, слід зазначити, що вони виявляються з різним ступенем інтенсивності. Зазначена обставина дозволяє ділити етапи еволюції музичної культури на канонічні та неканонічні. При такому розподілі категорія канону в музикознавчій інтерпретації наближається до поняття «класичного».

Тут вже час зауважити, що *канонічність, але з нахилом до автоканонізації стає важливим показником музично-поняттєвої системи, семантичної системи в операх Римського-Корсакова*. І для цього композитора, що є ще одним компонентом унікальності його логіки, канонічні прийоми покликані підтверджувати класичні риси музичного мислення, як такі, що повинні зберігатися на всіх історичних етапах розвитку музики як виду мистецтва. Можна стверджувати, що композитор намагався розробляти, укріплювати саме класичні сторони оперної поетики, для цього підсилюючи її канонічні моменти.

Другий важливий аспект синонімізації поняття канону відкривається в музикознавчих роботах, звернених до середньовічної культури, до архаїчного досвіду музикування, почасти до періоду Відродження. У контексті храмового ритуалу, релігійного обряду канон виявляє особливу консолідуєчу функцію музики, значення музичної творчості як засобу регламентації суспільних відносин, уніфікації форм і способів особистісної поведінки. У середньовічний період канон утворює особливу сферу «естетики тотожності» (термін Ю. Лотмана) і заслуговує спеціального визначення, оскільки відповідає особливому типу культури. Якоюсь мірою

сам канон у середньовічній творчості є тотожним процесу перекладу – запозичення – трансплантації (перетворення «чужого» в «своє» у процесі наслідування, словами Д. Лихачова).

Середньовічна «естетика тотожності» пояснюється тим, що над художньою творчістю – як літературно-поетичним, так і музичним – стоїть єдина нормативна система, у якій зливаються етикет світогляду, етикет поведінки й етикет словесності. Дана система визначає позицію «автора», вірніше допускає наявність творчого авторитету, який підкоряє собі всі засоби індивідуальної творчості. Звідси й «...звичай ... переносу окремих описів, мов, формул з одного добутку в інше. З твору до твору переносилося те, що мало відношення до етикету: мовлення, яке повинне було вимовлятися в даній ситуації, вчинків, які повинні були відбуватися за даних обставин...» [96, с. 88–89].

Д. Лихачов відзначає, що середньовічний письменник намагається писати про все «як личить», але запозичує правила, норми опису з різних галузей: церковної, воїнсько-ритуальної, придворного етикету і так далі. Таким чином, джерело літературних канонів, по-перше, є позалітературним: соціальні установки виявляються більш важливими, ніж власні стильові можливості літератури. По-друге, уже середньовічний літературний канон допускає певну жанрово-стильову комбінаторику – як ефект об'єднання (з'єднання) текстів або фрагментів текстів різного соціально-художнього призначення. На наш погляд, саме ця особливість середньовічного художнього канону пояснює поява жанрів-«сюзеренів» (за визначенням Д. Лихачова) і досить вільні відносини цих жанрів з тими, що входять до їх складу як жанри-васали. Важливою умовою розвитку даних жанрів стає «рівняння на зразок» – тобто на той художній текст, який можна вважати найбільш довершеним вираженням етикетних норм [96, с. 66–69].

Перевага буквального наслідування, ідея повтору як головного фактору художньої творчості, відтворення вже знайомого, легко пізнаваного як єдино можлива ініціатива з боку художника-майстра лежить в основі того

історичного типу канону, який властивий середньовіччю в цілому й стає особливим феноменом середньовічної традиції. Проте, саме середньовічні елементи художнього канону направляють його еволюцію у Новий час, коли «прагнення до новизни, до відновлення художніх засобів» стає головним методом творчості [96, с. 92]. В еволюції художнього канону – із середньовічної культури до «новоєвропейської» – можна виділити три основні моменти: по-перше, у музиці, як і в інших видах мистецтва (і в соціальному житті взагалі) канон є складною багаторівневою системою норм і правил, де один або кілька рівнів можуть стати домінуючими; по-друге, тією чи іншою мірою канон завжди передбачає до-художні, над-художні вимоги до художнього твору, що й пояснює необхідність їх розгляду як естетичного фактору в мистецтві; по-третє, канон безпосередньо пов'язаний з культурою як пам'яттю, оскільки ставить за обов'язок повторення з метою збереження й розкриття значення певного художнього тексту як оригіналу, зразка (паттерна), що вимагає відтворення.

Вже в середньовічний період форма й прояви канону в музиці досить різноманітні, можуть бути зв'язаними не тільки з загальними ритуалізованими функціями музики, але й з системою її специфічних виразових засобів – інтонаційним фондом, ритмікою, принципами формоутворення. Для храмового ритуалу саме музика виявляється головною мовою інтерпретації складної символіки, прихованої словесно-поетичним і предметно-дієвим контекстами. Стаючи необхідним засобом створення єдиного «духовного фонду» храмової практики, музично-співоча сторона ритуалу (як найбільш професійна сфера середньовічного музичного мистецтва) знаходить власну мобільність і стає головним показником історичної еволюції таких синкретичних середньовічних дійств як меса й літургія.

На наш погляд, проблема канону в музиці носить не тільки історико-культурологічний характер, але й набуває особливого значення, по-перше, для пояснення таких перехідних етапів в історії музичної культури, коли

відбувається найбільш глибоке перетворення музичної свідомості й змінюються естетичні функції музики; по-друге, для пояснення таких специфічних музичних явищ, як «інтонаційний словник епохи» (Б. Асаф'єв), стабільні й мобільні моменти музичної форми, узагальнення через жанр, нарешті, *стильова семантика*. Інакше кажучи, явище канону безпосередньо адресоване процесам стилетворення в музиці, одночасно воно дозволяє говорити про перехідні епохи в історії музики, коли природа музичного стилю відкривається найбільше глибоко.

Перевага того або іншого типу канону залежить від культурно-історичного контексту, однак це не означає, що альтернативний тип канону остаточно втрачає своє значення: навпаки, можна припустити, що в історичному плані музична творчість складається як процес нагромадження й зовнішніх, і внутрішніх, автономно-художніх, передумов канонів. З них ритуально-храмові ніколи не втрачають своєї значимості, але або відходять у глибокий естетичний «підтекст», або набувають нової якості самоактуалізації, локалізуючись у якийсь одній жанровій сфері.

Дотримуючись культурологічної концепції Д. Лихачова, можна припустити, що в музиці провідними є два історичні типи канону, які ми умовно називаємо середньовічним і новоєвропейським. [96, с. 15]. Пов'язані з кожним з них передумови музичної творчості можуть розглядатися як основа двох рівнодіючих, хоча й протилежних за естетико-художньою спрямованістю, способів стилетворення в музиці.

Така постановка проблеми канону залишається актуальною для вітчизняного музикознавства, так само як і спроба подати в єдиному поняттєво-феноменологічному колі жанр – стиль – канон – семантику – стилістику – мову й деякі інші поняття. Найбільше близькі нашій концепції положення виявляє дослідження В. Холопової [188], у якому, серед запропонованих автором положень, виокремлюється історико-культурологічний підхід до канону, на основі якого можлива типологія музичної культури з найбільш загальних позицій. Словами Холопової,

типологія музики в укрупненому плані представляється диференціацією апріорно-канонічних і неапріорно-канонічних, апріорно-евристичних і неапріорно-евристичних типів культури.

До апріорно-канонічних культур належать фольклор, середньовіччя, класицизм (як і в загальній типології Ю. Лотмана), до апріорно-евристичних – бароко, романтизм, культура ХХ сторіччя. У музичній культурі Відродження діючими є обидва полярних напрями. У всіх епохах історії музики при апріорному пануванні одного полюса існує неапріорна дія протилежного. Прагнення розглянути канон у його типологізуючій якості сприяє багатоаспектному розгляду самого явища канону, який, на думку Холоповой, проявляє себе й у цілісних концепціях музики (національних, епохальних), і в принципах музичних жанрів і форм, і в індивідуальних авторських стилях, і в окремих творах, у процесі виконавчої інтерпретації. Крім того, Холопова розрізняє більш загальний і часткові епізодичні канони, тим самим уводячи критерії їх історичної вагомості й підкреслюючи досить важливу роль вибору – авторської переваги тієї або іншої «канонічної моделі». Вважаючи, що терміном «канон» охоплені всі основні фактори *музичної семантики*, Холопова звертає увагу, насамперед, на жанрову, ладомелодичну, ритмоструктурну, формотворну сторони музичної композиції, припускаючи, що всі вони реалізуються в границях індивідуального стилю, який у такий спосіб стають найбільш повним втіленням канонічних установок у музиці.

Важливість індивідуального стилю визначається тим, що в ньому найбільш яскраво виявляється особлива типологізуюча властивість музики – евристичність. Остання, на погляд Холопової, є постійною цінністю музики, а звідси постійним стає й «протистояння» канону вимогам відкриття, винаходу, новизни, різноманітності, зрештою, індивідуалізації стилю – незалежно від того, до якої історичної епохи ми звертаємося.

Даний підхід до канону-евристики як своєрідної парної категорії приводить автора до наступного ряду спостережень і висновків. По-перше,

Холопова знаходить явище індивідуального стилю і у тих композиторів, чия творчість належить до епох, які ще не висунули проблеми автономії стилю художника. Вважаючи необхідними атрибутами композиторської діяльності особистісну основу й цілісність стилю, який залежить від світоглядної єдності особистості, Холопова пропонує *підходити до індивідуального стилю як до «циклічного макротвору»*. По-друге, у музичній творчості XIX–XX століть виникають, на її погляд, парадоксальні співвідношення канонічних і евристичних принципів: стильова авторизація, яка самою природою своєї призначена до індивідуалізації й неповторності художнього відкриття, «сам індивідуально-композиторський стиль..., завдяки суворості його організації, обертається перетвореним каноном», а «...унікальність музичного шедевра стає запорукою його канонічності й нескінченного “тиражування”» [188, с. 86, 63].

Оперна творчість Римського-Корсакова є яскравим підтвердженням даних теоретичних позицій. Її доцільно вивчати зі стильової сторони саме як *циклічний макротвір, обумовлений змістом усіх 15 опер*, що запроваджують канонічні установки не лише щодо творчості даного композитора, а й щодо жанрової форми опери як класичного, водночас художньо перехідного феномена

Канон у музиці М. Римського-Корсакова можна розглядати як своєрідний хронотоп, тобто просторово-часове начало, що поєднує всі принципи музичної композиції. З погляду загальної композиційної логіки, просторово-часова організація музичного тексту безпосередньо залежить від принципів повторності і контрасту, а названі принципи в контексті процесу стильового розвитку музики можна розглядати як тотожні процесам канонізації й деканонізації. Відтак, з'ясовуючи поняттєво-сміслові основи оперної семантики Римського-Корсакова, треба визначити її канонічні сторони, зумовлені розвитком основних музичних понять та їх естетичних ейдосів.

Визначальною рисою оперної поетики Римського-Корсакова – з позиції її стильового семантичного розгляду – є підпорядкування композиції опери сталій інтерпретації сюжету, що свідчить про композиційний пошук визначених смислових відношень. Насамперед, це обов'язковий, що має місце в будь-якій опері, розподіл подієвого ряду та персонажів (характерологічного ряду) на дві сфери – як на два особливі світи, кожний з яких прагне до цілісності й домінування. Дана двосвітність буття розкривається як обумовлена його двоїстістю – діалогічністю, а сама діалогічна побудова розуміється широко, а саме, як смислова взаємодія: побуту й фантастики (у цьому випадку під побутовим Римський-Корсаков має на увазі реальний досвід, тобто «природне» історичне повсякденне життя людей і ті психологічні позиції, які властиві людям у їх повсякденній поведінці); реального й ілюзорного (з «ілюзорним», тобто створеним уявою людини, у тому числі й поетичною уявою, можуть бути зв'язані і ті епізоди опери, у яких розбудовується тема мистецтва, художньої творчості); добра й зла, світла й мороку, цінності та антицінності (добро і зло в Римського-Корсакова – своєрідні символи краси та потворності; добро виявляється як вираження внутрішньої краси людини, як злиття морального і природного, фізично досконалого; таке розуміння краси свідчить, по-перше, про близькість поглядів композитора до античного ідеалу калокагатії. по-друге, про класичні основи його світовідчуження й творчості); свободи й необхідності або волі та примусу (ця взаємодія, так само типова для класицистського світорозуміння, найбільше яскраво проявляється в операх на історичні сюжети); язичництва і християнства (що не має на увазі їх соціально-ціннісну опозиційність, скоріше, виявляє історичну подвійність релігійної свідомості).

Більшість з названих діалогем може виступати в одній оперній композиції, але при провідному положенні якої-небудь і них. Переплетення різних опозицій в опері на історичний сюжет яскравіше всього презентовано в «Сервілії», де двосвітність язичництва – християнства одержує

гостроконфліктне переломлення. У даній опері яскраво виражаються такі антиномії як добро-зло, воля-примус – як у загальноісторичному ракурсі (протиставлення всегнітучій, необмеженій владі префекта Тигелліна та волелюбності кращих громадян Рима), так і у твердому особистісному «двобой» головної героїні, Сервілії, з Егнатієм. У наступній опері «Пан Воевода» ці опозиції також є провідними, визначають розвиток сюжету й загальну композицію опери.

В операх же, зв'язаних з казковими, «чарівними» сюжетами, на перший план висувається двосвітність побуту і фантастики. Ця діалогема стає визначальною в композиційному плані «Травневої ночі», обумовлюючи зіставлення людського як реального та природного як чудесно перетвореного. Антиномія «добро-зло» відступає на другий план, реалізуючись в образному контрасті персонажів, що представляють одну фантастичну сферу: тендітної, ніжної Панночки та підступної, жорстокої Відьми-Мачухи. В опері «Ніч перед Різдом» Римський-Корсаков помітно підсилює тільки намічене Гоголем протиставлення «злої» і «доброї» фантастики в образах Чорта, Солохи й Овсеня, Коляди. Однак, комедійність ситуацій згладжує даний конфлікт, надаючи опері риси колядки.

Двозначність людського та природного розкривається в «весняній казці», опері-билині «Садко», в «Сказанні про невидимий град Китеж». У цих операх природа представлена джерелом вічності – постійного відновлення буття, «безгрішності» – чистоти, доцільності, отже, виправданості існування; звідси інтерпретація природного начала як «високого етосу». Зближення людського й природного – найважливіша риса міфологічної свідомості, втім, як і класицистської естетики. У цьому оперна поетика Римського-Корсакова змикається з «поетикою наївного» Ф. Шиллера, для якого спілкування з природою було необхідною частиною морального виховання людини, досвіду шляхетного відчуження. Шиллер, як і Ж.-Ж. Руссо, природне протиставляє цивілізованому. Таким чином, ідеалізована «наївна краса» сільського побуту або характеру найдавніших

племен протиставляється урбаністичній перекрученості людського життя. Однак природне – не лише ідеальне й ідилічне; це й світ персоніфікованих уявлень про джерела й рушійні сили життя, суміжний з реальним, людським, родинний йому та, на той же час, помітно від нього відмінний.

Після перерви в оперній творчості – «симфонічного десятиліття» 80-х років – Римський-Корсаков з посиленою увагою знову звертається до протиставлення реального і фантастичного у «Младі». Однак основою композиційного розвитку дії в опері-балеті стає поляризація добра і зла, що виступає як на рівні фантастичного протиставлення сил світла і мороку (богиня Лада, світлі духи – Святохна-Морена, Чорнобог та ін.), так і в реальному переломленні в образах Мстивоя, Войслави та Яромира. В цій же опері вперше виникає композиційно упредметнене зіставлення реального та ілюзорного як матеріального, фізичного й духовного, містичного планів буття (фінал опери). Ця діалогема трохи пізніше стане основою у фабулі «Сказання про невидимий град Китеж і діву Февронію», де зіставлення «видимого» і «невидимого» є метафорою зближення реального, фізичного буття і вищого духовного інобуття – переродження. У даній опері ясно проступають і всі інші основні для оперної творчості Римського-Корсакова діалогічні семантичні чинники. Так, поляризація добра й зла, переплітаючись з парою воля-насильство, виражається в конфліктному протиставленні китежан і татар, трансформується в образах Февронії і Гришки Кутерми – персоніфікованих символах чистоти та гріховності.

Саме по собі вигадане, протиставлення реального і фантастичного набуває ще більш умовного характеру в «Кощеї безсмертному», тому що дія протікає усередині ілюзорно-казкового світу. У даній опері на перший план висувається протиставлення волі та «полону», але парадоксальним чином – як вільного зла та полоненого добра, тому їх взаємодія втрачає раніше властиву поетиці Римського-Корсакова смисловою інтерпретацію. Зовнішня конфліктність названих начал обертається їх входженням одне до одного – «на тлі» пасивності та статичності несучого ідею моральної позитивності,

умовної героїчності образу Івана-Королевича. «Зла» колискова Царівни Ненаглядної Краси, підлегла тритоновим інтонаціям Кощеєва царства і «добре» перетворення Кощеївни вказують на нову умовність у вираженні антиномії добра-зла, пов'язану з виявленням умовності самих цих моральних категорій.

В «осінній казочці» вже є присутньою властива пізній творчості Римського-Корсакова іронічність, що позначається, насамперед, в утривовці стилістичних комплексів і підміні драматургічних функцій героїв. Помітимо також, що крізь товщу різноманітних антитез пробивається ідея протиставлення природного – людського як природнього та «штучного», з включенням до останньої характеру відносин, почуттів і вчинків оперних персонажів.

Торжество природного відбувається внаслідок власної логіки буття, перетворюючи, обновляючи, «рятуючи» і штучний людський світ. У зв'язку з вищесказаним найбільш складною й загадковою з усіх творів Римського-Корсакова є опера «Золотий півник», у якій композитор принципово відмовляється від ціннісної визначеності образів, від звичної ціннісної дихотомії сфер дії, від позитивного трактування, що ідеалізує, казкових героїв, ширше – від естетичних і композиційних канонів великої казкової епічної опери, яких дотепер він неухильно дотримувався. Основний конфлікт виявляється формальним джерелом руху оперної дії, не обумовленим сутнісною природою образів, у силу їх граничної умовності і вже *внутрішньо-музичної метонімічності*: персонажі опери виростають мовби «на полях» класичної російської – глінкінської – оперної традиції в її переломленні Римським-Корсаковим, за принципом суміжності з нею, але стають її кривим дзеркальним відбиттям, *самостійними гротескними означаючими музичних складових класичної оперної поетики*.

Міфологізація опери у творчості Римського здійснюється саме як *музична*, але в силу специфіки оперного жанру вона неминуче проходить через відношення до літературної першооснови оперного твору, через

трактування лібрето та загальний драматургічний профіль твору. Напевне саме пошук власної авторської жанрової форми опери змушує композитора виконувати роботу лібретиста або бути спілником у ній. Характер даної співучасті розкритий самим Римським-Корсаковим у зв'язку з роботою над «Ніччю перед Різдом». Під впливом книги Афанасьєва «Поетичні погляди слов'ян на природу» композитор уводить мотиви «сонячної міфології» у зміст лібрето. Так в опері з'являються язичницькі божества прадавніх слов'ян Овсень і Коляда, а також думка зв'язати дію опери з переказом про смерть і народження сонця. Сюжет глибшає убік найбільш прадавньої – першої й первинної – пам'яті культури як основи національної самосвідомості з властивими їй способами знакового освоєння дійсності. В «Літописі мого музичного життя», своєрідній спробі представити особистісну творчу біографію як культурний артефакт, знаходимо наступні зауваження Римського-Корсакова: «...Лібрето моє, з одного боку, що точно дотримувалося Гоголя, не виключаючи навіть його мови й виражень, з іншого боку, містило у своїй фантастичній частині багато стороннього, нав'язаного мною... Моє захоплення *міфами* й поєднання їх з розповіддю Гоголя – звичайно, моя помилка, але ця помилка давала можливість написати багато цікавої музики...; ...в «Ночі» розвинена й навіть трохи нав'язана їй фантастична й міфологічна сторона давить легкий комізм і гумор гоголівського сюжету значно більше, ніж в «Травневій ночі» [158, с. 253, 266].

З визначення Римським-Корсаковим способу міфологізації опери, процитованого вище, випливає, що фантастичні сили для нього – це і є міфологічні сили, а, отже, саме вони мають надісторичні, постійні ціннісні властивості. Однак ці ж властивості Римська-Корсаков намагається розкрити й у деяких реальних персонажах, що стає одним з важелів зближення двох світів – реальної людської історії, головним показником якої є обрядово-побутова практика, тому що історію – феномен пам'яті як важіль свідомості – Римський розуміє, насамперед, як колективні, що запам'ятовуються в

соціально-психологічному досвіді людини; спроектованого в сферу природних закономірностей фантастичного (казково-легендарного) уявлюваного *продовження* реального досвіду, що одержує тут необхідний ступінь свободи від просторових і часових умов людського життя.

Необхідно вказати на одну своєрідну наскрізну сюжетну лінію в операх Римського-Корсакова, яка, з одного боку, свідчить про спрямованість його поетики від міфу до притчі, з іншої, долається й отримує потужний імпульс «зворотної логіки» у пізніх операх. Композитор чітко поляризує добро і зло, підкоряючи цій ідеї поведінку окремих персонажів, по-глюківськи перетворюючи героя на «рупор ідеї» (у чому, безсумнівно, позначаються класицистські основи естетики Римського-Корсакова). Одночасно, завдяки такій поляризації, виявляється умовність і відносність названих категорій, спірність «калокагатійності», з якої виходить система внутрішньо-композиційних образних відносин. («Пік» спірності – образ Шемаханської цариці.) Така оцінна поляризація не властива міфу з його цілісним позитивним осмисленням картини світу, але характерна для притчі з її підкресленими моралізаторськими тенденціями. Діалог позитивного і негативного – добра і зла як краси і потворності – приводить до обміну їх драматургічних функцій, тобто до їх взаємозамінності.

Даний хід жанрового самодіалогу пов'язаний з посиленням музично-мовного новаторства, насамперед, гармонійного, у творчості Римського, тобто реалізується як діалог із традицією – з нормативними, «правильними» підставами музичної логіки – аж до ігрового відношення до стилістичного вибору в «Золотому півнику», якого можна вважати «антимоделлю», доказом від протилежного принципів оперної поетики, коли вибір предметів *пародіювання*, у тому числі, пародійованих цитацій, указує на важливість даних предметів для композитора.

Таким чином, в оперній творчості Римського-Корсакова виявляються дві тенденції відносно вище виявлених діалогічних сфер та предметів: відштовхування, різке протиставлення, «розбіжність» двох полярних начал (в

«Псковитянці», «Моцарті і Сальєрі», «Младі», «Царевій нареченій», «Пані Воєводі») і їх зближення, аж до обміну позиціями, ототожнення (починаючи з «Снігурки» і «Садко» і завершуючи «Кощеєм» та «Золотим півником»). Особливого значення останнє набуває в «Сервілії» та «Сказанні про град Китеж» як *виправдання зла добром*. Виявлення цих двох тенденцій, з перевагою іншої в більш пізній творчості композитора, дозволяє уточнити деякі особливості оперної еволюції Римського-Корсакова в цілому, *причини* міфологізації оперного жанру (у межах даної авторської поетики).

Пошуком адекватної смислової ідеї, «речової форми», тобто буквального композиційного вирішення, пояснюється різноманітність оперних форм, так сказати «композиційна множинність» жанру, що підтверджує його семантична єдність. У кожній своїй опері Римський-Корсаков прагнув дати нове тлумачення структурних умов жанру. Діапазон його шукань воістину великий: від великий синтезуючої п'ятиактної опери («Сервілія», «Пан воєвода»), до камерної одноактної («Моцарт і Сальєрі», «Бояриня Віра Шелога», «Кощей безсмертний»). Композиційний розвиток в опері-биліні «Садко» засновано на зіставленні семи монументальних, епічно спрямованих, картин. Його протилежністю є наскрізний розвиток протягом трьох, виконуваних без перерви, картин в афористичній композиції «Кощея». Найчастіше композитор звертається до трьох- і чотирьохактних композицій, однак, використовує їх по-різному. Так, серед трьохактних «Псковитянки», «Травневої ночі» і «Золотого півника» у перших двох застосована система «закруглених» номерів, а в третій – відмова від внутрішніх границь, опора на сцену як на композиційну одиницю. З чотирьохактних опер («Млада», «Ніч перед різдвом», «Царева наречена», «Сказання про невидимий град Китеж і діву Февронію») найбільш новаторським представляється структурне вирішення «Китежа», у якому композиційне розгортання повністю підлегле вимогам музично-сценічної драматургії і сягає особливого обсягу: у даній опері сходяться майже всі сюжетні лінії й внутрішньо-композиційні мотиви, що цікавили композитора раніше.

«Сказання про Китеж» стає грандіозним синтезом, підведенням підсумків усієї оперної діяльності Римського в напрямку великої «серйозної» епічної опери глінкінського взірця. Одночасно це підведення підсумків історії і усієї російської класичної опери, що, як така, впливала саме з глінкінського прикладу. Відразу відзначимо, що Римський-Корсаков підводить підсумки еволюції російської опери двічі: піднесено – «меморіально» в «Китежі» та знижено – «фамільярно» в «Золотому півнику», що здійснили, насамперед, автопародію. Показово для творчого підходу композитора те, що в «Китежі» він звертається не до героїчних повістей епохи татаро-монгольського ярма, що несуть готові сюжетні моделі, а до різних летописно-легендарних першоджерел, узагальнюючи їх у лібрето, яке, по суті, є самостійним літературним твором, тобто дозволяє композитору висловити свою, досить незалежну від подієво-фактичних передумов, ідею – «метасюжет», монотему. Як і раніше, композитор іде від точно хронологізованої історичної драми як такої. Характер героїв і тип розвитку дії пояснюється наміром символічно розкрити ті природні властивості, здатності людини, які визначають її взаємини з миром – способи входження до дійсності. Звідси й уникання індивідуалізації персонажів; особливо помітно це в образах китежан (починаючи з явно риторичної спрямованості словесного тексту всіх сцен, що відбуваються в Китежі) і в ще більш уніфікованих образах татар. Останні являють собою загальну ворожу силу без конкретної історичної «адреси» і яскравіше всього втілені в «чистій» музиці – у симфонічному антракті «Січа при Керженці». Римський-Корсаков переконує в тому, що ані словесний матеріал, ані сценічна ситуація не здатні досягти такого ступеня семантичної цілісності, як музичне озвучання образу.

Таким чином, матеріал даного підрозділу дозволяє характеризувати поглиблену діалогічність уявлення композитора про побудову художньо-ціннісного світу, насамперед як зустрічного руху двох реальностей – історичної, тобто справжньої, та фантастичної, тобто вигадано-ілюзорної. Своєрідність та ігрова запрограмованість даної діалогізації полягає в тому,

що вона є цілком умовною та відбувається у царині художніх характерів. За кожним з них міститься певна образна інтенція, оцінна позиція, що набуває значення авторського художньо-мовного канону, тобто стабілізується й залишається частиною загальної образної системи впродовж усієї творчості композитора.

Подібна сталість ідеї, що породжує і стійкість основних персоналій-характерів, зумовлюється потребою чіткого розмежування полюсів добра і зла, таким чином затвердженням головної жанрової концепції як зіставлення моральних категорій та долання їх опозиційності у досягненні вищого над-адресату світоглядного діалогу, *краси та гармонії буття*. В єдності з довірою до природного начала, дана смислотворча концепція проходить крізь всі опери Римського-Корсакова, зберігається навіть тоді, коли здійснюється парадоксальним образом, або іронічно знижується (у пізній період творчості).

