

**Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової**  
**Міністерство культури та інформаційної політики України**

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

На правах рукопису

**ЛЮ ШИТІН**

УДК 782.1+78.071.2/.072.2

**СТИЛЬОВІ ПАРАДИГМИ СУЧАСНОЇ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ:  
ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ ПІДХІД**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

————— *Лю Шитін*

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

**Одеса – 2021**

## АНОТАЦІЇ

**Лю Шитін. Стильові парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2021.

У дослідженні доводиться, що сучасна оперна творчість є складним художньо-інституціональним та семантичним явищем, що корегується багатьма мистецькими та соціокультурними чинниками, тобто й з середини, від іманентної природи жанру, й ззовні, від соціоісторичних вимог. Виявляється, що провідною стороною діяльності сучасного оперного театру постає режисерсько-постановочна, яка постає головним способом стильового осучаснення оперного змісту, тому актуалізуються функціональні зв'язки режисерської та музично-виконавської інтерпретації – у контексті цілісної художньої конструкції опери.

Відзначається, що основна жанрово-стильова конституція опери передбачає домінування музичної мови, музичного осмислення подієво-персонажного змісту, а це вимагає особливого вивчення творчості вокаліста-виконавця як осередку усіх музичних зусиль, усієї музично-художньої енергії (синергії) оперного твору. Тому важливим завданням музикознавчого дослідження постає доведення стильової парадигматичності вокального інтонування та вокально-виконавської інтерпретації в опері.

Мета дослідження – визначити основні стильові парадигми сучасної оперної творчості на засадах вокально-виконавського підходу.

Мета дисертації обумовила її головні завдання:

- визначити жанрові архетипи та сюжетно-образні канони оперного мистецтва;
- виявити системні константи оперного художнього синтезу;

- розкрити виконавські засади оперної творчості як смислового феномена та художньо-композиційного процесу;
- розвинути поняття сучасного оперного стилю;
- з'ясувати природу опери як музично-інтерпретативного феномена, виявити музично-текстологічні параметри оперної творчості:
- встановити особистісно-сміслові чинники музичної інтерпретації в опері;
- розкрити природу й сутність стильового полілогу у сучасній оперній творчості.

Об'єкт дослідження – сучасна оперна творчість як автономна творчо-практична й художньо-виконавська галузь та предмет музикознавчого вивчення. Предмет роботи – стильові чинники художнього синтезу та виконавсько-інтерпретативного процесу в оперній творчості.

Хронологічні межі дослідження визначаються, з одного боку, історією оперного жанру, що охоплює значний часовий період, тобто передбачає певну часову ретроспекцію, з іншого – зосередження уваги на сучасному етапі існування оперної творчості, тобто на кінці ХХ-го – початку ХХІ століття. Матеріалом дослідження послужили, по-перше, сучасні дослідження оперної творчості, як музикознавчі, так і естетико-культурологічні; оперні твори провідних європейських композиторів (від доби класицизму до ХХ століття) та їх сучасні сценічні постановки, зокрема опер В. Моцарта, М. Глінки, П. Чайковського, Д. Верді, деяких інших.

Методологічна основа роботи визначається трьома головними складовими теоретичної та дискурсивної основи дослідження. Перша зумовлюється працями, що репрезентують історичні чинники оперної творчості, включаючи жанрово-комунікативні характеристики; друга визначається тими музикознавчими розвідками, які відкривають специфіку музичної поетики та семантики, зокрема у її зв'язку з явищем стилю та стильового мислення; третя складова виростає з сучасних мистецтвознавчих

та культурологічних досліджень феномена сучасного оперного театру та актуальної оперної мови, явища стильової актуалізації оперного тексту.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- пропонується системний виконавський підхід до явища оперного художнього синтезу;
- розвивається та всебічно обґрунтовується поняття сучасного оперного стилю, розкриваються стильові засади оперної творчості як смислового феномена;
- обґрунтовується домінуюча природа опери як музично-інтерпретативного феномена, у зв'язку з чим встановлюються її константні та змінні музично-текстологічні аспекти компоненти;
- виявляються до впорядковуються особистісно-сміслові чинники музичної інтерпретації в опері.

Одержали подальший розвиток:

- характеристики оперного тексту та інтерпретативних складових оперної художньо-виразової системи.

Уточнено:

- поняття режисерського оперного театру

Дисертація складається зі вступу, двох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатку, що містить відомості про публікації та апробації. Обсяг основного тексту – 165 сторінок, бібліографія включає 203 найменування.

Розділ 1. «Художня парадигматика оперної творчості: актуальний музикознавчий підхід» пропонує цілісну теоретичну модель оперної творчості як узагальнюючу усі її творчо-дієві й духовно-практичні компоненти; виокремлюється виконавський ракурс жанрово-семантичної побудови опери, пропонуються його широке текстологічно-інтерпретативне та цілісне стильове розуміння. Створюються методичні пролегомени до загальної логіки дослідження, які дозволяють враховувати усі рівні

художньо-мовної конструкції опери. Виявлені залежності між культурно-історичним контекстом створення опери та її сюжетикою, образною семантикою, котрі дозволяють констатувати два типи семантичних чинників оперного діяння: конвенціональний та аконвенціональний, тобто опосередковано осмислюючий та безпосередньо-сугестивний

Виявляється природа та призначення оперного лібрето як особливої літературної форми, від якої залежить жанровий тип опери, формотворча роль аріозного співу та його вплив на жанрові різновиди опери, його значення як типологічного чинника, як з боку загальної поетики опери, так і з боку її музично-мовного змісту, історична місія російської опери, тобто оперної творчості російських композиторів XIX століття, тенденція синтезу мистецтв, що є домінуючою не лише у жанровій формі, а й у стильовій еволюції, образному розвитку опери.

Доводиться, що оперна «сучасність» повинна тлумачитися як здатність виконавця налагоджувати художньо-символічні зв'язки, прокладати образні шляхи зі штучного, але психологічно дієвого, художнього оперного простору до дійсного перебігу життя, таким чином поглиблюючи властиву людській свідомості синестезійність, водночас виявляючи значний синергійний потенціал синтетичної оперної форми. Відкривається фундаментальне значення для оперного театру «співаючих людей», які забезпечують здатність умовної психологічної реальності музичного театру перетворюватися на справжню людську дійсність, набувати рис істинності. Оцінюються репертуарні вимоги оперного театру, у тому числі на сучасному етапі, значення «чарівної теми» – теми дива й чарівництва у змістовій сфері оперної творчості, у її досить широкому розумінні.

У колі музикознавчого огляду опиняються виконавські традиції італійської опери першої половини XVII століття, мелодійні стилі Д. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, музично-драматургічна форма фіналів в операх Д. Верді, жанровий, композиційний та стильовий парадокси опери.

Наголошується, що стильовий парадокс опери пояснюється її складною театральною природою, що поєднує безліч підлеглих «малих» стильових феноменів, й це дозволяє розглядати оперну дію, оперний композиційний регламент і музичну концепцію як певного художнього «сюзерена», керуючого системою жанрово-стильових «васалів», серед яких арії, речитативи, ансамблі, хори оркестр, сценічна композиція, навіть художнє візуальне оформлення. Підкреслюється, що оперний стиль у цілому, як текстологічне явище й систематичне поняття – також як і стиль кожного оперного твору – поєднує в собі історичні стилі культури та їх ціннісні домінанти, національні стилі оперних шкіл як самостійні художні феномени, індивідуальні композиторські стилі, стилі співу й артистичні стилі окремих виконавців, нарешті – стилі режисерських інтерпретацій, як авторські, але також здатні до типізації.

Способи символізації цілісної оперної мови утворюють головний драматургічний напрям оперної постановки, впливають на смислову траєкторію ролі оперного артиста, визначають засоби його особистісного включення до композиційного процесу. Відтак оперна режисура виступає одним з факторів стильового інтерпретативно-виконавського синтезу в опері, але головною стильовою метою залишається відтворення образу людини, своєрідне «портретування» людської особистості. Тому пропонується розуміти «великий оперний стиль» як створення «великого плану» інтерпретації людини, як героя свого часу, але й усіх історичних часів, оскільки вона репрезентує ті риси характеру, ті властивості людського світу, що, будучи естетично піднесеними облагородженими, постають постійно необхідною частиною людської культури.

Характеризуються сучасні музикознавчі підходи до нового оперного стилю як синтетичного діяльнісного, але й художньо-постановочного, відзначаються провідні риси (якісні показники) сучасного оперного стилю.

Розділ 2. «Опера як музично-інтерпретативний феномен» присвячений визначенню та розкриттю трьох провідних напрямів формування й розвитку

стильових домінант оперної творчості у відповідності до встановлених у попередньому розділі художніх складових та функціональних зобов'язаностей опери. Висвітлюються музично-текстологічні аспекти оперної творчості, їх константні та змінні компоненти, доводиться, що у творчо-практичному відношенні (духовно-практичному значенні) особистісне начало в опері реалізується у сумісних виконавських діях співаків-солістів, вокальних виконавців оперного тексту, диригента й режисера. Опера завжди бере на себе функції психологічного портретування особистості, причому в різних, найчастіше контрастних, зовнішніх і внутрішніх обставинах, подієвих планах. Оперний персонаж стає героєм певної художньої дії в тій мірі, у якій здатний відтворити «дух часу» (і «геній місця»), тобто він універсальний і локальний одночасно.

Характеризуються особистісно-сміслові чинники музичної інтерпретації в опері, виявляється важливість прийняття ролі як персонажної долі, пов'язаного з процесом емпатії, тобто перевтілення, що є певною мірою спільним для композитора (автора тексту) виконавця й режисера.

Опера пропонує музичну метамову для виразу складних психологічних станів, допускаючи їх варіювання на основі одного й того ж самого музичного матеріалу, тому важливим співацьким завданням є подолання рамок вокального амплуа прийомами характерного співу, що розцінюється як ознака інтерпретативно-драматичного мислення співака-актора. Розкривається поняття режисерського оперного театру, відзначається, що пошук постановочних рішень свідчить про осучаснення змісту опери, особливо коли йдеться про класичні репертуарні твори, що мають власну традицію постановки й виконавської інтерпретації. Розглядається поняття стилю оперної режисури як самостійного виду оперної творчості, заснованого на глибокому вивченні матеріалу та наділенні його новою «діючою інтонацією», сполученою з темпо-ритмом епохи. Пропонується порівняння різних способів й тенденцій актуалізації змісту оперного спектаклю за допомоги «режисерського інструментарію», характеризуються

деякі сучасні постановки опери П. Чайковського «Євгеній Онегін» (режисерські «прочитання» Дмитра Чернякова та Олександра Тителія), також постановка опери Д. Верді «Фальстаф» Д. Бертманом й Т. Курентзисом в московському камерному театрі «Гелікон-Опера» до сторіччя від дня смерті Верді (2001–2002), К. Серебренніковим у Маріїнському театрі (2006) (Т. Плахотіна, 2013).

Розгляд явища стильового полілогу у сучасній оперній творчості завершує побудову дослідницької концепції, підтверджує, що з усіх своїх сторін опера постає як така художньо-текстова (художньо-композиційна) галузь, у якій зорганізується активний діалог декількох типів творчих особистостей: лібретиста – композитора – диригента режисера-постановника – вокалістів-артистів, які виконують провідні ролі, кожен з яких має власну значущість і за змістом твору, і за власними мистецькими якостями. Особливою стильовою місією сучасного оперного театру є функціональне поєднання різних способів і форм художнього діяння на основі музичного мистецтва, з виявленням нових мовних можливостей музичного звучання при входженні його до театральної системи персонажно-особистісних характеристик.

У заключних Висновках встановлюється, що стильові чинники є провідними в історичному та художньо-інституціональному бутті опери, вони виявляють її еволюційну сутність та головне смислове призначення, перш за все, завдання створювати портрет людської особистості в його збільшеному та естетично піднесеному вигляді, тобто відтворювати «ідеальну внутрішню людину», що здатна слугувати взірцем для способу мислення й відчуття. Саме стильове начало в опері пов'язане з особистісними-інтерпретативними художніми засобами, що відповідають, у цілому складній художній системі опери та її синтетичній побудові, також її прагненню до синергійного діяння. Оперний текст постає динамічною художньо-смисловою цілісністю, що реалізується на основі музичного



звучання, тобто усно-процесуальним темпоральним шляхом, що робить художній час важливим стильовим показником оперного змісту.

У цілому, дієвими та завжди співіснуючими є три головні стильові парадигми оперної творчості, що передбачають план виконавсько-інтерпретативної реалізації:

- жанрово-композиційна, що йде від композиторського вибору й задуму, передбачає музично-текстологічне вирішення й втілення;
- процесуально-стилістична, художньо-мовна, що базується на вокально-виконавській творчості та передбачає особистісно-інтонаційний аспект, передусім музично-дієве образне інтонування;
- сценічно-постановочна, що презентується специфічною режисерською діяльністю, передбачає підсилення соціального резонансу стосовно сучасних культурних запитів, настанов сучасної колективної людської свідомості.

**Ключові слова:** сучасна оперна творчість, сучасний оперний стиль, стильові парадигми, стильовий полілог, художній синтез, «співаючі люди», творча особистість, музичний текст, музична інтерпретація, режисерський оперний театр.

**Liu Shiting. Style paradigms of modern opera work: vocal and performing approach.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 "Musical Art". – Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture and Information Politics of Ukraine, Odesa, 2021.

The study proves that modern opera work is a complex artistic, institutional and semantic phenomenon that is corrected by many artistic and socio-cultural factors, it means both from the inside, from the immanent nature of the genre, and from the outside, from socio-historical requirements. It turns out that the leading aspect of modern opera theater is directing, which is the main way of style

modernization of opera content, so, in the context of the integral artistic construction of opera, the functional connections of directorial and musical and performing interpretation are actualized.

It is noted that the main genre and style constitution of opera provides the dominance of musical language, musical understanding of event and character content, and this requires a special study of the vocalist-performer as the center of all musical efforts, all musical and artistic energy (synergy) of the opera composition. Therefore, an important task of musicological research is to prove the style paradigmaticness of vocal intonation and vocal and performing interpretation in opera.

The aim of the research is to determine the main style paradigms of modern opera work on the basis of vocal and performing approach.

The aim of the dissertation determined its main tasks:

- to determine the genre archetypes and plot-like canons of opera art;
- to identify system constants of opera artistic synthesis;
- to reveal the performing principles of opera work as a semantic phenomenon and artistic and compositional process;
- to develop the concept of modern opera style;
- to find out the nature of opera as a musical-interpretative phenomenon, to identify musical and textological parameters of opera;
- to establish personal and semantic factors of musical interpretation in the opera;
- reveal the nature and essence of style polylogue in modern opera work.

The object of research is modern opera work as an autonomous creative and practical and artistic and performing branch and a subject of musicological study. The subject of the work is style factors of artistic synthesis and performing interpretive process in opera work.

The chronological boundaries of the study are determined, on the one hand, by the history of the opera genre, covering a significant period of time; it means, it provides a certain time retrospection. On the other hand – focus on the current stage of opera, in the late XX – early XXI century. The material of the research was, first of all, modern studies of opera work, both musicological and aesthetic and cultural; opera compositions by leading European composers (from the era of classicism to the twentieth century) and their modern stage productions, including operas by W. Mozart, M. Glinka, P. Tchaikovsky, G. Verdi, and some others.

The methodological basis of the work is determined by the three main components of the theoretical and discursive basis of the study. The first is due to works representing the historical factors of opera, including genre and communicative characteristics; the second is determined by those musicological explorations that reveal the specifics of musical poetics and semantics, in particular in its connection with the phenomenon of style and style thinking; the third component grows from modern art and cultural studies of the phenomenon of modern opera theater and current opera language, the phenomenon of style actualization of the opera text.

The scientific novelty of the study is the following:

For the first time:

- a systematic performing approach to the phenomenon of opera artistic synthesis is proposed;
- the concept of modern opera style is developed and comprehensively substantiated, style principles of opera work as a semantic phenomenon are revealed;
- the dominant nature of opera as a musical-interpretive phenomenon is substantiated, in connection with which its constant and variable musical and textological aspects of the component are established;
- personal and semantic factors of musical interpretation in the opera are revealed and regulated.

Received further development:

- characteristics of the opera text and interpretive components of the opera artistic and expressive system.

Updated:

- the concept of director's opera theater.

The dissertation consists of an introduction, two chapters, eight subsections, conclusions, a list of references and an appendix containing information about publications and tests. The volume of the main text is 165 pages, the bibliography includes 203 names.

Section 1 "Artistic paradigm of opera work: a topical musicological approach" offers a holistic theoretical model of opera as a generalization of all its creative and spiritual and practical components; the performing foreshortening of genre and semantic construction of opera is singled out, its wide textual-interpretive and integral style understanding is offered. Methodical prolegomena to the general logic of research are created, which allow to take into account all levels of artistic and linguistic construction of opera. The dependences between the cultural and historical context of opera creation and its plot, figurative semantics are revealed, which allow to state two types of semantic factors of opera action: conventional and unconventional, it means indirectly comprehending and directly-suggestive.

The nature and purpose of opera libretto as a special literary form, which depends on the genre type of opera, the formative role of aria singing and its influence on genre varieties of opera, its importance as a typological factor, both in terms of general poetics of opera and its musical linguistic content, the historical mission of Russian opera, it means the opera of Russian composers of the XIX century, the trend of synthesis of arts is dominant not only in genre form but also in style evolution, figurative development of opera.

It is argued that opera "modernity" should be interpreted as the performer's ability to establish artistic and symbolic connections, to pave figurative paths from artificial but psychologically effective artistic opera space to the real course of life,

deepening in such a way the synesthesia, inherent of human consciousness, at the same time revealing a significant synergistic potential of the synthetic opera form. It reveals a fundamental significance for the theater of "singing people", who provide the ability of the conditional psychological reality of musical theater to turn into a real human reality, to acquire the features of truth. The repertoire requirements of the opera theater are evaluated, also at the present stage, the significance of the "magic theme" – the theme of miracle and magic in the semantic sphere of opera, in its rather broad sense.

The musicological review includes the performing traditions of Italian opera of the first half of the XV century, melodic styles of G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, musical and dramatic form of the finale in Verdi's operas, genre, compositional and style paradoxes of opera.

It is emphasized that the style paradox of opera is explained by its complex theatrical nature, which combines many subordinate "small" style phenomena, and this allows us to consider opera action, opera compositional rules and musical concept as a certain artistic "suzerain" governing the system of genre and style "vassals", among which there are arias, recitatives, ensembles, choirs, orchestra, stage composition, even visual design decoration. It is emphasized that the opera style as a whole, as a textual phenomenon and a systematic concept – as well as the style of each opera – combines historical styles of culture and their value dominants, national styles of opera schools as independent artistic phenomena, individual compositional styles, singing styles and artistic styles of individual performers, and finally – styles of directorial interpretations, as authorial, but also capable of typification.

Ways of symbolizing the integral opera language form the main dramatic direction of the opera production, influence the semantic trajectory of the role of the opera artist, determine the means of his personal inclusion in the compositional process. Thus, opera directing is one of the factors of style interpretive and performing synthesis in opera, but the main style goal remains the reproduction of the human image, a kind of "portrait" of the human personality. Therefore, it is

proposed to understand the "great opera style" as the creation of a "grand plan" of interpretation of man as a hero of his time, but also of all historical times, because it represents those traits, those properties of the human world that, being aesthetically sublime, are constantly a necessary part of human culture.

Modern musicological approaches to the new opera style are characterized as a synthetic activity, but also artistic and staging, the leading features (quality indicators) of the modern opera style are noted.

Section 2 "Opera as a musical-interpretive phenomenon" is devoted to the definition and disclosure of the three leading directions of formation and development of style dominants of opera in accordance with the artistic components and functional obligations of opera established in the previous section. Musical and textological aspects of opera, their constant and variable components are established, it is proved that in creative and practical relation (spiritual-practical value) personal principle in opera is realized in joint performing actions of singers-soloists, vocal performers of opera text, conductor and director. Opera always assumes the functions of psychological portrayal of the individual, also in different, often contrasting, external and internal circumstances, event plans. The opera character becomes the hero of a certain artistic action to the extent that he is able to reproduce the "spirit of the time" (and "genius of the place"), that is, he is universal and local at the same time.

The personal and semantic factors of musical interpretation in the opera are characterized, the importance of accepting the role as a personal destiny associated with the process of empathy, it means reincarnation, which is to some extent common to the composer (author of the text), performer and director.

The opera offers a musical metalanguage for the expression of complex psychological states, allowing their variation on the basis of the same musical material, so, an important singing task is to overcome the vocal role by techniques of character singing, which is regarded as a sign of interpretive-dramatic thinking of the singer-actor. The notion of director's opera theater is revealed, it is noted that the search for staging solutions testifies to the modernization of the opera's content,

especially when it comes to classical repertoire compositions that have their own tradition of staging and performing interpretation. The concept of the style of opera directing as an independent type of opera work, based on a deep study of the material and endowing it with a new "acting intonation", combined with the tempo-rhythm of the era, is suggested. It is offered to compare different ways and tendencies of actualizing the content of an opera performance with the help of "director's tools", characterizes some modern productions of Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin" (directed "readings" by Dmitry Chernyakov and Alexander Titel), as well as G. Verdi's opera "Falstaff" that was set by D. Bertman and T. Kurentzis at the Moscow Chamber Theater "Helicon Opera" to the centenary of the death of Verdi (2001-2002), K. Serebrennikov at the Mariinsky Theater (2006) (T. Plakhotina, 2013).

Consideration of the phenomenon of style polylogue in modern opera work completes the construction of the research concept, confirms that on all sides opera appears as such an artistic and textual (artistic and compositional) branch, which organizes an active dialogue of several types of creative personalities: librettist – composer – conductor – producer – vocalists-artists who perform leading roles, each of which has its own significance and the content of the composition, and their own artistic qualities. A special style mission of modern opera theater is a functional combination of different ways and forms of artistic action based on musical art, with the discovery of new linguistic possibilities of musical sound when it enters the theatrical system of personal characteristics.

In the final Conclusions it is established that style factors are leading in the historical, artistic and institutional life of opera, they reveal its evolutionary essence and the main semantic purpose, first of all, the task of creating a portrait of the human person in its enlarged and aesthetically sublime form, it means to create "the perfect inner man", who can serve as a model for the way of thinking and feeling. The very style principle in opera is connected with personal-interpretive artistic means, which correspond to the generally complex artistic system of opera and its synthetic construction, as well as its desire for synergistic action. The opera

text appears as a dynamic artistic and semantic integrity, which is realized on the basis of musical sound, it means, oral-procedural temporal way, which makes the artistic time an important style indicator of the opera content.

In general, effective and always coexisting are the three main style paradigms of opera work, which provide a plan of performing and interpretive implementation:

- genre and composition, which comes from the choice and composition of the composer, provides a musical and textological solution and embodiment;

- procedural-stylistic, artistic and linguistic, which is based on vocal and performing creativity and provides a personal-intonational aspect, first of all musical-effective figurative intonation;

- stage and production, presented by specific directing activities, provides the strengthening of social resonance in relation to modern cultural needs, guidelines of modern collective human consciousness.

**Keywords:** modern opera, modern opera style, style paradigms, style polylogue, artistic synthesis, "singing people", creative personality, musical text, musical interpretation, director's opera theater.

#### Основні положення дослідження викладені у публікаціях

*у спеціалізованих фахових виданнях України:*

1. Лю Шитин. Музыкально-текстологические принципы оперной интерпретации. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 323–334.

2. Лю Шитін. Художньо-естетичний синтез як основа оперного образу *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 31. Кн. 1. С. 196–207.

3. Лю Шитін. Художньо-інституціональні та особистісно-сміслові чинники оперної вокальної інтерпретації *Музичне мистецтво і культура:*



*Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 31. Кн. 2. С. 304–313.

*в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):*

1. Лю Шитин. Логико-смысловые принципы оперной композиции и понятие оперного стиля *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2021. №1. P. 96–101.

**ЗМІСТ**

<b>АНОТАЦІЇ.....</b>	<b>2</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>19</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ ПАРАДИГМАТИКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ: АКТУАЛЬНИЙ МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПІДХІД.....</b>	<b>24</b>
1.1. Жанрові архетипи та сюжетно-образні канони оперного мистецтва.....	24
1.2. Системні константи оперного художнього синтезу.....	46
1.3. Виконавські засади оперної творчості як смислового феномена та художньо-композиційного процесу.....	65
1.4. Про явище та поняття сучасного оперного стилю.....	82
Висновки до Розділу.....	101
<b>РОЗДІЛ 2. ОПЕРА ЯК МУЗИЧНО-ІНТЕРПРЕТАТИВНИЙ ФЕНОМЕН.....</b>	<b>106</b>
2.1. Музично-текстологічні аспекти оперної творчості: константні та змінні компоненти.....	106
2.2. Особистісно-сміслові чинники музичної інтерпретації в опері.....	125
2.3. До поняття режисерського оперного театру.....	144
2.4. Явище стильового полілогу у сучасній оперній творчості.....	160
Висновки до Розділу 2.....	173
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>177</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>182</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>199</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми і проблеми дослідження** зумовлюється декількома причинами та творчо-практичними обставинами. По-перше, сучасна оперна творчість є надзвичайно складним художньо-інституціональним та семантичним явищем, що корегується багатьма мистецькими та соціокультурними чинниками, тобто й з середини, від іманентної природи жанру, й ззовні, від соціоісторичних вимог. Тому важливо виявити, які саме її чинники є переважаючими, найбільш важливими.

По-друге, провідною стороною діяльності сучасного оперного театру постає режисерсько-постановочна, яка може вступати у конфлікт з начальним задумом опери та намірами виконавців і диригента, тобто суперечити музичній сутності музики. Водночас це є головним способом стильового осучаснення оперного змісту. Тому важливо розібратися в функціональних співвіднесеннях режисерської та музично-виконавської інтерпретації – у контексті цілісної художньої конструкції опери.

По-третє, основна жанрово-стильова конституція опери передбачає домінування музичної мови, музичного осмислення подієво-персонажного змісту, а це вимагає особливого вивчення творчості вокаліста-виконавця як осередку усіх музичних зусиль, усієї музично-художньої енергії (синергії) оперного твору. Тому важливим завданням музикознавчого дослідження постає доведення стильової парадигматичності вокального інтонування та вокально-виконавської інтерпретації в опері.

**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 відповідає темі № 8 – «Теорія стилю у музикознавстві».

**Мета дослідження** – визначити основні стильові парадигми сучасної оперної творчості на засадах вокально-виконавського підходу.

Мета дисертації обумовила її **головні завдання**:

- визначити жанрові архетипи та сюжетно-образні канони оперного мистецтва;
- виявити системні константи оперного художнього синтезу;
- розкрити виконавські засади оперної творчості як смислового феномена та художньо-композиційного процесу;
- розвинути поняття сучасного оперного стилю;
- з'ясувати природу опери як музично-інтерпретативного феномена, виявити музично-текстологічні параметри оперної творчості:
- встановити особистісно-сміслові чинники музичної інтерпретації в опері;
- розкрити природу й сутність стильового полілогу у сучасній оперній творчості.

**Об'єкт дослідження** – сучасна оперна творчість як автономна творчо-практична й художньо-виконавська галузь та предмет музикознавчого вивчення.

**Предмет роботи** – стильові чинники художнього синтезу та виконавсько-інтерпретативного процесу в оперній творчості.

**Хронологічні межі дослідження** визначаються, з одного боку, історією оперного жанру, що охоплює значний часовий період, тобто передбачає певну часову ретроспекцію, з іншого – зосередження уваги на сучасному етапі існування оперної творчості, тобто на кінці ХХ-го – початку ХХІ століття.

**Матеріалом дослідження** послужили, по-перше, сучасні дослідження оперної творчості, як музикознавчі, так і естетико-культурологічні; оперні твори провідних європейських композиторів (від доби класицизму до ХХ століття) та їх сучасні сценічні постановки, зокрема опер В. Моцарта, М. Глінки, П. Чайковського, Д. Верді, деяких інших.

**Методи роботи** обумовлюються її матеріалом та завданнями, включають жанрово-історичний, текстологічний, семантичний та системний стильовий підходи, враховують нові тенденції епістемології, пов'язані з розвитком інтерпретативно-діалогічного підходу як узагальнюючого та передбачаючого інтенціональний аспект.

**Методологічна основа роботи** визначається трьома головними складовими теоретичної та дискурсивної основи дослідження. Перша зумовлюється працями, що репрезентують історичні чинники оперної творчості, включаючи жанрово-комунікативні характеристики (Г. Аберт, С. Богоявленський, Є. Браудо, Є. Бронфін, Ф. Верфель, М. Галушко, Г. Галь, Є. Герцман, Л. Данілевич, М. Друскін, А. Кенігсберг, В. Конен, Ю. Кремльов, Г. Кречмар, О. Левашова, Т. Ліванова, Г. Маркезі, О. Скрбященська, І. Соллертинський, Л. Соловцова, С. Тишко, В. Ферман, А. Хохловкіна, М. Черкашина-Губаренко, Є. Чигарьова, Г. Чичерін, В. Шестаков, Б. Ярустовський, G. Gunter);

друга визначається тими гуманітарними та музикознавчими розвідками, які відкривають специфіку поезики та семантики, зокрема у її зв'язку з явищем музичного стилю та стильового мислення (С. Аверінцев, М. Арановський, Р. Барт, М. Бахтін, М. Бонфельд, Л. Виготський, Г. Гадамер, Д. Золтаї, А. Зорін, М. Каган, О. Кирилюк, Н. Коляденко, І. Котляревський, Г. Крісті, Е. Курт, Ю. Лотман, В. Медушевський, Є. Назайкінський, Ф. Ніцше, О. Самойленко, П. Флоренський, В. Франкл, Е. Фромм, M. Bukotzer);

третья складова виростає з сучасних мистецтвознавчих та культурологічних досліджень феномена сучасного оперного театру та актуальної оперної мови, явища стильової актуалізації оперного тексту (М. Анестратенко, Бай Цюань, В. Богатирьов, А. Буданов, Г. Головата, Н. Гребенюк, Д. Густякова, А. Денісов, Джан Бібо, О. Жесткова, Жуань Юнчень, Н. Зикова, О. Комарницька, А. Коровіна, М. Косілкін, І. Коткіна, М. Кошелева, Г. Кузнєцов, М. Кузнєцов, Н. Кулігіна,

А. Лисенкова, А. Логунова, Є. Лосєва-Демідова, С. Лисенко,, Лю Цзинь, І. Неясова, Д. Ніколаєв, Н. Остроухова, Т. Плахотіна, М. Сидорова, І. Силантьєва, А. Сокольська, В. Споришев, І. Сусідко, У. Хуймін, В. Фоміна, А. Хоффман, А. Чепінога, Чжан Кай, Чжан Лічжень, Чжі Ін, Чжу Лу).

**Наукова новизна** дослідження полягає в наступному:

***Вперше:***

- пропонується системний виконавський підхід до явища оперного художнього синтезу;
- розвивається та всебічно обґрунтовується поняття сучасного оперного стилю, розкриваються стильові засади оперної творчості як смислового феномена;
- обґрунтовується домінуюча природа опери як музично-інтерпретативного феномена, у зв'язку з чим встановлюються її константні та змінні музично-текстологічні аспекти компоненти;
- виявляються до впорядковуються особистісно-сміслові чинники музичної інтерпретації в опері.

***Одержали подальший розвиток:***

- характеристики оперного тексту та інтерпретативних складових оперної художньо-виразової системи.

***Уточнено:***

- поняття режисерського оперного театру

**Практичне значення дисертації** полягає в тому, що її матеріали можуть бути залучені до курсів історії музичної культури, оперної драматургії, оперознавства у ЗВО мистецтва й культури України та Китаю. Окремі положення роботи можуть використовуватися у підготовці фахівців в класах сольного співу та оперної підготовки.

**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, 27–29 квітня 2015 р.; 20–22 квітня 2016 р.; 23–25 квітня 2018 р.; 17–19 квітня 2019 р.; 20 – 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; 9–10 грудня 2016 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 6–8 грудня 2018 р.; 3–5 грудня 2020 р.).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковані 4 статті, з них 3 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, двох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатку, що містить відомості про публікації та апробації. Обсяг основного тексту – 165 сторінок, бібліографія включає 203 найменування.

## РОЗДІЛ 1

### ХУДОЖНЯ ПАРАДИГМАТИКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ: АКТУАЛЬНИЙ МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПІДХІД

У Розділі 1 дисертації пропонується цілісна теоретична модель оперної творчості як узагальнююча усі її творчо-дієві духовно-практичні компоненти; виокремлюється виконавський ракурс жанрово-семантичної побудови опери, пропонуються його широке текстологічно-інтерпретативне та цілісне стильове розуміння. Створюються методичні пролегомени до загальної логіки дослідження, які дозволяють враховувати усі рівні художньо-мовної конструкції опери.

#### **1.1. Жанрові архетипи та сюжетно-образні канони оперного мистецтва**

Матеріал даного підрозділу дослідження дозволяє виявляти значущість міфологічних витоків та мотивно-тематичних інгредієнтів опери, що придбають парадигматичну позицію, тобто залишаються іманентним канonom оперного змісту. Впродовж усього становлення та розвитку, перетворення оперного жанру існують залежності між культурно-історичним контекстом створення опери та її сюжетикою, образною семантикою; вони вказують на два типи семантичних чинників оперного діяння: конвенціональний та аконвенціональний, тобто опосередковано осмислюючий та безпосередньо-сугестивний (зокрема про це: А. Денісов, 2008 [36]). Перший потребує вивчення усіх текстових конотацій оперного твору, включаючи витoki словесного матеріалу та умови формування й здійснення задуму, порівняння лібрето з літературним з першоджерелом та художньої ідеї з культурно-історичним контекстом звернення до глибинної пам'яті жанру. Інший вказує на той смисловий рівень твору, що породжується саме музичним звучанням, тобто формується музично-мовним шляхом та апробує психологічну енергію музичного впливу. Дані типи



семантики взаємодіють між собою, визначаючи специфіку таких оперних композиційних явищ, як драматичні та музичні лейтмотиви, риторичні словесно-музичні звороти, тематичні ущільнення, образі угруповання тощо. Таким чином визначається й багатоплановість художньої структури оперних творів, що загалом передбачає певні музично-тематичний матеріал та музично-образну драматургію, співвіднесення музичного розвитку з цілісною композицією та сюжетним розгортанням, здійсненням твору, тобто смислової концепції, або провідну художню ідею твору, що є його понад-образом. Тому й виникає потреба наголошувати на важливості вербальної сторони оперного задуму та її специфічних перетвореннях у художньому бутті опери.

Природа та призначення оперного лібрето як особливої літературної форми, від якої залежить жанровий тип опери, добре розкриваються на прикладі творчості П. Метастазіо, який відкрив подвійне драматично-музичне призначення лібрето, визначив логіку його побудови та функціонування, звернення до досвіду трагічного естетичного відношення (Є. Кісельова, 2016 [54]). Також суттєвою стороною вивчення історичної оперної поезики є виявлення взаємозумовленості лібрето та жанрової концепції опери у річищі становлення опери серія, семі-серія, великої французької опери, опери ХХ століття (І. Сусідко, 2000 [155]; Н. Коровіна, 2017 [64]; О. Жесткова, 2018 [41]; О. Самохвалова, 2011 [134]), зокрема внесок Д. Россіні у формування вокально-виконавських засад оперного співу шляхом запровадження до виховання французьких співаків традиції *belcanto*, що передбачає рівність і відкритість звучання, майстерність реєстрових переходів, вільне володіння фальцетом і пов'язану з ним легкість і рухливість голосу в колоратурному співі. Відтак сама постановка питання про співвідношення різних видів мистецтв в опері, про створення синтетичного художньо-естетичного цілого потребує широкого контекстуального підходу, але й його інтеграції на основі виконавського потенціалу оперного жанру.

Вже повністю доведеними сьогодні є формотворча роль аріозного співу та його вплив на жанрові різновиди опери, також його значення як

типологічного чинника, як з боку загальної поетики опери, так і з боку її музично-мовного змісту. У цьому сенсі особливою місією відзначена історія класичної російської опери, тобто оперної творчості російських композиторів ХІХ століття, що базувалась на масштабних соціальних ідей, прагнула відображувати соборні чинники людського буття, водночас тяжіла до виявлення ролі окремо взятої особистості, розуміння її самоцінності, розкриття глибин внутрішнього світу людини та психологічних колізій, оголення кризових станів свідомості (І. Неясова, 2000 [112]; О. Комарницька [58], 2012). Вона (історія) також підтверджує, що тенденція синтезу мистецтв є домінуючою не лише у жанровій формі, а й у стильовій еволюції, образному розвитку опери (М. Анестратенко, 2016 [5]).

Взагалі, історичний досвід опери свідчить про зберігання нею рис, знакових якостей тих *колективних культурно-комунікативних форм, котрі, з одного боку, мають певні ритуальні завдання, тобто формують уявлення про правильний порядок буття, з іншого – діють художньо-сугестивним шляхом, тобто увиразнюють саме мистецькі знаряддя впорядкування людського світу.* У дослідження А. Денісова (2008 [36]) висвітлюється вплив на оперну творчість першої половини ХХ століття античних міфологічних сюжетів, причому автор зосереджується на внутрішніх семантичних взаємодіях античної міфології та оперної поетики. Послідовно доводячи, що міфологічні сюжети дозволяли впродовж століть вирішувати в оперних творах художньо-сміслові завдання різних історичних часів та соціокультурної зумовленості, А. Денісов водночас доводить символічну широту змісту даних сюжетів та гнучкість, динамічність оперної форми. Він підкреслює, що опера є тим жанром, що перебуває у вічному становленні, обираючи, вдосконалюючи певні жанрові композиційні моделі, вона ніколи не зупиняється, розвиває їх далі, тому що у ній відбувається складна взаємодія різних художніх систем, як, передусім, мовних, але на їх засадах – і як світоглядних. Тому дослідник вважає діалогічні смислові механізми опери найважливішими у її мистецькому самоздійсненні. Підкреслюючи, що

західноєвропейська опера виявилася особливо сприйнятливою до міфологічної сюжетики, причому від початку свого існування, Денісов вказує на суттєвий вплив античної тематики і на інші музичні сценічні та симфонічні форми. Зауважує він і своєрідність втілення міфологічного начала російською оперою, у якій твори на міфологічні сюжети нерідко зумовлювали цілісні напрями розвитку музичного театру. Оригінальною пропозицією цього автора можна вважати розподіл усього різноманіття оперних сюжетів, пов'язаних з міфом, на дві групи; перша з них включає сюжети, що зберігають фабулу першоджерела (у незмінному або трансформованому виді), інша – сюжети, що апелюють до міфу у прихованій формі. Таким чином розмежовуються синтагматичний і парадигматичний типи трансформації міфологічного першоджерела в оперному тексті, за якими оперний сюжет або насичується новими мотивами, або збагачується новими позатекстовими зв'язками.

З одного боку, функції міфологічного сюжету в контексті цілісного твору можуть поставати як відтворення основних структурно-сміслових координат міфу (як це відбувається у «Царі Едипі» І. Стравінського), з іншого – допустимою є радикальна змістова трансформація сюжету міфу, аж до пародійних рис (як у творчості Д. Мийо). Виділяючи основні тенденції в трактуванні міфологічних оперних сюжетів, також фактори, що обумовлюють способи й характер використання міфологічних сюжетів, А. Денісов дуже слушно відзначає, що у міфологічних оперних сюжетах діють семантичні константи, тобто сталі образно-мотивні комплекси, що зберігаються майже незмінними, тобто те, що можна називати «вічними темами», серед яких тема жертвовної смерті, смерті-переродження, взаємодії людини з трансцендентним світом, звісно «божественної» любові тощо). Немаловажною є думка про тяжіння оперного жанру до глобальних, загальнолюдських, проблем та ідей, також до міфологізації дійсності й ролі людини у світі (всесвіті) у цілому. Цікаво, що дані свої іманентні жанрові, узагальнюючого типу, риси опера зберігає і у період модернізму, тобто й

наближаючись до сучасності, вони залишаються завжди її генеруючим началом. Це дозволяє виокремлювати два провідні типи музичної семантики, з яких перший, аконвенціональний, набуває значення опорного, визначає своєрідність музики як мистецтва, але також і її смислові межі. Конвенціональна семантика виникає при взаємодії музичного тексту з позатекстовою реальністю, надбудовується над аконвенціональною, має власну системну складність, що визначається історичними обставинами та культурними контекстами; власне вона й є *семантикою контекстуального типу*, на відмінність від аконвенціональної, що відповідає *типу іманентної семантики, так би мовити, вбудованої у спосіб музичного звучання смислової дійсності*.

Більш відповідною до жанрової природи опери є контекстуальна або конвенціональна семантика, формування якої відбувається в декількох площинах, відповідно до багатоплановості художньої структури оперних текстів, включаючи музично-тематичний матеріал твори з його лейтмотивними характеристиками та драматургічними ідеями, спосіб композиції твору як співвідношення музичної драматургії з сюжетно-сценічною диспозицією тощо. Особливої уваги потребує також так звана «понадідея», або «зверхідея», що робить неминучим звернення до словесної канви, до вербального змісту опери, примушує шукати вихідні, породжуючі літературно-поетичні першоджерела, а це приводить знову до міфопоетичних витоків, які стають, таким чином, визначальними саме для конвенціональної оперної семантики, провокують порівняння оперних ідей з естетико-філософськими концепціями, опрацьовуючими найбільш складні феномени людського буття – час, простір, переживання, екзистенційні стани. У деяких оперних творах ХХ століття, таких як «Цар Едип» І. Стравінського або «Мойсей і Аарон» А. Шенберга, розкривається універсалізм міфу та відкритість його смислової інтерпретації, водночас виявляється здатність опери породжувати нові музично-театральні форми міфологізації, тобто ставати новим джерелом міфотворення.

Це відбувається, зокрема, завдяки новими способам мистецького (художнього) синтезу, коли використовується з'єднання різних жанрових моделей музичного театру, також залучаються не-музичні за походженням жанри (як у творчості К. Орфа, А. Онеггера, знову ж І. Стравінського), причому часто з особливою цікавістю композиторів до античної трагедії та її подальшого впливу на традиції світового театру, а це означає простеження можливих шляхів еволюції міфологічного способу мислення у його художньому перевтіленні.

Єднальною ланкою між сюжетами міфів/трагедій та змістом, образною драматургією опери постає оперне лібрето – один з найважливіших структурно-конститутивних чинників оперного жанру. У дослідженні Є. Кисельової (2016 [54]) вивчається творча діяльність одного з основоположників оперного лібрето, Пьетро Метастазіо, котрий збагатив не лише оперний театр XVIII століття, а всю історію музичного театру, взірцевими моделями лібрето, створив класичні канони цього перехідного музично-літературного жанру.

Дослідниця справедливо відзначає, що жанру лібрето властива амбівалентність, що виникає з його розташування на стику музики й драматургії, у зв'язку з чим у ньому одночасно повинні бути відбиті особливості музичного й драматургічного мислення, а у творах Метастазіо ця подвійність загострюється, відповідаючи деяким літературним тенденціям його доби. Але, як пише авторка, «чим більш певним і усвідомленим стає рух лібретиста від самодостатньої літературності до музики – тим більше окреслюються контури жанру, який Метастазіо в сформованому виді передає наступним поколінням драматургів від музики» [54, с. 5]. І якщо на ранньому етапі історії опери під музикальністю лібрето розумілася плавність вірша, то незабаром, «особливо під пером талановитих лібретистів, музичні структури стали впевнено вводитися в п'єсу» [54, с. 5].

Вивчаючи лібрето як літературно-музичну форму, Є. Кисельова доводить його значення як одного з найважливіших компонентів, що

визначають сценічну інтерпретацію оперного твору, як інтегрального елементу сценічної дії та театрального втілення опери, як прогнозування-відбиття найважливіших сторін сценічного побутування опери, таких як тип музичної драматургії, мовно-стилістичні параметри й пов'язані з ними вимоги до співацько-артистичної поведінки, способів висловлення та художнього оформлення спектаклю. Таким чином, лібрето розглядається у контексті оперної партитури, включається до її ціннісно-сислової вертикалі, а побудова лібрето здатна впливати на структуру оперного дійства. В оперному лібрето формуються власні закономірності проведення інтенцій драми та трагічного переживання, і у цьому сенсі лібрето *Метастазіо* також набувають значення класичних взірцевих – тому що постійно пробуджують, транслюють трагедійні мотиви, актуалізують семантику трагічного для опери.

