

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

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

На правах рукопису

**ЧЖАН ІВЕНЬ**

УДК 78.01 +78.03 : [781.68]/782.1

**ТЕМА « ВІЧНОЇ ЖІНОЧНОСТІ» В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРНІЙ  
ТВОРЧОСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ ГЕНДЕРНОГО ПІДХОДУ В  
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
(доктора філософії)

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

————— *Чжан Івень*

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

**Одеса – 2021**

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЇ.....</b>	<b>3</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ПРО ЗНАЧЕННЯ ГЕНДЕРНОГО ПІДХОДУ І ТЕМИ «ВІЧНОЇ ЖІНОЧНОСТІ» ДЛЯ СУЧАСНОГО ОПЕРОЗНАВСТВА.....</b>	<b>19</b>
1.1. Естетичні і мистецтвознавчі передумови трактування «жіночої теми» та ідеї «вічно-жіночого» в музиці.....	19
1.2. Гендерна тема як фактор жанрового становлення і стильової еволюції опери.....	47
Висновки до Розділу 1.....	69
<b>РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЖІНОЧОЇ ТЕМИ І ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ.....</b>	<b>71</b>
2.1. Типологічні тенденції оперної характерології та семантика оперних жіночих образів.....	71
2.2. Гендерні особливості концептуалізації прекрасного, любові і долі в оперній формі.....	94
2.3. Музична концептосфера «вічної жіночності» в оперному мистецтві.....	120
Висновки до Розділу 2.....	127
<b>РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ТЕМИ «ВІЧНОЇ ЖІНОЧНОСТІ» В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ.....</b>	<b>129</b>
3.1. Мелодично-тематичний тезаурус жіночих образів в опері.....	129
3.2. Оперна музично-мовна репрезентація ідеї «вічно-жіночого».....	148
Висновки до Розділу 3.....	165
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>167</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>179</b>

ДОДАТОК А.....194

## АНОТАЦІЇ

**Чжан Ївень. «Тема “вічної жіночності” в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві». – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

У дисертації розкривається значення гендерної теми та явища «вічної жіночності» для оперної творчості, визначається їх поняттєве місце у сучасному оперознавчому дискурсі. Розкривається своєрідність втілення гендерної теми в оперній творчості, значення явища й поняття «вічно-жіночого» в еволюції оперного жанру.

Актуальність теми та проблемного прямування даної дисертації обумовлюється розкриттям тих гендерних тенденцій оперної поетики, котрі визначаються розвитком жіночої образної сфери, з одного боку; виявленням впливу оперної творчості на розуміння жіночого начала, включаючи концепцію «вічно-жіночого», у соціокультурній дійсності – «життєвому світі» людини.

Висвітлення сучасного мистецтвознавчого дискурсу гендерної проблематики дозволяє оновлювати музикознавчі підходи до жанрової природи і головних образних настанов опери. Виявляються естетичні й мистецтвознавчі передумови трактування «жіночої теми» і ідеї «вічно-жіночого» у музиці, висвітлюються провідні шляхи і засоби концептуалізації жіночої теми і жіночих образів в європейській опері, включаючи створення специфічної музичної концептосфери «вічної жіночності».

Об'єкт дослідження – сучасний мистецтвознавчий дискурс гендерної проблематики; музикознавчі підходи до жанрової природи і головних образних настанов опери; художньо-текстологічні засади оперної творчості в її історичному русі від барокової доби до пізнього романтизму.

Предмет роботи – своєрідність втілення гендерної теми в оперній творчості, значення явища й поняття «вічно-жіночого» в еволюції оперного жанру.

Хронологічні межі дослідження визначаються часом становлення оперного жанру в європейській музиці, зокрема набуття ним канонічних рис у творчості композиторів романтичного періоду. Матеріалом дослідження послужили оперні твори європейських композиторів, які свідчать про напрями й способи концептуалізації явища «вічної жіночності», серед яких виокремлюються твори К. Монтеверді, Г. Перселла, Х. Глюка, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова.

Методологічна основа роботи визначається трьома головними рівнями дослідження. Перший з них передбачає опору на гуманітарні праці, у тому числі, мистецтвознавчі, що створюють загальний семіологічний фундамент дослідження, сприяють підходу до семантики жанру та його ціннісних інтенцій; другий рівень представлений переважно музикознавчими працями, котрі сприяють поглибленому естетичному та текстологічному підходу до вивчення оперної поетики; третій рівень обумовлюються тими культурологічними, літературознавчими та музикознавчими працями, у яких постає гендерна проблематика або пропонуються перспективні щодо теми даної дисертації підходи до образно-характерологічного змісту художнього твору, включаючи зумовлений явищем жіночності.

У Розділі 1. визначаються актуальні для мистецтвознавчого та музикознавчого дискурсу підходи до гендерної проблематики, висвітлюються провідні гендерні етико-естетичні та праксеологічні мотивації, виявляється певна єдність мистецтвознавчих оцінних позицій щодо художньої інтерпретації гендерних питань – віддзеркалення статевої подвійності людського існування у художній картині людського світу, зокрема своєрідний мистецький синопсис стосовно жіночого начала у його історичному становленні та перетворенні, також у різноманітті його художнього моделювання.

Підтверджується той факт, що жанровий генезис та стильовий розвиток опери відбувається у тісному зв'язку з гендерними ідеями, оскільки передбачає розподіл головного вокального музично-поетичного матеріалу за двома основними сонорними сферами – за звучанням чоловічих та жіночих голосів в їх природному та штучно-художньому протиставленні одна одній, що є базовим технологічним та семантичним принципом оперної драматургії. «Світ опери» постає подвійним саме як взаємодія чоловічого та жіночого начал, але він водночас постає пов'язаним з явищем «вічно жіночого», оскільки провідна естетична ідея, зумовлена позитивним осмисленням історично-особистісного досвіду людського існування, виражається шляхом концептуалізації любовного відношення та його персоніфікації у жіночому образі.

Розділ 2. присвячений вивченню тих типологічних рис оперних характерів, котрі визначають поняттєві основи оперної дії як синтетичного художнього дійства, інтегрованого у музичній драматургії, доведенню єдності характерологічного та імагологічного вимірів оперної композиції у її процесуальному хронотопічному здійсненні та як завершеної концепції, сталої структурно-семантичної побудови. Окрема увага надається поняттю «вічне» – у його протиставленні скороминущому, як, за Й. Гете, тій «безкінечній меті», що досягається шляхом символізації та порівняння, тобто як тим смислам, що існують лише у символічній формі та є постійно необхідними для людини, яка прагне вічності. В оперній поетиці «вічне» не лише додається до категорії жіночності, а й зумовлює, як окремий чинник, вибір сюжетів, характерів, образних властивостей оперних персонажів та способів створення художніх колізій.

Відзначається, що в історичному становленні жіночої теми в європейській опері можна виділити дві своєрідні жанрові риси. Перша з них полягає в диференціації жіночих образів за основними естетичними векторами оперної драматургії: драматичним, трагедійним, епічним, ліричним, з можливим синтезом двох і більше модифікацій. Можна стверджувати, що гендерна тема в її самому широкому значенні, як єдність і протистояння

жіночого й чоловічого способу усвідомлення, смислових начал, послужила жанровій стабілізації та художній автономії опери.

Інша риса розкривається як спільність інтерпретації жіночої теми лібретистами і композиторами різних національних шкіл. Можна припустити наявність єдиної художньо-психологічної шкали жіночих характерів, на яку орієнтуються оперні автори і яка фіксує єдині алгоритми відтворення жіночих образів в опері. Оперний жанр дозволяє формувати *полярні уявлення про жінку як носительку й божественного, і демонічного начал*, що підсилюється міфопоетичним генезисом опери й збереженням у ній впродовж усієї історії тенденцій міфологізації. Дані семантичні позиції обумовлені, найбільшою мірою, етико-естетичним призначенням жіночих образів, разом з сюжетною побудовою й загальною концепцією опери, з її відповідальною місією в культурі.

У Розділі 3. розвивається семіологічний підхід до оперного втілення ідеї «вічно-жіночого», виокремлюються ті якості синтетичного музично-поетичного мовлення, які зумовлюють явище *оперної мови*; аналізуються структурно-семантичні складові, виразові показники вокальної мови оперних героїнь, характеризується мовна основа жіночих образів в опері, що веде до формування специфічної оперної музичної символіки «жіночності».

Наголошується, що розвинений емоційно-психологічний «портрет» Манон Леско в однойменній опері Дж. Пуччіні є представленим у мелодичному тезаурусі її партії, причому до вокальних характеристик додаються оркестрово-симфонічні, а словесна лексика, опорні слова та відповідні музично-тематичні звороти виражають спрямованість від світлого початку до фінальної – фатальної – катастрофи. Композиційні форми усередині кожної дії вільно сполучаються, не перериваючи сценічного руху, що дозволяє виявляти психологічний конфлікт головної пари «люблячих» персонажів, що, зокрема, виражається у повторності певних словесних та музичних зворотів: принцип симфонізації оперної дії проявляється у вокальному викладі, з опорою на контамінований тип мелосу.

«Прекрасна жіночність», уособлена в образі Евридіки в опері «Орфей» Х. Глюка, також базується на сукупності вокально-мелодичних прийомів, зосереджених у партіях головних героїв та у дотичному до них оркестровому матеріалі.

У цілому, у дисертації визначаються типологічні тенденції оперної характерології та їх взаємозалежність з семантикою оперних жіночих образів, з'ясовуються гендерні особливості концептуалізації прекрасного, любові і долі в оперній формі. Доводиться, що тема любові й жіноча тема – тема «вічної жіночності» – утворюють єдину й нерушиму смислову основу. Музикознавчі критерії вивчення жіночих образів в опері як складного концептуального явища дозволяють долучати до концептосфери «вічно-жіночого» долю та прекрасне. Розвиток музично-текстологічного аспекту вивчення теми «вічної жіночності» дозволяє поглибити уявлення про мелодично-тематичний тезаурус жіночих образів в опері, довести важливість оперної музично-мовної репрезентації ідеї «вічно-жіночого».

У межах оперної «жіночої» інтонаційної сфери, котра має власні структурно-семантичні темброві показники, виокремлюються різні способи поєднання вербально-мовного та музично-поетичного начал, серед них: речитація (напівспів-напівговір), речитативне музичне мовлення, речитативно-декламаційний спів, аріозний спів, нарешті колоратурний спів як «чиста» музично-мелодійна лірика й найбільш безпосередня еманация «вічно-жіночого».

**Ключові слова:** «вічно-жіночне», оперні жіночі образи, жіноча тема, гендерний підхід, оперна характерологія, прекрасне, любов, доля, музична концептосфера «вічної жіночності», мелодично-тематичний тезаурус, оперна мова.

**Zhang Yiven. "The theme of "eternal femininity" in European opera: to the problem of gender approach in art studies". – *Manuscript.***

Dissertation work for the degree of Candidate of Art Studies in the specialty 17.00.03 "Musical Art". Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture and Information Politics of Ukraine, Odesa, 2021.

The dissertation reveals the significance of the gender theme and the phenomenon of "eternal femininity" for opera, defines their conceptual place in modern operological discourse. The originality of the embodiment of the gender theme in opera, the significance of the phenomenon and the concept of "eternal-feminine" in the evolution of the opera genre is revealed.

The relevance of the topic and the problem direction of this dissertation is due to the disclosure of those gender trends in opera poetics, which are determined by the development of the female figurative sphere, on the one hand; revealing the influence of opera on understanding the feminine principle, including the concept of "eternal-feminine", in socio-cultural reality - the "life world" of a person.

Coverage of the modern art discourse of gender issues allows to update the musicological approaches to the genre nature and the main figurative guidelines of the opera. Aesthetic and art prerequisites for the interpretation of the "female theme" and the idea of "eternal-feminine" in music are revealed, the leading ways and means of conceptualizing the female theme and female images in European opera are covered, including the creation of a specific musical conceptual sphere of "eternal femininity".

Object of research is modern art discourse of gender issues; musicological approaches to the genre nature and the main figurative guidelines of the opera; artistic and textological principles of opera in its historical movement from the Baroque period to late Romanticism.

The subject of the work is the originality of the embodiment of the gender theme in opera, the meaning of the phenomenon and the concept of "eternal-feminine" in the evolution of the opera genre.



The chronological boundaries of the study are determined by the time of formation of the opera genre in European music, in particular the acquisition of canonical features in the works of composers of the Romantic period. The material of the study were operas by European composers, which testify to the directions and ways of conceptualizing the phenomenon of "eternal femininity", among which are the compositions of C. Monteverdi, H. Purcell, H. Gluck, G. Verdi, G. Puccini, S. Gounod, P. Tchaikovsky, M. Rimsky-Korsakov.

The methodological basis of the work is determined by three main levels of research. The first of them presupposes reliance on humanitarian works, including art studies, which create a common semiological foundation for research, contribute to the approach to the semantics of the genre and its value intentions; the second level is represented mainly by musicological works, which contribute to an in-depth aesthetic and textual approach to the study of opera poetics; the third level is conditioned by those culturological, literary and musicological works in which gender issues appear or promising approaches to the figurative and characterological content of the art work, including those caused by the phenomenon of femininity, are offered on the topic of this dissertation.

Section 1 identifies relevant approaches to gender issues for art and musicology discourse, highlights the leading gender ethical, aesthetic and praxeological motivations, reveals a certain unity of art evaluation positions on the artistic interpretation of gender issues - in particular, the reflection of the human world, a kind of artistic synopsis of the feminine principle in its historical formation and transformation, as well as in the diversity of its artistic modeling.

It is confirmed by the fact that the genre genesis and stylistic development of opera is closely related to gender ideas, as it involves the division of the main vocal musical and poetic material into two main sonorous areas - the sound of male and female voices in their natural and artificial artistic opposition to each other, which is the basic technological and semantic principle of opera dramaturgy. The "world of opera" is dual precisely as the interaction of masculine and feminine principles, but it also appears related to the phenomenon of "eternally feminine", because the leading

aesthetic idea, due to a positive understanding of historical and personal experience of human existence, is expressed by conceptualizing personification in the female image.

Chapter 2 is devoted to the study of those typological features of opera characters that define the conceptual foundations of opera as a synthetic artistic action integrated in musical dramaturgy, proving the unity of characterological and imagological dimensions of opera composition in its procedural chronotopic implementation and as a complete conception, stable structure and semantic construction. Particular attention is paid to the concept of "eternal" - in its opposition to the temporary, fleeting, as, according to Goethe, the "infinite goal" achieved by symbolization and comparison, it means, as those meanings that exist only in symbolic form and are constantly necessary for a person who seeks eternity. In opera poetics, "eternal" is not only added to the category of femininity, but as a separate factor, it also determines the choice of plots, characters, figurative properties of opera characters and ways of creating artistic collisions.

It is noted that in the historical formation of the female theme in European opera there can be divided into two unique genre features. The first of them is to differentiate female images by the main aesthetic vectors of opera dramaturgy: dramatic, tragic, epic, lyrical, with a possible synthesis of two or more modifications. It can be argued that the gender theme in its broadest sense, as the unity and opposition of female and male ways of understanding, semantic principles, served the genre stabilization and artistic autonomy of opera.

Another feature is revealed as the common interpretation of the female theme by librettists and composers of different national schools. We can assume the existence of a single artistic and psychological scale of female characters, which is the focus of opera authors and which captures a single algorithm for the reproduction of female images in opera. The opera genre makes it possible to form polar notions of woman as the bearer of both divine and demonic principles, which is enhanced by the mythopoetic genesis of opera and the preservation of mythologizing tendencies throughout its history. These semantic positions are due, to a large extent, to the

ethical and aesthetic purpose of female images, together with the plot structure and general concept of the opera, with its responsible mission in culture.

Chapter 3 develops a semiological approach to the opera embodiment of the idea of "eternal-feminine", identifies those qualities of synthetic musical and poetic speech that determine the phenomenon of opera language; the structural and semantic components, expressive indicators of the vocal language of opera heroines are analyzed, the linguistic basis of female images in the opera is characterized, which leads to the formation of specific opera musical symbolism of "femininity".

It is noted that the developed emotional and psychological "portrait" of Manon Lescaut in the opera of the same name by G. Puccini is represented in the melodic thesaurus of her part, and orchestral and symphonic are added to the vocal characteristics, and verbal vocabulary, key words and appropriate musical thematic phrases express orientation from the bright beginning to the final - fatal - catastrophe. Compositional forms within each action are freely combined, without interrupting the stage movement, which allows to reveal the psychological conflict of the main pair of "loving" characters, which, in particular, is expressed in the repetition of certain verbal and musical inversions: the principle of symphonization of opera is seen in the vocal performance, relying on the contaminated type of melody.

"Beautiful Femininity", embodied in the image of Eurydice in the opera "Orpheus" by H. Gluck, is also based on a set of vocal and melodic techniques, concentrated in the parts of the main characters and in the orchestral material related to them.

In general, the dissertation identifies the typological trends of opera characterology and their interdependence with the semantics of opera female images. It clarifies the gender features of the conceptualization of beauty, love and destiny in opera form. It turns out that the theme of love and the feminine theme - the theme of "eternal femininity" - form a single and inviolable semantic basis. Musicological criteria for the study of female images in opera as a complex conceptual phenomenon allow us to add destiny and beauty to the conceptsphere of "eternal-feminine". The development of the musical-textological aspect of studying the theme of "eternal

femininity" allows to deepen the idea of melodic-thematic thesaurus of female images in opera, to prove the importance of opera musical and linguistic representation of the idea of "eternal-feminine".

Within the opera "female" intonation sphere, which has its own structural and semantic timbre indicators, there are different ways of combining verbal-linguistic and musical-poetic principles, among them: recitation (semi-singing-semi-speech), recitative musical speech, recitative-declamatory singing, aria singing, finally coloratura singing as "pure" musical-melodic lyrics and the most direct emanation of "eternal-feminine".

**Key words:** "eternal-feminine", opera female images, female theme, gender approach, opera characterology, beauty, love, destiny, musical conceptosphere of "eternal femininity", melodic-thematic thesaurus, opera language.

## ВСТУП

**Актуальність теми і проблеми дослідження.** Сучасне оперознавство вже набуло достатньої дисциплінарної мистецтвознавчої автономії, котра передбачає принципову теоретичну й методичну окремішність, визначення власної специфічної предметної сфери. Значною мірою виявлені провідні властивості оперної поетики, тобто жанрового облаштування опери, висвітлені її родові історичні й естетичні умови, тобто складові генетичної пам'яті жанру, з'ясовані стильові показники розвитку опери за певними національними напрямками та школами й т. д. Але до сьогодні залишається недостатньо вивченою така своєрідна вихідна конститутивна риса оперного мистецтва як його *гендерна обумовленість*, тобто його міцний зв'язок з одним з *фундаментальних питань людської екзистенції – питанням про людську стать*, що поєднує у собі головні природно-біологічні та соціокультурні закономірності розвитку людства.

Статева типологія людини, до якої іноді вдаються у найбільш загальному плані окремі вчені (з поляризацією оцінних підходів, взірцем якої є праці О. Вейнингера та С. де Бовуар), найчастіше психологи, донині постає спонтанною й дещо випадковою, особливо в умовах, коли відбувається наближення соціальних функцій, життєвого рольового призначення та характерологічних ознак двох людських статей – чоловічої та жіночої, з різноманітними відповідними змінами у мовленнєвій звичаєвій (і не лише) практиці. Але, при усій контамінації статевих ознак та функцій, що відбувається впродовж історії людської спільноти, певні якості та доленосні призначення людської істоти, які визначаються саме її статевою приналежністю, тобто відрізняють її від представників іншої статі, залишаються завжди необхідними, такими, що набувають парадигматичного смислового визначення, є ціннісно неодмінними для людського існування. Для узагальненої характеристики найбільш позитивних рис жіночої статі, які набувають статусу культурної цінності, тобто

постають своєрідним артефактом спільної людської історії, подібним визначенням є «вічно-жіночне» або «вічна жіночність» – категорія, що народилася у глибині художньо-поетичної семантики, але набула положення філософсько-культурологічної універсалії, солідаризуючись з уявленнями про «вічні теми», «вічні образи» у процесі еволюції як людського способу життя, так і людської свідомості.

Вивчення даного поняття у контексті оперної поетики ще не відбулося й навіть не є достатньо підготовленим загальною оперною імагологією (вченням про образний зміст опери та його сталі системні складові), хоча саме оперна мистецька сфера володіє найбільш широкими ресурсами художніх засобів для втілення явища людського спілкування у його внутрішній статевій дихотомії.