Навіть тоді, коли композитор відмовляється від ціннісної визначеності та позитивного трактування персонажів, від естетичної піднесеності сюжетно-дійових умов показу характерів, музичні означаючі зберігають позитивний образний потенціал оперних образів, мовби виправляють, у власному дзеркальному відбитті, сутність людських відношень, добираючись до їх істинної смислової глибини.

Наявність оцінної двоїстості, також позитивний моралізуючий висновок-розв'язання, загальний музично-поетичний метонімічний тонус оперних творів Римського-Корсакова забезпечують їм спорідненість з жанровою формою притчі, що вільно поєднується з елементами міфологізації оперного сюжету та персоналій, є визнаною перехідною формою між універсальним ціннісним досвідом та авторською художньою оцінкою. Окрім цього, механізм притчі, виступаючи основою оперного задуму Римського-Корсакова, наділений яскравими діалогічними властивостями: саме притча освоює метод іносказання, зароджуючись *усередині* міфу з метою повчання, роз'яснення, також найчастіше єднаючись з діалогічними

конструкціями, віддзеркалюючи не лише античні агони, а й катехизисну структуру релігійно-повчальних текстів.

2.2. Категорія гармонії в оперній поезиці М. А. Римського-Корсакова

Як вже зазначалося, оперна поетика Римського-Корсакова – унікальний у світовій художній практиці приклад системної логічної єдності всіх творів у даному жанрі, але специфічною стороною цього системного композиторського мислення є те, що всі композиційні компоненти спрямовані на виявлення особливого феномена духовної гармонії, похідного від античного уявлення про калокагатію, але цілком авторського розуміння. Феномен гармонії в оперній творчості Римського-Корсакова виявляється на декількох рівнях художньої системи.

Перш за все, гармонія постає загальною буттєвою ноетичною, космічною силою, тобто *онтологічним* феноменом, проявом дії вищих смислових сил, що покликані вносити розумний порядок до людського життя, сповіщати людині її головне буттєве призначення, у том числі як природній істоті, що повинна приймати та розвивати соціальні закони, але при цьому пам'ятати про більш широкі екзистенційні потреби. У даному вимірі відчуття гармонії, як високе естетичне переживання, вдосконалює взаємини людини зі світом, прогнозує безсмертя людського роду.

По-друге, категорія гармонії в розумінні композитора служить показником, регулятором та каталізатором людських взаємин, ступінь її досягнення характеризує рівні комунікації та їх смислової доцільності, також якість діалогічної сумісної свідомості. Тому Римський-Корсаков створює у своїх оперних творах дуже врівноважений, збалансований, гармонійно налаштований світ, у якому разом з позитивними сторонами існують і умовно-негативні, адже природними протиріччям є зіставлення світла та мороку, що по своєму переломлюється у людській моральності. Так гармонія

постає *пізнавально-оцінним комунікативним феноменом* загально-персонажного значення, що впливає на побудову сюжетних колізій та цілісну художню драматургію опери.

По-третє, гармонія виявляється як *жанрово-композиційний феномен*, у відповідності до попередніх семантичних ейдетичних завдань, виступає якісним критерієм побудови оперного тексту, що повинен бути завершеним за змістом та формою, містити усі необхідні художньо-концепційні складові, відповідати актуальним вимогам оперної творчості, здійснювати потрібне естетичне та художнє діяння, тобто *нести гармонію усією своєю цілісною структурою та логічною системою*. Ця умова, це розуміння закону гармонії є для композитора особливо важливим, враховуючи його тяжіння до класичної досконалості музичної форми та виваженості, точності художньої мови, аж до перетворення її на автоканонічну.

По-четверте, гармонія в операх Римського-Корсакова ініціюється та виростає до вершинних рівнів зсередини, з іманентних музично-виразових умов, тобто є в основі своїй *музичним мовно-стилістичним феноменом*, що визначає найбільш новаторські сторони оперної мови композитора, зокрема відповідає евристичній пошуковій семантичній тенденції, що формується разом з образами перехідних динамічних персонажів. З даним розумінням та текстовим втіленням гармонії поєднуються і найбільш послідовна та настійлива авторизація оперного письма Римського-Корсакова, і характери найбільш складних та цікавих персонажів, явно улюбленців композитора, на яких він покладає найбільші семантичні та естетичні сподівання.

Так що, по-п'яте, гармонія є *текстологічним феноменом*, що сполучається з канонічними сторонами оперної поетики (у їх рухливій рівновазі) та з прийомами контрасту (деканонізацією), добиваючись специфічного «музичного порядку». Тут вона стикається зі стильовою пам'яттю музики, оскільки одним з найбільш актуальних напрямів упорядкування музичного звучання, від доби Римського-Корсакова і донині, можна вважати упредметнення «історичного часу» за допомогою конкретних

стильових знаків; так, «...у другій половині ХХ сторіччя в неоромантичному напрямку примарна присутність знаків минулого стає нормою. Народжується особлива техніка часової дистанції сприйняття» [70, с. 22]. Але ця «часова дистанція сприйняття» дуже вдало показана вже в оперних творах Римського-Корсакова, спирається передусім на способи фактурної організації.

Якщо в часовому аспекті музичної композиції найбільш істотними є семантичні знаки, що закріплені в соціальній пам'яті, а тому й мають певну стильову інформативність, то в просторовій стороні головною можна вважати опору на фігуро-фонові відносини, які, ідентифікуючись з типом фактури, приймають загальносміслові метафоричні естетичні функції. У цілому, просторова організація в музиці так чи інакше веде до її багатофокусного впливу, який дозволяє відтворювати складні світоглядні ідеї, оцінні етичні позиції й таке інше. Так, звертаючись до давньоруського літургічного співу, В. Задерацький зауважує, що його змістова поліцентричність «...пов'язана з так званним символічним (або спіритуальним) простором. В основі його відчуття лежить релігійний імпульс: рух нагору – це проходження до піднебіння, до божественного осяяння, рух униз – до земного, матеріалізованого, затемненого й навіть відверненого від Бога. Простір у межах «піднебіння – земля» – це особливий тип семантики простору в мистецтві (і в музиці зокрема)» [70, с. 31].

Ці спостереження свідчать про те, що просторові засоби в музиці, стаючи носіями образно-сміслового змісту, набувають властивостей конкретних інтра-стильових знаків. Більше того, вони сприяють так званому одночасовому контрасту (термін Т. Ліванової), що можна зрозуміти, у тому числі, і як симультанну присутність в музиці двох або декількох її історичних часових «вимірів». Взаємоперехідність часових і просторових способів організації музики є буквальною взаємозалежністю у випадку полістилістичного змісту музичної композиції.

З погляду взаємодії часових і просторових факторів композиційної форми можуть бути розглянуті принципи повторності й контрасту. Через індивідуальне втілення останніх проступає значення канонічних факторів музично-стильового змісту музики. Повторність як найбільш загальна умова виникнення і розвитку музичних канонів може сприяти послідовному часовому перетворенню композиції, разом з тим зберігаючи її значення як єдиного «сміслового знаку». В. Задерацький справедливо відзначає, що такий тип повторності в музиці відомий по періоду панування форм *basso ostinato* (і інших остинатних форм).

У цілому, ще раз підкреслимо дві передумови оцінки явища музичного канону: жанрово-стильова (естетично-мотивована) і інтонаційно-тематична стильова спрямованість музики конкретизуються й найбільше виразно, безпосередньо виявляються на рівні композиційного вибору та упорядкування композиційних принципів; семантико-стильові функції основних принципів музичної композиції можуть бути розглянуті як досить загальні методи творчості, що самі по собі свідчать про необхідність і дієвості канонів у музиці. Саме тому відмежовуючи музично-композиційні явища від попереднього історичного досвіду музики, ми тим самим мимоволі можемо позбавити їх тієї естетичної смислової глибини, завдяки якій вони й знаходять власне стильове призначення.

Аналогічно тому, як у темі музичного твору можна побачити прообраз структурно-синтаксичної та семантико-стильової конфігурації цілісної форми, так і в окремому засобі організації часу і простору в музиці можна знайти ставлення до музичної мови в цілому – до музики як до сукупності тих композиційних норм і правил, завдяки яким вона стає *простором* особливих ціннісно-сміслових відношень. З даної точки зору критерієм стильової самодостатності музики можна вважати вибір матеріалу для повторення, тобто умовно-предметний зміст музичного канону.

За спостереженням В. Холопової, головний парадокс музики як «мистецтва часу» те, що музичний твір усвідомлюється, у першу чергу,

завдяки просторовим уявленням, з умовним локальним і специфічним залученням фактору часу. У зв'язку з цим В. Холопова навіть пропонує поняття «спатіалізації» музичного часу. З цієї позиції вона вважає найбільш показовою «архітектурною» ознакою музики репризність (тобто повторність). «Чому в музичній формі так завзято існують, так надійно зміцнилися репризи? Їх побутування в музиці й підтримують закони просторової, а не часової естетики. Закони ці настільки міцні, настільки невід'ємні від людини, що можуть розглядатися як вроджені. Коріння їх ідуть у всю історію побутування людини на Землі. Протягом усього філогенезу людська істота, що виникла в умовах рівномірного притягання Землі, засвоїла рівновагу, дзеркальну симетрію і як фізичний закон..., і як прагматичне правило..., і як естетичну закономірність... На саму людину як на живе втілення симетрії зі століття в століття посилювалися теоретики мистецтва. Загальний закон рівноважної симетрії, що народився разом з людиною, не може бути відкинутий при естетичній оцінці музичного твору, його архітектонічної форми» [188, с. 133–134].

Усвідомлення саме просторової своєрідності музики створює одну з важливих передумов розвитку *стильових гармонійних уявлень*. Крім того, просторові співвідношення елементів музичної мови найбільш безпосередньо вказують на конкретні жанрові реалії, які стають чинниками стилю. Фігуро-фонові відносини в їх просторовому значенні створюються насамперед різновидами, типовими властивостями фактури. Саме фактура може розглядатися як головний показник просторових аспектів музики. Разом з тим треба помітити, що фактурні особливості найбільше впливають на так звані «жанрові образи музики». Т. Скребкова–Філатова, відзначаючи універсальні властивості фактури, пише: «Служачи головній меті – втіленню художнього змісту в музиці, фактура виявляє її жанрові аспекти, виконує тематичні завдання, акумулює в собі риси історичного й національного стилю, а в багатьох випадках стає виразником специфіки творчого методу того або іншого композитора» [152, с. 102]. Склад фактури, прийоми

організації вертикальних зв'язків стають вирішальними для первинних (повсякденних) жанрів, визначаючи важливе для композиторської творчості засіб «узагальнення через жанр». На відміну від жанрових, «стильові образи музики» опираються, насамперед, на інтонацію, інтонування (мотивно-мелодійне розгортання), тобто, орієнтовані здебільшого на горизонтально-часові можливості музики.

Маємо припущення, що саме *керуючись потребою гармонізувати жанрові та стильові образи музики*, що увійшли як певні знаки до композиції оперного твору, Римський-Корсаков намагається поєднати фактурно-вертикальну, об'ємно-глибинну просторову та тематично-лінійну, горизонтальну протяжно-часову форми музичного викладу, створюючи свої *оперні гармоніємелодії* – як персонажні та персоналізовані мовні феномени.

Музикознавчі визначення тих або інших просторових і часових координат музики як змістовно-сміслових завжди постають у метафоричній формі. Наприклад, використовуються як семантичні реалії музики поняття про «сакральний простір», «мирський простір», «наближення й віддалення», «згущення й розрядження», «щільність та прозорість», «затемнення та просвітлення», «зльоти та падіння», деякі інші. Для пояснення тих нових стильових тенденцій, які з'являються наприкінці ХІХ на початку ХХ століть і мають значення для поезики Римського-Корсакова особливо важливим є підхід до хронотопічних засобів музики як канонічно-стильових, що діють на рівні форми, мовної гармонії, мелодії, ритму, композиції, окремого образу і т. д. Але тут виникає питання про особливий, парадоксально-евристичний різновид канону, що виникає й розбудовується разом з авторським стилем як неодмінна його частина й починає домінувати в тій мірі, у якій авторські стилі визначають стиль культури.

У всіх випадках авторизації музичного задуму та музичної ідеї особливого значення набувають зумовленість стильових засобів так званими програмними стильовими тенденціями. Їх можна розглядати як вищий рівень прояву програмності в музиці, що межує з концепційністю (якщо прийняти

погляд на програмність як на універсальний, завжди так чи інакше присутній в музиці змістовий чинник). М. Каган відзначає, що програмність у музиці симетрична ліричності в літературі, оскільки й те, і інше породжене взаємодією словесного та музичного мистецтва. Але якщо лірика в цілому є наслідком пристосованості літературної образності до музичних шляхів створення змісту, то програмність в музиці виникає зі спроб пристосувати музичні засоби висловлення до словесно-оповідального та словесно-зображального типів образності [79, с. 115–116]. Припускаючи розподіл музичних жанрів на «програмні» і «чисті», Каган проте не може не помітити, що, по-перше, процес «самовизначення» – емансипації – музики був дуже тривалим, особливо утрудненим у колективних фольклорних жанрах, які в принципі прагнуть до збереження синкретичного характеру; по-друге, про «чистоту» і «абсолютність» музики, тобто про її повну незалежність від позамузичних факторів музичної виразності, не можна говорити як про щось остаточне.

Не тільки в дослідженні М. Кагана, але й у деяких інших роботах не враховуються внутрішні передумови формування музичної програмності, музично-стильова обумовленість останньої. Звертаючись, наприклад, до досвіду класичної російської композиторської школи, відзначимо, що для її становлення програмність виявилася вирішальною обставиною й виражалася: в опорі на синтетичні жанри, насамперед оперу, тобто на такі, які розбудовують міжвидову програмність; в опорі на «жанрово-ілюзорні» способи музичної драматургії, що позначилися насамперед в оркестровій музиці (симфонічній увертюрі), які ведуть до виділення композиційного методу «узагальнення через жанр» – до міжжанрової програмності; у формуванні в якості інтонаційного словника епохи «музично-мовних формул» – музичних лексем – тих внутрішньо-жанрових стилістичних формул, які знаходять власну знакову самостійність, одночасно відсилаючи до широких загальножиттєвих смислів; таким чином, виникає особлива інтрастильова програмність, яка, на відміну від жанрової, може не тільки

додержуватися відомих канонів музичного змісту (утворень образно-асоціативного ряду), але й принципово суперечити їм, порушувати звичні стереотипні зв'язки музично-значеннєвих одиниць. Останній тип програмності як «антиканонічний» завжди виникає на тлі попереднього, у тій або іншій «грі» з ним. Можливі випадки одночасного розвитку обох програмних тенденцій – міжжанрової та інтрастильової, що робить стильову діалогічність музики особливо рельєфною.

Саме поняття програмності дозволяє ширше розглядати й тим самим обновляти звичне, видалося б, фіксоване поняття про композицію. З одного боку, композиція – це категорія (явище), що зближає музику з усіма іншими видами мистецтва; з іншого боку, явище композиції в музиці – її найбільш специфічна сторона, що породила й поняття «композитор». Програмні функції композиції визначаються на межі її першого та іншого значення, тобто як перехід позамузичної обумовленості композиторської творчості в автономний інтонаційний метод музики. Не випадково Є. Назайкинський пропонує розглядати композицію в музиці з погляду проблеми «музичного сюжету». І тій, і іншому, на його погляд, властива подієвість; у музиці її можна зрозуміти як кристалізацію, формування, становлення й послідовність яскравих моментів тематичного розвитку, тобто вона передбачає логіку переходів від одного моменту до іншого, впізнання подібних тематичних рухів. Особливим терміном у роботі Назайкинського стає визначення «персонажа музичного сюжету»; як носій дії, такий «персонаж» може виникати на основі будь-якого елемента музичної композиції. Їм може стати тема, мотив-інтонація, акорд, тип фактури, спосіб артикуляції й ін. [116, с. 62–69].

Музичні персонажі – це особливе композиційне явище, що виявляє внутрішню, водночас і жанрову і стильову, програмність музичного тексту, тобто його визначену та логічно забезпечену предметність. Подібні персонажі виникають в музиці навіть тоді, коли вона не користується синтетичними формами або позамузичними словесними чинниками, тобто

вони гарантуються власними семантичними функціями прийомів музичного викладу, свідчать про семантичну конкретизацію музичної мови. А це дозволяє в умовному квазісюжетному описі змісту твору заміщати імена героїв, характеристики емоцій і ідей назвами синтаксичних та композиційних одиниць і визначеннями їх властивостей (див. про це: [116, с. 63]).

В оперній творчості Римського-Корсакова виникає особливий *внутрішній музично-мовний план програмності як своєрідної музичної граматики дійових осіб*; настільки яким та виразним є цей музичний *характерологічний план*, що навіть поза дією, поза зовнішнім ходом події можна впізнати того чи іншого персонажа, ту чи іншу ціннісну позицію, простежити за розвитком оперної фабули. Даний внутрішній музичний вимір художнього буття оперних героїв існує у гармонічній взаємодії – спільній упорядкованості з зовнішнім, називним та репрезентативним, але насправді саме він є головним для енергійно-сміслового розгортання тексту твору.

Отже, під *оперною музичною композицією* можна розуміти вибір *музичних персоналій (форм та способів музичного створення образів персонажів)* і способів їх характеристики, тобто тих засобів, прийомів музичного викладу, які є персоніфікованими й досягають *канонічного значення*. Оскільки створення персоніфікованого характеру в музиці завжди пов'язане з типізацією, то жанрово-стилістичне узагальнення в тому або іншому обсязі служить необхідною передумовою змістової індивідуалізації музичного композиційного ходу, у чому можна знайти принципову відмінність музичного шляху становлення образу від літературного.

У літературі поняття сюжету та композиції часто протиставляються у зв'язку з природою літературного впливу: у літературному творі виникає рух від певного типу сюжету до композиції. У музиці композиційне рішення є єдиним шляхом експонування та розвитку основних інтонаційних подій; тільки наявність завершеної композиції дозволяє припускати сюжетну послідовність. Тому в літературі існує відмінність між сюжетом і композицією, а відстань між сюжетом і вибором жанру набагато ширша, ніж

у музиці. Автономна логіка музичної композиції робить і жанрові, і стильові норми, канони заступниками сюжету, теми в широкому сенсі слова. Усі тенденції програмності-концептуалізації в музиці, таким чином, виявляються підлеглими жанрово-стильовим настановам музичного змісту.

Серед них для оперної поетики на перший рівень впливу виходять *канонічні установки національно-стильового мислення*. Зауважимо, що саме романтична опера відкриває ті дві головні тенденції розвитку національного стилю в музиці – і ті можливості створення національного в опері – які існують саме з боку її музичного змісту, стають усталеними в розумінні національного стилю сучасними виконавцями, тобто *стають канонами діяння та сприйняття*.

У поетиці Римського-Корсакова національно-стильові риси, образні проєкції формуються шляхом узагальнення – стилізації, тобто на рівні жанрово-стильового моделювання тих ціннісних констант, котрі композитор вважав основоположними для національної свідомості у її досить широкому розуміння, як метаісторичного феномена. Головне, що виводить автор з сукупності національно-ментальних величин, це переваги епічно-міфологічного ставлення до буття, общинні ідеали та супутня їм обрядова практика з її мовними ознаками. Колективна свідомість, *за оперними визначеннями Римського-Корсакова*, завжди є носієм позитивного досвіду, укріпленого зв'язками з природою, тому наділеного рисами природної циклічності. В цьому досвіді, так би мовити, безпосередньо втілюється онтологічний час людської історії, що не спливає, а прибуває, накопичується та залишається постійною цінністю, тому він завжди координується з найбільш сталими показниками життєвого процесу, з канонічними чинниками соціальної та художньої практики.

Питання про природу національного стилю передбачає і питання про «національний характер»; якою мірою саме він втілюється в оперних творах Римського-Корсакова та *наскільки гармонійно він представлений, якими гармонічними засобами вирішується?*

I. Ляшенко визнавав історичну обумовленість і рухливість національного стилю, направляючи його вивчення в русло етногенезу та його естетичного усвідомлення. У якості об'єкта дослідження національний стиль постає багатоаспектною інтерпретацією конкретного культурного досвіду, з одного боку, художньо-творчим потенціалом людства в цілому – з іншого, тобто не дуже конкретизується [105, с. 29].

Виокремлення поняття національного характеру стає можливим тоді, коли національне розглядається як духовне відбиття етнічних процесів, що виникає на основі індивідуальної системи мислення представників нації-народу, на основі також виокремлення національних форм мислення та національних форм життя. Чинниками характерологічного поглиблення вивчення національного стилю є синкретизм загальнонародних і національних рис, що відповідає фольклорно-етнічному шаблю розвитку національної свідомості; формування національно спрямованих мовних мовних засобів у мистецтві в руслі фольклорної традиції та позафольклорне художньо-образне виявлення специфіки національного стилю; досягнення національним мистецтвом рівня загальнолюдського, розширення діапазону виразових засобів та збагачення національного стилю досягненнями інших національних шкіл, тобто можливість компаративного підходу; входження досягнень національного мистецтва до системи загальнолюдської духовності, але виокремлення при цьому національного у формі ідеї, способу світосприйняття.

У зв'язку з двома останніми пунктами, зазначимо, що національні стильові ознаки гармонічного мислення, проведення постулатів естетичної гармонії в оперному компендіумі Римського-Корсакова, досягається шляхом протиставлення суто національних, споріднених з авторськими, мовних засобів, що вибудовуються на основі інтонаційного узагальнення-стилізації, (або навпаки, засобами деканонізації, відокремлення), тому матеріалу, який представляє західноєвропейську оперну традицію, також показаний в інтегрованому спресованому інтрастильовому вигляді.

Звичайно, системність, складно-ієрархічна природа національного стилю веде до його розгалужених визначень. Одне з найбільш повних визначень, запропоноване С. Тишко, дозволяє розглядати дане явище як «корекцію індивідуального й історичного стилів в умовах даної національної культури й у процесах адаптації та генерації стильових ознак, заснованого на системі добору, нагромадження та синтезу стійких ознак фольклорної й професійної музики народу, а також асиміляції елементів інонаціональних музичних культур, що фіксує перехід явищ національного менталітету й національної духовної культури в конкретну систему засобів музичної виразності» [173, с. 8].

Національний характер, як перетворення історичного в особистісно-індивідуальне, водночас типове, що має відобразитися в оперній творчості, можна визначати як *персональний прояв ціннісних потреб*, що виявляє взаємодію загальнокультурних буттєвих норм та особливих шляхів, одиничних способів перетворення даних норм у національному континуумі. У характері взаємодії виражається ступінь сформованості національного характеру. З огляду на ціннісну систему опер Римського-Корсакова, зазначимо, що саме *прагнення гармонії* стверджується ним як *провідна риса національного характеру*, що розуміється у межах поетики як узагальнено-слов'янський (за виключенням декількох творів з іншою, не пов'язаною з російською історією або слов'янською міфологією сюжетикою).

Типологія загальнолюдських ідей і проблем дозволяє шляхом порівняльного вивчення національних культур виявляти ті індивідуальні відхилення від канонічних проявів культурної семантики, які й будуть відповідати національним формам мислення. Інакше кажучи, у специфічних вирішеннях загальнолюдських проблем проростають національні ознаки стилю. З іншої сторони, вічною проблемою людства залишається питання життя та смерті. У кожному періоді історії воно воскресає знову й знову, знаходячи різну національну характерність постановки. На нього проєктуються національні особливості мислення, що проявляються і у мові, і

у формі, тобто крізь загальнолюдську ідею та типові образні вирішення просвічує національна історія з усіма її особливостями. По своєму вирішував, гармонізуючи, дану проблему і Римський-Корсаков; нею вмотивовані створювані ним оперні характери.

Взаємодія персонажів, також групування подібних характерів та їх протиставлення іншим відбувається на основ зіставлення двох форм реальності, історичної та природно-фантастичної, кожна з яких ділиться на общинно-узагальнену сталу, всебічно позитивну та індивідуалізовано-егоцентричну, схильну до негативного виявлення, причетну до полюсу зла. Таким чином формується строго-симетрична система з чотирьох основних персонажно-характерологічних груп, з відповідною диференціацією засобів музичного висловлення та музично-драматургічного становлення.

Всі теми природи, усі епізоди, пов'язані з природним началом здатні до нескінченного варіювання, повторності, множинного викладу; формуючись з найпростіших типових архаїчних, поспівок (кварто-квінтових, кварто-секундових, пентатонних), вони виростають в оригінальні гармонійні «ритміко-мелодійні мотиви» (термін Римського-Корсакова). З людськими постатями (хоча й умовними) у цій природно-гармонійній сфері пов'язані, по-перше, позитивні моральні якості та творча енергія, по-друге привабливість й краса зовнішнього вигляду, по третє, особливі мотиви та їх угруповання, як-то в «Травневій ночі» квінтови «заклики» валторн, що звучать на тлі лейтгармонії української ночі; кварто-секундові інтонації з «гри у ворона» у цій опері, подібні лейтмотиви Весни, птахів і квітів, мотиви «аукання» в «Снігурці», лейтмотив Леля і т. д. В опері «Сказання про невидимий град Китеж» після декількох тактів симфонічного вступу на загальному фігураційному тлі з'являються сопілкові «пасторальні» мотиви, у яких чуються відзвуки російських народних пісень. З цих кварто-секундових мотивів поступово виростає основна тема Февронії, близька, якоюсь мірою, «закликам» Весни, аріям Любави, Лебіді. Кварто-секундові обороти, що виникли з «лісових» мотивів, опора на пентахорд, діатонічність і

симетричність фактурно-мелодійного малюнка є «гармонійними константами» образу Февронії.

Як вже вказувалося, одушевлена людською присутністю природа і общинне народне буття, пов'язане з природним началом, представляють завжди тільки позитивну сферу опер. До неї входять музичні характеристики героїв, частіше героїнь, що персоніфікують здатність любові-дару. Римський-Корсаков прагне виявити загальнолюдську важливість любові як особливого «резонансного» духовного стану. З цією метою він обирає пісенно-діатонічні теми, близькі фольклорним, які сприяють узагальнено-типізованому тлумаченню образів прекрасних героїнь – Марфи, Марії, Февронії, для яких любов-дар є відначальною природною властивістю.

Гармонійний комплекс природно-фантастичного, включаючи його персоналізовані образи, утворюється засобами ускладненої діатоніки та нових авторських ладових гармоній, також певних збільшених і зменшених гармоній, хроматичних ладів, «гармонійних мотивів», гармонічного видозмінення мелодійного матеріалу, що набуває нових характерних ознак, стає персоналізованим, водночас скоріше зображальним, аніж психологічно індивідуалізованим. У заключних сценах перетворення, на межі загибелі та спасіння, досягнення безсмертя, граничне накопичення дисонуючих гармоній та тритонових інтонацій розрішається у звучанні або унісонно-хоральних, або кантиленно-аріозних мотивів (у прощальному дуеті Панночки і Левко, у сцені танення Снігурки, у колисковій Волхови, в епізоді перетворення Кощеївни у плакучу вербу). Саме нова гармонічна риторика, породжена темою чуда та сферою чудесних образів змушує композитора шукати незвичайні виразові прийоми, обновляти музичну мову, вводити дисонантну гармонійну сферу, зіштовхувати дві діатонічні системи, створювати ділянки «автономної нестійкості». Ця сфера музичної мови опер Римського-Корсакова засвідчує не лише найбільш яскраву його авторську риторіку (поряд з тематизмом природно-людської сфери), а й ефект гармонійних нововведень до мелодійної сфери, коли мелодійна горизонталь визначається

вертикальним ладово-гармонійним «профілем», набуває нового інтонаційного змісту

Дисонантна ладо-гармонійна сфера, учуднення функціональної логіки, тритоновість, гармонійний характер мелодійного інтонування тотожні образам приречених жертв, причому з ними можуть бути пов'язані як позитивні герої, так і негативні персонажі. Тому вищезгадані прийоми перебувають у двох різних семантичних позиціях, залежно від образного призначення та персонажного призначення.