Водночас треба зауважити, що опера знає власну міру трагічного, використовуючи тенденцію, що йде від міфопоетики, естетичного пом'якшення та ушляхетнення трагічного фіналу, прагнучи до позитивного підйому почуттів – як у оперних персонажів, дійових осіб, так і у слухачів/глядачів опери. Навіть при граничному осучасненні оперних сюжетів та наділенні оперної дії рисами театру абсурду, жорсткістю образних вирішень, притаманних даному різновиду театру, опера залишається музично-сценічним феноменом. Як про це свідчить дослідження О. Самохвалової (2011: 134)], присвячене опері А. Шнітке «Життя з ідіотом», лібрето, що базується на принципах театру абсурду, своєрідно долається, перебудовується під впливом музичної драматургії, музична полістилістика образів поглиблює їх зміст, дозволяє прозрівати їх приховану людяність, до якої також веде запровадження до сюжету образу французького письменника М. Пруста, а разом з ним – образу історичного часу, як надлюдської сили, якій особистість не в змозі протистояти, й цей трагічний мотив «виправдовує» абсурдність життєво-сюжетних зворотів, піднімає їх до трагічного рівня.

Діалог з життям на рівні узагальнюючої та естетично перетвореної, облагороженої оперної композиції визначає головні композиційні та образні пріоритети оперного жанру. Докторська дисертація О. Жесткової (2018 [41]) дозволяє побачити, яким чином жанрові закономірності опери розвиваються у формі так званої французької «великої» опери, що постає одним з найвиразніших взірців поєднання соціально-політичних та мистецьких завдань оперної творчості.

Простежуючи розвиток даного жанру, від початку до розквіту й історичної консервації, також виявляючи його рівнозначність класичним італійським жанровим першовзірцям, дослідниця формує цілісне уявлення про французьку велику оперу як поєднання сюжету, заснованого на нерозривному сплетенні любовно-драматичної й історичної ліній, з підкресленою політичною злободенністю чотирьох-п'ятиактної структури, значної ролі хору й балету, наявності певного етнічного колориту і пов'язаної з цим з ним видовищності постановки, котра передбачає історичну й географічну «реалістичність» сценічного ряду. Але головним достоїнством роботи вважаємо розкриття специфіки вокального мистецтва й співацького досвіду «великої» французької опери, включаючи і вплив італійських вокальних традицій на стиль співу в паризькій Опері, формування й розвиток нових вокально-сценічних амплуа, голосових типів і особливостей вокально-виконавського стилю співаків Опері впродовж її романтичного періоду існування. Зокрема, відзначається, що зародження й розвиток французької великої опери був сполучений з істотними змінами у вокальному мистецтві й вокально-драматичних амплуа, ініційованих Д. Россіні, що здійснює вокально-виконавську підготовку своїх опусів у паризькій Опері, навчає французьких співаків, «виховуючи в них рівність і відкритість звучання, майстерність реєстрових переходів, вільне володіння фальцетом і пов'язану з ним легкість і рухливість голосу в колоратурному співі» [41, с. 29–30]. Вказується на суттєві зміни у теноровому співі, також у жіночих вокально-драматичних амплуа, коли виник розподіл на «віртуозні партії принцес, що

не припускають глибокої драматичної виразності» та «новий вокально-драматичний типаж», «драматичне сопрано falcon», що «поєднує високий стиль трагедійної акторки з обмеженими вокальними можливостями». Як підсумовує О. Жесткова, «... у ці роки зложилася опозиція між віртуозною оперною співачкою італійського типу й співаючою акторкою, що втілює французький ідеал превалювання драматичного змісту над музикою. Героїня з трагічною долею, що співає не дуже віртуозно, але виразно й проникливо, стала головним персонажем французької романтичної опери. Згодом цей жіночий характер проникнув і в італійську оперу, де ми знаємо його головним чином по операх Доніцетті й Верді. Зміни у вокально-реєстровій і драматичній диспозиції типажів, що чітко виявилися в 1830-е роки, були обумовлені не стільки національними відмінностями в стилі співу (як схильні були трактувати деякі сучасники), скільки новими, романтичними вимогами виразності й правдивості виконання...» [41, с. 30].

Суттєві спостереження торкаються й оркестрової симфонічної сторони «великої» французької опери, оскільки дослідниця вивчає методи диригування, диспозицію оперного оркестру, його склад, рівень професіоналізму оркестрантів і диригента. Постать останнього розглядається особливо прискіпливо, оскільки від неї, передусім, залежав успіх цілісної оперної вистави, причому підкреслюється, що підвищення виконавського рівня оркестрантів та диригента відбулося завдяки Паризькій консерваторії, що поставляла Опері добре підготовлених музикантів, з все більш глибокою професійною специфікацією. Саме тому у період розквіту «великої» французької опери сформувався склад і диспозиція оркестру, ствердився хроматичний лад мідних духових інструментів, що стали поряд з дерев'яними духовими й струнними найважливішим засобом мелодійної виразності, а можливість уведення рідких інструментів підсилила темброве багатство оркестру. Головне ж те, що усе це надихнуло композиторів на сміливі оркестрові експерименти, якими бувають «великі» опери й багато з яких стали хрестоматійними зразками, що ілюструють оригінальність і прогресивність



французької оркестровки епохи романтизму, впливаючи на розвиток у ньому оркестрально-балетних сцен [41, с. 32]. Висвітлюючи драматургічну роль балету у великій опері, дослідниця звертається до творчості Дж. Мейєрбера, котрий виявив, за її думкою, безпрецедентну театральну чуйність, розцінюючи музику в опері як «рівноправний засіб виразності в багатому інструментарії французького музичного театру», тому й «...музична тканина «Роберта» сплетена за принципом контрасту, заснованого на калейдоскопічній змінюваності змісту й характеру матеріалу. Нова тема у вокальній або хоровій партії, новий тембр в оркестрі синхронізовані із сюжетними вигинами драми, наповнюючи їх колористичною і психологічною виразністю. На той же час тематичні й темброві ремінісценції, повернення вже знайомого матеріалу надають твору дивної симетрії та цілісності, так що вся композиція сприймається як єдина великомасштабна музично-театральна форма» [41, с. 39].

Не менш важливим для формування жанрових архетипів та сюжетно-образних канонів європейського оперного мистецтва виявився тип семі-серія (див.: Н. Коровіна, 2017 [64]), що вказував на формування різних «змішаних» оперних форм та характерів, зокрема такому різновиду, як героїко-комічна опера (опери «Мандрівний лицар» Т. Траєтга, 1784, «Роланд Паладин» Й. Гайдна, 1782, «Король Теодор у Венеції» Дж. Паїзієлло, 1784). Поєднуючи комічні елементи з сентиментальною тематикою, дані опери сприяли виробленню певних типових характерів, тобто системи оперних амплуа, котра передбачає пари добродесних героїв-коханих, шляхетного батька, лиходія-тирана, притому центральне місце займають чутливі головні героїні – юні дівчата або самовіддані дружини, з русоїстським приписанням позитивних рис героям більш «простого» соціального походження (це селяни або дрібні буржуа, тоді як негативний персонаж – титулований аристократ).

Особливим перехідним варіантом *semiseria* є опера порятунку – французька опера революційної доби, що вплинула на творчість Л. Бетховена, узагальнюючи риси популярного на той час театального

жанру мелодрами. Недарма, дослідниця підкреслює, що, починаючи з 1810-х років, більшість сюжетів опер *semiseria* ґрунтувалося на французьких мелодрамах, а у лібрето опер *semiseria* знайшли відбиття основні принципи драматургії мелодрами, зокрема трактування фабульних ліній і персонажних інтриг, принципу контрасту, заснованого на протиставленні різноякісних матеріалів у всіх частинах композиції, також застосування типів персонажів, ампуа, що прийшли зі «слізної» комедії тощо. Також підкреслюється, що і в мелодрамі, і в опері *semiseria* у якості місця дії вибираються екзотичні місця, незвичні для міського середовища, а з мотивів, що перекочували з мелодрами, можна виділити мотив тюремного ув'язнення головної героїні, а також мотив сімейної таємниці.

Серед загальних принципів музичної поетики жанру виокремлюються двухактна структура та розподілення конфліктних зон, етапів розвитку між двома фінальними побудовами, достатньо чітке і фіксоване співвіднесення експозиції (представленої інтродукціями, першими аріями та ансамблями головних персонажів), зав'язка конфлікту (у подієвому плані, зі змінами звичного для героїв опери світу, появою нового персонажа), представлена різними сольними й ансамблевими номерами, досягнення кульмінації як вищого рівня гостроти конфлікту у фінальній сцені – у першому акті; подальше розгортання конфлікту як новий розвиток у зворотному «спадному» напрямі з розв'язкою драми та моралізуючим епілогом в останній сцені – у другому акті (фінал допускає «підсумовуючі» арії головних героїнь).

Явище сталої музичної драматургії, також канонізації певних структурних прийомів та їх семантичних функцій, у цілому, забезпечується жанровою формою опери *seria*, яка широко досліджується в докторській дисертації І. Сусідко (2000 [155]), дозволяючи простежувати розвиток вже вповні класичних ознак оперного жанру з принципів *dramma per musica*, враховуючи такі різновиди її як *tragicommedia*, *melodramma*, *dramma pastorale*, *favola pastorale*, *dramma serio*, *commedia in musica*, а також значне

число інших синонімів. Дослідниця справедливо зазначає, що усі жанрові різновиди виникали в руслі основних жанрів, як їх модифікація (*tragedia per musica*), або представляли їх змішання (*dramma pastorale per musica*, *tragicommedia pastorale*, *favola boschercccia* та ін.), окрім цього, називаючи свої лібрето драмами, мелодрамами, трагікомедіями, трагедіями, поети співвідносили нове мистецтво з віковим розвитком драматичних жанрів і реалізували мрію про відродження античного театру. Сьогодні, вивчаючи італійську оперу в її розвитку, у різноманітті різних тенденцій, у суміжному переплетенні регіональних традицій, дослідник зустрічається з проблемою термінологічного неспівпадання, коли один і той самий термін позначає несхожі й навіть різноспрямовані в жанровому відношенні твори. Але все рівно визначальна роль у поняттєвій жанровій системі оперної творчості належить номінації опера *seria*, яка є узагальнюючою та найбільш сталою, для якої найбільш важливими постають школи (напрями) Венеції, Неаполя та Рима. І. Сусідко відзначає, що саме неаполітанська оперна школа в другій чверті XVIII ст. «задавала тон у сфері оперного смаку, тоді як Венеція залишалася найбільшим в Італії споживачем оперної продукції. Регіональна специфіка не в останню чергу була обумовлена соціально-культурними особливостями того або іншої держави або «вільного» міста. У Римі з одного боку, у Венеції – з іншої, зразкового втілення отримали основні форми функціонування опери в XVII–XVIII ст.: придворний та публічний театри. У Неаполі виникла особлива форма театрального життя – своєрідний симбіоз придворного театру й комерційного оперного підприємства. До кінця сеїченто непрохідної межі між придворною й публічною оперою вже не було» 155, с. 9–10].

Зауважується, що і поняття оперного твору також зазнавало еволюції, оскільки для XVII в. своєрідною одиницею оперної творчості був театральний спектакль, що створювався винятково виходячи з умов того або іншого театру. На рубежі століть уже яскраво виявляються нові тенденції, коли твором вже може вважатися «драма з музикою», а основним опорним

компонентом постає текст лібрето. І паралельно з цим з початку XVIII століття визнання набуває так звана репертуарна опера, основою якої вже служить цілісна партитура, а це свідчить про вирішальне значення у формуванні оперного твору взаємин лібретиста й композитора: лібретист скерований до створення яскравих характерів та колізій, композитор намагається втілити музичні образи, що є рівноцінними до драматичних та відповідають вимогам оперного співу, тому й формуються у контакті зі співаками, враховуючи їх потреби та здатності. Нарешті провідної ролі набуває саме вокально-виконавська сторона твору, а найбільш помітною постаттю стає постать співака, виконавця провідних оперних ролей-партій.

Звідси розпочинається активація внутрішньої музично-тематичної форми оперного твору, для якої значну роль зіграла теорія афектів, також практика відбору й концентрації інтонацій навколо певних афектів, що веде до їх музичної співочої типології. Починаючи з героїчної венеціанської опери 1700-х років, можна зв'язувати музичні образи арій з афектами – героїчної наснаги, благання, радості, любовного захвату, що зумовлене також змістом та інтонаційною формою поетичного словесного тексту. Все далі відходячи від первинно-жанрових прототипів, оперні композитори розробляють нову поетично-музичну оперну мову, що відповідає особливій театральній природі оперних характерів, усі три компоненти – музичне інтонування, поетичне слово та сценічний характер – рівною мірою тяжіють до типізації, навіть до придбання власної символіки, емблематики, риторики. Формується й специфічна оперна віртуозність, як необхідна якість виразного співу, експресії вокального оперного голосу. Як пише І. Сусідко, «виртуозність в остаточному підсумку означала прорив властиво музичної енергії, руху, не пов'язаного з якими-небудь зовнішніми джерелами, навіть освяченими первинним синкретизмом танцю або пісні. В італійській опері вона придбала значення найважливішої естетичної й смислової категорії» [155, с. 19].

Наголошуючи на центральному положенні арії, як внутрішньої жанрової структури опери, І. Сусідко порівнює її з різновидами

речитативного викладу, формуючи уявлення про загальні принципи музичної поетики опери *seria*. Вона зазначає, що тенденція до типізації образно-сміслових, музично-мовних і структурних компонентів проявлялася вже в перші десятиліття існування жанру. У сфері речитативу типові функції й музично-мовні засоби мали речитатив *secco* та з оркестровим акомпанементом, перший призначався для діалогів і монологів, у яких відбувався розвиток дії, інший – для втілення тих фрагментів тексту, коли емоційна напруга була занадто високою, мовні закономірності переважали над музичними, а головний виразний ефект (*accompagnato*) досягався за рахунок оркестрового супроводу інтонаційної майстерності співака [155, с. 35].

Але, не дивлячись на суттєві драматургічні функції речитативу, саме арія виражала художню суть опери *seria*, «узагальнювала те особливе відношення до людини та світу її емоцій, яке ствердилося в драмах Метастазіо й було відбиттям світовідчуття другої третини XVIII ст.» [155, с. 35].

Тенденція до типізації елементів музичної мови виявилася, зокрема, в аріях XVIII ст., на перетині стилістики поетичного та музичного текстів, тому доцільно, як вважає І. Сусідко, виділяти ті або інші образно-інтонаційні сфери (топоси), пов'язані з втіленням афектів. Таким чином можна групувати арії як героїчні, любовні, помсти, гніву, меланхолічні, споглядальні і т. далі, враховуючи і зміст поетичного тексту (його образні настанови), і технологічні засоби вокального виконання. Оперна типологія за її музичним змістом завжди відображує, як підкреслює дослідниця, «досвід і «особливий аромат живої виконавської традиції» [155, с. 36].

Основні вокально-інтонаційні сфери опери *seria* – це: радісні, активно-динамічні образи, (афекти героїчної наснаги, радості, надії, відваги) і лірико-галатно-чутливі (афекти ніжності, любові, співчуття), кожна з яких мала свій набір типових музично-мовних характеристик (мажорна тональність, швидкий темп, мелодійний розмах, наявність колоратур – у першій сфері;

перша сфера; опора на танцювальні жанрові витоки, розмір 3/8, 6/8, 2/4, періодичність, квадратність, м'які, витончені мелодійними звороти, іноді – протяжні кантиленні мелодії широкого дихання, помірний або овільний темп – інша сфера).

Музичні активно-наступальні образи опери *seria* мали генетичний зв'язок з героїкою венеціанської опери, але суттєво зменшується «вага чистої віртуозності. Колоратура в опері *seria* втрачає роль головного знаку героїчного образу й стає одним з елементів. Лірична сфера в опері *seria* наслідує аналогічному колу музичних образів римсько-неаполітанської традиції рубежу століть і перших двох десятиліть септесенто. Саме в рамках неаполітанської трагікомедії ці образи зайняли важливе місце. Однак, як і сфера героїки, лірика в опері *seria* має свою специфіку. Головне – арії набули мелодії більш розвиненої, аніж раніше, що має більш широкий подих... Найбільше суттєва метаморфоза відбулася зі сферою скорботних образів. Вони в опері *seria* відійшли на задній план. Багато поетичних текстів, що фіксують цей афект, стає основою для мажорних ліричних арій, створивши особливий феномен – мажорного неаполітанського *lamento*, а по суті – чутливої арії з сумним текстом» [155, с. 36–37].

Дослідження І. Сусідко допомагає зрозуміти, що процеси взаємодії різних чинників, складових, сумування або контамінації виразових ознак відбувалося на всіх рівнях багатокomпонентної системи оперної поетики. При цьому, мовби всупереч різноманіттю впливів та взаємодій, опера, як визначена жанрова форма, знову ж таки, на всіх своїх рівнях, має тенденцію до типізації та встановлення досить пізнаваних, зрозумілих зразків, тобто тяжіє до канонізації своєї форми, свого мовного змісту.

Тенденцію породження власних жанрових архетипів виявляє й російська опера її класико-романтичного періоду, тобто впродовж XIX століття, коли магістральним напрямом формування національної жанрової форми постає історичний, хоча й у взаємодій з міфологічно-казковим. У дослідженні І. Неясової (2000 [112]), що безпосередньо присвячене питанням

типології оперного жанру, висвітлюється широкий діапазон стильових трактувань історичної оперної теми, зауважується навіть, що опери П. Чайковського (на історичну тему), що створювалися у 80-ті роки, позначили, з одного боку, наростання лірико-психологічних тенденцій у російському оперному театрі, з іншого – на певні протиріччя у тлумаченні феномена історичного, «коли соціальна гострота й злободенність втрачають привабливість, і художня сфера усе більш прагне звертатися не до сучасного, а до вічного, перетинаючись із філософією, релігією, етикою». А тоді «інтерес до національного минулого не вгасає, але ухвалює нові форми: образи історичної реальності мистецтво переводить в галузь міфології, легенди, фольклорних уявлень» [112, с. 11].

Саме подібні тенденції авторка знаходить в складній жанровій природі «Сказання про невидимий град Китеж» М. Римського-Корсакова, вважаючи, що історичне не має тут самодостатнього характеру, а є елементом цілісної духовно-моральної концепції опери, до того ж зверненої до фідеїстичного розуміння часу. У висновку розділу дослідниця підкреслює, що у хронотопі російської історичної опери (при єдності її просторово-подієвого середовища) позначилися три чинники часу: фактор минулого (епічне розуміння), фактор сьогодення (гострота, актуальність драматичного відчуття) і фактор вічності (над-дієвий рівень, що уводить до духовного, власне, особистісно-ліричного плану, надаючи самому ліричному нового якісного значення), тобто безсмертя. Даний напрям ліризації та, водночас, міфологізації історичної теми та явища історичного часу збережеться, як один з провідних, в еволюції європейської опери у ХХ столітті.

З іншої сторони, авторка зауважує, що є оперні композитори, концепції яких спрямовані до віддзеркалення трагічних катаклізмів, драматичних переломів у житті етносу, а за основу беруться конкретні факти та хронологічні показники [112, с. 10–11 і далі].

З даної сторони, як зазначає І. Неяслова, виявляється, що російські композитори прагнуть вступати в активний діалог з перебігом історії як

подієвої дійсності, виявляти в її вузлових моментах коріння проблем сьогодення в минулому», осучаснювати історичні образи тощо, підштовхуючи до розвитку такі жанрові різновиди історичної драми, як героїко-патріотична і соціально-історична опера. У першому випадку заявляється патріотична ідея, виражена через конфлікт міжнаціонального характеру, де образу народу-захисника своїх національних інтересів протистоять вороги-завойовники. В іншому випадку висування викривальної ідеї йде від внутрішньодержавного конфлікту, протиріч, що викликані владою, викликаючи опір деяких соціальних спільнот, що обумовлює розуміння головного героя історичної опери як героя колективного, народного. Таким чином, у драматичному своєму різновиді, але залишаючись епіко-драматичною по перевазі, російська історична опера переміщує наголос в оперній концепції «з особистого на суспільне, з “я” на “ми”. Завдяки цьому російська історична опера закріпилася у вітчизняному музикознавстві під визначенням народна музична драма». І. Неясова зауважує, що даний термін виник у зв'язку з операми М. Мусоргського, але він набуває дуже широкого резонансу в оперній поезиці ХХ століття також, стає показовим та об'єднуючим «стосовно всієї національної історичної опери у відповідності зі специфікою й спрямованістю її образного ладу. При цьому в трактуванні історичної драми вітчизняними композиторами, на відміну від західноєвропейських, виявляється перевага трагедійним концепціям... Однак вітчизняні композитори-драматурги інтуїтивно відчували, що лірична лінія необхідна історичній драмі, подібно ліричним образам героїко-епічної симфонії. Ліричний мотив вносить своєю камерністю й суб'єктивністю необхідний відтінковий контраст до фрескової об'єктивності історичної дії» [112, с. 11–12].

Відтак у своїй еволюції історична опера наближує обидва «жанрових крила», епіко-міфологічне та епіко-драматичне – на основі ліричного поглиблення образно-сюжетних позицій та музично-виражальних засобів,



завдяки тенденції психологізації, що суттєво впливає на стан оперної творчості впродовж всього ХХ століття.

З музичного ж боку її специфічною жанровою складовою стає присутність хорового компонента, як композиційного та образного чинника, у взаємодії з яким, як с уособленням народного начала, співвідносяться окремі дійові особи. Як відзначає І. Неясова, «вагомість хорового початку стала іманентною рисою російської історичної опери, обумовленою специфікою її головного героя. Це самобутня сфера, що підкреслює національну специфіку, колективність свідомості, соборність. Саме наявність розвиненої хорової драматургії надає історичним операм ораторіальності, підсилює їх епічну основу» [112, с. 14].

З інших омасовлених компонентів майже постійними чинниками драматургії історичної опери, враховуючи її хронотопічні обсяги, події великих масштабів, стають балетні сцени та наскрізна симфонізація, «що є істотним механізмом об'єднання ...масштабного звукового простору» [112, с. 14].

Дослідниця запроваджує специфічне поняття, котре дозволяє пояснювати та поєднувати провідні властивості оперного тексту у його композиційному сценічному становленні, це поняття «сценічної ситуації». Її словами, «у складному організмі оперної драматургії одним з найважливіших компонентів є оперні ситуації, які повинні бути змальовані не тільки в тексті лібрето, але також підтвержені сценічним втіленням і відповідним музичним розв'язком. Цим і пояснюється необхідність розглянути оперну ситуацію як один з істотних критеріїв типології історичної опери» [112, с. 14].

Серед запропонованих визначень найбільш виразно розрізняються поняття зовнішнього та внутрішнього, подієво-фактологічного та емоційно-психологічного характеру, також естетичні номінації, коли вказується на ситуації драматичного або трагічного характеру, або на різновиди конфліктів; з боку сюжетної семантики виокремлюються «ситуації загибелі (страсти) групи осіб або головних героїв, що символізують трагічну долю

народу (часто виконують роль розв'язки конфлікту). Також виділені важливі для історичної опери колективні ситуації прохань, молінь про милість або заступництво ...і близькі до них ситуації плачу, оплакування. Їм протилежні ...ситуації, пов'язані з вираженням колективної радості, емоційного підйому...» [112, с. 14–15]. Називаються також ситуації діалогічного характеру, звернення героя до народу, наказу, розповіді і «внутрішнього слова» (самосповіді) головного героя, пророкування, пророцтва, що стосуються долі окремих героїв або всього народу, обрядові, зокрема колективно-ритуальні славлення соціально значимих героїв, й навіть ситуації типу «картина природи», котрі можуть виникати найчастіше виникають напередодні драматичних кульмінацій, іноді пов'язані з ситуацією «диво», тобто за ситуативною ознакою класифікується весь сценічний зміст опери.

Як останній твір у сфері російської історичної опери ХХ століття характеризується «Бачення Іоанна Грозного» С. Слонимського, що «пролунала вироком тиранії й аморальності необмеженої влади» [112, с. 20], підтверджуючи змістові й композиційно-структурні канони жанру, серед яких активну розробку історичної фабули, драматургічна рельєфність та дієвий темпоритм оперного спектаклю, а також мелодійність, «вокальність» музичної мови, що забезпечує необхідну сугестію, залучення ідеї соборності як національної у її духовно-релігійному значенні.

Здатність оперного жанру до автоканонізації, його певна авторитарність, як великої синтетичної форми, підтверджується у роботі О. Комарницької (2012 [58]), у якій, на матеріалі російської музики ХІХ – початку ХХІ століть, тобто на вельми широкому художньому матеріалі, розглядаються проблеми жанру, драматургії, композиції у їх мистецькій спорідненості та специфічному оперному переломленні. Зокрема, зустрічаємося з думками, що опера в російській музиці названого періоду затвердила себе як «наймогутніша галузі європейської культури, значимість капітальних досягнень якої порівнянна з великими творами художньої літератури, образотворчого мистецтва, філософії» [58, с. 10], а масштабні

твори у цьому жанрі мають особливе культуротворче призначення. Поруч з оперною традицією формується і оперознавча, що вказує на особливу, також з синтетичними рисами, мистецтвознавчу й естетичну сферу, долучається до різних напрямів виконавської інтерпретації – вокальної, режисерської, диригентської та ін. Дослідниця розділяє жанрові підходи до вивчення опери, пов'язуючи оперні твори з поетикою драми, епосу, казки (як різновиди епічного роду), лірики й комедії (беручи до уваги й твори змішаного жанрового типу – епіко-драматичні, лірико-драматичні, казково-ліричні та ін.), враховуючи закономірності взаємодії музики та сценічної дії за принципом їх синхронності й не-синхронності, також залучаючи властивості оперної драматургії, що визначають співвідношення динаміки й статичності, процесу й результату і таке інше. Таким чином доводиться, що жанрова панорама оперних творів російської класики XIX в., а також першої й другої половини XX – початку XXI ст. дозволяє судити про усю картину художніх тенденцій вітчизняної музичної культури, з боку опери встановлювати її типологічні риси.

Також виявляється, що поруч з певними жанровими ознаками створюються стильові закономірності, котрі, розпочинаючись у річищі суто індивідуального пошуку, потім узагальнюються, транслуються до загальної системи оперної текстології й сприймаються як спільні стильові настанови.

Так, у російській класиці XIX ст. оперні твори орієнтовані на максимальну індивідуалізацію форми на вищому композиційному рівні. «І П. Чайковський, і М. Мусоргський створюють неперевершені по художній красі концепції, кожна з яких оригінальна й специфічна», але розроблені ними стильові підходи, що відобразилися у композиційній структурі, сприймаються сьогодні як певні моделі, за якими працюють наступні покоління митців. Так само оперні відкриття М. Глінки, О. Бородіна та М. Римського-Корсакова сьогодні увійшли до єдиного художнього жанрово-стильового канону оперної творчості, зокрема, це принципи тематичної організації, наявність декількох драматургічних сфер і принцип

концентричності, поєднання лейт- і монотематичних комплексів (або макротем), прийом ремінісценцій та дзеркальності у побудові образного змісту, тип характеру та контрасту характерів, різновиди актантної моделі тощо. Тому авторка докторського дослідження приходиться до справедливого висновку, що «у творах першої половини ХХ в. і деяких операх класичного академічного напрямку другої половини ХХ – початку ХХІ ст. існують типологічні жанрові музично-драматургічні принципи, властиві оперним творам ХІХ в. Опері І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, а також твори А. Холмінова («Брати Карамазови»), М. Сидельникова («Чертогон»), С. Слонимського («Майстер і Маргарита»), Р. Щедрина («Зачарований мандрівник» і «Бояриня Морозова») – при всіх нововведеннях в галузі музичної мови, засобів виразності, драматургії й композиції – міцно успадковують у даному відношенні традиції попереднього історичного періоду» [58, с. 11].

Водночас, «поряд зі збереженням закономірностей і художніх норм класичних традицій», відбувається суттєве оновлення форми і мови оперного твору, часто за рахунок її взаємодії з іншими музичними жанрами та позамузичними явищами, також у силу її або збільшення, або камернізації, тобто своєрідної «гри з масштабами» оперного задуму. Так виникають опери-міксти, що припускають нову свободу стильових авторських підходів, авторизацію і жанрового розуміння, з залученням нетипових вокальних та інструментальних складів, запровадженням незвичних неакадемічних інструментів і технічних засобів, що поєднується з помітними «зсувами» в сфері музичної форми, мови, сонорності, якостей звуковидобування тощо.

Але, щоб не відбувалося на шляху авторського стильового оновлення опери, вона завжди зберігає, навіть прирощує, потребу – як вроджену жанрову потребу – у синтезі і виразових засобів, і образного змісту, художніх ідей. Тому важливим напрямом вивчення оперного діяння, що йде від корінної природи жанру, є виявлення принципів, різновидів синтезу мистецтва у музичному театрі, на різних історичних етапах його існування. Так,

М. Анестратенко (2016 [5]) вирішує проблему синтетичної музично-театральної діяльності, звертаючись до метода роботи Ф. Шаляпіна, постать якого стає своєрідною моделлю для виявлення синтетичних засад співацько-акторської роботи для багатьох дослідників; значення створеної великим співаком теорії та методики створення музично-сценічного персоналізованого образу перевищує межі лише оперознавства та входить до вчення про психологічний театр як універсальний феномен.

М. Анестратенко виходить з того, що феномен синтезу мистецтв у музичному театрі реалізовувався на основі взаємодії й взаємовпливу різних засобів виразності вокального, драматичного й образотворчого мистецтв, в їх спільному підпорядкуванні єдиному художньому задуму. Основою для цілісного розуміння Ф. Шаляпіним синтетичної природи художнього образу в оперному спектаклі послужило спілкування з митцями різних художніх напрямів, видів мистецтва, зокрема образотворчого портретного. Дослідник зазначає, що Шаляпін опанував засобами виразності живопису задля створенні зовнішніх характеристик образу, але у роботі над роллю використовував гармонійний синтез виразних засобів трьох мистецтв (живописного, вокального й драматичного), прагнучи досягти найвищої психологічної дієвості, тобто здійснити синтез засвоєних художніх прийомів та ідей саме як психологічний особистісний.

Відтак і на рівні особистісного стильового мислення, у процесі виконавського здійснення оперного образу, продовжує діяти принцип синтезу, що йде від архетипових засад та образних канонів оперної творчості.

## **1.2. Системні константи оперного художнього синтезу**

Всі шляхи художньо-естетичного синтезу в оперній творчості пролягають через її образну систему, тобто обумовлюються зсередини образного змісту. І як музично інтонований, оперний образ 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 руху.

Справжня художня доцільність оперного образу, як його сутнісне начало, обумовлюються способами опосередкування-поєднання його словесно-поведінкової, пластико-динамічної сценографічної, візуальної видовищної функцій у музично-інтонаційній формі рольового здійснення, з формуванням відповідності, що діє в обох напрямках – від позамузичних чинників оперного образу до його музично-мовного здійснення, від музичного звучання до «іншомовних» характерологічних рис. Тому важливою складовою оперного образу (його й зовнішнім, й внутрішнім каталізатором, що має спеціальне психологічне призначення) є режисерська установка – визначальна для загальної художньо-естетичної концепції.

Звідси, як головне, постає завдання оперного виконавця розширювати історичний простір ролі, відновлювати сполучну нитку онтологічного часу, за допомоги художньо-синтетичних факторів виявляти багатомірність та цілісність людської свідомості. Тому і оперна «сучасність» повинна тлумачитися як здатність виконавця налагоджувати художньо-символічні зв'язки, прокладати образні шляхи зі штучного, але психологічно дієвого художнього оперного простору до дійсного перебігу життя, таким чином поглиблюючи властиву людській свідомості синестезійність, водночас виявляючи значний синергійний потенціал синтетичної оперної форми.

Завдяки низці музикознавчих досліджень, відкривається фундаментальне значення для оперного театру особливих творчих особистостей, «співаючих людей» (Н. Зикова, 2004 [46]), які забезпечують здатність умовної психологічної реальності музичного театру перетворюватися на справжню людську дійсність, набувати рис істинності. Завдяки їм наголошується на важливості взаємодії музичного та драматичного планів оперної композиції, водночас на провідній емоційно-психологічній сугестивній ролі музичного начала; встановлюється

взаємозалежність між співацькими та акторськими даними вокаліста-виконавця та сценічним режисерським рішенням, сценографією оперного матеріалу.

Оскільки художньо-естетичний синтез виступає основою оперного образу, варто визначити його головні системні константи, тобто розкрити специфічні змістові показники художньо-естетичного синтезу, котрий здійснюється в оперному образі, як процесуальному системному явищі; у зв'язку з цим довести важливість персоніфікації та типізації як двох необхідних сторін образної оперної драматургії. Актуальність даного підходу зумовлюється, зокрема, тим, що у сучасному мистецькому контексті суттєво змінюється уявлення про професійні якості та завдання оперного виконавця, як актора-співака, котрий здійснює цілісний художній задум оперного твору, є посередником між системою сценічних дій та втілюваних її засобами образів (як аудіальних, так і візуальних) і глядацьким-слухацьким сприйняттям. Дана зміна відбувається на засадах підвищення технологічних можливостей оперної постановки та її трансляції, тобто виявляє взаємозалежність з новими чинниками й проєкціями інформаційного середовища, у якому не останню роль відіграють засоби масової, у тому числі комп'ютерної, трансляції. Вивчення еволюції комунікативної сторони оперної поезики та залежних від цього обраних явищ, до яких відноситься й образ оперного персонажа, постає актуальним напрямом оперознавства, зокрема з боку його жанрово-естетичної побудови.

Як відомо, на кожному історичному етапі еволюції оперного театру, залежно від національних пріоритетів оперної школи один, з типів естетичної свідомості стає переважаючим, домінуючим – тою мірою, яку припускає жанрове трактування оперного твору, тобто його літературно-поетичний та композиторський задум, потім його виконавське розуміння. І хоча залежність загального художньо-естетичного статусу оперної творчості від композиторської ідеї, тобто від музичного вирішення, змушує позиціонувати її саме як музичну, а поняття «оперне мистецтво» сприймати як синонімічне

поняттю музичному мистецтву (а не драматичного або музично-драматичного), незаперечним залишається і той факт, що оперний образ має багато складових поза музичними засобами створення образу та художнього діяння. Ця обставина визначає й відношення до оперних виконавців як до *артистів*, котрі мають широкий спектр здібностей, серед яких провідною *виступає саме здатність до перевтілення й психологічної переконливості* створюваного персоніфікованого образу. У низці досліджень звертається увага на те, що оперна композиція, як художнє ціле, спирається рольовий розподіл сценічної дії, який породжує й певну систему музичних оперних партій, серед них – вокальних. Але все ще недостатньо розглянута і теоретично визначена синтетична художньо-естетична природа оперного образу – як дійсної та дієвої одиниці оперотворчого процесу, враховуючи, передусім, персоніфіковані передумови й чинники оперного змісту.

Завершена образно-подієва концепція стає основою всього оперно-композиційного процесу; вона припускає вираження в слові, але знаходить особливі засоби взаємодії словесного матеріалу й музичного звучання, що суттєво міняють фонологічні й синтаксичні функції словесного викладу. Вона вимагає міцного зв'язку зі сценічно-видовищною формою твору, виправданості з боку подійно-дієвого змісту, людських вчинків, представлених в сценічній постановці.

Нагадаємо, що специфічна оперна музичність, оперна музична (співоча) партія має рядом відмітних ознак, принципів на загальному жанрово-композиційному й специфічному вокально-виконавському рівнях. Особливістю оперного образу є те, що він відразу народжується як інтонаційно-музичний, навіть припускаючи сюжетно-драматичні прототипи й з урахуванням окремих випадків первинного значення драматичної ідеї порівняно з її музичним втіленням. Але, як музично інтонований, оперний образ 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 руху.

Відтак, справжня художня доцільність оперного образу, як його сутнісне начало, обумовлюються способами опосередкування-поєднання його словесно-поведінкової, пластико-динамічної сценографічної, візуальної видовищної функцій у музично-інтонаційній формі рольового здійснення, з формуванням відповідності, що діє в обох напрямках – від позамузичних чинників оперного образу до його музично-мовного здійснення, від музичного звучання до «іншомовних» характерологічних рис. Тому важливою складовою оперного образу (його й зовнішнім, й внутрішнім каталізатором, що має спеціальне психологічне призначення) є режисерська установка – визначальна для загальної художньо-естетичної концепції.

Так, цілісна художньо-організаційна роль режисерського трактування визначала постановку в Одеському оперному театрі опер М. Глінки В. Лосським, який виявляв значну увагу до відповідності симфонічної оперної партитури та сценічної дії, прагнув створювати таку синтетичну виконавську стилістику провідних персонажів, за якою сприйняття глядачів/слухачів переносилося на способи, характер відтворення образів головних героїв артистами, а співаки демонстрували почуття загального ритму спектаклів, пластичність і високий рівень ансамблевої сценічної взаємодії [118].

Добре відомо, що найбільш репертуарні й популярні оперні твори вимагають особливої творчої співдружності співочого колективу, диригента й режисера. Це стосується й опери «Кармен» Ж. Бізе, деяких інших французьких опер і, звичайно, оперних творів Д. Верді [66; 118].

Так, наприклад, дві редакції опери «Кармен» – 1970-х і 1990-х – були виконані режисером В. Лукашевим (у Харківському театрі) у тісній співдружності з оперними співаками, які багато в чому забезпечили успіх режисерської інтерпретації. Як відзначалося в багатьох критичних відкликах, Кармен І. Яценко виникала такою вільно-природньою, такою справжньою та,

у той же час, такою самобутньою, що відразу ставало зрозумілим, чому саме вона – загальна улюблениця, циганська королева Севільї, тобто йшлося про цілісне сприйняття образу головної героїні, і як психологічно поглибленого, індивідуалізованого, і як відтворюючого типові риси національного характеру.

Важливою новою сторінкою в сучасній історії Київського оперного театру виявилось відновлення постановки одного з найбільш масштабних оперних задумів Д. Верді – «Дон Карлоса», причому постановники враховували, що «Дон Карлос» – опера з досить складною сценічною біографією, яку неодноразово намагався коректувати ще при житті сам автор, а її особливими рисами, здатними ускладнити режисерську інтерпретацію, є надлишкова монументальність (тривалість звучання більш чотирьох годин), залучення великої кількості учасників, масовки, у тому числі хорової (до 200 людей); вимога наявності шести рівноправних за сценічними і вокальними можливостями голосів (двох басів, тенора, баритона, сопрано й меццо-сопрано).

Першим кроком до наведення «часового порядку» у тексті опери було скорочення її композиційної структури, обмеження її трьома діями. Нова версія «Дон Карлоса» заснована на посиленій видовищності як знаку вірності історичному часу й духу тих подій, що надихнули композитора на їх оперну презентацію, отже, режисерська концепція постановки не провокувала конфліктів – ані зі сценографією, ані з музичним матеріалом, підтверджувала важливість і актуальність – саме для оперного жанру – збереження об'єктивного історичного тону вистави [47].

Дбайливо продумана барокова розкіш декорацій і сценічного оформлення, шляхетна гра фарб у костюмах головних героїв (художник Марія Левитська) відразу сконцентрували увагу глядачів на візуальній стороні вистави. У вокальному плані опери головні драматургічні наголоси зумовлювалися єдністю часового руху та просторових розміщень діючих осіб, у тому числі колективно-масових. Широке застосування хорових сцен

відповідає сталій художній традиції, що йде від концепції багаторічного головного хормейстера театру Лева Венедиктова. «Координатором» усіх ланок складного механізму оперного спектаклю став диригент Микола Дядюра; його інтерпретація сприяла тому, що оркестрові масивні звучання в картинах масових сцен при участі хору створювали ефект музичної фрески, що й мав на увазі Дж. Верді при створенні даного оперного полотна [47].

Досвід історії музики свідчить про те, що на кожному етапі становлення музичної культури існують певні національно-стильові домінанти: одна з національних шкіл стає провідною й виконує функції зразка, моделі для інших, тобто стає тим, що в культурології прийнято визначати як патерн (pattern). Такою є італійська оперна школа в період творчості Дж. Верді і саме тому риси оперного мислення Верді, пов'язані з його відношенням до національної оперної традиції, стають парадигмою у розвитку жанрової моделі історико-трагедійної опери. Дж. Верді було властиве особливо гостре почуття сучасності, що змушувало його шукати актуальні сюжети, психологічні особистісні питання, прагнути до відбиття динаміки буття, до переосмислення й наближення історичних подій і фактів. Щодо цього оперне мистецтво Верді виявляє особливо тісний зв'язок із проблемою особистої волі – як свободи вибору вчинку, способу життя й усвідомлення. Отже, оперний стиль Верді є особливим феноменом, що поєднує індивідуально-особистісні й типові риси; він виступає діючим фактором інтертекстуальних внутрішньо-жанрових процесів оперної творчості.

Композитор висуває підвищені вимоги до лібрето, вважаючи необхідними контрастні зіставлення, чергування профанного й сакрального, героїчного й повсякденного. Його творчості властивий шекспірівський підхід до трактування сюжету, основою якого повинна бути правда життя. Верді бере на себе відповідальність не тільки за музику, але й за сюжет, лібрето, сценічне рішення і оформлення, тому суттєво змінює ставлення до змісту, естетичних якостей оперної мелодії: вона повинна відбивати «правду життя».

З цих позицій він критикує попередників, зокрема Дж. Россіні, говорячи, що мелодії не створюють з гам, трелей і групетто; у творах самого Верді колоратура й складні пасажі вже практично відсутні, вокальні ж партії вимагають більш насиченого звучання, сильного й наповненого голосу, тому що скеровані до сутнісного характерологічного значення.

Бурхливий початок життя сімнадцятої опери Верді «Трубадур» мало не менш активне продовження. Слідом за Римом опера йде по всій Італії, виконується в Парижі, Лондоні, інших європейських містах. В ХІХ столітті «Трубадур» вважався найбільш популярною з усіх двадцяти шести опер майстра. Сам Верді вважав «Трубадура» *дуже сучасною оперою*, і це відповідає таємним думкам і відчуттям його співвітчизників. Трагізм у цій опері показаний композитором не як наслідок песимізму й невір'я, а як щирий порив на щастя, світла, волі, на шляху якого перешкодою стає жорстокість і несправедливість людського суспільства.

Опера «Трубадур», яку часто відносять до завершальної серед героїко-патріотичних творів Верді, насправді є переломною й поєднує в собі романтичну тенденцію з засобами «психологічного реалізму» і в сюжеті, і в музиці, і в драматургії.

З одного боку, у ній присутні типові ознаки романтичного стилю, як породження епохи, коли загадковість і парадоксальність особистості з найбільшим резонансом передається за допомогою підкреслено експресивної манери спілкування з публікою. Характерним для романтичного методу є гостре зіткнення образних антитез (реальне – ідеальне, блазнівське – піднесене, комічне – трагічне і т. д.). Світ прекрасних, недосяжних ідеалів протиставляється повсякденності, практицизму й раціоналізму, породжує, з одного боку, драматичну конфліктність, панування трагічних мотивів самотності, з іншого боку – ідеалізацію й поетизацію давнини, народного побуту, природи.

У трьох видатних своїх операх 50-х рр., «Ріголетто», «Трубадурі» і «Травіаті», Верді знайшов нову художню тему, самим життям породжену,

яка повинна була викликати співчуття до долі людей, покалічених різними формами суспільного зла; ця тема має універсальну широту, метаісторичне й метахудожнє значення. Неодноразово відзначалося, що складність партій головних героїв, а головне – їх особливе емоційне навантаження, *смилова надлишковість*, змушували багато театрів миру відмовлятися від постановки «Трубадура». Повною мірою й адекватно композиторській ідеї опанували матеріалом даної опери лише деякі виконавці зі світовими іменами: Л. Паваротті, П. Домінго, М. Каллас, Е. Карузо, Р. Тебальді, А. Нетребко.