Відтак *актуальність теми та проблемного прямування* даної дисертації обумовлюється розкриттям тих гендерних тенденцій оперної поетики, котрі визначаються розвитком жіночої образної сфери, з одного боку; виявленням впливу оперної творчості на розуміння жіночого начала, включаючи концепцію «вічно-жіночого», у соціокультурній дійсності – «життєвому світі» людини.

**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 № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

**Мета дослідження** – розкрити значення гендерної теми та явища «вічної жіночності» для оперної творчості, визначити їх поняттєве місце у сучасному оперознавчому дискурсі.

Мета дисертації обумовила її **головні завдання**:

– виявити естетичні й мистецтвознавчі передумови трактування «жіночої теми» і ідеї «вічно-жіночого» у музиці, зокрема роль гендерної теми у жанровому становленні та стильовій еволюції опери;

- висвітлити провідні шляхи і засоби концептуалізації жіночої теми і жіночих образів в європейській опері, включаючи створення специфічної музичної концептосфери «вічної жіночності»;
- визначити типологічні тенденції оперної характерології в опорі на семантику оперних жіночих образів;
- розкрити гендерні особливості концептуалізації прекрасного, любові і долі в оперній формі;
- розвинути музично-текстологічний аспект вивчення теми «вічної жіночності» в оперній творчості;
- поглибити уявлення про мелодично-тематичний тезаурус жіночих образів в опері, довести важливість оперної музично-мовної репрезентації ідеї «вічно-жіночого».

**Об'єкт дослідження** – сучасний мистецтвознавчий дискурс гендерної проблематики; музикознавчі підходи до жанрової природи і головних образних настанов опери; художньо-текстологічні засади оперної творчості в її історичному русі від барокової доби до пізнього романтизму.

**Предмет роботи** – своєрідність втілення гендерної теми в оперній творчості, значення явища й поняття «вічно-жіночого» в еволюції оперного жанру.

**Хронологічні межі дослідження** визначаються часом становлення оперного жанру в європейській музиці, що веде до набуття ним канонічних рис у творчості композиторів романтичного періоду, зокрема в творчості Х. Глюка, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, деяких інших.

**Матеріалом дослідження** послужили оперні твори європейських композиторів, які свідчать про напрями й способи концептуалізації явища «вічної жіночності», серед яких виокремлюються твори К. Монтеверді, Г. Перселла, Х. Глюка, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова.

**Методологічна основа роботи** визначається трьома головними рівнями дослідження. Перший з них передбачає опору на гуманітарні праці, у тому числі, мистецтвознавчі, що створюють загальний семіологічний фундамент дослідження, сприяють підходу до семантики жанру та його ціннісних інтенцій (С. Аверинцев, Л. Акопян, М. Бахтін, М. Бонфельд, О. Буянова, Л. Виготський, Г. Гадамер, Г. Гегель, М. Каган, О. Канишева, Г. Кізюн, О. Кирилюк, О. Кочетковська, О. Лосєв, Ф. Ніцше, Г. Поспелов, Н. Садунова, О. Самойленко, О. Філіпченко, П. Флоренський, В. Франкл, Е. Фромм, О. Шапинська, Ф. Шеллінг, В. Шестаков, О. Шпенглер, М. Heidegger, E. Husserl, L. Hebraeus).

Другий рівень представлений переважно музикознавчими працями, котрі сприяють поглибленому естетичному та текстологічному підходу до вивчення оперної поезики (Т. Адорно, Б. Асаф'єв, І. Белза, В. Богатир'єв, С. Богоявленський, Е. Бронфін, Ф. Верфель, Г. Галь, Е. Герцман, Л. Данилевич, Б. Джан, М. Друскин, О. Захарова, А. Кенігсберг, Л. Кирилліна, В. Конен, О. Корчова, Ю. Кремльов, Г. Кречмар, К. Кузнєцов, О. Левашова, Т. Ліванова, Р. Лейтес, Т. Ліванова, Г. Маркезі, М. Михайлов, Є. Назайкинський, І. Нєстьєв, М. Нюрнберг, О. Оголевець, Г. Орджонікідзе, С. Рицарєв, С. Савенко, Н. Савицька, Г. Сидорова, С. Скребков, О. Скорбященська, І. Солєртинський, Л. Соловцова, О. Соловцов, А. Сохор, Г. Тігранов, І. Ферман, В. Холопова, А. Хохловкіна, О. Цибко, А. Цукер, В. Цуккерман, М. Черкашина-Губаренко, Чжу Лу, І. Юдкін, Б. Ярустовський, M. Angerer, M. Bukotzer).

Третій рівень дослідних оцінок та методичних позицій обумовлюються тими культурологічними, літературознавчими та музикознавчими працями, серед них нещодавніми, у яких постає гендерна проблематика або пропонуються перспективні щодо теми даної дисертації підходи до образно-характерологічного змісту художнього твору, включаючи зумовлений явищем жіночності (Л. Барсова, С. де Бовуар, О. Бондаренко, О. Вейнінгер, О. Девятова, Н. Дегтяр'єва, Н. Головінова, Т. Касаткіна, Н. Крохіна, В. Кулікова, О. Мазіна, А. Макарова, М. Мід, Д. Мінець, Н. Нєвська, Д. Нечепуренко, А. Ошаніна, Ю. Петрушевич, Л. Сулейманова, В. Халізеєв, К. Юнг).



**Наукова новизна** дослідження полягає в наступному:

*Вперше:*

- у зв'язку з гендерним підходом та у світлі гендерної інтерпретації розглядаються образний зміст, драматургічні особливості оперного твору та семантичні настанови оперного жанру;
- гендерна тема, зокрема ідея «вічної жіночності», визначається як чинник образно-естетичної та структурно-композиційної еволюції оперного жанру;
- пропонується поняття музичної концептосфери «вічної жіночності», розкриваються такі типологічні тенденції оперної характерології, що сприяють формуванню даної концептосфери в оперному мистецтві;
- визначаються гендерні чинники оперних концептів прекрасне, любов і доля у зв'язку з темою «вічної жіночності».

*Одержали подальший розвиток:*

- поняття мелодично-тематичного тезаурусу оперних образів.

*Уточнено:*

- уявлення про мовну, зокрема музично-мовну, репрезентацію ідеї «вічно-жіночого» в оперному тексті.

**Практичне значення дисертації** полягає в тому, що її матеріали можуть бути залучені до тематичного змісту курсів історії музики, оперної драматургії, музичної інтерпретації, музичної семіології 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, трьох розділів, семи підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатку, що містить відомості про публікації та апробації. Обсяг основного тексту – 167 сторінок, бібліографія включає 203 найменування.

## РОЗДІЛ 1

### ПРО ЗНАЧЕННЯ ГЕНДЕРНОГО ПІДХОДУ І ТЕМИ «ВІЧНОЇ ЖІНОЧНОСТІ» ДЛЯ СУЧАСНОГО ОПЕРОЗНАВСТВА

У Розділі 1 визначаються актуальні для мистецтвознавчого та музикознавчого дискурсу підходи до гендерної проблематики, висвітлюються провідні гендерні етико-естетичні та праксеологічні мотивації, виявляється певна єдність мистецтвознавчих оцінних позицій щодо художньої інтерпретації гендерних питань – віддзеркалення статевої подвійності людського існування у художній картині людського світу, зокрема своєрідний мистецький синопсис стосовно жіночого начала у його історичному становленні та перетворенні, також у різноманітті його художнього моделювання.

#### **1.1. Естетичні і мистецтвознавчі передумови трактування «жіночої теми» та ідеї «вічно-жіночого» у музиці**

Головні історичні траєкторії формування поняття жіночності та ідеї «вічної жіночності» в європейській культурі (від періоду Середніх століть й Відродження до Нового й Новітнього часу) ведуть до їх поглибленого розуміння у художній свідомості часів класицизму та романтизму. Саме тоді формується авторизований план інтерпретації явища жіночності, зокрема постає система естетичних поглядів Й. Гете, що віддзеркалюється в образно-концепційному змісті його поеми «Фауст». Треба особливо підкреслити, що саме Й. Гете надав узагальнюючого онтологічного та поетично-піднесеного символічного тлумачення явищу жіночого (Weiblichkeit) як «Das Ewig-Weibliche», затверджуючи тезу про «вічну жіночність», що скеровує чоловічий світ силою віри та любові, перетворюється на світове джерело краси, істини, найвищих переживань смислу буття. Завдяки філософсько-творчій системі Гете відкривається широка дискурсивна інтерпретативно-алюзивна сфера поняття

«вічно-жіночого», яка, зокрема, стає контекстом поглядів російських філософів та поетів Срібної доби, що розвивають напрям софіології. Водночас в естетиці та мистецтві доби класицизму та романтизму виявляється множинність розуміння жіночого начала, що породжує різні його образні версії, не лише як Софії – Премудрості Божої, а й як «Прекрасної дами», образу надії та мрії про безсмертне кохання, «містичної улюбленої», образу потойбічного світу, «фатальної божественної істоти», пов'язаної з ідеєю долі тощо.

Ідея жіночності нерозривно пов'язана з розвитком гендерного підходу та проблемної площини гендерної теми, що наростає з перебігом історичного часу. На сьогодні провідні риси класичних естетико-культурологічних (антропологічних) та психологічних концепцій (С. Аверинцев, С. де Бовуар, М. Мід, К. Юнг), також деякі сучасні культурологічні й мистецтвознавчі підходи (О. Бондаренко, 2010; Н. Головинова, 2012; Н. Крохіна, 2011; О. Мазіна, 2009; Д. Мінець, 2012; Д. Нечепуренко, 2014; Л. Сулейманова, 2017) дозволяють судити, по-перше, про еволюційні тенденції гендерного підходу у науковому гуманітарному знанні, по-друге, про магістральне призначення поняття жіночності у системній розробці гендерної теми. Головним тут, мабуть, є те, що *жіночність постає внутрішнім квалітативним показником жіночого начала*, тобто його сутнісною характеристикою, здатною породжувати досить довгу низку визначень провідних якостей узагальненого поняття/уявлення жінки, як певного гіпероніма.

Як константні позитивні риси «жіночості», що перетворюється на екзистенцію жіночності, науково-публіцистичними та художніми текстами надається множина різнорівневих показників, що, тим не менш, єднаються призначенням для позитивного соціокультурного діяння, підвищення смислового статусу людських стосунків (серед них умовна слабкість, що з соматичної обмеженості переходить до особливої душевної сили, духовної снаги; умиротворення – пізнання вищого спокою; вміння любити, що означає й здатність до глибинного усвідомлення життя; вірність, поєднана зі здатністю прощати; природність існування, що звернена до істинної мудрості буття, тобто

уособлює природність у її вищому онтологічному значенні тощо) (див. про це, зокрема:[52]).

Окрім того, серед сучасних поглядів на гендер та гендерний підхід виокремлюється їх інтерпретація як своєрідної метафори (метафоричного усвідомлення) такого статевого роздвоєння людського існування, що, по-перше, постає історичною родовою необхідністю, по-друге, відображує здатність людської спільноти перетворювати біологічні природні закономірності у позитивний соціальний досвід, що впливає на розвиток, розширення й збагачення можливостей людської свідомості. Тому наголошується на актуальності та ємності поняття гендерної концептосфери (Д. Мінець), що дозволяє репрезентувати розмаїтий системний зміст поняття жіночності та «вічно-жіночного». Також досить часто підкреслюється важливість розуміння «вічно-жіночного» як синтезуючого та синергійного явища, здатного дарувати людському світу силу вічного існування, тобто безсмертя (Н. Крохіна, О. Бондаренко, д. і.).

Однією зі сталих позицій можна вважати розгляд явища (й поняття) «вічно-жіночного» як структурної складової масштабних концептів, культурних метатекстів, що створюються тривалий історичний час різними авторами – в різних соціальних умовах. Саме тому ідея «вічної жіночності» зустрічається в європейській культурі впродовж багатьох періодів – Середніх століть, Відродження, романтизму й класицизму, Нового й Новітнього часу. У цей мета текст входять також й певні риси, ціннісні установки фаустіанської культури, зокрема уявлення про роздвоєння сутнісної основи людської особистості, що прагне абсолюту (абсолютної істини) й водночас є підлеглою тілесним земним почуттєвим обмеженням. Дана подвійність світосприйняття, як певний відгомін статевої роздвоєності світу людини, особливо виразно втілюється в російській поезії, зокрема у віршах О. Пушкіна, О. Блока. У творах даного можна спостерігати перехід образу «вічно жіночного» до образу вершинної піднесеної краси («Незнайомка») і до «зганьбленої Софії» (поема «Дванадцять»). Певні образні смислові ознаки дозволяють залучати до мета-

тексту жіночності і прозаїчні твори, такі як новели й романи російських письменників І. Тургенєва, А. Чехова, Л. Толстого, твори західноєвропейських авторів, серед яких О. де Бальзак, Г. де Мопассан, Г. Флобер та інші.

До образу жіночності через гіперонім «жінка», «жіноче» зазвичай додається поняття «слабка стать», що, разом з цим, пов'язане з певним протиріччям: менша, аніж у чоловіків, фізична сила жінки компенсується більшою витривалістю та здатністю до мужніх вчинків. Таким чином «слабка» стать перетворюється на душевно й духовно сильну, але зберігаючи права на тілесну хрупкість та чоловічий захист у скрутних обставинах. У цьому сенсі жінка постає для чоловіка джерелом розвитку й натхнення. Прихована сила жіночності зумовлюється її материнським призначенням, що проявляється у прагненні до мирних відносин та умиротворення дійсності, що також передбачає спроможність існувати у теперішньому та насолоджуватися часом, що спливає, вживатися у кожну його мить, але й прозрівати майбутнє. Оптимістична точка зору на світ, що супроводжується вмінням привести до ладу навколишнє життя, входить до тезаурусу жіночності, зумовлюючи й певні якості «жіночого», у тому числі ту гаму почуттів, типи й способи переживання, що притаманні саме жінці, відрізняють її внутрішній світ від чоловічого, сприймаються як особливі психологічні позитивні властивості. Серед них – здатність до співчуття, стремління до світлого начала, до радісних феноменів, дбайливість та ніжність, як загальнолюдська почуттєва настанова, віра у щастя та настійливість у русі до нього, але й здатність терпіти й прощати, встановлювати рівновагу явищ й стосунків. Але найголовнішою здатністю жінки в усіх обставинах залишається потреба і вміння любити, причому долучатися до любові як до трансцендентної духовної сили, що наповнює людське буття смыслом й надає людині особливої сили й краси життя. В спроможності породжувати любов як богодухновенну силу людської свідомості проявляється найвища мудрість жінки, що виспівується поетами Середньовіччя та Ренесансу, сягаючи не лише поезії, а й способу буття трубадурів та труверів, мінезінгерів, після них – Франческо Петрарки та Данте Алігьєрі. Особливою

поетичною формою, що присвячувалася оспівуванню жіночої краси та піднесеного ставлення до жінки, потім також темі нерозділеного кохання, поставав сонет, історія якого охоплює понад вісім століть, різні національні школи та авторські поетики, розрахована на обізнаного та зацікавленого, водночас чуйного читача-співрозмовника [93].

Любовний сонет, що рано приймає інтимно-авторський характер домінує серед інших різновидів ренесансної ліричної поезії, причому відбувається своєрідний зустрічний рух почуттів, его-концепції автора та образу його коханої, котрий відтворюється у річищі ідеальних уявлень про нього самого поета, тому портретування є відбитком більше особистості самого автора, аніж дами його серця. Сонет завжди був поетичним маніфестом, у якому поет виражав свої поетичні пристрасті (це входить у жанрову традицію, що підтримується А. Рембо, О. Пушкіним, А. Міцкевичем, Ш. Бодлером, М. Гумільовим, д. інш.

Вершиною розвитку італійського класичного сонета постає творчість Франческо Петрарки, який не лише канонізував класичну форму сонета, komponуючи збірник «Канцон» («Книгу пісень»), який складається з двох частин (17 сонетів і 90 сонетів), але й створив ідеальний канонічний образ «прекрасної улюбленої», Лаури. Красу Лаури Петрарка порівнював з зірками, перлами й квітами, з усім найпрекраснішим у світі, здіймаючи її до божественної. Втім, потрібно зауважити, що сонети Ф. Петрарки не замикаються лише на любовній темі, у них також наявні численні пейзажні, філософські й, зрештою, соціальні мотиви. Тим не менш найбільшим творчим відкриттям Петрарки стала саме тема «безсмертної улюбленої», що сягає вічності завдяки силі любові.

Петраркієвський канон сонета став предметом наслідування, зокрема, серед його послідовників виокремлюється постать скульптора, живописця й архітектора Мікеланджело Буанаротті, видатних прозаїків Джованні Боккаччо, Мигеля де Сервантеса, французького драматурга Ж.-Б. Мольєра, у п'єсах якого окремі діалоги героїв виписані у формі сонета. До жанру сонета зверталися

майже всі ренесанснобарокові поети (П. Ронсар, Ж. дю Беллі, Лопе де Вега, Л. Камоенс, В. Шекспір та ін.) – і саме тому, що він виявився зверненим відразу до двох великих таємниць людських відносин, зумовлених статевою відмінністю, до таємниці любові та до загадковості особливого впливу жіночої краси.

Почуття любові – саме як те почуття, яке викликає прекрасна жінка, описували поети різних країн. Але вже понад шестисот років шанувальники сонетів Петрарки намагаються проникнути у високу поетичність його почуттів, що були викликані цілком земною жінкою, Лаурою, оскільки дотепер практично нічого не відомо про її життя, вона сприймається як майже легенда. За даною напівлегендою юний Петрарка вперше побачив Лауру, коли та була ще дитиною дев'яти років, у церкві під час богослужіння, відразу закохався у неї. Коли через 21 рік вона померла, ще десять років Петрарка оспівував її, присвячуючи їй сонети й канцони: «на життя» і «на смерть мадонни Лаури»; вона мовби залишалася для нього реальною прекрасною жінкою, своєрідною та неповторною.

Поет не описує спеціально зовнішність Лаури, але звертає увагу читача на чорні очі, тонкий стан і світлі волосся. Вислів його почуттів до Лаури постає своєрідний щоденником переживань і почуттів, серед яких домінують сумні емоційні стани, адже це кохання відразу позиціонується як нерозділене, самотнє, безнадійне; лише у мріях та сновидіннях поет здатен досягти свого ідеалу. Разом з цим, Петрарка сподівався в образі улюбленої знайти підтримку на шляху порятунку душі й досягнення вічного життя, тобто вбачав у ній особливу духовну силу, подібно до тої, яку Фауст знайде у Маргариті (Гретхен), що перетворюється на небесну істоту, яка символізує «вічно-жіночне».

До останньої миті свого життя Петрарка залишався вірним пам'яті Лаури, а, оспівуючи прекрасні почуття, італійський поет-гуманіст кожним рядком затверджує, що справжня любов буває лише один раз у житті.

Водночас відомо, що Петрарка був достатньо зацікавленим світським життям: святами, візитами численним знайомим; інші прекрасні дами також



надихали його на канцони, мадригали, сонети. Пізніше поет прийняв священників сан, однак головною сферою його діяльності залишалася літературна творчість. У тому числі у своїх теоретичних роботах Петрарка обґрунтував відмінність культури Середніх століть від культури Відродження як теоцентричної та аскетичної, тоді як ренесансі риси поєднував з торжеством життєлюбства, з пошуком радощів кохання, насолоди красою природи та людини. Єдність тілесно-природного та духовного у жіночій красі, в образі прекрасної жінки, була однією з причин ренесансного підйому жіночого начала до божественного ідеального, що відбувалося й шляхом поетизації реальних «земних» жіночих прототипів; так формувалося нове уявлення про мадонну, про можливість створювати образ мадонни не лише у поезії, а й у живопису.

Звісно, у різні часи й у різних культурних спільнотах жіночність могла визначатися по-різному, але все рівно виокремлюється низка якостей, що завжди повинні бути притаманними «справжній» жінці. До найбільш часто приписуваним жінкам рисам відносяться чутливість, примхливість, м'якість, жертівність, здатність до співчуття, покірність, ірраціональність тощо, однак таким самим чином відзначаються й суворість, стійкість, амбіційність, холодність, непокірливість, впертість та прагматизм. Тобто за морально-характерологічними ознаками образ жінки не стільки схематизується й спрощується, скільки набуває множинності, варіативності проявів, ускладняється – якщо спостерігати його у реальному житті, у дійсних звичаєвих обставинах.