Персонажі, підвладні егоїстичній любові, наділені музичними характеристиками, похідними від традиційної європейської оперної риторики, породженої необхідністю підвищеної драматичної експресії та образами «лиходіїв» – злегка перебільшеної, більш афористичної в інтерпретації її Римським-Корсаковим (Грозний, Матута, Войслава, Грязной, Любаша, Ядвіга, Егнатій).

Музичною гіперболою згубного начала стає образ Кощея з його хроматичним лейтмотивом «безсмертя» і гармонійним лейтмотивом загибелі – зменшеним септакордом з доданою малою ноною, тритоновими «згустками» і елементами зменшеного й збільшеного ладів. Навіть блазнівський образ пануючого Додона учуднюється (у другому акті) введенням до його партії хроматичних звуків, тритонові інтонації і тремоло в низькому регістрі. Героям – носіям любові ідеальної, альтруїстичної «комплекс нещастя» не властивий. Впровадження в їх партії деяких нетипових для них інтонацій, гармоній, фактурно-ладових прийомів приводить до *стилістичної роздвоєності* образа, що відповідає його «перехідному» призначенню.

Таким чином, саме сфера «гармонійних» мотивів («нові лади», прийоми хроматизації, збільшені й зменшені співзвуччя, тритон і таке інше) створює несподівану спільність чудесного – згубного і дозволяє зрозуміти контрастні семантичні можливості гармонічних прийомів у зв'язку з їх буквальною залежністю від контексту, причому не тільки музичного, але й

словесно-поетичного. Таким шляхом Римський-Корсаков розширює семантичне поле гармонійних засобів, взагалі підіймає гармонію до рівня головного чинника музичного оперного мовлення, що дозволяє створювати своєрідні «семантичні модуляції», безпосередньо передавати перехідні оперні характери, вказувати на образні градації у відношеннях між персонажами, утворювати моделі оперних характерів з їх як національно-стильовими ознаками, так і з зовсім новою авторською стильовою концептуалізацією.

Відтак приходимо до висновку, що прагнення гармонії в її конкретно-емпіричному та широкому поетичному розумінні й втіленні є генеральною етико-естетичною образною тенденцією оперної поезики М. Римського-Корсакова. Оперні твори цього композитора є унікальним у світовій художній практиці прикладом системної логічної жанрової єдності, коли всі композиційні компоненти спрямовані на виявлення духовної гармонії людини, а категорія гармонії розуміється як той спосіб взаємовідношень людини зі світом, природою та соціумом, який забезпечує удосконалювання і безсмертя людського роду. Художньому втіленню поетичної ідеї гармонії служить музична мова опер, що забезпечує формування основних художніх мотивів-символів, насамперед тих, що характеризують сферу незвичайного, дивно-чудесного, втілюючись у відповідних персонажах. Серед них саме ті, хто втілює природні сили, спонукають композитора до граничного гармонійного розширення, збагачення музичної мови, до запровадження авторських дисонансних прийомів, полігармоній, полідіатоніки та «автономної нестійкості» – до нової композиторської музичної риторики, з розподілом її на узагальнюючу фонову та персоніфіковану характерологічну. Таким чином, образний зміст, пов'язаний з ідеєю гармонії, розшаровується та внутрішньо діалогізується, надаючи мобільності, своєрідної «модуляційності» самому явищу музично-сислової гармонії.

Гармонія як естетичний та музичний спосіб виявлення призначення оперних персоналій стає дієвим сюжетно-композиційним прийомом, що

дозволяє розмежовувати та зіставляти природно-фантастичне і людське начала, позитивний та негативний хід подій, чудесне та згубне для героїв опери, незалежно від їх причетності до певної буттєвої сфери. Дисонантна ладо-гармонійна сфера, учуднення функціональної логіки, тритоновість, гармонійне походження мелодійного мотиву висловлюють ідею приреченості персонажу, однак з даною групою прийомів можуть бути зв'язані як позитивні жертвовні герої, так і негативні. Тому ці прийоми перебувають у діалогічній семантичній позиції, спрямовуючись образним призначенням оперної сценічної ситуації.

2.3. Типологія оперних героїв М. А. Римського-Корсакова як проблема цілісної виконавської інтерпретації

Сценічна доля оперних творів М. Римського-Корсакова є досить щасливою, хоча не всі твори російського композитора рівною мірою були затребувані і затребувані нині на вітчизняних та світових театральних майданчиках. З одного боку, авторитет Римського-Корсакова як оперного композитора-класика у повному обсязі розуміння останнього слова є всіма визнаним та надзвичайно високим. З іншого – його опери, окрім декількох більш камерних, є нелегкими для постановки та художньо-сценічного оформлення, не відразу розкриваються перед режисерами, які шукають нових рішень або, навпаки, цінують традиційні форми діалогу з оперними глядачами/слухачами. Деякі з пізніх творів взагалі дуже рідко залучаються до репертуару провідних оперних театрів.

Звісно найчастіше опери М. Римського-Корсакова ставилися та й продовжують ставитися на сцені петербурзького Маріїнського театру, адже він був представником петербурзької школи, саме на сцені Імператорського Маріїнського театру були поставлені його перші п'ять опер. На нещодавньому великому фестивалі пам'яті композитора, що також пройшов у Маріїнському театрі, присвяченому 175-річчю з дня народження

композитора, була виконана більшість опер, багато з них в оновленій постановці та режисерській інтерпретації (наприклад, прем'єри одноактних опер «Моцарт і Сальєрі» і «Кощей Безсмертний» здійснив В'ячеслав Стародубцев), що дозволяє судити про нові ракурси сприйняття та розуміння ідеї композитора

Даний великий монографічний фестиваль виявив, що інтерес до творчості М. Римського-Корсакова, так само, як і повага до його імені та діяльності, підтримуються у Петербурзі постійно та наполегливо. Композитор не просто був петербуржцем; його ім'я носять і консерваторія, і музичне училище; йому присвячені пам'ятник та музей; у Маріїнському театрі сьогодні йде багато опер Римського-Корсакова – представлені всі найважливіші твори, від «Садко» і «Казки про царя Салтана» до «Сказання про невидимий град Китеж» і «Золотого півника», причому деякі постановки, зокрема «Китеж» в режисерській інтерпретації Дмитра Чернякова, викликали світовий резонанс.

Опери Римського-Корсакова вважаються складними і по музичній, і по літературній мові, оскільки композитор залучав старовинну лексику та вже невідомі сьогодні риторичні звороти. Але найбільша складність пов'язана з тлумаченням образів персонажів, що не лише своїм міфопоетичним або історичним походженням, знаковими показниками своєї сценічної поведінки дуже далекі від сучасних виконавців та реципієнтів, а й є репрезентують надзвичайно складні, символічно зашифровані художні характери, встановити типи яких є важким особистісно-інтерпретативним завданням для сучасних вокалістів.

Справедливо зазначається, що Римський-Корсаков, який написав п'ятнадцять опер, значно перевершив П. Чайковського і навіть на дві опери – самого Вагнера. Але такого естетичного впливу на суспільну свідомість, як той, що спричиняють твори названих композиторів, оперні опуси Римського-Корсакова не досягають; і не тому, що в них немає для цього внутрішніх художньо-дієвих ресурсів, навпаки: досвід сучасних постановок засвідчує,

що глибина оперного задуму композитора часто лишається нерозкритою, а сценічні версії не дотягуються до того панорамного бачення оперної дії, яке передбачав автор.

Петербурзький фестиваль заповнив декілька репертуарних лакун, додавши «Псковитянці» пролог «Віра Шелога»; опери, що ставляться найбільш рідко – «Сервілія», «Пан Воєвода» і «Млада» – були представлені в концертних версіях. «Моцарт і Сальєрі» та «Кощей Безсмертний» отримали повноцінні сценічні версії, але з дещо дивною інтерпретацією, оскільки йшли одна за одною, уподібнюючись двом актам однієї оперної вистави, для чого режисер знайшов сполучну ланку в образах Кощея та Сальєрі: один занепадає над золотом та боїться втратити своє вічне життя, сховавши смерть у сльозинку дочки Кощеївни, інший, не дивлячись на те, що повірив алгеброю гармонію, страждає над знайденими знаннями, втрачаючи натхнення, перетворюючись на злодія-отруйника, сам отруюючись заздрістю до безтурботного Моцарту. В рецензіях на цю постановку зауважувалося, що візуальною зв'язкою став зовнішній вигляд, червоний костюм, який у Кощея доповнювався залізною півмаскою і деякими подібними атрибутами. У постановочному поєднанні образів Сальєрі і Кощея було певне режисерське виправдання, оскільки в головних персоналіях обох опер втілювалася ідея безсмертя, або буквально фізичного (хоча й умовно-казкового) у Кощея, або духовного, досягнутого силою мистецтва. А тема безсмертя може вважатися метажанровою для творчості Римського-Корсакова, тобто такою, що йде поверх усіх оперних концепцій, узгоджуючись з інтерпретацією образів головних героїв як провідників саме тих якостей, що необхідні для гарантії довговічності буття людського роду. Тобто головні персонажі опер Римського-Корсакова важливі не самі по собі, а як обранці, покликані реалізувати кращі надії людства. Роздивитися, тим більше виконати – представити у виконанні дану сутність оперного образу вельми важко.

Зауважимо, що спочатку композитор написав оперу по маленькій трагедії О. Пушкіна (в 1897 році), а трохи пізніше з'явилася й «осіння

казочка» «Кощей Безсмертний», лібрето для якої написав сам композитор при сприянні дочки Софії Миколаївни по сценарію Є. Петровського. Обидві опери відразу викликали велику увагу тим, що свідчили про новаторські пошуки композитора та були пророчими щодо камернізації й тотальної метафоризації оперної форми на рубежі XIX–XX століть. У прем'єрному показі «Моцарта і Сальєрі» у Московській приватній російській опері партію Сальєрі виконав Ф. Шаляпін; «Кощей Безсмертний» був поставлений в 1905 році в театрі В. Комісаржевської учнями О. К. Глазунова на четвертий день після звільнення композитора з Петербурзької консерваторії. Таким чином обидва твори відразу виявилися причетними до значущих соціальних подій, видалися напрочуд актуальними.

На сьогодні режисер В'ячеслав Стародубцев при постановці цих опер занадто захопився осучасненням зовнішнього вигляду та стилю поведінки персонажів, але досить вдало створив алузію до вагнерівських постановок, тим самим створивши натяк на деякий вагнеризм Римського-Корсакова одягнувши Кощеївну в костюм валькірії та пародійно відтворивши сцену заклинання вогню. Не дивлячись на зовнішні сценічні метаморфози сюжету, музика опери лишилася попередньою, з тими ж вимогами до виконавців, що замислив композитор. Тому і в даному випадку, як в багатьох інших, виникає ефект «конфлікту інтерпретацій» коли істинний смисл твору розкривається музичним шляхом зовсім в іншому ціннісному напрямі, аніж позірний сенс сценічної поведінки персонажів.

При житті композитора його творчість мала було пов'язане з першою московською сценою; Великий (Большой) театр довгий час не проявляв ніякого інтересу до опер Римського-Корсакова, оскільки у Москві були власні композиторські авторитети (П. Чайковський, наприклад). Вперше до творчості Римського-Корсакова театр в Москві звернувся тільки в 1893 році, але без особливого ентузіазму, оскільки у композитора вже склалася репутація консерватора. У XX столітті опери композитора стали репертуарними завдяки зусиллям диригентів, зокрема М. Голованова,

Є. Светланова і О. Лазарєва, з періодами перебування яких у театрі (на пості головного диригента або як активного співробітника) пов'язана найбільша кількість звернень до творів композитора.

Кількісно нових звертань до опер Римського-Корсакова достатньо, у цілому можна сказати, що існує значний інтерес до них творчих колективів (диригентів, режисерів, художників, співаків та ін.), хоча постійно ставляться не так багато його опер, серед них «Моцарт і Сальєрі», «Царєва наречена», «Золотий півник», «Китеж», тобто ті твори, що мають або експресивно-драматичний, або досить екзотичний сюжет. Постановки рідких опер композитора є рідкими і в Москві: Великий театр звернувся до «Пана Воеводи» в 1905 році, до «Кошею Безсмертного» в 1917-му і до «Млади» у 1988-му; ніколи не ставилася на його сцені «Сервілія». У 2008 році, у якому відзначалося 100 років від дня смерті М. Римського-Корсакова, Великий театр здійснив постановку опери «Сказання про невидимий град Китеж» разом з одним з італійських театрів – Оперою Кальярі на острові Сардинія.

Є цікаві відомості про постановки опер М. Римського-Корсакова в Італії в ХХ столітті, що свідчать про затребуваність його творчості на вітчизні бельканто: впродовж 40 років, з 1969 по 2000, було понад 30 вистав в різних містах, на яких показувалися «Псковитянка» (за назвою «Іван Грозний»); «Сказання про невидимий град Китеж»; «Золотий півник»; «Ніч перед Різдом»; «Моцарт і Сальєрі»; «Бояриня Віра Шелога», «Царєва наречена»; «Казка про царя Салтана»; «Млада»; «Садко».

Ймовірно, що прихильність італійських слухачів до опер Римського-Корсакова зумовлена мелодичним багатством його творів, їх особливою експресивною мелодійною та гармонійною природою; в усякому разі, італійська хронологія постановок значно перевищує російську та українську.

Свій внесок до інтерпретативного тезаурусу стосовно оперної поетики композитора зробив режисер Олександр Титель, який за неповних двадцять років тричі звертався до оперної спадщини Римського-Корсакова. Першим у репертуарному переліку став «Салтан», присвячений до 850-літнього

ювілею Москви, а останньою – «Травнева ніч», присвячена до 100-річчя від дня смерті Римського-Корсакова, що донині є найбільш репертуарною оперою в театрі імені К. Станіславського.

Подією світового рівня вважають нову постановку «Китежа», здійснену у 2011 році Дмитром Черняковим (він же сценограф) з його колегами; саме з постановки цієї опери на сцені Маріїїнського театру в 2001 році почалася європейська слава режисера як екстравагантного новатора та провідника постмодернізму у російському музичному театрі.

Нагадаємо, що ця найскладніша опера Римського-Корсакова за період свого існування неодноразово ставилася на зарубіжних сценах: в Мілані (1933), Брно (1934), Берліні (1937), Празі (1938), Римі (1939). В 1995 році «Китеж» був поставлений на фестивалі в Брегенці (диригент – В. Федосєєв, режисер – Г. Купфер). Були здійснені прем'єрні спектаклі опери «Царева наречена» на сцені Королівського оперного театру Ковент-Гарден у Лондоні, з залученням співаків світового рівня з різних національних шкіл.

Уперше в західноєвропейських театрах «Царева наречена» була поставлена в Празі в 1902 році. Пізніше ця опера з'являлася на сценах Нью-Йорка (1922), Софії (1923), Берліна (1923 і 1948), Брно (1934), Стокгольма (1945), Монте-Карло (1986), Болоньї (1990) і інших міст. Постановка в Ковент-Гардені знову підтверджує світову славу цієї опери, до якої сам композитор ставився досить скептично, вважаючи не зовсім вдалим досвідом драматизації жанру...

Репертуарність опер М. Римського-Корсакова є важливим аспектом їх діалогу з часом, показником готовності до інтерпретації як самих опер, так і сучасних виконавців вокалістів, диригентів, режисерів-постановників. Так, справжнім відкриттям стала для світової сцени постановка опери-билини «Садко», здійснена у 2015 році в «Гелікон-Опера» Дмитро Бертманом, який оголосив своє ставлення до Римського-Корсакова як до філософа, що, подібно вагнерівським драмам, створює три світи: світ реальний, світ підводний – у значенні секретний мир підсвідомості, світ небесний, який

перебуває над усіма попередніми, виявив в цьому творі багато паралелей з реформаторськими пошуками й досягненнями Вагнера. Режисер наголошував, що головна ідея опери – повернення до найважливішого для людини, до родини, близьких людей, як до цінності, що є найважливішою для людей. Прем'єрні спектаклі «Садко» в 1898 році виконувалися артистами Московської приватної опери С. Мамонтова в «Театрі на Никітській», у будинку по тому ж адресі, де в 1990 р. був відкритий театр «Гелікон-Опера». Д. Бертман, відзначав, що сюжет опери з її морськими мотивами ідеально підходив саме для Римського-Корсакова – морського офіцера, який нещодавно повернувся з плавання. Не менш «корсаківською» видавалася історія про появу на землі річки Волхови, оскільки хлопчиком композитор переправлявся через Волхов на шляху з рідного дому в Тихвіні до Морського кадетського корпусу у Петербурзі. Тому режисер вступає в дуже тактовний діалог з текстом опери та його постановочними можливостями, враховуючи приховану автобіографічність деяких передумов створення композиції, дотримується тих позицій, які розробляв, на які спирався головний автор – автор музики.

Інший шлях інтерпретації спостерігаємо в постановках Дмитра Чернякова, зокрема «Снігурки», яку режисер перетворив у Паризькій постановці на сцені Bastille на дзеркало сучасності з її специфічним перебігом подій та відносин: на сцені представлений кемпінг на лісовій галявині; казка щезає, замість таємничої краси язичницької Русі та національних убрань – звичайний репетиційний зал і цілком сучасний одяг; хор заповідних птахів виявляється завданням дитячому ансамблю, яким керує Весна, котра мріяла про долю зірки, а змогла стати тільки керівницею кружка; похмурий Мороз схожий на відставного вояка, а дочка Снігурка – дівиця розпещена та «не від світу цього»... І хоча, як завжди в режисурі у Чернякова, характери всіх персонажів пророблені до дрібниць, їх відповідність музичним образам, а головне – естетична піднесеність художнього тексту як смислової цілісності, повністю нівелюється.

Спираючись на наведену фактологію постановочного життя опер Римського-Корсакова, спробуємо визначити основні теоретичні підходи до проблеми їх інтерпретації, що безумовно існує.

Тенденція зростання художньої дієвості оперного театру в поєднанні з інтересом до його класичних установок приводить до посилення ролі драматичної режисури в оперних постановках, мета якої – осучаснити, наблизити до насущних психологічних проблем синтетичну мову опери, дозволити реципієнтній аудиторії впізнати свій власний образ у змісті оперної дії, тим самим загострити можливості емоційного реагування на нього. Нові режисерські інтерпретації відомих оперних текстів, а також фестивальні способи організації театральної комунікації покликані залучити глядача/слухача в театр безпосередньо, тобто відволікти його від тих технологічних каналів (теле-, інтернет-комунікацій), які роблять публіку «анонімною та внутрішньо роз'єднаною», підсилюють «процеси «атомізації» та індивідуалізації» (О. Лосєва-Демидова) художнього сприйняття.

Ще однієї примітною рисою сучасного репертуарного буття оперного театру стає його єдина транснаціональна (глобалізована) культурна політика, звичайно, з врахуванням специфіки національних шкіл. Але, у цілому, переважає ідея широкого обміну як постановками, так і їх авторами, співаками, диригентами, режисерами, причому успішність діяльності оперного театру сприймається саме з цієї сторони – у міру її відкритості до світового художнього процесу. Як пише О. Лосєва-Демидова, «стає актуальним коректування репертуарної політики оперних театрів. У сучасному світі оперний театр прагне розбудовуватися по відкритій моделі (ізоляціоністська практично себе зжила)...; ...Театри активно розширюють міжнародні зв'язки шляхом оренди кращих спектаклів; створення спільних постановок з найбільшими світовими оперними центрами (система копродукції); обміну; практики замовлення нових партитур, прийнятих в усьому світі» [102, с. 163].

Таким чином, в сучасному соціокультурному континуумі, що переживає явну когнітивно-емоційну кризу, помітно зростає інтерес до класичних форм оперного мистецтва, який може бути розглянутий як свідчення потреби в новій ціннісній ієрархії культури – у відновленні «емоційних матриць» культури (див. про це: [74]). Також очевидно, що оперне мистецтво не може розглядатися поза соціокультурним контекстом. Сучасний оперний театр змушений трансформуватися, реагуючи на необхідність включення до хронотопів сучасного життя, тому що жанрова форма опери завжди виступала ціннісною моделлю міжособистісних відносин, одночасно меморіально-мнемонічною та прогностичною, була розрахована на активний діалог умовних оперних персонажів з реальними обставинами людського існування.

Саме з цим пов'язана головна цільова настанова оперної творчості, невід'ємна від її сценічної реалізації, але також і від музичної презумпції: що б не відбувалося в опері, які б зовнішні дії не супроводжували розвиток оперного тексту, головне його призначення виражається музичним шляхом. Виправданням же видовищного ряду опери стає та її словесна частина, яка є сюжетною основою й претендує на художню самостійність. Таким чином, художня енергія опери зароджується в її музичній стороні, зміцнюється за допомогою слова й досягає сценічної експлікації за допомогою сюжетно обумовлених дій, рухів, жестів оперних персонажів. Осередком усього синтезу художніх відносин в опері залишається образ її героя (героїв).

Саме оперний театр дозволяє повною мірою оцінити центральне естетичне значення образу героя, конкретного учасника театральної дії, а також зрозуміти способи й характер впливу оперного мистецтва на формування образу людини в широкому соціально-комунікативному контексті, на що і повинна спрямовуватися сучасна інтерпретація класичних оперних творів.

Вже в оперних постановках кінця XIX – початку XX століть визначається провідні функція постаті режисера-постановника, який

«найчастіше стає чи не головним з творців оперного спектаклю, про що свідчить і стійкість формулювання «режисерський театр», що все частіше зустрічається й у рецензіях, і в працях мистецтвознавців. Це свідчить про підвищення значення візуально-пластичного компонента в музично-театральному мистецтві, що, втім, не гарантує драматургічної, художньої переконливості постановки, і не завжди може бути протипоставлене традиціям «концерту в костюмах». Способи переосмислення художньої спадщини минулого різноманітні, але саме в ХХ столітті починає акцентуватися ця сторона існування оперного жанру» [156, с. 5].

Погодимось з автором попередньої думки в тому, що варіативність закладена в самій природі оперного спектаклю, а оперна спадщина має ту смислову рухливість, яка дозволяє їй зберігати життєздатність у мінливих соціокультурних історичних умовах, отже, оперні виконавці має право на вільну відкриту інтерпретацію – на переосмислення оперного тексту. Тому в художній зміст оперного твору входить не тільки композиторський задум (первісна композиторська інтерпретація), але й наступний досвід сценічних постановок, виконавських – режисерських, диригентських і співочих рішень.

Як пише А. Сокольська, представляється плідним «вивчення оперного твору не тільки в рамках традиційного музикознавчого «аналізу по партитурі», але й в аспекті його сценічного існування, що стає частиною тексту оперного твору», причому вибір нею творів для аналізу продиктований тим, що поява ряду класико-романтичних опер на сучасній сцені є не просто показовою для художніх смаків публіки, але відбиває «деякі загальні тенденції в розвитку музичного театру в наші дні», дозволяє пояснювати дію тих комунікативних механізмів, «завдяки яким оперний жанр у наші дні продовжує залишатися затребуваним» [156, там же].

А. Сокольська також звертає увагу на поліфонічну складність структури і змісту оперного твору, жанрового матеріалу опери, підкреслюючи необхідність вивчення оперної композиції з комунікативно-інтерпретативної сторони, із залученням семіотичного підходу. У той же час

вона виділяє «прагматичний аспект вивчення оперного жанру», розуміючи під ним систему принципів практичної реалізації оперного задуму, тобто вивчення оперного твору у творчо-практичному напрямку, ведучому, у тому числі, до досвіду сценічних постановок.

Так, звертаючись до аналізу трьох різних постановок «Дон Жуана» В. Моцарта, вона відзначає, що кожна з них актуалізує певний «семантичний шар» оперного твору й у такий спосіб «співвідносить моцартівську оперу з тим або іншим культурним міфом (архетипом)». Це відбувається тому, що інтерпретація тексту опери відбувається в опорі на певну культурну парадигму, тобто узгоджується з певною традицією репрезентації образу людини та його ціннісних переваг.

Крім того, вже на рівні інтерпретативних постановочно-режисерських рішень виникає свого роду інтертекстуальний діалог – пошук семантичних відповідностей і зіставлень між колишніми й новими інтерпретаціями, який поглиблює та ущільнює художній зміст опери як композиційного цілого.

Автор навіть зауважує, що «інтертекстуальність виявляється однією з ключових властивостей оперного тексту, оскільки твори виявляють нові смислові шари в результаті зіткнення з тим або іншим міфом. Механізм смислотворення в оперному тексті має інтертекстуальну природу, і редукція до міфу визначає як традиції прочитання твору, так і новизну можливих інтерпретацій. Редукція до міфу, по суті, є одним з найбільш явних показників умов комунікативної ситуації» [156, с. 157].

Продуктивність даного теоретичного положення роботи полягає, на наш погляд, у тому, що воно відсилає до явища абстрагування художнього змісту оперного образу від його матеріальних носіїв, мовних структур, вказує на свого роду еманацию оперних значень у просторі культурної свідомості, у якому вони створюють особливі ідеаційні конфігурації.

Причому роль мовного начала, тобто знакових носіїв змісту, при цьому анітрошки не зменшується, навіть навпроти: чим вони активніше й інформативно насиченіші, тим яскравіше й «предметніше» означення, що

відбувається у свідомості слухача/глядача. При цьому, як справедливо пише А. Сокольська, «домінують не структурні, а скоріше семантичні фактори: об'єднання елементів оперного тексту в знаки відбувається за принципом смислового зв'язку, а не ієрархії субтекстов. Тому сприйняття оперного тексту, як і його аналіз, неминуче виявляється не розшифруванням однозначного повідомлення, а новим актом інтерпретації» [156, с. 162].

Отже, видами оперної інтерпретації, що переходять з одного в наступний, обумовлюють один одного, можна вважати композиторську – виконавсько-сценічну вокально-артистичну – режисерсько-постановочну – слухачько-глядацьку (реципієнтну).

Музикальність опери як її ключова властивість, оперна музична (співоча) партія виокремлюються на загальному жанрово-композиційному й специфічному вокально-виконавському рівнях. Їх визначення взаємообумовлене з розкриттям змісту поняття оперності, у його зіставленні з терміном «музично-драматичний» та адресації уявленням про *образну предметність* оперного мистецтва.

Особливістю оперного образу є те, що він відразу народжується як музичний, навіть припускаючи сюжетно-драматичні прототипи й з урахуванням програмних заяв композиторів про передування драматичної ідеї її музичному втіленню. Але він народжується усередині цілісної художньо-синтетичної концепції, тобто у визначеному колі семантичних відповідностей, з певною, приготовленою (хоча далеко не завжди повністю готовою) програмою поведінки та у межах заданого сюжетно-подієвого художньо-рольового ряду.