Завдяки цілісному художньому розумінню названих виконавців можна засвідчувати, як з загальної естетичної концепції опери народжується співоча концепція оперного образу як особистісного феномена, відбувається, по-перше, глибоке проникнення до синтетичного тексту опери, як носія системних семантичних властивостей (саме так пропонує підходити до музичного тексту з його смисловою «вертикальною» історичною побудовою М. Арановський [7]); по-друге, синергійне поєднання усіх смислових імпульсів, що йдуть до оперного образу від різних художніх складових оперного тексту в його безпосередньому динамічно-часовому «усному» сценічному втіленні. Саме завдяки виконавцям, з їх рольовим призначенням, відкривається синестетична природа оперного твору, як відповідна до синестетичної природи художньої свідомості взагалі (див. про це: [57]).

З феноменом синергії в його адресації оперній творчості пов'язано дві основні проблеми: почуттєвої природи людського сприйняття та оцінювання, котрі наголошують на значенні вищих емоційних станів, зокрема художніх емоцій; художньої форми опери, в осередку якої розміщені музично-мовні знаряддя. Рух, що лежить в основі усіх життєвих проявів, отримує в оперному втіленні різноманітних безпосередніх та опосередкованих значень, може ставати й окремою знаковою величиною, входячи до програми режисерських сценічних дій. Але головним виміром художнього руху, що потрапляє до образної сфери, є психологічний, здатний приймати досить

складні конфігурації та утворювати власні мережу внутрішніх відносин, прихований внутрішній смисловий малюнок образної дії.

Поняття оперного образу як синтетичного художньо-смислового утворення стає свого роду каталізатором, що дозволяє підсилювати взаємодію тих дискурсивних полів, які виникають навколо проблемних питань синергії, синестезії, синестетики, й низки інших, у зв'язку з оновленим підходом до явища оперного твору, як комунікативного феномена, що бере участь у трансляції не лише специфічного музично-інтонованого смислу, а й естетичного «надзавдання».

При зверненні до специфіки оперного мистецтва, як складного художнього-комунікативного феномена, вдається поглиблювати уявлення про, що відбувається у процесах впливу й сприйняття синтетичних художніх образів. Зокрема, цілком справедливим видається твердження, що оперене мистецтво сприяє розвитку особливої форми синестезії, керованої або спрямованої, що набуває сталого призначення стосовно почуттєвого змісту людської свідомості. На цій основі феномен музичності може розглядатися також як загально-художній, водночас цілком специфічний механізм смислопокладання й прояву смислової зацікавленості людської свідомості. Він свідчить про те, що явище смислу цілком підлегле телеології людського життя, відповідає людським способам конструювання реальності. Але синестезія, виражаючи об'єктивні синергійні закономірності, розбудовує досвід цілісного світовідчуття який потрібний людському усвідомленню остільки, оскільки йому властиве прагнення вивести свої гіпермережі в простір інший, *ймовірної*, реальності.

Одним з законів формування особистісного образу в опері, тобто образу персонажу, (що виконується – грається), є ототожнення, котре припускає одночасно й розтотожнення, тобто той тип монодіалогу, який заслужив визначення секумлоквіума й ґрунтується на синергійному процесі, оскільки припускає «подвійне авторство» – ролі-образу й самого себе. На

досягнення даного результату була спрямована технологія підготовки ролі в акторсько-співацькій творчості Ф. Шаляпіним (див. про це: [75, с.17–18]).

Художньо-синтетичним образним, тобто синергійним з індивідуально-психологічної сторони, характером відзначене й ставлення до професійних потреб оперного співака, якого Ф. Шаляпін вважав головною постаттю артистичної оперної дії; він наполягав на важливості вміння оперного артиста входити до образу з повною достовірністю, водночас чітко контролювати власну поведінку, тобто своєрідно роздвоюватися на нову створювану особистість та на власну персону, здатну керувати, свідомо переформувати поведінку, вигляд, способи виразу емоцій.

На складність спеціалізації виконавця, що виконує оперну роль, опановує оперною партією вказував М. Рейзен, коли зазначав, що артистична складова є визначальною у музично-сценічній оперній творчості, а оперним артистом може вважатися лише той, хто, співаючи, заглиблюючись у музичне звучання, не втрачає здатність створювати цілісний завершений художній образ (див.: [75, с. 20]). Додамо до даних слів уточнення: *а цей індивідуалізований вокально-інтонований образ є синтетичним художнім втіленням головної естетичної концепції опери.*

Смисловий обсяг оперної концепції, як естетичної, зумовлює розширення кола художніх функцій оперного образу, котрий, зберігаючи власне персоніфіковане вираження та індивідуально-психологічне призначення, вступає до резонансу з культурно-історичним контекстом, активізує й залучає до «оперного світу» ціннісні домінанти життєвого навколишнього світу, зумовлюючи завдання оперного виконавця розширювати історичний простір ролі, відновлювати сполучну нитку онтологічного часу, за допомоги художньо-синтетичних факторів виявляти багатомірність та цілісність людської свідомості.

Відтак, підхід до оперного образу як до основи оперного діяння та синтетичного художньо-естетичного утворення дозволяє оновлювати розуміння поняття «сучасного виконання». Оперна «сучасність» повинна

тлумачитися як здатність виконавця налагоджувати художньо-символічні зв'язки, прокладати образні шляхи зі штучного, але психологічно дієвого художнього оперного простору до дійсного перебігу життя, таким чином поглиблюючи властиву людській свідомості синестезійність, водночас виявляючи значний синергійний потенціал синтетичної оперної форми.

У дослідженні Н. Зикової (2004 [46]) вивчаються закономірності взаємодії складових художнього процесу, що відбувається у музичному театрі, як такі, що базуються на певних парадоксах, першим з яких є рівнозначність двох рівнів усвідомлення, логіко-аналітичного способу збагнення спектаклю та образно-емоційного сприйняття музики. Звідси комплекси виразових засобів можна розподіляти на раціональні та інтуїтивні, ті, що звернені до послідовної інтерпретації, і ті, що відразу звернені до розуміння. Обидва дані канали діяння перехрещуються у персонах «співаючих людей», тобто виконавців головних ролей-партій, котрі утворюють «семантичну мережу» опери зсередини, є відповідальними за ефективність образної мови опери.

Саме виходячи зі стилю даної образної мови, використовуваної в спектаклі, дослідниця пропонує розрізнити два основні типи музичних спектаклів: спектакль-«музей» і режисерський спектакль, тобто традиційну постановку, яка повторює раніше знайдені сценічні рішення, засоби драматургії у її цілому, і оновлену виставу, у якій вирішальне значення придбає оригінальна режисерська концепція. Авторка наголошує, що оперне мистецтво для сприйняття складніше драматичного тим, що життєвий рівень розуміння смислу в ньому не є таким відкритим та «невидним на поверхні». Оперне мистецтво «наскрізь умовно: немає життєвої подібності мові в манері співом спілкуватися з партнерами, немає логіки побутової мови у тому, що промовляється зі сцени, немає вікової відповідності артиста й героя, немає звичної поведінки в способі триматися на сцені і т. д. Але є музика, яка має колосальну здатність діяти на почуття глядачів, виражаючи внутрішній



стан героя, що є корінною відмінністю від драматичного спектаклю» [46, с. 17].

І найбільш суттєвий висновок: «Музичний театр – це той театр, у якому музична дія зі співаючими людьми стає театральною реальністю, беззастережно сприймається як вірогідність. Це означає: сценічна дія проходить на такому емоційному рівні, при якому музика стає єдиним виразовим засобом. Таким чином, виникає особливий тип сценічної дії, коли умовність поведінки актора стає мов би непомітною для глядача..., коли... глядач починає сприймати як природне те, що таким безумовно не є. Подібна сценічна поведінка створюється поєднанням таланту режисера й акторського таланту співака. І в цьому випадку під акторським талантом співака розуміється не загальноприйнята ідея акторського перевтілення, а його вміння послідовно існувати на сцені в однієї й тій самій виразній манері. Тому протиріччя між співом та і акторською грою залишається ключовим у музичному театрі» [46, с. 18].

Така тривала цитата викликана важливістю висловленої думки, її методичним призначенням, тобто поясненням того, що, перш за все, треба враховувати, шукаючи глибинні механізми організації, створення, досягнення художнього синтезу в оперній виставі, і це дві іпостасі оперного образу як персоналізованого, драматична та музично-звукова, що можуть визначатися як мовні компоненти, причому перший йде від вчинково-поведінкового виміру до словесно-мовної форми, що зливається з музичним звучанням; інший народжується з музичного інтонування й сягає характерологічних показників, також проходячи крізь шар вербалізації. Але обов'язковою умовою для обох є наявність виконуваного образу персонажа.

Автором роботи доводиться, що критерії репертуарності оперних творів визначаються не лише якостями самих цих творів, тобто рівнем їх популярності, що визначається художньою значущістю таких опер, як «Євгеній Онєгін» і «Пікова дама» П. Чайковського, «Травіата», «Ріголетто», «Аїда» Дж. Верді, а й наявністю відомих і бажаних для реципієнта

виконавців, співаків, «співаючих людей». Тому виникають тенденції визначення технічних можливостей виконавців перед плануванням репертуару [46, с. 22], тобто тенденції орієнтації на особистості виконавців, оскільки саме від них залежить ступінь привабливості оперних образів.

Не дивлячись на значну, принципову жанрову відмінність між європейською оперою та китайським театром, що народжує явище Пекінської опери, для даного східного типу оперної творчості також опорним началом є персона, людська особистість в її типізованому та естетично нормованому й омузичненому представленні. Про це пише Жуань Юнчень, досліджуючи синтетичне сценічне дійство як основу Пекінської опери, відзначаючи такі складові даної умовної опери як акторське мистецтво, вокальна майстерність, мова, пластика, танець, майстерність кунг-фу, а також циркове й образотворче мистецтва, «при цьому кожний актор Пекінської опери повинен володіти всім цим різноманіттям виразних засобів на високому виконавському рівні», також при цьому «Пекінська опера – особливий вид театрального мистецтва, пов'язаний з прадавніми китайськими традиціями сприйняття дійсності», тому головна цінність Пекінської опери полягає в збереженні традицій виконання, коли «глядач приходять в оперу любитися акторською грою» саме тому, що «сюжет і стиль виконання спектаклю добре йому відомі» [42, с. 2].

Не дивлячись на те, що спів, вокальне мистецтво не є головним засобом впливу у пекінській опері, воно потребує окремої й значної майстерності, також є синтетичним явищем, причому багатоаспектним; відзначається, що в основі вокалу Пекінської опери лежить поєднання декількох стилів співу, що приходять з різних провінцій Китаю, і пісенні і речитативні форми розбудовуються з опорою на різні діалектні форми. Однак серед специфічних рис Пекінської опери – пісенні форми, пісенний стиль, як «особливий стиль співу й подачі голосу». Музичні форми підпорядковані системі амплуа, котра «допомагає показати широту життя, при цьому загальна акторська майстерність має строгі правила, які з одного боку, допомагають актору у

виконанні ролі, а з іншого – створюють складності, що полягають у неможливості відходу актора від традиції, що склалася. Пекінська опера ділить усіх персонажів за рубриками: вік, професія, стать, соціальний стан, характеру персонажа та його сприйняття виконавцем-актором, тобто довга низка критеріїв все рівно замикається на особистості виконавця.

Стосовно співу існує наступний жанровий канон: спів виникає тільки тоді, коли смислового змісту слова не вистачає для вираження його емоційного наповнення – і тоді словесна образність потребує звукової, вокальної підтримки. Тобто співу віддається найвищий прояв почуття, що утворює емоційну психологічну тканину спектаклю: «Текст п'єси в музичній драмі, яку і являє собою Пекінська опера, відрізняється стислою й відточеною поетичною мовою із властивими йому музикальністю, ритмічністю, звучністю. Для вираження думок і переживань діючих осіб, а також для ознайомлення глядачів з фабулою спектаклю застосовується сольний спів і монолог. Для відбиття повсякденного життя персонажів служать діалоги. Практикуються й так звані репліки «за спиною», призначені для передачі розмови персонажа із самим собою, або «думки вголос». У цьому випадку актор піднімає рукав, як би відгороджуючись від інших діючих і осіб і даючи зрозуміти, що вони його не чують. Техніка співу в Пекінській опері відрізняється високим регістром і напруженістю звучання незалежно від типу амплуа. Таке звуковидобування надається як чоловічим, так і жіночим голосам» [42, с. 12].

Автор підкреслює, що перевага високих регістрів пояснюється китайськими уявленнями про естетику й красу високих теситур у мові й музиці (басові тембри відсутні й серед китайських традиційних інструментів). І хоча для основних чотирьох амплуа – шен, д'ан, цзин і чоу – існують спільні мелодії, вони однак, відрізняються манерою виконання, правилами артикуляції звуку, тому що співаки-актори привносили свої індивідуальні риси у виконання арій, а їх послідовники створювали нові стильові напрями вокального мистецтва [42, с. 13]. Важливість персони

виконавця підсилюється тим, що «у жодного традиційного спектаклю немає композитора. Композитор – особа збірна. Музично-ритмічний малюнок переходить зі спектаклю в спектакль, але актори можуть його варіювати за своїм розсудом: музичні фрази й ритми залежно від сюжету спектаклю можуть міняти своє місце, подовжуватися або коротшати залежно від дії, довжини арії, діалогу і т. д., але мелодійні й ритмічні основи для всіх спектаклів залишаються єдиними» [42, с. 14]. Відтак від актора потрібно, щоб він опанував законами співу, на підставі яких він може всіляко розбудовувати свої власні вокальні здатності, ставлячи своє виконання в залежність від особливостей того або іншого персонажа і його переживань у той або інший момент спектаклю. При цьому «актор пекінської опери – актор синтетичний», а «сутність синтетизма Пекінської опери полягає в думці про те, що «одне у всіх і все в одному». Театральний синтез у спектаклях найбільш відомого різновиду китайського театру дає унікальний зразок взаємодії мистецтв на сцені. Окремі мистецтва, залучені до вистави, з'єднуються, не зливаючись, воєдино, тобто кожне зі складових мистецтв залишається самим собою, повною мірою зберігає свої властивості, не змішуючись з іншими» [42, с. 21].

На сьогодні, порівняння європейського та китайського досвіду створення, розвитку жанрової форми опери стає одним з важливих напрямів оперознавства, хоча порівнювати значення китайської та європейської опер у глобалізованому світовому контексті дуже важко і навряд чи варто. Пекінська опера залишається у статусі обрядової форми, тоді як європейська оперна традиція зумовлюється авторськими стильовими пошуками, які стрімко зростають на сучасному етапі.

Як зазначає Чжан Лічжень (2010 [183]), сучасна китайська опера як театральний виконавський феномен базується більшою мірою на засвоєнні західного досвіду, тобто є акультураційним «трансплантованим» явищем. Хоча є можливість ствердження наявності історії національної опери Китаю

в ХХ столітті, як вже власної вторинної жанрової творчості, що намагається зберегти надбання, специфічні риси первинної ритуальної системи.

Фактологічний матеріал роботи свідчить, що вже в 1980 році на сцені Центрального оперного театру була поставлена чотирьохактна комічна опера «Сто наречених», а в 1984 році – перша китайська лірична опера «Шанши», далі силами Нанкінського фронтового ансамблю була поставлена опера «Прості серця», а творчий шлях, прокладений оперою «Сива дівчина», органічно продовжився «Дочкою партії» («Данднюар»), у якій з'єдналися мистецтво опери з китайською музичною драмою.

Особливого значення для оперної творчості в Китаї набула постановка опери Цзинь Сяна «Степ широкий», котра була названа «першою великою любовною трагедією в історії китайської опери». Освітлюючи докладно сюжет і художню своєрідність цієї опери Чжан Лічжень вказує на те, що композитор, Цзинь Сян, використовував оригінальні виразові засоби, створюючи мелодії без голосу, використовуючи при цьому сучасні технічні засоби, прагнучи створити символи дивного, ірреального, звертаючись до теми духовного відродження людини й природи. Про важливість вокальної сторони свідчить те, що «у всіх великих вокальних партіях опери переважають цільні, підкреслено емоційні мелодійні побудови. При зародженні й наближенні драматичних кульмінацій, а також у проміжках між аріями, монологамі й діалогами майстерно використані прийоми багат шарової комплексної комбінації мелодій з нечіткою складною структурою, що створює емоційно насичений психологічний ефект» [183, с. 18].

Таким чином, вокальна, співоча, сторона стає показником оперної майстерності у декількох вимірах: у суто музичному технологічному, в акторському драматичному й, нарешті, у цілісному синтетичному, художньо-естетичному, *завершально-образному*. В різних концепціях вистави певний вимір міг стати домінуючим, тобто інтегративним, що не знижує значення інших, але вказує на «крапку збирання» оперного творчого процесу як

синтетичного. Провідною роллю вокально-технологічного плану, наголосом на способах музичного інтонування, причому не лише вокального, але вже й інструментального, відзначені ті постановки опер, котрі претендують на позиції історично-інформованого виконавства, тобто на автентичні якості – граничне наближення до того звучання, яким володів даний твір в часи його написання та перших постановок. Втім і виконання барокових опер вимагає знання не лише певних технологічних норм, а усього кола передумов формування й втілення задуму опери, тобто повного контексту даного твору.

Дисертація М. Кошелевої (2020 [69]) дозволяє оцінювати оперну творчість Г. Генделя раннього періоду у контексті музично-театральних традицій бароко, що дозволяє глибше проникати до її образної й органологічної сутності. Як зазначає автор, у ранніх операх Генделя виникає асиміляція різних національних оперних традицій бароко – італійської, французької й німецької, при очевидній перевазі італійської оперної моделі (як на рівні лібрето, так і в системі вокального інтонування).

Образна драматургія й сюжетика ранніх генделівських опер вибудовуються шляхом розвитку двох сюжетно-драматургічних ліній: історико-героїчної або міфологічної і любовної, при домінуванні останньої, що органічно вбудовується в типологічні особливості оперних лібрето барокових опер. Сюжетні мотиви, що формуються в сюжетно-драматургічних лініях, безпосередньо пов'язані з теорією афектів, що обумовлює образно-інтонаційну спільність музичних характеристик героїв опери в подібних сценічних ситуаціях. Визначається, що музичні характеристики персонажів опер Генделя, зокрема «Ринальдо», узгоджуються з позицій того або іншого афекту, коли персонажі сфери «добра» наділяються афектами «радості», «мужності», «страждання» і «гніву», що пов'язані з любовними переживаннями, внаслідок втручання злих сил); персонажі сфери «зла» репрезентовані афектами «люті», «гніву», «запалу», «бажання» (влади), «нападу». З даними афектними якостями пов'язана логіка взаємодії тональностей, що проявляється в кожній

конкретній сценічній ситуації. Традиційна, відома від часів К. Монтеверді, оперна музично-поетична риторика поєднується з авторськими мовленнєвими прийомами, стаючи регулятором відбору музично-виразових засобів. Достатньо прості інтонаційні контури, наприклад, застосування мелодичного руху по тонах тризвуків, квартових інтонацій, використання фактури, типової для *concerto grosso*, швидкий темп, акцентування окремих слів або фраз, наповнюються новим «ситуативним» змістом, узгоджуючись з сюжетно-мотивними рухами оперного змісту. Предметом уважної інтерпретації також є афекти «суму» «уболівання», що передбачають застосування ламентозних інтонацій, оспівування основних тонів, мелодійного обороту –пентахорду, деяких інших. Усвідомлення справжньої інтонаційної природи музичного образу, таким чином, потребує охоплення усіх чинників даного образу як осередку синтетичної художньої оперної дії.

Новий поглиблений підхід виявляє сучасне оперознавство стосовно й досить відомих, усталених оперних концепцій, особливо коли йдеться про оновлені постановочні режисерські рішення. Так, Р. Нагін, характеризуючи оперну творчість М. Глінки в контексті західноєвропейського музичного театру XVIII – першої половини XIX століття, порівнює композицію опери «Руслан і Людмила» з традиціями чарівної опери, розширюючи її контекстуальний вимір до часів її венеціанської трагікомедії, знаходячи паралелі в операх Генделя «Ринальдо», «Тесей», «Орландо», «Альцина», звертаючись до німецького казкового зінгшпілю та до «Чарівної флейти» В. Моцарта, потім переміщуючись вже до більш близького кола романтичних музично-театральних творів («Ундина» Гофман), «Фауст» Шпора, «Чарівний стрілець), «Эвріанта» Вебера, «Вампір» (1828), деякі інші [107].

Дослідник зазначає, що чарівні казкові елементи також були присутні і в ранній російській опері, а антитеза реального і фантастичного, природного і надприродного стає образно-смісловою парадигмою російської опери після М. Глінки, зокрема в творчості М. Римського-Корсакова, що сприяє розвитку музично-стилістичних контрастів, особливо в сфері фактурно-гармонічних й

тембрових прийомів, також з боку використання жанрово-семантичних прототипів. Так, вже досить традиційним, *але після Глінки*, стає протиставлення характеристик героїв реального й фантастичного світів як більш звичного, побутового матеріалу (балада, колискова, гімн, марш і т.д.), фольклорних елементів, діатоніки, чітких метроритмічних структур – і – гармонічних новацій, поліладовості, хроматики, нестійких дисонуючих співзвуч, несподіваних модуляцій та ускладненої ритміки. Вокальні партії «містичних» персонажів відзначені декламаційністю, стрибками на широкі інтервали, іноді наділяються мелодраматичними ефектами, спираються на активний розвиток в оркестрових партіях [107].

Таким чином, у цілому, оцінюючи репертуарні вимоги оперного театру, у тому числі на сучасному етапі, порівнюючи шляхи до художнього синтезу, як мистецько-діяльнісного, у західноєвропейському та російському, також у китайському оперних театрах, треба зазначити домінуючу роль принципів стильового синтезу (зокрема в оперній творчості Г. Генделя та М. Глінки – М. Кошелева, 2020; Р. Нагін, 2011). Також можна засвідчувати особливе значення «чарівної теми» – теми дива й чарівництва у змістовій сфері оперної творчості, у її досить широкому розумінні.

Порівняння шляхів здійснення художнього синтезу в західноєвропейській опері та в китайському музичному театрі, задля чого були охарактеризовані системні складові Пекінської опери (Жуань Юнчень, 2013) та деяких сучасних оперних творів китайських композиторів (Чжан Лічжень, 2010), дозволяє відзначити, що вокальний зміст Пекінської опери передбачає поєднання декількох стилів співу, котрі походять з різних провінцій Китаю, при цьому речитатив базується на пекінському діалекті, а пісенні форми мають узагальнюючі стилістичні показники, підкреслюючи первинне народне походження жанру, тобто скерованість до синтезу і тут постає визначальною для формування системи музичної виразовості.



### 1.3. Виконавські засади оперної творчості як смислового феномена та художньо-композиційного процесу

Як показали попередні підрозділи даного розділу роботи, виконавська основа оперної творчості є вельми широким та с власними ознаками синтезу явищем. У даному підрозділі наводяться матеріали, які пересвідчують, що, вже у виконавських традиціях італійської опери першої половини XVII століття оперний стиль еволюціонував від «співаючої декламації», що підкорялася найменшим відтінкам слова, до узагальненої передачі смислу поетичного тексту та почуттів, що постають за ним, впливаючи на форми речитативу і арії, з виокремленням специфічного феномена оперної мелодії (В. Фоміна, 2013 [161]). Взагалі проблема співвідношення кантилени і віртуозності характеризує розвиток стилю *belcanto* на всіх його історичних етапах, при цьому саме кантилена постає найбільш важливою та складною мелодійною формою, стильовим «завоюванням» опери. Самостійної художньої ваги набувають суто виконавські вокальні підходи до оперно-співацького стилю, що виробляє прийоми *canto spianato* (іт. «широкого співу»), *canto fiorito* (іт. «прикрашеного співу») і *canto declamato* (іт. «декламаційного співу»), також артикуляційні засоби *portamento di voce*, *messa di voce*, вокальні прикраси *appoggia-tura*, *acciaccatura*, *mordent*, *gruppetto*, колоратурні звороти деякі інші. Мелодійні стилі Д. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, що вже дещо індивідуалізуються, зберігають низку подібних рис, що зумовлюються мелодико-ритмічними, темповими й артикуляційними властивостями оперного співу (А. Хоффман, 2008 [168]).

І жанрові, і стильові типологічні риси, що формуються в оперній творчості, передусім спираються на виконавські закономірності, про що свідчить, зокрема, музично-драматургічна форма фіналів в операх Д. Верді (Н. Логунова, 2017 [86]). Зокрема, звернення до типу «фінала *concertato*» набуває значення музично-драматичної кульмінації в композиції італійської опери XIX століття; даний фінал визначає і традиційні, і новаторські риси

оперного письма Верді. Причому вердієвське розуміння фіналу як зони найсильнішої музично-драматичної напруги зберігається впродовж усього творчого шляху композитора й наростає у пізній період його творчості, коли виникає експериментальна відмова від прийому *stretta*; а усі головні тенденції тлумачення фіналу досягають художньої вершини у великому фіналі «Отелло», що набуває симфонічного масштабу. Тому в новаторському авторській стильовому тлумаченні оперний фінал перетворюється на різновид «маленької опери, де будь-яка оперна форма можлива» (86, с. 18), постає квінтесенцією основних принципів оперної драматургії.

У дослідженні В. Фоміної (2013 [161]) спеціально виокремлюються проблеми сучасної вокальної інтерпретації італійської опери першої половини XVII століття, йдучи від опер К. Монтеверді. Авторка концентрує увагу на розкритті сучасного значення і способів використання вокальних традицій ранньої італійської опери, тому прагне знайти критерії їх використання в сучасній концертно-театральній практиці. Звичайно, ключовим поняттям, коли йдеться про діалог виконавських традицій, постає поняття інтерпретації, від якого відгалужується поняття «інтерпретаційної моделі», як гнучкого інструменту, що може бути застосованим до виконання музики різних історичних епох, а це передбачає достатню динамічність, здатність до варіативності структурних елементів даної моделі. Звичайно, характеристика ранньобарокової моделі передбачає пору на теорію афектів й активізацію принципів історично інформованого виконавства «як науково обґрунтованого способу інтерпретації, заснованого на комплексі виконавських традицій з урахуванням сучасних вимог до професійного співочого голосу» [161, с. 8]; дослідниця підкреслює, що вокально-виконавські традиції раннього бароко можуть відновлюватися в умовах сучасної театраль-но-концертної практики, сполучатися з традиціями вокального мистецтва сьогодення і, навіть більше, саме дана творча взаємодія стає запорукою переконливої та художньо виправданої інтерпретації.

Знадобилося спеціальне масштабне й послідовно аналітичне дослідження, щоб довести, яким чином формувалися мовно-стилістичні основи вокальних оперних традицій, які виконавські ідеї приводили музикантів до стильових відкриттів, зокрема, як впливали експерименти окремих майстрів (Дж. Меї, В. Галілеї, Дж. Каччіні та ін.) в сфері сольного мадригалу на визначення нових технічних способів сольного-вокального інтонування.

Відомо, що саме емоційно значиме слово веде до формування монодичного стилю, узагальненого Дж. Каччіні як «*stile arioso*» («аріозний стиль»). На той же час Я. Пері розробив «*stile recitativo*» («речитативний стиль»), який став виконавським стилем, призначеним для експресивно-емоційної сценічної декламації. Афект виражали, у першу чергу, слова художнього тексту; в сфері музичного інтонування переважав речитативний силабічний тип. Поєднавши декламаційне та речитативне начала, вже у своїй першій опері, «Орфей», К. Монтеверді фактично робить авторське відкриття, створивши свій власний стиль «*parlar cantando*» («співаючу декламацію»), також виходячи з панування поетичного тексту, у якому втілена певна емоційно-психологічна ідея. До середини XVII століття вокально-виконавський оперний стиль, саме як інтерпретативний стосовно і слова, і сценічного характеру, еволюціонував від співаючої декламації, що підкорялася найменшим відтінкам слова, до узагальненої передачі змісту й почуттів поетичного тексту, тобто до мотивно-мелодійного укрупнення.

Усі зміни способу вокального мовлення узагальнювалися, кристалізувалися у внутрішніх жанрових формах арії та речитативу, котрі набували все більш сталих, визначених ознак, семантичних функцій. Виникали і досить усталені функціональні взаємодії між названими формами, що стосувалися і композиційної побудови опери, і образного змісту, смислової динаміки образу персонажу, логіки його умовного сценічного життя.

Розвиток стилістики речитативного «співочого висловлення» виамгав від вокалістів, водночас, оволодіння сценічним словом й акторської майстерності та опанування специфічним оперним мелодійним началом. Одним з чинників історичного значення творчості К. Монтеверді стало те, що він однаково ретельно працював і над поетичним словесним, і над музичним інтонуванням, розвиваючи ідеї так званої «другої практики», виходячи з рівності слова й музики (Венеціанська школа), а головне – виходячи з нового розуміння людської екзистенції, розроблюючи Нове емоційне осмислення музики як відбиття емоцій привело до розробки «*stile concitato*» («схвильований стиль»), який припускав передачу найбільш експресивних емоційних станів людини, включаючи гнів, бурхливі пориви страсті. Монтеверді диференціював вокальні виконавські стилі, виділяючи «*stile patético*» («патетичний стиль»), заснований на піднесеному поетичному тексті, виразній кантілені, невеликих пасажах і колоратурах в аріозних частинах арій; але головним залишалось співвідношення речитативного та аріозного стилів, що гнучко варіювалося у залежності від гостроти драматичного моменту, від змісту словесного тексту та значення окремих слів, від емоційного підтексту сцени [161. с. 16].

Оперна емоціологія, як достатньо автономний аспект вивчення оперної поезики у її вокально-артистичному втіленні, починається з класифікації афектів у самому музичному матеріалі опери, звичайно поєднаному з поетичним словесним текстом. Формуються цілісні комплексні музично-словесні стилістичні характеристики, що не лише визначають афективний зміст вокальної партії, а й стають її мовленнєвою основою, тобто оформлюється специфічне оперне вокальне мовлення, що буде впливати не лише на весь лад опери, а й на еволюцію музичної мови в інших, інструментально-оркестрових сферах.

Дуже красномовним щодо мовно-стилістичних засад опери є саме той факт, що явище афекту, тобто яскравого емоційного стану, усвідомлювалося й втілювалося вокально-виконавським шляхом, адже «афект закладався

автором у вокальній лінії, що йшла за поетичним текстом, і в інструментальній партії. Тип афекту визначався характером музики, сукупністю ефектних слів художнього тексту й стилістичних музичних прийомів, які утворювали музично-риторичні фігури... По даних стилістичних ознаках вокаліст визначав основний афект, загальний емоційний зміст тексту, розшифровував емоційний підтекст, робив фразування вокальної партії. На цій основі він розподіляв у мелодійній лінії засоби виразності, прийоми вокальної техніки, визначаючи їх технічно-вокально-технічні параметри відповідно до виконавських традицій. Це вже входило в «зону виконавської компетенції»» [161, с. 17].

Таким шляхом в італійській опері склалися типи арій, що були відповідні до найважливіших афектів, також узагальнювали, за певним розподілом, провідні музично-риторичні фігури, з врахуванням їх зображального та виражального призначення. Наводячи приклади даних фігур, В. Фоміна виділяє серед них фігури паузи, фігури повторення, фігури прикрас; останні особливо важливі для вокаліста й спрямовані до розвитку віртуозних складових оперного співу. Знання риторичних фігур та практики їх використання в ранніх операх дозволяє розшифровувати семантику стилістичних комплексів, тобто розшифрувати оперні прийоми створення афектів, таких як страждання (скарга), гнів, любов, радість в деяких вокальних партіях опер К. Монтеверді та інших барокових авторів.

Метро-ритмічні особливості співу також входили до подібних комплексів, поєднуючись з мелодійним розгортанням, опосередковуючи водночас і час музичного звучання, і час сценічної дії, тобто набуваючи власної «змістової поліфонії», тому ритмічний розвиток завжди вказував на темп сценічної дії та рівень її драматичної напруги. Як зазначає В. Фоміна, «темпоритм визначався афектом, жанром твору, особливостями орнаментики, був пов'язаний з характером музики: *Allegro* означало «весело», *andante* – «спокійно». Афекти гніву й радості припускали градації швидкого темпу, афекти суму, страждання, любові – темпу повільного.

...Темпоритмічна воля визначалася виконавською манерою «tempo rubato»... Внутрішні зміни темпу залежали від вираження страсті, використовувалися при колорируванні ключових слів і в каденціях для демонстрації віртуозних можливостей голосу, без шкоди для передачі поетичного тексту» [161, с. 20].

Не менш важливим виконавським прийомом, також пов'язаним з мелодичним розвитком та способами вокального висловлення, ставала гучнісна динаміка, котра передбачала власну низку засобів, включаючи *mezza voce*, парну контрастність – використання *forte* – *piano*, що визначає ефект «луни», поступове наростання та «терасоподібну» динаміку, виділення гучністю окремих фраз, ключових слів, показових для даного афекту. Окрім цього, що дуже важливо, *гучнісні просторові динамічні характеристики виявляли залежність від темпоритмічних часових* (як то *allegro* – *forte*, *andante* – *piano* та варіанти цього).

Але провідним засобом вокального оперного мовлення поступово стає «мікродинаміка»: філірування звуку, зменшення динаміки при підвищенні звуку, посилення гучності – при зниженні, динамічні виділення окремих складів або співзвуч у вигляді акцентів, пов'язаних з артикуляцією. Можна навіть сказати, що формується власна оперна вокально-виконавська форма, котра передбачає декілька системних рівнів, *фундаментом якої є виконавська динаміка як сукупність прийомів трансляції звуку голосу, виведення назовні гучнісних та темброво-забарвлених якостей вокального (співочого) голосу.*

Вихідним у даній виконавській формі є рівень звуковидобування, породження вокального звучання як такого, тобто рівень артикуляції, що у бароковій літературі підкорявся правилам акцентування й лігатур, коли «найважливішим значенням ліги був акцент на першій ноті і її подовження. Крапки означали рівне виконання звуків. Акцент окремого звуку або співзвуччя визначав динамічну, агогічну й метричну форми. До вокальної партії також ставилися ритмічний акцент і емпазис. Афект любові припускав використання *legato*, але більш дрібного у порівнянні з сучасним, афект гніву

– маркіровану форму, афект радості – змішану маркіровано-легатну форму. Існував взаємозв'язок між артикуляцією та динамікою, артикуляцією та характером твору, обумовлений афектом у співвідношеннях: forte – staccato, piano – legato; legato – секундові інтервали, тріолі, ін.» [161, с. 21].

Але найважливішим параметром музично-виразного компонента ранньобарокової вокально-інтерпретативної моделі постає мелодійна та ритмічна вокальна орнаментика, котра складалася з мелізмів, закріплених у рамках стилю, і дімінуїції – імпровізаційного виду прикрас, входила до «зони виконавської компетенції», хоча мала певні правила обмеження, котрі визначалися різними композиторами індивідуально. «При народженні опери обов'язковою частиною виконання каденцій було tremolo, trillo і passaggi, їх розподіл і особливості виконання входили до компетенції вокаліста. У межах флорентійсько-мантуанської оперної традиції використовувалися дрібні прикраси: accenti, esclamazione, trillo, ін. Для різних афектів у речитативному стилі використовувалися різні типи ескламацій... Основними афектами, що вимагають пасажів і колоратур, є афекти радості й гніву. Хвилювання страстей відбивала також ритмічна орнаментика, що полягає в застосуванні гострого синкопованого або «ломбардського ритму», характерного для вираження афекту любові...» [161, 21–22].

Таким чином, з втілення афектів виростає також і розуміння виконавської форми, її технічних засобів та її смислового призначення, що впливає на розвиток тих аспектів вокальної стилістики, котрі у майбутньому узагальняться у понятті віртуозного співу. З цього випливає *глибинне призначення самої віртуозності, котра покликана експлікувати найважливіші смислові достоїнства «співаючого голосу», «співаючої людини» в опері.*

Важливим етапом розвитку вокально-виконавських засад оперної творчості (як смислового феномена та художньо-композиційного процесу) є *становлення стилю бельканто, вірніше навіть – культури бельканто, що, будучи суто вокально-виконавським явищем, набула широкого художнього*

значення, узагальнюючи культурно-історичний досвід існування опери на певному хронотопічному етапі (в Італії XVIII – XIX століть).

Матеріал дослідження А. Хоффман (2008 [168]) дозволяє поєднувати композиторський, вокально-виконавський та вокально-педагогічний ракурси розгляду даного явища, надаючи відомості про нього з відповідних до його історії текстів – трактатів з вокальної теорії й педагогіки, збірників вокальних імпровізацій, виконаних знаменитими співаками XIX століття, оперних творів, що безпосередньо втілювали стиль бельканто. Ключовою ідеєю постає розвиток категорії «мелодійного стилю» як найбільш відповідної до природи бельканто та творчо-виконавських завдань оперного співу.

Засадничею рисою «мелодійного стилю» бельканто постає *співвідношення кантилени та віртуозності*, причому і в композиторській, і в виконавській творчості, також на всіх стадіях його історичного розвитку.

Створення бельканто є вже досить розгалуженим й історично розвиненим явищем, що містить багато різних стилістичних передумов, інтонаційних чинників. Термін, що перекладається як «пісня», «мелодія», «співучість», в оперному контексті набуває інших значень, обростає новими семантичними показниками, хоча до сьогодні залишається справедливим ствердження, що пісенність і танцювальність утворюють найважливішу жанрову основу тематизму італійських оперних арій у другій половині XVII – на початку XVIII ст. на їх основі розвиваються нова оперна кантилена, котра є більш складною, синтетичною мелодійною формою, є головним відкриттям і досягненням оперного співу, опери як жанру у цілому.

Не менш суттєвим є для оперного вокального мистецтва й опанування власними способами, якостями віртуозності.

Як справедливо зазначає А. Хоффман, термін віртуозність, як і кантилена, має латинське коріння (лат. *Virtus* – це «сила», «доблесть», «талант»). За останні декілька десятиліть, враховуючи також досвід автентичного виконавства, суттєво змінилося, у позитивний бік, ставлення до



віртуозних складових, традиції віртуозного співу доби бельканто. Цьому немало посприяли численні майстерні виконання та записи опер XVII–XVIII століть, нове освоєння оперних партитур, що відображують історичну еволюцію цього магістрального стилю оперного співу. Сьогодні можна вже вважати повністю доведеним, що італійська опера XIX в, насамперед, його першої половини, «успадковує естетично пофарбоване відношення до віртуозності, принаймні в тому, що стосується відношення публіки до мистецтва видатних співаків і оперних творів» [168, с. 10], дозволяє практично й теоретично підтвердити, що поняття кантилени й віртуозності є двома головними рівноцінними якостями бельканто, також найбільше відповідають специфіці, корінній художньо-естетичній природі оперного співу, тому залишаються завжди затребуваними, актуальними, потребують постійної прискіпливої уваги.

У дослідженні А. Хоффман справедливо наголошується на значенні вчення М. Гарсії (1840), котрий узагальнив виконавську практику двох попередніх століть і запропонував важливу для розуміння бельканто XIX ст. система стилів *canto spianato* (іт. «широкий спів»), *canto fiorito* (іт. «прикрашений спів») і *canto declamato* (іт. «декламаційний спів»), базуючись на єдності вокального мелосу та манери співу, тобто техніки вокального оперного звуковибудовання та фразування. В музичній практиці, як і в теоретичних уявленнях, межа між даними стилями, так само, як і між кантиленою та віртуозним співом в опері, не була ще достатньо усвідомленою, в першій половині XIX ст. у композиторській творчості та у вокальному виконавстві переважали змішані кантиленно-віртуозні форми, що, власне, й відобразив М. Гарсія у своєму трактаті. У двох виданнях трактату (перше – Париж, 1847; друге – Париж, 1856) матеріал арій, фрагменти з певних арій розглядаються та оцінюються з двох даних сторін: як приклади і кантилени, і віртуозного співу, але таким чином встановлюються специфічні риси кожної.

Поєднання кантилени та віртуозності, їх нові яскраві технологічні та семантичні сполучення відзначають три оперні стилі, що є, водночас, і типовими національними, і особистісними авторськими стилі Д. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті. З них особливими колоратурними якостями виділяється оперний стиль, як вокальний мелодійний стиль, Д. Россіні.

Нагадаємо, що вже впродовж XVIII століття в оперному мистецтві активно розбудовується колоратурна техніка, тому створюються масштабні арії, що відрізняються патетичною кантиленою, протяжністю теми і її розвитку. Від цього століття розвиток віртуозного вокалу передається наступному. Віртуозні прикраси поступово відділилися від елементів риторики й стали служити музиці. До 1730-х рр. у неаполітанських операх *seria* основною якістю була виразна вимова слів, цей стиль називали арії *parlate* (розмовні). Далі цей стиль почав проявлятися й в інших видах арій, наприклад, як буфонна скоромовка. Канон опери *seria* піддався трансформаціям до кінця XVIII в. Віртуозна колоратура, високого рівня філірування, кантилена, повнота звучання, співучість виконання – так характеризується співочі навички в стилі *belcanto* у вокальному мистецтві середини дев'ятнадцятого століття [168].

Усі ці риси підсумовуються у стилі Д. Россіні, причому не лише по лінії *seria*, але й значною мірою у комічних творах майстра. У мелодійному стилі Россіні є присутнім *canto spianato*, *canto fiorito*, *canto declamato*. Вокальна партія, будується з врахуванням реєстрової будови голосу, характеру героя, статусом персонажа та типу голосу. У виконанні партій своїх опер Россіні зажадав нових технічних навичок, тому й настає новий період для *belcanto*, коли від виконавців вимагається розширення можливостей діапазону, передачу реалістичних переживань, почуттів, а насиченість оркестру пред'являє динамічне підвищення звучання, витривалість у більш активній подачі звуку» спів *belcanto* збагачується новими фарбами *колоратурного виконання*.

---

Колоратура Россіні – це віртуозна вставка, яка відрізняється ритмічно та інтонаційно від теми, адже композитор прославився як майстер фігурованного викладу вокальних партій.

Оперні партитури Россіні являють яскравий приклад завдань, які повинен був виконати вокаліст. Це й широка кантилена в мелодіях, і найскладніші колоратури, прикраси, великий діапазон, виразність, нюансування, різні манери, вміння охарактеризувати героя в експресивному звуковидобуванні, а також ліричного персонажа, партію в ліричному звучанні. Також усе вище перераховане було основною метою вокальної педагогіки першої половини ХІХ сторіччя. Ці принципи відповідали й естетичним вимогам романтичної опери, а також ці закони дозволяли розкрити найкращі можливості, достоїнства голосового апарата співака.

Узагальнюючи основні вокально-педагогічні принципи школи *belcanto* першої половини ХІХ сторіччя, можна сформулювати вимоги, що висуваються до співака, який повинен був володіти: способами звукоутворення – грудним, фальцетним, головним (для тенора й жіночих голосів); вмінням згладжувати регістрові переходи; способами вокальної артикуляції – *legato*, *staccato*, *portamento*; динамічними нюансами – *pp*, *p*, *ff*, *f*, *crescendo*, *diminuendo*, *messa di voce*; пасажною технікою – гаммами діатонічними й хроматичними, арпеджіо, руладами, репетиціями, стрибками із заповненням, схованим двухголоссям; вокальними оздобленнями – *appoggiatura*, *acciaccatura*, *mordente*, *gruppetto*, *trillo*, *mordentetrillo*.

На освоєння цих вокальних прийомів йшло багато часу, оскільки виконання пасажів, арпеджіо та ін. необхідно було довести до такої довершеності, щоб вміти співати не лише по нотах, але й вільно імпровізувати. Голос ставав гнучким, пластичним, здатним до виконання найбільш запаморочливих і технічно складних пасажів. Аналіз різноманітних посібників з вокальної педагогіки показує, що вона була спрямована на виховання таких якостей голосу, які були потрібні для виконання сучасного репертуару [4; 31]. У цілому, можна сказати, що Д. Россіні став справжнім

творцем пізнього бельканто, тому що привніс в оперу й тим самим у вокальну техніку нові якості: це більш вишукана динаміка, темброва різноманітність, широкий діапазон; композитор не відмовлявся від досягнень попередниками й вокальної школи, від віртуозності неаполітанців, але дав жанру змістовність, співу – більшої природності; арії Россіні дуже яскраві, ефектні, наповнені святковим феєрверком, головне в них те, наскільки співак володіє майстерністю голосового апарата; нарешті, для творів композитора важливим елементом є колоратура (оздоблення) – мелізми, складні, віртуозні пасажі, що прикрашають мелодію.