Однією з перших дослідниць, що вивчали відмінності у тлумаченні жіночого начала в гендерних системах різних етносів, була М. Мід [103], яка втілила свої антропологічні спостереження у праці «Стать і темперамент у трьох примітивних суспільствах», у якій вона описала уклад трьох племен (арапешей, мундугуморів та чамбулі), в одному з яких представники обох статей мали ніжну, чутливу «жіночну» поведінку, в іншому – усі були рівною мірою войовничими й «маскулінними», а в чамбулі жінки займалися фізичною працею та вважалися «практичною» статтю – на відміну від чоловіків, які

займалися в основному тим, що чепурилися й прикрашали себе <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C> - cite note-Mead2016-6. Хоча деякі її характеристики М. Мід пізніше зазнавали критики, ця робота стала класичним взірцем гендерних досліджень, що дозволяють судити про суспільно-функціональні прояви людської статі.

У більшості етнічних традицій жіночність пов'язувалася з материнством та сексуальністю, котрі поєднувалися в образах богинь, які втілювали феномен любові (Іштар, Афродіта). У патріархальному суспільстві головні жіночі чесноти пов'язані з традиційними жіночими ролями – заміжжям, материнством, веденням господарства. Так, у біблійській книзі Соломонових притч звеличується скромна і працююча дружина, яка багато працює та випромінює лагідність та мудрість. Доброчесній дружині протиставляється невірна дружина, що ганьбить образ жінки, і це моральне протиставлення також знаходить віддзеркалення у повчальних белетризованих текстах.

У давньокитайській літературі (філософських трактатах) суттєвим постає протистояння інь та янь, що певним чином асоціюються з жіночим та чоловічим початками, але не стільки як людськими статевими, скільки як з космологічними природно-стихійними; однак це також зумовлене уявленнями про головні чинники буття – та про двоїстість людського існування. Хоча жіноче (інь) розглядається у зв'язку з темним, холодним, вологим, пасивним, тоді як чоловіче (янь) – у зв'язку зі світлим, теплим, сухим та активним, перше, тобто умовно-жіночі природні властивості, не є гіршими за інші. Обидва початки є рівно необхідними задля звершення природного космічного циклу, до якого може підключатися і людина, вносячи до нього нові духовні ознаки. В усякому разі, як і в індійській філософії (у якій розрізняються, аде й поєднуються пуруша та пракріті, два світові початки, що умовно називаються чоловічим та жіночим) у китайській філософській думці жіночому початку відводиться важлива діяльнісна конструктивна місія й воно набуває статусу не лише матеріального, а й духовного чинника, що, хоча й відволікається від звичаєвої

реальності, набуває абстрагованого поняттєвого подання, але мислиться й моделюється разом з проєкціями людського життєвого досвіду. Таким чином, на відміну від міфологічно-художніх уявлень, що конкретизують, образно упредметнюють усвідомлювану різницю між чоловічою та жіночою статтю, видобуваючи певні позитивні ознаки для кожної, але помітно віддаючи перевагу жіночому як такому, що безпосередньо забезпечує продовження існування людського роду, стає його своєрідною «охоронною грамотою», у міфологічно-філософській або релігійній думці ці два начала все більш відволікаються від земної «поверхні» та відводяться до метафізичного простору, врівноважуються та позбавляються конкретних соматичних ознак, все більш одухотворяються.

Також абстрагуванням душевних якостей постають запропоновані К. Юнгом поняття анімуса та аніми, що, кінець кінцем, вказують на наявність чоловічого «стрижня» у жіночій свідомості, і навпаки, тобто нівелюють психологічні відмінності, доводячи, що у свідомості немає вторинних статевих ознак, вона існує як єдиний людський феномен. Водночас Юнг відкрив дуже важливу для функціонування людської свідомості взаємозалежність раціональної свідомості та несвідомого, сфери суджень та сфери настроїв, почуттів, підкреслюючи особливо тісний зв'язок жіночого начала з «темними глибинами» несвідомого (але й «світлими» понадсвідомого) [193; 194]. Відтак аналітична психологія, так само, як пізніше й трансперсональна психологія, котрі, в особі Е. Фромма [165; 166], деяких інших, велику увагу приділяє феномену любові, зокрема, як родинного почуття, робить свій внесок у зіставлення та врівноваження чоловічого та жіночого – мужнього та жіночого – як двох необхідних для благополучного існування людського роду начал.

Таким чином виникає і важлива гендерна тенденція, або особлива риса гендерного оцінювання, розподілу, ототожнювати соціальну роль статі з її історичним смисловим призначенням, тобто суттєво підвищувати якісно-рольове, душевно-духовне призначення людської статі, вбачати в ньому певний

онтологічний знак, *перетворювати статево приналежність на один з найважливіших та найширших символів людського буття.*

Саме тому, як думається, особливе місце у сумісній історії людської думки, і як філософсько-релігійної, і як мистецької, займає концепція Й. Гете, що запроваджує до гуманітарного обігу поняття «вічної жіночності» – як символ прагнення людського роду до безсмертя, як намагання усвідомити вічність, як позначення тієї трансцендентної сили, що піднімає людину у вершинні сфери життя, причому підіймає з любов'ю. Не можна не підкреслити ще раз той факт, що *саме після Гете «вічно-жіночне» стає визначеним у власних (хоча б й досить широких) межах поняттям, уявленням, образом, категорією, символом, який активно використовується також і іншими філософами, поетами, романістами, й письменниками, художниками та музикантами. І саме на засадах фаустіанської теми ідея «вічно-жіночого» розкривається у софіологічному напрямі, що дозволяє визначати софійність як одну з провідних, узагальнюючих якісних ознак жіночого начала у його символічному розумінні.*

Образ вічної жіночності став популярним після його використання Йоганном Гете в другій частині «Фауста»: «Das ewig weibliche zieht uns hinan» («Вічно жіночне тягне нас угору»); ці слова стали найбільш вражаючими та такими, що добре запам'ятовуються й поширюються, сприймаються як головний висновок з усієї системи образних відносин, створених у поемі, також у філософській системі німецького мислителя. За Гете, «вічна жіночність» керує світом чоловіків, як «вічно мужнім», за допомогою прихованої у ній сили, що проявляє себе в любові, котра у жіночому її втіленні має особливу магнетичну силу, діє у напрочуд великому – і земному, і небесному – часопросторі, спрямована до майбутнього, виходить уперед, випереджає дійсне, тому здатна просвітляти, заспокоювати, приміряти, розчиняти людський егоїзм. Відомо, що прообразами «вічної жіночності» Гете була всепрощаюча Богоматір та Беатриче з «Божественної комедії» Данте Алігьєрі, не виключений вплив поезії Петрарки, взагалі усієї середньовічно-ренесансної практики оспівування

прекрасної дами, далекої улюбленої, недосяжної, але чарівної жінки сюзерена. Ідея «вічної жіночності» в її реалізації Гете узагальнює тривалий світовий духовно-історичний досвід; недарма, окрім Маргарити/Гретхен, до змісту цього заключного символу (вічної жіночності) потрапляє також і образ Єлени прекрасної з античної міфології, тобто прадавнє розуміння сили жіночої краси, осяяної божественним покровительством. І Фауст у поемі проходить усі спокуси людської історії, поки у фінальному вирішенні проблеми буття Гете не дарує йому рятівну ідею «Ewig-Weibliche».

Окрім цього, до складових символічного змісту «вічно-жіночого» входить значна кількість християнських алюзій, зокрема саме у високому християнському сенсі розуміється явище любові, як агапе, як милосердна любов до ближнього. І любов стає центральним поняттям у фінальній сцені 2-й частини поеми, коли Mater Dolorosa в оточенні святих возносить душу Фауста, даруючи їй безсмертя.

Тому й поза контекстом «Фауста» «вічна жіночність» починає сприйматися як універсальний символ вищого жіночого начала: від піднесеного ідеалу жінки як осередку краси та етичної гармонії до персоніфікації мудрості Бога, тобто персоніфікації софійності. Ідея софійності або божественної мудрості явно передує задуму «Фауста», оскільки ще у Середньовіччі культ «вічної жіночності» зливався з поклонінням Богоматері, а ідея Божественної мудрості Софії прослідковується від згадування Премудрості у біблійній Книзі Соломонових притч. Християнсько-софіологічні ідеї стосовно «вічної жіночності» розглядалися Ф. Ніцше та О. Вейнінгером [31].

Особливої уваги заслуговують поняття, явище софійності та способи його персоніфікації у працях С. Аверинцева, котрий вказує, що «Софія» (з грец. «мудрість») є поняттям, що пройшло довгий шлях філософського осмислення, поєднуючи між собою міркування багатьох філософів («мудреців»). Так, піфагорієць Філолай (V століття до н. е.) протиставляє умоглядну «мудрість» життєвим «чеснотам»: мудрість досконала, чесноти недосконалі, мудрість займається космосом, чеснота – земними справами; Аристотель у своїй

«Метафізиці» визначає «софію» як «знання про причини й джерела», «знання про сутність», тим самим неодноразово підкреслюючи непочуттєвий характер «софії»; Ксенократ розуміє «мудрість» як «знання про першопричини та про сутність», що пізнається розумом. З перерахованих Аверинцевим визначень можна зробити висновок, що в античний період «мудрість» трактується філософами як пізнавальний процес, сукупність якостей, властивих мудрій досвідченій людині.

Пізніше відбувається поворот до іншого розуміння «софії» – від гносеологічного до онтологічного. Платон заявляє, що «софія» є «чимось великим, що й личить лише божеству», а людина, яке долучається до пізнання, може лише претендувати на ім'я аматора мудрості-софії, тобто – філософа; неоплатоник Діадок (5 століття) виділяє концепцію мудрості в чітку формулу: в уможлядному порядку ідей і чисел він вбачає дійсну мудрість, яка є знанням самої себе, на саму себе спрямована й самій собі дорівнює; вона виявляє досконалість мислення та єдність мислячого та мислимого, тому те, що обраховується, визначається, досліджуються і спосіб мислення є цілісними й єдиними. На високому рівні ідеалістичного уможляду відбувається повернення до споконвічного гомерівського розуміння «софії» як властивості–здатності – як майстерності впровадження форми до матеріалу, як вправності мимезису та техне, поетики у її широкому розумінні. Майстер, який створює знаряддя пізнання й відтворення космічного порядку, під час своєї роботи має у власній свідомості певний «вічний взірець» мудрої діяльності. Тому «софію» можна розуміти як прояв творчого начала та його успішний результат, як *нове людське формотворення – засвідчення артефактності людського буття у світі*.

Оскільки в усі періоди історії античності, софія виступала в єдності з міфологемою Афін, то на запитання, що таке Софія, Аверинцев відповідає, що Софія – це Афінка, діва й матір, дочка й помічниця верховного Отця, охоронниця «благозаконних» людських міст. А на зустрічне питання про те, що таке Афінка, він відповідає, що це «деміургічна мудрість», мудрість моделюючого щось майстра [1, с.556–557].

Премудрість персоніфікує «сполучну ланку» між недосяжним, божественною світобудовою, та людським, що шукає певної форми саморозкриття Бога у світі земних явищ, віддзеркалення божественного «лику» як у зовнішніх предметних абрисах людського світу, так і у внутрішньому стані душі, у рисах особистісної свідомості. Як Мудрість, що втілилася в образі Афіни, біблійна Премудрість – незаймане породження свого Отця, що надзвичайно близька до Нього. Премудрість у відношенні до Бога є його волею, що утворює світ, тому й входить до образу Афіни-Софії [1, с. 558]. У комплексі ідей Старого завіту Премудрість певним чином пов'язана з думкою про священну державу, про богохраніме царство [1, с. 559]. Описаний вже в текстах Нового завіту, лик Премудрості ототожнювався з ликом Христа – творчого Логосу, що знайшов людську тілесну форму, але в даній інтерпретації є низка протиріч – важко встановити ступінь тотожності Софії та Христа, як сумісність природи жіночності та природи Христа. Тому Аверинцев вважає, що ці образи перебувають у відносинах й тотожності, і відмінності.

Є підстави вважати, що деяка неясність меж образу Софії, відкритість цього образу вгору, у напрямку Бога-Слова, і вниз, у напрямку просвітленої «тваринності», суттєво пов'язана з глибинною природою самого поняття Премудрості. Саме про такі витoki прадавнього символу Премудрості Божої пише С. Аверинцев у своїй статті «До з'ясування смислу напису над конхою центральної апсиди Софії Київської».

Повернувшись до раніше описаних складових художнього образу, легко побачити, що образ Софії Київської є уособленням позитивних якостей і має серйозне соціальне значення, а для його аналізу необхідна розгалужена система компаративних оцінок. Аверинцев виявляє довгий історичний хід і результат художнього формування й осмислення образу Софії, що набуває особливої поняттєвої глибини, власне перетворюється на символ, акумулюючи різні метафоричні, алегоричні, алюзивні значення. Софія-Оранта відбиває істотні сторони дійсності, вміщує великий життєвий зміст, тому зображення (лик) Оранты й напис над ним вступають у розгорнуту взаємодію з наявною та

передбаченою системою людських цінностей, набувають смислової відкритості, разом вступають до поля символічних перетворень, збагачень.

С. Аверинцев цілком справедливо вказує, що у свідомості візантійців, символ Софії щільно пов'язаний з образами Богородиці, Церкви та священної християнської держави [1, с. 564–565], але пізніше, починаючи VI–VII століть, «софіологічне» [1, с. 567] наповнення образу Діви Марії отримує нової сили, й Богородиця характеризується епітетами, що використовувалися раніше в характеристиці язичеської Софії-Афіни. Підсумоване вираження цієї думки виявляє Акафіст Богородиці невідомого автора, у якому з'єднуються образ Діви Марії з софійними мотивами дому, храму, що затверджують силу захисту, перепони, загороджувальної стіни проти хаосу, «нерушимої стіни царства». Останній епітет є особливо важливим, оскільки вказує на зв'язок образу Марії з ідеєю священної держави й переможної царственості, що характерно ще для старозавітної Премудрості. Також в Акафісті Богородиця-Софія йменується тою силою, що «зводить воєдино протилежне [1, с. 567–568].

Таким чином зрозуміла Богоматір виявляє собою символ ідеальної Церкви, ідею церковності, а тріада Софія – Марія – Церква вказує на піднесення до Божества тварини й плоті, на космічне освячення людського жіночого начала. Отже, символ Софії постає як ієрархічно організована структура, що складається з концентричних, прямо-пропорційних кіл, котрі розширюються, переходять одне до одного – від Марії до Церкви й усього християнства, що втілює у собі ідею священної благочестивої держави. Так само, за спостереженням С. Аверинцева, однією з граней символу Софії є ідея влаштування міст і державності, а влаштування «ідеального» земного міста було уособленням важливої ідеї наближення небесного та земного світів.

Софіївський собор є такою частиною Києва, котра за своїм змістом дорівнює цілому [1, с. 572], відтак усе коло софіологічних мотивів можна представити у вигляді «концентричних сфер буття: Богородиця як осередок



храму, храм як осередок міста, місто як осередок ...країни від сходу до заходу» [1, с. 573].

Сукупність міркувань С. Аверинцева є підходом до головного: до аналізу змісту та смислу напису в соборі Софії по краях апсиди головного вівтаря й самого образу зображеної в ньому Богородиці. Цей напис відтворює вірш VI псалма 45, а весь текст псалма є контрастним відновленням двох образів: світового хаосу й непорушного Богохранимого граду, що протистоїть стихійним та військовим натискам. Тому обрана й специфічна поза Богородиці – підняті до рівня обличчя, у молитовній позиції, зі стиснутими кулаками, руки, так званий «Мойсеїв жест». Враховуючи складну середньовічну історію, можна сказати, що така молитва є більш життєвою та безпосередньо пов'язаною з переживанням подій. Для її більш точного розуміння Аверинцев наводить приклад з Біблії, де описувалося саме таке розташування рук: згідно з біблійним оповіданням, під час важкої битви ізраїльтян з амалікітянами Мойсей підняв руки в молитві за свій народ – і доти, поки він неймовірним *фізичним та духовним* зусиллям утримував руки здійснятими угору, перемагали ізраїльтяни, а коли руки Мойсея мимоволі опускалися, перемогу отримували вороги. Участь Мойсея в битві розглядалася як така, що «навіть по чисто фізичних своїх труднощах не поступиться праці кожного ратника» [1, с. 574]. Також молитовний жест Оранти автор тлумачить як молитву «великотрудного молитовного воїнствування за другі своя», як воїнсько-непохитне «дерзання» перед ликом Бога, як напругу, від якої повинні розточитися видимі й невидимі, тілесні й безтілесні вороги міста й народу.

На своєму храмовому зображенні Богородиця-Оранта вже цілу вічність не опускає своїх здійснятих рук; вона є воістину «*Воєводою*» для своїх людей, самовіддано беручи на себе військову працю заступництва за них. Саме у цьому Аверинцев вбачає зв'язок образу Оранти з еллінською Премудрістю-Афіною, у якій афінський народ бачив захисницю, котра буде боротися попереду них. Звичайно, фізичні зусилля Афіни переведені у випадку з Орантою в іншу, духовну, площину, але від цього не стає менш очевидним їх зв'язок, зокрема

присутній у жесті Оранти «момент тілесного зусилля й військової непохитності», що виявляє у ній силу справжнього «доброго воїна» [1, с. 575]. Стосовно змісту напису, відповідаючи на питання, про який «град» йдеться, Аверинцев пояснює, що Київ часів Ярослава може усвідомлювати себе саме «Богохранимим» градом, адже «усяке християнське місто, яким би скромним воно не було, є «ікона» Раю, Небесного Єрусалима, улаштованої Богом всесвіту-ойкумени й усієї світобудови... символ «градів» і символ «Церкви», однорідні по своєму смислового наповненню, мають тенденцію переливатися друг у друга, – що ми й спостерігаємо в символіці Оранти й напису над нею» [1, с. 578]. У світлі софійної емблематики «Богородиця», «місто» і «стіна» символічно пов'язані одним поняттям. Отже, Богородиця і є «град», тому що її цнотливість символічно пов'язана з цілісністю, неприступністю й упорядкованістю міста. Напис над постаттю Оранти є підсумком «тисячолітніх шляхів самоусвідомлення людини». Згадавши весь шлях становлення, що розуміється нами зараз стосовно образу Богородиці, С. Аверинцев надає можливості простежувати спрямованість символіки від Премудрості-Софії до Богородиці, виявляти синтез, що народжується на основі їх якостей. Відтак «вічна-жіночність» у її середньовічному символічному втіленні-розумінні є «Градом, образом одухотвореної речовини, подобою людської спільності, що втілює світовий смисл,... церковною громадою... сполученням небесного й земного,...храмовою побудовою» [1, с. 579]. Вона виступає уособленням духовної та матеріальної сили (постать у вічному молитовному стоянні), і саме її матеріальна сила, речова предметна сторона, «дозволяє збутися духовному смислу» – саме так Аверинцев визначає природу художнього (культурного) символу.

Таким чином, поєднаний з мистецтвознавчим символологічним історичний підхід до категорії «вічно-жіночого» дозволяє встановлювати її *вельми широкий діапазон, від абстрактного поняття та ідеальних культурних епістем до життєвої практичної характеристики, визначення способу персональної поведінки.* Але переважаючою тенденцією стає виявлення

узагальнюючого духовного змісту, цілісного смислотворчого призначення ідеї й образу «вічно-жіночого», до чого найближче підводить поняття софійності. Саме у даному, софіологічному, напрямі розглядається тема жіночності у сучасних дослідницьких, культурологічних та мистецтвознавчих, працях.

Так, Н. Крохіна [85] підходить до теми жіночності з позиції синтетичної філософії всеєдності, що зароджується в російському релігійно-філософському квазі-ренесансному середовищі. На погляд дослідниці в основі російської літератури так званого класичного періоду лежить християнський онтологізм, за яким світ сприймається як певний творчий феномен, а митець засвідчує вищий софійний задум кожного предмета і явища. Російська література, від її житійних агіографічних витоків, зросла на ґрунті іконічного мислення, орієнтована на образ Божий у людині, на софійне призначення останньої, тобто на втілення ідеального задуму в реальному світі. Тому образ Софії виявився не тільки посередником між людиною й Богом, але й ланкою сполучення різних образів світу в перехідному ХІХ столітті, він зв'язується з двоїстою Світовою душею, здатною до падіння й просвітління, також з ідеєю перетворення світу людиною. У цій двоякості й плинності Софії закладене розуміння контамінованого характеру християнського космізму, так само як і новоєвропейської концепції нескінченного й релятивного космосу. У космічному світовідчужанні російських мислителів і поетів кінця Нового часу складно переплітаються два образи космосу: грізний, нескінченний космос, що перевищує людину, є достатньо загрозливим для неї, та софійний космос, що пронизаний красою й гармонією.