Отже, інтерпретативна свобода оперного образу, як його сутнісний початок, обумовлюється й виражається музичним шляхом, і це його головна «пряма мова». Усі інші форми художнього упредметнення – словесно-поведінкова, пластико-динамічна сценографічна, візуальна костюмована-декоративна – виконують підлеглі службові функції стосовно логіко-смислової музичної траєкторії оперної ролі, хоча й залишаються завжди її

необхідними компонентами, поза якими не може бути здійснене музично-виконавське завдання, музично-виконавська архітектоніка оперного образу.

Саме загальні виконавські постановочні рішення, форми визначають *статус сучасності оперного твору* – як його відповідність актуальним соціальним уявленням про естетику та етичний лад оперного спектаклю, запитам стосовно оперної творчо-сценічної практики.

Оперна вистава – як і оперне мистецтво в цілому – має деякі риси ритуалізації, причому вона припускає стійкі й зовнішні, і внутрішні моделі, тобто й поведінкові стереотипи з боку глядачів і виконавців («оплески в певних місцях вистави або вихід артистів на уклін»), і художні канони, які виявляються найбільш глибокими у виконавській співочій сфері.

Д. Ніколаєв справедливо зауважує, що тиражування опери сучасними засобами масової комунікації не приводить до втрати основних конститутивних (жанрових) параметрів, оскільки саме вони здатні забезпечувати комунікацію із глядачем/слухачем. На думку даного автора, одним з основних таких конститутивних жанрових канонів стає *оперний голос*, який суттєво відрізняється від природнього співочого голосу людини, створює необхідність за допомогою мистецтва «виправляти» людську природу згідно з нормативними установками рацію, «очищати» її від випадковостей «природності».

Саме звучання оперного голосу при здійсненні оперної ролі представляє – буквально, у безпосередньому художньому спілкуванні – *оперну мову* і «самобутню художню реальність оперного театру» Отже, «текст партії-ролі і специфіка втілення її співаком-актором» утворюють основу сучасного розуміння – «прочитання», відтворення – оперної партитури та оперного задуму, основного жанрового канону опери.

Вокально-виконавська інтерпретація стає найбільш активним і показовим фактором сучасності оперного твору в силу двох обставин: завдяки затребуваності творчої індивідуальності співака, емпатійно-сугестивній семантиці співочого голосу, отже, затребуваності в цілому

індивідуально-виконавської форми партії-ролі; у результаті формування музично-виконавським шляхом оперного образу, що здобуває символічні якості – резонансні конотації – у контексті сучасної культури, у сучасній системі семантичних пріоритетів оперної творчості.

Таким чином, поняття сучасного оперного театру має орієнтованість на образ сучасного оперного співака як знаковий, що задовольняє потреби культурного співтовариства в узагальненому, єдиному образі людини як ідеальної персони – досконалого прототипу особистісної суб'єктизації.

Тому питання про пріоритет музики або драми в мистецтві опери фактично знімається в контексті рольового здійснення вокально-виконавського завдання оперним артистом-співачом: дані видові художні впливи *поєднуються в образі оперного персонажа*, тому його музичне втілення має особливу силу та глибину. Як пише В. Богатирьов, «Грунтуючись на визначенні видатного теоретика театру (*К. Станіславського – Д. С.*), у роботі висувається теза, що фізіологічна сторона впливу голосу-інструмента на слухача не може не мати своєї відповідності й з іншого боку, у психофізичних навичках співака-актора, що присвятив своя творчість опері. Якщо музика виникає в спектаклі, то її манок рівною мірою виявлений акторові й в опері, і в драмі. А от ступінь психофізичного впливу сценічного відчуття музики через класичний спів, а, отже, і саме емоційне розжарення переживань для «людини співаючого» у порівнянні з актором драматичного театру, зростає кратно. У даному феномені й слід шукати причини особливої консервативності, самодостатності оперного актора стосовно системи виховання сценічних навичок, що сповідається сучасною нам школою драматичного мистецтва» [29, с. 333].

Разом з тим, дослідник докладно аналізує метод М. Чехова як той, що сприяє вдосконалюванню взаємин співака-актора і партії-ролі в опері. Він вважає, що розроблені М. Чеховим у рамках драматичного виховання актора поняття атмосфери, активності, уваги й уваги можуть і повинні бути співвіднесені зі структурою оперної партії-ролі, оскільки дозволяють

вирішувати найважливішу проблему оперного мистецтва: сполучення процесу співочої фонації та сучасних образно-драматичних вимог, пропонованих оперному співакові сьогодні: «самі принципи й порядок роботи над роллю наочно й всебічно ілюструє дзеркальний характер сценічного її втілення для акторів драми й опери. У цьому зв'язку конструктивним слід визнати не підпорядкування досвіду одного виду театру іншому. Необхідно розуміти цю спрямованість як об'єктивно існуючий рух не проти, а назустріч один одному: у напрямку золотого розтину, до ідеального співвіднесення музики, драми й візуального їхнього втілення, – до принципу первісного канону, що сформував оперний театр» [29, с. 335].

Традиційна й «прем'єрна» (стаджоне) репертуарні форми творчої роботи сучасного оперного театру не міняють суттєво вибір оперних творів, тобто не міняють природу репертуарності, яка найбільше визначається, по-перше, художньо значимістю оперних творів та їх історично підтвердженою соціокультурною затребуваністю, по-друге, семантичними (художньо-символічними) потребами культурного співтовариства в його сучасному стані, тобто на даний момент родової онтології.

Тому, репертуарні оперні переваги, взагалі – репертуарний стан сучасного оперного театру як збірної художньо-діяльнісної величини, свідчать, з одного боку, про естетичну цінність оперного тексту, що втілює жанрові канони оперної театральної форми, з іншого – про домінуючі психологічні потреби сучасного особистісного континууму, включаючи потребу в еталонних зразках поведінки, взаємин, особистісної свідомості, позитивного переживання.

Репертуарність, таким чином, стає з кількісного *якісним показником* взаємодії цілісного творчого досвіду оперного театру й зустрічних соціокультурних проєкцій, що виникають з боку дійсної й передбачуваної реципієнтної аудиторії. Види репертуарності обумовлені даною системою очікувань і можуть визначатися як номінативний, що пропонує план постановок і строки їх здійснення; ціннісно-текстологічний, що вказує на

історичне художньо-естетичне значення оперних творів як носіїв значимих образних концептуалізацій; інтерпретативно-виконавський, що виходить з, по-перше, відновлення – удосконалювання виконавського складу, виконавської драматургії й загальної форми спектаклю, по-друге, із затребуваності певних виконавців – образу співака в його єдності з оперною роллю, індивідуального вокально-виконавського стилю, унікального стильової (образно-сміслової) якості оперного голосу.

Треба підкреслити, що опера є одним з найбільш стабільних, тяжіючих до класичних художньо-естетичних закономірностей жанрів. Оперна традиція є визначальним чинником еволюції виконавської оперної творчості в усіх її різновидах, припускає наявність сталих типів відносин – як усередині оперного добутку, так і між ним і слухацько-глядацькою аудиторією.

Деякі сучасні підходи до вивчення семантичної природи оперного жанру дозволяють переконуватися в тому, що мелодійна мова опери в її історичному становленні та текстологічному здійсненні визначається, як головним семантичним завданням, *кодуванням емоційно-когнітивних процесуальних явищ*, тобто формуванням того чуттєво-оцінного досвіду, без якого не може здійснитися людина в її комунікації з навколишнім. Відтак значущості набуває емотивно-аксіологічний підхід до європейської оперної традиції, що є відповідним до актуальних завдань сучасної інтерпретології як загальної гуманітарної дисципліни. Даний підхід – завдяки художньо-предметному змісту оперного мистецтва – дозволяє вносити істотні корекції в дослідницькі уявлення про природу й призначення емоцій – переживань – почуттів та їх когнітивних взаєминах, поглиблювати вивчення тих складних емотивних станів людини, які краще й глибше всього представлені в художньо-естетичному переживанні [18, с. 165].

Однак стосовно оперного сюжету – концепції опери як художнього цілого – системи оперних персонажів – оперне переживання є, по-перше, підсумком розуміння-інтерпретації образу, по-друге, одним з компонентів

рольового здійснення в сценічній і музично-тематичній спрямованості оперної партії. Іншими словами, теорії оперного переживання (як теорії індивідуального переживання) повинна передувати *теорія оперної особистості*, як того образу людини, що вибудовується специфічним оперним шляхом, набуває еталонного значення.

У цілому, можна уявити собі всі етапи оперної інтерпретації як єдине симультанне ціле (як це й відбувається в процесі безпосереднього оперного впливу), а також у якості центральної ланки інтерпретативної транспозиції оперного задуму запропонувати диригентське трактування оперної партитури. У зв'язку з цим нагадаємо визначення музичного тексту М. Арановським: «Складність проблеми «великого Тексту» змушує задуматися над коректністю цього терміну, принаймні, стосовно музики... Трохи перефразовуючи думку Р. Барта, можна сказати, що тексти... виявляються сторінками однієї великої Книги, що створюється людством. У музиці інша справа. Немає ніяких підстав уважати нові музичні тексти продовженням попередніх. Музичні тексти (і твори)... не продовжують, а *повторюють* один одного. Але повторюється не попередній текст твору, а якийсь єдиний для всіх них паттерн, і завдання автора полягає в тому, щоб щонайкраще реалізувати його приписання. Кожний новий текст виконує свою соціальну функцію тим, що *відновляє життя* цього паттерна, затверджуючи його незмінну актуальність. Тому всі музичні тексти не вибудовуються в послідовність сторінок якоїсь «єдиної партитури», а як би *накладаються один на одного*. І якщо літературні тексти утворюють горизонтальну (часову) послідовність, то музичні – вертикальну парадигматичну структуру, де кожний новий текст еквівалентний (по певних ознаках) попереднім» [11, с. 76–77].

Таким чином – вертикально-парадигматично – виростає в історичному часі, породжуючи низки різноманітних інтерпретацій й завдяки ним доходячи до теперішнього часу, оперна творчість М. Римського-Корсакова,

Завершуючи виклад матеріалу даного підрозділу роботи, наголосимо, що він був значною мірою вмотивований сучасними постановками та режисерськими інтерпретаціями опер Римського-Корсакова, передусім постановками Олександром Тітеля, Дмитра Чернякова, Дмитра Бертмана, також здійсненими на оперному фестивалі в Санкт-Петербурзі, приуроченому до ювілею композитора. Музикознавча оцінка досвіду даних і деяких інших постановок дозволяє, по-перше, засвідчувати універсальність смислів та характерів, втілених в оперних персонажах Римського-Корсакова; по-друге, переконуватися в надзвичайній гнучкості та варіабельності, семантичній множинності музично-виразових засобів опер цього композитора; по-третє, виявляти наріжне значення типологічного підходу до персоналій в операх Римського-Корсакова; по-четверте, вказувати на провідні риси авторської інтерпретації сюжету, образного змісту, персонологічного плану опер, які необхідно враховувати й зберігати у всіх постановочно-режисерських версіях.

Так, відзначимо, що М. А. Римський-Корсаков вже в роботі над оперним лібрето укрупнює провідні лінії сюжету, відмовляючись від деталей, другорядних моментів, домагаючись логічної стрункості й цілісності, що проявляється в характеристиках основних діючих осіб опери. Контраст, динаміка композиційного розвитку проявляються в зіставленні діючих осіб, тоді як сутність кожного є майже незмінною. Протиріччя виникає не стільки «усередині» героя, скільки у відносинах його з зовнішнім світом, звідки і своєрідність композиційного здійснення сюжету, зокрема тісне поєднання епосу, драми та лірики як відправних естетичних позицій, семантичних передумов для композиційного цілого.

Оновлена інтерпретація опер М. А. Римського-Корсакова повинна базуватися на тому факті, що музична «знаковість» його персонажів визначається упредметненням сюжетних мотивів, а, з іншого боку, кожний значущий змістовий інгредієнт знаходить персоніфіковане вираження та характерологічне вирішення, тому оперний світ Римського-Корсакова є

надзвичайно заселеним, водночас гармонійно упорядкованим¹. Те, що у цьому світі, поруч з образами позитивними, існують персонажі, що персоніфікують зло й ворожість до всього людського², не змінює обов'язковості позитивної гармонійної розв'язки, заключного спільного катарсису.

Висновки до Розділу 2 дозволяють стверджувати, що основою цілісної жанрової семантики в операх Римського-Корсакова є протиставлення й взаємопроникнення різних сфер буття як рівною мірою реальних та умовних *сміслових просторів*, що набувають власних музично-стилістичних форм, узагальнюючих музично-мовні традиції, але й доповнюючих, розширюючих дані традиції відповідно до нових авторських естетичних ідей, репрезентованих за допомоги груп персонажів. Різні композиційні ходи, способи композиційного здійснення оперних сюжетів спрямовані на персоналізацію замисленого автором смислового простору, але провідними є засоби музичної логіки. Йдеться не лише про переважно музичне втілення композиційно-драматургічних принципів опери, а *про інтерпретацію жанрової форми опери як універсальної музичної*, що дозволяє досягнути, сполучити весь накопичений, наявний матеріал музики, а тому дозволяє репрезентувати єдину позитивну смислову природу людини та людської спільноти.

¹ Наприклад, персоніфікованими силами природи є Весна, Дід Мороз, Лісовик, Яріло-Сонце, Масниця, Овсень, Коляда, Океан-Море, Буря-Богатир; сили мистецтва – Лель, Садко, Левко, почасти Царівна-Лебідь, Моцарт, явлений власною музикою; етичних категорій – Богиня Лада, добра, світла; цар Берендей, народної мудрості; Снігурка, Волхова, Царівна-Лебідь, Панночка, природної краси; сили віри – Февронія, Сервілія, Марія, Марфа, Ольга.

² На ранньому етапі творчості це узагальнений образ опричинни, Матута в «Псковитянці», згадування про злу Відьму в «Травневій ночі», майже невинні Чорт і Солоха в «Ночі перед різдвом»; потім це у «Младі» реальні (Войслава, Мстивой), і фантастичні персонажі (Святохна-Морена, Чернобог, деякі інші); символами насильства стають Бомелій, Грозний, Сальєрі, Тигеллін, Егнатій, пан Воєвода, Кащей, почасти сваха Барбариха; уособленням гріховності, малодушності є Григорій Кутерьма, узагальненим образом ворога – татари, знаками тупості, примітивності – Додон та його царство.

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНІ ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ПЕРСОНІФІКОВАНИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ М. А. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

Матеріал третього розділу дозволяє сфокусуватися на суто музичних, оригінально-авторських сторонах оперної поетики російського майстра, водночас виявити найближчі до музичного розуміння жанрового змісту опери смислові чинники.

3.1. Фідеїстична семантика в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова

В оперній творчості, пов'язаній з міфологічною або казково-легендарною тематикою, або з релігійними сюжетними мотивами, саме музичний матеріал виступає головним носієм фідеїстичних, можна навіть сказати буквально виражає чудотворні функції, тому дозволяє також ближче всього підійти до своєрідності художньо-естетичного відношення. Деякі загальні риси фідеїстичного та естетичного спілкування вказують на особливу важливість для них музичного оформлення, а специфіка музично-образного втілення чудесного в оперній творчості змушує виділяти специфічну фідеїстичну семантику як провідну для низки оперних композиторів, зокрема, для М. Римського-Корсакова. Підкреслимо, що естетичне завжди певною мірою протистоїть повсякденному, звичайному спілкуванню. З'єднуючись з ним, фідеїстичне начало викликає *неконвенціональне* відношення до знаку. Навіть вірніше назвати таке начало *особливого роду конвенцією*, що виникає на глибинному смисловому рівні і визначає вибір деяких предметів, явищ, відношень як символічних. Як пише Н. Мечковська, «джерела неконвенціонального сприйняття знаку лежать не в первісному фідеїзмі свідомості, але в первинному синкретизмі відбиття світу

в людській психіці – це одна з фундаментальних особливостей дологічного мислення. Таким було мислення первісної людини. При цьому справа не у відсутності логіки – просто ця логіка інша» [113, с. 42]. Фідеїстичне начало, як сфера чудесного, як звертання до явища дива, шукає особливі шляхи й форми вираження. Можна говорити про фідеїстичну поетику, що вимагає спеціальної вибудованості, «майстерності» та «штучності» текстів з фідеїстичними функціями. Частиною такої поетики є сакральність – як таємничість, принципова непідвладність розшифровці фідеїстичної мови, що ріднить її з естетично обумовленою художньою символікою. Як ідеаційні за своєю природою формації, фідеїстичне та естетичне рівною мірою потребують знакової сталості, тобто закріпленості в деяких предметних умовах, у композиційній семантичній передбачуваності, у високому ступені канонічності [113, с. 77–79].

Передумови дослідження явища чуда й фідеїстичної семантики в контексті оперної поетики знаходимо в статтях С. Аверінцева, який розглядає історичні й психологічні підстави віри в єдності з символічними потребами людини, пояснює їх єдністю духовного й матеріального світів – семантичних вимірів культури [3–5]. У зв'язку з вищевикладеним доцільно з'ясувати причини важливості фідеїстичної семантики і теми чуда в жанровій природі оперної творчості, змісті оперного твору, зокрема у композиторській поетиці Римського-Корсакова.

В оперній поетиці Римського-Корсакова авторське розуміння закономірностей жанрової форми опери, відношення до її семантичних умов і можливостей виразилася в повторюваності, автоканонічності композиційних принципів як у методі добору й розташування матеріалу, причому, насамперед, матеріалу музичного. Для музикознавчого аналізу поетики композитора саме така сталість загальної композиційної організації, дотримувана впродовж п'ятнадцяти оперних творів, служить аргументом у доказі єдиної семантичної логіки жанру.

Фідеїстичного забарвлення, як наслідку естетичного у своїй основі осмислення подієвого ряду, надає змісту опер Римського-Корсакова наближене до обрядово-ритуального тлумачення мотиву любові, що породжує субмотиви перетворення, жертвності та приреченості. Перетворення як прилучення до вічного природного начала знаходимо в операх «Травнева ніч», «Снігурка», «Садко», «Кощей». Так, у безтілесну русалку перетворюється Панночка, тане як весняний сніг Снігурка, Волхова розсіюється ранковим туманом і перетворюється у світлу річку, Кощеївна стає плакучою вербою. Породжені стихією, ці прекрасні героїні осмислено прагнуть людського почуття любові, а разом з ним – йдуть до вмирання й переродження, що веде до повернення у первозданну сутність. Їх перетворення символізують вічне колообертання та безупинне оновлення природи. У фідеїстичному аспекті сприймається і смерть Моцарта – як не остаточна фізична кончина, а умовний перехід до символічного світу, «повернення» до нескінченного вічного простору музики. У певному відношенні божевілля Марфи також є виходом зі стану приреченості, відмовою від страждання та суєтності життя шляхом звернення до сили любові. В «Младі» головна героїня, вмираючи, стає світлою примарною тінню; смерть Яромира у фіналі сприймається як позитивна метаморфоза, що веде до звільнення та поєднання з тінню Млади.

Ідея відходу в небуття як в інобуття, що звільняє від страждань, хоча іноді дароване ними, стає наскрізною в сюжеті «Китежа». Набуваючи фідеїстичного відтінку, мотив приреченості трансформується у мотив обраності та порятунку. Вищим проявом даного мотиву є таке перетворення, яке дарує благополуччя, умиротворення, вічне життя всім учасникам дії. У такому аспекті ідея порятунку найбільш яскраво виявляється в «Сказанні про невидимий град Китеж», де перетворення реального града у невидимий несе всім китежанам вічне життя й вічну радість. Однак і в «Сервілії» загибель головної героїні, із благанням про загальну любов і всепрощення, веде до

духовного переродження всіх героїв опери, поєднує їх єдиною ідеєю, опромінює новою вірою.

Так виникає ще один, пов'язаний з фідеїстичною семантикою, мотив – мотив *соборності*, сюжетний еквівалент феномена пам'яті, що виявляє опорні композиційні функції ораторіальної сфери в операх Римського-Корсакова. Соборність – поняття православне, що протистоїть західному поняттю асоціації: якщо соборність – добровільне єднання по духовному релігійному тяжінню, по дійсному зближенню душ усіх з Єдиносущим, то асоціація по західному типу – механічне підпорядкування меншості більшості [80].

Ідея соборності виражається вже в першій опері Римського-Корсакова в сцені віче, персоніфікується в образі мудрого й могутнього царя Берендея, буквально музично втілюється в гімні Ярилі-Сонцю, у музиці сцен дружини Садко і князя Всеволода («Китеж»), у лейттемах великого і малого Китежа. В останній опері єдиним собором, що вкриває та рятує усіх, стає природа, отже семантика соборності одухотворяє, підносить музичні теми природи (лісової пустелі). Відзначимо, що ідеї соборності, приреченості й порятунку, перетворення, які визначають оперну поетику Римського, є провідними в культурологічних концепціях російських філософів кінця XIX – початку XX століття, зокрема, В. Соловйова, Н. Бердяєва, князів Трубецьких, деяких інших, пов'язані зі спробою побудувати єдину прогностичну модель російської культури як носительки особливої духовності, що надає їм значення структурних підстав для нової художньої міфотворчості.

Можна сказати, що вся творчість Римського-Корсакова, від «Псковитянки» до «Китежа», сприяє розвитку фідеїстичної теми і музичної поетики чуда, що дозволяють композитору відкривати особливі авторські чинники оперної семантики. Наголосимо ще раз, що оперна поетика Римського-Корсакова – рідкісний у світовій художній практиці приклад системної логічної єдності всіх творів у даному жанрі, коли всі композиційні компоненти спрямовані на виявлення духовної єдності людини на все часи в

її пошуках істини. Те, що прийнято називати мотивом поведінки героя, психологічним підтекстом його вчинків, виявляється явищем дуже широким, що не стільки індивідуалізує персонажа, скільки дозволяє побачити й зрозуміти загальні для свідомості людини стани та прагнення. Мотиви, що рухають героями опер, не випадкові, відповідають тим діалогам буття, котрі розкриває композитор. Таким чином, вони мають особливу образно-сміслову значимість, відбивають ті ціннісні уявлення, які були основними як для Римського-Корсакова, так і для російської культури даного періоду. Деякі з мотивів, наприклад, мотив приреченості, виявляються роздвоєними як саме буття, інші, наприклад, мотиви жертвності й перетворення, означають спробу подолання двосвіту людського існування.

Одночасно з такою своєю широтою, названі мотиви, як стимули дії, становлення образів, придбають більшу конкретність завдяки їх персоніфікації. Іншими словами, вони сприймаються не стільки як відношення одного героя до іншого, скільки як його сутнісне визначення, як підтвердження основної риси характеру героя. Наприклад, Февронія переймається жалем і високою християнською любов'ю до Кутерми не тому, що таким є її особисте ставлення до нього, а тому, що вона є носителькою дару всепрощаючої любові. Нещастя Грязного не визначається його егоїстичною любов'ю до Марфи, навпаки, його почуття до Марфи поглинається фатальною похмурістю його душі як головним, властивим йому станом. Герої для Римського-Корсакова від самого початку – носії певного типу почуттів, які вони й розкривають у своїх відносинах. Тому для композитора дуже важливо глибоко розробити характер цього почуття, дати йому ціннісне визначення. Тому названі, а також деякі інші мотиви, можуть виступати в ролі художніх символів з дуже широкою смисловою основою.

Ціннісно-релігійне, узагальнено духовне розуміння рушійних сюжетно-подієвих та музично-драматургічних сил приводить до зближення фідеїстичного та ліричного начал, по суті, до їх ототожнення, що стає особливою авторською рисою оперної естетики Римського-Корсакова. Таке

відношення до ліричного особливо помітно при порівнянні методів М. Римського-Корсакова та П. Чайковського. Якщо Чайковський звертається до сучасності, як часової сфери найбільш близької до відчуття самого композитора, яка дозволяє ототожнюватися в авторському переживанні з почуттями своїх героїв, таким чином вносячи до художньої моделі щось автобіографічне, то Римський-Корсаков іде вглиб століть, у метафізичний простір історії, виявляючи надчасові для людської свідомості категорії й цінності, у такий спосіб об'єктивуючи досвід переживання як надособистісний, розтотожнюється з ним. Помітніше всього ця, фундаментальна, на наш погляд, відмінність оперних поетик названих композиторів, відмінність, яку можливо використовувати і як основу типологічних характеристик європейської опери в цілому, виражається саме у відношенні до теми любові.

У Римського-Корсакова є свій спосіб ототожнення з тим, що відбувається в опері – свій метод входження в матеріал; у художньому творі завжди є особливе «авторське місце», свого роду «семантична пуповина», що зв'язує авторське розуміння з інтерпретуючою логікою композиції. Римський є медіатором, бере на себе маргінальні функції, тому ближче всього йому ті персонажі, які усередині сюжету створюють маргінальні зони образної взаємодії. Не випадково це носії художнього відношення, творці-поети, музиканти, герої, наділені підвищеною чуйністю до уявлюваного, незримого, до буття духовно-сміслової субстанції. Здатність переживати причетність до останньої стає стрижнем ліричного для композитора.

Любов в операх Римського виявляється сюжетним епіфеноменом, що супроводжує розкриття психології героя у зв'язку з метасюжетом чуда. Якщо для Чайковського любов – драма особистісного становлення, індивідуальне та індивідуалізоване почуття, то для Римського-Корсакова це природна властивість, завжди властивий світу стан, те, що поєднує, робить людей схожими один на одного (тоді як у Чайковського це, скоріше пристрасть, що роз'єднує людей). Таким чином, у розумінні Римським-Корсаковим *любов* –

метаісторична духовна домінанта. У цьому його естетичні вистави збігаються з фейєрбахівським визначенням любові: «У любові самовідчуття індивідуальності обертається на самовідчуття досконалості роду» [179, с. 137]. Фейєрбах зв'язує обговорення любові з обговоренням природи християнської моралі і деяких категорій християнства, одночасно близько підходячи до пантеїстичних поглядів на світ у розгляді сутності людини як єдиної і нескінченної, універсальної і різноманітної в її бутті.

Уточненню, конкретизації, художній завершеності фідеїстичних символів служить музична мова опер. Музичну сторону опер Римського-Корсакова можна назвати провідним засобом, головним важелем інтерпретації основних мотивів-символів. В їх колі – символіка часу й простору, яка, на перший погляд, видається фоновим засобом, але в загальному жанрово-композиційному контексті обертається вищим і граничним знаком Гри як деміургічного природно-стихійного начала історії, що ввергає окремі людські долі у коловорот знаменних подій.

Фантастичні героїні, такі, як Панночка, дочка Весни й Мороза, Волхова, Царівна-Лебідь у своєму прагненні до жертвовної любові знаходять людський «голос». Їх «чарівництво» передається за допомогою збільшених і зменшених гармоній, хроматичних ладів, «гармонійних мотивів» (термін Римського-Корсакова), мелодики вокально-інструментального типу, віртуозних колоратур, примхливої ритміки із синкопами, деяким іншим. Однак у заключних сценах «перетворення» в їх партіях стають переважними кантиленні аріозно-пісенні інтонації (у прощальному дуеті Панночки і Левко, у сцені танення Снігурки, у колисковій Волхови, в епізоді перетворення Кощеївни у плакучу вербу). Усі вищезгадані героїні представляють чудесно перетворені природні сили, сферу природно-фантастичного.