Партитури опер Д. Россіні потребували від виконавців граничної витривалості голосового апарата, вміння тримати тривалий час ноти на крайніх верхах діапазону з насиченими динамічними нюансами. Тому у Россіні були улюблені співаки – М. Марколіні, І. Кольбран, які співали будь-який репертуар, від контральтового до сопранового. При цьому, коли вокально-технічні вимоги підвищувалися, володіння бельканто ставало на новий рівень можливостей (великий діапазон, колоратурна техніка, широка кантилена, динаміка звуковидобування), на перший план все рівно висувалося прагнення до передачі психологічної правди, справжнього образу живої людини.

---

А. Хоффман вказує, що у XIX ст. колоратура є найважливішим компонентом не тільки віртуозного, але й кантиленного співу у цілому, будучи зумовленою особливим «фарбуванням» співу за допомоги технічно важких пажів, квітчастої фігурації або орнаментальних прикрас у вокальній партії. І це явище мало власну історію, з її найважливішим етапом у першій половині XIX ст., зокрема у творчості Д. Россіні. Россіні, а слідом за ним і інші оперні композитори, стали не лише фіксувати усі прийоми оздоблення, прикрашання співу в нотному тексті, але й розробляли якомога точніші вказівки для виконавців. Найбільша кількість колоратур в італійській романтичній арії зосереджувалася, як правило, наприкінці *cantabile*

(повільного розділу арії) і усередині *cabaletta* (швидкого розділу). Однак рясно орнаментовані *cantabile* також не є рідкістю.

Серед різних типів взаємин колоратури та мелодії у вокальних партіях італійських композиторів найбільш усталеними є наступні позиції: колоратура є віртуозною вставкою, що інтонаційно та ритмічно контрастує основній мелодії; мелодія арії постає як велика підтекстована колоратура, тобто складається з розспіваних типових орнаментальних фігур; колоратура формується поступово, виростаючи з невеликих мелодійних розспівів, влітаючи у загальний маюнок мелодії. В аріях Россіні частіше зустрічаються перший і другий способи взаємин колоратури й мелодії, у вокальних партіях Белліні – третій. Доніцетті використовує всі три способи, хоча перевагу віддає, як і Россіні, першим двом.

А. Хоффман зауважує, що найважливішим мелодійним прийомом Белліні є принцип поступового виведення віртуозних прикрас (фіоритур, колоратур) з мелодії-теми й розспівів (їх можна назвати «повільними» прикрасами). У результаті такого глибинного взаємопроникнення, проростання колоратури й мелодії-теми, принципова відмінність в їх інтонаційному вигляді, практично, відсутня. Виникає дивна внутрішня цілісність і злитість, відчуття нескінченності мелодійного розгортання. Таким чином, в італійській оперній вокальній мелодиці XIX ст. прослідковуються дві головні тенденції: трактування оздоблення мелосу як орнаменталізації, призначеної для того, щоб зробити основну мелодійну лінію більш різноманітною й цікавою; виведення колоратури з самої мелодійної теми арії, з її мелодійних розспівів і фіоритур, як це робив Белліні [168, с. 13].

Свої оперні партії, Д. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті створювали для певних виконавців, тобто розраховуючи на конкретних співаків, що було типовим явищем для тогочасної оперної практики. У низці виконавців жіночих партій опер Россіні особливо виділялися Марія Марколіні й Ізабелла Кольбран. Видатними інтерпретаторами музики Белліні були Джудитта Паста й Марія Малібран, Доніцетті – Джулія Грізі й Джузеппіна Ронці де

Бегніс. Виконавські дані примадонн, для яких композитори створювали свої опери, впливали на характер вокальних партій, їх технічні особливості. Наприклад, партія Норми, написана для Пасті, розрахована на голос великого діапазону, володіння звуковою палітрою, умінням «перекрашувати» той самий звук, на кантилену широкого подиху. Примадонни не «спеціалізувалися» на операх одного композитора; вони співали всі, включаючи у свій репертуар сопранові, мецо-сопранові й навіть контральтові партії. З одного боку, бажання бути універсальною в сукупності із прагненням до драматичної правди й експресії породило проблему інтонування; з іншого боку, вокальна партія, написана для універсальної співачки, відрізнялися технічною складністю, містила в собі колоратури двох видів – *di bravura* і *di grazia*, тому «планка вокально-технічної майстерності» продовжувала залишатися на високому рівні [168, с. 21]. Дістаємося неминучого висновку, що «виховання співака, якому рівною мірою доступне виконання протяжних кантиленних мелодій і яскравих віртуозних прикрас, який володіє значним діапазоном голосу й вміє співати в різних «манерах», який вільно володіє різними виконавськими нюансами – усе те, що було основною метою вокальної педагогіки першої половини ХІХ століття – зберігає актуальність і сьогодні» [168, с. 26].

У цілому, спільними рисами вокально-виконавського та художньо-композиційного процесу в італійській опері, як класичному прикладу жанру, є:

- композиційно й концепційно виправдана єдність словесного й музичного текстів, як в одночасності, так і в чергуванні й зіставленні, а також драматичної дії, що включає різні види сценічного руху, від простої ходьби до хореографічної сцени;

- наявність достатньо чіткої актантної моделі з функціональним розподілом персонажів і закріпленням за кожним певної «зони експресії»;

- типізація сюжетних ходів, образів персонажів, мовного стилю, тобто стилю висловлення, кожної з діючих осіб, внаслідок чого виникає власний

музично-лексичний компендіум опери, що включає й виконавські прийоми, вказує на вокально-інтерпретативні границі жанру.

Єдність волі й порядку – одна з основних ціннісних антиномій у побудові художньої форми, знаходить своє особливі прояви в сфері вокально-виконавської оперної поезики. По-перше, дана антиномія існує на рівні жанрово-композиційного цілого, що допускає *вільний* вибір словесного й музичного стилістичного матеріалу в широкому життєвому просторі, у той же час вимагається підпорядкування даного матеріалу досить строгому сюжетно-тематичному й актантному, а тому й *художньо-комунікативному*, порядку; по-друге, вона існує на внутрішньому плані композиційно-драматургічного розгортання жанрової ідеї, коли воля персонажів і їх музичних характеристик у вираженні почуттів, особистого самопочуття і его-концепції вступає в протиріччя з вимогами жанрового *порядку* й загальноприйнятих способів формотворення.

Історична фактографія розвитку італійської опери класико-романтичної доби дозволяє переконуватися в тому, що Д. Россіні у своїй творчості охопив усі можливі модифікації бельканто, обновляв оперну драматургію й музичну мову опери, як раніше В. Моцарт, зробив ансамблі більш дієвими й різноплановими, завжди виступаючими кульмінаційними моментами оперної композиції.

Д. Россіні написав 38 опер у жанрах *seria* і *buffa*, але найбільше підкреслив *національні традиції опери buffa*, серед яких опора сюжету на типовий побутовий конфлікт і образи діючих осіб, що нагадують героїв італійської народної комедії; традиційне чергування пісенних номерів (сольних і ансамблевих) з речитативами *secco*; 2-х-актна структура з характерними фінальними ансамблями й стрімка динаміка в розвитку дії: події розвертаються з незвичайною швидкістю, немає нічого зайвого, усе веде до мети. Россіні вмів вишикувати дію таким чином, що інтерес слухача не слабшав ні на хвилину, увесь час зростаючи, не даремно його називали «маестро крещендо».

Від традицій комічного театру в цілому йде також народності музичної мови, опора на жанрово-побутові форми ( від тарантели до вальсу). У той же час, традиційні прийоми старої опери-buffa композитор не просто повторив, а обновив, збагатив. Його величезною заслугою з'явилося перенесення на італійський ґрунт оперних досягнень Моцарта. Так, сміливим нововведенням в опері «Італійка в Алжирі» виявилось те, що Россіні виписував у партитурі вокальні партії з усіма віртуозними пасажами й прикрасами, зажадавши від співаків точного виконання авторського тексту. Це означало справжню реформу італійського оперного співу. Інше драматургічне відкриття Россіні в опері – це чіткий розподіл музично-мовних характеристик протипоставлених образних сфер.

Оперні партитури Россіні являють яскравий приклад завдань, які повинен був виконати вокаліст. Це й широка кантилена в мелодіях, і найскладніші колоратури, прикраси, великий діапазон, виразність, нюансування, різні манери, вміння охарактеризувати героя в експресивному звуковидобуванні, причому як ліричного, так і комічного персонажа.

Ідея фінального ансамблевого поєднання, фінальної оновленої сумісної характеристики оперних персонажів, тобто погляд на фінальні сцени, «сценічні ситуації», як на кульмінаційні моменти художньої композиції опери, транслуються від Россіні до Д. Верді; вона стає визначальною для його оперної драматургії. Так, Н. Логунова (2017 [86]) робить предметом спеціального вивчення музично-драматургічну форму фіналів в операх Верді, розкриваючи їх поліфункціональний зміст та розподіляючи їх за місцем в загальній структурі вистави, як серединний та заключний. З них перший віддзеркалює схрещення протиборчих образних сил, різке загострення конфлікту в масовій сцені, події якої визначають увесь подальший плин драми, і такий фінал має місце майже в кожній опері Верді. Він є вузловим моментом музичної драматургії, йменуючись фіналом *concertato*, що придбає значення музично-драматичної кульмінації в композиції італійської опери XIX століття. Дослідниця прослідковує



еволюцію ставлення композитора до фінальних сцен, що веде до зростання масштабу та ролі центральних фіналів, причому планування фінальних сцен відбувається вже на етапі створення лібрето, тобто вони дійсно є «вузловими» з усіх точок зору для оперного задуму. Важливість розуміння логіки фінальних сцен для процесу виконавської вокальної інтерпретації зумовлюється саме їх збиральною драматургічною функцією, також притаманною їм перетворюючою естетичною функцією, що спрямована до катарсису, враховуючи трагедійний імпульс опер Верді як головний.

Можна погодитися з Н. Логуною у тому, що творчість Верді увібрала до себе всю історію становлення, розвитку й поступового «розсіювання» такого важливого музично-драматургічного атрибута італійської опери ХІХ століття, як фінал *concertato*. Композитор створив видатні фінальні сцени у всіх своїх операх, крім «Ріголетто» і «Сили долі». Таким чином, шлях розвитку центрального фіналу у Верді охоплює понад 50 років, причому не раз після новаторських вирішень композитор вертався до більш традиційної моделі. У фінальні сцени опер Верді нерідко включаються досить розвинені сольні й ансамблеві форми, і найбільш раннім прикладом може служити перший фінал «Ернані» з каватиною Сильви, далі ускладнені структури початкових розділів характерні для фіналів «Макбета», «Битви під Леньяно», тобто «нестандартний підхід до розв'язку проблеми *concertato* проявився з перших кроків композитора в оперному жанрі», а «найважливішими тенденціями ...вердієвських фіналів є загострення протиставлення контрастних емоцій, що досягається за рахунок ускладнення фактури ансамбля, а також посилення мелодійного рельєфу, коли *concertati* наділяються виразним ліричним тематизмом. Обидві тенденції досягають своєї кульмінації у великому фіналі «Отелло», де драматична ідея й прагнення до яскравого мелодизму вкупі з постійним музичним розвитком привели до народження грандіозного музичного цілого, симфонічного не тільки по масштабах, але й по якості сполучення матеріалу» [86, с. 20 ].

Таким чином, центральні або серединні фінали опер Верді концентровано виявляють головні ознаки його оперного мислення та ставлення до вокально-виконавського змісту опери, вони мають декілька класифікаційних рівнів, можуть розподілятися і на сцени, що представляють підсумок розвитку акту, і на самотійні картини. Стосовно ліричних «сценічних ситуацій», то вони суміщають туттійні ансамблі з ансамблями сольного типу, тобто з провідною роллю солістів. Саме цей другий різновид поступово стає переважаючим, а кульмінацією усіх фінальних форм й тенденцій є фінал III акту «Отелло», котрий доводить, що, дійсно, фінал можна оцінювати як «рід маленької опери, де «будь-яка оперна форма можлива» (да Понте, [86, с. 18]) а вивчення вердієвських фіналів відкриває еволюцію композитора як драматурга, як оригінального автора, який, водночас, зберігає вірність і «букві» (технологічним засадам), і духу (естетичному й образному ладу) італійської оперної традиції.

#### **1.4. Про явище та поняття сучасного оперного стилю**

Заключний підрозділ першого розділу дослідження спрямований до визначення тих своєрідних протиріч, котрі виникають разом з тим мистецьким, художньо-естетичним синтезом, котрий визначає природу оперної творчості. Вони узагальнені в трьох основних парадоксах опери, жанровому, композиційному та стильовому. Серед них жанровий парадокс опери, як окремої художньої сфери, полягає в тому, що опера формує свої власні закономірності об'єктивним історичним шляхом, але в опорі на ті явища, що цілком належать до умовної художньої «реальності», тобто до суб'єктивно-ілюзорного художнього виміру; центральний – композиційний – парадокс опери обумовлений взаємозв'язком масштабності, значного обсягу оперної дії, художнього тексту опери й особливої деталізованої формульності її мови, специфічної оперної риторики, яка проходить крізь усі рівні художньо-виразової системи опери; стильовий є головним логіко-

смісловим парадоксом опери, оскільки це є співвіднесення головної естетичної ідеї з системою художніх засобів або спрямованість конкретних прийомів виразовості до узагальненого смислового начала, що завжди перевершує значення окремих значеннєвих фігур, семантичних конструкцій, оскільки опера формується й розбудовується як мистецтво більших соціальних ідей і, відповідно, великого стилю.

Підкреслимо, що стильовий парадокс опери пояснюється також її складною театральною природою, що поєднує безліч підлеглих «малих» стильових феноменів, й це дозволяє розглядати оперну дію, оперний композиційний регламент і музичну концепцію як певного художнього «сюзерена», керуючого системою жанрово-стильових «васалів», серед яких містяться арії, речитативи, ансамблі, хори оркестр, сценічна композиція, навіть художнє візуальне оформлення. Але головними конфронтуючими, підлеглими й, одночасно, заголовними началами виявляються в опері вокалісти-актори, що виконують основні ролі (партії), і режисер, що забезпечує єдиний характер оперної дії, у тому числі у конкретному театральному хронотопі, тобто у процесі постановки на театральній сцені.

Наближаючись до визначення поняття «оперний стиль» у цілому, треба, перш за все, зауважити, що стиль як текстологічне явище й систематичне поняття – також як і стиль кожного оперного твору – поєднує в собі історичні стилі культури та їх ціннісні домінанти, національні стилі оперних шкіл як самостійні художні феномени, індивідуальні композиторські стилі, стилі співу й артистичні стилі окремих виконавців, нарешті – стилі режисерських інтерпретацій, як авторські, але також здатні до типізації. Способи символізації цілісної оперної мови утворюють головний драматургічний напрям оперної постановки, впливають на смислову траєкторію ролі оперного артиста, визначають засоби його особистісного включення до композиційного процесу. Відтак оперна режисура виступає одним з факторів стильового інтерпретативно-виконавського синтезу в опері, але головною стильовою метою залишається відтворення образу людини,

своєрідне «портретування» людської особистості. Тому пропонується розуміти «великий оперний стиль» як створення «великого плану» інтерпретації людини – як героя свого часу, але й усіх історичних часів, оскільки вона репрезентує ті риси характеру, ті властивості людського світу, що, будучи естетично піднесеними, облагородженими, представляються постійно необхідною частиною людської культури.

Тому й варто характеризувати сучасні музикознавчі підходи до нового оперного стилю як синтетичного діяльнісного, але й художньо-постановочного (зокрема, Великого театру в 1980-е рр., на прикладі класичних опер ХІХ століття – І. Коткіна, 2006 [67]). Також актуальною є концепція «вокального маятника» «розгойдування» не лише актора-виконавця, а й самого оперного жанру, між двома полюсами – драматичним (словесно-драматичним) та музичним, причому драматизм може бути витягнутим й із самої музики, а музична партитура спектаклю здійснює принцип драматичного розвитку.

Провідні риси (якісні показники) сучасного оперного стилю виявляються в двох основних оцінних площинах. З позиції вокально-виконавських складових, це, по-перше, наявність спільних технологічних тенденцій для різних національних оперних традицій (зокрема вимоги дикції, техніка вокального legato, використання резонаторних можливостей голосу); по-друге, здатність виконавця (виконавського колективу) виконувати опери усіх епох і стилів, тобто певний універсалізм; по-третє, розуміння особливого призначення взаємин поетичного словесного та музичного текстів, котрі постають предметом спеціального інтерпретативного аналізу (В. Богатирьов, 2004 [13; 14]).

З боку оперного театру як діяльнісної цілісності (як соціокультурного феномена), вирішальним для його стильового самовизначення є здійснення чотирьох основних функцій: пізнавальної, особистісно-оцінної, гедоністичної та ігрової (відповідно до основних мотивів відвідування театру реципієнтів, як зауважує Д. Ніколаєв, 2008 [113]); відображення тенденції

глобалізації культурних процесів у суспільстві, що пов'язане з формуванням глобальної інформаційної мережі, перетворення на своєрідний соціальний інститут, формуючий власну соціальну аудиторію (К. Лосева-Демідова, 2010 [89]); реалізація інтересу публіки до традиційних форм оперного мистецтва (класики), що може бути зрозумілим як форма діалогу культур, спосіб розвитку відчуття історичного часу та відповідальності перед ним; нарешті, підйом сукупної людської свідомості на новий рівень осмислення сучасних реалій, переживання та усвідомлення особистісних життєвих завдань (ще одна важлива виховно-просвітницька функція). Варто враховувати також різноманіття, суперечливість оцінок підходів сучасних режисерів до трактування класичних оперних творів (зокрема російських, Д. Густякова, 2019 [33]) як до взірців *стильового осучаснення опери – або оновлення синтетичного стилю оперного твору*.

Опера як складно-синтетична художня форма й особливий естетичний феномен залучає до себе увагу гуманітаріїв різних спеціалізацій, починаючи з філософів і закінчуючи психологами-когнітивістами. Одночасно з'ясовується, що проблема оперної поетики, особливо з її стильової сторони, може й повинна вирішуватися на основі музикознавчого підходу, оскільки опера у своєму головному художньо-образному вираженні була й залишається музичним артефактом, хоча й схильним до виходу за межі музично-виразових умов, факторів існування.

Так виникає **перший, вихідний, жанровий парадокс опери** як окремої художньої сфери, що формує свої власні закономірності історичним шляхом, але в опорі на ті явища, які вже цілком належать до умовної художньої «реальності», тобто до іншого реально-ілюзорного художнього виміру дійсності. Становлення оперного мистецтва фактично супроводжує розвиток художнього світорозуміння й уміння мислити уявленими картинами світу, вигаданими персоналіями та їх відносинами, тому охоплює досить тривалий період, від античного синкретичного театральньо-міфологічного дійства до ренесансно-барокового розуміння суті театру як сугубо людського винаходу,

зверненого саме до людського життя з його фатальними закономірностями, націленого на цілісні оцінки механізму цього життя, що й виробляє певні принципи інтерпретації каузальності людського буття. Тому вихідні жанрові протиріччя оперної форми обумовлені її родовою художньо-естетичною природою, що вимагає єдності, злитості різних сторін і якостей людського буття, отже сукупності епічної, драматичної й ліричної оцінних позицій, але з образним знаменником у показі окремого людського характеру, властивостей окремої людської особистості, причому взятих дуже великим планом.

Таким чином, опера повинна була вподібнювати створюваний нею мир людських відносин дійсно-життєвому, у той же час робити це не схожим, різко відмінним від звично-повсякденного, способом. Оперні образи в їх персоніфікованому втіленні повинні були бути пізнаваними й здатними викликати емпатію, ефект емоційної співпричетності – перенесення, одночасно вони повинні були значно перевершувати екзистенціальні ресурси звичайної людини, у всіх ситуаціях (сценічних художніх) поставати саме героїчними, тобто піднесеними, ідеальними, зразковими з погляду переживаних ними почуттів і чинених ними вчинків, а також естетичної форми цих вчинків.

Створюваний оперою світ відрізняється естетичною досконалістю, здатністю породжувати прекрасні феномени, одночасно образною й тематичною складністю – і це стає головною причиною виправдання оперної умовності, що суттєво перевищує будь-які інші типи театральної умовності. У цьому також проявляється активна роль «жанрової пам'яті» («пам'ять жанру») опери: саме художньо-діяльнісний синкретизм античної трагедії обумовив єдність епічного, драматико-трагедійного й ліричного типів естетичного відношення як родову типологічну рису оперного театру, що й привело, в остаточному підсумку, до синтетичного змісту мелодраматичної оперної мови, а також до синтетичних логічних і смислових принципів художньої композиції в її оперному розумінні й перетворенні.

На даній жанровій основі виникає **центральний – композиційний – парадокс** опери, який обумовлений взаємозв'язком масштабності, значного обсягу оперної дії, художнього тексту опери й особливої *деталізованої формульності* її мови, тобто специфічної оперної риторики, яка проходить крізь усі рівні художньо-виразової системи опери.

За слушним спостереженням Є. Цодокова, оперний спектакль утворюється на основі значної кількості «константних виконавських і постановочних формул, орієнтованих на музику й спів і заснованих на вмінні режисера й співаків-артистів поміщати музичну думку в просторову форму (особлива оперна пластика)» [171]. Уточнюючи дану думку, помітимо, що не меншу важливість має співвіднесення висловлення (музичного), руху, сценічної поведінки з часом, тому одиницею оперного спектаклю є *особливий музично-сценічний хронотоп*, як цілком самостійна образна величина, що регулює взаємини між видовищним рядом опери і її музичним звучанням, музично-звуковою формою. Але, у той же час, цей хронотоп внутрішньо складний і диференційований, оскільки «під час співу – головної оперної справи – будь-який рух, поза, жест, повинні природно впливати з будови музичної тканини, її просторово-часових властивостей, у т. ч. темпоритма, агогіки, служити їм, а вже потім співвідноситися зі змістом мізансцен, де у свої обмежені жанром права вступає постановник» [171].

Своєрідна риторична формульність – мовна автоканонічність опери проявляється у всьому, починаючи з вибору тем і сюжетів, побудови лібрето і його репрезентації слухацькій аудиторії, естетичних жанрових властивостей, образів героїв, визнаних амплуа співаків-артистів з відповідністю тембрів голосів і типів персонажів – і закінчуючи побудовою й інтонаційним матеріалом арій і речитативів, ансамблів, функціями хору, співвіднесенням вокального й оркестрового начал, ролі диригентської інтерпретації і т. д.

Однак *головним фактором логіко-сислового парадокса опери є її стиль, тобто співвіднесення головної естетичної ідеї з системою художніх*

*засобів або спрямованість конкретних прийомів виразовості до узагальненого смислового начала*, що завжди перевершує значення окремих значенневих фігур, семантичних конструкцій, оскільки опера формується й розбудовується як мистецтво великих соціальних ідей і, відповідно, великого стилю. Тому вивчення оперної творчості припускає кілька основних аспектів.

По-перше, воно вимагає звертання до конкретних композиторських поетик, оскільки, цілком належачи до вторинної художньої системи, в основі своїй містить індивідуально-авторське розуміння жанрово-стильової ідеї. По-друге, воно веде до темпоральних характеристик як до загальноісторичної властивості, так і у зв'язку з часом створення окремих оперних творів і періодизацією творчості оперних авторів. По-третє, воно спонукає до характеристик виконавської своєрідності оперного жанру, насамперед з його вокально-артистичної, потім з театральнo-постановочної сторони. Щодо цього деякі музикознавці досягають того аспекту постановочного життя оперного тексту, який пов'язаний з *рольовою оперною драматургією* в її зовнішньому візуально-сценічному й внутрішньому музично-інтонаційному проявах. І саме вона (рольова драматургія) дозволяє реалізовуватися головному стильовому парадоксу оперного жанру – у діалозі творчих зусиль вокаліста-актора й режисера-постановника.

Серед сучасних праць, що вирішують питання стильової природи сучасної опери, особливе місце належить праці М. Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у просторі мінливого світу», у якому відкривається панорама «світу опери» – або оперного світу<sup>1</sup> – на основі характеристик тих оперних вистав, які утворюють «репертуарну антологію» сучасного оперного театру як певної збірної художньої величини. Дана оперознавча праця дозволяє судити про головні репертуарні орієнтири провідних оперних театрів Європи й провідні тенденції режисерсько-постановочної й співацько-артистичної інтерпретації [180].

---

<sup>1</sup> «Opernwelt» – так іменується журнал, що видається в Німеччині, щомісячно виходить в Берліні, публікує статті, що присвячені оперній творчості сучасних співаків та діяльності сучасних оперних режисерів та диригентів.



Галерея вибудованих на сторінках книги імен представляється симптоматичною, що й допускає об'єднання категорією «сучасна оперна класика»: Монтеверді, Глюк, Бетховен, Россіні Верді, Пуччіні, Леонковалло, Глінка, Вагнер, Чайковський, Римський-Корсаков, Чайковський, Р. Штраус, Дебюссі, Берг, Ф. Бузоні, Прокоф'єв, Стравінський, Бріттен, Губаренко. Творчість даних, розділених в історичному часі й просторі, композиторів, виявляється зближеною і спорідненою з художніми хронотопами сучасного оперного театру, якщо під останнім розуміти останню третину ХХ – початок ХХІ століття.

Специфічний концептуальний підхід М. Черкашиної-Губаренко дуже переконливо розкривається в характеристиці тих оперних шедеврів ХХ століття, які «завоювали сцену століття ХХІ-го». Особливо складними для подібної дослідницької оцінки є твори тих оперних майстрів, які реформують музично-театральні форми, відходять від установлених канонів сприйняття й впливу. Одним з таких майстрів є Р. Штраус, що поставав класиком сучасності для своєї епохи, і виявляється сучасним класиком у контексті культури ХХІ століття. Разом з тим, дослідження М. Черкашиної-Губаренко показує, що зміст опер навіть не настільки далекого від сучасного реципієнта композитора, як Р. Штраус, потребує актуалізації й буквального художнього «пожвавлення» тими виразовими синтетичними оперними засобами, які здатні набувати символічних значень, включаючи і речовий ряд сценічної дії, і жести виконавців, і конкретні співочі прийоми.

Саме способи символізації цілісної оперної мови утворюють головний драматургічний напрям оперної постановки, впливають на смислову траєкторію ролі оперного артиста, визначають прийоми його особистісного включення до композиційного процесу.

Як відомо з дослідження О. Самойленко [133], природа символу відповідає людській здатності розкривати зміст знаку; символічні значення стають мірою цієї здатності – як «необхідної й достатньої» глибини розуміння. Як один знак може породити безліч значень, так і одне і те ж саме

значення здатне породжувати різні знакові формули. Так відносини між знаками й значеннями стають усе більш «складносурядними», визначаючи тим самим «важку» долю смислу й символу в людській культурі. У дослідженні М. Арановського переконливо розкривається роль тексту як головного посередника між знаками й смислами в мистецтві, як організатора єдності й рухливості художніх (музичних) значень [7].

Смисл у музиці осягається шляхом текстологічної семантичної репрезентації, тобто шляхом представлення музичних значень як адресованих смисловому цілому (цілісному композиційному задуму). Рух від тексту до смислу припускає виявлення єдиної семантичної спрямованості всіх композиційних засобів оперної інтерпретації, доведеної до створення конкретних образів на основі вокальних партій, тобто до вокально-виконавського здійснення оперної ролі, яка стає репрезентантом естетичної ідеї.

Рух убік тексту (від змісту до тексту) пов'язаний з констатацією семантичних функцій конкретних окремих прийомів і правил композиції, у тому числі, з зосередженням на особливих темброво-артикуляційних прийомах і реєстрових можливостях, інтонаційних властивостях оперного голосу, освоєння його як інструмента створення образу; вокальний оперний голос виступає «механізмом» означення, сукупністю його структурних ознак, атрибутом оперної поетики – способу побудови художньої форми.

Таким чином, *оперна роль*, у її єдності з оперним голосом як музично-текстологічним утворенням, інтегрує, прилучає одну до одної поетику й естетику оперної композиції; момент зустрічі естетичного відношення (сміслової мети) і поетики (методу досягнення мети) в оперній ролі приводить до того, що перше одержує семантичну конкретизацію в музичному тексті, а вокально-виконавський прийом – образ – нові смислові можливості.

Шляхом визначення засобів режисерської інтерпретації відкриваються нові можливості аналізу синтетичної словесно-музичної мови опери й

музично-драматургічних принципів побудови образу оперного героя, також виявляється безпосередній взаємозв'язок естетичної спрямованості оперної семантики й специфічного призначення героя в опері. Таким чином, оперна режисура виступає одним з факторів *стильового інтерпретативно-виконавського синтезу* в опері.

Режисерський рівень оперного тексту спрямований до відтворення естетичної архітектоніки оперного твору в його сценічній виставі з виявленням загальної спрямованості розвитку провідних сюжетних персоналій (діючих осіб). Він заявляє про свою художню автономію шляхом розташування персонажів, компонентів оперної дії в сценічному просторі, уречевлення особливих хронотопів оперного твору й закладеного ними смислового порядку (як порядку світосприйняття й світовідчуття).

Складовими режисерської інтерпретації виявляються: зовнішні – масштаб і структура оперної дії, набір персонажів та їх змістовних сюжетних функцій, темпові умови й симультанна вертикаль (сценічний обсяг дії) оперної дії, історичні жанрові й стильові умови (переважно передбачені в контекстуально-словесному плані опери); внутрішні – музичні показники й фактори оперної драматургії, композиторська інтерпретація образів головних героїв, музично-виконавський досвід оперних постановок, взаємодія вокальної й симфонічної оркестрової сфер опери, *диригентська інтерпретація*.

У такій своїй якості режисерська інтерпретація інтегрує у собі контекстуальні передумови й внутрішньо-композиційні умови створення опери, здійснення оперного задуму ( у тому числі, у сценічних постановках), вона є необхідною частиною художньо-інтерпретативної «вертикалі» оперного тексту в його творчо-практичній цілісності. Однак головною стильовою метою залишається відтворення образу людини, своєрідне «портретування» людської особистості.

За спостереженням М. Сидорової, художнє освоєння емоцій в опері стає фактором її еволюції та історичної хронології, а етапи розвитку

емоційного самопізнання особистості, відтворені в оперному змісті – у художньо-естетичних категоріях і заходах оперного театру – «відбивають тривалий шлях від людини-персони в масці й ролі Бога, Героя, відомого почуттями, до автономної, самоцінної людської індивідуальності, вільної володіти й масками, і почуттями». Причому «бачення людини як неповторної індивідуальності невіддільно від індивідуальної самосвідомості автора. Воно проявляється, зокрема, за принципом автопортретності, що розуміється... і як саморозкриття художника в портретному образі, і як прояв стилістичної індивідуальності автора. Даним параметрам відповідає творчість Монтеверді й Моцарта, чим ще раз підтверджується особливе положення композиторів в історії оперного мистецтва» [136, с. 174]. Автор доходить висновку, що оперний портрет – як портрет «тут і зараз» – завжди сучасний, цілісний, концентрує типові риси особистості портретованого, тобто є і специфічно унікальним, і типологічно характерним, також як портрети в інших видах мистецтва, концентрує у собі уявлення про людину, про її буття у світі та про світ її буття [136, там само].

Таким чином, великий оперний стиль слід розуміти як відображення «великої людської особистості», причому міра її величі таїться не в зовнішніх діях та відносинах, а в якості її резонансу зі світом, у «внутрішній людині», як відповідальної за душевні та духовні обрії існування людської спільноти. Отже, враховуючи те, що, за аксіоматичним ствердженням, стиль – це людина (А. Бюффон), саме в способах виявлення сутності людського світу – та світу людської особистості – варто шукати головні критерії визначення, дефінітивного розкриття оперного стилю.

На шляху до даної дефініції І. Коткіна (2006 [67]) вивчає репертуар та постановочне життя Великого (Большого) театру у 1980-ті рр., переконуючись в тому, що обраний період у розвитку Большого театру пов'язаний з такими якісними змінами в засобах виразовості (у першу чергу вокальних) і в режисурі класичних оперних спектаклів, що пояснити їх можна лише на засадах стильового підходу. Разом з цим, враховуючи саме

специфіку і оперної постановочної діяльності, і змін, що відбувалися, дослідниця пропонує нове розуміння оперного стилю як історично-визначеної єдності вокального виконання та режисури, з даної позиції зазначаючи напрями та способи формування нового оперного стилю у Большому театрі у 80-ті рр.

У дослідженні виявляється, що процес формування нового оперного стилю обумовлений зміцненням творчих контактів оперної трупи театру з зарубіжними країнами, надалі зі змінами у виконавській манері співу молодих співаків у результаті їх стажувань у театрі Ла Скала, а також новаціями в сфері режисури, здійсненими Б. Покровським на сцені Большого театру. Причому особливу увагу привертає той факт, що новий оперний стиль найбільш рельєфно визначився у постановках класичних опер, таких як «Борис Годунов», «Пікова дама», д. ін., звичайно, утому числі, завдяки вокальній майстерності вокалістів (В. Атлантов, Ю. Мазурок, Т. Мілашкіна). Досягненням вершини новим стилем авторка вважає постановку опери Д. Верді «Отелло» (з виконанням головної партії В. Атлантовим), тому що тип, характер, естетичні настанови режисерського сценічного рішення відповідали образному змісту музики та семантиці вокального інтонування.

Розвиваючи теоретичний бік роботи, І. Коткіна помічає, що поняття стилю в застосуванні до оперного спектаклю не є повністю визначеним і сталим, тому що в музикознавстві та театрознавстві теорія стилю не придбала, у силу специфіки музичної й театральної творчості, достатньо узагальненого методологічного викладу, потребує низки уточнень, зокрема, стосовно природи, специфіки виконавських мистецтв, але найбільше – щодо синтетичних жанрових форм. Оперне мистецтво, як хронотопічний виконавський багатоаспектний феномен, формує поліфункціональну художню структуру, яка передбачає суміщення різних творчо-особистісних планів, тобто є гранично ускладненою психологічно; тому стосовно опери *стиль – це не людина, але велика сукупність людських свідомостей і доль.*

Як діяльнісно-виконавський, оперний стиль не обмежується оперним композиторським твором, тим більше не вичерпується відомими характеристиками напряду, до якого формально, за часом створення, можна віднести даний твір; він формується й проявляється у ході й структурно-процесуальних даних оперного спектаклю. У певному сенсі, він передбачає, включає і реакцію реципієнтів, тобто психологічний резонанс з аудиторією, також сукупністю людських свідомостей і доль, причому відбувається цей резонанс у безпосередньому, аде художньо-умовному діалозі.

Сприйняття оперної музики може розглядатися як один з видів продуктивної смислоутворюючої діяльності, хоча результати цієї діяльності приховані від безпосереднього вияву. Також і процес художньої творчості акумулює в собі події, враження й факти, почерпнуті з дійсності, але у художній реальності цей життєвий матеріал занурюються глибоко до нової умовної осмислюючої художньої матерії. На цих невидних, але вирішальних щодо естетичного впливу, рівнях людської свідомості та художнього тексту й відбувається головна «стильова зустріч». Її ідейні інтенції визначають співвідношення усіх знакових ресурсів оперної творчості, тому будь-який елемент оперної композиції може визначатися як стильовий, тобто як носій стильової якості (мелодія, арія, манера співу, диригування, режисерське рішення, художнє оформлення тощо). Головним завданням залишається досягнення *органічної єдності стильового розуміння і komponування змісту оперного твору в синтетичній формі оперної дії*.

Саме з вирішенням цього центрального й найбільш складного завдання оперного спектаклю пов'язані дослідницькі пошуки В. Богатирьова (2004 [13]), котрий створює власну теорію стильового маятника, як руху оперної інтерпретації між двома полюсами – драматичним та музичним, причому стосовно усього оперного театру, як цілого. На думку автора, у цьому русі є одна суттєва особливість: «рух від драматичної поезії до мелодії відбувається повільно й плавно. Вертається оперний театр до драми стрімко, – цей рух завжди носить характер реформи жанру. Дослідженням відзначена й інша

закономірність у розвитку опери: звертання до драми може бути прямим і орієнтуватися на п'єсу (лібрето). Але драма, на думку автора може бути витягнута й із самої музики. У цьому випадку музична партитура спектаклю здійснює принцип драматичного розвитку. В обґрунтуванні цієї точки зору розглядаються різні моделі оперного спектаклю: італійська лірична опера – французька лірична опера – музична драма Вагнера. Для автора очевидно, що музика здатна забезпечувати принцип драматичної дії у відносній, але явній незалежності від слів» [13, с. 12–13].

Знаходячи численні факти визначення оперного стилю саме з його музичної сторони, автор примушує все ж таки думати, що музична складова оперного твору не існує поза драматичної як художнє повноцінне явище, і оперний композитор є драматургом у більшій мірі, аніж просто творцем музичного тексту; але головним критерієм вибору стильового напрямку творчості в опері постає слово, що може розглядатися як посередник між драматичною дією та музичним матеріалом, координувати їх обидва у напрямі до образного змісту. Звісно, йдеться про слово вокальне, тобто проспіване, підпорядковане красі музичного інтонування і тембрового забарвлення, особливо коли зазначається, що «...глибоке знання природи людського голосу й, що не менш важливо, щира любов композитора до мистецтва співу спричинили вирішальний вплив на формування вокального еталона в операх Глінки. Композитор сам неодноразово відзначає, що якщо в композиції й у теорії музики ...зобов'язаний німцю Зигфріду Дену, то в розумінні природи й законів людського голосу як музичного інструменту він дотримується позицій італійської школи...»; тому «...аналіз природи вокальної мелодії композитора й напрямок вокальних вправ, запропонований Глінкою, дозволяють припустити, що його «Школа співу», служить своєрідною адаптацією італійського вокального методу до особливостей фонетики російської мови...» [13, с. 16-17].

Таким самим чином вибір стилю та стилістики оперного письма, оперного мелосу виявився наслідком пошуку власного «оперного слова» в

творчості О. Даргомижського, коли у тяжінні до речитативних форм він наслідує французькій школі співу»; «в цьому, імовірно, і міститься корінна відмінність вокальної естетики Глінки і Даргомижського: якщо перший шукає вираження своєї мелодики через італійську школу співу, то Даргомижський сміливо застосовує речитативні принципи французької школи до ладу російської мови. Звичайно, це визначення не без виключень; речитатив у Глінки може опиратися на інтонацію мови, а опера Даргомижського не позбавлена кантилени, але не підлягає сумніву, що Глінка й Даргомижський запропонували у своїй творчості два шляхи (*додамо – стильові шляхи, Л. Ш.*) подальшого розвитку російської опери та російської вокальної школи» [13, с. 16-17].

Російська опера її класичного періоду є частим матеріалом для стильових експериментів саме завдяки внутрішній музично-драматичній динаміці, що базується на багатстві способів взаємодії словесного та музичного текстів. Д. Густякова (2019 [33]) відкриває ті типологічні ознаки рецепції й репрезентації класичного оперного твору у контексті сучасної масової культури, що виходять з намагання оновити стильову природу даного твору, тобто є наслідком його інтерпретації, у тому числі, з режисерської позиції; це особливо часто відбувається з оперою П. Чайковського «Євгеній Онегін» як свого роду «бренда сучасної російської культури» [34, с.8].

Як твори, що найчастіше стають матеріалом для переінтерпретації та оновлення презентуються «Пікова дама» П. Чайковського в постановках О. Галібіна (Маріїїнський театр, Санкт-Петербург, 1999), Ю. Александрова (Нова опера, Москва, 2013), а також Л. Додіна (Большой театр, Москва, 2015), «Євгеній Онегін» П. Чайковського в постановці Д. Чернякова (Большой театр, Москва, 2006), «Золотий півник» М. Римського-Корсакова в постановці К. Серебреннікова (Большой театр, Москва, 2011), «Руслан і Людмила» М. Глінки в постановці Д. Чернякова (Большой театр, Москва, 2011).



До іншої групи творів включені ті, чиї постановки дотримуються більш традиційних підходів до російської оперної класики («Іоланта» П. Чайковського в постановці С. Женовача; «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича в постановці Р. Тумінаса; «Кам'яний гість» О. Даргомижського в постановці Д. Белянушкіна; «Хованщина» М. Мусоргського в постановці О. Тителія деякі інші).

Третя група репрезентує досвід західного театру в сфері сценічної інтерпретації російської класичної опери (наприклад, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського в сценічних інтерпретаціях Р. Карсена, Метрополітен-Опера, Нью-Йорк, 2007; «Пікова дама» П. Чайковського в трактовках Й. Шаафа, Штутгарт, 1999, А. Жагарса, Латвійська Національна опера, Рига, 2005, Р. Карсена, Оперний театр Цюріха, 2014, «Гравець» С. Прокоф'єва в постановці Д. Чернякова, Штаатсопер, Берлін, 2008 і так далі ).

Виробляючи певні єдині критерії оцінки входження класичної опери до простору сучасної культури, дослідниця відзначає, що наближення до сучасної дійсності відбувається в основному суто зовнішнім шляхом – зміною декорацій, осучасненням одягу та сценічної поведінки, речового заповнення сценічного простору, тобто модернізацією видовищного плану, що може вступати в суттєві протиріччя з типом музичного звучання, тобто з музичною стильовою інтонацією, також відволікає від сприйняття музичної, вокально-виконавської концепції. Даний напрям репрезентації, реінтерпретації оперного змісту детермінується вимогами масової культури остільки, оскільки розрахований на входження опери до нового медійного простору, за межами оперного театру та звичних форм діяння й сприйняття, на її перетворення на новий комунікативний продукт, призначений до масового споживання, на розмивання її власних стильових меж та заміну її власних естетичних інтересів на узагальнено-утилітарні. І хоча класична російська опера затребувана масовою культурою саме завдяки своїй високій – класичній – художній якості, але ця її стильова смислова сутність нівелюється й відчужується у нових чужорідних комунікативних умовах.

Д. Густякова характеризує постановку Р. Карсеном опери П. Чайковського «Євгеній Онегін», у якій домінують нові комунікативні коди сучасної масової, зарубіжної, культури, такі як простота, доступність, необтяжливість, ефектність, звичність, зручність сприйняття, впізнаваність, приблизність, що, звісно, повністю не сумісне ані з глибиною й вимогами психологічної точності пушкінського першоджерела, ані з кристально ясним та семантично вивіреном музичним сценарієм Чайковського. Зокрема, «естетика постановки являє собою дивну комбінацію кріпосної Росії та рабовласницького американського півдня до подій 1861 року, що кардинально змінили життя в кожній з країн. Костюми персонажів в душі масової культури мають змішаний генезис: вони американізовані та англізовані. ...Ще одна очевидна ознака масової культури – прагнення спростити сприйняття тексту, зробити його зрозумілим, публіка не повинна ...напружуватися інтелектуально та емоційно, додумувати, інтерпретувати події, виступати в якості співавтора...» [33, с. 35].

Але варто познайомитися і з позитивною концепцією ролі режисерської опери у сучасній музичній культурі, котра дозволяє включати режисерську постановочну інтерпретацію до стильового компендіуму оперної творчості.

У дослідженні В. Споришева (2020 [149]) висвітлюються ті трансформації, що відбувалися з оперним жанром впродовж декількох століть та були зумовлені взаємодіями, перш за все, літературного тексту та партитури оперного твору, стосувалися вироблення «індивідуалізованої інтонації», пошуку ідейної багатоплановості, вирощування драматургічної винахідливості; вели до збагачення новими музичними прийомами, інструментами, унікальним звучанням і т. д. Але саме у ХХ столітті оперний театр, оперний жанр визначають свої границі та обрії як стильові, розташовуючись, передусім, між традиціоналізмом та модернізмом (постмодернізмом), включаючи до творчих чинників оперної діяльності соціокультурні потреби, економічні й політичні тенденції, технологічні,

відкриття, інновації. Останні дозволяють суттєво оновлювати просторово-часові організаційні ресурси опери, відкривають нові форми використання реалізації світла й звуку, візуального оформлення, віртуалізації. Нова сукупність умов та передумов оперної творчості й стає причиною висунення на перші позиції у процесі оперної інтерпретації постаті режисера, як людини, що здатна професійно врахувати усі зовнішні та внутрішні обставини, фактори постановочного процесу.