Особливою рисою даного дослідження вважаємо звернення до глибинного шару софійної поетики, що реалізує фундаментальні смисли та здатності до творчості, орієнтує на міфопоетичні та онтологічні принципи мислення, веде до символіки й архетипів – в контексті пошуків синтетичного світорозуміння софійною філософією всеєдності. Виявляється, що найважливішими аспектами софійної поетики всеєдності є антиномічність світосприймання, що поєднує полярності за принципом їх взаємної

необхідності; знаходження світової свідомості й християнський космоїзм; культ «вічної жіночності», що залучає до «таємної жіночності буття» як до світової гармонії; піднесення художньо-естетичного, творчо-мистецького начала в культурі, як такого, що здатне піднятися над усіма полярностями; символічне обґрунтування мистецтва, що зумовлюється екзистенціально-есхатологічним переживанням історії та сприйняття світу як храму.

Конкретизуючи концепцію роботи, Н. Крохіна наводить приклади «софійних» тем, мотивів, образів, йдучи за сюжетами російської літератури, відзначаючи їх своєрідність, водночас типовість для свого часу, зокрема, як протистояння романно-поетичної софіології катастрофічному відчуттю часового плину життя, зі знаходженням особливого софійного часу – у творчості О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, О. Фета, Ф. Достоевського.

Не менш активно впроваджує софіологічний підхід до культурологічного історичного вивчення художніх явищ О. Мазіна [97], котра пропонує виявляти софійні аспекти вчення В. Соловйова, М. Бердяєва, П. Флоренського, зокрема визначає «Вічну Жіночність» як головну ідею російської софіології, а мистецький контекст так званого Срібного століття висвітлює на засадах відношення до Жіночності, залучаючи поняття «гендерної картини світу», поєднуючи його з символістським культом Мадонни, Прекрасної Дами й Софії, нарешті, вказуючи на особливе поєднання у філософському просторі Срібного століття «жіночого питання» з «російською ідеєю».

У дисертації розкривається багатство смислових аспектів розуміння жіночності у філософії всеєдності, у тому числі аналізуються взаємини чоловіка та жінки, котрі широко дискутувалися у суспільній думці, що стало одним з чинників уваги російських філософів до вивчення проблеми жіночності в її софійному прямуванні. Виявляється гендерна зумовленість постановки питання про «вічно-жіночне», тобто рух до даної категорії з боку оновлюваного соціального усвідомлення гендерної природи людини.

За нашою думкою, нова гендерна конкретизація як самого поняття «вічної жіночності», так і софіологічного напрямку її тлумачення, що

відбувається не лише в російській культурі та літературі, а набуває загальноєвропейського резонансу, є важливим чинником нової множинності інтерпретації «жіночої теми» та теми «вічної жіночності» у мистецтві, зокрема, в музиці.

О. Мазіна виявляє, зокрема, що специфікація уявлень діячів культури російського Срібного століття базується на прагматичній гендерній диференціації якостей чоловіка й жінки. На сучасних для них уявленнях про соціальні ролі жінки вибудовується й оновлене розуміння Богородиці як Великої Матері всього живого, образ якої бачиться всеосяжним, розташованим над усім і всіма, втілюючим вищий абсолютний ідеал, вищий прояв жертвовної, материнської *людської* любові.

Архетиповий мотив жінки-матері, рятівниці, захисниці, охоронниці таємниці продовження людського роду входить до основи національного світосприймання, дозволяє охарактеризувати цей мотив як домінуючий і тому інтегруючий, водночас суто гендерний, звернений до функції материнства в його безпосередній життєвій тілесній даності.

Гендерна тенденція, підпорядкована конкретному соціальному досвіду, тобто більш приземлена та прикладна, виявляється у «чоловічо-жіночому» протиставленні порядку й хаосу, коли чоловіче начало визначається як те, що оформляє, дисциплінує, організує, впорядковує, а з жіночим пов'язується стихійно-хаотичний прояв буття, розмиття чітких форм, невпорядковані прояви природного змісту, так би мовити, іства. Теза про близькість жінки до природи була відома ще мислителям античності, але у представників Срібного століття вона набуває нової гендерної характерологічної конкретизації та образної метафоричності: до чоловічо-жіночих протиставлених ознак відносяться світло і темрява, сонце і місяць, день і ніч, що є вже не стільки природними, скільки перетвореними етико-естетичними характеристиками. Сутність жіночого начала осмислюється у протиставленні батьківства й материнства в їх проєкціях до певних соціальних ситуацій та потреб, хоча й зберігається широке розуміння материнства як «вічно-материнського», своєї парадокси на

«вічно-жіночне». Дослідниця підкреслює синтетичний характер міфологеми Софії, виявляючи джерела цього образу, особливості його розвитку в міфопоетичній авторській творчості зазначеного періоду, тобто вже в індивідуальному символічному тлумаченні, що веде до виникнення авторської мистецької (філософсько-культурологічної) аксіології. Важливою складовою даної аксіологічної системи стає ідея (образ) Еросу, поєднана з темою творчої гри, що також актуалізує увагу до тілесного начала, до *тілесної краси, передусім жіночої*.

Так, у дослідженні Л. Сулейманової [156]. розглядається питання про тілесну жіночу красу як про культурний конструкт, який гендерно детермінований і існує поза індивідуальними уявленнями жінки про тілесність, зумовлений процесом стандартизації моделі жіночої краси в усьому світі, що часто має комерційні підстави, підпорядкований законам ринку, веде до появи нових видів специфічно професійної діяльності, стає складовою іміджевої культури, а все це веде до перетворення жінки на усереднений арт-об'єкт, що, звісно, принижує, вульгаризує уявлення про жіночу красу.

Визнаючи, з одного боку, що концепт людської краси нерозривно пов'язаний з тілесністю – з соматичними характеристиками, дана робота дозволяє з'ясувати відмінності у ставленні до тілесних чинників серед чоловіків і жінок – і до тілесних показників за гендерним розподілом. Також усвідомлюємо, що тілесні показники, якщо вони набувають естетичного значення та входять до канону краси, передбачають й певні психологічні засади, передумови, тобто повинні йти у сукупності з характерологічними рисами, причому загальнолюдського значення. В іншому випадку уявлення про красу вихолощується й втрачає соціальну значущість.

Питання *концепту жіночності як жіночої краси у її взаємозалежності з тілесною досконалістю* розвивається, набуває окремого значення у культурній практиці, що націлена на омасовлення смаків та потреб, як-то у галузі моди та шоу-бізнесу у ХХ столітті, але тенденція до канонізації уявлень про довершене прекрасну людину завжди була притаманна людській спільноті, так само, як і

тенденція уподібнення, схожості, повторення чужого досвіду та прийняття усупільнених переконань як власних.

У контексті «нормативних поглядів» на жінку Л. Сулейманова виділяє три основні складові: тіло як набір ознак, що сприймаються та оцінюються у межах дихотомії «чоловік/жінка», стать як позиція в даній бінарній класифікації і гендер як набір соціальних очікувань з приводу відповідного зовнішнього вигляду, поведінки та інших характеристик жінки, що протипоставлені «чоловічим». Отже, як бачимо, саме поняття гендеру та гендерний підхід націлені на типові, сталі, канонізовані соціальною свідомістю критерії оцінки жіночого начала та «жіночності», тобто гендерна типологія зумовлюється історично складеними, соціально-прагматично обумовленими матрицями поглядів на жінку, судження про неї – у протиставленні чоловічому началу, але і як самостійний цілісний культурний феномен, тобто поза дихотомією чоловічого/жіночого, мужнього/жіночого. Зазвичай подібне цілісне сприйняття жіночості притаманне зрілому гуманізованому суспільству, також саме до нього прагне мистецтво, навіть у своїх очевидно «гендерно акцентуєваних» концепціях.

Подібна «моністична», протиставлена дихотомічній, концепція розвивається у дослідженні С. де Бовуар, хоча її праця й називається «Друга стать», тобто зберігає деяку «нумерацію», порядковий номер жіночої статі й послужила підйому феміністичного руху. Письменниця не ставила під сумнів існування бінарної класифікації статі і статевих уявлень про тіло. Але С. де Бовуар [46] пише про те, що уявлення про жіночність формується штучним чином за допомогою звичаїв та моди, воно нав'язується жінці ззовні та іноді заважає її самоздійсненню, розвитку її справжньої жіночності. Відтак, із залученням певних екзистенціалістських суджень, письменниця пропонувала більшу свободу вибору якостей, властивостей жіночності – з боку самої жінки. Стає зрозумілою й та обставина, що виокремлення та активний розвиток гендерних уявлень, гендерної дисциплінарної сфери відбувається у відповідності до активізації феміністичних настроїв, настанов, тобто

паралельно зі зростанням фемінізму – різнобічної боротьби жінки за повністю рівноправне місце у соціальному житті, у професійній діяльності та культурних заходах, включаючи «інститути влади».

До роз'яснення поняття гендера та співвіднесення гендерної і жіночої теми вдається Н. Головинова [43], у процесі вивчення літературної спадщини М. Лермонтова, що береться нею у всій її жанрово-видовій різноманітності (лірика, поеми, віршовані повісті, драми, прозаїчні добутки, епістолярна спадщина – 54 листа Лермонтова). Головним предметом при цьому є «мовна фактологія» лермонтівських текстів, тобто гендерна зумовленість лексем та того предметного поля, до якого вони звернені.

Категорію гендера дослідниця пропонує розуміти як соціальний конструкт, що формується за рахунок різних суспільних інститутів: гендер є стратифікаційною категорією, віддзеркалює систему соціальної ієрархії, разом з класом, расою, віком; як культурна метафора, він дозволяє виокремлювати символічні послідовності: чоловіче – раціональне – духовне – божественне – культурне; жіноче – почуттєве – тілесне – духовне – природне. У всіх трьох різновидах поняття про гендер має виражене соціальне походження, тобто базується на суспільному ставленні, насамперед, до жінки, відповідаючи тому визначенню, що донині фігурує як «словникове», тобто усталене-зразкове, а саме, гендер – це сукупність соціальних і культурних норм, які суспільство пропонує виконувати людям залежно від їх біологічної статі (див. про це: [187]). Тобто відверто вказується на спосіб суспільного нав'язування людині уявлення та способу поведінки в залежності від її статі. Тому у гендерних дослідженнях використовуються такі поняття, як гендерний стереотип, психологія статі, маскуліність та маскулінізація, фемінінність та фемінізація, мужність, жіночність. Відтак гендерний підхід знаменує домінування соціокультурних вимог, але, водночас, він дозволяє вирішувати проблему статевих відмінностей в широкому контексті, звертаючись до національної специфіки культурних традицій, до різних способів конструювання картини



світу, у тому числі – до різних видів та форм художнього моделювання людського буття.

Пошук культурно-символічної підоснови статевих якостей та оцінок, крім психофізіологічних та соціальних передумов, загострює цікавість до мистецького втілення гендерних питань, «гендерної картини світу». Останнє поняття вказує на сукупність уявлень, що є визначальними для сприйняття людиною навколишньої реальності як бінарно-опозиційної, категоризованої на основі чоловічого та жіночого начал. Дійсно, важко оминати той факт, що поняття про стать/рід є необхідним чинником семантичного аналізу, як аналізу і форми, і смислу. Водночас визначається, що мужність та жіночність не є синонімами понять маскулінності та фемінінності, тобто певні статеві ознаки емансипуються та стають якісними характеристиками, навіть поза статевими розмежуваннями.

Аналіз поетичного лексикону М. Лермонтова дозволив помітити, що в нього є слова-фаворити, котрі переходять з одного твору до іншого, обростають власною семантичною структурою, що акумулює індивідуально-асоціативні значення, постають «знаками самоідентичності» авторського стилю та зумовлюють тематичні магістралі літературної творчості. Для Лермонтова ними є теми дружби та любові, що взаємодіють з гендерними мотивами, які найчастіше «звучать» драматично, підживлюючись інтенціями скепсису, розчарування, втрати, недосяжності мрії, власне, суто романтичними настроями недовіри до життя, які не стільки походять від гендерної настанови, скільки зумовлюють ставлення до гендерного розподілу людського світу.

За думкою Д. Минець [104], гендерно-когнітивна дискурсивна парадигма є значущою тому, що дозволяє об'єднувати різні напрями гуманітарного знання, виробляти такі методичні підходи, що вказують на наявність певної «гендерної концептосфери» у словесній площині, у літературній пам'яті культури, зокрема створеної авторами-жінками. Запроваджуючи поняття гендерної концептосфери «як однієї з аксіологічно вагомих тематичних концептосфер лінгвокультур», даний автор наважується виділяти мовні структури, що

репрезентують концепти «маскулінності» і «фемінності», «чоловічого» і «жіночого», «чоловіка» і «жінки», розрізняючи та порівнюючи їх. Доводиться, що гендерна концептосфера реалізується за допомогою сукупності гендерних концептів або стереотипів, тобто певних культурно й соціально обумовлених уявлень про якості, атрибути й норми поведінки представників чоловічої та жіночої статі, з наступним їх відбиттям у мові. Тому гендерна концептосфера стає однією зі складових мовного автопортрета жінки-автора, зумовлюючи, наприклад, узагальнюючі символічні характеристики, на кшталт «Психеї» – центрального герменевтико-філософського концепту в автобіографічних текстах М. Цветаєвої, використовуваного при характеристиці поетесою власного «Я». У гіперонімічне поле Психеї – як символу жінки – входять різнорідні поняття з різними конотативними компонентами, серед них «душа», «жінка», «поет», власне ім'я «Марина». Вони проектується до семантичної сфери життєвих мандрів та творчого пошуку, у його скерованості до понадчасового, до вічності.

Категорія «вічно-жіночого» формується та розвивається у певній протидії гендерному «розщепленню» людського світу, можна навіть сказати, що вона веде до утворення деякого третього виміру, що здатен приміряти статеві суперечки, ставати їх гармонійним розв'язанням. У цьому напрямі розглядає явище «вічно-жіночого» О. Бондаренко [22]. яка вивчає ідеальні риси названого явища, обумовлені прагненням опікувати й удосконалювати світ, бажанням злитися зі світовою гармонією, втіленням вітального джерела буття, навіть втіленням чоловічої повноти життя, тобто пропонує вбачати у жіночому ту цілісність, до якої прагне будь-яка людська особистість. Жінка-Єва допомагає чоловіку досягти гармонічного стану, вона є усюдисущою та володіє «всесвітнім природно-божественним почуттям», є носієм вітальної енергії й здатна дарувати безсмертя, отже *є провідником єдиного духовного начала.*

Унікальним прикладом визначення жіночої сутності як пов'язаної з «віянням духу», з повітряної стихією та духовною радістю, є новела І. Буніна

«Легке дихання», що стала предметом катартичного аналізу у «Психології мистецтва» Л. Виготського [34]. Головний принцип цього аналізу полягає в тому, що Виготський протиставляє як матеріал і форму «диспозицію» і «композицію» новели, фабулу й сюжет, тобто подієву послідовність, яку можна витягти зі змісту новели, у тій послідовності, у якій він був би представлений у житті, у повсякденному досвіді, і той самий подієвий план, але у викладі Буніна, тобто вже підлеглій композиційній логіці новели. Сама назва новели, у зіставленні з її подієвою основою, утворює протиріччя, оскільки те, що викладене в цій новелі, інакше, ніж «життєвою каламуттю», назвати не можна. Саме спосіб композиційної побудови дає можливість Буніну цю «життєву каламуть» перетворити на «легке дихання», яке постає головною характеристикою – головною якістю – героїні новели, юної гімназистки Олі Мещерської, яка шукає ознак справжньої жіночої краси й знаходить їх у свободі, легкості подиху. Саме таке вільне дихання стає в новелі символом «вічно-жіночого», про що свідчить прописана у новелі доля класної дами, котра пам'ятає, любить не стільки саму Олю, скільки саме її здатність до неймовірно яскравого, легкого, польотного буття.

Сюжет новели розбудовується таким чином, що ми, починаючи з факту смерті юної гімназистки, закінчуємо присутністю при її розмові з подругою (це останній епізод новели), тобто присутністю в її житті. У даній розмові героїня згадує про ті властивості, які повинні бути в справжньої красуні (вона довго їх перераховує), у тому числі вона припускає й необхідність «легкого подиху» і запитує подругу: «Прислухайся до мене: чи правда, воно в мене є?». Тим самим, побічно, Бунін указує на те, що героїня й була такою «красунею», причому не стільки за зовнішнім даними, скільки по деякому відчуттю життя, яке перервалося несподіваним катастрофічним шляхом. Так чи інакше, але ми йдемо (слідом за письменником) від смерті до життя, і Бунін не залишає нас у момент смерті героїні, а веде від нього, веде наполегливо – до образу «легкого дихання» як до ознаки безсмертя, до «вічно-жіночого», того, що назавжди залишиться у світі після відходу з життя юної гімназистки; і саме так згадує

про неї її класна дама. Це те притягальне й неможливе для неї існування, про яке вона згадує з тугою й, одночасно, з радістю. І тому Бунін пише про те, що тепер ця легке дихання знову розсіялося в цьому світі, у цьому морозному повітрі...

На шляху до визначення істинної суті «жіночного» головним предметом композиційної переробки став для І. Буніна час – у його художньому розумінні: як час, що тече назад за волею митця. Перебіг часу з минулого до теперішнього й до майбутнього створює головний катартичний ефект новели, що входить до семантичного комплексу «прекрасної жіночності», наближаючи його до теми безсмертя. У цій конститутивній ознаці новели – у ретроспективно-мнемонічному ході – є ще одна дуже важлива жанрова умова. Новела – лірична; її «зворотна логіка» – це те, що може собі дозволити саме лірика, тому що сфера ліричного споконвічно, по головному визначенню, – досвід внутрішнього розсуду, умогляду, особистісного підходу, того, що вже так чи інакше пропущене крізь сферу пам'яті. Ліричне в мистецтві – це завжди сфера спогадів, тобто відтворення того, що з вже було, в іншому перетвореному вигляді, в новій ідеальній формі; даний шлях є особливо показовим для музичного діяння, тому новела Буніна справляє враження музично проінтонованої, підкреслено континуально звучної. «Легке дихання», відтворене у композиції новели, це і є та музична атмосфера, що овіює словесний виклад та надає йому нової смислової якості та краси «жіночності».

З небагатьох музикознавчих праць, що так чи інакше торкаються проблеми гендеру та «жіночності», тобто феміністичної складової гендерного підходу, особливе місце займає дослідження К. Шапінської [187], котре розвиває вельми загальний напрям філософії музики, але торкається конкретних соціокультурних, текстологічних та інтерпретативних питань музичної творчості. У цьому масштабному дослідженні не лише актуалізуються деякі нові можливості вивчення гендерного змісту мистецтва, а й пропонуються оцінки знайдених в оперному мистецтві гендерних образних колізій, тобто

виокремлюється, як особливо значуща для вирішення гендерних питань, оперна жанрова галузь.

Як один з перших взірців гендерної проблематики, вирішуваної оперним шляхом, дослідниця розглядає концепцію та деякі постановки «Чарівної флейти» В. Моцарта, причому підкреслює, що гендерна тема була присутня і раніше, у таких оперних творах, як «Так вчиняють усі жінки», «Весілля Фігаро» і «Дон Жуан». Зазначається, що відносини чоловіка й жінки експліковані в операх Моцарта з точки зору панування/підпорядкування, які виражені, зокрема, через історії ворожнечі Цариці Ночі й Зарастро, любові Паміни й Таміно, пошуками Папагено своєї Папагени. Пригадується в роботі і дорікання Моцарту у мізогінізмі, тому що Шапінська відзначає темну і деструктивну сторону Цариці ночі та її царства, хоча, водночас, зауважує, що цей образ, як і вся концепція опери, сьогодні сприймаються інакше, аніж за часів Моцарта. Втім вона вважає, що ідея «вторинності» жінки проходить наскрізною лінією крізь усі епізоди: жінка може відбутися тільки поруч з чоловіком і під його мудрим керівництвом – цей урок повинна засвоїти Паміна, щоб вступити до царства мудрості, й вона йде проти волі своєї матері заради поєднання з чоловіком та досягнення щасливої любові. Разом з тим вона не пасивна й робить усе, щоб уникнути домагань Моностатоса й диктату Зарастро. В образі Паміни можна вбачати ідеальні жіночі риси, вона поєднує ніжність, відданість закоханої жінки з активністю та енергією вільної особистості.