Таким чином, природа в оперній поетиці Римського-Корсакова також «двосвітна», фідеїстична; з одного боку, вона є частиною народного побуту, позитивним началом, творчим джерелом для людини – самої людини; з іншого боку, вона характеризується як сфера незвичайного, чудесного, що не

лише дивує, а й страхає. У фідеїстичному, чудесному своєму значенні, природні образи змушують композитора шукати незвичайні виразні прийоми, оновлювати музичну мову, вводити дисонантну гармонійну сферу, зіштовхувати дві діатонічні системи, створювати ділянки «автономної нестійкості» – невирішених функціональних тяжінь, тобто творити те саме «гармонійне зло», проти якого він так повставав, виявляючи недозволені й неприготовані дисонанси, «неправильні» функціональні послідовності та співзвуччя у творчості Вагнера і Мусоргського [194]. Одночасно композитор прагне до стійкої інтерпретації тих нових прийомів, які він вводить, тобто авторських, до сталості їх семантичних функцій у різних композиційних контекстах, до їх символічного наповнення.

Цей план музичної мови опер Римського-Корсакова заповнюється найбільш яскравою новою авторською риторикою (поряд з тематизмом природно-людської сфери), насамперед, шляхом проектування гармонійних нововведень до мелодійної сфери. Іншими словами, мелодійна горизонталь визначається вертикальним ладово-гармонійним «профілем» (гармонізується), що значно відрізняє мелодійне новаторство Римського-Корсакова від мелодійних же відкриттів Мусоргського: останній не тільки завжди керувався вокально-мовним матеріалом, але й підкоряв гармонійну будову мелодійному сполученню інтонацій (мелодизував гармонію).

Саме нові риторичні формули дозволяють композитору музично виразити перехід від чудесного до згубного, так само як і показати рятівне переродження. Наприклад, арпеджований хід по звуках зменшеного септакорду у високому регістрі, у партіях арфи або струнних передвіщає появу Панночки, Волхови, Царівни-Лебедя, тіні князівни Млади в снах Яромира. Ця ж гармонія в низькому регістрі, посилена звучанням тремоло, стає загрозливим знаком. Так, в операх «Псковитянка» і «Бояриня Віра Шелоба» подібні сценічні ситуації (сцена в лісі) підкреслені за допомогою тривалого застосування зменшеного септакорду на тих самих словах: «А ліс густий: берези та_осики...» Це ж співзвуччя набуває особливо похмурого

характеру у сцені грози в «Псковитянці». Ланцюжок зменшених септакордів з'являється в партії Оксани, яка любить картину зоряного піднебіння, на словах «Ух, страшно...» Послідовність зменшених септакордів на відстані тритону використовується в «страшних секвенціях» в «Ночі перед Різдом».

Природно-фантастичне може стати небезпечним для людини, якщо вона зважиться на раптове вторгнення в цю сферу. Прикладом цього служить сцена з «тритоновим стрижнем» у заповідному лісі з опери «Снігурка», у якій Лісовик лякає Мизгиря. У цьому епізоді Римський-Корсаков загострює, гіперболізує ладо-гармонійні засоби за допомогою накладення двох збільшених трізвуків, що перебувають на відстані цілого тону, які є одночасно тонікою двічі збільшеного ладу. Відчужений, фатальний характер може здобувати целотонна послідовність (лейтмотив Кощея, поява Малюти наприкінці третьої дії «Цареві нареченої»). Гама «тон-півтон», що є лейтмотивом підводного царства, застосовується в темі Царя Морського, у колисковій Волхови як знак чудесного, стає знаком небезпеки в картині спуска Садко на дно морське, драматизується в «Січі при Керженці».

Таким чином, залежно від загальної сценічної ситуації, авторські риторичні прийоми (застосування зменшеного септакорду, тритону, целотонності, ладо-гармонійна ускладненість, автономна дисонантність, гармоніємелодія), що завжди свідчать про надзвичайні явища, можуть набувати негативного характеру.

Дисонантна ладо-гармонійна сфера, учуднення функціональної логіки, тритоновість, гармонійний характер мелодійного інтонування супроводжують сюжетний мотив приреченості. Однак з ним можуть бути зв'язані як позитивні жертвні герої, так і негативні персонажі. Тому вищезгадані прийоми перебувають у двох різних семантичних позиціях, залежно від образного призначення і жанрового генезису. Персонажі, підвладні егоїстичній любові, наділені музичними характеристиками, похідними від традиційної європейської оперної риторики, породженої необхідністю підвищеної драматичної експресії та образами «лиходіїв» –

злегка перебільшеної, більш афористичної в інтерпретації її Римським-Корсаковим (Грозний, Матута, Войслава, Грязной, Любаша, Ядвіга, Егнатій). Це, насамперед, хроматизація, перекручені звивисті інтонації, тремоло, одноголосний речитатив у низькому регістрі, посилення вербального начала, напружене інтонування збільшених і зменшених інтервалів, мелодійні тритонові ходи, гармонія тритону та зменшеного септакорду.

Ігрова змінність часу – простору, а також гра з ціннісно завершеним, абсолютно «готовим», що перебуває в острівному положенні, самодостатнім, тому епічно обумовленим, минулим (у термінології М. Бахтіна) опирається на емансипацію часу і простору як художніх феноменів, тобто на їх подання як «зображених», виражених художньо-композиційними засобами. За спостереженням Д. Лихачова, «час фактичний і час зображений – істотні сторони художнього цілого твору...»; даний автор також відзначає, що «...у тісному зіткненні з проблемою зображення часу перебуває й проблема зображення позачасового й «вічного»...» [96, с. 212, 217, 234].

«Гра часів» в операх Римського-Корсакова виникає як гра музично-стильових границь усередині жанру. Сполучення ціннісно-завершеного епічного часу й гостроти переживання справжнього моменту відбувається не тільки в часовій послідовності опери, діахронно, а й у просторовій фактурній вертикалі, що відбиває наповнення сценічного простору, симультанно – шляхом «гармонійних ускладнень», включення «автономної гармонійної логіки», комплексів дисонантної діатоніки та «сторонньої хроматики» [194], що створює ефект «музичного чуда».

Таким чином, іманентні мовні фактори оперної семантики у творчості М. Римського Корсакова виявляються обумовленими явищами *віри і чуда, поєднаних на основі образів надприродного – фідеїстичного*, що породжують власну музичну символіку, здатну виступати музично-знаковим заступником явища чуда. Тому можна стверджувати, що тема чуда стає опорною й магістральною в оперній творчості Римського-Корсакова, визначає

трактування ним не тільки сюжетних передумов, ліричних образів, але й засобів мовної організації оперної тканини.

Поняття фідеїстичної семантики пояснює, яким чином висока ноетична смислова дійсність проникає до сюжетного виміру опер Римського-Корсакова, адже саме тема дива та пов'язана з нею образна сфера, авторська музична риторика, музична фідеїстична символіка дозволяє композитору звертатися до духовних феноменів, упредметнювати їх та надавати їм персоніфікованого тлумачення. Не співпадаючи повністю з релігійним або містичним відношенням, виступаючи різновидом прояву естетичного як тяжіння до безсмертя, фідеїстичне відношення виявляє мобільність та гнучкість у ситуативному та психологічному планах, може поєднуватися з міфологічною або казково-легендарною тематикою, підкреслює умовно-притчевий характер відносин деяких персонажів. Спільні риси фідеїстичного та естетичного спілкування вказують на особливу важливість для них музичного оформлення, а також на те, що образи природи в оперній поетиці Римського-Корсакова завжди пробуджують фідеїстичні імпульси: характеризуються як сфера незвичайного та чудесного, навіть страхаючого. Саме у фідеїстичному значенні природні образи змушують композитора обновляти музично-гармонійну мову, проектувати гармонійні нововведення до мелодійної горизонталі, коли остання насичується вертикальними ладо-гармонійними резонансами.

3.2. Мелодійна тематизація оперного тексту – ефект «нескінченної мелодії» в операх М. А. Римського-Корсакова

О. Шедудякова справедливо вважає, що мелодика виявляється первинним, споконвічним способом буття музики як висловлення, хоча за багатовікову історію музики мінялася, знаходячи щоразу нові риси, що відповідають розумінню музики в кожному з музичних епох: «іншими словами, мелодика була завжди, але завжди була різною. Мінялися способи її буття. У

фольклорі, у монодичні епохи мелодія брала на себе всю відповідальність за музичне висловлення, одноголосна музика виявлялася самодостатньою; у поліфонічні епохи мелодика знайшла форму множинного й багатоголоного існування в розгалуженій багатоголосній тканині; гомофонія виділила одну мелодійну лінію як носительку основного змісту, зосередивши в ній сутність музичного висловлення та забравши всі інші голоси в гомогенний шар акомпанементу. Саме тоді, коли народилося гомофонно-гармонійне мислення як спосіб існування музики, мелодія вирвалася на волю, інтегрувавши в собі як горизонтальні, так і вертикальні сили взаємодії. Разом з гомофонно-гармонійним стилем сформувалося особливе явище – мелодійна тема, що стала семантичною тезою, розробка якого породила музичний добуток. Мелодія знайшла новий спосіб існування. Вона стала відповідальною за цілий твір, між ними виникли причинно-наслідкові зв'язки. Мелодійна тема виступила не тільки вихідним імпульсом твору, але і його репрезентантом. Цей подвійний ракурс мелодійної теми обумовив не тільки семантичну (і, зрозуміло, конструктивну) єдність твору, але й індивідуалізацію теми. Природно, семантичне поле твору завжди виявлялося ширше й багатогранніше семантики теми, але індивідуальний зміст першого неминуче залежав від індивідуального вигляду теми» [208, с. 4].

Досить тривале цитування тексту дослідження О. Шелудякової викликане тим, що, по-перше, це одне з останніх (2006) досліджень мелодійної природи музики в досить широкому історичному та жанровому діапазоні, а головне – з широким залученням існуючих теоретичних підходів і концепцій; по-друге, автор створює достатні передумови для поняттєво-категоріального упорядкування уявлень про музично-мелодійне мислення, хоча й відзначає, що дана проблема мало розроблена в музикознавчій науці; по-третє, історія мелодійного мислення досліджується, висвітлюється з вищої кульмінаційної крапки – на основі пізньоромантичної композиторської творчості, що дозволяє підтримати точку зору на даний період як на підсумковий та інтегруючий стосовно класико-романтичної традиції й

напередодні системних зрушень у сфері музичного мислення та стилетворення.

Зокрема, О. Шелудякова зауважує, що у період пізнього романтизму мелодичне мислення досягає вершинних можливостей, що підтверджується трьома його особливостями по-перше, відбувається небувале просторове збільшення мелодії, яка може охоплювати собою весь твір; по-друге, композиція в музиці пізнього романтизму нерідко утворюється на основі участі та взаємодії цілісних мелодичних висловлень, що робить правомірним поняття мелодійної архітекtonіки; по-третє, мелосом пронизана вся музична тканина твору, що приводить до появи своєрідного панмелодизму (див. про це: [208, с. 5]). Дані характеристики якнайкраще підходять для узагальнюючої характеристики оперного мелосу та провідних принципів мелодичного письма М. Римського-Корсакова.

Узагальнюючи підходи О. Шелудякової до явища пізньоромантичного мелосу, виділимо низку тих теоретичних положень, які представляються нам методично продуктивними стосовно предмета нашої роботи. При цьому, слід указати, що Шелудякова вивчає тільки інструментальний мелос, тобто не торкається питань не лише оперної творчості, але й змішаних вокально-інструментальних жанрів, тому музичну картину, що розгортається нею, навряд чи можна вважати досить повною. У той же час, вона справедливо знаходить саме в мелодійному контенті музичних форм те явище, яке дозволяє одержувати естетичну насолоду та задовольняти найважливіші духовні потреби, тому спонукує вивчати його зі знаково-символічної сторони. Її особливо привертають ті трактування мелодії, у яких на перший план виводиться «здатність мелодії ставати знаком того або іншого явища або уявлення», а вона явно обумовлена антропоцентричним, отже психологічно-інтерпретативним сприйняттям мелодії. О. Шелудякова визнає здатність музичної мелодії ставати свого роду художнім персонажем, виражати імпліцитні риси, властивості людської свідомості.

На шляху до пояснення семантичних можливостей мелодії вона вказує на її багатоскладовість, з внутрішньою ієрархією факторів, серед яких провідними стають звуковисотні, темпоритмічні та фактурно-ладові, а іншими за структурними ознаками, але не за смисловою вагомістю, є артикуляційно-динамічний і синтаксичний плани.

Співвідносячи поняття мелодії, мотиву та інтонації, автор справедливо виділяє визначення М. Арановського, який виділяв первинну, неподільну структурну одиницю мелодії, засновану на одному тонцентрі й організовану в часі однієї ритмічною групою, використовує уявлення про синтагму як об'єднання двох або декількох мотивів, звертається до асаф'євського розуміння інтонації як стану тонової напруги, що рівною мірою характеризує словесну та музичну мову, деяке інше.

Однак О. Шелудякова не націлена на виділення тих музичних «знаків», що визначають специфіку саме пізньоромантичної мелодики. На її думку, «інтонації-символи, з закріпленими значеннями ні в якій мірі не визначають своєрідності мелосу досліджуваної епохи, як не визначають шляхові стовпи вигинів і несподіванок дороги. Життя мелодійного висловлення, найскладніші психологічні процеси розвитку емоції, розкриття всієї неповторності внутрішнього світу героя, а через нього й композитора й слухача – от ключова проблема, з якої доводиться мати справа досліднику пізньоромантичної музичної культури» [208, с. 12].

Оцінка стильових метаморфоз у музиці романтизму та пізнього романтизму припускає вивчення світовідчуття, психологічного ладу, характеру того, кого Шелудякова називає «ліричним героєм» епохи, але головним предметом вивчення залишаються музично-мовні особливості, що вказують на константи «стилю епохи». Звідси важливість аналізу окремих сторін мелодії (звуковисотної лінії, ритмічної і гармонійної організації, процесів формоутворення), який дозволяє простежити процеси переінтонування й розширення образної палітри, введення нових засобів музичної виразовості, і, нарешті, *зростання значимості мелодичного начала*

у всіх сторонах музичного висловлення. Незважаючи на раніше затверджуване відсторонення від психологічних питань, О. Шелудякова затверджує, що найбільш важливим є осмислення мелодії «як засобу деталізованої психологічної характеристики, як спілкування «від серця до серця», і, як наслідок –потужного сугестивного впливу на слухача» [208, с. 632].

Свій підхід до мелодичного тезаурусу музики пропонує В. Холопова, яка, як і багато інших авторів, не виділяє й не досліджує спеціально феномен оперної мелодії, навпаки, перемикається на інші жанрові сфери музики. Але серед її дискурсивних знахідок містяться дуже продуктивні визначення мелодики, мелосу, мелодизму, власне мелодії, хоча і в узагальненому теоретичному плані, без конкретних жанрово-стильових проєкцій.

Так, у мелодиці вона пропонує знаходити збірне поняття, що узагальнює мелодії багатьох творів; мелос визначає як давньогрецький термін, що позначав з часів Гомера та Гесіода наспів, спосіб співу, також самостійний мелодійний початок у музиці на противагу початку ритмічному (попутно зауважуючи, що даний термін придбав широке вживання в 10–20-х рр. ХХ в., зокрема в роботах Б. Асаф'єва). Досить переконливим представляється визначення мелодії як одного з елементів музичної тканини, що допускає умовне фактурне відокремлення, «у той же час вона сама має комплексність, поліелементність. Мелодія містить у собі те ж саме, що весь музичний твір: інтонаційність, лад і гармонію, ритм і метр, мелодійну лінію, фактурний малюнок, архітектоніку, динаміку. Серед названих елементів виділяється один, з яким зв'язана специфіка цього музичного явища, – мелодійна лінія» [189, с. 16–17].

Отже, і мелодія, і мелодика пов'язані з динамікою та архітектонікою форми, у єдності з нею утворюють «мелодійну систему твору». Архітектоніка твору, за думкою В. Холопової, це і є пропорційно вивірена послідовність мелодій та їх комплексів.

Важливою теоретичною передумовою вивчення мелодійного складу музичних творів стає в роботі В. Холопової твердження, що, якщо мелодія так яскраво виділяється в музичному контексті, то повинна бути виділена, як самостійна музикознавча сфера, і теорія мелодики, причому основою її повинні стає не уривки вчення про гармонію, форму, ритміку й інше, а визначення тих специфічних елементів, які або властиві тільки їй одній, або в ній знаходять своє найвище вираження.

В. Холопова називає два такі мелодійні елементи – інтонаційність (склад інтонацій) і мелодійну лінію (мелодійний малюнок), причому уточнює, що мелодійна лінія властива одній лише мелодії і для неї специфічна, а інтонаційність, хоча є присутньою у всьому, що становить музику («інтонаційна гармонія, інтонаційний ритм, інтонаційна вся цілісна музична форма»), знаходить своє головне рельєфне й концентроване вираження в головному й неодмінно індивідуалізованому музичному голосі – мелодії. Таким чином, питання інтонаційності та мелодійної лінії є наріжними для вчення про мелодію, у тому числі й стосовно багатоголосної музики Нового та Новітнього часу [189, с. 21–22].

З'єднуючи два дані елементи, В. Холопова одержує поняття «мелодійної інтонації», у класифікації якої явно позначаються стилістичні прототипи (жанрово-стилістичні прообрази) музичного висловлення. Так, пропонуються наступні групи інтонацій: емоційно-експресивні інтонації – інтонації подиху, томління, радості, героїчного підйому, інтонації драматичної музики, ліричної музики і т. д.; предметно-живописні (зображення рухів), ті, що імітують, наприклад, дзюркіт струмка, припливи хвиль, стрибки коня, пташиний спів, дзвін, перебір струн, настроювання інструментів; музично-жанрові інтонації – відтворення рис маршу, баркароли, гри джазового ансамблю і т. д.; музично-стильові інтонації – відтворення типових рис музики Бетховена, Вівальді, Баха і т. д.; інтонації окремих, типізованих у музиці засобів – мажорність, «порожні квінти», «секундові тертя», «повітряна септима», гострий пунктирний ритм, активний

ямбічний затакт, плавне погойдування мелодійної лінії та інші (див.: [189, с. 32–33]).

Неважко помітити, що в даному переліку змішуються різні критерії (оцінні рівні) виділення й визначення, семантизації інтонаційного змісту музики, її первинні та вторинні жанрові умови й стильові передумови.

Однак важливо, що: по-перше, першою групою інтонацій з'являються саме ті, які пов'язані з емоційно-когнітивною сферою музики; по-друге, підсилюється потреба розвитку типологічного підходу на єдиній систематичній підставі, яку може надати сфера оперної музики, цілісна в жанровому відношенні, різноманітна, енциклопедично широка в стильовому й стилістичному; по-третє, виявляється актуальність текстологічних вимірів інтонаційно-мелодійного тезауруса музики, оскільки виділені В. Холоповою інтонемі є, насамперед, музично-текстовими формулами.

Отже, можна дійти висновку, що визначення основних комунікативних передумов і принципів формування оперного мелосу як семантичної парадигми музичного мистецтва, професійної музичної творчості, не тільки композиторської, але й виконавської, залишається одним з насущних завдань музикознавства. Підкреслимо ще раз, що поява мелодійного плану музичної виразності знаменує певний і досить пізній етап розвитку музики як уже цілком автономної художньо-видової сфери, як цілісного текстового обладнання з власним рівнями й планами, канонами й правилами транзитивної передачі логіко-семантичних утворів.

У дослідженні О. Самойленко пропонується *категорія мелодійності* – як показник способу музичного мислення та універсального стильового начала музики, але насамперед – як текстологічної парадигми музично-творчого процесу, і в його історико-еволюційній діяхронії, і в його логіко-семантичній, відверненій та вільній від композиційної конкретизації, симультанності. Крім того, музикознавець виявляє, по-перше, зв'язок мелодійності з ліричним началом, з усіма проявами процесу авторської індивідуалізації, відокремлення музично-творчого процесу, аж до його

камернізації; по-друге, здатність мелодійності як текстологічного рівня співвідноситься й взаємодіяти з іншими, наприклад, з ораторіальністю та моторністю, у повній відповідності з ноетичною тріадою, що визначає «великий час», «велике історичне коло» музичної семантики – тріадою феноменів пам'яті, гри і любові.

Виникає уявлення про те, що відокремлення мелодійності та мелодійного мислення – епіфеномен стильового самовизначення музики, тобто виділення стильової якості музичного звучання й значення (музичного тексту) як окремого ціннісного вектору саморуху музики. У такому випадку правильно припустити, що явище індивідуалізованої та характеристичної мелодії супроводжує формування та виділенню індивідуального стилю, стилю як особистісного фактору музичного мистецтва – отже, стилю як феномена композиторської поетики.

Разом з гармонією, що набуває в поетиці М. Римського-Корсакова засадничого стилеутворюючого значення, мелодія, мелосний зміст, мелодичне мислення є фундаментальними показниками творчого методу композитора.

Справа навіть не в тому, що Римський-Корсаков є яскравим мелодистом та саме засобами мелодичного викладу створює наскрізну тематичну тканину своїх оперних композицій. Справа навіть не в тому, що він розробляє цілісну систему мелодичних характеристик, що, переплітаючись та просуваючись у часопросторі твору, передають зміст оперної композиції з граничною повнотою. Головне у ставленні композитора до мелодичних принципів музики те, що вони напряму, безпосередньо виражають його *авторські ліричні інтенції*, його усвідомлення себе як ліричного автора, тобто відповідають його еґо-рефлексії найближчим чином.

Мелодичні побудови призначені передавати емоційно-почуттєві оцінки, ті, що виникають по ходу дії, але ще більше ті, що пропонуються автором, тобто повинні виникати внаслідок оперного сприйняття, це запланований – запрограмований план оперного діяння, що найбільше

пов'язаний з виконавською інтерпретацією, з інтонуванням як живим хроноартикуляційним осмислюючим процесом. Вони передбачають як персонологічні характеристики, так і ситуативні, хоча досить часто *мотиви дії*, що відображують становлення образів, набувають більшої конкретності завдяки їх *персоніфікації*. Однак сутнісною рисою персоналізованих мелодичних синтагм стає те, що вони сприймаються не стільки як відношення одного героя до іншого, скільки як його сутнісне визначення, як підтвердження *основної риси характеру* героя. Наприклад, Февронія переймається жалем і високою християнською любов'ю до Григорія Кутерми тому, що вона є носієм дару всепрощаючої любові. Нещастя Грязного не визначається його егоїстичною любов'ю до Марфи, навпаки, його почуття до Марфи поглинається фатальною похмурністю його душі як головним властивим йому станом і т. д. Герої опер для Римського-Корсакова з самого початку – носії певного типу почуттів, які вони й розкривають у своїх відносинах, тоді як почуття – переживання є головною персоніфікованою вказівкою на смисл оперної дії, тобто завжди переростає ситуацію, йде поверх неї до ідеальних координат. Тому для композитора дуже важливо глибоко розробити характер цього почуття, дати йому ціннісне визначення, вивести його в ролі оперного символу; уточненню, конкретизації, художній завершеності подібних символів служить музична мова опер.

Мелодійні теми або мелодичні конструкти (обидва визначення справедливі стосовно характеру інтонаційних рухів у мелосній сфері опер) завжди повністю оригінальні, навіть коли постають як стилізації, адже кожна мелодійна тема є інтегративним утворенням, що містить у собі необхідний для подальшого розвитку оперного матеріалу інтонаційний зміст, тобто є тісно зумовленою і загальним ходом оперної дії, і іншими сутнісними музичними характеристиками. Крім того, мелодія, навіть в унісонно-хоровому становленні, наприклад, в образних сферах народно-общинного буття, завжди містить у собі гармонічні проєкції, має суттєві фактурні

резонанси-відблиски, ладову визначеність та ладо-семантичну знаковість, тобто узагальнює функціональне призначення цілісної текстової побудови.

Особливо регламентовано-текстологічними є узагальнюючі теми, що стосуються спільного для героїв опери простору та часу, в силу свого композиційного призначення, вони перші потрапляють під визначення «нескінченної мелодії». Їх специфічною рисою є і те, що вони проходять в основному в оркестровій партії, хоча оркестровий мелос в операх Римського-Корсакова будується на тих самих засадах, що і вокальний. Ці два плани оперного тексту є завжди пов'язаними між собою та спільними у процесах тематичного розвитку. Перехід тематизму з вокальних партій, у тому числі персоналізованих, до оркестрового звучання означає узагальнення смислових функцій вокальних тем та надання їм нового символічного змісту; це прийом є одним з постійних в оперній драматургії Римського-Корсакова.

Специфіка мелодичних хронотопів Римського-Корсакова і в тому, що він «фактичний» час запроваджує як музично зображений – не тільки як час життя (сценічного) і вчинків своїх оперних героїв, але і як власний авторський музичний час – сучасні йому, оновлені засоби музичної виразовості, що вступають в «діалог незгоди» з традиційним, типізованим матеріалом обрядово-фольклорних жанрів, котрі несуть епічне, тобто вже позачасове, у чистому вигляді. Даний матеріал композитор показує шляхом і цитування, і стилізації – хоча *стилізації, гранично уподібненої до цитації*, що ототожнює авторське й анонімне колективне висловлення, з підпорядкуванням першого другому, розчиненням в ньому.

Музика як онтологічний феномен (первинні народнопісенні, хороводні жанри) протистоїть вторинній індивідуальній авторській композиції, одночасно реалізуючись у ній як в певному досвіді пізнання першооснов музичної творчості. Між різними музично-часовими вимірами проведені чіткі границі, забезпечені риторичністю музичних «формулювань».

Модель кожної опери служить виявленню основної ідеї, основного сюжету – «метасюжету» – у конкретному композиційному матеріалі. Це

перехід від однієї групи уявлень про світ до іншої в пошуках істини про людину та її загальноісторичне призначення. Кожна з цих груп представлена через певну сукупність персонажів. Різні композиційні ходи, способи композиційного здійснення окремих оперних сюжетів спрямовані на виявлення цієї уніфікованої семантичної основи. Мова йде не просто про універсальне трактування композиційно-драматургічних принципів опери, але *про розуміння опери як універсальної форми музичної творчості, здатної досягнути, сполучити весь накопичений, наявний матеріал музики, а тому здатної виявити загальну єдину природу людської особистості*. Саме даний підхід до жанру стає реформою оперної поетики в творчості М. Римського-Корсакова.

Ця творчість дозволяє говорити про відкриття іншу систему зв'язків між словесно-поетичним текстом як першоджерелом лібрето й структурою самого лібрето, законами сценографії й композиційним розгортанням сюжету, образними структурами та їх стильовим вирішенням, мовою поетичного опису й музичною мовою, інтонаційним вибором і загальною семантикою жанру. Усі названі явища утворюють нерозривне коло оперної поетики композитора. Сполучним рівнем служить мелодичний зміст оперної творчості як ціле, тобто як мелодійно-тематична основа усіх оперних творів Римського-Корсакова, що у своїй цілісності створюють завершений та бездоганно структурований світ оперних персонажів як утопічно-мелодраматичну модель людства. На засадах мелодичного уподібнення та розрізнення відбувається образна типологія оперних персонажів.