*Відтак опера стає «режисерською» внаслідок об'єктивної еволюції та відповідно до нових вимог соціокультурного та комунікативно-технологічного контексту.*

Як справедливо зазначає В. Споришев, впродовж ХХ століття «визрівали важливі передумови появи нових оперних реалій на сценах світових театрів: а) надактивне проникнення в оперну постановку інших видів мистецтва підсилило здатність вираження смислів в опері; б) інформаційний обмін оперних майданчиків з широкою аудиторією й формування сприятливого медіа-середовища для оперних постановок; в) можливість передати культурні принципи й норми побудови гармонічних форм поп-мистецтву сучасності для культурного впливу на глядача заради його розваги; г) ефекти реалізації нової режисури, що зводяться до трьох форм – драматична, позажанрова, продюсерська – спровокували народження нової форми опери – новаторської; д) підстави новаторської опери стали передумовами для режисерської опери» [149, с. 12].

Головною рисою оновленої жанрово-стильової форми оперної творчості як цілісної театральної акції дослідник вважає «діалогічний процес», що, як діалог культур, стає сьогодні найбільш «вивіреною режисерською тактикою», адже націлений на багатоголосся смислів, на поліфонію буття. Інструментом здійснення цього діалогу, як багаторівневого системного явища, постає інтерпретація, найбільш цілісною формою якої є інтерпретація режисерська. «Інтерпретація – це саме серце індивідуального підходу художника, який тяжіє до абсолютної волі творчого самовираження.

...Завдання режисера – у творчій організації всіх розрізнених елементів спектаклю з метою створення єдиного, гармонічно цілісного художнього твору, який фіксується як феномен, зберігається й вивчається заради розвитку школи оперної режисури нового тисячоліття» [149, с. 12–13].

Вбачаючи у режисерській інтерпретації «новаторський постановочний інструментарій», до якого можна віднести, насамперед, драматизацію й візуалізацію постановок, також популяризацію жанру й зближення його із запитамі сучасної аудиторії, В. Споришев наголошує на необхідності збереження обох полюсів «оперної свідомості», традиціоналістського та інноваційного, віддаючи належне кожному на прикладах оперних постановок, залучаючи аналітичний огляд еволюції оперного жанру, розподіляючи режисерські оперні інтерпретації («експериментальні» або новаторські) в якості нового аспекту презентації жанру [149, с. 13].

Зважаючи на той факт, що поряд із драматичними режисерами за постановку опер беруться солісти, сценографи, хореографи і виникає різноманіття оперних форм («хореографічна», «художня», «кінематографічна», «лялькова», «мультиплікаційна» і ін.), пропонується *розрізнення критеріїв розважальності та пізнавальності в сучасних оперних постановках*. Для розважального оперного спектаклю головними показниками постають зацікавленість ефектність, яскравість, компенсативність та комплементарність; пізнавальна стильова тенденція потребує активної співучасті, включення емпатії, рефлексії, що особливо притаманне психологічному режисерському театру ХХ століття (Антонена Арто, Бертольда Брехта, Пітера Брука, Дмитра Чернякова) [149, с. 19].

Доходячи до висновку, що сьогодні захищати різноманіття оперних форм – значить сприяти розвитку мистецтва для виживання й збереження його канонів [149, с. 19], дослідник затверджує також, що існують підстави для проведення більш чіткої границі між традиційним і новаторським підходом до постановки оперного спектаклю, характерні для сучасної режисерської опери. Зокрема, «зустрічаючись з новаторською

(режисерською) оперою, реципієнт зустрічається з невідомим», а це пробуджує творчу енергію його свідомості. Тому варто підтримувати «режисерські стратегії» постановки опери в їх спрямованості до діалогічних здійснень та нових стильових симбіозів.

### **Висновки до Розділу 1.**

Матеріал Розділу 1 дозволяє засвідчувати значущість міфологічних витоків та мотивно-тематичних інгредієнтів опери, що придбають парадигматичну позицію, тобто залишаються іманентним каноном оперного змісту. Розкривається природа та призначення оперного лібрето як особливої літературної форми, від якої залежить жанровий тип опери, характеризується творчість П. Метастазіо, який відкрив подвійне драматично-музичне призначення лібрето, визначив логіку його побудови та функціонування, звернення до досвіду трагічного естетичного відношення (Є. Кісельова, 2016).

Виявляється формотворча роль аріозного співу та його вплив на жанрові різновиди опери, також його значення як типологічного чинника, як з боку загальної поетики опери, так і з боку її музично-мовного змісту. Розкривається історична місія російської опери, тобто оперної творчості російських композиторів XIX століття, що базувалась на масштабних соціальних ідей, прагнула відображувати соборні чинники людського буття, водночас тяжіла до виявлення ролі окремо взятої особистості, розуміння її самоцінності, розкриття глибин внутрішнього світу людини та психологічних колізій, оголення кризових станів свідомості (І. Неясова, 2000; О. Комарницька, 2012). Доводиться, що тенденція синтезу мистецтв є домінуючою не лише у жанровій формі, а й у стильовій еволюції, образному розвитку опери (М. Анестратенко, 2016).

Доводиться, що, як музично інтонований, оперний образ 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 руху.

Справжня художня доцільність оперного образу, як його сутнісне начало, обумовлюються способами опосередкування-поєднання його словесно-поведінкової, пластико-динамічної сценографічної, візуальної видовищної функцій у музично-інтонаційній формі рольового здійснення, з формуванням відповідності, що діє в обох напрямках – від позамузичних чинників оперного образу до його музично-мовного здійснення, від музичного звучання до «іншомовних» характерологічних рис. Тому важливою складовою оперного образу (його й зовнішнім, й внутрішнім каталізатором, що має спеціальне психологічне призначення) є режисерська установка – визначальна для загальної художньо-естетичної концепції.

Відкривається фундаментальне значення для оперного театру «співаючих людей» (Н. Зикова, 2004), що забезпечують здатність умовної психологічної реальності музичного театру перетворюватися на справжню людську дійсність, набувати рис істинності. Наголошується на важливості взаємодії музичного та драматичного планів оперної композиції, водночас на провідній емоційно-психологічній сугестивній ролі музичного начала. Встановлюється взаємозалежність між співацькими та акторськими даними вокаліста-виконавця та сценічним режисерським рішенням, сценографією оперного матеріалу.

Порівнюються шляхи здійснення художнього синтезу в західноєвропейській опері та в китайському музичному театрі, задля цього характеризуються системні складові Пекінської опери (Жуань Юнчень, 2013) та деяких сучасних оперних творів китайських композиторів (Чжан Личжень, 2010). Зокрема, зазначається, що вокальний зміст Пекінської опери передбачає поєднання декількох стилів співу, що походять з різних провінцій Китаю, при цьому речитатив базується на пекінському діалекті, а пісенні форми мають узагальнюючі стилістичні показники, підкреслюючи первинне народне походження жанру.

Виявляються жанровий, композиційний та стильовий парадокси опери. Серед них жанровий парадокс опери, як окремої художньої сфери, полягає в тому, що опера формує свої власні закономірності об'єктивним історичним шляхом, але в опорі на ті явища, що цілком належать до умовної художньої «реальності», тобто до суб'єктивно-ілюзорного художнього виміру; центральний – композиційний – парадокс опери обумовлений взаємозв'язком масштабності, значного обсягу оперної дії, художнього тексту опери й особливої деталізованої формульності її мови, специфічної оперної риторики, яка проходить крізь усі рівні художньо-виразової системи опери; стильовий є головним логіко-смысловим парадоксом опери, оскільки це є співвіднесенням головної естетичної ідеї з системою художніх засобів або спрямованість конкретних прийомів виразовості до узагальненого смислового начала, що завжди перевершує значення окремих значеннєвих фігур, семантичних конструкцій, оскільки опера формується й розбудовується як мистецтво більших соціальних ідей і, відповідно, великого стилю.

Підкреслюється, що стильовий парадокс опери пояснюється також її складною театральною природою, що поєднує безліч підлеглих «малих» стильових феноменів, й це дозволяє розглядати оперну дію, оперний композиційний регламент і музичну концепцію як певного художнього «сюзерена», керуючого системою жанрово-стильових «васалів», серед яких арії, речитативи, ансамблі, хори оркестр, сценічна композиція, навіть художнє візуальнє оформлення. Але головними конфронтуючими, підлеглими й, одночасно, заголовними началами виявляються в опері вокалісти-актори, що виконують основні ролі (партії) і режисер, що забезпечує єдиний характер оперної дії, у тому числі у конкретному театральному хронотопі, тобто у процесі постановки на театральній сцені.

Доводиться, що оперний стиль у цілому, як текстологічне явище й систематичне поняття – також як і стиль кожного оперного твору – поєднує в собі історичні стилі культури та їх ціннісні домінанти, національні стилі оперних шкіл як самостійні художні феномени, індивідуальні композиторські

стилі, стилі співу й артистичні стилі окремих виконавців, нарешті – стилі режисерських інтерпретацій, як авторські, але також здатні до типізації. Способи символізації цілісної оперної мови утворюють головний драматургічний напрям оперної постановки, впливають на смислову траєкторію ролі оперного артиста, визначають засоби його особистісного включення до композиційного процесу. Відтак оперна режисура виступає одним з факторів стильового інтерпретативно-виконавського синтезу в опері, але головною стильовою метою залишається відтворення образу людини, своєрідне «портретування» людської особистості. Тому пропонується розуміти «великий оперний стиль» як створення «великого плану» інтерпретації людини, як героя свого часу, але й усіх історичних часів, оскільки вона репрезентує ті риси характеру, ті властивості людського світу, що, будучи естетично піднесеними облагородженими, представляються постійно необхідною частиною людської культури.

Характеризуються сучасні музикознавчі підходи до нового оперного стилю як синтетичного діяльнісного, але й художньо-постановочного (зокрема, Великого (Большого) театру в 1980-е рр., на прикладі класичних опер XIX століття – І. Коткіна, 2006). Розглядається концепція «вокального маятника» «розгойдування» не лише актора-виконавця, а й самого оперного жанру між двома полюсами – драматичним (словесно-драматичним) та музичним, причому драматизм може бути витягнутим й із самої музики, а музична партитура спектаклю здійснює принцип драматичного розвитку.

Відзначаються провідні риси (якісні показники) сучасного оперного стилю в двох основних оцінних площинах. З позиції вокально-виконавських складових, це, по-перше, наявність спільних технологічних тенденцій для різних національних оперних традицій (зокрема вимоги дикції, техніка вокального legato, використання резонаторних можливостей голосу); по-друге, здатність виконавця (виконавського колективу) виконувати опер усіх епох і стилів, тобто певний універсалізм; по-третє, розуміння особливого призначення взаємин поетичного словесного та музичного текстів, котрі



постають предметом спеціального інтерпретативного аналізу 23 (В. Богатирьов, 2004)

З боку оперного театру як діяльнісної цілісності (як соціокультурного феномена), це здійснення чотирьох основних функцій: пізнавальної, особистісно-оцінною, гедоністичної та ігрової (відповідно до основних мотивів відвідування театру реципієнтів, Д. Ніколаєв, 2008); відображення тенденції глобалізації культурних процесів у суспільстві, що пов'язане з формуванням глобальної інформаційної мережі, перетворення на своєрідний соціальний інститут, що формує власну соціальну аудиторію (К. Лосєва-Демідова, 2010); реалізація інтересу публіки до традиційних форм оперного мистецтва (класики), що може бути зрозумілим як форма діалогу культур, спосіб розвитку відчуття історичного часу та відповідальності перед ним; нарешті, підйом сукупної людської свідомості на новий рівень осмислення сучасних реалій, переживання та усвідомлення особистісних життєвих завдань (ще одна важлива виховно-просвітницька функція). Пропонуються оцінки підходів сучасних режисерів до трактування класичних оперних творів (зокрема російських, Д. Густякова, 2019) як взірці стильового осучаснення опери – або оновлення синтетичного стилю оперного твору.

## РОЗДІЛ 2

### ОПЕРА ЯК МУЗИЧНО-ІНТЕРПРЕТАТИВНИЙ ФЕНОМЕН

Даний Розділ присвячений визначенню та розкриттю трьох провідних напрямів формування й розвитку стильових домінант оперної творчості у відповідності до встановлених у попередньому розділі художніх складових та функціональних зобов'язаностей опери. Так, вихідні історичні жанрові канони зумовлюють синтетичний текст опери; структурно-композиційні принципи (організаційні чинники) оперної творчості вказують на наскрізну й континуальну роль музичного звучання, з особливим увиразненням у вокально-виконавській інтерпретації; пошуки стильової сутності – мети, над-завдання – ведуть до виявлення складної діалогічної природи творчої дії в опері, опосередкованої режисерською репрезентацією, як оновленого розуміння усього корпусу оперних виразових засобів на основі провідної осучасненої художньо-естетичної ідеї.

#### **2.1. Музично-текстологічні аспекти оперної творчості: константні та змінні компоненти**

Оперна творчість є провідною стороною людської культури на різних історичних етапах її розвитку, придбає нову ангажованість у сучасному суспільстві, тому привертає увагу представників різних гуманітарних наук, найбільше театрознавства, історії мистецтва, культурології й музикознавства. Суміжної для всіх названих дисциплін виявляється проблема тексту, що спонукує до формування єдиної методологічної бази й загального категоріального апарата оперознавства як перехідної теоретичної сфери. На центральне місце претендує й споріднене з текстом поняття інтерпретації, оскільки воно дозволяє й узагальнювати, ідучи вшир, досвід людської діяльності, і диференціювати, ідучи вглиб, засоби художньо-образної, комунікації.

Оперний текст, як конгломерат інтерпретацій, припускає і їх творчу ієрархію; первинне домінування авторської особистості композитора, його ідей і вимог, в умовах сучасних оперних постановок, особливо стосовно класичного репертуару, тобто тоді, коли композитор репрезентується тільки текстом твору, але не живою особистістю, переміняється лідерською позицією режисерського авторитету, вірніше навіть – авторитарної режисерської особистості. Художній зміст оперного тексту формується й передається, транслюється у простір культури інтерпретативним шляхом, і усі канали інтерпретації повинні поєднуватися в магістральному напрямі режисерського розуміння, яке стає заголовним, титульним, стосовно всього оперотворчого процесу, незважаючи на яскраві інтерпретативні знахідки, особистісні відкриття диригентів і співаків-солістів.

У творчо-практичному відношенні (духовно-практичному значенні) особистісне начало в опері реалізується у сумісних виконавських діях співаків-солістів, вокальних виконавців оперного тексту, диригента й режисера. Таке її виконавське синергійне прямування постає сталою рисою, стильовою константою, хоча образні результати даної сумісної синергійної можуть бути різноманітними. Опера завжди бере на себе функції психологічного портретування особистості, причому в різних, найчастіше контрастних, зовнішніх і внутрішніх обставинах, подієвих планах. Оперний персонаж стає героєм певної художньої дії в тій мері, у якій здатний відтворити «дух часу» (і «геній місця»), тобто він універсальний і локальний одночасно. Його поведінка й почуття індивідуалізовані, і в процесі інтерпретації вони максимально наближені до переживань оточуючих людей (реципієнтів), тобто осучаснені, погоджені із соціально-комунікативним середовищем.

Виділення музично-текстологічних критеріїв вивчення й оцінки оперного тексту дозволяє, по-перше, поглиблювати поняття репертуарності, як одного із ключових для сучасної оперної творчості показника комунікативної затребуваності оперного твору; по-друге, визначати

типологічні тенденції оперної вокальної інтерпретації у зв'язку з побудовою й змістом оперного тексту. Дефініція оперного тексту у взаємодії з поняттям музичної оперної інтерпретації набуває нової аналітичної глибини й творчо-практичної адресації. Похідним від нього є поняття оперної семіології у дві його напрямках – теоретичному й творчо-практичному (композиторському, співочому, режисерському й диригентському).

Сучасна інтерпретативна оперна практика є особливим явищем, можна сказати «закодованим процесом», який використовує вільне нашарування художньо-видових рядів, виразових форм і значень, по-новому асимілює художньо-мовну множинність оперного тексту. Звідси можливість визначати оперний стиль як синергійний полілогічний феномен, що виходить за межі окремих оперних поетик у глобалізований простір міжкультурного діалогу. При цьому інтегративним рівнем/способом інтерпретації в опері залишається музичний, що поєднує всі виконавські й сценографічні форми, адже «нова тема у вокальній або хоровій партії, новий тембр в оркестрі синхронізовані із сюжетними вигинами драми, наповнюючи їх колористичною і психологічною виразністю. У той же час тематичні й темброві ремінісценції, повернення вже знайомого матеріалу надають твору дивної симетрії й цілісності, так що вся композиція сприймається як єдина великомасштабна музично-театральна форма» (О. Жесткова, 2018 [41, с. 32]).

Все це спонукає обґрунтовувати ключову роль поняття оперної інтерпретації у вивченні специфіки оперного тексту й визначати домінуючу природу обох феноменів як *музично-синергійну*.

Поняття оперної інтерпретації до сьогоднішнього дня залишається й одним із самих затребуваних, і змістовно закритим, закодованим. Причиною цьому служить широта й багатоскладовість процесу інтерпретації в оперній творчості, варіативність уявлень про жанрові й стильові канони оперної композиції, відсутність єдності в підходах до оперного тексту. Категорія оперного тексту, безсумнівно, є найближчою, найбільш родинною стосовно оперної інтерпретації. Останнім часом вона висвітлювалася й вирішувалася в

дослідженнях А. Сокольської [143] і Чжан Кая [182], виявляючи свій міжнаціональний науково-теоретичний характер, причому для обох авторів спонукаючим до вивчення оперного тексту фактором виявилася універсалізація оперної форми в просторі сучасної культури, формування різноманітних інтертекстуальних зв'язків не тільки усередині оперної творчості, але й між нею та іншими сферами художньої діяльності.

Так, А. Сокольська вважає, що значення опери в сучасному комунікативному континуумі визначається збереженням у її *глибинному змісті* ритуально-обрядових елементів, у тому числі в способах усупільненої емоційної співпричетності, які актуалізуються художніми засобами опери [143, с. 4]. Завжди залишаючись умовно-символічною формою, оперний твір має значну рухливість форм і способів внутрішньої взаємодії структурно-семантичних видових складових, а будучи системно організованим, допускає різні художні переакцентуації в процесі художнього цілісного здійснення. Визначальною якістю оперного тексту в цьому випадку, тобто при його композиційно-сміслових саморуках, реконструкціях, стає переважаюча виконавська природа: серед видів інтерпретації, на яких базується опера, тільки композиторська (у єдності з адаптацією у лібрето літературного першоджерела) відрізняється постійним, письмово фіксованим характером; інші – артистична актантна, постановочно-ігрова, музично-виконавська, вокальна й інструментальна (сольна, ансамблево-хорова й оркестрова), диригентська, музично-концепційно-організуюча, нарешті, режисерська, художньо-цілісна, що піднімається до масштабів жанрових умов і можливостей опери – представляють відкритий, безпосередньо здійснюваний у живому спілкуванні, тобто умовно «усний», комунікативний процес.

*Оперний текст як конгломерат інтерпретацій* припускає і їх творчу ієрархію; первинне домінування авторської особистості композитора, його ідей і вимог, в умовах сучасних оперних постановок, особливо стосовно класичного репертуару, тобто тоді, коли композитор репрезентований тільки

текстом твору, але не живою особистістю, переміняється лідерською позицією режисерського авторитету, вірніше навіть – авторитарної режисерської особистості. Причому авторитарність оперного режисера уявляється жанровою необхідністю, викликаною вимогою створення єдиної генералізованої змістовно-сміслової установки для всіх, без винятку, учасників оперної інтерпретації, включаючи, прямо або побічно, і композиторську.

Можна погодитися з А. Сокольською, яка зауважує, що в оперних постановках кінця XIX – початку XX століть «...режисер найчастіше стає ледве чи не головним з творців оперного спектаклю, про що свідчить і стійкість формулювання «режисерський театр», яке все частіше зустрічається й у рецензіях, і в роботах мистецтвознавців» [143, с. 5].

Дослідниця також приходить до думки про те, що динамічність та інтерпретативна множинність властива самій природі оперного спектаклю. Оперний репертуар, на який спирається інтерпретація в кожному разі й у будь-якому різновиді, зберігається й розбудовується тільки в умовах відновлення, сценічної рухливості у всіх її значеннях, комунікативній відкритості й смисловій множинності. Остання вказує на важливість збереження не тільки традиційних рис, принципів оперної творчості, але і її особливої символічної природи, завдяки якій вона здатна продукуватися нові смислові імпульси, створювати нові смислові контексти й проєкції.

Художній зміст оперного тексту формується й передається, транслюється у простір культури інтерпретативним шляхом. Канали інтерпретації повинні з'єднуватися в магістральному напрямі режисерського розуміння, яке стає заголовним, титульним, стосовно всього оперотворчого процесу, незважаючи на яскраві інтерпретативні знахідки, особистісні відкриття диригентів і співаків-солістів. Тому історично знаменним є досвід поєднання творчих завдань, інтерпретативних постатей режисера-постановника й диригента в одній особі, як це відбувається, наприклад, у діяльності Валерія Гергієва.

Звертаючи увагу на поліфонічну складність жанрової побудови опери, структури й змісту оперного твору, низка авторів, включаючи А. Сокольську, апробують семіологічний підхід, одночасно підкреслюючи націленість на прагматичну сторону оперного жанру, важливість вивчення *системи принципів практичної реалізації оперного задуму*, у тому числі, інтерпретативних принципів сценічних постановок.

А. Сокольська, наприклад, відкриває можливість зіставлення образів опер В. Моцарта з тими культурними архетипами й міфологічними прообразами, які споконвічно закладені в сюжетній логіці жанру, але можуть бути виявленими, по новому проінтерпретованими тільки постановочно-режисерським шляхом. Таким чином, вона порушує питання про семантичну багатшаровість оперного тексту, що вподібнився палімпсесту, у якому кожна наступна інтерпретація не скасовує попередню, але надає їй нових значеннєвих конотацій. Серед цих конотацій ціннісно значимими стають ті, які дозволяють ширше репрезентувати образ людини, як у контексті історичного часу, так і в певному умовному жанровому (метажанровому) художньо-смісловому просторі.

Розвиток особистісного начала, як в індивідуально-інтерпретативному, так і в типологічно-жанровому аспектах, стає конститутивною рисою оперного тексту. В епістемологічному полі опери це пов'язане з предикацією особистісних смислів, смислової будови особистісної свідомості; у творчо-практичному відношенні особистісна воля реалізується у виконавських діях як диригента й режисера, так і співаків-солістів, вокальних виконавців оперного тексту.

Виділення фігури співака (артиста-співака) у контексті оперного твору обумовлене його сюжетно-тематичною й композиційною природою, споконвічно підлеглий ідеї розкриття багатомірності й краси внутрішнього світу, душевного й духовно-інтелектуального життя людини. У даному семантичному вимірі опера завжди бере на себе функції психологічного портретування особистості, причому в різних, найчастіше контрастних,

зовнішніх і внутрішніх обставинах, подієвих планах. Виникає навіть окреме поняття «оперного портрета», як синтетичної – синергійної – жанрово-стильової характеристики особистості, у якій відтворюється супутній даному суб'єкту історичний час. Оперний персонаж стає героєм певної художньої дії в тій мірі, у якій здатний відтворити «дух часу» (і «геній місця»), тобто він є універсальним і локальним одночасно. Його поведінка й почуття індивідуалізовані, і в процесі інтерпретації вони максимально наближені до переживань оточуючих людей (реципієнтів), тобто осучаснені, погоджені із соціально-комунікативним середовищем.

З даної точки зору оперне портретування стало предметом вивчення в роботі М. Сидорової [136], яка вважає, що саме автономне сольне начало, отже вокально-виконавська форма, свідчить про властивість портретності (автопортретності) оперного висловлення. У хронотопічному розгорненні й послідовності оперного твору його персонажі-герої, наділені здатністю рефлексії, виявляють біографічне виокремлення, проживають своє художнє життя – як долю умовних діючих осіб – з усією екзистенційною визначеністю й завершеністю. Тому особливого значення в оперних композиціях набувають фінальні вирішення, у яких долі окремих персонажів розв'язуються на тлі значимої соціальної події, або саме дане вирішення набуває статусу «універсальної цінності», що виростає з «індивідуального смислу» (В. Франкл).

Як справедливо пише М. Сидорова, «портретна поліжанровість дозволяє встановити широкі історико-культурні й стилістичні зв'язки героя й показати, що він не “вміщується” у хронологічні й типологічні рамки своєї епохи. Звідси – часова “необмеженість”, іноді – “безмежність” героя, як у випадку з Дон-Жуаном, у якому своєрідно синтезовані риси світовідчуження персонажів минулого, сьогодення – і навіть майбутнього, які герой вписує у свій ідейний і естетичний контекст» [136, с. 171–172].

Ключовим завданням в оцінці образу-портрета оперного героя, співвідношення сольного-вокального й режисерсько-постановочного



інтерпретацій, нарешті, в обумовленості режисерського тлумачення музичною концепцією опери, є питання про централізацію, збирання-упредметнення головного змісту опери в її музично-мовному матеріалі. І М. Сидорова, вишиковуючи біографію, долю оперного героя по його сольних висловленнях, саме з музичним матеріалом пропонує зв'язувати індивідуально-психологічні показники оперної дії. Оперний портрет придбає особливу об'ємність і динамічність, символічну рельєфність остільки, оскільки реалізується на музично-знаковій основі; сольно-вокальна інтерпретація оперного образу (індивідуальна логіка «оперного портрета») виростає з *музичної синергійності* оперного образу.

Поняття синергії стосовно до оперної творчості звичайно трактувалося як вказівка на злиття декількох форм і видів, творчої діяльності: словесно-поетичної, літературно-драматичної, постановочно-сценографічної, власне музичної. У такий спосіб застосовував термін «синергія» до особистості Ф. Шаляпіна М. Кузнецов, який затверджував, що синергійний потенціал народжується з потреби «служіння мистецтву», має на увазі прагнення до *естетичної інтеграції* всіх творчих задатків, ідей і вольових дій, результат чого «сприймається як єдина енергія, а за всіма показниками перевершує суму результатів тих же дій, але зроблених відділено» [136, с. 10].

Естетична інтеграція в опері, здійснювана особисто-вольовим шляхом, виражається, висловлюється музично, формуючи особливі форми особистісної оперної музичної лексики. Отже, перевага цілого над частинами реалізується як узагальнення-домінування музичного начала над іншими видовими художніми сферами в змісті опери і її смислового призначенні. Тому зсередини, від сутнісного художнього призначення, інтегративною інтерпретативною формою в опері стає музична, що розбудовується, зміцнюється трьома основними способами: сольно-вокальним, ансамблевим (хоровим), інструментально-оркестровим (симфонічним).

Синергійність музичного матеріалу опери забезпечується його трансформацією в партіях провідних персонажів, що здобувають функції

«музичних протагоністів», тобто репрезентантів основного музично-тематичного змісту опери. Партії значимих діючих осіб наділені властивостями інтертекстуальності – взаємодії різних музично-текстових планів оперної дії; більше того, вони стають моноінтонаційними джерелами оперного музичного тематизму й сприяють його лейтмотивному об'єднанню й зміцненню.

Музичні моно- і лейттематизм виступають провідними текстологічними та інтертекстуальними функціями сольної-вокальної характеристик; навіть при наявності інструментально-симфонічних тем, що приймають наскрізне й загальне значення, вокальні образи залишаються головними джерелами оперної музичної мови та її інтегративних семантичних властивостей.

Опираючись на концепцію М. Арановського [7], доцільно пояснювати оперну синергію як симультанна єдність усіх рівнів, складових *музичного оперного тексту – оперного тексту як музичного*, по перевазі. Саме на даному підході базується диригентське розуміння оперного жанру й окремого оперного твору.

Деяким чином перефразовуючи М. Арановського, дозволимо собі помітити, що в оперному матеріалі різні рівні музичного тексту «не вибудовуються в послідовність сторінок деякої «єдиної партитури», а як би *накладаються один на одного*». І якщо дієво-видовищні й літературні етапи, що складають оперну дію, «утворюють горизонтальну (часову) послідовність», то музичні хронотопи утворюють «вертикальну парадигматичну структуру», особливість якої в тому, що кожний новий етап-рівень є еквівалентним і транзитивним стосовно попередніх і майбутніх [7, с. 76–77].

Музично-текстологічний підхід до аналізу оперного твору дозволяє рельєфно представляти значення виконавця сольної вокальної партії, як такої семантичної ланки синтетичного художнього змісту опери, завдяки якому *всі* сценічні образи здобувають музично-символічні показники.

Виділення музично-текстологічних критеріїв вивчення й оцінки оперного тексту дозволяє, по-перше, поглиблювати поняття репертуарності, як одного з ключових для сучасної оперної творчості показника комунікативної затребуваності оперного твору; по-друге, визначати типологічні тенденції оперної вокальної інтерпретації у зв'язку з побудовою й змістом оперного тексту. Дані критерії також дозволяють організовувати вивчення жанрової поетики опери у двох напрямках: від зовнішніх композиційних границь оперного тексту до його актантно-персонажних моделей; від специфіки музичного матеріалу сольо-вокальних партій (образів) до загальної художньої ідеї, до музичної концепції опери.

Дефініція оперного тексту у взаємодії з поняттям музичної оперної інтерпретації придбає нову аналітичну глибину й творчо-практичну адресність. Похідним й не менш продуктивним уявляється поняття *оперної музично-текстологічної семіології* у двох його напрямках – теоретичному й творчо-практичному (композиторському, співочому, режисерському й диригентському).

Сучасна інтерпретативна оперна практика являє собою особливе явище, можна сказати «закодований процес», який використовує вільне нашарування художньо-видових рядів, виразових форм і значень, по-новому асимілює художньо-мовну множинність оперного тексту. Тому для його адекватної оцінки особливо важливою є система музично-текстологічних критеріїв, як найбільш відповідних жанровому призначенню опери.

Відзначимо також, що інтертекстуальність виявляється сьогодні тою ключовою властивістю оперної інтерпретації (насамперед, музичної персоніфікованої), яка продукує нові форми міжнаціонального діалогу. Зокрема, у дисертаціях китайських дослідників висвітлюється проблема національної китайської опери, яка сьогодні тільки розбудовується, разом з китайським оперним театром, спираючись на художньо-стильові приклади європейського театру, зокрема, на його композиційні й драматургічні принципи. Крім того, відбувається й зворотний інтерпретативний вплив на

образну й музично-інтонаційну динаміку жанру: сьогодні здійснюються постановки нових китайських опер на європейських і світових сценах, із залученням європейських виконавців, провідних солістів-вокалістів світових театрів.

Так, прем'єра опери «Перший імператор» Тан Дуна відбулася в грудні 2006 року в Метрополітен опері ( у головній ролі Пласидо Домінго). В 2007 році в Золотому залі ім. Нобеля в Стокгольмі на «Фестивалі Тан Дуна» протягом двох тижнів було виконано 15 симфонічних і оперних творів. У тому ж році його опера «Чай» була показана тричі: у Санта-Фе (США), Стокгольмі (Швеція) і Відні (Австрія). Опері іншого відомого композитора Гуо Веньцзіна ставлять у Франції, Великобританії, Голландії, США, Німеччині та інших країнах. У Китаї проводяться оперні заходи світового рівня. Так, у Національному Великому театрі Пекіна щорічно проводиться «Форум розвитку оперного театру». Шостий форум (2014 рік) об'єднав учасників з 29 країн і 89 художніх організацій [95].

Отже, серед найбільш актуальних питань оперної інтерпретації провідне положення займає питання про *оперний стиль* – як *синергійний музичний феномен*, що координує інтертекстуальні можливості оперної творчості, виходить за межі окремих оперних поетик у глобалізований простір міжкультурного діалогу.

Тому є принципово важливим розвиток уявлень про оперний текст як конгломерат інтерпретацій, що припускає творчо-ієрархічну побудову та розкриття провідної ролі співака (артиста-співака) у системі *принципів практичної реалізації оперного задуму*, обґрунтування семантичної багатомірності й. одночасно, музично-концепційної централізації процесу оперної інтерпретації, тобто домінуючої музичної природи оперного тексту.

Таким чином, наголосимо ще раз, що явище оперного портретування – відтворення смислової структури, афективної природи особистісної свідомості – забезпечує провідне значення в оперному тексті сольної-вокальної інтерпретації оперного образу, що виявляє його (образу) *музичну*

*синергійність*. Розвиток особистісного начала стає конститутивною жанровою рисою оперного тексту, що обумовлює його стильову еволюцію на різних інтерпретативних рівнях. Інтегративним рівнем/способом інтерпретації в опері стає музична, що поєднує всі виконавські й сценографічні форми.

Вивчаючи оперний текст як феномен інтерпретації, А. Сокольська (2004 [143]) спирається на низку оперних творів та їх постановок; це «Дон Жуан» В. Моцарта, як один з класичних зразків жанру, що часто стають об'єктом нових музикознавчих і режисерських інтерпретацій; «Мефистофель» А. Бойто і «Демон» А. Рубінштейна, як опери, що нині входять до репертуару найбільших театрів світу, хоча не віднесені дослідниками до магістральних ліній розвитку жанру в ХІХ столітті. Не менш часто інтерпретується й оновлюється текст опери «Паяци» Р. Леонкавалло, хоча його художні якості неодноразово оскаржувалися критиками й дослідниками.

З впевненістю можна сказати, що опера є одним з найбільш семантично наповнених музичних жанрів, тому процес породження значення в оперному спектаклі пов'язаний із взаємодією різнорідних шарів, різних способів кодування. Оперна вистава не є безпосереднім результатом інтерпретації оперного твору режисером, оскільки музичний театр являє собою колективне мистецтво. Оперний текст – це завжди складне комплексне явище, яке породжується взаємодією музично-аудіального, вербального й візуального субтекстів, тобто шарів інформації, що є частиною тексту постановки й зафіксовані за допомогою певної системи засобів (А. Сокольська). Так, аудіальний субтекст є реалізацією партитури та її звукового втілення силами диригента, оркестру, солістів і хору; вербальний субтекст являє собою репліки, створені лібретистом; візуальний субтекст формується з мізансценічного, сценографічного й світлового розв'язку, акторської пластики. Перераховані елементи субтекстів можуть мати константність або мобільність. Як правило, константними є нотний текст і лібрето опери, хоча

досить розповсюдженою є практика купюр і контамінації (вставні номери, дивертисменти й т.п.), а існування різних редакцій одного й того самого твору вказує, скоріше, на варіантну природу цих субтекстів.

А. Сокольська підкреслює, що структура оперного тексту може бути трактована як ієрархічна, причому властивості константності-мобільності можуть діяти на всіх її рівнях. Але необхідно відзначити, що структура оперного тексту є ієрархічною й дискретною тільки для глядача, заздалегідь знайомого з відповідним твором (по партитурі, аудіозапису, іншим постановкам). У цьому випадку реципієнт здатний, хоча б умовно, зробити аналітичну процедуру, що зіставляє текст партитури (а можливо, і тексти інших постановок) з його сценічною інтерпретацією.

Поділ вербального й звукового субтекстів також є досить умовним, тому що слова в оперному творі вокалізуються, тобто музично розспівуються. Для глядача, який вперше знайомиться з оперним твором – по даній постановці, оперний текст представляється складним, недискретним знаком. Знак в оперному тексті формується завдяки роботі інтерпретуючих свідомостей постановників, виконавців, глядача; він сам собою має інтертекстуальну природу. Тому можна сказати, що оперний твір, редукується до певної складної міфологеми, а його міфологічний (метамовний) план є не продуктивним фактором, оскільки відбиває прагматичний аспект існування оперного твору. Таким чином, і режисерська інтерпретація твору, і глядацьке прочитання оперного тексту є творчим актом, спрямованим до певної герменевтичної «операції» витягування – або вкладання – смислу, що є іманентно властивим твору, текстовій природі опери у цілому [143].

З даної позиції сучасне «прочитання» «Паяців» постає досвідом деміфологізації, оскільки, кожна інтерпретація настоює на одиницності й достовірності, прагнучи водночас наблизитися до сучасних потреб світовідчуття.

Це, в принципі, відповідає закладеній у сюжеті опери ідеї змішання життя й мистецтва, «життя як мистецтво», людської долі та гри, світу як театру...

Композиційна ідея опери перетворює театр в увесь світ, акторів – у метафору всього людства, що приречене «лицедіяти». Текст опери постає контамінованим з низки неявних цитувань, алюзій, починаючи з найближчих веристських моделей, параллелей з операми «Сільська честь» П. Масканьї, «Плац» Д. Пуччини. Інший, «схований інтертекст» (А. Сокольська) «Паяців» – «Отелло» Верді, що відсилає не тільки до тексту шекспірівської трагедії, але й до тексту фільму – опери Ф. Дзеффірееллі. Присутній і «шекспірівський інтертекст», що стає ще більш очевидним при зіставленні «сцени на сцені» у другій дії «Паяців» з «Мишоловкою» в «Гамлеті». Безумовно, цей найважливіший сюжетний мотив «світ як театр» пов'язує пізні опери Д. Верді з «Паяцями» Леонкавалло.

За спостереженнями А. Сокольської, у постановці Ф. Дзеффірееллі до семантичного складу опери вносяться топос дитячої гри й топос маски, котрі використані в традиціях романтичного мистецтва, і прямо пов'язані з опозиціями «природа – культура», «життя – театр». Таким чином, дія постановки розбудовується не на трьох, а лише на двох сюжетних рівнях (комедія масок – реальність). Третій план відсутній, і це вводить «Паяців» у контекст типового для романтизму протиставлення двох реальностей, дійсної та вигаданої, причому друга перемагає першу. Сюжет суттєво психологізується, а на перший план виходить особиста драма, навіть трагедія ревнощів.

Таким чином, оперний твір має здатність продукуватися нові варіанти прочитання, взаємодіючи з мінливим культурним і ідеологічним контекстом, коли актуалізація того або іншого семантичного шару твору співвідносить його з тим або іншим культурним міфом або архетипом. Звідси специфічна інтертекстуальність оперного твору, що може вважатися його показовою

рису, підсилює його здатності до міфологізації та деміфологізації, тобто до прирощування смислових шарів та їх нового упорядкування-редукції.

Причому проблема мовної семантики в оперному тексті зумовлюється саме її виконавським прагматичним аспектом, оскільки знакові функції народжуються й корегуються у процесі діяння й сприйняття, домінують не смислові континуальні фактори: оперний текст діє як ціле, навіть розгортаючись лінійно-темпорально, тобто визначальною завжди залишається його ціннісно-сміслова образна жанрово-стильова вертикаль.

Текстологічні інтегративні функції музично-виразових шарів опери, що зумовлюють не лише цілісну побудову оперного твору, а й напрями його інтерпретації, нового розуміння, глибоко розкриваються у дослідженні О. Жесткової (2018 [41]) на матеріалі французької великої опери, як художньо-естетичного й соціокультурного явища.

Закономірно, що дослідниця прагне, перш за все, створити уявлення про особливості форми, текстової побудови великої французької опери, оскільки вони є для цього різновиду оперного жанру визначальними. Вже номінація «велика» налаштовує на уявлення про значні об'єми твору та його багатофігурну композицію, численність учасників з перевагою масових сцен, що само собою передбачає й включення розвинених хорових та балетних компонентів. Модна навіть сказати, враховуючи помітні мелодраматичні риси «великої» опери, що даний тип оперної вистави намагався поєднати усі варіанти, усі сценічні можливості «серйозного» й піднесеного музичного театру, віднайшов його найбільш фундаментальну форму.

Це стосується також і сюжету, у якому завжди перепліталися любовно-драматична та соціально-історична лінії, а політична злободенність сполучалася з етичною позачасовістю; тому і у загальній структурі значний обсяг дії, чотирьох-п'ятиактна структура, сусідили з деталізацією та дбайливим прописанням подієвого ходу та характеру окремого персонажу. Значна роль хору й балету, місцевий колорит і пов'язана з ним видовищність



покликані сприяти історичній й географічній реалістичності сценічного ряду, водночас вони уподібнені за розмахом стилістиці античної трагедії, тобто приймають епічний, міфопоетичний вигляд.

Особливої уваги заслуговує той розділ дослідження, котрий є присвяченим вокальному мистецтву й співакам Великої французької опери, дозволяє прослідкувати вплив італійських вокальних традицій на стиль співу в паризькій Опері, формування й розвиток нових вокально-сценічних амплуа, голосових типів і особливостей вокально-виконавського стилю співаків Опері 1830-х років.

О. Жесткова справедливо наголошує, що зародження й розвиток французької великої опери були сполученими з істотними змінами у вокальному мистецтві й вокально-драматичних амплуа, причому їх ініціатором став Д. Россіні, який здійснює вокально-виконавську підготовку своїх опусів у паризькій Опері, а, будучи провідником вокальних традицій барокового «прекрасного співу», настійливо залучав до цього мистецтва французьких співаків, що виявилось особливо складним для тенорового співу. «Перебудова тенорового вокального стилю йшла в напрямку старих італійських традицій, які в паризькій Опері коректувалися особливими вимогами до виразної декламації. Ледь встигнувши ствердитися наприкінці 1820-х років, цей стиль тенорового співу незабаром змінився новим. Його привіз з Італії Жильбер Дюпре Арнольда, що виконав в 1837 році роль, у манері драматичного тенора. ...Дюпре привніс на сцену паризької Опері новий стиль виконання речитативу, у якому раніше культивувалося мистецтво виразної музичної декламації. Починаючи з дебюту Дюпре, речитатив уже не декламувався, а співався, стаючи невід'ємним компонентом музичного розвитку. Разом з тим змінився характер його персонажів: хоча голос Дюпре був драматичним і мужнім, його ролі співвідносилися, скоріше, з амплуа героя-коханця, на відміну від героїчного тенора Нуррі, чий дзвінкий і пронизливий фальцет асоціювався з характером героя-заколотника... Так, високий тенор *haute-contre*, що відбивав революційні ідеали раннього

романтизму, поступився місцем драматичному тенору романтизму зрілого, якого більше хвилювали “великі пристрасті людського серця”» [41, с. 29].

Відзначаючи зміни у жіночих вокально-драматичних амплуа, дослідниця вказує, перш за все, на опозицію «між віртуозною оперною співачкою італійського типу й співаючою акторкою, що втілює французький ідеал превалювання драматичного змісту над музикою. Героїня із трагічною долею, що співає не дуже віртуозно, але виразно й проникливо, стала головним персонажем французької романтичної опери. Згодом цей жіночий характер проникнув і в італійську оперу, де ми знаємо його головним чином по операх Доніцетті й Верді» [41, с. 30], причому зміни у «вокально-регістровій і драматичній диспозиції типажів» були обумовлені не стільки національними відмінностями в стилі співу, скільки новими, романтичними вимогами виразності й правдивості виконання.

Особливого значення набув, звісно, колоратурний стиль співу, що своєрідно суперничав, за рухливістю та тембровою яскравістю, з оркестровим звучанням, тим більше, що «французька колоратура» виявилася більш насиченою декламаційною виразністю, більш драматично виповненою та художньо-осмисленою.

Що стосується симфонічної сторони оперного тексту, то саме «велика» французька опера надала їй і епічного розмаху, і ліричної проникливості, взагалі відкрила усю панораму тембрових оркестрових фарб в їх призначенні до діалогу з вокальними оперними голосами. Все це передбачало високий виконавський рівень оперного оркестру, особливо його диригента. Як зазначає О. Жесткова, «в XVII і XVIII століттях посада людини, що управляє оркестром у Королівській академії музики, так само як і в інших музичних театрах Парижа, називалася *batteur de mesure* – відбивач такту. На початку XIX століття з'явилося термін *chef d'orchestre*, який переводиться... як «диригент». Обов'язки відбивача такту в XVIII і диригента в XIX столітті були націлені на розв'язок практичних завдань, найважливішим з яких було координування всіх компонентів постановки. Подаючи знаки або звукові

сигнали солістам, танцівникам, закулісному хору, сценічним працівникам і одночасно «ведучи» за собою оркестр, він повинен був перебувати біля сцени й особою до неї, відповідно – спиною до оркестрантів. ...З 1817 року диригентом паризької Опери міг стати тільки перший скрипаль, який не тільки координував виконання спектаклю за допомогою відбивання метра по пюпітру, але й сам відіграв на своєму інструменті, нагадуючи музикантам про вступ, показуючи динамічні нюанси, контролюючи синхронність фрази...» [41, с. 30–31].