Дуже вдалим спостереженням К. Шапінської вважаємо те, що зовнішня й дещо іронічна (з боку Моцарта) декларація вторинності жінки та поразки Цариці ночі заперечуються музичним матеріалом опери. «Краса арій Цариці ночі, неземне звучання її колоратур, більшою мірою належать трансцендентності, аніж моралізаторські декларації Зарастро. Музика мовби підриває семантику образу, затверджуючи Царицю ночі як втілення мощі й краси стихії жіночності, що підноситься над безстрасністю маскулінності» [187, с. 43]. Прикладом подвійності вже самого жіночого начала постають в опері є образи трьох фей, які, хоча і є служницями Цариці ночі, з'являються як

рятівниці Таміно, а потім вручають Таміно й Папагено «чарівних помічників» – флейту й глоккеншпіль, які повинні допомогти в пошуках Паміни. Вручаючи Таміно чарівну флейту, а Папагено – глоккеншпіль, феї пояснюють, що ці музичні інструмент допоможуть їм подолати всі труднощі на шляху в чарівне царство Зарастро з метою порятунку принцеси. Виникають паралелі з таким майбутнім оперним образом, як пастушок Лель із «Снігурки» М. Римського-Корсакова, пригадується також індійський бог Кришна, звуки флейти якого змушували спрямовуватися до нього все живе. В «Чарівній флейті» перехідною природно-людською істотою є Папагено, що безпосередньо випромінює енергію життя разом з музикою.

Приналежність Папагено до світу міфу, до архаїчних шарів культури робить звучання його флейти дійсно чарівним, божественним. Але до божественного рівня здіймається і Цариця ночі, коли долає усі свої емоційні негаразди й повертається до своєї головної місії затвердження самоцінності й краси жіночого начала. У чарівній колоратурі цієї героїні з усією серйозністю втілюється ідея «вічно-жіночого»; а явні переваги цього образу над схематичним та важким Зорастро вказують на довіру композитора саме до жіночого начала, як узагальнюючого та долаючого усі протиріччя. Втім складно-символічний зміст опери передбачає різноманітні інтерпретації, на той же час – головне висловлюється музикою, красою музичного звучання, й переваги «жіночності» у широкому її розумінні тут є незаперечними.

Сумуючи свої спостереження стосовно оперної поетики В. Моцарта, К. Шапінська відзначає, що впродовж досить довгого часу жінка займала позицію Іншого в культурі маскулінної гегемонії. Але зміна культурної парадигми, що відбувся на рубежі другого й третього тисячоліть, внесла зміни в статус жінки як об'єкта маскулінного панування, що пов'язане із загальною зміною відносини до Іншого в так званій «посткультурі».

За її думкою, сьогодні, якщо жінка стає суб'єктом культурного виробництва, вона може або прийняти на себе роль маскулінного суб'єкта, або говорити від єдиного образу жінки, затверджуючи власну гендерну

ідентичність як сутнісно важливу, а пов'язаний з нею досвід – як важливу сторону людського існування в цілому. «Жінка, що говорить від імені Іншого, голосом Іншого, стала досить популярною фігурою постсучасної епохи, періоду такої “фемінізації” культури, коли жінки заявляють про себе як про домінуючу силу не лише у традиційно “жіночих” професіях, але завойовують ті життєві діяльнісні сфери, що довгий час визнавалися суто чоловічими» [187, с. 166]. Частково погоджуючись з цим, зауважимо все ж таки, що водночас зростає й потреба в істинно жіночому, як у «вічно-жіночому», в «прекрасній жіночності» – і цьому немає заміни з боку «чоловічого світу», навіть якщо він пронизується «фемінініми» ідеями та енергіями.

## **1.2. Гендерна тема як фактор жанрового становлення й стильової еволюції опери**

Продовжуючи виявляти окремі проєкції гендерного підходу у музикознавчому дискурсі, розглянемо інтегративний підхід до явища «вічно-жіночого» в музиці, що найкращим чином репрезентується з боку оперного мистецтва, завдяки жанровій природі опери. Треба зазначити також, що для музикознавчих праць, зокрема для сучасного оперознавства, гендерна тематика залишається достатньо новою, все ще потребує спеціального теоретичного обґрунтування та історіографічного поглиблення, одночасно має значні дослідницькі перспективи.

Опора на певні музикознавчі праці (Л. Барсова, 2007; Н. Дегтярьова, 2010; О. Девятова, 2004; В. Кулікова, 2013; Н. Невська, 2011; Чжен Цзін, 2013) дозволяє визначати протиставлення символіки «чоловічого» і «жіночого» як провідний спосіб актуалізації семантики «вічно-жіночого» в музиці, що відбувається, насамперед, у синтетичних жанрових формах.

Окремі дослідники вказують на переваги оперного жанру – як такого, що містить різновидові художні ресурси, дозволяє досягати найширшого мистецького та смислового синтезу (зокрема у творчості С. Слонимського, за О. Девятовою [47]). Відзначається також, що композиторське розуміння

«вічної жіночності» у контексті теми любові та антитези ідеального – реального, святого – гріховного, життєво-звичаєвого – відсторонено-уявного, містичного постає продовженням та преображенням романтичного розподілу світу на два головні виміри, божественний та диявольський, що суттєво впливає на інтерпретацію теми любові в оперній творчості та зумовлює подвійність характерів, «музичних портретів» жіночих персонажів.

Як переконливий приклад антиномічного тлумачення, глибоко роздвоєної концепції жіночих оперних образів наводиться поетика М. Римського-Корсакова, для якої ідея «вічної жіночності» стає естетичною парадигмою та свого роду «ідеальним над-адресатом» у пошуку вищого смислу природно-соціального людського буття, поєднуючись з авторською міфологемою природного начала. Образи Снігурки, Волхови, Царівни Лебедя, Февронії, навіть Кощіївни, разом з Царівною Ненаглядною красою, постають жіночою персоніфікацією даної міфологеми, водночас новими музично-поетичними символами єдності ідеального, добра й прекрасного. Вони, також деякі з «реальних земних» персонажів, як-то Ольга, Віра з «диптиху» присвячених добі Грозного історичних опер, Марфа з «Цареві нареченої», Сервілія з однойменної опери, знаменують етичні переваги жіночності, котрі найліпше виявляються у смертний час та знаменують моменти найвищого духовного просвітління та прощення. У цьому відношенні оперна поетика М. Римського-Корсакова утворює особливий позитивний полюс музично-мистецького втілення гендерної теми, що протистоїть тенденціям літературного «психологічного реалізму» Ф. Достоєвського (Л. Барсова [14]), також авторському скепсису щодо феномену жіночності Л. Толстого, А. Чехова, навіть І. Тургенева, І. Буніна, далі – В. Набокова.

На суттєві відмінності літературного та музичного оперного тлумачення тих сюжетів та образів, що зумовлені ідеєю «вічно-жіночого», вказує порівняння філософської концепції «Фауста» Й. Гете та однойменної опери Ш. Гуно (що мала додаткову назву «Маргарита»). В оперному перевтіленні епіко-трагедійного сюжету саме жіночий персонаж претендує на головну роль у



подієвому та концепційному планах, а персоніфікація «вічної жіночності», не позбавляючись вершинного символічного призначення, набуває нової почуттєвої сили й краси у руслі любовної теми, стає найважливішим напрямом інтерпретації жанрової форми лірико-драматичної опери.

Опери Ш. Гуно, Д. Пуччіні і П. Чайковського, деякі інші взірці лірико-драматичного напрямку оперної поетики, відкривають зв'язок теми жіночності з темою любові у трьох основних естетичних позиціях: ліричної персоніфікації-уособлення, трагічного протистояння фатуму, епічно-релігійного піднесення як звернення до вищого смислу, до ідеального над-адресату, котрий постає головним каталізатором оперної дії й вказує на духовну силу люблячої особистості. Розуміння «вічно-жіночого» базується на єдності даних трьох складових, але одна з них може поставати домінантною, в залежності від жанрового типу оперного твору. Саме до персоніфікації жіночої особистості, як естетично піднесеної й прекрасної, звернені зусилля всіх інших дійових осіб; однак лірико-трагедійна інтерпретація теми любові заснована на ідеї недосяжності духовного над-адресата для більшості персонажів.

Співвідношення словесно-поетичного і музичного планів опери у втіленні ідеї «вічно-жіночого» виражається в особливому мовленнєвому феномені оперного «освідчення в коханні», що стає ознакою музичної концептуалізації образу любові, але потребує й певної вербальної складової. У деяких випадках це може бути парна характеристика, за якою один з двох персонажів виявляється попереду як жертвний, безпосередньо залучений до феномена трагічного. Так, трагічна ідея опери «Богема» Д. Пуччіні полягає у протистоянні людини зовнішнім життєвим обставинам і знаходженні сили любові, здатної перевершити фатум. Дж. Пуччіні успадковує античну модель трагічного з її ефектом катарсису (основний ефект останньої сцени четвертої дії), збагачуючи її «психологічним реалізмом» трагедійного театру шекспірівського типу. З головним жіночим образом (Мімі) пов'язаний розвиток теми долі, елементи якої поступово консолідуються в тексті опери, повною мірою виявляючись у сцені смерті героїні.

Художньо-естетична сутність жіночих образів виступає важливою ланкою у затвердженні ідеї Краси, образів Матері-Природи, християнської Богоматері, середньовічної Прекрасної дами в творчості К. Дебюссі, виявляючи наближення з міфологемами водної стихії, мрії, але й забуття-смерті (В. Кулікова [86]). Своєрідність опер австро-німецьких композиторів (Ф. Шрекера, Р. Штрауса) може визначатися через трактування феномена краси, пов'язаного з жіночим началом та образом юності, також породжуючи відповідний тип мелодично-тематичного розвитку з оновленими принципами інтонування (Н. Дегтярьова [48]), коли мовленнєва природа словесного тексту входить до ладу музичного звучання, створюючи ефекти арабески – перетікання одного вокально-мотивного візерунку в інший, зі змінами тембрових голосових ефектів.

Підкріпимо та дещо розгорнемо, аналітично поглибимо визначені напрями дослідження.

З дослідження О. Девятової [47] дізнаємося, що істотну роль у творчості С. Слонимського відіграє символіка «чоловічого» і «жіночого», яка осмислюється композитором в руслі проблеми «вічно-жіночого». Ця тема знаходить у його музиці різні, іноді контрастні вирішення й прийоми втілення, але завжди явище жіночності пов'язується з концептами любові та творчості. Особливе місце займає ідея втілення образу Прекрасної дами, який поєднує у собі сакральне та земне, входячи до композицій вокального циклу «Пісні трубадурів», опери «Марія Стюарт», «Мадригалу Пре-Червоній Дамі» для фортепіано, вокального циклу на вірші А. Ахматової, нарешті опер «Майстер і Маргарита», «Гамлет».

Складність визначення концептосфери «жіночності», яку можливо шукати у творах Слонимського, пов'язується з тим, що він розвиває, разом з нею, поблизу неї, символіку «божественного» і «диявольського», адресовану проблемами Долі, Смерті – Безсмертя, тобто гостро трагедійній тематиці. Причому до антитези божественного – диявольського додається суто романтичний дуалізм ідеального – реального, що розкриває підсилює

приховану амбівалентність усіх музичних образів, робить полісемантичною концепцію усіх симфонічних та оперних творів. Таким чином, образ «жіночності» є однією зі складових у трагічно загостреній картині світу, створюваній майстром, можна навіть припустити, що «жіноче начало» він тлумачить як ностальгічно-алюзивне, здатне нагадати класичний оперний досвід, зокрема російських композиторів ( с. 33-34)

До таких класичних моделей, перш за все, відноситься оперна поетика М. Римського-Корсакова, який послідовно втілює власні естетичні ідеали на основі жіночих персонажів, образів, розвиваючи ідею вищості жіночого начала як безпосереднього провідника жертвовної любові. За спостереженням Л. Барсової [14], образи Снігурки, Волхови, Царівни Лебеді, Февронії є символами національних уявлень про ідеал, доброту й красу тому, що, по-перше, є музично-естетичними реаліями створеної композитором оперної образної та мовної системи, по-друге, є наскрізними стосовно усіх 15 опер композитора, тобто пов'язаними між собою сталими рисами характерів, сюжетними ситуаціями та мовно-виразовими прийомами. «Вічно-жіночне» визначає метатекстовий рівень оперної поетики М. Римського-Корсакова, а вершиною даної поетики є образ Февронії, що поєднує любов до Бога й природи з милосердям до людей, набуває подібності з образом Богоматері-Оранти, яка рятує град ціною власного життя, але й прямує до вічності у своїй «блаженній кончині» – як у момент «найвищого духовного проясління й примирення з життям» [14, с. 36–37].

Зрозуміло, що оперна тема «вічно-жіночого» особливо завдячує тим творам, що базуються на сюжеті Й. Гете. На це звертає увагу Н. Невська [112], котра вивчає особливості філософської концепції автора «Фауста», «у духовному дуалізмі якого поєдналися любов до Божественної Гармонії й прихильність до демонічного». Долання даної полярності здійснюється на основі жіночого начала; воно отримує в трагедії, як потім і в опері Ш. Гуно, значення морального каталізатора, що спочатку пробуджує почуття, а потім просвітляє свідомість головного героя, викликаючи певні протиріччя у його

самопізнанні, але й вказуючи вихід до їх розв'язання. Підкреслюється, що лірико-романтична колізія першої частини трагедії значно посилена за рахунок уведення поетом у легенду про Фауста образу Маргарити, оскільки разом з нею до історії доктора Фауста входять не лише тема великої трагічної любові, але й ідея християнської спокутної жертвності. Головна героїня, що персоніфікує «вічну жіночність», стає найважливішою як для концепції твору, так і для підсилення у ньому ліричної експресії, що стає зв'язуючою ланкою між літературним твором та музичною інтерпретацією його образного змісту, сприяє породженню музичного фаустіанства, котре долає межі оперного жанру, хоча й зберігає принципи оперної музичної персоніфікації. Недарма, як зауважує і Н. Невська, у Німеччині французьку лірико-драматичну оперу «Фауст» Ш. Гуно частіше називали «Маргарита» (див.: [112, с. 8–9]).

Цілісне розуміння ідеї/образу «прекрасної жіночності», що своєю досконалістю сягає вічності, безсмертя, виявляє творчість К. Дебюссі, до якої саме у ракурсі створення семантики «вічно-жіночого», звернене дослідження В. Кулікової [86]. У третьому розділі її роботи, що має назву «Музична міфологема Вічно-жіночого», розкривається така естетична сутність жіночих образів, що визначає їх провідне місце у галереї оперних героїв, а образ Білітіс висвітлюється як необхідний атрибут міфологеми жіночності, тому його мовна основа сприяє розумінню музичної своєрідності «жіночності», тобто того, якими власне музичними засобами висловлюється в опері «жіночне начало». Причому дослідниці вдається довести, що в творчості Дебюссі «жіночність» постає вже синтетичним утворенням, навіть персоніфікуючись, зберігає смислову широту, асоціюється відразу з усім полем значень: це і краса, і витонченість, і природне чисте начало, і материнська опіка з відтінком християнського покровительства, й пригадування середньовічної Прекрасної Дами, і упредметнення людської душі з її стихійно-почуттєвою природою, й посередництво між земним і божественним світами. До музичного виразового кола додається узагальнено-танцювальний матеріал разом з орієнтальними мотивами, вносяться й стилістичні риси ноктюрна, жалобного маршу,

дзвонності, тобто формується полістилістичний комплекс музично-тематичної характеристики, що визначає мелодичний профіль розгортання музичного тексту. Виявлений також тісний зв'язок жіночої образності образів в циклі К. Дебюссі з водною стихією, що обумовлене характерними для його типу мислення фактурним викладом та темброколеритом. Як справедливо зазначає В. Кулікова, «вода в різних станах (звукова ілюзія водного дзеркала, чистої води й снігу, дощу) – не просто близька Білігіс стихія, вона сприймається в Дебюссі ознакою духовного переродження поетеси, подібно тому, як у міфології обмивання у водах веде до умовного переходу до нового буття. Прадавні архетипові уявлення про море як про жіночну субстанцію (французьке слово *la mer* – жіночого роду) Дебюссі розкриває в симфонічному ноктюрні «Сирени», де звукообраз води в комбінації з ритмом колискової спричиняє «гіпнотичний» ефект» (див.: [86, с. 21]). Жінка-сирена, таємнича загадкова містична істота, що заворює своєю красою і уводить в інші виміри реальності – такою є головна інтерпретативна настанова композитора щодо «вічної жіночності», тому вона і постає цілком самодостатньою, такою, що не потребує входження до земного людського виміру буття, є вільним втіленням мрії (хоча на деяку материнську сутність «жіночності» у Дебюссі дослідниця все ж таки вказує). Найбільш важливим спостереженням відносно «музичної авторської міфологеми» є вказівка на народжений новий арабесковий стилістичний сплав музичної теми, тобто народження нової звукової матерії, котра мовби перебуває на межі сну й реальності, руху й зупинки, звучання й тиші [86, с. 19–21].

У власному жанрово-стильовому напрямі оновлюють ідею жіночності (образ «жіночого») австро-німецькі композитори, які не минають даної теми, але знаходять для неї новий художньо-естетичний контекст. Н. Дегтярьова [48], пропонує розглядати своєрідність оперної творчості австро-німецьких композиторів у зв'язку з ніцшеанськими поглядами, зокрема на основі дихотомії аполлонічного та діонісійського начал, враховуючи «панестетизм» художньої концепції, вільну метафоричність образного мислення, специфічну

символіку тем і сюжетів. Зокрема, це тяжіння до символу «фатальної жінки» (*femme fatale*), до ключових для модерністичної метафорики фігур танцю, поцілунку, відбиття/дзеркала, острова/саду, котрі є спільними для оперного мистецтва та літератури й живопису, також психологізація усіх образних чинників, що суттєво впливає на вибір мовних засобів, зумовлює потребу їх авторського оновлення [48, с. 10–11].

Осучаснення й оновлення зумовлюють, як етичні авторські установки, вибір тем і образів, що дозволяють оспівувати юність та красу, і це дуже яскраво виражається в живописі австрійського Сецесіона й німецького югендстиля, причому новий інтерес викликають прояви тілесності – прикрашеної, розцвіченої, але не маючої високих духовних претензій. Подібна етико-естетична тенденція притаманна й для австро-німецького оперного мистецтва, причому тема краси та юності, що персоніфікована переважно в жіночих образах, по-різному втілюється в музиці. Це може бути ностальгічно-вишукане прощання з молодістю в «Кавалері троянди» Р. Штрауса, і страшний порив до краси в «Шукачі скарбів» Ф. Шрекера. Природні образи літературного югендстиля – унди, русалки, сирени, ці типологічні для модерну «праформи жіночності» (Й. Херманд), що успадковані від романтиків (і вже найшли відбиття в музиці французького імпресіонізму), не настільки характерні для австро-німецької оперної сцени початку ХХ століття, але деякі містичні риси в трактуванні жіночих образів проникають і у тексти опер, разом з оновленням мелодичного малюнку, характеру тематизму, з підсиленням орнаментально-декоративного способу інтонування. «Мова арабески» починає звучати в операх Ф. Шрекера, Р. Штрауса, А. Цемлинського як провідник до нової експресії, нової природної сили музичних оперних образів, одним з яких – новим різновидом жіночого оперного архетипу – стає Саломея, «жінка-дитя, спокусниця й цнотлива незаймана», «шістнадцятирічна принцеса з голосом Ізольди (Р. Штраус)», «символ згубної небезпеки, що йде від жінки» (Г. Фар-Беккер) [48, с. 13–14].

Звертаючись до оперних текстів Ф. Шрекера, Н. Дегтярьова відзначає, як суттєво змінюється «мовна топографія» і словесного тексту, і його музичного втілення, зокрема, у вокальних партіях гнучко й надзвичайно вільно змінюють один одного різні мелодійні типи: речитатив переходить в аріозну мелодику, декламація народжує миттєвий кантиленний відгук. У ритмічній організації панує примхливе дроблення тривалостей (тріолі, квартолі, квінтолі, септолі з несподіваними паузами усередині однорідних ритмічних фігур), відбувається постійна зміна метра; звертають на себе увагу асиметрія синтаксичного членування, раптові зрушення у фактурному малюнку тканини й багатоповерхові нашарування контрастних ритмо-фактурних шарів тематизму. Головне: проблема «слово й музика» на рівні драматургії опери висуває на перший план ідею синтезу мистецтв, *Gesamtkunstwerk*, що врешті решт, є завершенням довгої, водночас достатньо інтенсивної еволюції романтичного типу оперного жанру.

Те, що дозволяє узагальнювати й наближати одну до одної різні стильові модифікації оперного тексту, це обов'язкове висловлення оперним персонажем своїх почуттів, свого прагнення до любові, що стає головним естетичним каноном оперного жанру, зумовлюючи і втілення у ньому теми «жіночності».