Поняття теми та мотиву є подвійними, оскільки музичний рух, мелодична думка буквально мотивують зміст опери. Значення «мотиву» стає загальнодраматургічним: це й вираження ціннісної зумовленості образу, тобто мотив дії, поведінки героя, що виділяє та об'єднує долю групи персонажів, і власне музичний мотив – лейтмотив, що має власну специфічну інтонаційну семантику, відсилає до «долі» самої музиці, до історії музичного

формоутворення. З останнім пов'язана «енциклопедичність» оперної мови Римського-Корсакова.

Залишаючись, як переконаний мелодист, на теренах *ліричної концепції*, Римський-Корсаков звертається і до такої, типово *трагедійної* теми – мотивації, як «творення-руйнування», у деяких випадках перехідної у «загибель-відродження»; смерть героя або його відхід з реального людського світу є обов'язковим сюжетно-композиційним ходом опери. Однак, трагедійної концепцію опери в творчості Римського-Корсакова назвати не можна. Навіть у випадку звертання до конкретної історичної хронології та її учасників (в «Псковитянці», «Царевій нареченій», «Сервілії». «Пані Воеводі»), загибель позитивних персонажів виявляється «дозволеною», виправданою й «виправленою», перетвореною в *композиційному завершенні* опери, тобто переведеною у піднесено-ліричний вимір.

Зростання *епічного* компоненту сукупного змісту та мелосу відбувається тоді, коли композитор прагне показати цілісний зміст загальної для всіх події, вчинку окремої людини й взаємозалежності названих начал. Як прихильник типу «ліричного літопису», він підсилює описово-наративний характер викладу, як у лібрето, так і в музичній композиції опери, коли динаміка драматичних «положень» поступається місцем статиці «станів», включаючи занурення до певних почуттів. Звідси й особливий характер зображально-живописної, майже декоративної, але водночас знакової (значущої) музичної стилістики, що перетворює та гармонійно й темброво оздоблює загальні форми руху.

Не зайвим є у становленні мелодичного плану опери і *ігровий компонент*, коли, наприклад, «гра часів» виникає як гра музично-стильових меж усередині твору. Сполучення ціннісно-завершеного епічного часу й гостроти переживання теперішнього моменту відбувається не тільки в часовій послідовності опери, діахронно, але й у просторовій фактурній вертикалі, відбиває наповнення сценічного простору, здійснюється симультанно, іноді шляхом суміщення декількох мелодійних планів.

Хронологічні ігрові функції оперного мелосу зумовлені тим, що музика майже завжди розглядається як часове явище, оскільки в будь-якому музичному творі безпосереднє звучання створює відчуття перебігу часу. В опері рух музичний створює той ефект безперервного часового розгортання, який компенсує неминучі для драматичного твору протиріччя між сценічними розтяжками й стиском у часі, тобто музика в опері перетворює умовний сценічний зображуваний час у безумовний фактичний. Але через цю свою «фактичність», часову безпосередність, музика апелює – музичними ж засобами – до того, що вже відбулося у минулому, закріпленому, замкненому у відомих жанрових формах, котрі стали невід'ємною частиною певного культурно-семантичного простору. Тому відтворення часових параметрів завжди підсилює епічний меморіальний ефект.

З іншого боку, музичний час опери, по суті, є відбиттям психологічних станів героїв, динаміки розвитку основних образів, а в більш широкому сенсі – відбиттям світорозуміння самого автора, тобто затверджує сьогодення як провідний часовий аспект. У такий спосіб в оперну поетику входить і часова антиномія «минуле-сьогодення», актуальність якої для Римського-Корсакова виявляється через його інтерес до казково-легендарного часу. Слушне зауваження Д. Лихачова: «Вихід з казкового часу в реальність відбувається... за допомогою самовикриття оповідача: вказівкою на несерйозність казкаря, на нереальність усього, що ним розповідається, зняттям ілюзії» [96, с. 227]. З таким самовикриттям пов'язані завершення пізніх казкових опер («Казки про царя Салтана», «Золотого півника»); але Римський-Корсаков використовує і інші прийоми виходу до реальності. По-перше, це фінальне об'єднання учасників сценічної дії у визначеній позасюжетній післямові, що несе актуальне моральне твердження як вказівку на підвищену серйозність автора-«оповідача» (другий етап фіналів); по-друге, застосування далекої щодо казково-епічного матеріалу, учудненої дисонансної сфери, що демонструє реальний драматизм буття музичної свідомості.

Проблема простору в опері зв'язана, насамперед, зі сценічним простором, зі зміною декорацій. Разом з тим, це обсяг сприйняття світу, даний тому або іншому герою. Так виникає роздвоєння просторових координат опери як «двосвітність» реального – уявлюваного (ілюзорного), замкненого – відкритого, кінцевого – нескінченного, історичного (побутового) – природного простору, що певним чином віддзеркалює перехідність як особливу якість мислення самого композитора (див. про перехідність: [51]).

Відбиття реального часу і простору знаходить місце в операх з найбільш виявленим історизмом сюжету (Псков епохи правління Івана Грозного, Александрівська слобода 1572 року, прадавній Рим часів правління Нерона, 67 г. н.е.). Однак вже перша опера «Псковитянка» відходить від точної хронології. Л. Мей з'єднав у своїй драмі дві історичні події (1510 і 1570 рр.) для досягнення більшої драматичної напруженості; композитор же відходить від цієї напруженості, офарблює оперу в оповідальні «літописні» тони, абстрагує дійсний зміст історичних подій у вигляді надчасової боротьби добра і зла, яка може відбуватися в будь-який час і в будь-якому місці...

У деяких випадках М. Римський-Корсаков користується умовним, приблизним визначенням місця і часу: Польща XVI–XVII ст., «напівлегендарний – напівісторичний» час Новгород, напівхристиянська – напівязичницька Русь. Частіше ж усього він звертається до уявлюваного простору й часу: міфічно-язичницький час похмурого кощеєва царства, країни берендеїв; міфічно-християнський час казкового додонова царства; час і простір у гоголівських операх – час і простір повістей Гоголя, тобто вже художньо-вигадані. Нарешті, використовується уявлення про час і простір як про категорії природних сил, що збігаються. Так, пори року в операх представлені як статичні стани, як даності (на це вперше звертає увагу Б. Асаф'єв); природа стає одночасно й часом буття, і місцем проживання людини. Так, весна – *місце* дії в «Снігурці», «Травневій ночі», літо – в

«Младі», зима – в «Ночі перед Різдвом», осінь – в «Кашеї», «Царевій нареченій».

З іншого боку, певні природні простори символізують часове життєве становлення героя; такими є водний простір в «Садко», «Салтані», зоряне піднебіння, повітряний простір – у гоголівських операх, в «Младі», ліс – в операх «Псковитянка», «Снігурка», «Млада», «Бояриня Віра Шелога», «Пан воевода», «Китеж». Особливістю ігрового трактування хронотопів є вільне розміщення персонажів, як у часі, так і в просторі. У підзаголовку «Ночі перед Різдвом» композитор указує, що «дія відбувається в Малоросійському селі Диканька, у палаці в столиці та у повітряному просторі». Таке ж вільне переміщення героїв ми зустрічаємо в «Младі», «Садко», «Кашеї». «Салтані» і в деяких інших операх. Зіставлення кінцевого, обмеженого й нескінченного, безмежного часу й простору виявляє опера «Моцарт і Сальєрі»: час Сальєрі обмежений проміжком від задуму злочину до його здійснення; час Моцарта є тотожним буттю його музики. Для виявлення внутрішнього стану Сальєрі композитор користується показом замкненого простору, обмеженого кімнатою, яку даний персонаж не залишає, тоді як Моцарт, ідучи, залишається в думках Сальєрі й у звучанні своєї музики, назавжди належить вільному від злих помислів творчому простору... Символічним щодо цього представляється завершення «Псковитянки»: Ольга відкидає пропозицію батька, і загибель її наступає як «крок до волі» у той момент, коли вона виходить із замкненого простору намету Грозного. Схожа ідея руйнування, подолання сковуючого простору стане провідною в опері «Кощей безсмертний».

Провідними засобами *мелодичної характеристики простору* стають «мальовничо»-колористичні сонорні, що породжують особливий фігураційний тематизм – переосмислені загальні форми руху, що часто спираються на перетворення гармонійної вертикалі у мелодійну горизонталь.

У тих випадках, коли внутрішній мир героїнь вимальовується поступово, Римський-Корсаков поглиблює кантиленну пісенну сторону їх

партій у міру того, як народжується й розкривається в їх образах здатність до піднесеної любові. Так, Ольга в першій дії «Псковитянки» охарактеризована переважно речитативними й короткими музичними фразами. Перша кантиленно розвинена мелодія з'являється в її дуеті з Хмарою, заснованому на справжній народній пісні «Уж ти, поле». В «Травневій ночі» зміна вигляду Оксани від примхливої й норовливої красуні (перша картина) до глибоко люблячої дівчини також «ілюструється» за допомогою введення в її партію двох виразні народні наспівів: «Летіла стріла» і «Вийди, вийди Іванку» (арія з дев'ятої картини). На широкому, вільному пісенному інтонуванні засновані тема потягу Ольги до батька, арія Марфи, вихідна арія Февронії. До цього монотематичного комплексу любові-дару наближені народно-пісенні жанри, іноді – справжні народні мелодії в характеристиках Хмари, Левко, Вакули, Івана-Королевича, Гвидона.

Відношення до мелодичного матеріалу виявляється в найбільш частому способі його викладу шляхом багаторазового варійованого повторення початкового короткого мотиву, тобто у варіантно-варіаційному методі тематичного становлення, який уважається типовим для кучкістів. Але Римський-Корсаков укрупнює деталі музичного висловлення, іноді виділяючи одну інтонацію, одну гармонію або ладову фарбу, підсилює композиційну й семантичну самостійність афористично коротких мотивів, здатних представляти різні стилістичні-жанрово-стилістичні сфери музики (різні рівні музичного тексту), чергує їх, наближаючись у музичному розвитку до загальної сюжетної логіки. Прикладом такої мотивно-тематичної роботи з музичним матеріалом є третя й четверта дії «Китежа». Провідні короткі лейтмотиви змінюють один одного, а їх чергування, що веде до семантичних контрастів, як, наприклад, зміна теми навали другою фанфарною темою Китежа або ж лейттемою порятунку Китежа, буквально ілюструє сценічну дію.

У цілому, феномен нескінченної мелодії – тотальної мелодизації не лише тематичної горизонталі, а й усього фактурного простору оперного

твору, що виявляється в оперній творчості М. Римського-Корсакова, дозволяє констатувати, що у композиторській творчості дев'ятнадцятого століття, і це зумовлено домінуючим романтичним напрямом, мелодика в музиці набуває нових синтаксичних і формальних можливостей, обумовлюючи новий тип музичної теми, тематичного комплексу, а також нові аспекти взаємозалежності між тематизмом та музичною формою. Мелодика починає панувати над фактурними нормами, з одного боку, убираючи функціональні залежності тонів, властиві гармонійній вертикалі, тобто перетворюючись на лінійно розміщену гармонію (гармоніємелодію), а з іншого сторони – підкоряючи побудову гармонійної вертикалі інтонаційній волі мелодійної горизонталі, тобто перетворюючи гармонію в мелодію (мелодіегармонія). Саме перший напрямок збільшення виразних можливостей мелодійної тематизації оперного тексту є показовим для творчості М. Римського-Корсакова, хоча він не цурається і іншого, що вважається більш показовим для творчості М. Мусоргського.

Підсумовуючи, зазначимо, що виразові можливості мелодійної тематизації оперного тексту, відкриті М. Римським-Корсаковим, дозволяють їм виступати провідним способом персоніфікації оперного образу. Мотивне формування музично-тематичної горизонталі та її щільне заповнення лейтмотивами веде до виникнення в оперному тексті ефекту «нескінченної мелодії», і це стає одним з доказів мимовільного вагнеріанства М. А. Римського-Корсакова. З іншого боку, подібна тотальна мелодизація оперного тексту виникає в творчості Римського-Корсакова на власних авторських семантичних підставах, у зв'язку з завданням створення континуального музичного часу опери з відображенням у ньому психологічного стану героїв, зокрема плину їх почуттів та розвитку стану любові. Спатіалізація плину часу-любові веде до залучення до процесу мелодійної тематизації і образів простору – відчуття простору; тут засобами музичної характеристики стають темброво-кolorистичні сонорні, що породжують особливий фігураційний тематизм гармонійно-мелодійної

природи. Зчеплення мелодійних тем, мелодійне переродження гармонії та гармонійне оновлення мелодії також приймають конкретні семантичні функції, образно здійснюються (буквалізуються) у сценах переродження – переходу-рятування персонажів, тобто також є засобами персоналізації. Адже вони допомагають композитору відтворювати значущість любові як особливого «резонансного» духовного стану, йдучи до мелодійно-гармонійного символу соборності.

3.3. Феномен оперної мови М.А. Римського-Корсакова: діалогічний підхід

Узагальнення характеристик оперної мови М. Римського-Корсакова як єдиного жанрового феномена, спрямованого до створення системи персоніфікованих образів, що відновлюють уявлення про призначення оперних героїв, дозволяє запропонувати типологічні оцінки даного феномена на основі діалогічного підходу.

У жанровій формі опери в процесі її авторської композиторської інтерпретації реалізуються всі види діалогічної комунікації, що співвідносяться з основними планами оперної композиції й/або з основними рівнями актантної моделі. Такий діалогічний універсалізм опери в поезиці Римського-Корсакова забезпечується її композиційною варіантністю, масштабністю художнього синтезу та відносною образно-естетичною свободою – як свободою вибору естетичної ідеї та її образних відповідностей. Одночасно дана поетика припускає й вироблення власних канонів, що включають способи поведінки діючих осіб, типологію емоційних станів і засобів вираження психологічного статусу персонажа. Іншими словами, опера припускає формування власної системи «інформаційного метаболізму», якщо скористатися соціонічною термінологією, причому використовує всі його основні типи: логічний – у сюжетному становленні й формальній організації дії й поведінки персонажів; етичний – в оцінному

поділі й протиставленні діючих осіб, у наділленні їх певними характерологічними зобов'язаннями; інтуїтивний – в обумовленості образів персонажів і загального образного розвитку ідеальною метою (ідеальним Над-Адресатом), що виявляє себе на рівні завершеного цілого, але й у композиційно-драматургічному русі до даного цілого (на події «згинах» і переходах оперного тексту); сенсорний – у зовнішній формі оперної композиції, з урахуванням взаємодії її видовищно-сценічних статичних і сюжетно-характерологічних динамічних засобів; серед останніх домінує словесно-музична експресія.

Але якщо при соціонічному підході, пов'язаному з життєвою практикою та культурою повсякденного спілкування, дані типи персоніфіковані й знаходять індивідуально-особистісне вираження, то в змісті оперного твору, у смисловій структурі оперного жанру вони опосередковуються системою художньо-виразових засобів і вже з їх допомогою, йдучи від мовних компонентів оперного тексту, передаються окремим персонажам.

Таким чином, виникає зворотна, у порівнянні з життєво-прагматичною, залежність: не окремі особистості репрезентують – персоніфікують типи спілкування, а типізовані способи організації «простору спілкування» визначають особистісний статус персонажа; не персонаж входить зі своїм набором мовних матриць у зміст опери, а оперна мова «проговорюється» у персонажі, який стає свого роду передатним семіотичним обладнанням; не опера вирішує проблеми окремих особистостей, чиї образи входять у її сюжетно-тематичний зміст, а вибрані оперою умовні герої сприяють розв'язанню її специфічних жанрово-естетичних завдань.

Тому типологія психологічних функцій одержує в матеріалі опери нове художнє перетворення – у зв'язку із загальними композиційними засобами, на рівні загальної оперної поетики.

Так, *раціонально-логічна функція* обумовлює загальну сюжетну будову й композиційні сценічні канони, також стали драматургічні прийоми, тобто адресована загальній часовій формі, темпоральним аспектам жанру (і умовним, і дійсним), безпосередньо позначається в темпо-ритмі оперної дії, у тому числі, у її музичному втіленні.

Сенсорна функція пов'язана з організацією статичних і динамічних вражень, тобто відповідальна за просторову організацію оперного тексту, включаючи й певні музично-акустичні й музично-фактурні закономірності.

Інтуїтивне начало найбільше пов'язане з побудовою кульмінацій і завершальних розділів, воно адресоване над-тексту, тобто тій смисловій надмірності художнього змісту, яка досягається після сприйняття художнього цілого, найбільш безпосередньо реалізується в інтерпретативному плані оперного спектаклю, як виконавському, так і режисерському, тобто існує як «невидима», але передбачає зв'язок між різними художньо-експресивними планами – сценічною дією-жестом, поетизованим словесним матеріалом, музичним звучанням, створюючи і понад-ритм, і «нечутну» генеральну інтонацію всієї сукупності «оперних висловлень».

Нарешті, *етичний функціональний план*, за типологією К. Юнга, звернений до почуттєвої свідомості й найбільш безпосередньо виражає умовні міжособистісні (персоніфіковані) відносини, створюючи головний внутрішній мовний контент, тобто мовне наповнення оперного текстологічного ресурсу; факторами його становлення є словесний і музичний матеріал, зосереджений у вокальних партіях діючих осіб опери, що набуває наскрізного інтонаційно-тематичного значення для всієї оперної композиції. Саме з даним функціональним планом безпосередньо пов'язаний генезис оперного мелосу, хоча в його композиційному становленні беруть участь й усі інші типологічні рівні оперної поетики.

Таким чином, по-перше, за допомогою діалогічного підходу виявляється важливість функціонального обміну, як змістовно-смислового, усередині оперної композиції – його значення для виділення-відокремлення

мелодійного і гармонічного планів як рівною мірою характерологічних та наскрізних; по-друге, установлюється певна функціональна ієрархія художньо-виразових компонентів жанрової форми опери; по-третє, виявляється взаємоперехід умовних і дійсних форм діалогу усередині оперної композиції.

Взаємозв'язок словесного й музичного мовних начал знаходить в опері особливе художнє жанрове значення – унікальні семантичні якості, що виражається, передусім, в мелодії, як текстологічному утворенні, що має рівне відношення до обох сторін умовного діалогу (і до слова, і до музики), але виявляє «чисту» інтонаційну природу саме в музиці. Перетворення слова під впливом музичного інтонування й відкриття нових типів мелодійного розвитку, нових семантичних функцій музичного висловлення під впливом слова – специфічна риса оперної поетики, повністю реалізована в творчості Римського-Корсакова. Особливістю підходу композитора є те, що кожне, пов'язане з даними явищами, інтонаційно-стилістичне рішення має персонажно-драматургічну знаковість, отже персоніфіковану типову експресію – як призначення для вираження характеру та приналежного до нього способу переживання, яке, будучи індивідуальним, у той же час, виступає усупільненим та ідеалізованим, естетично виправданим і піднесеним.

У цьому полягає причина використання категорій мелодії та гармонії як взаємозалежних і рівнодіючих у поетиці, музичному мисленні, музично-понятійній системі М. Римського-Корсакова. Втім у даного явища є міцні історичні корені; за твердженням О. Махова, це є «давньою практикою», що бере початок від Аристотеля, який «закладає основу довгої традиції, коли називає «мелодію» (*mélōs*), у числі засобів, якими поети користуються в ряді словесних жанрів (дифірамбічна поезія, номи, трагедія, комедія), щоб досягти своєї мети — «наслідування»...; ...Поезія, по Аристотелю, містить у собі «мелодію» як свою складову частину. З іншого боку, вже в античності було можливе й зворотнє осмислення ситуації: «слово» є складовою

частиною мелодії, «мелосу» — відповідно до формулювання Платона: «у мелосі є три частини: слово (логос), гармонія й ритм»...

Таким чином, вже в самих ранніх і основних текстах європейської поетики закладена можливість не тільки тісного переплетення музичної й властиво поетологічної термінології (у Платона та Аристотеля ці дві області існують поки ще в нерозривній єдності, відповідно до синкретичного стану самого словесно-музичного мистецтва...), але й прийдешньої суперечки про співвідношення музичного й словесного – суперечки, у ході якої то музика буде «включати» у себе слово, то, навпаки, слово «підкоряти» собі музику» [110, с. 4].

О. Махов вводить поняття «музики слів» і вважає, що відбите в ньому явище передбачало наскрізну лейтмотивну форму опер Р. Вагнера, а разом з цим забезпечувало дієвість трьом ідеям про музику: як про принцип космічної архітектоніки, гармонічної влаштованості космосу; як про експлікацію внутрішньої природи людини, її етосу; як про універсальний естетичний принцип мистецтва, завдяки якому є виправданим перенесення музичної термінології на характеристики словесного твору.

Взаємодію між музикою та словесною поетикою даний автор відносить до галузі «трансмюзичного», розглядаючи останнє як «активний взаємообмін термінами й поняттями, що йде у двох напрямках: від слова до музики й від музики до слова. Стимулом цього взаємообміну служить взаємна спрямованість музики й літератури одна до одної як до галузі моделей: у ті або інші моменти історії певні властивості музики сприймаються словесністю як «зразок», до якого потрібно прагнути, і навпаки, – музика могла в певні моменти спрямовуватися до тих або інших властивостей літератури як до новознайденого «ідеалу» [110, с. 7]. О. Махов особливо наполягає на тому, що «ефект музикальності слова, відмічуваний у численних поетологічних і літературознавчих текстах, завжди залишається в значній мірі ілюзорним, оскільки специфічно музичні засоби виразності, пов'язані з фіксованою звуковисотністю, літературі недоступні...» [110, с. 367];

одночасно в епоху романтизму зростає значення музикальності в літературних творах; вона стає синонімом людяності: «Музика перестає сприйматися як зразок архітектонічної стрункості; у ній акцентується аструктурна плинність, яка ідеально відповідає мінливості людської душі. Саме в такій якості, як «потік», що гнучко впливає за змінами душевних станів, музика тепер служить моделлю для літератури...», а «в XVIII столітті орієнтація літературної теорії на музичні моделі зіграла вирішальну роль у формуванні теорії нового літературного роду – лірики. Якщо колись «лірика» трактувалася як вид поезії, призначеної для співу, то тепер вона виділяється в єднаний рід, початок якого – ідея неміметичного виразу, зразком для якого служить музика. При цьому зв'язок лірики з музикою не зникає, але перетерплює процес своєрідної інтеріоризації: з зовнішнього атрибута лірики музика стає її внутрішнім принципом, оскільки музика – модель особливого типу творчості, заснованого на «вираженні без зображення» [110, с. 368–369].

Переконливим прикладом композиторської поетики, у якій, по-перше, втілилися всі основні діалогічні параметри жанрової форми опери, по-друге, здійснилася лірична трансформація і словесного й музичного художньо-естетичного змісту – відповідно до нової стильової й композиційно-драматургічної ідеї, є творчість Римського-Корсакова.

Звернення саме до даного композитора пояснюється тим, що принципи мелодизації мови опери на основі вокальних способів і форм, тобто на основі взаємоперехода семантичних функцій слова і музики, причому специфічного оперного слова і специфічно оперних типів музичного інтонування, досягли у творчості цього композитора кульмінаційної для російської музики висоти, після чого тільки підтримувалися й удосконалювалися ті позиції стосовно оперного мелосу та оперної гармонії, які були ним відкриті та всебічно жанрово-композиційно апробовані.

Загальні тенденції музично-мовної організації оперного тексту, обумовлені не тільки розумінням образу оперного героя, але й активністю

мелодійної мови опери, відповідно до нової складності, психологічної експресії переданих з її допомогою переживань, що виявляються в творчості Римського-Корсакова, це: безперервність дії, відмова від номерної будови оперної композиції; максимальне використання інтонаційних ресурсів аріозного, пісенно-аріозного, епічно-пісенного, декламаційно-речитативного до нового авторського комплексів інтрастильових знаків; значне посилення симфонічного начала, причому цілісне, тобто не відокремлено оркестрове, а вокально-інструментальне.

Взаємодія словесного й музичного планів опери повністю підлягає музично-драматургічному становленню основних образних колізій, тобто не стільки характерів (вони досить визначені вже на початку опери), скільки їх відносин. Тому весь логічний план оперної дії виявляється стилістично, музично-інтонаційно вибудованим: формальна композиційна логіка є підлеглою етосу почуттєвих переживань.

Можна затверджувати, що для жанрового феномена опери в творчості М. Римського-Корсакова основним художньо-конститутивним засобом є діалог, який знаходить й умовну, опосередковану художньо-композиційну форму, втілюючись «штучними» – художніми темпорально-просторовими засобами, і безумовне міжособистісне персонажне значення, здійснюване в реальному часі-просторі сценічної дії.

У першій з діалогічних форм виділяються взаємодія між сюжетною заданістю твору та його композиційною побудовою, архітектонічними масштабам; між словесно-поетичним матеріалом і музичним оформленням слова й дії; між актантно-подієвим планом і образною характерологією (психологічно поглибленими характеристиками діючих осіб).

Інша форма діалогу ближче підводить до ціннісно-сміслового призначення, семантичної специфіки мелодійних оперних висловлень, передбачає різні за комунікативними показниками відносини: між-персонажні, тобто між-особистісні (між-суб'єктні) між-групові, тобто такі, які проявляють між-общинні зацікавленості груп персонажів, вказують на

розподіл діючих осіб по певних сферах оперної дії, проте, також допускають персоніфікацію, виділення провідних особистостей, що уособлюють важливу суспільну ідею; між окремим персонажем (групою персонажів) і загальною ідеєю твору, його цілісною смисловою метою, тобто між суб'єктом оперної дії та її головним ідеальним Над-Адресатом.

Саме останній рівень другої форми діалогу в опері є визначальним критерієм при виборі музично-мелодійних засобів, формуванні *мелодійного стилю* оперного твору. Ця форма діалогу дозволяє втілюватися функціональним можливостям між-суб'єктної комунікації в їх повному обсязі – від діалогу згоди через діалог незгоди до «діалогу глухих» і «за замовчуванням», враховуючи класифікацію діалогу, запропоновану М. Бахтіним), причому всі комунікативні діалогічні функції властиві оперній композиції з самого початку її історичного жанрового становлення, тобто починаючи з барокової доби, хоча їх внутрішньо-композиційна художня ієрархія міняється з плином історичного часу.

Оперний мелос, що визначає мову оперних героїв, можна розглядати як певну музично-текстологічну сферу музики, що створюється шляхом нагромадження музичних синтагм (текстових фігур музики) та їх взаємодії-інтеграції, веде до виникнення нових мелодійних синтетичних з'єднань.

Лірична музична сфера опери дозволяє врівноважувати трагедійний і утопічний ціннісні полюси світосприймання, дозволяє вигаданій ідеалізованій реальності заміщати дійсне соціальне життя, укрупнювати, піднімати існування окремої людини до рівня «заповідних» загальнолюдських змістів – до рівня ліричного героя. Якщо вже ліричне *слово* з'являється «концентратом поетичності» (Л. Гинзбург), сила впливу якого нарощується багатовіковою традицією збереження й передачі загальнозначущих культурних цінностей, то ще більшим смисловим тезаурусом володіє музична форма, що узагальнює й специфічними логічними засобами втілює семантичні домінанти культури. Саме в цьому полягає *провідна стильова ідея* оперної творчості Римського-Корсакова.

Багатоскладовість *ліричної мелодійної сфери* музики в творчості цього композитора, як і в історичних прецедентах музичного мистецтва у цілому, пояснюється її семантичними передумовами та соціокультурним призначенням, а оперна форма стає найбільш відповідною до вимог даної сфери, найбільш масштабної жанровою основою її втілення.