Виростання диригента зі скрипаля, тобто наявність базової виконавської професії для виконання функції керівника всього оркестру, зумовлюючись суто практичними потребами, прагматикою оперної виконавської дії, стає професійним каноном музичної діяльності.

Знаменним фактом в історії оперної текстології є той, що вже наприкінці XVIII – на початку XIX сторіччя з'явилися оперні партитури, розраховані на більш високий, ніж раніше, технічний рівень виконавців, коли «скрипалі стали відігравати за межами третьої позиції, а альтисти – за межами другої. Партії низьких струнних стали ширше по діапазону й потребували гри в інших ключах. Подальше підвищення виконавського рівня відбулося завдяки Паризькій консерваторії, що поставляє Опері добре підготовлених музикантів. В 1830-е роки багатопрофільні оркестранти, раніше при необхідності граючі на рідких духових і ударних інструментах, поступилися місцем професіоналам, які відіграли тільки на своєму інструменті» [41, с. 32].

Зауважується, що у середині романтичного століття в оркестровому оперному складі відбулися суттєві зміни, що сприяли його значено більшій семантичній рухливості, сприяли процесам персоніфікації засобами тембрової драматургії. Так, до постійного складу оркестру, де раніше з ударних інструментів були тільки литаври, увійшли тарілки, великий і малий барабани, трикутник; в операх Галеві та Мейєрбера починають застосовуватися вентильні валторни, вентильні труби, корнети-а-пістони;

запроваджуються басова туба або «бомбардон», причому також і з солюючими функціями; розшукуються нові темброві фарби, тому залучаються нетрадиційні для оперного оркестру інструменти – орган, віола д'амур, англійські ріжки, саксгорни й саксофони, мелофон, там-там, дзвіночки.

У цілому, стосовно інструментально-симфонічної сторони оперного тексту, формується нова диспозиція музикантів оперного оркестру, яка зберігається до кінця XIX століття, коли більша частина духових сконцентрована в центрі, відбиваючи пошук акустичного ідеалу романтичного оркестру, а головне – виникає «бурхливий і всебічний розвиток оркестру, його виконавського професіоналізму, диригентського мистецтва. У період розквіту великої опери сформувався склад і диспозиція оркестру, ствердився хроматичний лад мідних духових інструментів, що стали поряд з дерев'яними духовими й струнними найважливішим засобом мелодійної виразності, можливість уведення рідких інструментів підсилила темброве багатство оркестру. Усе це надихнуло композиторів на сміливі оркестрові експерименти, якими бувають більші опери й багато з яких стали хрестоматійними зразками, що ілюструють оригінальність і прогресивність французької оркестровки епохи романтизму» [41, с. 32].

А оскільки, словами П. Чайковського, «балет – це та ж сама симфонія», то й наявність розгорнутих балетних сцен надихала на підсилення наскрізних драматургічних й семантичних функцій симфонічного оркестрового звучання.

Зокрема, Д. Мейєрбер виявив особливу «театральну чуйність», розцінюючи оркестрове звучання як рівноправний засіб виразовості в багатому інструментарії французького музичного театру. Музична тканина його опер сплетена за принципом контрасту, заснованого на калейдоскопічній змінюваності змісту й характеру матеріалу. Нова тема у вокальній або хоровій партії, новий тембр в оркестрі синхронізовані із сюжетними вигинами драми, наповнюючи їх колористичною і

психологічною виразністю. У той же час тематичні й темброві ремінісценції, повернення вже знайомого матеріалу надають твору дивної симетрії й цілісності, так що вся композиція сприймається як єдина великомасштабна музично-театральна форма» [41, с. 39].

Все це дозволяє вважати, що велика французька опера є взірцем багатоскладовості, драматургічної повноти й цілісності оперного тексту – *тексту оперного твору як художньо-виразового полілогу, що передбачає власну системі виконавських інтерпретативних відносин.*

## **2.2. Особистісно-сміслові чинники музичної інтерпретації в опері**

Даний підрозділ дослідження зорієнтований на розкриття взаємодії особистісних смислів виконавця та художньої інституціональних настанов оперного твору як засадничої інтерпретативної риси оперного жанру та вокально-виконавського оперного стилю; важливим є пошук відповіді на питання, чому до оперних співаків відносяться як до головних виконавців оперного твору, які мають право не лише відтворювати композиторський задум, а й втілювати своє «бачення», власне розуміння й оперного образу, і ідеї людини, тобто антропологічного підґрунтя оперної композиції.

Отже, важливою стороною вивчення стильових засад сучасної оперної творчості є розкриття взаємодії особистісних смислів виконавця та художньо-інституціональних настанов оперного твору як засадничу інтерпретативну рису оперного жанру та вокально-виконавського оперного стилю; з'ясувати, чому до оперних співаків відносяться як до головних виконавців оперного твору, які мають право не лише відтворювати композиторський задум, а й втілювати своє «бачення», власне розуміння й оперного образу, і ідеї людини, тобто антропологічного підґрунтя оперної композиції.

Ще раз значимо, що сучасний оперний театр перебуває у певній перехідній фазі соціокультурного художньо-естетичного розвитку, а це

визначається новими функціями як оперного жанру у цілому, так і всіх учасників оперотворчого процесу. Опера на всіх етапах свого існування була важливою, виховувала людську свідомість та сприяла еволюції синтетичної художньої мови саме як виконавський вид мистецтва, тому формувала особливу увагу до постаті виконавця – як творчої постаті, котра виявляє головні смислові інтенції оперного твору, дозволяє певній художньо-композиційній структурі набувати естетичних сугестивних властивостей.

З багатьох своїх сторін опера постає як така художньо-текстова (художньо-композиційна) галузь, у якій зорганізується активний діалог декількох типів творчих особистостей: лібретиста – композитора – диригента режисера-постановника – вокалістів-артистів, що виконують провідні ролі, кожен з яких має власну значущість і за змістом твору, і за власними мистецькими якостями. Особистісна індивідуалізація художнього змісту, що відбувається на різних рівнях тексту та визначає його полі функціональну структуру, полісемантичну організацію, постає провідною конститутивною рисою опери як жанрово-стильового феномена. Водночас цілком справедливою є думка про те, що доля оперного мистецтва, його успіх у соціальному середовищі та ступінь впливу на культурну психологію залежить від рівня обдарованості, масштабу мислення композитора, який створює цілісний музичний сценарій, музичну континуальну основу оперного твору.

Саме вихідний естетичний вибір композитора впливає на естетичний нахил твору, на переважаючі риси його драматургії, на можливості розвитку оперного характеру та образних тенденцій спільного художнього діяння. Однак оперний персонаж та зумовлений ним виконавський образ – це цілком автономне явище, котре потребує окремих критеріїв оцінки, що суттєво впливає на художній статус оперного виконавця-вокаліста, автономізуючи його інтерпретативні мовні завдання. Їх визначення взаємозумовлене з розкриттям змісту поняття оперності, у його зіставленні з терміном

«музично-драматичний» та адресації до уявлень про смислову предметність та художні принципи оперного мистецтва.

З одного боку, 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. З іншого боку, даний образ народжується всередині цілісної художньо-синтетичної концепції, тобто у визначеному колі семантичних відповідностей, з певною, приготовленою (хоча далеко не завжди повністю готовою) програмою поведінки та у межах заданої сюжетно-подієвої художньо-рольової структури.

Інтерпретативна свобода, самостійність оперного образу, що й виражає його інтенціональне, смислопороджуюче начало, обумовлюється й виражається музичним шляхом; саме музичне інтонування, хоча й побудоване з опорою на словесно-поетичний текст, сприяє його характерності. Але й інші форми художньої експлікації персонажно-образного змісту, такі як подіємо-вчинкова, візуально-сценографічна, живописно-декоративна впливають на логіко-смислову траєкторію оперної ролі, виступають її необхідними компонентами, поза якими навряд чи можна досягти цілісної художньої архітектоніки оперної дійової особи – і як умовного, і як цілком реального явища.

Постать оперного персонажа як вокально-виконавська входить до художньо-функціональної побудови оперного твору, тому й до предметного кола диригентсько-режисерської інтерпретації, котра призначена до трансляції спільної концепції оперного змісту усім виконавським колективом. На той же час, вступаючи у взаємодію з цілісною музичною концепцією опери, також з диригентською інтерпретацією, оперний режисер опирається прагне віднайти власний авторський «інтенціональний предмет», тому відшукує, відкриває особливі творчі художньо-когнітивні можливості виконавців головних партій – це є головним смисловим тезаурусом оперної дії. У зв'язку з цим, навіть на рівні режисерського рішення, тим більше, коли

воно узгоджується с диригентським, виділяється співоча концепція оперного образу як особистісного смислового феномена.

За спостереженням М. Сидорової, художні засоби опери, у цілому, кристалізуються у напрямі портретування, включаючи тенденції типології емоцій, котрі у мистецькій формі набувають додаткових позитивних властивостей. Розробка емоціологічної «матриці» опери стає чинником її еволюції та внутрішньожанрової диференціації, класифікації, а етапи розвитку емоційного самопізнання особистості, відтворені в оперному змісті – у художньо-естетичних категоріях і специфічних засобах оперного театру – «відбивають тривалий шлях від людини-персони в масці й ролі Бога, Героя, відомого почуттями, до автономної, самоцінної людської індивідуальності, що має вільно володіти й масками, і почуттями». Причому «бачення людини як неповторної індивідуальності є невіддільним від індивідуальної самосвідомості автора. Воно проявляється, зокрема, за принципом автопортретності, що розуміється... і як саморозкриття художника в портретному образі, і як прояв стилістичної індивідуальності автора. Даним параметрам відповідає творчість Монтеверді та Моцарта, чим ще раз підтверджується особливе положення композиторів в історії оперного мистецтва» [136, с. 174].

У цілому, автор доходить висновку, що оперний портрет – як портрет «тут і зараз» завжди є сучасним, цілісним, концентрує типові риси особистості портретованого, тобто є і специфічно унікальним, і типологічно характерним, також як портрети в інших видах мистецтва; він концентрує у собі уявлення про людину, про її буття у світі – та про дійсний світ її буття [136, там само].

Погоджуючись із запропонованою концепцією, уточнимо все-таки, що оперний портрет має особливу об'ємність і динамічність, оскільки реалізується на музичній основі; тому співоча інтерпретація оперного образу («оперного портрета»), поєднуючись зі сценічною поведінкою, демонструє особливі якості театралізації як художньо-психологічної єдності.



Про актуальність особистісно-сміслового підходу як психологічного у його розширеному художньому розумінні та на основі виявлення почуттєвої природи дійової свідчить творчість усіх видатних майстрів оперної сцени, насамперед Ф. Шаляпіна, до якого звернене дослідження М. Кузнецова. Останній, зауважує, що у художньо-інтерпретативному процесі з позиції головної ідеї мистецтва – альтруїстичного єднання з естетичною енергією – людина набуває нових енергійних здатностей, досягає синергійного рівня самоактуалізації [74; 75, с. 10], тому змінює власну почуттєво-когнітивну природу, відкриває нові інструменти вдосконалення свідомості, серед яких морфологічні та функціональні показники художньої форми.

Явища художньої форми, зокрема оперної, та свідомості, зокрема особистісної, поєднані динамічною природою, призначенням для руху – множини різнорівневих та різноспрямованих рухів. Обидва названих феномена (зовнішня, інституціонально обумовлена та жанрово визначена художня форма та внутрішнє психологічне облаштування свідомості) корегуються комунікативними відносинами, способами спілкування та взаємодії з оточуючою дійсністю. Тому їх єднання провокує до виникнення інтердисциплінарних тенденції у музикознавстві, зокрема тих, що дозволяють більш глибоко та у достатньо широкому художньо-діалогічному контексті розглядати явище синергії як продовження синкретично-синтетичних якостей мистецького конструювання.

Осередком взаємного руху названих явищ можна вважати художній смисл, що постає з семантичного виміру художнього діяння, котре, у свою чергу, породжується власною «механікою» художнього тексту.

Підкреслимо, що не перший раз саме мистецтвознавство, з його аналітичною специфікою, надає нової інформації природничим наукам про людину, насамперед, експериментальній психології, нейрофізіології, нейропсихології і т. д.; не випадково сучасні «природники» повідомляють про необхідність звертатися до досвіду мистецтва та у художніх формах шукати відповіді на запитання, пов'язані з будовою й функціонуванням

людської свідомості. Подібна науково-пізнавальна ситуація складалася навколо явища катарсису, яке в природничій науці було оголошено принципово непізнаваним і яке естетики й мистецтвознавці зуміли пояснити таким чином, що досягнуті ними результатами стали корисними психологам-когнітивістам.

Так, за думкою Т. В. Чернігівської умовами виникнення синергійних ефектів є те, що вони сполучені з загальними принципами діяльності мозку – пам'яті – свідомості – нарешті, тіла, тобто є холистичними. Так, відповідаючи на запитання, яка ж потрібна адреса мозку, Чернігівська виголошує досить примітні слова: «Мозок не живе, як голова професора Доуеля, на тарілці. У нього є тіло – вуха, руки, ноги, шкіра, тому він пам'ятає смак губної помади, пам'ятає, що значить «чешеться п'ята». *Тіло є його безпосередньою частиною (виділене нами – Л. Ш.; див.: [181, с. 166]).*

Отже, якщо можливості тіла нами не визначені, а мозок підзвітний тільки самому собі й, за Чернігівською, не поспішає поділитися з нами своїми знаннями, те *головна гностична функція поручається свідомості, що існує між мозком і тілом у спробах погодити та пояснити й одне, і інше.* Головним же механізмом свідомості (усвідомлення) виявляється чуттєво-сенсорний, який включає всю цілісну мережу нейронів, тобто діє не лише за принципом аферентного синтезу, але шляхом створення когнітома – когнітивної гіпермережі головного мозку (обидва поняття належать П. і К. Анохіним).

У дисертації К. Лозенко дана інтегративна дія свідомості відбита в судженні сучасного композитора В. Горлинського: «Ті стани, які я намагаюся привносити в музику, приходять за посередництвом тіла, через якесь сенсорне відчуття або інше, що не можна виразити. Відчуття певним чином осмислюється, і процес цього осмислення стає, в остаточному підсумку, звуковим образом. Зрозуміло, що в когось це може бути поетичний або рухомий образ. Ідеї видадуться якимось єдиним середовищем, у якому є споконвічна неподільність музики, танцю,

графічного мистецтва і т. д. Усі ці напрямки становлять єдине ціле, океан хмар – розділяється він на самій останній стадії» [87, с. 93–94].

Отже, взаємність і спільне включення – істотний і необхідний показник *творчої* роботи людської свідомості, що має *складну* почуттєву природу, на основі якої вона розбудовується й здатне набувати нової синергійної організованість – у тих або інших умовах і межах, зокрема в умовах оперної творчості, що зі свого боку встановлює нові критерії можливостей функціонування людської уяви, мислення, почуттєвого реагування, переживання й висловлення.

При зверненні до специфіки музичного мистецтва, як складного художнього-комунікативного феномена, вдається поглибити уявлення про, що відбуваються у процесах музичного діяння. Зокрема, цілком сформованими з'являються твердження, що музичне мистецтво сприяє розвитку особливої форми синтезу інтелектуальних та емоційно-оцінних сторін свідомості. Феномен музикальності виявляється загальнохудожнім, на той же час цілком специфічним механізмом смислопокладання й прояву смислової «зацікавленості» цілісної людської свідомості. Він свідчить про те, що явище смислу цілком підлегле телеології людського життя, відповідає людським способам конструювання реальності.

Відтак дефініція оперний артист відповідає ще одному, темпоральному, аспекту художньо-смислового синтезу: беручи участь у творчому секумлоквіумі, відтворюючи образ свого часу, ціннісні домінанти життєвого ладу сучасного світу, оперний виконавець розширює історичний простір ролі, здійснює гамлетівське зусилля відновлення сполучної нитки часів, виявляє, що ця нитка проходить через особистісну свідомість.

Категорія «сучасність виконання» не є для оперного співака «вільною метафорою», але вказує на здатність налагоджувати символічні зв'язки, прокладати символічні шляхи з вигаданого, але психологічно дієвого, художнього оперного простору – до дійсного облаштування життя, для того, щоб актуалізувати властивий людині інтерес до екзистенціонального

зростання, як особистісного, так і родового, як житейського, так і мистецького.

Варто зупинитися на обговоренні тієї обставини, що інформаційний обсяг, зокрема психологічно-інформаційний, тобто дані про притаманні людині стани, способи самопочуття й когнітивного моделювання світу, значно збільшився, відповідно вимагаючи нової широти усвідомлення від виконавців оперних ролей; і це відбувається не тому, що змінився вихідний зміст оперного образу, а тому, що суттєво модифікувалося *інтерпретативне поле його розуміння*. Це є надзвичайно важливим фактом сучасної оперної практики: досягнення такого рівня розуміння оперного образу, смислу сценічного буття оперного персонажу, який дозволяє виявляти *цілісну історичну траєкторію його мистецького існування*. Причому дана історія не прописується, але відтворюється в ускладненні почуттєво-мисленнєвого змісту «долі» персонажу у ході даної інтерпретації. Можна сказати, що зростає обсяг «внутрішньої людини», який формується синтетичним художнім шляхом, але найбільше визначається музичними висловленнями, музичними характеристиками дійової особи. Динаміка внутрішньої форми образу постає головним змістом інтерпретації у вокальному виконанні, віддзеркалюючи *творчий досвід* і даного художнього (оперного) твору, і даного виконавця, дозволяючи цим двом зустрічним величинам збагачувати та змінювати одна одну. У тому числі змінюються й способи досягнення смислової цілісності, що корегуються з боку оперної форми її основними естетичними настановами, з боку виконавця оперної ролі-партії – розумінням онтологічної цінності людської істоти.

Отже, виокремлення суттєвих зв'язків між синтетичною природою оперного жанру, багатоскладовістю та динамічністю оперної форми, і системною рухливою побудовою людської свідомості дозволяє на нових смислових творчих засадах судити про холістичність оперної форми, включаючи її виконавсько-вокальні складові. З іншого боку, саме особистість вокаліста – виконавця оперної ролі дозволяє засвідчувати особливу місію

оперного театру як функціонального поєднання різних способів і форм художнього діяння на основі музичного мистецтва, з *виявленням нових мовних можливостей музичного звучання при входженні його до театральної системи персонажно-особистісних характеристик.*

Дана система постає головним предметом докторського дослідження В. Богатирьова (2011 [14]) у якому співак-актор (вокаліст-артист) розглядається як центральна постать у контексті поєднання музики, поезії, акторського мистецтва, сценічної пластики, видовищного ряду, тобто усього того, що складає, зумовлює оперний синтез мистецтв. Причому саме за посередництвом виконавця-актора опера переводить часовий вимір дії у просторовий і навпаки, також драматичний план у музичний й навпаки, тому що «у своєму ідеальному втіленні він (*актор-співак – Л. Ш.*) і довершений музичний інструмент, і драматичний актор», а «процес створення сценічного прообразу органічно містить у собі й пластичне вирішення партії-ролі...» [14, с. 3].

У роботі доводиться, що структурні закономірності партії-ролі впливають на способи сценічного існування співака-актора, причому «психотехніка співака-актора» є особливою, може ставати супротивною до психотехніки актора драматичного театру, хоча, ще один методичний парадокс, створенню сценічного образу в опері найбільш близький метод М. Чехова. Головним інструментом співака-актора є голос, цей дивовижний взірець «удосконаленої людської природи» й канонізований саме оперою в XVII столітті, що примушує дослідника звернутися до певних історичних передумов формування вокальної оперної поетики. Проводячи паралелі між архітектурою, живописом, театром і музикою, він висуває припущення, що ідея голосу-інструмента є приклад класичного канону, і цей феномен набуває над-жанрового та над-часового значення. Тобто норми, що склалися у бароково-класицистичний період, діють і нині, є споконвічними та назавжди даними (подарованими) оперній поетиці.

З іншого боку, історично мінливим та динамічним з художньо-виразової сторони постає «персональний зміст» оперної творчості, тобто образи-ролі головних персонажів (героїв) опери, котрі на кожному новому етапі свого існування відкривають нові смислові сторони, тобто свій справжній символічний зміст, власне, перетворюються на певні художні символи, іноді – «вічні образи і теми». Як приклад відкритості, рухливості вокально-сценічної інтерпретації аналізується підхід до партії-ролі Івана Сусаніна в однойменній опері М. Глінки, як до взірця оперного персонажа в класичній опері, зокрема зауважується, що музична структура вокальної лінії ролі Сусаніна є послідовністю музичних фрагментів, точно співвіднесених з традицією опери першої третини ХІХ століття, з періодом романтизму в європейській музиці, оскільки «саме музичний тематизм, що прямо ототожнюється з персонажами спектаклю, змушує й публіку, і виконавців повірити в те, що перед ними справжня історія з російського життя..» [14, с. 16]. Автор приходить до висновку, що, на відміну від драматичної ролі, яка завжди має для актора емоційно-смісловий підтекст або суміщає декілька різноспрямованих емоційних станів, роль вокальна, «якщо мова йде про внутрішнє відчуття актора», не має такого розділення, навпаки, реалізує здатність музики узагальнювати та втілювати почуття, настрої, емоційні конгломерати з достатньою повнотою та глибиною. Причому дане психологічне узагальнення рівною мірою стосується змісту музики, вокальної інтерпретації та артистичної поведінки співака на сцені й способу переживання та усвідомлення реципієнта, і все це входить до партитури опери, як реальної нотної, так і уявної образної, тобто динамічно побудованої та відтвореної.

У дисертації доказово відзначене, що в історичній динаміці співак уперше зустрічається з партитурою, організованою за принципом драматичного театру в сучасному його розумінні, на рубежі ХІХ–ХХ століття. Шляхом аналізу причин і наслідків, що зумовили трансформацію естетичних засад оперного мистецтва, обґрунтовується ідея еволюціонування

опери у напрямі драматизації [14, с. 16], але виявляється і нове зацікавлення театральних режисерів у постановках опери. При цьому у кожному різновиді театру існує власний ресурс наближення до буттєвої реальності та відтворення життя. Для кожного сценічного мистецтва можливість такого наближення визначена специфічною художньою домінантою, котра організує весь комплекс сценічних засобів драматичного, оперного або пластичного театрів, і з цього погляду для опери домінантним постає перетворення словесної образної складової у музичну партитуру, що надає можливості висловлення для співака-актора в умовах оперного спектаклю.

Історія створення та сценічної інтерпретації опер «Євгеній Онегін» і «Пікова дама» П. Чайковського свідчить про те, що текст лібрето формується паралельно з музичним задумом і це визначає драматургічний метод композитора; усі ці три компоненти (вербальний, музичний, драматично-дієвий) повинні враховуватися співаком, вокалістом-виконавцем під час освоєння, усвідомлення образної сутності оперної ролі. Таке структурне ускладнення оперної ролі-партії в опері завжди приводить до принципової різниці у правилах сценічної творчості, також до відмінностей у принципах роботи над текстом в опері і в драмі.

Вивчаючи феномен «проспіваного слова» в опері, В. Богатирьов зазначає, що на його основі формується «звучний образ ролі», тобто цілісне звучне образне утворення, котре містить речову форму (звучання), функціональний план (знак – значення, семантична функція) і цільове поєднання на рівні осмислення, як внутрішньої форми (образність) – що й зумовлює зміст ролі для співака. «У феномені проспіваного слова звучання й образність поєднані для оперного актора в єдине ціле музичною фразою, її самобутньою інтонацією. Разом з тим для вокаліста звуковий образ і смислове його значення злиті, а іноді й пригнічуються в момент фонації фізіологією співу, тембром і вібрацією співочого голосу. Така унікальна, синтетична єдність звучного, смислового та образного ряду найчастіше, коли

мова йде про класичну оперу, переважає для співака буквальне значення поетичного тексту» [14, с. 22].

Аналіз фрагментів вокальної лінії ролі Фауста («Фауст» Ш. Гуно) і Тоски («Тоска» Дж. Пуччіні) а також короткий екскурс до історії вокального мистецтва підтверджують дане теоретичне положення, дозволяють співвідносити практику роботи над словом у системі оперного і драматичного виховання акторів. Причому виявляється, що, при єдності завдань оволодіння сценічним словом, котрі постають перед вокальними педагогами та педагогами з предмету «сценічна мова», виникає принципова відмінність двох даних підходів, котра обумовлена різними функціями сценічного слова в опері та у драмі, і не лише. Як вже зазначалося, є ще третій, важливий з боку сценічної поведінки, візуально-жестовий компонент.

В історичному плані виявляється, що завдання ідеального поєднання звуку і жесту закладене до канону опери з її перших кроків, але особливо підсилюється у періоди реформування жанрової форми опери. «Про взаємодію пластики актора й музики мріяв композитор-реформатор XVIII століття Х. В. Глюк. Творець музичної драми Р. Вагнер уже в XIX сторіччі робить вокальну лінію ролі частиною оркестрової партитури, збагачує її складними ритмічними й тональними співвіднесеннями з інструментальним супроводом. При цьому жест актора для композитора-реформатора повинен бути прямо співвіднесений з музикою. З виникненням режисерського театру в XX столітті проблема взаємин жесту й звучного образу ролі знову стало насущною необхідністю еволюції опери...» [14, с. 25].

Досвід творчості В. Мейерхольда, режисер-реформатора, який опрацьовував оперну драматургію Р. Вагнера під час постановки «Тристана і Ізольди» на Маріїнській сцені, своєрідно контрапунктує з ідеями композитора, оскільки режисер підсилює силу слова пластичним рухом, що ускладнює сприйняття поетичного слова, набуває самостійного символічного значення, є, скоріше, інтерпретативним відбиттям музичного смислу. У своїх міркуваннях про взаємодію музики і драми в опері В. Мейерхольд



заперечував настанови реалістичного театру та звичного повсякденного існування актора на сцені, вважаючи, що художнє буття сценічного мистецтва повинне ставати антиподом дійсному, побутовому досвіду, все в поведінці актора повинне ставати художньою вигадкою, іноді, можливо, з нагадуванням звичаєвого життя, але, в остаточному підсумку, з його повними естетичним переображенням.

Декілька теоретичних пролегоменів, затверджених даним дослідженням, до вивчення оперного мистецтва можна вважати найбільш методично вагомими, водночас, узагальнюючими, як-то: еволюція видів театрального мистецтва включає періоди як взаємного зближення, так і помітного розмежування драматичного та оперного театрів; дані домінанти, однак, завжди кореспондують одна до одної, є рівною мірою важливими; з боку пластичної сторони оперної вистави, для оперного співака важливим є продумування сценічної поведінкової траєкторії ролі-партії, щоб поєднати власну індивідуальність та ті умови ролі, що закладені музичною партитурою; володіння канонами сценічного виконавського мистецтва є необхідною умовою вільного творчого самоздійснення у партії-ролі.

Піклуванням про дане самоздійснення співака-артиста у вокально-сценічному мистецтві зумовлюється концепція докторської дисертації І. Силантьєвої (2007 [138]). Дослідниця наполягає на тому, що головне сучасне завдання оперного виконавця – володіти знанням про те, завдяки яким діям внутрішніх сил внутрішнє людське життя знаходить дану музично-драматичну форму вираження, знайти відповідні для його вираження, сценічного втілення прийоми; звідси впливає першорядна важливість внутрішньої особистісної природи оперного виконавця для процесу створення ним образу персонажу, з його втіленням у вокально-сценічних формах, що йдуть, як до вищої форми висловлення, до *образно-смислового інтонування*. Таким чином тема роботи апелює до методів психології мистецтва, важливою складовою яких є відновлення принципів психологічного театру (як є теоретичного, і суто практичного явища).

Специфікація цих принципів в опері зумовлюється домінуючою роллю музичного начала, тобто переносам головної ваги в процесі інтонування з вербальної основи на музичне озвучання.

Для того, щоб оперний виконавець отримав необхідні уявлення про головний «інструмент» власної творчості, як про єдність мислення, співу (голосу) та музичного інтонування, авторка звертається до питань інтенціональності свідомості, ідеального способу буття художнього твору, акту акторського перевтілення, нарешті – до уявного персонажу, здатного впливати на розум творця-виконавця. І. Силантьєва пише: «...виходить, між виконавцем і створеним ним персонажем виникають умови стійкого співіснування в межах психоемоційної сфери Це важливо для розуміння природи феномена сценічного роздвоєння Контроль злитно-роздільного співіснування двох логік здійснює самосвідомість виконавця – особлива надструктура особистості, вона являє собою впорядковану сукупність поглядів, оцінок, відносин, знань і установок індивіда «на себе». ...Від динамічних характеристик, пластичності, піддатливості самосвідомості залежить, чи знайде виконавець змінений стан свідомості, який можна визначити як «персонаж у передбачуваних обставинах». За рахунок присвоєння змісту ролей і створення виконавцем персонажних свідомостей відбувається розширення його особистості, яка знаходить можливість нескінченної доповнюваності. Але виконавець не може почувати глибше, ніж дозволяє ємність особистого відчуття, й сприйняти більше, ніж дозволяє його особистий рівень розуміння...» [138, с. 9].

Так наполегливо запроваджується мотив необхідності всебічної освіти вокаліста-артиста, його особистої ерудиції й креативності, здатності до еволюції свідомості. За думкою дослідниці, оперний театр вимагає від виконавця свідомості художника-мислителя, водночас психолога-аналітика, оскільки так звана сценічна емоція виникає в результаті вірного проходження за логікою мислення та вчинка персонажа. Власне виконавець стає носієм уявлюваної свідомості персонажа, яку повинен матеріалізувати у вокально-

драматичній інтонації. «Детальна, інтенсивна й довгочасна уява дає зміст і саме життя персонажу, тому що його сценічне буття це безперервне уявлення виконавцем розумового й душевного стану персонажа у кожную поточну мить Даром природи виконавцю є здатність процесуального внутрішнього бачення, що не уступає в яскравості сприйняттю реального світу, а також почуттєва уява, примарний дотик якої викликає фізіологічну реакцію у співака, аж до впливу на фактуру голосу» [138, с. 12].

Дуже доречно вказується і на фактор установки, під якою мається на увазі «логічно струнке, емоційно пофарбоване переконання, пов'язане з об'єктом творчого інтересу», що взаємодіє, звісно, з загальною інтенціональною спрямованістю свідомості на предмет (передбачуючи не лише його сприйняття, а й його існування), а таким чином і з каузальністю діяльності уяви, і з «фільтруючою функцією свідомості, яка забезпечує вибірковість її власних змістів відповідно до конкретної ситуації» [138, с. 12].

Відзначається, що головною мотивацією, що спонукує виконавця до перевтілення, є бажання «якийсь час не бути собою» (Ф. Шаляпін), коли у свідомості виконавця відбувається ціннісна переорієнтація й формується «глибока й доказово обґрунтована переконаність в істинності установок на себе-іншого, тобто персонажа, у результаті яких змінюється логіка мислення й емоційний лад, а, отже – і поведінка, жест, пластика, фарби голосу» [138, с. 12] Явище прийняття ролі як персонажної долі зумовлюється емпатією – здатністю виконавця до глибинного співчуття «об'єкту інтересу», тобто персонажу, в умовах розуміння його та ідентифікації з ним.

Таким чином, вибудовується цілісна емоційно-психологічна програма, що передбачає внутрішню когнітивну активність виконавця в умовах відтворення образу персонажу, тобто перевтілення, що виступає своєрідним привласненням, інкорпорацією образу, здійснюється відповідно до індивідуальних психологічних властивостей артиста, включаючи і темброві якості його голосу.

Музичне інтонування постає для вокаліста його привласненою, індивідуалізованою мета-мовою, може бути названим «умовністю більш високого порядку, ніж мова драми», а «музичний настрій, як фактор перевтілення, збуджує емоційну природу співака-актора й провокує його покинути повсякденну реальність, знайти себе-іншого у віртуальному світі», передбачає входження до єдиної «музичної атмосфери».

I. Силантьєва дуже слушно зауважує, що вперше в театральному мистецтві про феномен атмосфери – «душi спектаклю», як про стимул перевтілення, заговорив М. Чехов, що був також дотичним до розробки принципів психологічного театру.

В оперній виставі саме музика створює ту або іншу атмосферу, у якій виникає відбуваються сценічні події, репрезентуються долі та переживання персонажів, тому саме музична атмосфера спонукає до діяльності творчу свідомість виконавця, допомагає виявляти й поєднувати зміст слів і сценічних положень, почуття і дії, приводити виконавців до ансамблю. Головним же постає те, що «високий ступінь споріднення сценічної атмосфери й музики в тому, що вони розбудовуються в часі й здійснюються як єдина дія, процес, у який, у зв'язку з процесуальністю композиторського й ототожненого з ним власного мислення й переживання, утягується виконавець Він стає учасником створення музичної атмосфери – емоційно-сміслового середовища дії...» [138, с. 14].

Перевтілення оперного виконавця розглядається у даному дослідженні як низка перевтілень композитора, виконавця, персонажів, слухачів-глядачів, тобто сумісне колективне перетворення передбаченої художньої реальності у дійсну психологічну, тобто у реальність переживання, осмислення та розуміння, здатних впливати й на подальший вибір вчинку, напряму життя.

Звідси й провідне призначення музичного матеріалу оперу, як носія емоційних «зерняток» образів, тобто того, що визначає почуттєвий лад персонажа, і це такі параметри, як темп, метроритм, динамічні відтінки, інтервальні співвідношення в мелодії, ладові характеристики, ладотональні й

гармонійні відносини, вокальні й оркестрові штрихи, темброві фарби, нарешті узагальнюючі фактурні комплекси.

Від конкретики інтонування в його музичному втіленні дослідниця «повертається» до естетичних узагальнень на високому рівні «універсальної психології людства», коли і персонаж, і його виконавець – відтворювач, що «діє на підмостках», показані в колі основних втілюваних у мистецтві вічних ідей і одночасно – таких «провідних проблем екзистенціалізму, які суть життя, смерть, любов, вибір, самотність, страх, провина й інші Неминуче висока емоційність оперного характеру виникає як адекватне вираження трагічних протиріч душі, що назрівають внаслідок «внутрішнього бунту», боїв, що відбуваються на полях внутрішнього життя... Це – основа драматургії й прерогатива сценічного персонажа, адже саме об'єктивація його душевної боротьби становить завдання виконавського мистецтва...» [138, с. 19]

Тому і особистість оперного персонажа розглядається як унікальна цілісна система, у якій передбачається «відкрита можливість» (Сартр) самоактуалізації, це зобов'язує виконавця показати еволюцію свідомості оперного героя, розкрити динаміку його музичного образу. Це тим більше важливо, що, як вважає І. Силантьєва, тільки високий рівень емоційності, відповідний до трагічного світовідчуження героя в момент кульмінації, обумовлює народження адекватної інтонації в музиці та викликає інтенсивність психологічної вібрації в співі. А тому завдання виконавця полягає у вияві динаміки сценічного характеру, для чого спершу потребується відтворити даний характер і зрозуміти його. Як зазначається в роботі, «іноді природа голосу може вступати в протиріччя зі сценічним характером», тому також важливе виконавське завдання – «подолання рамок вокального амплуа приймами характерного співу, який розцінюється як ознака драматичного мислення співака-актора», причому завжди показником характерності оперного персонажа виступає тембр, який здатен міняти відтінки під впливом уяви, при визначенні персонажного самопочуття.

«Виконавець отримує уявлення про характер персонажа з нотного тексту, у якому втілений задум композитора Щоб відтворити його у звучанні адекватно, слід звернути увагу на спеціальні мелодико-гармонійні, ритмічні й інші засоби, до яких прибігає композитор, створюючи музичний характер і надаючи йому властиву особистості конкретність» [138, с. 28–29].

На матеріалі фрагментів опер М. Глінки, О. Бородіна, М. Мусоргського, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, деяких інших авторка дисертації аналізує жанрові, ладотональні, мелодійні, гармонійні, ритмічні, фактурні, темброві та інші прийоми, котрі дозволяють визначати саме характери персонажів та притаманні їм кола інтонацій, виділяючи лейт-характеристики як «афективну домінанту оперного персонажа», фіксуючи увагу на вокальному інтонуванні як на особливого роду висловленні, завдяки якому оперний персонаж виражає певне відношення до створеного композитором оперного світу, для якого є дієвими закони буття музично-поетичної мови в їх різних модальностях та прямуваннях.

Оперний персонаж виступає носієм певної музично-мовної модальності, що вибудовується зсередини оперного тексту, відповідно до його інтонаційно-образного змісту. Відносно вокально проінтонованого оперного характеру дієвим постає принцип полісемії, коли виконавець володіє множиною почуттів і мисленневих позицій, виявляючи схильність вокальної мови до полімодальності, «що управляє інтонацією, і обумовлена самою «плинністю» людської свідомості» [138, с. 39].

Про існування вокально-інтерпретативних чинників оперного образу між установленими канонами сприйняття та свободою вибору, що йде від особистісної свідомості, коли встановлений оперний характер виявляє здатність до варіювання та досить широкої смислової зміни, свідчить зміст дослідження Г. Кузнецова (2017 [73]), у якому відкривається вагнерівська концепція «драматичного співака» (співака-актора), що передбачає особливе розуміння гармонії, драматургії і форми оперного твору, а також активну взаємодію соліста з оркестром [73, с. 5].

Намагаючись осмислити й зв'язати воедино значний обсяг відомостей, накопичених ученими різних країн, автор виходить також з літературної спадщини самого композитора, різноманітною мемуарною та дидактичною літературою, відзначаючи, що поняття *heldentenor* в сучасній літературі відноситься до досить міцного і витривалого голосу, що має блискучий верхній і насичений нижній регістри, а також відносно низькою теситурою. І хоча в автографах опер Вагнера всі виконавці партій верхніх чоловічих голосів названі «тенорами», без диференціації по теситурі й амплуа, а в листуванні композитора поняття *heldentenor* використовується епізодично, причому скоріше в негативному змісті, дане визначення, як характерологічне, тобто спрямоване до загального розуміння сценічної ролі образу, широко використовується виконавцями й пов'язується з системою певних прийомів, технологічного та смислового (семантичного) призначення.

Так, тип оперного героя, здатного «з оголеним мечем виступити проти ворогів», спонукав співаків виконувати верхні ноти в повний голос, з грудним резонуванням. Хоча в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття концепція вагнерівського виконавства суттєво змінилася, традиція розуміння вокального тембру як певного характеру, тобто в аспекті певного амплуа, зберігається у генерації сучасних виконавців.

Водночас все більш принциповим стає розуміння кожного вагнерівського образу як окремого індивідуально-особистісного явища, як втілення образу людини, що потребує окремого підходу, також і з боку тембрових вокально-інтерпретативних засобів. Індивідуалізація інтерпретативного підходу веде до формування уявлень про особистісно-стильові особливості вокальної інтерпретації, у її спорідненості з інтерпретацією драматичною, сценічно-цілісною.

У сукупності усіх оперних інтерпретативних прийомів саме *вокально-виконавське інтонування виражає особистісно-сміслову сутність музичного діяння та сприйняття.*

### 2.3. До поняття режисерського оперного театру

На переході від ХХ до ХХІ століття оперний театр, з одного боку, набуває нової значущості, нового соціокультурного авторитету, з іншого – стає підвладним стильовим змінам саме з режисерської сторони, тобто в напрямі драматичних виразових засобів. Причому він стає також дзеркалом постмодерністських режисерських ідей (В. Богатирьов) особливо в плані видовищних можливостей – діяння на оперного реципієнта як на глядача передусім. Саме пошук постановочних рішень свідчить про осучаснення змісту опери, особливо коли йдеться про класичні репертуарні твори, що мають власну традицію постановки й виконавської інтерпретації. Оновлення вигляду оперного спектаклю, перетворення його загальної теми (постановочної ідеї) у напрямі наближення до сучасного «життєвого світу» людини впливає і на «генеральну інтонацію» оперної дії, не дивлячись на незмінність музично-текстової основи. Томе особливої уваги заслуговує явище «діючої (дієвої) інтонації» (А. Чепінога, 2011 [175]), що виражає (експлікує) ставлення співака-виконавця до образного змісту, естетичного завдання оперного твору, до сутності оперного персонажу у його цілісному художньо-композиційному переломленні. Розглядається поняття стилю оперної режисури як самостійного виду оперної творчості, заснованого на глибокому вивченні матеріалу та наділенні його новою «діючою інтонацією», сполученою з темпо-ритмом епохи.

Як приклад, можна навести режисерську діяльність Б. Покровського, який мав власну систему творчих принципів, ратував за оригінальність інтерпретації оперної партитури, але з обов'язковим узгодженням її зі стилем музики, стильовою спрямованістю, обумовленістю музичної мови як метамови опери. Водночас саме стильове неспівпадіння між режисерським рішенням та музично-інтонаційним контекстом спектаклю веде до небажаного «інтерпретативного конфлікту». Тому варто порівнювати різні способи й тенденції актуалізації змісту оперного спектаклю за допомоги



«режисерського інструментарію», зокрема продуктивний та непродуктивний у художньому сенсі «конфлікти інтерпретацій», зіставляти поняття «дії», «події» та «конфліктного факту» як відображення опорних моментів режисерської інтерпретації (А. Чепінога, 2017 [176]).

Останнім часом в окремих роботах підкреслюється важливість декоративного оформлення оперної дії, що передбачає відповідність сценографії цілісному розгортанню дії, завданню «абстрактне, уявлюване, метафізичне» втілити у певному історико-стильовому ракурсі (Г. Головата, 2008 [30]); у зв'язку з цим характеризуються деякі сучасні постановки опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін» (режисерські «прочитання» Дмитра Чернякова та Олександра Тителя), також постановка опери Д. Верді «Фальстаф» Д. Бертманом й Т. Курентзисом в московському камерному театрі «Гелікон-Опера» до сторіччя від дня смерті Верді (2001–2002), К. Серебренніковим у Маріїнському театрі (2006) (Т. Плахотіна, 2013 [121]). Зазначається, що успіх першої постановки був зумовленим намаганнями режисерів розкрити сутнісні риси не тільки вердієвського, а й шекспірівського персонажів, а це відповідає композиторській ідеї, загальному музичному ладу опери. В іншому випадку (режисура Серебреннікова) був запропонований новий сюжетний хід, що перетворив комедію на трагіфарс з вираженим постмодерністським ігровим нахилом, але це також, у цілому, відповідало внутрішній парадоксальності вердієвського задуму.

Звертаючись ще раз до концепції докторського дослідження В. Богатирьова (2011), зауважимо, що даний дослідник вивчає тенденції реформування оперного театру на рубежі ХХ–ХХІ століть й відзначає їх вмотивованість з боку режисерської інтерпретації, разом з якою до змісту оперної творчості приходять і певні постмодерністські ідеї. Але, хоча сучасне буття опери дійсно підвладне досвіду драматичного мистецтва, дослідник відзначає зберігання власних, іманентних природі жанру, законів існування опери (як і класичного балету), що веде до актуалізації питань про міжвидове

зіставлення теорії й практики оперного, драматичного, балетного театрів – причому саме на засадах сценічної творчості співака-актора, тобто у зв'язку з механізмами формування сценічного образу, образу персонажу (партії-ролі). Виходячи з цього, можна припустити, що оперна режисерська інтерпретація також має певні видові відмінності, повинна узгоджуватися з усім колом притаманної опері художньої виразовості, зокрема з явищем вокального рольового інтонування.

У дослідженні А. Чепіноги (2011 [175]) відзначається, що оперний спів знаходить свою специфіку у процесі втілення почуттів, прагнучи вираження «вищого змісту емоцій», «переживань діючих осіб», водночас «опера – своєрідне дзеркало часу», здатне відтворювати й актуалізувати важливі соціальні ідеї, тому вона й створює власний «словник епохи», або «металогічний словник» «інтонацій національних традицій» [175, с. 3].

Висуваючи поняття та проблему *дієвої інтонації*, дослідниця намагається розуміти їх достатньо широко, водночас не втрачаючи контакту з текстовою глибиною оперного твору, зауважуючи, що «традиції, які склалися в оперному мистецтві різних країн впродовж понад чотирьох століть, необхідно втілювати на сцені в реаліях сучасних досягнень мистецтва театру, усього різноманітності форм візуалізації мистецтва й життя нинішнього часу» [175, с. 4].