Матеріал дослідження Джан Бібо [49] дозволяє виділяти два види оперного слова, що бере участь у музиці: наближений до життєвої мови, до прозаїчного висловлення, і віддалений від нього, поетично-гармонізований. Даний розподіл, як і виділення двох названих словесних планів, визначається творчою волею композитора, свідчить про авторизацію залученого до оперного твору словесно-літературного матеріалу. Він пов'язаний з поляризацією в музичному змісті опери двох типів сольного вокального висловлення, яке, у цілому, можна визначати як *оперне «освідчення в коханні»*, музично-мовний акт провідного суб'єкта дії. Ця закономірність побудови образу любові набуває й цілком музичного втілення, тобто може «діяти» без посередництва слова, що є ознакою музичної концептуалізації образу любові у двох його головних вимірах – зростання ідеальної сили любові і її вгасання, разом із вгасанням

життя героя (героїні). У найбільш послідовній і яскравій формі її дозволяє виявляти творчість Д. Пуччини, П. Чайковського та Ш. Гуно.

У драматургічному відношенні Д. Пуччині ближче всього тип опери-портрета; треба сказати, що даний жанрово-композиційний тип опери також тісно пов'язаний з трагедійною семантикою й був сформований у період романтизму, зокрема, у творчості Д. Верді. Тому в цьому випадку слід говорити про вплив шекспірівського театру, що відкрив нові психологічні аспекти трагічного конфлікту, що виявив місце для драми Долі усередині свідомості героя. У деяких випадках це може бути парний портрет, що відповідає провідному значенню теми любові, але з двох персонажів один все-таки виявляється попереду як жертвний, отже, як той, що найбільш безпосередньо виражає ідею трагічного. Подібне розміщення персонажів знаходимо в «Богемі» Д. Пуччині. Увага до останнього акту, а саме – до останніх епізодів опери, у яких дана розв'язка відносин Рудольфа й Мімі, вищий підйом їх почуттів і, одночасно, завершення історії їх любові смертю Мімі, не випадкові: у ньому причина й заснування трагедійного впливу всієї опери. Не випадково й те, що в трактуванні фінальних «сцен з життя богеми» Пуччині найбільше розходиться з А. Мюрже. Жанр роману в новелах, які нагадують газетну хроніку й відрізняються байдужим констатуючим тоном, граничать з відстороненим відношенням спостерігача й не відповідає тому естетичному призначенню опери, отже, оперного лібрето, до якого прагне Пуччині.

Багато дослідників відзначають, що для сюжетної основи опери Пуччині шукав особливо сильні життєві драми, щодо цього продовжуючи новації веристів, а потім шукав і особливо яскраву, емоційно-експресивну вокальну мелодію, розбудовував вокальну основу музичної мови своїх персонажів. Саме це обумовило музичну драматургію опери «Богема» [45; 65; 77; 89].

На відміну від А. Мюрже [109], Пуччині робить образ Мімі головним і провідним на впродовж усієї опери, свого роду «епіцентром» драматичної дії (подієвого ряду), відносин (ліричної сторони опери), переживань (експресивних кульмінацій). Тому образ Мімі має монотематичну основу, їй належать окремі



лейтмотиви (усього 5), які, розбудовуючись у контексті опери, стають символами – і не тільки долі Мімі, але й трагічної долі людини в цілому. Трагічна ідея опери: протистояння людини фатальній силі зовнішніх обставин і знаходження нею власної духовної сили, що перевершує долю, у красі піднесеного переживання, перетворюючого свідомість. Таким чином, Пуччіні успадковує античну модель трагічного з її ефектом катарсису (основний ефект останньої сцени 4-ї дії), збагачуючи її «психологічним реалізмом» трагедійного театру шекспірівського типу.

Образ Мімі розбудовується в безпосередньому зв'язку з образом Рудольфа й у більш далекому, опосередкованому зв'язку з образами «богеми». Рудольф стає посередником між світом богеми і ліричним світом Мімі, що виражається, у тому числі, в «змішаному» вокально-інструментальному характері його основного лейтмотиву. Розмежування тематизму опери на інструментальний і вокальний за типом інтонування дозволяє Пуччіні чітко відокремити сили дії – нещадної до людини реальної дійсності – і сили контрдії – ліричного світу героїні, її особливого виміру дійсності як «мрії про щастя» (слова з арії в 1 дії). Крім цього особливі семантичні функції формуються для кожного типу інтонування, кожного жанрово-стилістичного прототипу; таким шляхом Пуччіні домагається образної ясності, чіткості відносин, близької до літературної сюжетної логіки побудови музичного тексту опери.

Мелодичний зміст образу Мімі узагальнює музичні теми, що характеризують відносини героїв, переважно Рудольфа й Мімі, а також переживання як дійсне значення цих відносин. Саме з її образом пов'язаний розвиток «теми долі», елементи якої накопичуються в тексті опери, а повною мірою ця тема проявляється в третій дії та у другій половині четвертої дії (у сцені смерті Мімі). Щодо цього «Богему» можна вважати першою оперою, у якій значення теми долі виявилось вже з повною визначеністю. Також тут уже сформовані символічні функції тритонової інтонації як знаку смерті, загибелі (вже в момент першої зустрічі Рудольфа й Мімі на словах Рудольфа «Ви не здорові?...»). Як видно, Пуччіні користується традиційною оперною

риторикою, однак наділяє звичні музично-риторичні фігури новими композиційними й драматургічними функціями, надає їм авторського тлумачення, виробляє власні авторські семантичні формули.

Музично-драматургічні функції образу Мімі визначаються тим, що він стає осередком основного тематизму опери й стрижнем музичного сценарію. Якщо в інших персонажів опери – по одній музичній характеристиці, то в партії Мімі виділяються п'ять провідних тем, причому кожна з них дуже лаконічна. Перша з них з'являється на самому початку сцени Рудольфа й Мімі в першій дії й може бути названа «темою імені» (звучить на словах «Мене звать Мімі...»). Інша відкриває комплекс «фатальних тем», будучи «темою хвороби» Мімі. Особливого значення набуває третій мотив з характерним секвенційним ходом, який передвіщає тему останнього «прощального» аріозо Мімі з 4 дії. Він відрізняється плавністю, співучістю, інтонацією розспіву терції, одночасно ритмічною рівністю, простотою. Цікаво відзначити, що цей мотив повторюється в партії Рудольфа, який у такий спосіб «вторить» Мімі. 4-й мотив можна назвати «темою життя» або «мрією про щастя» (з'являється в першій дії на словах «Мені подобається робота...»); у семантичному відношенні він двоїстий. З одного боку, це аріозна кантилена з опорою на все ті ж самі, типові для образу Мімі, терцієві інтонації. Його пожвавлюють тріольні побудови – загальна стилістична риса партій Рудольфа й Мімі, знак порушення, хвилювання, у деяких випадках – тривоги. Цікаво відзначити, що в «темі любові», що пролунала в партії Рудольфа незадовго до появи 4-го мотиву Мімі, також виникає опора на терцієву інтонацію, за будовою й характером він близький темі «мрії про щастя». Можна припустити, що в такий спосіб Пуччіні показав, що почуття Рудольфа має *адресанта*, воно пробуджене Мімі і є її своєрідним відбиттям, а «тема любові» стає її непрямою характеристикою, у всякому разі, органічно входить до комплексу ліричних тем Мімі. В «темі життя» (4-ому мотиві) є, однак, один контрастний елемент: синкоповані акорди в оркестровому супроводі, тобто елемент цілком інструментальний, фактурний. У різних видах, варіюючись, ці акорди набувають значення мотиву долі, який

буде широко розбудовуватися в 3 дії. Таким чином, музична характеристика Мімі близька до теми любові, однак відразу затьмарена фатальним передчуттям, а в матеріалі першої дії закладений «сценарій» – свого роду естетична й музична програма – усіх інших дій опери.

Навіть так звані фонові засоби здобувають у музичному тексті опери Пуччіні образну вагомість, характеристичність, самостійні знакові функції. Так, у партії Мімі особливу семантичну функцію має «тиха» динаміка, тобто використання PP, PPP, PPPP. Її образ супроводжує особлива «тиша», яка набуває трагічного значення в останньому епізоді опери (у сцені смерті Мімі). 4-й мотив Мімі, тобто «тема життя», у цій сцені пролунає на PPPP, стаючи «темою відходу», небуття, зникнення...

Протилежна гучнісна динаміка (FF, FFF) виражає найчастіше розпач, біль, протест або позначає експресивні мелодійні кульмінації, вищу експресію почуття. Крім зазначених мотивів, у сферу Мімі входить «тема косинки» з 2-ї дії – моторне пожвавлення тематизму Мімі, «зараження» її веселощами, динамікою образу «богеми». Також на закінчення аріозо з 1-ї дії Пуччіні вводить до партії Мімі вокально-речитативну скоромовку; вона хоч і мелодизована, але наближена до «натурального» (природнього) словесного висловлення, і цей тип інтонування, що виник у партії Мімі, знайде подальший розвиток в 3-ій і 4-ій діях. Підкреслюючи незворотний зміст трагедії, Пуччіні вводить у партію Рудольфа «напівспів – напівговір», прийом *Sprechstimme*: знесилений горем герой не в змозі співати.

Кульмінаційним моментом у розвитку образу Мімі стає друга половина 4-ї дії, у якій дана послідовна трансформація всіх музичних тем зі сфери Мімі: перший мотив, мотив любові, окремі інтонації на словах «знову я буду жити...», четвертий мотив, «тема хвороби», деякі інші, Прощальне аріозо Мімі концентрує стилістику всіх мотивів долі. Не випадково в партії Мімі в цій останній сцені найбільш відкрито протистоять одна одній дві теми: «тема життя» і «тема прощання». Після глибокого занурення у тишу катарсису, цього необхідного ефекту трагедії, тема аріозо знову пролунає, але вже як протест

проти того, що трапилося – tutti FFF. Завершують оперу важкі «похмурі» акорди до-дієз мінору. Отже, образ Мімі отримує трагедійного обґрунтування й розвитку саме з його музичної сторони. З вокальним типом інтонування пов'язані: пісенно-аріозне інтонування – у партії Мімі; аріозно-декламаційне – у партії Мімі й Рудольфа; речитатив – у партіях основних персонажів у діалогічних сценах обміну репліками; напівспів – напівговір (Sprechstimme) – як засіб висловлення в критичні хвилини, тобто як таке підвищення вокальної експресії, яке виводить її за межі нормативних мелодійних побудов. Неважко помітити, що образ Мімі репрезентує вокальний план опери з усіма вхідними в нього способами інтонування.

Завдяки семантичній чіткості, одночасно багатоплановості інтонаційно-образного розвитку, шляхом нагромадження контекстних ознак, властивостей прийомів і взаємодії стилістичних комплексів Пуччіні створює яскраві музичні символи, які потім будуть передані наступним його оперним творам. Опері Пуччіні являють собою єдину поетику, насамперед, завдяки їх музичній стороні. Щодо цього опера «Богемі» є наріжним каменем у фундаменті оперної поетики композитора, надає можливостей зрозуміти *трагедійну концепцію жіночої долі, образу жінки*, що здатен піднятися до вершин любовного переживання, але не здатен втримувати це почуття у реальному житті.

Іншим переконливим прикладом створення суто музичної концепції цілісного жіночого образу, у якому узагальнюються головні семантичні траєкторії оперного твору, є поетика П. Чайковського.

Найважливіша риса оперної музики П. Чайковського – взаємодія її з симфонічним жанром. Симфонічна дія має прикмети сюжетного розвитку, конфліктність образів у ній підкреслена. Взаємодія прийомів оперної і симфонічної драматургії помітно в кульмінаційних моментах, особливо драматичного й трагедійного характеру. Такими є кульмінації перших частин Четвертої і Шостої симфоній, впровадження теми долі в повільну частину П'ятої симфонії. Вплив опери на симфонії виявився також в характері мелосу й особливостях його розвитку. Це чітко позначилося у тематизмі ліричного типу

з широким мелодійним розгортанням і, одночасно, в інтонаціях декламаційного типу, близьких мовній виразності оперного речитативу.

Загальна риса мелодичного змісту творів Чайковського – їх опора на інтонаційний лад словесно-поетичної мови, одночасно, відкриття нових музично-мелодійних сторін цієї мови.

В операх П. Чайковського виникає взаємодія узагальнюючих, покликаних виражати цілісну ідею, позитивних мелодичних побудов синтетичного інтонаційного типу, і деталізованих локальних інтонаційних формул, «мотивів станів», покликаних активізувати дію, що стають мелодичними знаками психологічного стану оперного героя й конкретними комунікативними характеристиками [197].

Стаючи лейтмотивом, мелодична тема здатна виступати не тільки семантичною складовою оперного твору, але й окремим репрезентантом, який, найчастіше, придбає персоніфіковані риси. Іншими словами, мелодична тематична характеристика образу оперного героя представляє як індивідуалізовану сторону цього образу, так і його узагальнений зміст. Хоча семантична модель опери, в цілому, є більш широкою та різноманітною, ніж образно-сміслова приуроченість мелодичної теми, але концепційна спрямованість оперного задуму, його ідейна конкретизація цілком залежать саме від індивідуальної інтерпретації «мелодичного вигляду» головного персонажа (декількох провідних персонажів, але з функціональною перевагою одного з них).

Звертаючись до застосованого композитором визначення жанрової форми опери як «ліричних сцен», слід указати, що особисте почуття пушкінської героїні в опері П. Чайковського «Євгеній Онегін» виявляє узагальнений зміст – як те прагнення до недосяжного ідеалу, яке було властиве й самому автору; це й стає ознакою сили – владної сили почуття, що значно перевищує екзистенційні границі особистості, але й естетично виправдовує їх. Тому саме образом Тетяни продиктований симфонічний розмах того *мелодичного тематизму*, який буде переданий від неї Онегіну в заключній сцені опери, дозволяє й в цьому образі

знаходити риси «ліричного героя». Але переломним моментом оперної дії, своєрідним підсумком «ліричних сцен» виявляється арія Гремїна, який своєю відстороненістю й *умовним спокоєм* оголошує вирок почуттям Тетяни й Онегіна як нездійсненним.

В опері «Мазепа», хоча Чайковського найбільше приваблювала мелодична виразність образу Марії, яскраво виражені характерні риси всіх інших персонажів, різних етапів розвитку трагедійної ідеї за допомогою значної емоційної амплітуди музичних характеристик. Послідовне зростання безсилля Марії до фіналу опери супроводжується зустрічним зростанням сили протистояння Кочубея й Мазепи, які, спільно, представляють подвійний «портрет» антагоністичного чоловічого начала; для них особисте життя має цінність тільки при втриманні соціальної влади.

В «Піковій дамі» П. Чайковський міняє долю Германа, який в опері гине й перед смертю звільняється від думки про містичну таємницю трьох карт, що привела його до божевілля. Це повернення «людського» Германа цілком відповідає всьому трактуванню сюжету; адже Герман у лібрето М. Чайковського не «безсердечний хижак», а любляча людина, первісні спонукання якого визначає почуття до жінки.

Б. Ярустовський знаходить в «Піковій дамі» два контрастні музичні комплекси, а в кожному з них – найбільш яскраві, концентровані теми [197]. У першому комплексі це – тема трьох карт; у другому – тема любові, причому перша з них пов'язує фатальними узами Германа та Графиню, а інша – Германа та Лізу. Саме тому ці теми набувають такого важливого значення, стають головними силами наскрізної дії, основними музичними образами контрастних комплексів. Зовсім слушним є зауваження музикознавця з приводу того, що, на противагу першому комплексу, тема любові й інші теми другого комплексу більш значні й багатші в мелодичному, аніж у гармонійному відношенні. Також не можна не погодитися з тим, що в опері «Пікова дама» наскрізний розвиток ідеї любові, зумовлений жіночим образом, проведений максимально послідовно, і це є однією з вирішальних ознак її справжнього симфонізму, а всі

музично-виразні засоби опери – мелодія, гармонія, метроритмика, інструментування й ін. – використовуються в цьому творі винятково лаконічно й органічно саме для проведення наскрізної ідеї торжества любові, а разом з нею – світлого жіночого начала.

На характер інтерпретації образів провідних персонажів указують авторські сценічні словесні ремарки, які підрозділяються на ті, які є психологічними характеристиками провідних образів (Германа, Лізи, Графині), і на ті, які характеризують ситуації, пов'язані з цими образами. Так, в образі Германа ведучими стають характеристики страху, переляку, жаху – до «скам'янілості», похідні від «похмурої замисленості» і полярні їм ситуативні реакції реготу, доведеного до безумно-істеричної форми (причому звернемо увагу й на те, що божевілля Германа вирішене реплікою Лізи в момент їх зустрічі в другій картині «навіщо ви тут, божевільна людина?», що й розв'язується смертю героя, як не стільки добровільною, скільки єдино можливим виходом з наявної ситуації. На те, що Герман метається в пошуках виходу з ним же самим створеного психологічного тупика, указують ремарки «тікає», «ховається» (за фіранкою, порт'єрою), постійний зв'язок цього образу з такою предметною реалією, як «двері», у тому числі, «потайні двері» (у четвертій картині).

Тема любові й увесь лейттематичний комплекс любові залишається поза «долею» і свідомістю героя. І хоча «підключення» до неї відбувається в аріозо Германа, інтонації теми любові не стають для нього власними, трансформуються, чому далі, тим більше, убік «фатального звучання», тобто убік комплексу долі.

І в сцені смерті героя, як, властиво, і у всій опері, тема любові розвивається над ним, залишаючись недосяжною в межах даної людині долі.

Ключовими словами в характеристиці Лізи стають «тихо плаче», «плаче», «ридає», розгублено», «голосом, що слабшає», «з риданнями опускається», «опускає голову», «прагне піти», «прагне бігти», «падає...», «біжить і кидається в ріку». Смерть Лізи символізує перехід в інший простір, але не досягнення

ідеалу; любов і для неї залишається недосяжною мрією. Її образ у трактуванні Чайковського стає більш пасивним, ніж в новелі Пушкіна. Виникає одна, дуже показова, загальна ремарка між образами Германа, Графині й Лізи: «стоїть як окам'янілий від жаху» (про Германа), «прокидається й у німому жаху беззвучно ворухить губами» (про Графиню), «у німому жаху» (про Лізу). Таким чином, почуття жаху – те, що поєднує всіх персонажів, що музично виражається в переродженні інтонацій теми любові у тему долі.

Нагадаємо: тема долі в опері в мелодичному відношенні є похідною від першої висхідної частини теми любові й має три головні різновиди. Перший, основний її вид – послідовно висхідні квартові ходи, з опорою на третій звук ланки секвенції (знак деякої агресії, «похмурої замисленості» Германа). Другий варіант теми пов'язаний з порушенням сталості інтервалики усередині теми, посиленням її дисонансного звучання, уривчастим звуковидобуванням і специфічним тембровим фарбуванням, у цьому вигляді солідаризуючись з характеристикою старої графині. Третій різновид теми характеризується відсутністю руху як усередині, так і «поза» ланкою секвенції; усі три ланки інтонуються на одному рівні, як фатальний вирок. Чим ближче до кінця опери, тим більше тема набуває вигляду мотиву долі, усе більш зближається зі звичайними ознаками лейтмотивів долі в інших творах Чайковського.

Отже, дослідження стильових ідей оперної творчості Д. Пуччіні й П. Чайковського, які можна вважати вершиною й певним підсумовуванням розвитку теми любові в опері, дозволяє визначати стилістичні фактори поляризації – концептуалізації жіночої долі, пов'язаної з ідеєю любові.

Втрата мелодичної краси, твердість, скутість, речитативне обмеження, з одного боку, як остання границя мовної індивідуалізації голосу персонажа, і широта діапазону розвитку мелодичної теми, з усіма ознаками ліричного мелосу й з перевагою гімнічного начала, з іншої, що символізує торжество любові і її приналежності до усього світу – такими виявляються передумови концептуалізації «жіночності» в операх Д. Пуччіні «Богема» і П. Чайковського «Пікова дама» (частково – «Євгеній Онегін» і «Мазепа»). Залежно від того,



який з цих музично-тематичних напрямів стає завершальним, опера набуває лірико-трагедійного або лірико-епічного жанрового нахилу. Відмітимо, що подібна поляризація – концептуалізація відбувається в тих оперних творах, які, згідно зі стильовими установками авторів, розбудовують трагедійну інтерпретативну тенденцію.