Оперна творчість М. Римського-Корсакова поєднує в собі ліричний, епічний та драматико-трагедійний досвід, указує на ті ситуації, психологічні відносини, коли виникає деяка протидія між зовнішніми обставинами й внутрішніми установками суб'єкта, але ця протидія розв'язна в кожній зі сторін. Обов'язковим атрибутом його опер є досить переконливе тривале розкриття емоційного стану персонажа, досвіду переживання. Саме так вноситься в оперну композицію ліричний компонент.

Діалогізовану форму, що знаходить музично-мовне вираження, приймають в операх Римського-Корсакова відношення між індивідуальними та усупільненими образними початками, тобто між ліричним та епічним, епіко-драматичним планами дії. Довго триваюча індивідуальна емоція, мотивація сюжету з боку особистісного переживання, можливість поринути в це переживання й відкрити для себе його красу є необхідними персонологічними моментами опери, підсилюють значення її музичної сторони, а в музичній стороні – мелодійної виразності вокального голосу. Вокальний тембр стає символом особливої натхненності суб'єкта оперної дії, тому вибір його реєстрового положення набуває рольового значення, а сам тембр прирівнюється по своїй семантичній функції до оперного персонажа.

Збирально-общинний образ народу з'являється вже в першій опері Римського-Корсакова, де формується той комплекс інтонацій, який стане характерним і для більш пізніх опер. Так, у пісні псковської вольниці використовується справжня народна мелодія «Як під лісом». Близький музично-сценічний образ з'явиться набагато пізніше в «Китежі», у пісні дружини княжича Всеволода. Як і попередній, він опирається на речитативно-пісенні інтонації, мотив-«розгойдування», квінтові кроки,

ритмічно виділені тонічні підвалини, силабічне співвідношення слова й наспіву.

Драматизація образу народу, у цілому, не властива композитору. Разом з тим, рідкі її випадки також створюють стилістичні паралелі. Перша тема народу в «Псковитянці» сполучає квартовий хід з інтонацією збільшеної секунди, що створює ладову напругу. З неї виростає тема Тучі, що є способом певної деперсоналізації героя як засобу прилучення його до общинного начала. Ці інтонації знаходять застосування в темі відношення китежан до татар («Як за річкою»). Використання повторюваних мелодико-фактурних прийомів, інтонаційних ходів відкриває шлях риторизації, емблематичності музичних характеристик. Прикладом таких музичних емблем можуть служити перший лейтмотив Китежа, характеристика татар, симфонічний епізод «Січа при Керженці».

Темою-емблемою, що виявляє свій символічний підтекст тільки в колі всіх оперних творів Римського-Корсакова, є фанфарний вигук, що зустрічається в значеннях теми міста Лядяника («ідеального» міста), другого лейтмотиву Китежа, лейтмотиву слави Новгородської; фанфари сповіщають про наближення Грозного, Воеводи, боярині Шелоги, стрільців в «Китежі»; з фанфарної поспівки виростає вступ до «Сервілії», хід князів в «Младі»; в «Салтані» кожна картина відкривається закличною фанфарою труб, перетвореною фанфарою є й лейтмотив золотого півника. Крім того, з фанфарних інтонацій виростає дзвоновий передзвін («Салтан», «Китеж»). Проводячи фанфарний мотив через більшість опер, композитор нарощує його семантичний підтекст, обґрунтовує його знакову функцію як вираження зовнішньої сили, захищеності могутністю, владою.

Наскрізними музично-мовними символами є і деякі мотиви «улюднення», перетворення на справжніх людей, певних оперних героїнь, коли вони залучаються до світу почуттів; в їх музичних характеристиках появляються аріозно-пісенні «реальні» інтонації як знак їх перехідності та віддалення від природного ества. Напроти, у сцені танення Снігурки, як і в

останньому дуеті Панночки й Левко, помітну роль відіграють тритонові інтонації, знак домінування сфери чудесного/жахливого. Остання фраза Кощеївни завершується висхідною інтонацією зменшеної квінти. Буквальним вторгненням чужорідного тематизму є «гармонія божевілля» Марфи, в основі якої зменшений септакорд (лейтгармонія Грязного). «Мовлення» Моцарта в аріозо про «чорну людину» позбавлене «своїх» інтонацій, будується на тритонових послідовностях – проекціях злочинної думки Сальєрі. Тритон в опері «Моцарт і Сальєрі» має автономну гармонійну, мелодійну, узагальнюючу текстологічну й, слідом за нею, семантичну функцію. Породжена монологом Сальєрі, тритонова гармонія, символізуючи невідворотність смерті Моцарта, після відходу Моцарта, вертається до партії Сальєрі, стаючи знаком *його* долі.

Таким чином, саме тритоновий гармоніємелодійний комплекс є наскрізним символічним показником долі оперних героїв Римського-Корсакова, музично-мовною універсалією, водночас яскравим авторським знаком-емблемою, що засвідчує найбільш інноваційні оперні знахідки композитора.

Як вже раніше відзначалося, послідовне та сюжетно наскрізне тлумачення семантичних функцій тритону виявляє «Сказання про град Китеж». Входячи в музичну характеристику Гришки Кутерми, дана інтонація в початкових сценах з цим персонажем з'являється епізодично, але після сцени з татарами тритон, поряд із целотонністю й хроматизмами, стає основою тематизму цього героя. Його божевілля, викликане гріховністю, у музиці відзначене ланцюжком нерозв'язуваних дисонансів, що переходять один до одного, тритонових інтонацій, що звучать і в оркестрі, і у вокальній партії. Така «тотальність» тритонового комплексу нагадує музично-мотивну ідею «Моцарта і Сальєрі», але її смислова місія тут інша. Надалі тритонова інтонація передається Февронії, що в контексті її образу означає *надприродне зусилля* переходу зі світу видимого до «невидимого граду». Уся третя дія закінчується нерозв'язаним тритоном, що знаменує кризовий стан героїні

своєю *абсолютністю*. Нагромадження тритонової напруги триває в першій картині четвертої дії, супроводжуючи сцену смерті Февронії; торжество над смертю, відродження в інобутті зазначене довгоочікуваним розв'язанням тритону – торжеством чистої діатоніки.

Дуже часто Римський-Корсаков укрупнює деталі музичного висловлення, іноді виділяючи одну інтонацію, одну гармонію або ладову фарбу, підсилює композиційну й семантичну самостійність афористично коротких мотивів, здатних представляти різні жанрово-стилістичні сфери музики (різні рівні музичного тексту), чергує їх, наближаючись у музичному розвитку до загальної сюжетної логіки.

У пошуку оперних «ключових слів» композитор, з одного боку, як би реконструює жанровий музичний досвід, з іншої, у цій своїй реконструкції, у пошуку індивідуального методу творчості він розширює поняття про традицію, зв'язуючи його з усім тим, що в музиці стало прийнятим і звичним, пізнаваним, реальною пам'яттю музики як типізованим досвідом її сприйняття й впливу. Тому для Римського-Корсакова все більш важливою стає галузь стилізації та авторизованої цитації. Своє авторське розуміння чужого цитованого матеріалу він затверджує навіть тоді, коли цитує «дослівно», завдяки включенню цього матеріалу в композиційний контекст свого твору (як у випадку введення Реквієму Моцарта в «Моцарті і Сальєрі»). В сфері стилізації композитор проходить довгий шлях – від повної внутрішньої згоди, шанобливого підпорядкування вироблених раніше жанрово-стильовій моделі («Псковитянка», «Садко», гоголівські опери, «Царева наречена») до ігрового розтотожнення зі стильовим матеріалом, до осмислення можливих розбіжностей між автором і традицією. Помітимо, що «ігрове» не означає не-серйозне, навпаки, у поезиці Римського-Корсакова «гра» представлена як фундаментальний культуротворчий феномен з широкими соціально-психологічними функціями.

Останнім етапом розвитку методу стилізації стає гротескна алюзія, застосована в «Золотому півнику», передбачена сценою гри сліпого скрипаля

в «Моцарті і Сальєрі». В «Золотому півнику» дана форма алюзії пов'язана з колажним відтворенням пісеньки «Чижик-Пижик», з частковим цитуванням тем Шуберта і Глінки, з текстологічними автоцитаціями в партії Шемаханської цариці й Додона; стосовно останніх – «фатальний» збільшений тризвук, гармонійна напруга в темі роздумів Додона, типово гармонійний лейтмотив Звіздаря, перебільшена кантилена в партії Шемаханської цариці в протиставленні спрощено речитативній партії Додона й деяке інше.

Прийми стилізації, підкреслення умовності музичного образу, увага до словесної верифікації й «жестовості», декларативності музики, особлива інтерпретація мотиву жертвовності й тяжіння до архаїчних основ поетичного (у широкому значенні цього слова) світосприймання, деперсоналізація та ігрові композиційно-семантичні реконструкції, інтерес до синтетичного жанру з «поверненням» до синкретичних умов художньої творчості, рух від обрядово-ритуальних у широкому діапазоні слов'янського досвіду прообразів убік християнських ідей, прагнення до універсалізму на всіх рівнях оперної композиції, особливо помітне у формуванні сюжету й загальних мотивів сценічної дії – усі ці чинники розуміння як цілісної жанрової форми опери, так і її музично-мовних засад, є авторськими надбаннями композитора, водночас вказують на подальші можливості розвитку жанру.

Відтак творчість М. Римського-Корсакова доводить, що оперним шляхом у мистецтві найкраще відтворюється типовий образ сучасника, який відповідає «великому часу» культурної людської свідомості, тобто є співзвучним не лише часу виникнення твору, а й іншим наступним інтерпретативним часовим вимірам. Шлях у часі творів Римського-Корсакова, спроможність його опер вступати у смисловий резонанс з культурною семантикою ХХ та ХХІ століть зумовлюється створеним композитором оперним мелосом, який, визначаючи мову героїв опер, є, передусім, музичною мовою самого композитора.

Авторську оперну мову Римського-Корсакова можна розглядати як певну текстологічну сферу, що формується завдяки нагромадженню музичних синтагм (текстових фігур музики) та їх взаємодії-інтеграції, забезпечуючи багатоскладовість, багаторівневість музично-мовної системи композитора та транзитивність її окремих складових, прийомів висловлення.

Узагальненість та деталізація стають найбільш протиставленими, водночас взаємодіючими ознаками музичної мови Римського-Корсакова, сприяючи наскрізному розвитку певних авторських музичних ідей та технологічних ресурсів, включаючи засоби персоналізації, тобто музичного викладу персональної історії певного героя, як способу створення його характеру у контексті оперної дії (подієвості). Звідси і повна підпорядкованість поетичного слова та вербалізованого сюжетного змісту ходу музичної ідеї, здійсненню музичного задуму. Так, на основі музичного розвитку тритонові інтонації в різних гармонійних та мелодійних положеннях в опері «Моцарт і Сальєрі» демонструється невідворотність смерті Моцарта; а потім приреченість Сальєрі; тритоновий гармоніємелодійний комплекс є в музичній мові Римського-Корсакова сталим знаком пограничних станів свідомості, також музичним еквівалентом образу дива.

Перевага ліричного начала, про яку свідчив сам композитор, в інтерпретації музичного призначення опери, є, по-перше, визнанням необхідності тривалого показу певного душевного стану персонажу, зі збереженням його характеристики в музиці навіть за його сценічної відсутності; по-друге, прагненням досягати гармонічного завершення оперної події як психологічної саме з музичної сторони; по-третє, наголосом на вокально-тембровій природі оперного тематизму, що, навіть за умови оркестрального викладу, зберігає безпосередність, щирість та теплоту живого людського дихання.

Висновки до Розділу 3, узагальнюючи зміст третього розділу,

дозволяють відзначати, що в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова поєднуються різні стильові формації композиторської творчості, зокрема класицистична і романтична, неокласична та передекспресіоністська, почасти імпресіоністична, але переважає та поєднує-інтегрує усе різноманіття стильових намірів *міцна авторська концепція оперного жанру як романної епопеї, що дозволяє музиці ставати літописом сукупної історії людства.* Завдяки даній вихідній творчій позиції композитора його оперна мелодика набуває нових синтаксичних й формальних можливостей, обумовлюючи новий тип музичної теми, тематичного комплексу, а також нові аспекти взаємозалежності між тематизмом та музичною формою. Мелодика починає панувати над фактурними нормами, з одного боку, убираючи функціональні залежності тонів, властиві гармонійній вертикалі, тобто перетворюючись на лінійно розміщену гармонію (гармоніємелодію), а з іншого сторони – підкоряючи побудову гармонійної вертикалі інтонаційній волі мелодійної горизонталі, тобто перетворюючи гармонію в мелодію (мелодіегармонію). Але головним видається те, що усі мовні метаморфози, що відбуваються в оперній музиці Римського-Корсакова, викликані й визначені конкретними персонологічними завданнями, створенням власного живого людського світу оперних героїв.

ВИСНОВКИ

У Висновках дисертації містяться заключні *узагальнення* теоретичних підходів, пропонуються основні *висновки*, що репрезентують досягнені результати.

Звертаючись до *узагальнень*, відзначимо, що питання про семантику оперного образу як змістову квінтесенцію оперної дії та її ідеальні проєкції у смисловому полі твору є найбільш складним, водночас гостро-актуальним в умовах зростаючого впливу оперного театру на формування ціннісних соціальних пріоритетів; його розкриття веде до виявлення художнього значення й рівню впливу опери як культурно-історичного артефакту. Різні способи побудови опери – подійно-дійовий візуально-видовищний, словесно-літературний, музичний – постають шляхами культурної комунікації завдяки особливому оперному дієвому інтонуванню, що є синтетичним за основним професійним завданням, адресованим часовій стороні оперної вистави, тому виступає темпорально-ритмічним засобом розкриття оперного змісту як завжди «співзвучного часу», тобто узгодженого з сучасними вимогами. Особлива здатність оперного мистецтва до персоніфікації обумовила створення цілих галерей оперних образів як прецедентів людських характерів та відносин, як взірців поведінки та переживання, як прототипів «героїв свого часу», серед яких виділяється *персоніфікована поняттєво-сміслова музично-мовна система М. Римського-Корсакова*.

Російська опера, стильові прагнення якої узагальнює у своїй творчості композитор, виявляє узагальненість і сакралізацію образного змісту, трансплантацію до сфери оперної виразовості літургійної ідеї, тому прагне універсальних стильових рішень, такого ступеня усупільненості ідеї художнього опусу, коли авторська індивідуальність «розчиняється» у самодостатньому авторитеті жанру. Водночас оперна поетика Римського-Корсакова надає взірць жанрового образу автора в оперній музиці, що

визначається здатністю композитора уособлюватися в створених ним персонажах, ставати *головним «музичним героєм»*.

Поєднання надзвичайної широти оперної ідеї з конкретністю композиційних умов її здійснення, зокрема зі способами інтонування та музично-тематичної презентації героїв, утворює два основних виміри оперної семантики в творчості Римського-Корсакова – ноетичний та психологічний, буттєвий та особистісний, що виробляють власні засоби смислового усталення та символізації оперного змісту. Парадигматичного значення набуває мелодраматичність як специфічна якість опери, що поєднує між собою смислові установки і прийоми побудови тексту, також індивідуальні висловлення персонажів, у відповідності до музично-мовної природи оперного жанру. Незалежно від ситуативної етичної оцінки, усі провідні персонажі опери, стаючи носіями певних характерів та їх образних констант, виступають оперними героями, а виражені, висловлені й зіграні, виспівані ними почуття є *особливими оперними артефактами*.

Аналітичне вивчення оперної творчості М. Римського-Корсакова доводить, що загальне та індивідуалізоване в почуттєвому світі людини постає у нероздільному зв'язку в оперному інтонуванні, зумовленому вокально-ролевою побудовою тексту опери. Дана побудова відкриває найсуттєвіші передумови оперного інтонування, адже саме вокальний мелос обумовлює специфіку оперного жанру. значення оперного інтонування як синтетичного художньо-експресивного феномена, що має режисерське призначення стосовно виконавських хронотопів художнього матеріалу опери. Широкий жанрово-семантичний підхід до складових і функцій оперного інтонування дозволяє знаходити у ньому узагальнюючий художньо-експресивний організаційно-композиційний феномен.

Проблема оперного характеру як своєрідного художнього артефакту змикається з проблемою оперної знаковості, а спрямовуючись до сфери оперного мистецтва як сукупності знакових форм виявляє подвійність природи оперного образу людської особистості. Вона вимагає підходу як з

боку функціональних особливостей особистісної свідомості, так і сторони автономної предметної структури оперного мистецтва.

Оперні характери, стаючи осередком оперної дії та, у цілому, образного змісту опери, дозволяють виносити психологічний зміст внутрішнього людського буття назовні, за межі особистісної свідомості, заради його визначення й розпізнавання. Причину цієї парадоксальної експлікації, що набуває мистецького оформлення і, мабуть, лише у мистецтві є досяжною та здійсненою, можна побачити в потребі людини орієнтуватися в часі та просторі – і не просто орієнтуватися, а володіти ними,

Опера засвоює усі міжвидові способи художнього діалогу, причому вони стають для неї власними, специфічно переломленими. Створюючи особливу потрійну художню символіку, вона підсилює засоби відображення психологічної предметності культури, психологічної зумовленості іманентної логіки особистісного життя; оперне мистецтво не лише має специфічні хронотопічні виміри, а й моделює такі просторово-часові відносини, яких немає в дійсності, але які бажані й тому передбачаються як можливі.

Відмінності епосу – лірики – драми для оперного мистецтва реалізуються як відмінності в масштабах художньої форми. Важливо підкреслити, що сам по собі масштаб (розмір, тривалість тощо) форми, способи встановлення композиційних границь, є активними й вагомими знаковими факторами оперної драматургії. Як епічне, так і ліричне завжди ускладнюється драматичними переживаннями, хоча й дозволяє саме таким шляхом укрупнити, наблизити індивідуально-неповторне, унікальне у творчому, у тому числі – психологічно-творчому досвіді людини. Драматичний та ліричний характери настільки показові для оперної семантики, що на їх основі навіть виникають визначення різновидів вокальних голосів (ліричний тенор, драматичне сопрано тощо), тобто вони сприяють виконавській специфікації оперного персонажа (образу), дозволяють підсилювати самоцінність музичної форми опери, водночас відкривають пряму залежність музично-виконавських засобів від естетичного

завдання створюваного виконавцем оперного характеру. Саме *ліричний тип персонажу* втілює повною мірою той оперний характер, заради якого вибудовується художня форма опери. Найбільш втаємничена психологічна предметність («артефактність») опери може прояснитися та бути експлікованою завдяки йому.

Художньому втіленню цілісної естетичної ідеї опери слугує *авторська музично-поняттєва система*, як визначає смислові функції усіх виразових складових оперного твору, не лише музичних, а й подієво-наочних та словесних. При цьому головним предметом музично-мовної символізації є час і простір, існуючі в гармонійній художній єдності, причому поняття гармонії є системним, таким, що передбачає широке естетичне та вузько-композиційне, у межах мотиву, застосування.

Не менш широким постає розуміння мелодійного руху, що повинен передавати як внутрішній стан свідомості персонажу, так і саморух музичного тексту, стихійні процеси, що відбуваються в оперному змісті як відбиття динаміки існування оперних персонажів в їх умовному часовому просторі. Відтак *музично-сценічний час опери стає макросимволом*, збільшується, водночас конкретизується, виражає становлення психологічного світу героїв, динаміки розвитку основних образів, також презентує і світорозуміння самого автора, яке затверджує теперішнє (для себе та для оперної дії) як провідний часовий вектор.

Саме трактування оперних хронотопів, тобто діалогічних темпорально-спатіальних відносин та художніх фігур, постає основою оперної семантики композитора, є запорукою поняттєво-смислової визначеності, сталості тексту його оперних творів. М. Римський-Корсаков створює власну *музично-художню категоріальну систему*, яка дозволяє обговорювати семантику його оперних творів як єдину й цілісну, як історично-стильово обумовлену та оригінально-авторську водночас. Окремі *дійові особи персоніфікують важливі, провідні музичні поняття, музично-мовні універсалії*. Такими є, зокрема, образи епічних або суто фантастичних героїв, що кристалізують та

забезпечують сценічною динамікою форми й способи фактурно-гармонійної організації музичного оперного висловлення, виступають своєрідними персоніфікованими «музично-семантичними одиницями».

Стосовно поняттєво-сміслової системи, що визначає оперну семантику М. Римського-Корсакова та дозволяє йому створювати сталу систему провідних персоналій, критеріями можуть виступати *естетичні домінанти, пов'язані з часом-пам'яттю, простором-грою та коханням-дивом*. Вони зумовлюють провідні жанрово-семантичні тенденції як епічну, драматичну та ліричну, доходючи до «логосних» (музично-стилістичних) речитаційно-нарративної, гармонійно-рухливої та мелодійно-усталеної.

Канонічність, але з нахилом до автоканонізації, стає важливим показником семантичної системи в операх Римського-Корсакова; канонічні прийоми покликані підтверджувати *класичні риси музичного мислення*, як такі, що повинні зберігатися на всіх історичних етапах розвитку музики як виду мистецтва. Можна стверджувати, що композитор намагався розробляти, укріплювати саме класичні сторони оперної поетики, для цього підсилюючи її канонічні моменти.

Визначальною рисою оперної поетики Римського-Корсакова – з позиції її стильового семантичного розгляду – є підпорядкування композиції опери сталій інтерпретації сюжету, що свідчить про композиційний пошук визначених смислових відношень. Насамперед, це обов'язковий, що має місце в будь-якій опері, розподіл подієвого ряду та персонажів (характерологічного ряду) на дві сфери – як на два особливі світи, кожний з яких прагне до цілісності й домінування. *Дана двосвітність буття розкривається як обумовлена його двоїстістю – діалогічністю*, а сама діалогічна побудова розуміється широко, а саме, як смислова взаємодія: Більшість з названих діалогом може виступати в одній оперній композиції, але при провідному положенні якої-небудь з них. Своєрідність уявлення композитора про побудову художньо-ціннісного світу як зустрічного руху двох реальностей – історичної, справжньої та фантастичної, тобто вигадано-

ілюзорної, полягає в тому, що обидва вони є цілком умовними та відбувається у царині художніх характерів. За кожним з них міститься певна образна інтенція, оцінна позиція, що набуває значення авторського художньо-мовного канону, тобто стабілізується й залишається частиною загальної образної системи впродовж усієї творчості композитора.

Всі композиційні компоненти образної оперної поетики М. Римського-Корсакова спрямовані на виявлення особливого феномена *духовної гармонії*, похідного від античного уявлення про калокагатію, але цілком авторського розуміння: гармонія постає загальною буттєвою ноетичною, космічною силою, тобто онтологічним феноменом, проявом дії вищих смислових сил; служить показником, регулятором та каталізатором людських взаємин, ступінь її досягнення характеризує рівні комунікації та їх смислову доцільність, тобто є пізнавально-оцінним комунікативним феноменом загально-персонажного значення, що впливає на побудову сюжетних колізій та цілісну художню драматургію опери; виявляється як жанрово-композиційний феномен, у відповідності до попередніх семантичних ейдетичних завдань, виступає якісним критерієм побудови оперного тексту; ініціюється та виростає до вершинних рівнів зсередини, з іманентних музично-виразових умов, тобто є в основі своїй музичним мовно-стилістичним феноменом, що визначає найбільш новаторські сторони оперної мови композитора, зокрема відповідає евристичній пошуковій семантичній тенденції, що формується разом з образами перехідних динамічних персонажів.

З даним розумінням та текстовим втіленням гармонії поєднуються і найбільш послідовна та настійлива авторизація оперного письма Римського-Корсакова, і характери найбільш складних та цікавих персонажів, улюбленців композитора, на яких він покладає найбільші семантичні та естетичні сподівання.

У цілому, гармонія є текстологічним феноменом, що сполучається з канонічними сторонами оперної поетики (у їх рухливій рівновазі) та з

прийомами контрасту (деканонізацією), добиваючись специфічного «музичного порядку».

Музичні персонажі опер Римського-Корсакова – це особливе композиційне явище, що виявляє внутрішню, водночас і жанрову і стильову, програмність-концепційність музичного тексту, тобто його визначену та логічно забезпечену предметність; вони гарантуються власними семантичними функціями прийомів музичного викладу, свідчать про семантичну конкретизацію музичної мови. В оперній творчості Римського-Корсакова виникає особливий внутрішній музично-мовний план як своєрідна музичної граматики дійових осіб; настільки яким та виразним є цей музичний характерологічний план, що навіть поза дією, поза зовнішнім ходом події можна впізнати того чи іншого персонажа, ту чи іншу ціннісну позицію, простежити за розвитком оперної фабули. Даний внутрішній музичний вимір художнього буття оперних героїв існує у гармонічній взаємодії – спільній упорядкованості з зовнішнім, називним та репрезентативним, але насправді саме він є головним для енергійно-сміслового розгортання тексту твору.

Отже, під *оперною музичною композицією можна розуміти вибір музичних персоналій* (форм та способів музичного створення образів персонажів) і способів їх характеристики, тобто тих засобів, прийомів музичного викладу, які є персоніфікованими й досягають канонічного значення.

Разом з гармонією, стилеутворюючого значення в поезиці М. Римського-Корсакова набувають мелодія, мелосний зміст, які можна визначати як фундаментальні показники творчого методу композитора. Головне у ставленні композитора до мелодичних принципів музики те, що вони напряму, безпосередньо виражають його авторські ліричні інтенції, його усвідомлення себе як ліричного автора, тобто відповідають його Его-рефлексії найближчим чином. Особливо регламентовано-текстологічними є узагальнюючі теми, що стосуються спільного для героїв опери простору та

часу, в силу свого композиційного призначення, вони перші потрапляють під визначення «нескінченної мелодії». Мелодичний зміст оперної творчості як ціле, тобто як мелодійно-тематична основа усіх оперних творів Римського-Корсакова, створює завершений та бездоганно структурований світ оперних персонажів як утопічно-мелодраматичну модель людства. На засадах мелодичного уподібнення та розрізнення відбувається образна типологія оперних персонажів. *Виразові можливості мелодійної тематизації оперного тексту*, відкриті М. Римським-Корсаковим, дозволяють їм виступати провідним способом персоніфікації оперного образу. Мотивне формування музично-тематичної горизонталі та її щільне заповнення лейтмотивами веде до укріплення в оперному тексті ефекту «нескінченної мелодії»,

Звертаючись до головних висновків, відзначимо, що, відповідно до **мети та предмету дослідження**, у проведеному дослідженні виявлена тісна взаємообумовленість художньо-сислової природи і музичної специфіки образів-персоналій в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова, тому саме музично-мовна презумпція образно-сислового змісту дозволяє виявляти провідні оперні ідеї композитора та формувати адекватні підходи до оновленої виконавської інтерпретації його.

Формування музикознавчих підходів до поняття оперного образу та оперного характеру в їх взаємозалежності та скерованості до ідеї оперного героя дозволяє стверджувати, що оперна творчість припускає відтворення історичного через особистісне, образу культури (втіленого у жанрово-стильових артефактах музики) через спосіб життя окремої людини (відображеного у психосеміологічному контексті жанрового та стильового вимірів музики). Ключові характеристики творчого досвіду людей можуть відображуватися, концентруватися у змісті оперного твору, набуваючи якості і канону, і взірцевості, стаючи необхідними музично-образними психосемантичними артефактами. Оперні герої входять до пам'яті культури як носії необхідних позитивних якостей та відношень, а їх характери сприймаються як моделі людської комунікації, історичні та позачасові

водночас, тому і конкретно-почуттєві і ідеально-духовні. Образний зміст визначає ідеальну іпостась оперного героя; характерологічне представлення його у тексті й дії опери – його індивідуально-предметну умовно-реальну сторону. Таким чином, утворюється своєрідний «діалогічний трикутник», в якому образ, втілений в постаті оперного героя та трансльований за допомогою його характеру, постає необхідним вершинним смисловим третім у діалозі, Над-адресатом.