Дієва інтонація, за визначенням А. Чепіноги, це поєднання інтонаційного змісту опери з інтонаційним змістом життя, буття, тобто явище, котре виходить за межі суто музичного плану виразовості, є семантичного поєднуючим, навіть інтегративним, але втілюється саме музичним шляхом і розкриває зміст оперного твору в цілому, у його звуці й темпо-ритмі. Тому освоєння дієвої інтонації повинне починатися, з одного боку, у процесі навчання оперного співака-актора, а з іншого – у досвіді сучасних оперних режисерів, для котрих оволодіння дієвою інтонацією постає засобом «повноцінного розкриття змісту оперних форм для адекватного їхнього збагнення сучасним глядачем» [175, с. 4].

Дослідниця зауважує, що використання методу «дієвої інтонації» як способу розкриття драматургії партитури в комбінації з прагненням передати темпо-ритм доби створення опери з сучасними особливостями відчуття буття уможлиблюють адекватне сприйняття глядачем концепцій сучасних постановок; даний підхід зумовлює концепційний напрям другої глави роботи, у якій розглядається явище ритмоінтонування, як вже цілком усвідомлений творчий режисерський, але, водночас, і артистичний, метод, до розвитку якого виявляється дотичним Ф. Шаляпін. Адже, як зазначається у роботі, Шаляпін довів, що вокальне інтонування, зокрема оперне, є виразом і внутрішньої психологічної, і зовнішньої дієво-сценічної сторін вистави, визначаючи «безмежні психологічні нюанси» вокального мистецтва [175, с. 12].

Власний спів Ф. Шаляпіна був інтонаційно-дієвою музичною мовою, що обумовлена образним завданням, і тоді «звук... не вимагає фізичних зусиль і регулюється іншими психофізіологічними механізмами, ніж при традиційному підході. Шаляпін, виражаючись сучасною мовою, спочатку моделював образ, а потім уже втілював його у звучанні [175, с. 12].

Не менш важливим, аніж відкриття Ф. Шаляпіна, є досвід Б. Покровського, який створив власний стиль оперної режисури, був активним борцем з «нейтральною ілюстрацією» музики, також ратував за оригінальність у прочитанні партитури, вважав, що режисер повинен дивувати публіку, але завжди в руслі запропонованого композитором матеріалу, у співвідношенні з партитурою. «Слухати дію й бачити музику» – цей парадокс є основою роботи режисера, як зазначає А. Чепінога [175, с. 15–16]. За власним визначенням режисера, так званого «перпендикуляра» (взаємодія музики і театру, тобто вокального та драматичного цензів інтонування, відбувається «на перетинанні кутів» перпендикулярно, і саме це викликає «потужний заряд творчої енергії», сприяє виникненню нових думок, почуттів, способів оцінки й переживання, хоча часом і способи

утворення даних перпендикулярних «стиків», і форми «дієвого інтонування» виявляються достатньо парадоксальними.

Визнаючи провідну роль та безсумнівне важливе художнє значення режисерської інтерпретації оперних творів, що приводить навіть до виокремлення явища «режисерської опери», наголосимо на двох обставинах.

Перше. Режисерський підхід з його оцінно-смысловими позиціями є на сьогодні головним засобом осучаснення характеру й загального стилю оперної постановки, власне, саме він визначає оперний стиль як загальну цілісну стильову якість оперного твору як виконавського феномена, тобто в його сценічному втіленні.

Друге. Єдиної теорії режисерського стилю або стилю «режисерської опери» на сьогодні ще не існує, але визнаними (і достатньо визначеними) є дві його тенденції: до зберігання попередніх традицій постановки та історичних витоків оперного цілого, аж до «музейної» реконструкції; убік оновлення та суттєвої зміни сценічно-видовищного ряду, з пропозицією вільних переносів у часі дії, тобто зі зміною первинних історичних обставин, як створення опери, так і її предметно-персонажного змісту. Але в усіх випадках оцінка «режисерської опери» потребує індивідуалізованого підходу, оскільки кожного разу містить унікальні творчі рішення, розрахована на тимчасове, вкрай динамічне існування, всупереч типу так званої «репертуарної опери».

Так, у роботі Г. Головатой (2008 [30]) пропонується оцінка постановок опери П. Чайковського «Євгеній Онегін» з точки зору інтерпретативної взаємодії основного художнього тексту та його режисерсько-постановочних версій. Зауважується, що категорія «текст» залучена не з семіотичних позицій, а «як літературно-музичний феномен, тобто реальний матеріал, що служить основою для створення музично-виконавських і інших інтерпретаторських версій», дозволяє багатоспектно підходити до сценічного втілення як опери «Євгеній Онегін», так і поеми О. Пушкіна, тобто вивчати втілення «онегінської теми» у двох сферах – оперній та

драматичній [30, с. 7]. Оригінальність концепції даного дослідження полягає в тому, що авторка пропонує знаходити у літературному першоджерелі, а потім вже у музичному втіленні його П. Чайковським, подвійно зумовлену, з боку поезії та з боку музики, своєрідну «вічну тему», відповідно і вічні образи», причому не один, а декілька. Дослідниця звертається до аналітичного порівнянні спектаклів, поставлених на оперних сценах, з версіями, створеними драматичними театрами, репрезентуючи на сторінках роботи досвід постановок Большого театру, Музичного театру імені К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, «Нової опери», «Гелікон-Опері», Дитячого музичного театру імені Н. Сац, також «навчальних» вистав Оперних студій Московської консерваторії і Російської академії музики також Центру оперного співу Галини Вишневської. Даний широкий огляд надав можливості визначення певних пріоритетів у розумінні та постановці пушкінських образів, котрі вже набули міцної музично-інтерпретативної аури.

Особливу увагу привернули найбільш новаторські і дискусійні режисерські прочитання Дмитра Чернякова та Олександра Тителя, котрі обидва йшли за формою одноантрактової вистави, з корективами складу діючих осіб (див. про це: [30, с. 15]). Виявляється, що основною ідеєю постановки Д. Чернякова є тема самотності, за якою головні герої (Тетяна, Ленський і Онегін) є ізгоями суспільства, «зайвими» людьми, над якими сміються й знущаються, а це означає відхід як від Чайковського, так і від Пушкіна, перетворення опери на соціальну драму в дусі критичного методу Е. Золя, тобто з тими елементами «символічного натуралізму», до яких схильний режисер у своєму парадоксальному розмінні класичних російських опер.

У постановці О. Тителя також відчутно проступає зсув акцентів, заданих як композитором, так і поетом, і також убік зниження характеру відносин, причому режисер майже не дає великих планів головним діючим особам, а емоційний градус ліричних осередків кожної і семи картин

знижений настільки, що кульмінацією дії видається вставний номер з куплетами Трике. Усі монологічні й діалогічні сцени відбуваються в присутності додатково введених персонажів «без слів», що суттєво міняє місцями фонові й тематично рельєфні сцени, образи, що відповідає прагненню до позаособистісного плану.

Зовсім інший аспект розуміння теми надає спектакль у Дитячому музичному театрі імені Н. Сац, здійснений у жанрі літературно-музичної композиції, де між діями звучать строфи пушкінського роману, що не ввійшли до оперного лібрето, тобто пропонуючий тенденцію зближення опери Чайковського з романом Пушкіна та повернення до першоджерела [30, с. 16].

Ще одним з цікавих інтерпретативних режисерських варіантів постають «ліричні сцени» П. Чайковського в інтерпретації Євгенія Колобова, що перетворилися на трагічний спектакль-повість про самотність і смерть живих душ, у якому музика стає головною діючою особою. Таким чином, версія «Нової опери» демонструє наскрізний симфонічний розвиток (7 картин ідуть *attacca*), а одноактне дійство у вигляді опери-симфонії визначило естетику постановки, у якій відсутні цезури між картинами (й навіть виключені оплески по закінченню знаменитих епізодів).

У п'ятьох версіях опера Чайковського представлена у творчості Д. Бертмана, котрий вважав, що у партитурі опери вже закладена значна кількість театральних версій, але усі вони в трактуванні режисера поєднуються завданням створення «енциклопедії російського почуття» та виразом почуття «несумісності особистості з навколишнім світом» та її «самотності у космічному просторі» [30, с. 17].

У літературній основі театральних музично-драматичних постановок «Онегіна» авторка виділяє три складові: адаптація тексту роману «Євгеній Онегін», привнесення інших поетичних текстів Пушкіна, використання творів інших авторів, зауважуючи, що «особливу складність для всіх композиторів, які працюють з текстом «Євгенія Онегіна», представляла

«онегінська строфа» (текстове відкриття Пушкіна). Причому, якщо драматичний театр охоче включає значні фрагменти оперного тексту у виставі, нерідко залучаючи оперних співаків, то «музичний театр немов прагне до зворотного, використовує при постановках усілякі скорочення. Це у свою чергу дозволило виявити важливу обставину. Сьогодні видозмінюється співвідношення основних складових як у музичному, так і в драматичному театрах: перший інтенсивно розбудовується убік пріоритету музики, в оперному ж театрі все більшу роль починає відіграти драматичний елемент або позамузичні компоненти» [30, с. 23].

Таким чином, як «вічна тема», онегінська історія виявляється жанрово-мандруючою, такою, ще переміщується з однієї театральної площини до іншої, при цьому всюди залучаючи музичне оперне вирішення, тобто стаючи сполучною ланкою між музичною та драматичною режисурою.

Подібним шляхом, але зі ще більшим інтерпретативним розмахом та постановочною парадоксальністю, існує на сучасній світовій сцені тема Дон Жуана та цей «вічний образ» чарівного спокусника. Як зазначає К. Шапінська, у постановках «Дон Жуана», як «однієї з найбільш затребуваних опер на світовій сцені», головними тенденціями постають дві, вже раніше названі, найбільш сталі, а саме, «з одного боку, автентичність, відтворення контексту, нехай і умовного, з іншого боку – модернізація, де режисер переносить дію в сучасність», але до них додається ще одна (власне, частково намічена і в тлумаченнях «онегінської теми»), вихід в постсучасність, в позачасовість – як різновид нового умовного часу, що повинен підкреслювати «універсальний характер як головного героя, так і розуміння волі як права особистості, а також невідворотності покарання за реалізацію цього права як абсолюту» [192, с. 32].

Звертаючись до «автентичного» напрямку в репрезентації класичного тексту, до постановки опери Моцарта (на Зальцбурзькому фестивалі 1954 р., реж. Герберт Граф, Пол Циннер, на фестивалі «Арена ді Верона» в 2012 р., реж. Ф. Дзефіреллі), дослідниця виявляє їх певну схожість у стилістиці, у

манері виконання, у темпі й динаміці оркестру. Незважаючи на різні часові контексти, обидві постановки порівнянні по близькості до розуміння образу головного героя. У зальцбурзькому спектаклі образ Дон Жуана створює Чезаре Сьєпі, один з кращих виконавців цієї ролі в ХХ столітті, який яскраво втілює ідею «розкішної радості життя», надлишку життєвої енергії й широти натури, яка потребує нових вражень і одержує від них щиро задоволення. К. Шапінська відзначає, що «у сцені балу Дон Жуан демонструє всю надмірність своєї натури..., тому що воля для нього – це воля брати від життя все, що привертає його на даний момент і надає йому відчуття радості життя. Перешкоди сприймаються ним як прикре непорозуміння, яке легко подолати, і коли він натрапляє на непереборність волі Командора, його охоплює не стільки страх, скільки роздратування від того, що він перестає володіти ситуацією. Фінал, при всій його інтенсивності, не несе в собі фатальної розв'язки долі, вибраної по своїй волі й провідної до неминучого, скоріше, цей несприятливий для героя збіг обставин...» [192, с. 33]. Але саме дана концепція повністю відповідає моцартівському розумінню образу, втіленому у музичній драматургії опери в її цілому, враховуючи навіть її тональний план та музично-інтонаційні співвіднесення головних персонажів.

Нагадаємо, що основний «психологічний контрапункт» в опері «Дон Жуан» В. Моцарта виникає між образами Жуана й Командора, і виникає він саме музично-тематичним шляхом. Увесь музично-тематичний матеріал опери поляризується й представляє певну образну дуель (життя, втіленого в головному герої, і смерті, провісником якої виступає Командор). Причому початок цієї дуелі кладе інтродукція до опери, а кінець збігається з фіналом другої дії, тобто з завершенням усієї опери та її генеральною кульмінацією. Доречно помітити, що, успадкувавши деякі принципи буфонної опери, Моцарт часто будує фінальні сцени саме як ансамблеві з поступовим підключенням усе більшої кількості героїв, поки на сцені не виявляються всі основні персонажі, тобто будує фінали за принципом ситуативного й смислового крещендо. Однак ансамблевий характер образу Дон Жуана, цього



головного «комунікатора» опери, не вичерпується його протистоянням Командору – як страху смерті, вгасанню життєвої енергії й почуття любові. Свої власні, особливі відносини Дон Жуан установлює з усіма діючими особами; не тільки з «тріо месників», але й з лірико-патетичною Ельвірою й простодушньо-пасторальними Церліною і Мазетто, нарешті, з профанно-грубуватим Лепорелло.

З одного боку, Дон Жуан з кожним з них «говорить» на їх мові, як на тій мові, яка їм зрозуміла. Його партія відрізняється стилістичною рухливістю й мінливістю, як мінливий, сприйнятливий до всього різноманіття життя він сам. З іншого боку, інтонації Дон Жуана, показові для нього тонально-ладові ознаки впроваджуються в партії інших персонажів, підкоряють собі їх характери, виявляючи особливу владу Жуана над людьми (не тільки над жінками), його талант «творчості життя». Центром збирання музичного Его Жуана є його Арія із Шампанським (Сі-бемоль мажор), значення якої повною мірою розкривається монотематичним шляхом, тобто завдяки участі її виразових елементів в ансамблевих сценах, у звертанні до інших персонажів опери.

Фінал другого акту – кульмінація основної образної й музичної лінії опери. У ньому сходяться основні нитки попереднього тематичного розвитку. Моцарт використовує й святковий Ре мажор, що нагадує сонатне алегро увертюри, і розгорнутий розділ у Сі-бемоль мажорі, і динамізоване відтворення матеріалу вступної частини увертюри (теми року) і сцени двобою Командора з Дон Жуаном. Даний фінал підтверджує зміст ансамблевої взаємодії полярних образів опери, відкриваючи їх внутрішній зв'язок: інтонації й гармонії Командора закладені в музичній мові Дон Жуана з їх першої зустрічі; дані образи створюють «ансамбль вищого порядку», відтворюючи антиномію життя-смерті, указуючи на загибель Жуана як на мить його торжества над смертю. Вище відчуття повноти життя при зустрічі зі смертю – цілком пушкінська ідея, що змусила російського поета будувати свої «маленькі трагедії» по-моцартіанські...

У ході опери Дон Жуана і Командора характеризує контрастний музичний матеріал: мажор – мінор, перевага автентичних зворотів, діатоніки, тризвучних і квартових оборотів у партії Жуана – плагальності, альтерацій, відхилень, хроматичних ходів, фригійського ладу, зменшених інтервалів у партії Командора. Однак в Арії із шампанським у середній частині звучить хроматизована фраза, у гармонії з'являється подвійна домінанта й мажор переміняється мінором, тобто присутні стилістичні елементи образу Командора. І навпаки. Вступ в увертюрі починається з кварта й полуавтентичного звороту. За слушним спостереженням Є. Чигарьової, «також як мажорний тетрахорд мотиву арії з шампанським є дзеркальним відбиттям фригійського тетрахорду увертюри, лейтінтервал Дон-Жуана (автентична кварта) є своєрідним оберненням теми-епіграфа (висхідний рух замість спадного й стійке закінчення замість нестійкого). Таке «подібність по контрасту» зайвий раз доводить, що конфліктні сфери мають взаємозворотність, це два вигляди однієї ідеї» [187, с. 90]. Нагадаємо також, що Ре мажор, як одна з тональних «фарб» Дон Жуана, є однойменним до ре мінору – лейт-тональності Командора й «месників».

Остання сцена з Командором – не тільки трагічна розв'язка, логічне завершення основного психологічного протистояння, але й кульмінація образу Дон Жуана. Є. Чигарьова називає її поєдинком, у якому «фізичне знищення героя аж ніяк не означає його поразки» [187, с. 113].

Відповідь Дон Жуана Командору зі словами «Мене ще не знали як боягуза ніколи» звучить як ремінісценція мінорного серединного фрагмента Арії з шампанським. Таке завершення музичної долі Дон Жуана в опері Моцарта дозволило Б. Чичеріну написати наступні рядки: «Моцартівський Дон-Жуан – надлюдина, що кидає виклик долі, у всій опері від початку до кінця вириваються назовні й уриваються в дію похмури й таємничі сили долі, з якою герой бореться, особливо <...> наприкінці другого фіналу – надлюдським «Ні! Ні! Ні!» (цит. по [187, с. 113]).

Отже, комплексами музично-тематичних утворень, що перетворюються на персоніфіковані «теми вищого порядку», формується глибокий психологічної підтекст цієї «веселої трагедії», доводиться смислова значимість образу Дон Жуана, здійснюється його художньо-естетичне виправдання й «очищення».

Дана особливість драматургії опери дозволяє В. Регруту [127] затверджувати, що осередком оперної семантики Моцарта є феномен ансамблевості як комплекс, що включає в себе сольні, хорові й ансамблеві сцени. Даний феномен яскравіше інших музично-виконавських оперних форм демонструє перетворення безпосередньої виконавської комунікації в складно-опосередкований умовний художній діалог.

В операх Моцарта активність, самостійність семантичних функцій оперної музично-виконавської стилістики зростає разом зі стильовим «звільненням» вокального ансамблю, що досягають вищої своєї крапки в кульмінаційних, у тому числі, у заключних епізодах опер. Ансамблеві сцени виявляють тенденцію психологізації як одну з найважливіших в оперній драматургії Моцарта, що дозволяє розглядати цю тенденцію у взаємозв'язку з іншою важливою властивістю його оперної поетики – з катартичністю, підтверджуючи широке значення останньої, про що піде мова трохи нижче. У такий спосіб ставиться й питання про своєрідність вокально-ансамблевої форми в оперній музиці, зокрема, як про взаємодію її «зовнішньої» виконавської й «внутрішньої» смислової сторін.

Більшість сучасних авторів солідарні в тому, що в «Дон Жуані» Моцарт пропонує новий ракурс розгляду людської особистості, тому що образ головного героя веде до уявлення його в різних змістовно-смислових площинах. Амплітуда емоційних самовиявів Дон-Жуана досить широка – від лірики в її різних варіантах до героїки й буфонади, а розвиток характеру героя відбувається на різних рівнях оперної композиції.

Вихідною й опорною є ігрова обумовленість і спрямованість багатьох дій і відносин, мотивів вчинків героя: кидаючи виклик суспільству з його

моральними підвалинами, Дон Жуан одночасно кидає виклик самому життю, граючи з ним легко, азартно, артистично.

Ігрова природа образу Дон Жуана пояснює відсутність прямих характеристик головного героя, у той час як персонажі другого плану (Мазетто, Дон Оттавіо, Ельвіра, Лепорелло) наділені розгорнутими сольними характеристиками. Але тому основним способом створення центрального образу стає непряма опосередкована й інтегративна характеристика, що виявляє себе буквально з перших тактів опери в інтродукції, у якій монологічно представлений образ Лепорелло.

Нагадаємо: у даній сцені виявляються стійкі риси самого персонажа, обрисовується сценічна ситуація, у якій задіяні Дон Жуан і Лепорелло й, нарешті, завдяки реплікам слуги, створюється ретроспективний портрет головного героя, що знаходить цілком певні обриси в арії Лепорелло.

У наступній остродраматичній сцені риси образу Дон Жуана «уточнюються». У двох напружених поєдинках (словесно-емоційному з Донною Анною та у дуелі з Командором) виявляється сутнісна властивість натури героя – пристрасть до самоствердження через психологічне або фізичне підпорядкування собі суперника. При цьому «вибір зброї» залежить від самого об'єкта підкорення. Так, з Донною Анною Дон Жуан «говорить» на її мові: його репліки інтонаційно виростають з реплік героїні. Бажання завоювати чергову даму серця спонукує Дон Жуана «підігравати» їй, підбудовуватися під її емоції й мову.

У діалозі Дон Жуана й Командора перед дуеллю величаво-патетичний тон мови Командора передається його супернику (у цьому випадку репродукування чужих інтонацій відбиває прагнення героя бути «на рівних» зі своїм супротивником), тому образ Дон Жуана придбає героїчні риси не без відтінку парадності. У цій сценічній ситуації герої нагадують скульптурну групу епохи класицизму: стійкі, немов викарбувані фрази з широкими ходами, витримані тривалості, перевага рівномірного ритмічного руху в комбінації з імперативною формулою.

Надалі у ході дії акцентується галантна сторона характеру Дон Жуана, коли він з'являється в дуеттіно з Церліною (№ 7), тобто продовжують виявлятися характерні риси його образу за допомогою виразових засобів оперного ансамблю. Таким чином, Дон Жуан одержує досить яскраву, а головне – розгорнуту й багатопланову характеристику до того, як уперше з'являється в сольному висловленні.

В арії, яку характеризують як кредо Дон Жуана в № 11, у всій повноті розкривається його відчуття життя як свята, і в той же час відчувається деяка доля пересиченості надмірним святом у *почуттєвому змісті*. Слід особливо зазначити тонкий образно-психологічний зв'язок даного сольного номера й арії Лепорелло «зі списком». Звертає на себе увагу певна подібність у музичному ладі арій Дон Жуана і Лепорелло, в основі якого лежить комплекс жанрово-комедійних засобів, у тому числі буфонних прийомів. Стрімкий темп, часті повтори фраз-«перерахувань», перевага дрібних тривалостей та інші атрибути музичної буфонади виявляють особливу браваду, на той же час епатажність і навіть утрировку.

Наступний розвиток буфонної лінії драматургії образу Дон Жуана пов'язаний в першу чергу з Лепорелло в дуетах №№ 14 і 22, у яких висміювання боягузтва слуги ґрунтується на традиціях опери-буфа. Однак, поряд з безпосередньою комічністю, образ Дон Жуана має ще й риси іронічності («іронія переборених контрастів», за Б. Чичеріним), і саме вони вказують на найбільш сильні сторони його характеру (наприклад, в арії №17).

Слід зазначити істотний момент у заключному розділі терцету, на основі якого відбувається проростання інтонацій майбутньої серенади. Дон Жуан, упевнившись у перемозі над почуттями Ельвіри, у думках зваблює вже її служницю. Цей прийом остаточно зводить його вплив з п'єдесталу високої пристрасності; іронія виступає майже відкрито. Межа між «особою» і «маскою» Дон Жуана стає прозорою, а його портретний образ набуває двозначності,

«читаючись» по-різному залежно від сюжетної ситуації й внутрішньої позиції слухача.

На той же час, у композиції опери Моцарта містяться суттєві передумови розуміння образу і характеру Дон Жуана як піднесено-трагічного. Символічною є фраза, вимовлена Дон Жуаном на цвинтарі: «Як ніч прекрасна, і світла, і прохолодна! Ця ніч немов створена для любові й насолод». У цих словах побічно виражене переживання недосяжності для людини в її прагненні до любові тієї досконалості, яку має природно-прекрасне.

Аналізуючи тему смерті Дон Жуана, Г. Аберт вказує, що «Дон Жуан ставить на карту всю свою особистість з такою енергією й силою, яка досягає крайньої межі й напруги, що знаходить справді трагічну велич. Навіть у своїй загибелі він піднімається над людськими масштабами» [1, с. 103].

Зрозуміло, що сила створеної Моцартом концепції переважає при виборі інтерпретації теми Дон Жуана сучасними режисерами. у сучасній режисерській. Тому певні сумніви щодо істинної суті даного образу викликає постановка Ф. Дзефіреллі, у якій центральний образ створений І. Д'арканджело, у виставі на Арена ді Верона, видається «похмурим і деструктивним, але на той же час... цілком відповідає уявленням про романтичного героя, який начебто зійшов зі сторінок Гофмана, що описує зовсім іншу епоху...» [192, с. 33].

Діалог з часом є головним змістовим стрижнем усіх сучасних режисерських інтерпретацій відомих оперних творів, зокрема опер Д. Верді. Т. Плахотіна (2013 [121]) звертає увагу на нову режисерську актуалізацію опери Д. Верді «Фальстаф», висвітлюючи разом з цим принципи підходу до класичного оперного матеріалу й загальні постановочні тенденції на різних історичних етапах, які вона називає періодом до-режисерського театру 1890-х, авангардних пошуків 1920-х, соцреалізму 1940-х, театральної відлиги 1960-х і постмодернізму 2000-х; дана хронологія може сприйматися як

досить загальна, тобто так, що підходить до еволюції більшості європейських шкіл

Обрання опери Д. Верді «Фальстаф» як предмету дослідження зумовлене сценічною долею твору, що перебував на російській сцені з кінця XIX до початку XXI століття, починаючи з вистав О. Палечека і Є. Направника у Маріїнському театрі та завершуючи постановками Д. Бертмана і Т. Курентзиса («Гелікон-Опера», 2001), Дж. Стрелера і А. Ведерникова (Большой театр, 2005), К. Серебреннікова і В. Гергієва (Маріїнський театр, 2006). За думкою дослідниці, еволюція типу й характеру постановок відповідає змінам у культурній свідомості, тобто віддзеркалює динаміку змін уявлень про людську особистість та її місцеположення у світі.

Так, описуючи постановку Бертмана, вона вказує на її ігровий, навіть фарсовий характер, певні деформації сценічного простору та вигляду персонажів, «гротескно-сатиричні ноти у звучанні режисерської партитури спектаклю» з навмисними гіперболами та шаржуваннями, коли «старого лицаря Фальстафа в «Гелікон-Опері» замінив златокудрий молодий красень, жорстокий, самозакоханий цинік, що фанатично зводить у культ наживу й хтивість» [121, с. 14]. Ймовірно це стало «жестом» убік шекспірівського персонажа, що шукав вічної молодості та насолод, й це передалося іншим героям вистави та перетворилося у раблезіанське свято, з його жагою тілесних насолод та веселощів.

Постановка «Фальстафа» у Маріїнському театрі в 2006 році стала оперним дебютом московського режисера К. Серебреннікова, котрий привніс у театральну виставу нові виразові засоби драматичного театру кіно- й медіа-мистецтва, внаслідок чого сценографія перетворилася на низку відео-проекцій, що включали стилістику музичних кліпів і рекламних роликів, з залученням прийомів побудови симультанної сценічної дії, підсиленням ефектних сценічних рухів тощо. Режисер повністю змінив часові орієнтири сценічних подій, перемістив своїх персонажів у XX століття, зробив їх

представників сучасного вищого суспільства, знову ж вдався до фарсової інтерпретації, як і Бертман, але на інших соціокультурних паралелях.

Як і попередня постановка, інтерпретація Серебреннікова узагальнює відомі риси театрального постмодернізму, котрі не лише накопичують стильові «мінус-прийоми» (використовуючи еkleктику, цитування, стилізацію, жанровий зсув акцентів, епатажність, репродуктивність, орієнтацію одночасно й на масовість, і на елітарність, пародійність, змішання серйозного, трагічного начала з іраціональним ігровим), але й доводять сталість певних тем, ідей, сюжетів образів, їх неодмінність для самоусвідомлення людською спільнотою свого морального стану, своєї спроможності до сприйняття художніх цінностей та естетично піднесеного переживання. Навіть коли відповідь запрошується негативна, дані режисерські експерименти, як макро-знаки особистої рефлексії, привертають увагу й примушують замислюватися, тобто виконують оновлюючу просвітницьку місію.

#### **2.4. Явище стильового полілогу у сучасній оперній творчості**

Даний підрозділ завершує побудову дослідницької концепції, тому його провідним завданням стає підтвердити, що з усіх своїх сторін опера – це така художньо-текстова (художньо-композиційна) галузь, у якій зорганізується активний діалог декількох типів творчих особистостей: лібретиста – композитора – диригента – режисера-постановника – вокалістів-артистів, які виконують провідні ролі, причому кожен з яких має власну значущість і за змістом твору, і за власними мистецькими якостями.

Відтак особистісна індивідуалізація художнього змісту, що відбувається на різних рівнях оперного тексту та визначає його поліфункціональну структуру, полісемантичну організацію, постає провідною конститутивною рисою опери як жанрово-стильового феномена. Водночас цілком справедливою є думка про те, що доля оперного мистецтва,



його успіх у соціальному середовищі та ступінь впливу на культурну психологію залежить від рівня обдарованості, масштабу мислення композитора, який створює цілісний музичний сценарій, музичну континуальну основу оперного твору. З даної позиції величним завершенням тривалої історії опери у ХХ столітті та передбаченням майбутніх шляхів розвитку даного виду мистецтва є опера «Святий Франциск Асизький» О. Мессіана (Н. Кулигіна, 2012 [76]), котра має демонструє усі якості довершеного полілогу форми та змісту як стильової основи опери.

Але перш ніж охарактеризувати способи й напрями стильового полілогу, здійсненого Мессіаном у його завершальній оперній концепції, звернемо увагу на те, яким чином змінилося й продовжує змінюватися ставлення до оперної творчості у сучасному світі, що вже більше заслуговує на найменування «постсучасного». Сьогодні оперний театр, відповідно й всі учасники оперотворчого процесу, включаючи вокалістів-акторів, тобто виконавців ролей-партій, артист музичного театру зустрічаються з необхідністю бути здатним до виконання (участі в постановці) опер усіх епох і усіх стилів, іноді з еклектикою – контамінацією прикмет різних стилів в одному театральному проекті. Таким чином, ще раз підтверджується той факт, що проблема оперного стилю є міждисциплінарною, перехідною, суттєво розширює й поняттєвий апарат, і дискурсивно-методичні обрії музикознавства, водночас повинна вирішуватися саме на музикознавчій (мистецтвознавчій) основі, бо потребує художньо-мовної деталізації та виявлення специфічних рис оперного мистецького тексту.

Так, розглядаючи сучасний соціокультурний статус оперного мистецтва, Д. Ніколаєв (2008 [113]) висвітлює особливості становлення опери на рубежі ХІХ – ХХ століть, як того періоду, коли даний жанр досяг розквіту саме як синтетичний, такий, що поєднує в собі різні види мистецтва, серед яких живопис, візуальні ефекти, що присутні в оформленні спектаклю, танець, що супроводжував багато вистав, театральне драматичне мистецтво, тому що співак повинен бути деякою мірою актором, уміти взаємодіяти з

партнерами на сцені й розкривати характер персонажа [113, с. 8]. Але головним стає те, що опера набуває сили саморозвитку, виявляється здатною до породження нових традицій в тих видах мистецтва, з взаємодії яких вона виникла і спираючись на які визначала власні композиційні закономірності. Стильовий зміст опери завдяки цьому приростає, нарощує багатокomпонентність, включає, наприклад, створення певних стилів сценічних декорацій і костюмів, специфічно оперні вимоги до акторської майстерності, до сценічної поведінки й жестикуляції, нарешті, впродовж усього ХХ століття зростає роль режисури в опері саме як стильового цілісного чинника, що стосується не лише сценографічного рішення, а й розуміння усіх компонентів ви стави, включаючи музичне звучання, вірніше – розуміння образного змісту музичної драматургії, відповідне керування нею також. Навіть оперний спів, разом з ним, оперний голос, унікальний за своєю мистецькою природою, повністю штучний, але й цілком природний за вихідними тембровими якостями, стає інструментом, котрий, за велінням режисера, може змінювати семантичні функції. Тому сьогодні для формування професійного оперного співака, поряд з базовими навчально-освітніми етапи підготовки, тривалого тренування вокального апарата (постановка подиху, вирівнювання регістрів, вироблення тембру й правильного звуковидобування) необхідним постає вміння адаптуватися до режисерського задуму, включатися у сценічний драматичний процес з достатнім усвідомленням усіх його складових, з розумінням психології сценічної дії, тобто вимагається *новий оперотворчий універсалізм*.

Відповідно до цього виникають і нові критерії вокально-голосової стратифікації, які враховують баланс індивідуальних та типових показників як голосу, так і особистості артиста у цілому. Від цього, тобто від відповідності співака певному психологічному артистичному типу, сьогодні залежить його сценічний престиж, затребуваність публікою. Соціологічний аналіз сучасної оперної аудиторії підтверджує, що наразі існує особливий «сучасний оперний глядач/слухач» (в роботі Д. Ніколаєва наводяться

статистичні дані відвідування опери різними соціально-демографічними групами в різних театрах Росії, Європи й США), якого відрізняє достатньо висока вимогливість, але не стільки до художньої якості оперних постановок, скільки до їх резонансу з сучасними соціальними проблемами, тобто до ступеня їх «осучаснення» й стильового наближення до свідомості сучасної людини. Д. Ніколаєв відзначає чотири основні мотиви відвідування оперного театру: задоволення інтересу, підняття або збереження престижу, пошук розваг і емоційних переживань, проведення дозвілля, причому результати низки досліджень свідчать, що основну вікову категорію відвідувачів опери становлять люди старше 30 років, як правило, з вищою освітою; для людей «з провінції» найчастішим мотивом походу до опери є «прилучення до культури мегаполіса. Важливим мотивом для відвідування опери є також бажання побачити виступ зірки – виконавця високого рівня популярності. ...Є присутніми також і цікавість, бажання побачити що-небудь нове й незвичайне, що не вписується у звичну для людини систему уявлень про мистецтво»; але «певний відсоток людей приходить в оперу з пізнавальними цілями. У цьому випадку твір оперного мистецтва виступає зводом певної кодифікованою інформацією» [113, с. 15]. Дослідник відзначає, що за останні два десятиліття чітко виявляється розподіл інтересу до опери на дві тенденції: розважальну ті пізнавальну, з помітною перевагою першої, що, власне, відповідає загальній історії жанру та його залученню до сфери масової культури з такою ж неминучістю, як і врахування його складних символічних властивостей, котрі вимагають спеціальної підготовки до сприйняття.

Третій розділ дослідження Д. Ніколаєва спеціально присвячений аналізу діяльності найбільших сучасних оперних театрів, з метою встановити положення опери в умовах панування масової культури, дослідити специфіку поширення оперного мистецтва сучасними засобами масової комунікації. Коротко розглядаючи історію провідних оперних театрів, їх маркетингову й художню політику, автор наводить статистичні дані функціонування деяких з

них, визначаючи як провідні «театри сучасності», тобто такі, що скеровують розвиток опери як виду мистецтва, театри Ла Скала (Мілан), Ковент-Гарден (Лондон), Гранд Опера (Париж), Метрополітен-Опера (Нью-Йорк), Віденську державну опера. При цьому дослідник підкреслює, що найчастіше нові художні ідеї народжуються поза даними театрами, але саме в останніх «несподівані й неординарні постановочні й виконавські розв'язки одержують легалізацію, знаходячи статус не просто експерименту, але істотного й принципового для розвитку опери як такої жести...» [113, с. 16].

Відзначається також, що довгий час центром світової оперної культури вважається міланський театр Ла Скала, що був побудований в 1778-м року на кошти дев'яноста знатних сімейств міста, впродовж своєї історії був місцем прем'єр опер багатьох великих композиторів, а головне – «на його підмостках співаки одержували – і одержують дотепер – статус зірки світового рівня. Саме в цій якості Ла Скала фігурує в сучасній маскультурі й у сучасній її масовій свідомості» [113, с. 16]. З Ла Скала здатна суперничати Метрополітен-Опера в Нью-Йорку (відкрита в 1883-м році), що виявляє, «як загальну тенденцію американської культури ХХ століття», тенденцію мати все «найкраще, престижне, дороге й модне», активно використовує сучасні засоби масової комунікації для поширення оперного мистецтва й розширення аудиторії, водночас залишається «досить консервативним театром» у художніх рішеннях, у виборі репертуару, у запрошенні вже відомих співаків і режисерів, що, власне, й дозволяє Метрополітен залишатися «законодавцем у сфері «маскультових ініціатив», спираючись на «класичні» зразки постановок, тим самим «затверджуючи міфологічну традиційність опери як жанру» [113, с. 16].

Нарешті, театр Ковент-Гарден, що заснований в 1732-м року та є найбільш значною оперною сценою у Великобританії, відрізняється особливим аристократизмом, підкресленою шляхетністю та вишуканістю художніх смаків, відповідно претензією на «високу елітарність» та дорожнечу. Подібні риси відрізняють і французьку Гранд-Опера,

«Національну академію музики й танцю», яка базується на стильових вимогах «великої опери» та дотримується національних вимог «крупних форм», водночас не позбавлена схильності до експерименту, власне, як і Ковент-Гарден, тобто обидва, англійський і французький, театри є двухполярними й збалансованими щодо репертуарної політики, також відкритими до співтворчості з іншими національними труппами та та представниками інших національних шкіл.

Те, що поєднує, усі світові оперні театри – це прагнення, по-перше, залучити на спектаклі максимальну кількість публіки; по-друге, вибудувати власну художню політику; по-третє, виробити власний постановочний стиль, власне «мистецьке обличчя», знайти особливі «знаки», символічні показники, що можуть репрезентувати даний оперний заклад у всьому світі як популярний, водночас неповторний.

У цьому сенсі діяльність сучасного оперного театру має тісну залежність від ціннісних орієнтацій реципієнтів, у чому переконується К. Лосєва-Демідова (2010 [89]), досліджуючи фактори впливу репертуарної пропозиції оперного театру на формування ціннісних орієнтації, зокрема художньо-естетичних, глядацької аудиторії, розкриваючи, таким чином, значення сучасного оперного мистецтва як соціокультурного феномена.

Дослідниця запевняє, що тенденція глобалізації культурних процесів у суспільстві веде до формування глобальної інформаційної мережі, яка транслює й культурну інформацію, а це веде також і до *синтезу культур*, їх взаємовпливу та взаємопроникненню, тому, зокрема, і російська опера «стала сприйматися як невід'ємна частина світового музичного простору». Особливо значущим, на погляд дослідниці, є той факт, що вирішальну роль у процесі формування сучасної аудиторії сьогодні відіграють загальні інформаційні потоки, котрі організовані за допомогою глобальних засобів комунікації, тому можна казати про виникнення глобальної аудиторії, всередині якої інтенсивний розвиток засобів масової інформації приводить до перерозподілу груп та рівнів аудиторії, встановлює нові соціально-

психологічні зв'язки між артефактним полем та споживачами. Останні, споживачі, сьогодні вирішують напрями розвитку театральної культури, зокрема напрям фестивалізації, шоу-програм тощо. Змінюється ставлення і до класичних основ оперного мистецтва (театрального мистецтва, коли виробляється відношення до традиційних жанрів як до «оновлено-розважальних».

Звісно, констатує дослідниця, роль театру змінилася, що обумовлене впливом інститутів масової комунікації, але й тому, що «змінюється відношення глядацької аудиторії до ролі й функцій організацій культури. Сьогодні активно моделюється структура ціннісної свідомості «споживчого» суспільства, яка веде до слабшання розвиваючої й ескалації розважально-релаксійної функцій мистецтва. Акт відвідування оперного спектаклю в сучасному суспільстві стає соціальною поведінкою, насамперед спрямованим на світське спілкування й статусний відпочинок» [89, с. 12].

Й ще одна суттєва риса: перенос наголосу з аудіального сприйняття на візуальне, візуалізація оперного діяння, що охоплює всі його сценічні різновиди, стає, можна сказати, головним «маркером» сучасної оперної комунікації в усіх її технологічних та естетичних вимірах.

Як зазначає К. Лосєва-Демідова, «сучасна культура візуально орієнтована. Оперні постановки завжди відрізнялися багатим візуальним рядом, але останнім часом спостерігається нова тенденція, що підсилює розважальність в оперному театрі. Тут мається на увазі експансія драматичної режисури в опері, з метою знайти нові можливості сценічної виразності оперної постановки, що припускають драматичний конфлікт, закладений у лібрето, що, у свою чергу, сприяє залученню глядача в оперний театр. Слухач опери усе більше перетворюється в стороннього спостерігача, глядача, а не співучасника оперної дії» [89, с. 12].

З позитивних процесів треба відзначити те, що світова оперна індустрія другої половини ХХ століття, поставила за мету вплинути на консервативні смаки умовної оперної публіки, у зв'язку з чим актуалізується коректування

репертуарної політики оперних театрів, коли театр починає розбудовуватися по відкритій моделі (адже ізоляціоністська практично себе зжила). Тому театри успішно співпрацюють один з одним, виробляють спільну продукцію, тобто переходять від конкуренції до співробітництва, розширюють міжнародні зв'язки шляхом оренди кращих спектаклів, створення спільних постановок з найбільшими світовими оперними центрами; практикують замовлення нових партитур, але також розвивають тенденцію повернення інтересу публіки до традиційних форм оперного мистецтва, до класики, яка може бути осмислена як «свідчення формування в нинішній суспільній свідомості нової ціннісної ієрархії культури», як «новий рівень осмислення сучасних реалій», спосіб виховання моральних орієнтирів молодого глядача, розвитку особистісних потенціалів тощо [89, с. 12–15].

Важливою ідеєю видається також ідея Большого театру створювати ексклюзивні спектаклі на базі національного репертуару, але водночас вводити до репертуарної орбіти західні шедеври, звичайно, дотримуючись вимог вищого рівні виконавської майстерності. В усякому разі, визнається здатність саме оперного театру, оперної творчості формувати *установки на сприйняття мистецтва за чотирма головними функціональними рівнями: гедоністичним (отримання насолоди), соціокультурним (отримання певної комунікативної інформації), ціннісно-орієнтовним (пізнання природи символів), естетичним (задоволення вродженої людської потреби у катартичному переживанні).*

Особливістю оперного задуму О. Мессіана є відповідність усім цим названим функціональним рівням, причому з підвищеною дієвістю, оскільки хронотопічний вимір опери відзначений подієвою надмірністю та понадтемпоральністю, трансцендентною спрямованістю. Опера виявляє нову єдність музичного часу зі словом та дією, також з її зовнішньо-ілюстративним оформленням. Ідея зростання благодаті, як ключова у сюжеті та постановці, веде до нарощування смислової щільності художньо-подієвого ряду з раптовими «чарівними» дивовижними зсувами. Єдиний образ вічності

втілюється саме музично-звуковим шляхом, але з задіянням широкої гами предметно-кольорових асоціації, тому суміжні мовно-стилістичні функції, стильові проєкції виникають разом у музичного, вербального й візуального виразових планів оперного тексту (діяння).

Досліджуючи унікальність, водночас мистецький універсалізм оперного твору Мессіана, Н. Кулигіна називає його «грандіозним проєктом, здійснення якого стало не тільки винятковою подією в закордонному музичному театрі кінця ХХ століття, але й унікальним явищем у творчості самого автора», причому підсумковий характер твору був визначений самим композитором; опера про святого Франциска стала його найбільшим «музичним одкровенням» (завершуючи цю величезну партитуру, Мессіан перебував на порозі 75-річчя, а весь процес твору зайняв вісім років): у «Святого Франциска Асизького» він, за його власними словами, вклав усі ритми, усі фарби акордів, усі голоси «його» птахів, усю його віру, тому це дійсно «вершина релігійного висловлення в оперному театрі», «абсолютний шедевр музично-драматичного католицизму», котра завершує й прикрашає творчість Мессіана подібно куполу, що вінчає будинок собору. Однак «Святий Франциск Асизький» не тільки підсумував попередній шлях композитора, представивши синтез усіх застосованих їм раніше засобів, але й ознаменував настання нового творчого етапу в історії опери, тому й викликав величезний резонанс у всьому музично-театральному світі [76].

Завдяки дослідженню Н. Кулигіної, можна встановити основні закономірності побудови художнього тексту опери, котрий забезпечує ефекти стильового полілогу. Головним постає інтегративний та цілісний характер музичного матеріалу, що забезпечує основну символологію твору, побудований за блочним принципом, водночас є відкритою композицією, з багатьма переносами-перегуками у звучанні та осмисленні. Музичний сценарій опери включає низку рівнозначних подій, що виконують різні звуко-символічні функції. Композитор переносить свою оригінальну інструментальну мозаїчну форму на музичний театр, закріплюючи за голосом



частину блоків, причому їх середня довжина ще більш скорочується в порівнянні з попередніми творами, так, що більшість з восьми картин опери включають більш 100 тематичних одиниць. За класифікацією блоки форми підрозділяються на дві групи: вокальні (сольні й хорові) і інструментальні («теми» Мессіана й спів птахів)» [76, с. 16].