Але й в операх з епічною інтерпретативною тенденцією музично-тематичний концепт любові, тобто безпосереднє музичне «освідчення в коханні», є пов'язаним зі стилістичною сферою гімнічності, збагаченої пісенними, аріозними вокальними стилістичними епіфеноменами.

Безперечний зв'язок теми «жіночності» з темою любові в операх Ш. Гуно зумовлюється, насамперед, впливом ідей І. Гете, потім – інтерпретацією образних складових шекспірівського театру. В опері «Фауст», поряд з багатьма іншими мотивами поеми, міститься характеристика двох типів любові. Перший з них – любов почуттєва, егоїстична, у якій, насамперед, позначається індивідуалістична обмеженість особистості, у результаті чого на долю людини випадають прикrostі й страждання. Їй присвячена перша частина поеми – історія любові Фауста до Маргарити (Гретхен). В іншому випадку любов веде до розширення духовного діапазону людини, до прилучення її до загальнолюдського, природного – в ідеальному, найбільш піднесеному й шляхетному вираженні. Така любов сприяє й духовному порятунку героя (друга частина поеми, що оповідає про союз Фауста з прекрасною Єленою).

Затвердженню краси любові-дарунку, що страждає через обмеженість людської природи, протистоїть зовнішнім соціальним обставинам і тріумфує ціною вищої жертви – ціною людського життя, присвячені кращі опери Ш. Гуно. Інтерпретація антитези смерті – безсмертя як лірико-епічної, шляхом її прилучення до «вічних» тем з властивими ним релігійно-етичними установками, стає провідною стороною оперних задумів даного композитора. Ідеєю, яка з'єднує між собою трагедійний і оперний задуми, а також пояснює особливе композиційно-драматургічне положення образу Маргарити в опері Гуно, є ідея «вічно-жіночого» – як того динамічного процесуального початку

буття, людського пізнання, яке обумовлює символічні таємниці цього буття й пізнання, одночасно стаючи ключем до них.

Четвертий акт стає заключним етапом розвитку драматичної дії: образ Маргарити досягає своєї кульмінації. У розгорнутій дуєтній сцені представлений підсумок розвитку образу Маргарити: вражає психологічна правдивість образу героїні, що втратила розум. У партії оркестру звучить спочатку тема вальсу, потім – обидві теми любові. Невелике аріозо Фауста «О, небо! Ось вона», пронизане душевним болем і жалем, відтіняється безтурботністю щастя на початку дуєту Маргарити і Фауста «Ти знову зі мною». Танцювальний мотив – чарівне воскресіння щасливих днів – створює в похмурій темниці, навколо присудженої до смерті героїні, ореол незаплямованої чистоти. Героїня промовляє жагучий гімн-моління «О, тобі гаряче я молюся». Мова Маргарити насичена справді трагедійною патетикою. Піднесено звучить мелодія в розмірено плавному русі з широкими інтервальними ходами й великим діапазоном фраз, що доходять до півтора октав. У наступному терцеті Мефистофель і Фауст призивають Маргариту до втечі, але вона відкидає допомогу пекельних сил, доводячи тим самим свою моральну перемогу.

Головна властивість Джульєтти В. Шекспіра – Ш. Гуно – сміливість, як надлишок життєвої енергії, що надає особливого почуття волі й власної правоти. Тому в образі Джульєтти головне – не передчуття загибелі, краху любові, фатальної приреченості, а, навпаки, радість і світло юної любові, яка впевнена у своєму вічному сьогодні.

Музично-тематичний сценарій опери «Ромео і Джульєтта» визначається двома групами тем і трьома основними інтонаційними комплексами. Першу образну групу утворюють мотиви й теми, що передають рух, зовнішню динаміку того, що відбувається, так би мовити, жестикулятивну сторону музично-сценічного руху. До такого роду тем слід віднести характеристики Меркуціо й Тибальта, почасти Ромео, коли він бере участь в ансамблевих сценах; з таким тематизмом пов'язана й більша частина речитативних реплік: вони не характерологічні, а сюжетно-ситуативні або наративні, тобто описового

призначення. Особливе місце в даній групі тем займає вступний мотивний комплекс долі (у ре-мінорі), у якому виділяється остинатний репетитивний мотив, тобто речитація на одному звуці – знак повного припинення руху, отже, припинення життя. У музичному тексті опери даний репетитивний мотив буде багаторазово повторюватися, починаючи з партії вступного хору, набуваючи різних сюжетно-ситуативних функцій, але його головною смисловою функцією буде залишатися початкова – вказівка на фатальний смертельний результат любові Ромео та Джульєтти. У даній якості цей мотив проникає почасти й у партію Джульєтти. Але особливо важливий він як складова частина музичної характеристики падре Лоренцо, образ якого через це придбає ту подвійність, якою він відзначений і в симфонічній увертюрі П. Чайковського. Даний образ стає носієм смертельного результату, мимовільним каталізатором трагедійної долі героїв, що й відзначене в його музичній характеристиці.

Цьому, у свою чергу, сприяє концентрація ліричних якостей оперного жанру, у тому числі, портретне укрупнення головного образу – або декількох провідних образів. Саме потребою ліризації сюжетно-тематичного змісту опери пояснюється поетична трансформація, піднесення-ідеалізація тексту літературного першоджерела, інтерпретація його з погляду «персонажної лірики», але з елементами автобіографічної, у творчості П. Чайковського.

Домінування ліричного начала представляється головним фактором відокремлення музичних «понять-концептів»; воно відповідає музичній природі оперного жанру. Музичне звучання бере на себе функції поетичного узагальнення, звільненого від семантичного регламенту слова, що веде до зростання ролі симфонічної сторони опери. З іншого боку, мелодичний музичний матеріал сприяє піднесеній поетизації образу дійової особи, передбачаючи й протилежну можливість – рух убік прозаїчного зниження, у випадку панування словесно-мовного матеріалу, речитативних інтонацій, аж до напівспіву-напівговору або «сухої» мови. Дана подвійність у розподілі музично-словесного тексту, що допускає безліч стилістичних градацій, заснована на полістилістичній комбінаториці інтонацій у партіях провідних

персонажів, дозволяє передавати динаміку сценічної дії в музиці, причому ступінь рухливості музично-тематичних характеристик вказує на ступінь важливості персонажа в розвитку й вирішенні драматичних антитез.

Так, найбільш динамічним в опері Д. Пуччіні «Богема» виявляється образ Мімі, який є головним протагоністом ідеї любові, накопичує різноманітні стилістичні фігури. Образ Рудольфа поступово займає позицію субантагоніста, знижує свою семантичну самостійність, до кінця опери виявляється на позиції персонажа-посередника – з боку антагоністичних сил хвороби й смерті. У зв'язку зі сказаним уточнимо, що, у цілому, в операх з переважною ліричною концептуалізацією теми любові актантна модель представлена декількома сферами дії. До першої сфери, як сфери адресанта, відносяться позиції протагоніста, що персоніфікує образ любові або найбільш близько з ним зв'язаний – і це зазвичай жіночі образи (Мімі в «Богемі» Д. Пуччіні; Тетяна в «Євгенії Онєгіні», Марія в «Мазепі» П. Чайковського; Маргарита та Джульєтта в операх Ш. Гуно).

До другої сфери, як сфери адресата, входять антагоністи – персонажі й пов'язані з ними сили контрдії, які перешкоджають вільній реалізації образу любові, відтак і вільному розвитку жіночого начала, причому створювані ними перешкоди можуть бути мимовільними, свідчити не стільки про злий намір, скільки про безсилля перед обставинами, про нездатність до активного творчого діалогу – до відповідальності. Так з їх боку входить до оперної драматургії й тема долі, як у широкому естетичному, так і в локальному музично-інтонаційному значеннях; і це, переважно, чоловічі персонажі.

Є, звісно, і субантагоністи – персонажі, які активізують дію сил долі, цілеспрямовано або мимоволі (гравці, Графиня в «Піковій дамі», Орлик, Андрій, батальні епізоди в «Мазепі», Фауст, падре Лоренцо в операх Ш. Гуно); посередники, що провокують наближення фатальної розв'язки й втрату любові для суб'єктів оперної дії, знижують, приземляють і обмежують силу любовного переживання, а це переводить їх на сторону антагоністичних сил навіть при випадковості даної позиції (такий, наприклад, Жорж Жермон в «Травіаті» Д.

Верді, Мати в «Мазепі» П. Чайковського, навіть Ромео в «Ромео і Джульєтті» Ш. Гуно; на сторону фатальної розв'язки переходять і головні герої «Пікової дами», якими заволодіває сила, що прирікає їх на смерть).

Третю сферу утворює той вищий Над-адресат, котрий є головним каталізатором оперної дії й втілює ідеальне начало – духовну силу любові. До нього, як до смислового центру оперного твору, звернені зусилля всіх персонажів; стосовно нього перевіряється здатність персонажа до продуктивного діалогу. Навіть якщо лірико-трагедійна інтерпретація оперного сюжету заснована на ідеї недосяжності даного Над-адресату, його важливість не знижується, оскільки він зазвичай семантично-художньо локалізується, концептуалізується в тому музично-тематичному викладі, який відволікається від індивідуальних характеристик, але набуває узагальнено-символічного значення, може розбудовуватися як вокальним, так і оркестрово-симфонічним шляхом. До даної сфери, як саме та третя сила, що знімає протиріччя чоловічого та жіночого світів, належить образ/ідея «вічно-жіночого» у поєднанні з метатемою оперної творчості, темою любові.

**Висновки до Розділу 1.** Матеріал Розділу 1 дозволяє зазначати, що гендерна тема в її оперному втіленні відкриває особливі можливості розуміння та інтерпретації жіночих образів, долучаючи їх до ідеї «вічно-жіночого» як вищого семантичного рівня оперної поетики. Підтверджується той факт, що жанровий генезис та стильовий розвиток опери відбувається у тісному зв'язку з гендерними ідеями, оскільки передбачає розподіл головного вокального музично-поетичного матеріалу за двома основними сонорними сферами – за звучанням чоловічих та жіночих голосів в їх природному та штучно-художньому протиставленні один одному, що є базовим технологічним та семантичним принципом оперної драматургії.

«Світ опери» постає подвійним – як взаємодія чоловічого та жіночого начал, але він водночас постає пов'язаним з явищем «вічно жіночого», оскільки провідна естетична ідея, зумовлена позитивним осмисленням

історично-особистісного досвіду людського існування, виражається шляхом концептуалізації любовного відношення та його персоніфікації у жіночому образі.

## **РОЗДІЛ 2**

### **КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЖІНОЧОЇ ТЕМИ І ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ**

Розділ 2 присвячений вивченню тих типологічних рис оперних характерів, котрі визначають поняттєві основи оперної дії як синтетичного художнього дійства, інтегрованого у музичній драматургії, доведенню єдності характерологічного та імагологічного вимірів оперної композиції у її процесуальному хронотопічному здійсненні та як завершеної концепції, сталої структурно-семантичної побудови. Окрема увага надається поняттю «вічне» – у його протиставленні скороминущому, як, за Й. Гете, тій «безкінечній меті», що досягається шляхом символізації та порівняння, тобто як тим смислам, що існують лише у символічній формі та є постійно необхідними для людини, яка прагне вічності. В оперній поетиці «вічне» не лише додається до категорії жіночності, а й зумовлює, як окремий чинник, вибір сюжетів, характерів, образних властивостей оперних персонажів та способів створення художніх колізій.

#### **2.1. Типологічні тенденції оперної характерології та семантика оперних жіночих образів**

Літературознавчі підходи до етимології та визначення поняття характеру дозволяють не лише засвідчувати важливість й широту даного поняття, а й конкретизувати вивчення художнього характеру або специфіки художнього відтворення характерологічних властивостей людини, включаючи її емоційно-ціннісні настанови, тобто на основі узгодження зовнішніх прикмет, поведінкових проявів та психологічної своєрідності суб'єкта. Зокрема загальна теорія характеру включає й питання про такі прояви людської особистості, котрі відповідають за її духовну причетність буттю, серед яких: прагнення до спілкування та тяжіння до вільного самоздійснення; вірність певним етичним

канонам та відкритість до змін, до нових рефлексій і переживань; обмеженість й неминуча фінальність життя та перебування у стані невпинного становлення; скерованість у майбутнє, *тотальна залежність від долі та переможне здійснення над нею*.

Остання антитеза може розглядатися як екзистенціальна передумова формування так званих «вічних тем» в європейському мистецтві, що розпочинається ще в античному культурному середовищі й через Середньовіччя та Відродження прямує до сучасної доби. Причому головним матеріалом для кристалізації «вічних» тем і образів слугують уявлення про природно-соціальний стан людини при її входженні до оточуючого світу та усвідомленні його закономірностей.

«Вічним» у змісті мистецтва (й культурній семантиці) виявляється те, що закарбовує константи, неодмінні повторні речі та відношення, як онтологічного походження – хаос і космос, рух і нерухомість, життя і смерть, світло і тьма, вогонь і вода, верх та низ, нарешті *чоловік та жінка* – так і аксіологічного, що безпосередньо вказують на *антропологічне вмотивування вічних тем*. Специфічно оцінними постають такі сталі начала вже суто людського буття, як відчуженість і причетність, потреба співчуття та байдужість, гординя і смиренність, здатність творити і руйнувати, гріховність і праведність, злість, ненависть, егоїзм – доброта, любов і самопожертва, нарешті *мужність, як синонім чоловічого начала, та жіночність*. Фіксуючи необхідний досвід пізнання й самопізнання, вони входять до образного тезаурусу «вічних художніх тем», впливаючи на поглиблене розуміння статевої антитези як душевно-духовної, як парності чоловічого та жіночого (жіночого) начал. Останнє укріплюється в піднесено-охоронному значенні, символізуючи гармонійні життєтворчі сторони дійсності, ототожнюється з прекрасним.

Підготовлена загальним мистецьким досвідом, дана семантична метаморфоза уявлення про жіноче й «жіночність» повністю реалізується в оперній творчості, стаючи однією з її відмінних концептуальних рис,



впливаючи на формування оперних характерів, також на розуміння специфіки жіночого характеру (характерів) в опері.

Етимологія поняття характеру підказує, що воно прийшло з грецької мови, де вказувало на спосіб позначати, відмічати, «дряпати» тощо, тобто вказувало на взаємозв'язок поведінки людини з її практичними матеріальними діями, котрі спрямовані на те, щоб певним чином визначитися у бутті, що впливає і на внутрішні психічні якості (враховуючи прикладну природу психічного реагування), а потім формує психологічні звички. Розпізнавання людини за характером є частиною соціально адаптованого людського спілкування, хоча відбувається більшою мірою підсвідомо, на основі придбаного досвіду; найбільш важливі глибинні сторони характеру можуть не виявлятися відразу, або проявлятися складно опосередкованим шляхом. В усякому разі людський характер базується як на типових, так і на індивідуальних рисах, властивостях людини, є складним механізмом регуляції відносин зі світом з боку людської особистості, передбачає достатню сформованість даної особистості, також є історичним явищем, тобто має різні зовнішні та внутрішні ознаки, критерії вивчення у різні періоди людської історії. Суттєвим, можна навіть сказати – визначальним чинником характеру є почуттєво-емоційна культура людини, тобто її вміння керувати власними афективними реакціями, розпізнавати зміст власних та чужих почуттів, аналізувати переживання та спрямовувати їх у правильний бік, робити доцільними тощо. Не дивлячись на те, що характер великою мірою залежить від психофізіологічного типу людини, від її соматичного стану та фізичного самопочуття, найчастіше характери визначаються та диференціюються на основі морально-естетичних якостей й показників, тобто у контексті соціальних відносин та культурної семантики, суспільно корисної діяльності, ставлення до інших людей, також вікових та етнічних факторів. Множинність компонентів людського характеру робить його визначення та типологію людей за характерологічними властивостями у звичайному часопросторі достатньо умовною, хоча й часто застосованою.

Відомі психологічні класифікації характерів часто є занадто абстрагованими й схематичними, хоча й корисними з точки зору розуміння соціальної природи людини з її позитивними та негативними проявами. Але вивчення рис характеру залишається важливим, оскільки саме вони вказують на суттєві сторони людської особистості, визначають спосіб життя та спосіб мислення. А головне – на відміну від низки фізіологічних рис, характерологічні можуть виховуватися, корегуватися, змінюватися, послаблятися або підсилюватися, тому поставати предметом уважного аналізу, опису, відтворення, у тому числі – художнім шляхом.

Звернемо увагу ще й на ту обставину, що, по-перше, не всі так звані характерологічні психологічні класифікації насправді є ними; наприклад, класифікація К. Юнга, що часто позиціонується саме так, є однією з типологій рис особистості або когнітивно-функціональною типологією, яка стосується *стилю мислення*, до того ж вона спрямована до необхідних й достатніх складових особистісної психології, тобто до того, що неодмінно притаманне кожній людині, скоріше наближає людей, аніж розрізняє. По-друге, як і функціональний тип мислення (свідомості), характер, у цілому, як *сумарний якісний показник структури особистості*, є цілком позитивною величиною, навіть коли його вважають «поганим», тоді як деякі психологічні особистісні класифікації виходять з вроджених недоліків, навіть патологій, пограничних станів людської свідомості.

На нашу думку, найближче до розуміння природи й призначення людського характеру підходить соціоніка, що, базуючись на функціональному підході К. Юнга, суттєво поглиблює та розширює його, надає йому гнучкого прикладного застосування. Також важливим є той факт, що одна з засновників соціоніки, А. Аугустинавічюте, запропонувала створення моделі людської особистості як *енерго-інформаційної системи, що враховує взаємодію свідомого та несвідомого рівнів (складових) мислення та проявляється, розвивається у відношеннях, тобто включає своєрідну «інтертипність» як фізичний, психологічний, соціальний та фізичний показник*. Це й можна

приймати яке загальне теоретичне визначення характеру, тим більше, що лише у соціониці, разом з загальними типами характерологічних відносин (усього 16) з відповідними символічними іменами, пропонується суто *жіноча класифікація*. Разом з гендерно-уніфікованою, вона виявляє цікаву обставину: більшість назв соціонічних типів взяті з художнього змісту, тобто позичені у мистецтва, є іменами або авторів-митців, або їх персонажів, що особливо виразно показано у «жіночій» класифікації; тобто найменування характерів є умовно-символічними, часто вигаданими, сприймаються як своєрідний аналог «вічним» іменам і образам (це Аліса, Душечка, Віра Павлівна, Таїс, Маргарита – з роману М. Булгакова, Мальвіна, Ассоль, Васса Железна, Скарлетт О'Хара, Герда, Місс Марпл, Лоліта, Джулія Ламберт, Консуело, Мері Поппінс, Золушка) (див. про це: [155] ).

Таким чином, явище художнього характеру постає універсально-«модельним», таким, що здатне, по-перше, вказувати на реальні форми й способи поведінки, самовизначення, особистісного прояву людини, узагальнюючи та рельєфно презентуючи їх, по-друге, слугувати взірцем, вказувати на ті відношення та якості людської взаємодії, що є дійсно значущими, повинні виховуватися в людині; такі художні характери входять до психологічного життєвого тезаурусу – з боку його мистецького відтворення та перетворення, ідеалізації. Існуюча художня характерологія має багато мистецьких вимірів, відповідно до видовою стратифікації мистецтва та його жанрових форм, також змінюється у зв'язку зі стильовими авторськими уподобаннями. Тим не менш, художній характер – досить стала категорія, що пов'язана з особливою площиною типових образів і тем, частина з яких вже визначилася як мета-текстова, тобто постійно-взірцева, найвища за етико-естетичним статусом, тобто «вічна».

Даний підхід можна виявляти в низці досліджень, починаючи з «класичних» літературознавчих робіт та завершуючи сучасними філологічними розвідками. Треба, однак, зазначити, що характерологія донині залишається пріоритетною галуззю філології, дуже мало зачіпається у музикознавчих

працях, хоча очевидним є той факт, що в оперній творчості вибудовується настільки розгорнута довготривала система «вічних» образів (особливо в російській та італійській опері, також у вагнерівській поетиці), що вона навіть здатна перевершити соціонічну класифікацію.