Розвиток поняття оперної мови як культурного артефакту та специфічного музичного феномена поєднується з характеристикою оперного інтонування як синтетичного художньо-експресивного феномена, оскільки обидва вони виявляють складну багаторівневу побудову оперного твору, що набуває особливих хронотопічних властивостей, що відображуються в музично-виразових засобах оперного діяння. Від естетичного модусу до інтонаційно-мелодійної модальності – таким є шлях втілення оперного характеру, що відкриває перед ним нові художньо-психологічні можливості, дозволяє здійснювати драматичний намір у мелосі, тобто впливати мелодраматичними засобами на реципієнтів, досягаючи замисленого смислового резонансу. Вокальне інтонування – пряма мова оперного персонажу, що зумовлює сприйняття його характеру; водночас музичне інтонування виконує узагальнюючі організаційні семантичні функції, сприяючи створенню просторових ефектів, або передаючи плин часу, часові параметри оперної дії. Для оперної дії «розміщення» музичного звучання у театральному часопросторі є символічно важливим; з іншого боку, оперна музична мова постає особливим мистецьким артефактом, у якому зосереджується та набуває нового творчого (зокрема вокально-виконавського) резонансу складна багатошарова жанрова семантика опери, з усіма її видовими передумовами, але насамперед з її основними (епічна, драматико-трагедійна та лірична) психологічно-естетичними модусами.

Запровадження поняття оперного образу-персоналії й визначення провідних образів-персоналій в операх М. А. Римського-Корсакова веде до

виявлення авторського системного порядку в вибудовуванні сюжетно-композиційних відносин між оперними героями, також примушує переконуватися в тому, що композитор дійсно персоналізує – пише персональну історію – тих ідей і відносин, які вважає опорними для запровадження смислових колізій, тобто підкоряє оперне відтворення образу героя цілісному смислового завданню, робить персонажа «рупором ідеї». Взаємне розташування оперних персонажів Римського-Корсакова, що охоплює усю його оперну поетику, свідчить про наявність *власного оперного світу композитора*, населеного та перенаселеного багатьма подібними та відмінними умовними персонами, які упредметнюють різні сторони світобачення автора та утворюють різноманітні діалогічні взаємодії та перехрещення. Найважливішими з них для композитора, у тому числі, у музичному втіленні, стають ті, що є посередниками між різними сферами буття, є перехідними істотами, здатними до створення й сприйняття дива.

Визначення поняттєво-сміслові (семантичні) основи оперної поетики М. А. Римського-Корсакова, зокрема ролі фідеїстичного відношення та категорії гармонії в його оперній творчості ще більше поглиблює розуміння своєрідності індивідуально-авторського підходу композитора до жанрових й стильових можливостей опери. Як різновид естетичного та ноетичного відношень, фідеїстична семантика поєднує загальносюжетні ходи та конкретні музично-мовні прийоми в операх Римського-Корсакова. Зокрема, вона зумовлює формування сфери «гармонійно-мелодійних» мотивів (до якої входять «нові лади», прийоми хроматизації, збільшені й зменшені співзвуччя, тритон і таке інше) як зверненої до несподіваної спільності чудесного – згубного; саме фідеїстичний наголос дозволяє розуміти контрастні семантичні можливості музично-мовного прийому у зв'язку з його буквальною залежністю від сценічного контексту, у тому числі словесно-поетичного. Шляхом зміни загального контексту оперної сцени Римський-Корсаков створює своєрідні «семантичні модуляції» на фідеїстичну тему, включаючи розуміння й музичну презентацію образу любові. Можна вказати на перехідні

природні персонажі в операх Римського-Корсакова як на підкреслено фідеїстичні та найбільш динамічні, покликані переконувати в значимості *ідеї віри* не лише в життєвих установах особистості, а й в інтерпретації оперного жанру. Зокрема це віра в можливість переходу людини з одного буттєвого стану до іншого, поєднана з потребою пізнання вищих станів свідомості людини як духовної істоти.

Розгляд явища мелодійної тематизації оперного тексту в операх М. А. Римського-Корсакова передує розкриттю індивідуально-авторського розуміння М. А. Римським-Корсаковим оперної мови та її музичних складових і приводить до сукупних висновків, що саме нові мелодійні формули, мелодійні теми дозволяють композитору музично виразити перехід від чудесного до згубного, й навпаки, так само як і показати художню еволюцію, включаючи рятівне переродження, оперних героїв. Вони виражають головні авторські відкриття як на рівні естетичного змісту, так і у музичному тексті опери, пов'язані з завданням злиття драматико-трагедійного та ліричного усвідомлення, супроводжують тривале розкриття емоційного стану персонажа, забезпечують переконливість досвіду переживання, підсилюють красу особистісного переживання та значення її музичної сторони, а в музичній стороні – мелодійної виразності вокального голосу. Вокальний тембр стає окремим знаком суб'єкта оперної дії, тому вибір його регістрового положення та динамічних позицій набуває рольового значення, а сам тембр «прикріплюється» до оперного персонажа, тобто уособлюється-персоніфікується.

Висвітлення важливості типології оперних героїв М. А. Римського-Корсакова при виборі виконавсько-інтерпретативного підходу та його засобів переконує в тому, що творчість Римського-Корсакова дозволяє говорити про відкриття широкої системи зв'язків між словесно-поетичним текстом як першоджерелом лібрето і структурою самого лібрето, законами сценографії і композиційним розгортанням сюжету, образними структурами і їх стильовим вирішенням, мовою поетичного опису і музичною мовою,

інтонаційним вибором і загальною семантикою жанру. Найбільш суттєвим є врахування смислової та композиційної значущості, музично-мовної опірності образів персонажів-посередників, оскільки саме з ними пов'язаний перехід з одного стану буття в інше, з однієї сфери умовності до іншої, що кожного разу завершується по-іншому, але завжди є доленосним для всіх героїв опери. Причому головне навіть не в тому, що навколо них концентрується основна дія, а самі вони можуть належати як до сфери чарівного, фантастичного, так і до сфери реально-історичного; головне те, що вони є провідниками *любові* як онтологічного почуттєвого стану, що дозволяє єднати дійсний життєвий та духовно-метафізичний плани буття. Тому з ними поєднана тема *любові* – категорія *любові*, що входить до естетичного комплексу гармонії й краси, забезпечуючи провідне значення тем-мелодій, пов'язаних з перехідними персонажами.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. 43 с.
2. Аверинцев С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 15–46.
3. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С.С. Аверинцев. Софія-Логос: Словник / упоряд. К. Сігов, М. Погребинський та ін. К.: Дух і Літера, 1999. С. 214–243.
4. Аверинцев С. Вера // С. С. Аверинцев. Софія – Логос. Словник. К.: Дух і Літера, 1999. С. 51–52.
5. Аверинцев С. Софія-Логос: Словник. Упоряд. К. Сігов, М. Погребинський та ін. К.: Дух і Літера, 1999. 460 с.
6. Адорно Т. Образы и картины «Волшебного стрелка» // Советская музыка, 1988. № 6. С. 112–115.
7. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
8. Алексеева Л. О комплексной природе вокально-исполнительного искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов // Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования: Сб. научн. труд.; редкол.: В.П. Фомин. М.: Моск. гос. консерватория, 1986. С. 86–100.
9. Андреев А. К истории музыкальной интонационности. Введение и часть первая. М.: Музыка, 1996. 192 с.
10. Антарова К. Театр – мое сердце // М.: Сиринь садхана, 2004. 320 с.
11. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства М.: Композитор, 1998. 343 с.
12. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы

- музыкального мышления: сб. статей. М., 1974. С. 90–128.
13. Артефакт. Артефакт культурный // Культурология. XX век. Словарь. Сост. статей А. Красноглазов, А. Флиер. СПб.: Университетская книга, 1997. С.44–46.
 14. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, Ленинград. отд. 1979. 341 с.
 15. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.,1976. 264 с.
 16. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
 17. Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи. 2-е изд. Л.: Музыка, 1981. 344 с.
 18. Бай Цюань Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен: дисс.... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
 19. Баканурский А. Сучасний театрально-драматичний словник // Одесса: Студія «Негоціант», 2007. 304 с.
 20. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Бочаров. Прим. С.Бочарова и С.Аверинцева]. 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. С.9–191.
 21. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Советская Россия, 1979. 318 с.
 22. Бахтин М. Литературно-критические статьи. М. : Худ. лит., 1986. 543 с.
 23. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
 24. Билотас В. О Слове и Слове в герменевтике Г. Гадамера. URL: http://www.universalinternetlibrary.ru/book/56308/chitat_knigu.shtml
 25. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.

26. Бобровский В. О драматургии скрябиновских сочинений // В. Бобровский. Избранные статьи и исследования. М.: Музыка, 1990. С.148–158.
27. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. М.: Музыка, 1989. Вып.1. 268 с.
28. Бобровский В. Функциональные основы музыкальных форм: дис. ... докт. искусств. М., 1974. 391 с.
29. Богатырев В. Оперное творчество певца-актера: историко-теоретические и практические аспекты: дис. докт. искусств. М.: 17.00.09. СПб. 335 с.
30. Богатырев В. Режиссура в опере и психотехника певца // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: научный журнал. М., 2008. Вып. № 59. С. 284–289.
31. Богатырев В. Опера: понятие стиля в сценическом воплощении музыкальной партитуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana): [научный журнал]. 2011. № 2. С. 47–151.
32. Богоявленский С. Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
33. Бозина О. Семантика тональности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова: дисс.... канд. искусств. М.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Саратов, 2010. 190 с.
34. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного анализа музыкального искусства: Монография. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2009. 648 с.
35. Борев Ю. Эстетика: Учебник. М.: Высш. шк., 2002. 511 с.
36. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
37. Веселовский А. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940. 601 с.
38. Вильнер Н., Дворкина М. Как петь Верди? // Советская музыка. 1989.

- С. 44–49.
39. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
 40. Выготский Л. История развития высших психических функций // Л.С.Выготский. Собр. соч. : в 6-ти томах. М. : Педагогика, 1983. Т.3. – С. 5–328.
 41. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное // Психология сознания. СПб.: Питер, 2001. С. 31–46.
 42. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
 43. Гадамер Х.- Г. Семантика и герменевтика // Х.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного: пер. с нем. М.: Искусство, 1991. С. 60–71.
 44. Гадамер Х.-Г. Неспособность к разговору // Х.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного:[пер. с нем. М.: Искусство,1991. С. 82–91.
 45. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция. Сб. ст. под ред. Штегмайера, В., Франка Х., Маркова Б. СПб., 1999. С. 202–242.
 46. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики; пер. с нем.; общ. ред. и вступ. статья Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
 47. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание // Х.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство,1991. С. 43–60.
 48. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
 49. Гегель Г. Лекции по эстетике. Сочинения. М.: Государственное социально-экономическое изд-во, 1958. Т. XIV; кн. III. 440 с.
 50. Гессе Г. Игра в бисер. М.: Художественная литература, 1969. 418 с.
 51. Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Киев, 1986. С. 18–28.
 52. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух

- эпох. М.: Музыка, 1994. 126 с.
53. Герсамия И. К проблеме психологии творчества певца. Тбилиси : Мецниереба, 1985. 162 с.
54. Гинзбург Л. О лирике. Изд второе, дополн. Л.: Советский писатель, 1974. 374 с.
55. Гиренок Ф. Патология русского ума. Картография дословности. М.: Аграф, 1998. 416 с.
56. Гобби Т. Мир итальянской оперы. Пер. с англ.; послесловие С. Бэлзы. М.: Радуга, 1989. 320 с.
57. Гозенпуд А. Римский-Корсаков в работе над оперным либретто. Записные книжки Римского-Корсакова // А. Гозенпуд. Избранные сочинения. М.-Л.: Советский композитор, 1971. С. 128–239.
58. Горович Б. Оперный театр: пер. с польск. М. Малькова. Л.: Музыка, 1984. 224 с.
59. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецькознавчий аспекти. К.: Вища шк., 1999. 270 с.
60. Гуманистическая и трансперсональная психология: хрестоматия. Минск–Москва: Харвест – Аст, 2000. 592 с.
61. Джан Бибо. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма: дисс.... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2011. 188 с.
62. Джан Бибо. Слово как символ в композиторской концептуализации музыкальной поэтики // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наукових праць. Луганськ: Луганський державний інститут мистецтв та культури, 2007. Вип. 8. С. 34–44.
63. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2004. 368 с.
64. Доминго П. Мои первые сорок лет: пер. с англ.; предисловие А. Парина. М.: Радуга, 1989. 304 с.
65. Дун Синьюань. Фидеистическая семантика в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова. *Музичне мистецтво і культура: Науковий*

- вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*.
Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 182–193.
66. Дун Сіньюань. Музичні принципи створення образу персонажа в операх М. А. Римського-Корсакова. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданово*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 338–349.
67. Дун Сіньюань. Оперне інтонування як синтетичний художньо-експресивний феномен *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 335–344.
68. Дун Сіньюань. Жанрово-видові передумови психологічно-естетичних модальностей оперного характеру. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 203–213.
69. Дун Сіньюань. Язык оперы как культурный артефакт. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №1–2. S. 26–33.
70. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып.: учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка, 1995. Вып.1. 544 с.
71. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983. 77 с.
72. Зинченко В. Миры сознания и структура сознания // Вопросы психологии. 1991. № 2. С. 15–36.
73. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля; пер. с нем. М.: Прогресс, 1977. 372 с.
74. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.

75. Иготти Е. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке: дисс. ...канд искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. СПб., 2011. 170 с.
76. Ингарден Р. Исследование по эстетике; пер. с польского. М.: Иностранная литература, 1962. 572 с.
77. Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов СССР и др. социалистических стран; общ. ред. Б. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. 354 с.
78. История русской музыки: В десяти томах. М: Музыка, 1984–1989. Т. 2. 336 с. ; Т. 5. 519 с. ; Т. 6. 383 с.
79. Каган М. Музыка в семье искусств. М., 1996. 232 с.
80. Кантор В. Русская эстетика второй половины XIX века и общественная борьба. М.: Искусство, 1978. 174 с.
81. Келдыш Ю. История русской музыки. М.: Музгиз, 1954. Т. 3. 532 с.
82. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. 511 с.
83. Киреев Д. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в русской опере второй половины XIX века: дис. ...канд. искусств.: спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2011. 215 с.
84. Кириллина Л. Драма – опера – роман // Музыкальная академия. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал. М., 1997. № 3. С. 3–15.
85. Кнебель М. О действительном анализе пьесы и роли: учеб. пособие для театр. вузов. 3-е изд. М.: Искусство, 1982. 118 с.
86. Конен В. Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 323 с.
87. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
88. Кон Ю. К вопросу о понятии музыкальный язык // От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. С. 93–104.
89. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления

- // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования; сб. научн. ст. К.: Музична Україна. С. 28–34.
90. Кречмар Г. История оперы. Л.: Academia, 1925. 406 с.
91. Кристи Г. Книга Станиславского «Работа актера над собой» URL: <http://biblioteka.teatr.-obraz.ru/kode/7247> .
92. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 544 с.
93. Ларин Б. Лекции по истории русского литературного языка. С.-Пб. : Авалон, Азбука-классика, 2005. 413 с.
94. Леонтьев А. Потребности, мотивы, эмоции // Конспект лекций. М.: Изд-во Моск. ун-та., 1971. 38 с.
95. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: [в 2 т.]. М.: Музыка, 1983. Т.1. 462 с.
96. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.
97. Лихачев Д. Развитие русской литературы X–XVII веков // Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1987. Т. I. С. 24–260.
98. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
99. Лосев А. Строение художественного мироощущения // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.
100. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
101. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории: дис. ...кандидата социол. наук : 22.00.06 – социология культуры, духовной жизни. М., 2010. 179 с.
102. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. 95 с.
103. Лотман Ю. Семиосфера, Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). С.-Пб.: Искусство,

2000. 704 с.
104. Ляшенко І. Етнологічні основи українського художнього культурознавства // Українська художня культура. К.: Либідь, 1996. С. 12–32.
 105. Мазель Л. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
 106. Мальцев С. Семантика музыкального знака: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Вильнюс, 1981. 17 с.
 107. Марков П. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М.: ВТО, 1960. 411 с.
 108. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2-х тт. М.: Музыка, 1959. Т. 2. 1968. 365 с.
 109. Махов А. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики. Дисс. докт. филолог. наук.; спец.: 10.01.08 – Филологические науки. Художественная литература. Литературоведение. Литература и другие виды искусства. Литература и музыка. 415 с.
 110. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
 111. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
 112. Мечковская Н. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. М.: Агенство «ФАИР», 1998. 352 с.
 113. Михайлов М. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 402 с.
 114. Мусоргский М. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
 115. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
 116. Назаренко И. Искусство пения: 2-е изд., перераб. и доп. М.: Гос. муз. изд-во, 1963. 512 с.

117. Немирович-Данченко В. О творчестве актера: Хрестоматия. Учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений; 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1984. 623 с.
118. Николаев Д. Современный социокультурный статус оперного искусства: дисс.... канд. культурологии; спец.: 24.00.01 – Теория и история культуры. СПб., 2008. 184 с.
119. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2005. 208 с.
120. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 523 с.
121. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Русская опера; 3-е изд. М.: Музыка, 1971. Т. 1. 591 с.
122. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Зарубежная опера; 3-е изд. М.: Музыка, 1979. Т. 2. 431 с.
123. Орлов Г. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. М.: Ленинград, Музыка, 1975. Вып. 14. С. 3–30.
124. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки: курс лекций. М.: Музыка, 1977. 383 с.
125. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 702 с.
126. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 586 с.
127. Паторжинський І. Важливі питання в комплексному вихованні актора-співака: Наук.-метод. записки // Питання вокального мистецтва. К., 1964. Т.2. С. 26–35.
128. Петренко В. Проблемы значения. Психосемантика сознания // Психология сознания: сб. статей. СПб.: Питер, 2001. С. 169–182.
129. Пивоварова И. Либретто отечественной оперы: аспекты

- интерпретации литературного первоисточника: дисс. ...канд. искусствоведения; спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2002. 265 с.
130. Покровский Б. Введение в оперную режиссуру: Учебное пособие. М.: ГИТИС, 1985. 74 с.
131. Покровский Б. Об оперной режиссуре. М.: Всерос. театр. об-во, 1973. 308 с.
132. Покровский Б. Ступени профессии. М.: Всерос. театр. о-во, 1984. 344 с.
133. Покровский Б. Размышления об опере: предисл. И. Попова; ред.-сост. М. Чурова. М.: Сов. композитор, 1979. 279 с.
134. Проблемы музыкального мышления: сб статей. Сост. М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. 333 с.
135. Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957. 371 с.
136. Реформатский А. Речь и музыка в пении // Вопросы культуры речи. М.: Институт языкознания АН СССР, 1955. Вып. 1. С. 172–199.
137. Римский-Корсаков А. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., 1937. Вып. IV. 354 с.
138. Римский-Корсаков Н. Исследования. Материалы. Письма: В 2-х тт. М.: Издание АН, 1953. Т. 1. 416 с. Т. 2. 367 с.
139. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни Н. Римский-Корсаков. Изд. 8-е. М.: Музыка, 1980. 454 с.
140. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера; вступ. ст. Е.А. Грошева. М.: Советский композитор, 1980. 262 с.
141. Рубинштейн С. О сознании // Психология сознания. СПб.: Питер, 2001. С. 47–55.
142. Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1998. С. 7–136.

143. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. 396 с.
144. Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб : Композитор, 2005. 388 с.
145. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
146. Силантьева И. Работа Ф.И. Шаляпина над оперным образом : дис.... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ирина Игоревна Силантьева. – М. : РАТИ / ГИТИС, 1996. – 198 с.
147. Силантьева И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: дисс. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2008. 662 с.
148. Скорбященская О. «Что нам Вебер» или Мифы романтической историографии // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 183–186.
149. Скорбященская О. Чайковский и Вебер // Советская музыка. 1990. № 12. С. 101–105.
150. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
151. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
152. Слободчиков В. Основы психологической антропологии. Психология человека: Введение в психологию субъективности; Учебное пособие для вузов. М.: Школа-Пресс, 1995. 384 с.
153. Сокол А. Интонационно-художественный образ мира // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вопросы музыкальной семантики. Одесса: Астропринт, 1997. Вып. 3. С. 8–16.
154. Сокол А. Образно-смысловое обоснование музыкальных стилей в работах Б. Яворского // Трансформація музичної освіти та сучасність. Одеса: 1998. Перша частина. С. 57–63.

155. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Казань, 2004. 163 с.
156. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. М.: Музгиз, 1956. 165 с.
157. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 399 с.
158. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1973. С. 292–309.
159. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
160. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1980. 430 с.
161. Станиславский К. Работа актера над собой. Часть 2-я. Раздел V. Темпо-ритм. К. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. Том 3. М.: Искусство, 1935 URL: <http://www.koob.ru/>
162. Стендаль. Жизнь Россини. М.: Аграф, 1999. 448 с.
163. Степанов Ю. Основы общего языкознания. М.: Просвещение, 1975. 211 с.
164. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. 288 с.
165. Тamarченко Н. Теория литературных жанров. М.: Академия, 2011. 256 с.
166. Татаркевич В. История философии. Античная и средневековая философия. Изд-во Пермского ун-та, 2000. 482 с.
167. Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека. М.: Прогресс, 1981. 367 с.
168. Тарasti Э. Музыка как знак и как процесс // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии: сб. статей. М., 1999. С. 61–78.

169. Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия для студентов филологических факультетов; автор-сост. Н. Тмарченко. М.: РГГУ, 1999. 286 с.
170. Текст музичного твору: практика і теорія: зб. статей. К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2001. Вип. 7. 282 с.
171. Тельчарова Р. Музыкальность мышления как прием методологической пластики // М.М. Бахтин: эстетическое наследие и современность; Межвуз. сб. науч. тр. Саранск, 1992. Ч. 2. С. 226–233.
172. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. К.: ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.
173. Уайт Л.А. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. Т.1. С. 141–156.
174. Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: Пропилей, 2000. 200 с.
175. Успенский Б. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
176. У Хуйминь. Явление образно-ролевого интонирования в опере: герменевтический аспект // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 305–316.
177. У Хуйминь. Психологические предпосылки и условия оперной вокально-интонационной интерпретации // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 188–198.
178. Фейербах Л. Избранные философские произведения. Т. 2. М.: Госполитиздат, 1955. 943 с.
179. Философская энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1962. 576 с.

180. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1977. Т. XVII. С. 85–248.
181. Флоренский П. Иконостас // Павел Флоренский. Христианство и культура. М.: Фолио, 2001. С.521–626.
182. Франкл В. Человек в поисках смысла; пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. М.: Прогресс, 1990. 367 с.
183. Фрид Э. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование. Л.: Музыка, 1981. 184 с.
184. Фромм Э. Иметь или быть? М.: Прогресс, 1990. 336 с.
185. Фромм Э. Искусство любви. М.: Юниверс МГЦ. 1990. 62 с.
186. Хейзинга Й. Homo ludens В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс–Академия, 1992. 464 с.
187. Холопова В. Музыка как вид искусства. М.: Научно-творческий центр “Консерватория”, 1994. 260 с.
188. Холопова В. Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб. Издательство «Лань», 2002. 368 с.
189. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX в. Очерки. М. : Музгиз, 1962. 457 с.
190. Целмс Е. Художественное переживание и его роль в процессе восприятия произведений искусства // Эстетические очерки: сб. статей. М.: Музыка, 1979. Вып. 5. С. 175–194.
191. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М. : Композитор, 2010. 281 с.
192. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. М.: Музыка, 1980. 296 с.
193. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. О музыкальной речи Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.

194. Чепинога А. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2011. 145 с.
195. Чередниченко Т. Современная эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития: Монография. М.: Советский композитор, 1988. 320 с.
196. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры: в 2-х тт. М., 1994. 429 с.
197. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма К., 1986. 254 с.
198. Черкашина М. Классические оперные шедевры и парадоксы "режиссерского театра" // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 14. С. 9–20.
199. Черкашина-Губаренко М. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру // Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського: Науковий журнал. К., 2009. № 3 (4). С. 17–22.
200. Чехов М. Путь актера; (Мемуары) // М.: Транзиткнига, 2003. 554 с.
201. Чжен Цзин. Тема любви как эстетическая и музыкально-интонационная парадигма оперного жанра: дисс.... канд. искусствоведения; спец. 17.00.03 – музыкальное искусство Одесса, 2013. 184 с.
202. Чжи Инь. Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы: дисс.... канд. искусствоведения; спец. 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2015. 186 с.
203. Чжи Инь. Оперная концепция как единство словесной и музыкальной интерпретации художественной идеи // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 17. С. 308–316.

204. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века: дисс. ...канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2012. 186 с.
205. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность, Семантика. М.: Едиториал, 2000. 280 с.
206. Шаляпин Ф. Повести о жизни. Страницы из моей жизни. Маска и душа. П.: Пермское книжное издательство, 1965. 400 с.
207. Шелудякова О. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма: дисс. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Екатеринбург, 2006. 710 с.
208. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
209. Шеллинг Ф. Философия искусства Ф. Шеллинг. М.: Мысль, 1966. 496 с.
210. Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М.: Музыка, 1981. 284 с.
211. Эйкерт Е. О роли жанровой семантики в опере // Художественное образование XXI века: стратегия модернизации: сборн. по материалам VII научно-практической конференции. Тольятти: Изд-во Тольяттинской консерватории, 2012. С. 58–68.
212. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2004. 544 с.
213. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М.-Л.: Гос. муз. издат, 1947. 242 с.
214. Ястребцев В. Воспоминания. 1866–1897. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Л.: Музыка, 1959. Т.1. 526 с.
215. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese // “Osterreichische Musikzeitschrift”, 1981. Н. 9. S. 460–465.
216. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung // Schweizerische

- Musikzeitung, 1985. P. 97–115.
217. Cheyne J. A., Tarulli D. Dialogue, Difference and the “Third Voice” in the Zone of Proximal Development // *Theory and Psychology*, 9 / University of Waterloo. Waterloo, Ontario, Canada. 1999. P. 5–28.
218. Bernays J. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie der Drama. Berlin. Hertz, 1880. 187 s.
219. Opernwelt ; [redaction A. Thiemann, Jürgen Otton]. – Berlin, 2008. – # 6. –72 s.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Дун Сіньюань. Фидеистическая семантика в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 182–193.
2. Дун Сіньюань. Музичні принципи створення образу персонажа в операх М. А. Римського-Корсакова. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданово*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 338–349.
3. Дун Сіньюань. Оперне інтонування як синтетичний художньо-експресивний феномен *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 335–344.
4. Дун Сіньюань. Жанрово-видові передумови психологічно-естетичних модальностей оперного характеру. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 203–213.
5. Дун Сіньюань. Язык оперы как культурный артефакт. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №1–2. S. 26–33.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ:

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової.

Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 22–24 квітня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 4–6 грудня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.