Тобто виходить, що музичний план опери мовби живе власним життям, за власним порядком, що, водночас, відповідає буттю природи, з присутністю в ній божественного начала (спів птахів, інструментальна переважно музика) та існуванню людини, людської свідомості, що виявляється вокальним голосовим шляхом, але не тільки, включає «голос» (теми) й самого композитора. Дані два плани «музичного буття», вокальний та інструментальний, можуть також співвідноситися як подієвий динамічний та споглядальний, статичний, що передає певні стани, причому не лише людські, але й такі, до яких людина прагне долучитися з чим пов'язаний досвід Франциска як досягнення святості.

Як зауважує дослідниця, вокальні розділи зовні прості й спрямовані на максимальне повідомлення тексту аудиторії; особливої ролі набуває музичне виділення окремих понять і фраз. Це характерно, насамперед, для численних сольних речитативів без супроводу, звуковий аскетизм яких нагадує про середньовічну псалмодію, хоча в дійсності вони суттєво відрізняються від неї своєю тритоновною мелодикою та нерегулярним ритмом. Вокальні епізоди, що дублюються оркестром, часто виявляються у зв'язку з висловленнями про містичні аспекти християнської віри.

Сольний спів з акордовим супроводом застосовується в репліках з особливо підвищеним або експресивним смислом, для характеристики певних персонажів (Ангелу, зокрема) і в деяких протяжних аріозо опери, які зустрічаються переважно в партіях Святого Франциска та Ангела й носять монологічний або пісенний характер. Монументальний хор, що полягає з 150 виконавців, бере участь у шести з восьми картин опери, відіграючи, проте, центральну роль лише в декількох з них [76, с. 16].

У другій і восьмій картинах хор представляє літургійний спів францисканців, а у сьомій картині він втілює голос Христа; у третій, п'ятій сьомій і восьмій картинах хор задіяний як безсловесний, квазі-інструментальний тембр. У цілому, хорові розділи є не лише найбільш масштабними й монументальними компонентами музичного втілення фідеїстичного начала в «Святому Франциску Асизькому», але іноді досягають навіть такого ступеня емоційної експресії, у якому Мессіан відмовляє сольним епізодам. Проте, основним засобом характеристики емоційного й трансцендентного змісту опери виступає збільшений та диференційовано використовуваний оркестр, який найбільше визначає багатство музичних фарб твору [76, с. 17].

Більшість персонажів Мессіан наділяє однією або декількома інструментальними темами, що супроводжують їх сценічні появи. Ці теми, яким сам композитор дав назви, не традиційні лейтмотиви, а переважно статичні звучні символи, які потрібно розглядати по аналогії до постійних якостей персонажів, котрих вони оточують звуко-чуттєвою ауру. Виключенням є основна тема святого Франциска (тема хреста), що зазнає різноманітних видозмін відповідно до духовного становлення героя.

До особливої групи інструментальних блоків відносяться імітації пташиного співу, який композитор сам записував на природі на папір і магнітофон, вони утворюють майже третину усієї музики опери. Своїм мелодійним, позатональним характером, високим регістром і надлишком дрібних тривалостей, вони забезпечують бажане «пожвавлення» і інтенсивний контраст значно більш повільним вокальним розділам зі звучанням низьких чоловічих голосів, а також переважно гармонійним інструментальним блокам [76, с. 17–18].

Особливе явище в музиці Мессіана – це пташиний спів, котрий є не лише «голосом природи», а й носієм найвищої сакральної символіки. Подібно іншим елементам його музичної мови, вони є носіями релігійної символіки. Французький майстер розглядає пташиний спів як найближчий для

музиканта знак пишноти й різноманітності творіння й у той же час як прототип наповненої радістю пісні вдячності, яку творіння посилають Богу. Крилаті істоти – посередники між небом і землею – цінуються ним як провісники звільнення від земної матерії, як символи «перетворених тіл» і ангелів. В опері спів птахів виконує різні образні функції. Значна частина пташиних епізодів – це природне тло, що виявляє опосередкований зв'язок з відповідною ситуацією дії. До іншого типу відносяться великі пташині хори шостої картини, що є наслідком і реакцією на проповідь Франциска, центральним компонентом представленого розвитку подій.

Ціла низка птахів зводиться до рангу протагоністів, коли людські персонажі називають по імені й описують їх, а іноді й розмовляють з ними. Голоси птахів, що постійно прив'язані до конкретного героя в якості його музичного атрибута, утворюють ще одну групу. Цей звуко-символічний прийом використання пташиного співу видається закономірним наслідком багатих асоціаціями характеристик птахів Мессіана та його порівняння індивідуальних голосів пернатих з вагнерівськими лейтмотивами. Для характеристики персонажів і особливо драматичних моментів своєї опери французький майстер застосовує переважно короткі мотиви-заклики. Різноманітні за матеріалом, протяжні пісні птахів використовуються як природне тло і є нейтральними стосовно вступів, інтермецо та висновків, але особливі випадки репрезентовані в епізодах співу новокаледонської Герігони (птаха Ангела) і Чорноголової славки (птаха святого Франциска), що підкреслюють надзвичайний стан своїх персонажів [76, с. 19].

У четвертому розділі дослідження Н. Кулигіна розглядає взаємодію лінійних і нелінійних принципів організації музичного матеріалу опери, визначаючи розуміння кольору та гармонійних комплексів і блоків форми опери як взаємозумовлені, як спільні «звукові символічні події». Особливо вимогливою є у «кольоровому», колористичному відношенні музична статика, котра вимагає від композитора колористичної різноманітності, фарб, протиставлених одна одній. Виникає завдяки калейдоскопічній зміні

елементів звукової мозаїки Мессіана враження подієвої надмірності, «змішання змістів» – це свідомо організована зовнішня сторона структури музичного часу, яка задумана як споглядальне поле-оточення інваріантної трансцендентної ідеї.

Відтак доводиться, що принципи організації музичного часу Мессіана взаємодіють в опері зі словом і дією, які у свою чергу виявляють багаторівневі часові відносини. Сюжет, що пов'язаний зі зростанням благодаті в душі святого, містить очевидно лінійний момент. Однак, духовний ріст «героя» відбувається не в процесі причинно-логічного, цілеспрямованого розвитку, а спонтанно й симультанно, в наданні йому чудесної божественної милості. Таким чином музичний час перетворюється на релігійно-телеологічний, символізується у цілісному стильовому вимірі опери [76, с. 19–20].

Кінець опери, пов'язаний з земною кончиною святого, розглядається композитором як початок нового, вічного життя, чому сприяє особлива сценографія опери, дуже ретельно й детально прописана в партитурі. Вказується, що у процесі роботи над нею Мессіан орієнтувався на іконографічну систему, на образи й прийоми цінимих ним майстрів образотворчого мистецтва. В «Святому Франциску Ассизькому» є «партія світла», що дублює музичні фарби партитури, внаслідок чого опера перебуває в руслі традицій таких творів, як «Прометей» Скрябіна, «Жовтий звук» Кандинського, д. ін.

Сценічні ремарки композитора відрізняються особливою конкретністю. Він докладно представляє зовнішність кожного з францисканців (ріст, колір волосся, бороди, одягу). Прокаженого (до й після зцілення) і особливо Ангела (німб, одяг, форма й колір крил). При цьому він посилається на певні твори Джотто, Грюневальда, Фра Анжеліко, Чюрльоніса, на які, у свою чергу, повинні орієнтуватися художники-костюмери й виконавці. Аналогічно, Мессіан бажав, щоб декорації вірно передавали реальні середземноморські ландшафти та історичні будівлі, де відбувається дія. За

допомогою тісної опори на іконографічні моделі, причому переважно з часу, коли християнська релігія ще була природнім центром усіх сфер життя, французький майстер надає своєму оперному задуму сценічної вірогідності та застережує від надмірних актуалізацій у наступних режисерських інтерпретаціях.

У цілому, як виявляється, *стиль опери як художнього цілого* формується на перетині двох основних планів оперного тексту, котрі входять один до одного, зумовлюють один одного, коли музичне звучання насичене кольоровими асоціаціями та просторовими відчуттями образної щільності, а зображально-сценографічне вирішення створює власну інтонаційну атмосферу, майже чутну за своєю експресією; словесна матерія та подієвий план вистави додаються до перших двох вимірів тексту, уточнюють та конкретизують їх, також надаючи власних стильових відтінків, епічного та драматичного, до гіперболізованої ліричної експресії музично-видовищних начал. Саме дані загальні естетичні фактори повинні враховуватися режисерами-постановниками опери, котрі бажають дійсно відкрити справжній зміст оперного задуму Мессіана, що виходить за межі усіх раніше відомих даних про жанр та стиль опери, водночас виявляє мистецькі здатності опери, як театрального інституту, з найбільшою силою та глибиною.

## **Висновки до Розділу 2.**

Матеріал розділу 2 дозволяє встановлювати, що оперна творчість є провідною стороною людської культури на різних історичних етапах її розвитку, здобуває нову ангажованість у сучасному суспільстві, тому привертає увагу представників різних гуманітарних наук, найбільше театрознавства, історії мистецтва, культурології й музикознавства. Суміжною для всіх названих дисциплін виявляється проблема тексту, що спонукує до формування єдиної методологічної бази й загального категоріального апарата оперознавства як перехідної теоретичної сфери. На центральне місце

претендує й споріднене з текстом поняття інтерпретації, оскільки воно дозволяє й узагальнювати, ідучи вшир, досвід людської діяльності, і диференціювати, ідучи вглиб, засоби художньо-образної, комунікації.

Встановлюється, що оперний текст як конгломерат інтерпретацій припускає і їх творчу ієрархію; первинне домінування авторської особистості композитора, його ідей і вимог, в умовах сучасних оперних постановок, особливо стосовно класичного репертуару, тобто тоді, коли композитор репрезентується тільки текстом твору, але не живою особистістю, переміняється лідерською позицією режисерського авторитету, вірніше навіть – авторитарної режисерської особистості. Художній зміст оперного тексту формується й передається, транслюється у простір культури інтерпретативним шляхом, і усі канали інтерпретації повинні поєднуватися в магістральному напрямі режисерського розуміння, яке стає заголовним, титульним, стосовно всього оперотворчого процесу, незважаючи на яскраві інтерпретативні знахідки, особистісні відкриття диригентів і співаків-солістів. Таким чином, у творчо-практичному відношенні (духовно-практичному значенні) особистісне начало в опері реалізується у сумісних виконавських діях співаків-солістів, вокальних виконавців оперного тексту, диригента й режисера. Таке її виконавське синергійне прямування постає сталою рисою, стильовою константою, хоча образні результати даної сумісної синергійної можуть бути різноманітними. Опера завжди бере на себе функції психологічного портретування особистості, причому в різних, найчастіше контрастних, зовнішніх і внутрішніх обставинах, подієвих планах. Оперний персонаж стає героєм певної художньої дії в тій мері, у якій здатний відтворити «дух часу» (і «геній місця»), тобто він універсальний і локальний одночасно. Його поведінка й почуття індивідуалізовані, і в процесі інтерпретації вони максимально наближені до переживань оточуючих людей (реципієнтів), тобто осучаснені, погоджені із соціально-комунікативним середовищем.

Сучасна інтерпретативна оперна практика є особливим явищем, можна сказати «закодованим процесом», який використовує вільне нашарування художньо-видових рядів, виразових форм і значень, по-новому асимілює художньо-мовну множинність оперного тексту. Звідси можливість визначати оперний стиль як синергійний полілогічний феномен, що виходить за межі окремих оперних поетик у глобалізований простір міжкультурного діалогу. При цьому інтегративним рівнем/способом інтерпретації в опері залишається музичний, що поєднує всі виконавські й сценографічні форми, адже «нова тема у вокальній або хоровій партії, новий тембр в оркестрі синхронізовані із сюжетними вигинами драми, наповнюючи їх колористичною і психологічною виразністю. У той же час тематичні й темброві ремінісценції, повернення вже знайомого матеріалу надають твору дивної симетрії й цілісності, так що вся композиція сприймається як єдина великомасштабна музично-театральна форма» (О. Жесткова, 2018[41, с. 32]).

Категорія «сучасність виконання» не є для оперного співака «вільною метафорою», але вказує на здатність налагоджувати символічні зв'язки, прокладати символічні шляхи з вигаданого, але психологічно дієвого, художнього оперного простору – до дійсного облаштування життя, для того, щоб актуалізувати властивий людині інтерес до екзистенціонального зростання, як особистісного, так і родового, як житейського, так і мистецького. Звідси й особливі завдання тлумачення словесних інгредієнтів оперного твору як зовнішнього звучного, поняттєвого й образного, що у сумі надає цілісного семантичного підходу до оперного слова. Оперна «унікальна, синтетична єдність звучного, смислового й образного ряду найчастіше, коли мова йде про класичну оперу, переважає для співака буквальне значення поетичного тексту» (В. Богатирьов, 2011 [14, с. 22]).

Виявляється важливість прийняття ролі як персонажної долі, пов'язаного з процесом емпатії, тобто перевтілення, що є певною мірою спільним для композитора (автора тексту) виконавця й режисера, передбачає розбіжність у розумінні психологічної сутності образу, як певною мірою

знімається музичним звучанням. Опера пропонує музичну метамову для виразу складних психологічних станів, допускаючи їх варіювання на основі одного й того ж самого музичного матеріалу, тому важливим співацьким завданням є подолання рамок вокального амплуа прийомами характерного співу, що розцінюється як ознака інтерпретативно-драматичного мислення співака-актора. Тоді самостійним виразовим елементом виступає вокальний тембр, який має здатність змінювати відтінки під впливом уяви, при змінах персонажного самопочуття, що також є ознакою перевтілення (І. Силантьєва, 2007 [138]).

Саме пошук постановочних рішень свідчить про осучаснення змісту опери, особливо коли йдеться про класичні репертуарні твори, що мають власну традицію постановки й виконавської інтерпретації. Оновлення вигляду оперного спектаклю, перетворення його загальної теми (постановочної ідеї) у напрямі наближення до сучасного «життєвого світу» людини впливає і на «генеральну інтонацію» оперної дії, не дивлячись на незмінність музично-текстової основи. Тому особливої уваги заслуговує явище «діючої інтонації» (А. Чепінога), що виражає (експлікує) ставлення співака-виконавця до образного змісту, естетичного завдання оперного твору, до сутності оперного персонажу у його цілісному художньо-композиційному переломленні. Розглядається поняття стилю оперної режисури як самостійного виду оперної творчості, заснованого на глибокому вивченні матеріалу та наділенні його новою «діючою інтонацією», сполученою з темпо-ритмом епохи.

Наводиться приклад режисерської діяльності, Б. Покровського, який мав власну систему творчих принципів, ратував за оригінальність інтерпретації оперної партитури, але з обов'язковим узгодженням її зі стилем музики, стильовою спрямованістю, обумовленістю музичної мови як метамови опери. Наголошується, що саме стильове неспівпадіння між режисерським рішенням та музично-інтонаційним контекстом спектаклю веде до небажаного «інтерпретативного конфлікту».



## ВИСНОВКИ

У заключних **Висновках** підведені головні підсумки дослідження, вказані його головні результати.

Зокрема, встановлюється, що, у цілому, стильовий розвиток сучасного оперного театру у соціокомунікативному та виконавсько-композиційному планах підкоряється принципу діалогізації у його широкому смислову художньому призначенні. Тому нового значення набуває методологія гуманітарної діяльності, витоки якої знаходяться у працях М. Бахтіна, у яких відкривається тісний зв'язок явищ діалогу та полілогу, тобто процесу розуміння та його наслідків, проявлених у багатоголоссі життя та у його мистецькому відтворенні. Як стильовий різновид, можна виділити режисерську оперу, що домінує в оперному постановочному процесі у другій половині ХХ століття та придбає власні стильові тенденції, або «режисерські стратегії», серед яких переважає «реконструкція», «модернізація», «нормативність» і «експериментальність».

Особливою стильовою місією сучасного оперного театру є функціональне поєднання різних способів і форм художнього діяння на основі музичного мистецтва, з виявленням нових мовних можливостей музичного звучання при входженні його до театральної системи персонажно-особистісних характеристик. Як важливий факт сучасної оперної практики визначається досягнення такого рівня розуміння оперного образу, смислу сценічного буття оперного персонажу, який дозволяє виявляти цілісну історичну траєкторію його мистецького існування, причому дана історія не прописується, але відтворюється в ускладненні почуттєво-мисленнєвого змісту «долі» персонажу у ході даної інтерпретації. Тому зростає обсяг «внутрішньої людини», який формується синтетичним художнім шляхом, але найбільше визначається музичними висловленнями, музичними характеристиками дійової особи.

Доводиться, що оперний персонаж – це цілком автономне явище, котре потребує окремих критеріїв оцінки, що суттєво впливає на художній статус оперного виконавця-вокаліста, перетворюючи його інтерпретативні мовні завдання. З одного боку, 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. З іншого боку, даний образ народжується всередині цілісної художньо-синтетичної концепції, тобто у визначеному колі семантичних відповідностей, з певною, приготовленою (хоча далеко не завжди повністю готовою) програмою поведінки та у межах заданої сюжетно-подієвої художньо-рольової структури.

Відзначається, що дефініція оперний артист відповідає ще одному, темпоральному, аспекту художньо-сміслового синтезу: беручи участь у творчому секумлоквіумі, відтворюючи образ свого часу, ціннісні доміанти життєвого сучасного світу, оперний виконавець розширює історичний простір ролі, здійснює гамлетівське зусилля відновлення сполучної нитки часів, виявляє, що ця нитка проходить через його власну свідомість.

Відтак категорія «сучасність виконання» не є для оперного співака «вільною метафорою», але вказує на здатність налагоджувати символічні зв'язки, прокладати символічні шляхи з вигаданого, але психологічно дієвого, художнього оперного простору – до дійсного облаштування життя, для того, щоб актуалізувати властивий людині інтерес до екзистенціонального зростання, як особистісного, так і родового, як житейського, так і мистецького. Звідси й особливі завдання тлумачення словесних інгредієнтів оперного твору як зовнішнього звучного, поняттєвого й образного, що у сумі надає цілісного семантичного підходу до оперного слова.

Виявляється важливість прийняття ролі як персонажної долі, пов'язаного з процесом емпатії, тобто перевтілення, що є певною мірою спільним для композитора (автора тексту) виконавця й режисера, передбачає розбіжність у розумінні психологічної сутності образу, як певною мірою

знімається музичним звучанням. Опера пропонує музичну метамову для виразу складних психологічних станів, допускаючи їх варіювання на основі одного й того ж самого музичного матеріалу, тому важливим співацьким завданням є подолання рамок вокального амплуа прийомами характерного співу, що розцінюється як ознака інтерпретативно-драматичного мислення співака-актора. Тоді самостійним виразовим елементом виступає вокальний тембр, який має здатність змінювати відтінки під впливом уяви, при змінах персонажного самопочуття, що також є ознакою перевтілення (І. Силантьєва, 2007).

Гра голосовим тембром є важливим показником вокальної майстерності та драматичної обдарованості співака. Вміння створювати характер на основі темброво-регістрових властивостей вокального голосу веде до специфічної стильової оперної типології голосів як ліричних, драматичних, героїчних тощо. Зокрема, окремим типом голосу-персонажу постає вагнерівський *Heldentenor*, що втілюється в операх байройтського майстра від ранніх опер до пізніх, від *Рієнці* до *Зігфріда*.

З усіх своїх сторін опера постає як така художньо-текстова (художньо-композиційна) галузь, у якій зорганізується активний діалог декількох типів творчих особистостей: лібретиста – композитора – диригента режисера-постановника – вокалістів-артистів, які виконують провідні ролі, кожен з яких має власну значущість і за змістом твору, і за власними мистецькими якостями. Особистісна індивідуалізація художнього змісту, що відбувається на різних рівнях оперного тексту та визначає його поліфункціональну структуру, полісемантичну організацію, постає провідною конститутивною рисою опери як жанрово-стильового феномена. Водночас цілком справедливою є думка про те, що доля оперного мистецтва, його успіх у соціальному середовищі та ступінь впливу на культурну психологію залежить від рівня обдарованості, масштабу мислення композитора, який створює цілісний музичний сценарій, музичну континуальну основу

оперного твору. З даної позиції вивчається полілогічна стильова основа опери «Святий Франциск Асизький» О. Мессіана.

Ще раз наголошується, що *стиль опери як художнього цілого* формується на перетині двох основних планів оперного тексту, котрі входять один до одного, зумовлюють один одного, коли музичне звучання насичене кольоровими асоціаціями та просторовими відчуттями образної щільності, а зображально-сценографічне вирішення створює власну інтонаційну атмосферу, майже чутну за своєю експресією; словесна матерія та подієвий план вистави додаються до перших двох вимірів тексту, уточнюють та конкретизують їх, також надаючи власних стильових відтінків, епічного та драматичного, до гіперболізованої ліричної експресії музично-видовищних начал. Саме дані загальні естетичні фактори повинні враховуватися режисерами-постановниками опери, котрі бажають дійсно відкрити справжній зміст оперного задуму О. Мессіана, що виходить за межі усіх раніше відомих даних про жанр та стиль опери, водночас виявляє мистецькі здатності опери, як театрального інституту, з найбільшою силою та глибиною.

Стильові чинники є провідними в історичному та художньо-інституціональному бутті опери, вони виявляють її еволюційну сутність та головне смислове призначення, перш за все, завдання створювати портрет людської особистості в його збільшеному та естетично піднесеному вигляді, тобто відтворювати «ідеальну внутрішню людину», що здатна слугувати взірцем для способу мислення й відчуття. Саме стильове начало в опері пов'язане з особистісними-інтерпретативними художніми засобами, що відповідають, у цілому складній художній системі опери та її синтетичній побудові, також її прагненню до синергійного діяння. Оперний текст постає динамічною художньо-сисловою цілісністю, що реалізується на основі музичного звучання, тобто усно-процесуальним темпоральним шляхом, що робить художній час важливим стильовим показником оперного змісту.

У цілому, дієвими та завжди співіснуючими є три головні стильові парадигми оперної творчості, що передбачають план виконавсько-інтерпретативної реалізації:

- жанрово-композиційна, що йде від композиторського вибору й задуму, передбачає музично-текстологічне вирішення й втілення;
- процесуально-стилістична, художньо-мовна, що базується на вокально-виконавській творчості та передбачає особистісно-інтонаційний аспект, передусім музично-дієве образне інтонування;
- сценічно-постановочна, що презентується специфічною режисерською діяльністю, передбачає підсилення соціального резонансу стосовно сучасних культурних запитів, настанов сучасної колективної людської свідомості.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:**

1. Аберт Г. Моцарт В. А. пер. с нем., вст. ст. К. Сакквы. М.: Музыка, 1978. Ч.1, кн. 1. 534 с.; 1980. Ч.1, кн. 2. 638 с.; 1983. Ч.2, кн. 1. 518 с.; 1985. Ч.2, кн. 2. 568 с.
2. Аверинцев С. Софія-Логос: Словник: упоряд. К. Сігов, М. Погребинський та ін. К.: Дух і Літера, 1999. 460 с.
3. Адорно Т. Избранное. Социология музыки. М., СПб.: Университетская книга, 1999. 147 с.
4. Алексеева Л. О комплексной природе вокально-исполнительного искусства и задач музыкально-теоретического образования певцов // Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования: сб. научн. труд. М.: Моск. гос. консерватория, 1986. С. 86-100.
5. Анестратенко М. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: источники метода работы Ф. И. Шаляпина над ролью: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.01– театральное искусство. М., 2016. 28 с.
6. Ангерт Г. 100 опер. М.: Русское театральное общество, 1927. 277 с.
7. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства М.: Композитор, 1998. 343 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн.1–2. Л.: Музгиз, Ленингр. отделение, 1963. 378 с.
9. Бай Цюань. Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен: дис. ....канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
10. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1994. 616 с.

11. Бахтин М. Эстетика словесного творчества; сост. С. Бочаров, прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
12. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества; сост. С. Бочаров. Прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
13. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля: дис. ...канд. искусств.; спец. 17.00.01 – театральное искусство. М., 2004. 174 с.
14. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты: дис. ...доктора искусствоведения; спец.: 17.00.01– театральное искусство. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
15. Богоявленский С. Верди и Шекспир // Итальянская музыка первой половины XX в. Л.: Музыка, 1986. С. 105–140.
16. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного анализа музыкального искусства). М.: МГЗПИ, 1991. Ч. 1. Тезисы. 274 с.
17. Браудо Е. История музыки. 2-е изд. М.: Музгиз, 1935. 463 с.
18. Брехт Б. Театр: [в 5 т.]. М., 1965. Т. 2. 546 с.
19. Бронфин Е. Клаудио Монтеверди. Л.: Музыка, 1970. 104 с.
20. Буданов А. Становление театра «Геликон-опера»: дисс. ...канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 – театральное искусство. М., 2011. 271 с.
21. Верди Дж. Избранные письма. изд. 2-е. Л.: Музыка, 1973. 352 с.
22. Верфель Ф. Верди. Роман оперы; пер. с нем. Н. Вольпин; Предисл. И Бэлза. М.: Музыка, 1991. 318 с.
23. Вильнер Н. Как петь Верди? / Н. Вильнер, М. Дворкина // Советская музыка. 1989. С. 44–49.
24. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
25. Выготский Л. История развития высших психических функций //

- Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. М.: Педагогика, 1983. Т.3. С. 5–328.
26. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
27. Галушко М. Вебер и немецкий романтизм // Советская музыка. 1987. № 7. С. 80–85.
28. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди: три мастера – три мифа; пер. с нем. М.: Радуга. 1986. 480 с.
29. Герцман Е. Музыка Др. Греции и Рима. С–П.: Алетейя, 1995. 284 с.
30. Головатая Г. «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского. Текст и версии; автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Саратов, 2008. 26 с.
31. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: Вища шк., 1999. 270 с.
32. Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1961. 196 с.
33. Густякова Д. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры: автореф. ...докт. культурологии; спец.: 24.00.01 – Теория и история культуры. Ярославль, 2019. 48 с.
34. Густякова Д. Классический оперный текст в современной культуре: «Пиковая дама» П. И. Чайковского: автореф....канд. искусств.; спец.: 24.00.01 – Теория и история культуры. Ярославль, 2006. 24 с.
35. Данилевич Л. Джакомо Пуччини . М., 1969. 454 с.
36. Денисов А. Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX столетия – семантический анализ: автореф. ...докт. искусств.; спец.: 24.00.01 – теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2008. 37 с.
37. Джан Бибо. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2011. 189 с.
38. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2004. 368 с.



39. Драч И. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Киев, 1990. 17 с.
40. Друскин М. Оперные идеалы Верди // Советская музыка. 1954. № 9. С. 59–66.
41. Жесткова О. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1830-е годы): автореф. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Казань, 2018. 52 с.
42. Жуань Юнчень. Пекинская опера как синтетическое сценрическое действие: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.01 – Театральное искусство. М., 2013. 30 с.
43. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983. 77 с.
44. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля; пер. с нем. М.: Прогресс, 1977. 372 с.
45. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
46. Зыкова Н. Закономерности взаимодействия составляющих художественного процесса (на примере музыкального театра): автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.09 – Теория и история искусства. М., 2004. 28 с.
47. Изваріна О. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичні аспекти: дис. ...докт. мистецтвознавства; спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. К., 2012. 502 с.
48. Каган М. Музыка в семье искусств. М., 1996. 232 с.
49. Каплан Э. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1968. С. 157.

50. Кенигсберг А. Карл – Мария Вебер. Краткий очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1965. 104 с.
51. Кенигсберг А. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и зарубежная опера // Вопросы современной музыки. Л., 1963. С. 202–222.
52. Кириллина Л. Драма – опера – роман // Музыкальная академия: Научно–теоретический и критико-публицистический журнал. М., 1997. № 3. С. 3–15.
53. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Изд. Дом Рось, 1996. 141 с.
54. Киселёва Е. Драматург-либреттист Пьетро Метастазιο и оперный театр XVIII век: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.01 – Театральное искусство. М., 2016. 27 с.
55. Ключевский В. Лекции по русской истории // В. Ключевский. Собрание сочинений в 8-ми тт. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. Т.1. 328 с.
56. Кнебель М. О действительном анализе пьесы и роли: учеб. пособие для театр. вузов. 3-е изд. М.: Искусство, 1982. 118 с.
57. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века): дис. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Новосибирск, 2006. 491 с.
58. Комарницкая О. Русская опера XIX – начала XXI столетий. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростову-на-Дону, 2012. 46 с.
59. Конен В. Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 323 с.
60. Конен В. Проблемы Возрождения в музыке // Ренессанс. Барокко. Классицизм. проблема стилей в западноевропейском искусстве XV – XVII веков. М.: Наука, 1966. С. 134–160.
61. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
62. Конен В. Художник переломной эпохи – Клаудио Монтеверди // В. Конен. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1968. С. 41–56.

63. Конен В. Карл Мария Вебер // В. Конен. История зарубежной музыки. Вып 3. М., 1965. С. 249–270.
64. Коровина А. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX столетия: генезис и поэтика жанра: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2017. 28 с.
65. Корчевая Е. Музыкальный театр Джакомо Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора): автореф. ...канд. искусствоведения: спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. К., 2004. 19 с.
66. Косилкин М. Историческая динамика исполнительской интерпретации оперного текста: «Кармен» Ж. Бизе: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2019. 34 с.
67. Коткина И. Становление нового оперного стиля Большого театра в 1980-х гг.: на примере классических опер XIX столетия: автореф. ...канд. культурологии; спец.: 24.00.01 – Теория и история культуры. М., 2006. 161 с.
68. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. К.: Музична Україна. С. 28–34.
69. Кошелева М. Творчество Г.Ф. Генделя 1705–1711 годов в контексте музыкально-театральных традиций барокко: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2020. 35 с.
70. Кремлев Ю. Карл Мария Вебер // Советская музыка. 1955. № 11. С. 76–86.
71. Кречмар Г. История оперы; под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.
72. Кристи Г. Книга Станиславского «Работа актера над собой». URL: <http://biblioteka.teatr.-obraz.ru/kode/7247> .

73. Кузнецов Г. Вагнеровский Heldentenor: от Риенци до Зигфрида: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2017. 27 с.
74. Кузнецов Н. Терминология музыкально-сценического исполнительства (из опыта работы режиссера-педагога) // [Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. Казань: Казанский государственный университет культуры и искусств, 2012. № 3-1. С. 23–26.](#)
75. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина: дис.... докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2005. 380 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/stsenicheskoe-masterstvo-opernogo-artista-v-kontekste-akterskoi-shkoly-fi-shalyapina>
76. Кулыгина Н. Опера «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана: особенности воплощения замысла: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2012. 22 с.
77. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера; пер. с нем. Г. Балтер; предисл. и коммент. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
78. Левашева О. Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980. 525 с.
79. Левченко М. На юге : Ист.-лит. очерки / Левченко М. // Одесское книжное издательство. – Одесса, 1959. – 45 с.
80. Лернер О. Одесская старина. Одесса. 1902. С. 16–17.
81. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т.1. 462 с.
82. Ливанова Т.Н. Оперная критика в России. М.: Музыка, 1969. Т. 2. Вып. 3. 422 с.
83. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV –

- XII веков. М.: Наука, 1966. С. 264–289.
84. Лисенкова А. Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры. Дис. ...канд. культурологии: спец.: 24.00.01 – Теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2003. 213 с.
85. Лобанова М. Музыка барокко и теория аффектов. URL: <http://www.5arts.info/musika-barocco-i-theoria-affectov/>
86. Логунова А. Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02. – – Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2017. 22 с.
87. Лозенко Е. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX – начала XXI веков: дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Харьков, 2016. 228 с.
88. Лосев А. Строение художественного мироощущения // А.Ф. Лосев. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.
89. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории: дис. ...кандидата социол. Наук; спец.: 22.00.06 – социология культуры, духовной жизни. М., 2010. 179 с.
90. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1975. 384 с.
91. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры / Ю. Лотман. – Тарту, 1973. – 95 с.
92. Лотман Ю. Семиосфера, Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). С-П.: Искусство, 2000. 704 с.
93. Лукин Ю. Культура и культурная политика. М.: РАУ, 1992. 214 с.
94. Лысенко С. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: автореф. ...канд. искусств.; спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Новосибирск, 2014. 49 с.

95. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: дис. ...канд. педаг. наук; спец. 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
96. Лю Шитин. Музыкально-текстологические принципы оперной интерпретации. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 323–334.
97. Лю Шитин. Художньо-естетичний синтез як основа оперного образу *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 31. Кн. 1. С. 196–207.
98. Лю Шитин. Художньо-інституціональні та особистісно-сміслові чинники оперної вокальної інтерпретації *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 31. Кн. 2. С. 304–313.
99. Лю Шитин. Логико-смысловые принципы оперной композиции и понятие оперного стиля *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2021. №1. P. 96–101.
100. Маркарьян Н. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI веков: дис. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2006. 399 с.
101. Маркези Г. Опера: Путеводитель: пер. с итал. Е. Гречаной. М.: Музыка, 1990. 383 с.
102. Маркези Г. Джузеппе Верди // Г. Маркези. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
103. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2-х томах. Т. 1. М. : Музгиз, 1959. 315 с.; Т. 2. М. : Музыка, 1968. 687 с.
104. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект //

- Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
105. Меньшиков А. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2004. 253 с.
106. Михайлов М. Стил в музыке. Л.: Музыка, 1981. 262 с.
107. Нагин Р. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX столетий: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2011. 26 с.
108. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. 384 с.
109. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
110. Немирович-Данченко В. О творчестве актера. Хрестоматия: Учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений ; авт. статей В.Я. Виленкин. 2-е изд., доп. М. : Искусство, 1984. 623 с.
111. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества М.: Госмузиздат, 1963. 168 с.
112. Неясова И. Русская историческая опера XIX столетия (к проблеме типологии жанра): автореф. ..канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Магнитогорск, 2000. 21 с.
113. Николаев Д. Современный социокультурный статус оперного искусства: дисс.... канд. культурологии; спец.: 24.00.01 – Теория и история культуры. СПб., 2008. 184 с.
114. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Санкт–Петербург: Азбука, 2000. 208 с.
115. Одуев С. Герменевтика и описательная психология в «философии жизни» Вильгельма Дильтея // Герменевтика : история и современность. М.: Мысль, 1985. С. 97–120.
116. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Русская

- опера. 3–е изд. М.: Музыка, 1971. Т. 1. 591 с.
117. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Зарубежная опера. 3–е изд. М.: Музыка, 1979. Т. 2. 431 с.
118. Остроухова Н. Хронологічні та жанрово-стильові параметри діяльності Одеського національного театру опери та балету: до проблеми музикознавчої праксеології : дис.... канд. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2010. 234 с.
119. Пастернак Б. Замечания к переводам Шекспира // Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987. С. 429.
120. Паторжинський І. Важливі питання в комплексному вихованні актора-співака: Наук.-метод. записки // Питання вокального мистецтва. К., 1964. Т.2. С. 26–35.
121. Плахотина Т. «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.09 – Теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2013. 18 с.
122. Полякова Л. Верди и Гутьеррес // Советская музыка. 962. № 8. С. 8–15.
123. Покровский Б. Ступени профессии. М.: Всерос. театр. о-во, 1984. 344 с.
124. Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957. 371 с.
125. Пуччини Дж. Письма; пер. с итал. И. Константиновой. Вступ. статья Т. Келдыш. Л.: Музыка, 1971. 366 с.
126. Ражников В. Резервы музыкальной педагогики. М.: Знание, 1980. 96 с.
127. Регрут В. Семантика ансамблевых и хоровых сцен в оперных произведениях В. Моцарта. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2013. 183 с.
128. Розенберг Р. Музыкальная Одесса // Одесса: Редакционно-издательский отдел областного управления по печати. 1995. С.159.



129. Роменець В. Маноха І. Історія психології ХХ століття: Навч. посібник; вст. ст. В.О. Шатенка, Т.М. Титаренка. К.: Либідь, 1998. 992 с.
130. Руффо Т. Парабола моей жизни. Воспоминания. М.-Л.: Музыка, 1966. 436 с.
131. Садых-Заде Г. Опера как маскарад чувств // Петербургский театральный журнал. 2001. №24. URL^ <http://ptzh.theatre.ru/2001/24/24/>
132. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
133. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
134. Самохвалова А. Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»: автореф. ...канд искусств.; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2011. 27 с.
135. Серов А. «Травиата»: опера Верди. Избранные статьи. Т.2. М., 1957. С. 409–415.
136. Сидорова М. Портрет героя в западноевропейской опере XVII – XVIII веков: проблемы формирования и эволюции. Дис. ...канд. искусствоведения: спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Магнитогорск, 2002. 242 с.
137. Сидоров-Дорсо А. Синестезия – что это? URL: <http://www.synaesthesia.ru/whatis.html>
138. Силантьева И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: автореф. ...докт. искусств.; спец.: 17 00.02 – Музыкальное искусство. М., 2007. 50 с.
139. Скорбященская О. «Что нам Вебер» или Мифы романтической историографии // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 183–186.
140. Скорбященская О. Чайковский и Вебер // Советская музыка. 1990. № 12. С. 101–105.
141. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. – 448 с.

142. Скрёбкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
143. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации. Дис. ...канд. искусствоведения: спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Казань, 2004. 163 с.
144. Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. М.–Л.: Искусство, 1946. 143 с.
145. Соллертинский И. Музыкально–исторические этюды. М.: Музгиз, 1956. 165 с.
146. Соловцов А. Н. А. Римский–Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 399 с.
147. Соловцова Л. «Аида» Джузеппе Верди. М.: Музгиз, 1962. 72 с.
148. Соловцова Л. «Богема» Дж. Пуччини. М., 1958. 47 с.
149. Спорышев В. Режиссерская опера в контексте современной музыкальной культуры: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 24.00.01 – Теория и история культуры. Саранск, 2020. 21 с.
150. Ставиченко А. Последние оперы Рихарда Штрауса (к проблеме типологии поздних этапов в искусстве). Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Киев, 2014. 188 с.
151. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // М.: Искусство, 1980. 430 с.
152. Станиславский К. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. Раздел V. Темпо-ритм. Собр. соч.: в 8-ми тт.. М.: Искусство, 1935. Т. 3 URL: <http://www.koob.ru/>
153. Степанов Ю. Основы общего языкознания. М.: Просвещение, 1975. 211 с.
154. Стрелер Д. Театр для людей // Искусство режиссуры XX века: сб. материалов. М.: Прогресс, 1984. С. 433–538.
155. Сусидко И. Опера seria: генезис и поэтика жанра: автореф. ...докт.

- искусствоведения: спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2000. 40 с.
156. Торадзе Г. Р. Леонкавалло и его опера «Паяцы». М., 1960. 147 с.
157. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. К.: ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.
158. У Хуйминь. Оперное интонирование как семантический феномен: вокально-исполнительский аспект: дисс.... канд. искусствovedения : спец. 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 184 с.
159. Ферман В. Верди и его опера «Травиата». Поздний Верди // В. Ферман. Оперный театр: Статьи и исследования. М., 1961. С. 238–261.
160. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. – М.: 1977. Т. XVII. С. 85–248.
161. Фомина В. Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины ХУП столетия ( на примере опер Клаудио Монтеверди): автореф. ...канд. искусствovedения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Саратов, 2013. 29 с.
162. Франкл В. Человек в поисках смысла; пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. М.: Прогресс, 1990. 367 с.
163. Фромм Э. Человек для себя. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 352 с.
164. Фромм Э. Искусство любви; пер. с англ. М.: ЭМЦ «Юниверс» МГЦ. 1990. 62 с.
165. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2–е изд. М.: Научно–творческий центр “Консерватория”, 1994. 260 с.
166. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
167. Хоружий С. После перерыва. Пути русской философии. СПб., 1994. С.10.
168. Хоффманн А. Феномен бельканто первой половины XIX века:

- композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика. Дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2008. 225 с.
169. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX в. Очерки. М. : Музгиз, 1962. 457 с.
170. Хохловкина А. Немецкая романтическая опера. Вебер // А. Хохловкина. Западно-европейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века: Очерки. М.: Музгиз, 1962. С. 285–326.
171. Цодоков Е. Интервью с директором Большого театра. URL: <http://operanews.ru/14110307.html>
172. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. М., 1964. 159 с.
173. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. О музыкальной речи Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2. – 464 с.
174. Цыбко Е. Ария: от барокко к классицизму. Дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2005. 244 с.
175. Чепинога А. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра: автореф. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2011. 23 с.
176. Чепинога А. Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX-XXI столетий в России: автореф. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2017. 44 с.
177. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986. 254 с.
178. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох: зб. статей. Суми: Наука, 2002. Т. 2. 206 с.
179. Черкашина-Губаренко М. Опера XX століття: Нариси. К.: Музична Україна, 1981. 208 с.
180. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося

- мира: страницы оперной истории в картинах и лицах: Монография. К., 2013. 468 с.
181. Черниговская Т. Как интернет влияет на наш мозг. URL: <http://professional.ru/Soobschestva/psi-faktorvzglyad/kak-internet-vlijaet-na-nash-mozg/>)
182. Чжан Кай. Дискурсивные предпосылки изучения современного музыкального театра // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 146–155.
183. Чжан Личжэнь. Своеремнная китайская опера (история и перспективы развития; автореф. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2010. 24 с.
184. Чжи Инь. Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2015. 170 с.
185. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2012. 170 с.
186. Чigareва Е. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон Жуан» // Вопросы оперной драматургии; сб. статей. М., 1975. С. 78–117.
187. Чigareва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность, Семантика. Г.: Едиториал, 2000. 280 с.
188. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд; Изд. 4-е. Л.: Музыка, 1979. 285 с.
189. Чэнь Ин. Китайская опера XX–начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта. Дисс. ...кандидата искусств.: 17.00.02.–Ростов-на-Дону, 2015. 174 с.
190. Шаляпин Ф. Литературное наследство. Письма. М., 1957. Т. 1. 760 с.

191. Шаляпин Ф. Повести о жизни. Страницы из моей жизни. Маска и душа. П.: Пермское книжное издательство, 1965. 400 с.
192. Шапинская Е. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Москва; 2017. 209 с.  
URL: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=22631104](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22631104)
193. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
194. Шелудякова О. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма. Дис. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Екатеринбург, 2006. 710 с.
195. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
196. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию: пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.
197. Юдкин И. Трактовка оперного персонажа в музыке // Искусство социалистических стран Европы. Проблема героя. К., 1988. С. 151–160.
198. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М.–Л.: Гос. муз. издат, 1947. 242 с.
199. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese // Osterreichische Musikzeitschrift, 1981. Н. 9. S. 460–465.
200. Bernays J. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie der Drama. Berlin. Hertz. 1880. 187 s.
201. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung // Schweizerische Musikzeitung, 1985. P. 97–115.
202. Gunter G. Grundrüge der tragischen Kunst Ans dem Drama der Griechen entwickelt. Leipzig. Berlin. W. Friedrich. 1885. VIII. 543 s.
203. Opernwelt ; redaction A. Thiemann, Jurgen Otton. Berlin, 2008. # 6. 72 s.

## ДОДАТОК А

Основні положення дослідження викладені у публікаціях  
у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Лю Шитин. Музыкально-текстологические принципы оперной интерпретации. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 323–334.
2. Лю Шитин. Художньо-естетичний синтез як основа оперного образу *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 31. Кн. 1. С. 196–207.
3. Лю Шитин. Художньо-інституціональні та особистісно-сміслові чинники оперної вокальної інтерпретації *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 31. Кн. 2. С. 304–313.

в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):

1. Лю Шитин. Логико-смысловые принципы оперной композиции и понятие оперного стиля *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2021. №1. P. 96–101.

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, 27–29 квітня 2015 р.; 20–22 квітня 2016 р.; 23–25 квітня 2018 р.; 17–19 квітня 2019 р.; 20 – 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття»

(Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; 9–10 грудня 2016 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 6–8 грудня 2018 р.; 3–5 грудня 2020 р.).