Зв'язок між поняттями типу, характеру, герою, образу в художній побудові розглядається у дисертації Д. Нечепуренко [113], який встановлює певні відповідності між зовнішністю людини та складом її характеру – як те, що достатньо чітко фіксувалося в літературних творах і в картинах художників, враховуючи, що наукова психологія вважає залежність між зовнішнім виглядом людини та складом її характеру неоднозначною. Звертаючись до вивчення літературного доробку В. Пелевина, дослідник переконується у тому, що для дослідження характерології, створеної цим письменником, необхідно звернутися до східних уявлень про людину, оскільки традиційні європейські засоби опису людського характеру мало відбивають специфіку характерології вибраного автора, а це приводить до своєрідного відкриття: східний підхід до характеру передбачає його сприйняття й визначення як цілісного психічного утворення, що має виражатися також у цілісній вчинковій дії, причому дана дія не є лише вибором людини, а диктується вимогами суспільного досвіду й соціального існування, тобто є певною вимогою з боку людської спільноти. Звернення до теорії літератури дозволило досліднику побачити, якими та навіщо стають художні персонажі, яким є необхідний інструментарій для художнього портретування особистості, розрізнення образів-персонажів, груп персонажів, способів відносин між персонажами – разом з виявленням філософських і естетичних джерел характерології В. Пелевина, тобто разом з доведенням важливості світогляду, способу мислення, інтересів та особистісних властивостей конкретного автора.

Як зазначає В. Халізов [167], установка на створення й відтворення характерів (у різноманітті їх властивостей) відкрила мистецтву (насамперед літературі, але ми додаємо – й оперному мистецтву та синтетичним музичним формам) шлях до освоєння людського світу як індивідуально-особистісного. У

характері не лише закладене міцне ядро людської індивідуальності, що виявляється збільшено та яскраво, а й постає, експлікується весь обсяг внутрішньої душевної емоційно-психологічної реальності, весь іманентний життєвий досвід людської індивідуальності.

Як особистість, що має власний характер, людина проявляє себе тоді, коли вона духовно залучена до буття, тобто переживає його і як ціле, і як близьку реальність, що досягається шляхом включення до міжособистісного спілкування, передбачає і внутрішню незалежність, свободу від стереотипів, і відповідність потребам навколишнього середовища. Це і є діалогічною позицією людини у бутті, за М. Бахтіним, що зумовлює її потребу в Іншому та її відповідальність за Іншого (Інших). Людський характер, оскільки він формується у системі відносин, зв'язків, відповідальностей й відповідностей, є цілком діалогічним феноменом, що усвідомлюється, виявляється також лише дієво-діалогічним способом, можна навіть сказати – в актантний спосіб.

З уявленням про здатності людського характеру пов'язане поняття людяності у науковій поетиці М. Бахтіна, котрий писав, що людина є або більшою за власну долю, або меншою за власну людяність. Оцею осередок людяності й є тим «нервом», що зумовлює становлення певних характерів як «вічних», тобто завжди необхідних у людському суспільстві, починаючи з героїв та героїнь античних трагедій, зокрема з Антигони, що, можливо, є першим взірцем стоїчного жіночого характеру та героїчної «жіночності».

Входження жіночої теми або теми «жіночності» до сфери «вічних» зумовлюється тим, що у художніх творах незмінно запам'ятовуються (за волею автора або незалежно від неї) певні константи людського буття, його фундаментальні властивості. Це насамперед такі природні начала (універсалиї), як хаос і космос, рух і нерухомість, життя й смерть, світло й тьма, вогонь і вода, низ і верх і т. д. Але це також антиномії, що віддзеркалюють *досвід людського розуміння* природних закономірностей, що формують *антропологічний* аспект художньої тематики. Він містить у собі, по-перше, оцінні психологічні начала людського буття (відчуженість і причетність, гордіня й смиренність, готовність

творити або руйнувати, гріховність і праведність, прагнення краси й спотворення і т. п.); по-друге, сферу потреб, пов'язану з душевно-тілесними устремліннями людини, включаючи гендерні обумовленості (потяг або відраза, жадоба влади, тяжіння до матеріальних благ, комфорту – альтруїзм, аскетизм, бажання подвигу – малодушність, сміливість – боягузтво, відвертість – лицемірство тощо); по-третє, те в людях, що визначається їх віком та професійно-соціальним статусом (дитинство, юність, зрілість, старість, компетентність, вміння, творчі здатності та їх протилежності); по-четверте, ситуації людського життя та історично сталі форми існування й співіснування людей (праця й дозвілля, ужитковість і свята; конфліктні й гармонійні начала реальності, мирне життя та війни або революції; життя у своєму будинку й перебування на чужині або у мандрівці; суспільне і приватне життя і т. д.). Усі ці – і ті, що лишилося не врахованими – *цілісні дихотомічні показники людського буття*, приходячи в мистецтво, визначають багатоплановий комплекс *вічних тем і образів*, багато з яких сприймаються як архетипові, тобто як такі, що сходять до ритуально-міфологічної давнини, зокрема мають *релігійно-містеріальні витоки, глибинний символічний підтекст*.

Можна погодитися з думкою про те, що у своєму звертанні до вічних тем мистецтво виявляється спорідненим і близьким онтологічно орієнтованій гуманітарній науці, а що стосується когнітивної психології, то вона свідомо базується на художньому досвіді пізнання світу, тобто користується саме художніми моделями людини.

Явище «вічного образу», пов'язаного з містеріальною темою та втіленого у жіночому характері, персоніфікованого на основі феномена «жіночності», виявляє оперна творчість П. Чайковського. Як встановлює у своєму дослідженні А. Макарова [98], створюючи оперу «Орлеанська дівка» Чайковський суттєво скоротив кількість діючих осіб і подій, що впливали на зміну сценічної ситуації, одночасно доповнюючи текст В. Жуковського різномасштабними фрагментами власного твору або епізодами з драми Ж. Барб'є й лібрето опери О. Мерме. У центрі уваги композитора виявляються

ті сцени літературних першоджерел, у яких Іоанна постає богообраною героїнею, розміщується в амбівалентних містеріальних топосах, окреслених «таємничим дубом» і каплицею з «чудотворним ликом Пречистої Діви», перебуває в спілкуванні з вищими божественними силами. Саме взаємини з ними – через сценічний образ хору ангелів або через молитви, що утворюють великий обсяг партії Іоанни, стають справжніми подіями сюжету та основою концепції лібрето.

Більш за це, у ситуаціях, де відбувається взаємодія героїні з сакральною сферою, у лібрето виявляється своєрідне посилення (алюзія) на біблійну лексику та євангельські сюжетні моделі, що наголошує обумовленість долі Іоанни конфліктом вищого та земного, святості й гріха, спокуси й спокутування. Сакральним смислом просякнуті сольні висловлення Іоанни, так, її арія і сцена з ангелами з I дії репрезентують зміст Гефсиманського моління, моменти переходу від сумнівів і страху до прийняття священного жереба (див.: [98, с. 15–16]).

Містеріальні риси в музичній драматургії цієї опери зумовлюються також участю хору; саме у хорових молитвах найбільше проявляється намір композитора створити єдине духовно-образне семантичне поле, пов'язане з релігійною темою. У нього входить використання жанру хоралу й загальної інтонації – спадного поступеневого гексахорда від V до III щаблю, вживаного в опері переважно в ситуації молитви. Виражена семантизація цього музичного елемента в «Орлеанській діві» дозволяє назвати його лейтінтонацією молитви. Звертання до горніх сил часто супроводжується звучанням арфи й оркестрового дзвона, причому фігурації або арпеджіо арфи обзначають присутність сакральної сфери не тільки в хорових молитвах, але й у сольних висловленнях Іоанни.

Мотив спокути гріха стражданням і відновлення містеріального статусу героїні виражений, як вважає А. Макарова, зверненням до музичних елементів «вагнерівського походження» – це еліптичні послідовності у гармонії та спрямовані угору короткі вихрові пасажі, що створюють музичну картину

містичного очисного вогню. Музичний образ полум'я відокремлює героїню, яка йде до Господньої обителі, від земного світу, котрий співчуває її трагедії, але й прирік її на загибель. Дослідниця висловлює припущення, що композитор співвідносив життєву драму Іоанни з власною долею, маючи на увазі нездоланий конфлікт між вищим покликанням художника та його занадто земним, занадто людським життям. Так чи інакше, але *саме жіночий образ став для Чайковського основою, формою втілення ідеї вибраності та трагічного нерозуміння*, що веде до неминучої жертвності разом з піднесенням та звільненням від земних пут.

З дещо іншої сторони, але також шляхом створення авторської міфологеми, втілюється жіноче начало в опері «Іоланта», котра увінчує оперну поезику Чайковського оновленням жанрового тлумачення у бік притчової метафоричності. У створенні лібрето виникають подібні до «Орлеанської діви» прийоми, як-то відбір епізодів, у яких виникає атмосфера чудесного, а також спеціальне формування сцен для сприйняття Іоланти як містеріальної героїні, що володіє духовним зв'язком з сакральним світом. У непрямих характеристиках Іоланти, тобто у характерологічному контексті дії, наголошується на її винятковій душевній красі та чистоті, а у лібрето її найчастіше називають «голубкою» та «світлим променистим ангелом». Як вказує А. Макарова, лібретист свідомо відмовлявся від куртуазних епітетів і порівнянь, підкреслюючи піднесену натхненність Іоланти, а в тексті партії Водемона він практично не використовує описання земних рис його улюбленої, але вводить у непряму характеристику певний маріологічний підтекст (церковнослов'янські прикметники «непорочний», «херувимський» та іменник «милість» натякають на канонічні молитви, у яких прославляється Богоматір). Тема пізнання Творця розвивається й у дуеті Іоланти з Водемоном, який перетворюється на своєрідний теологічний диспут; спростовуючи думку лицаря про неможливість «шанувати Бога» поза світлом, Іоланта відкриває йому власний містичний шлях до одкровення Бога в Його творіннях (див.: [98, с. 21]).



Порівняння лібрето з першоджерелами показало, що сакралізація жанру, набуття оперним текстом нової релігійної піднесеності відбувається на засадах сакралізації головного жіночого образу. Тому саме явище «жіночності» набуває нового обсягу, поєднує у собі увесь смисловий світ людського існування, є *принципово важливим не лише для жінок, а й для чоловіків*, знімає потребу у гендерному протиставленні, тому і стає тою «третьою силою», яка *остаточно духовно поєднує чоловічий та жіночий («жіночний») виміри дійсності*.

Водночас треба зазначити, що у містеріальному художньому просторі «Іоланти» немає очевидних темних сторін, можливо лише сфера сумнівів, невір'я може тлумачитися як антипод прагнення до світла й Бога. Розвиток образу Іоланти розкриває шлях «прекрасної жіночності» до духовної досконалості, коли навіть страждання служать прославлянню Бога, тому й долаються чудесним чином. Мотив чуда (дива) поєднується у семантичній площині «жіночності» з мотивами сліпоти та прозріння, причому й те, і інше подається як на фізичному, так і на духовному планах, що можуть не співпадати.

Так виникає далека, але досить відчутна алюзія до едіпівського циклу Софокла, що вперше ввів тему протиріччя між фізичним та духовним зором. Єднаючись з темою долі, дані мотиви визначають духовний шлях Іоланти, що успішно завершується, сягає істинної мети та набуває чудесного характеру завдяки піднесеній жертвній любові. Відтак, у сфері жіночого характеру, якому надається містеріальне тлумачення, поєднуються усі головні компоненти «вічності» жіночого образу, що знаходять свої відповідні музично-мовні вирішення, музично-образні втілення. Зокрема, це протиставлення теми долі та теми світла, що сприймаються як головні сакральні символи у музиці опери. Причому мелодійний малюнок теми світла вбирає у себе найважливіші семантично значимі інтонації опери, включаючи фатальні (catabasis, «мотив таємниці») і ліричні (захоплення та преклоніння Водемона), пов'язуючи між собою окремі моменти сюжету так, що музичне втілення заключного й

вершинного сакрального образу – як головного прояву жіночого характеру – немов виростає з музичної тканини усієї опери [98, с. 25–26].

Власною авторською міфопоетичною системою відзначені і оперні твори М. Римського-Корсакова, у яких Ю. Петрушевич [125] знаходить різні рівні архетипових рис, проявів, починаючи з вибору сюжету. Дослідниця навіть пропонує розглядати усі опери як «поверхтвір», заснований на інваріантній сюжетній схемі, яка у свою чергу сходить до архетипової сюжетної моделі, що існує в різних міфологічних системах і найбільш відома в давньогрецькому варіанті. У роботі інваріантний сюжет названий також «метасюжетом» й веде до визначення низки архетипових образів, що включають жіночі постаті, насамперед Матері, Діви, Природної чудесної істоти, але й Спокусниці, Заздрісниці, тобто з негативного етично-подієвого боку.

Відзначаються й ті архетипи, котрі відбивають стадії розвитку людського духу, а також проєкції архетипових характерологічних рис-відносин у сферу музичного формоутворення, що веде до сукупності явищ моно- та лейттемтизму, «розосереджених» форм різного масштабу, а також «мальовничо-картинного симфонізму» як специфічної риси оперної драматургії Римського-Корсакова. На останній дуже впливають архетип міфологічного простору у його єдності с архетипом споконвічної стихії, в основному пов'язаним з образами моря та лісу (див.: [98, с. 6–7]).

Вплив міфологічних та казкових персонажів на характери оперних персонажів у творчості М. Римського-Корсакова виявляється в дослідженні Дун Сіньюаня [51], який звертає увагу на провідне значення для всіх опер майстра, від «Псковитянки» до «Китежа», особливої фідеїстичної теми, котра зумовлює музичну поетику чуда, а це зумовлює й нові авторські чинники оперної музичної мови. Дослідник доводить, що оперна поетика Римського-Корсакова надає рідкісний взірєць характерологічної єдності всіх творів у даному жанрі, коли всі персонажні характеристики, всі образні риси спрямовані до створення загальної конепції, єдиної концептосфери, в осередку якої розташовані саме жіночі персоналії. Усі мотиви поведінки оперних героїв, композиційні проєкції

образів зумовлюються ідеологічною системою – як системою етичних, естетичних, соціально-психологічних, нарешті художньо-образних оцінок.

Саме жіночі образи та їх моральні якості, як специфічні вияви «жіночого», як сталої цінності буття, тобто як «вічно-жіночого», є головними рушіями оперної дії, критеріями розвитку сюжету та ступеня його завершеності. На них покладається найважливіший обов'язок поєднувати два світи – реальний земний людський та уявлюваний природно-обумовлений чудесний, таким чином долати смертні обмеження, переходити, переводити до духовного безсмертя. Множинність музичних мотивів, що репрезентують дві основні предметні сфери існування оперних характерів, забезпечується надзвичайною мелодичною та гармонічною винахідливістю Римського-Корсакова, водночас його суто синтетичним сприйняттям оперного образу, що є не лише чутним, але й зримим, пластично-видовищним.

Найголовнішою рисою, що відрізняє саме «високі» жіночі характери, також стає головним каталізатором усієї системи оперної дії у її внутрішньому русі та зовнішніх текстових межах, є спроможність або неспроможність оперного героя (героїні) до справжньої любові, що мислиться як піднесене альтруїстичне християнське почуття. Саме воно надихає Февронію рятувати грішника Григорія та пояснює самопожертву Снігурки, так само, як і своєрідну самопожертву Марфи. Призначення для єднальної енергії любові обумовлює типи жіночих характерів та дозволяє їм також втілювати головний метасюжет чуда, адже причиною чуда є саме любов.

Навіть так звані фантастичні героїні, такі, як Панночка, дочка Весни й Мороза, Волхова, Царівна-Лебідь у своєму прагненні до любові знаходять власний мелодичний людський «голос», а їх «чарівництво» передається за допомогою поєднання нових гармонічних та мелодійних засобів, серед яких збільшені і зменшені гармонії, хроматичні ладі, «гармонійні мотиви» та мелодизовані гармонічні звороти. Суттєву роль у втілення чарівних перетворень відіграє мелодика ювіляційно-орнаментального колоратурного типу, що розвивається як у вокальних партіях, так і в оркестровому звучанні.

Кантиленні аріозно-пісенні інтонації у єдності їх з високим ліричним сопрановим тембром відзначають головні катартичні – для усієї дії – моменти оперної композиції.

Дун Сіньюаню вдалося довести, що природна стихія в розумінні її в оперному матеріалі перетворюється на певний фідеїстичний простір, у якому можуть відбуватися як чудесні, так і жахливі події, вона має і матеріальну, і духовну сторони, власне як і людське звичаєве життя. Вона перетворюється на творче начало, розкриває свої чудотворні можливості лише при спілкуванні з людиною, яка має достатньо високі моральні якості, тобто здатна впливати на оточуючий світ власним характером, а цей останній загартовується у любові, у вчинку любов'ю.

Складною характерологічною картиною, що спирається на жіночі образи-персоналії, відрізняється оперна поетика Дж. Верді, що до сьогодні продовжує висувати множину проблемних питань стосовно етико-естетичного призначення оперного жанру, типології оперних героїв та драматургічних функції музичних характеристик. Тут знаходимо і питання про життєву обумовленість, правдивість вихідного театрального-драматичного конфлікту, і питання, пов'язані з розкриттям логіки поведінки головних і другорядних діючих осіб, і міркування про комплекс наочних та прихованих рис у характерах головних героїв, які виражені музично й породжують нові засоби музично-виконавської експресії.

Не дивлячись на широке висвітлення оперного методу Верді в існуючій музикознавчій літературі (див., напр.: [21; 28; 32; 33; 39; 50; 90; 100; 116; 122; 138; 150–151; 157; 191]), питання про особливості розуміння та музичної інтерпретації жіночих образів, як зумовлене його світобаченням та ставленням до життєвого призначення людини, усе ще залишається відкритим. Його важливість визначається не лише дійсно засадничим положенням жіночого образного начала в операх Верді, а й тим, що композитор зумів найглибшим чином розкрити *сутність жіночності в її історико-онтологічному та особисто-психологічному призначенні*, а також розробив досить переконливу

актантну модель гендерних відносин, як тих, що набувають провідного соціального значення за будь-яких історико-культурних умов. Також важливим видається розкриття принципового зв'язку створюваних в операх Верді жіночих образів з семантикою трагедійності як особливим естетико-художнім феноменом.

Провідне значення, драматургічне положення жіночих персоналій у сюжетичі та музичному змісті опер Дж. Верді, перш за все, пояснюється провадженням саме через них ключової для оперного жанру теми любові. Причому, не дивлячись на завжди притаманну творам Верді особистісну гостроту любовної колізії, його ставлення до цього людського почуття – душевного стану – є значно ширшим, дозволяє тлумачити кохання як онтологічно вмотивоване, тобто як буттєву якість людської свідомості, що має безліч проявів та є дотичною до усіх ціннісних етичних та естетичних реалій людського життя.

Гуманізм та особлива довіра до людини, віра в її духовну красу дозволяє Верді сприймати стан любові як завжди потрібний і притаманний людині, навіть у кризових ситуаціях та суперечливих моральних обставинах. Це є для нього головним рушієм соціальної солідарності та показником піднесеності й справжності міжособистісних стосунків. У цьому італійський майстер напрочуд близько підходить до філософсько-культурологічного та філологічного пояснення феномена любові в сучасних наукових дослідженнях (див.: [1; 13; 27; 61; 66; 79; 120; 123; 126; 131; 134; 137; 166; 186]).

Композиційні норми оперних творів Верді, вироблені ним самим, але узгоджені з вимогами сучасного йому європейського оперного театру, свідчать про функціональну значущість окремих персоналій та характерів. Залежно від їх диспозиції при сценічному втіленні оперного тексту розкривається головна драматична ідея.

У цілому, у своїх операх Верді тонко показав відмінність між утопічністю внутрішніх прагнень і трагедійністю зовнішнього здійснення – у зовнішньому житті – своїх головних героїв, тому внутрішній контраст провідного образу в

його операх можна визначити як протиріччя між трагедією та утопією, реальними обставинами та ідеальними намірами, фатальністю буття та інтенціональною красою людини. Саме в зіткненні цих начал полягає головна суть трагедійної естетичної концепції оперних творів композитора, найбільш безпосередньо та зі збереженням антиномічної серцевини втілена в провідних жіночих образах (власне, жіночі образи майже завжди займають у творах Верді визначальні в змістовому та структурно-композиційному відношенні позиції)

Навіть в опері «Ріголетто», у якій трагічна спрямованість оперної семантики спочатку зумовлена образом головного героя – блазня Ріголетто, трагедійна подієвість поступово зміщується убік образу Джильди. Він є головним каталізатором трагедії, водночас єдиний залишається за її межами у своїй піднесеній чистоті й жертвовності. Алі його відблиск, як проникнення ідеї всепрощення до «темної» душі Ріголетто, стає визначальним в еволюції образу блазня.

Ріголетто – збірний символічний персонаж, тому що перебуває в «зоні» протиборства зла (стрижнева ідея образу герцога) і добра (етична основа образу Джильди). Зовнішнє й внутрішнє в «портреті» Ріголетто розкривається протягом низки сцен. Так, перша дія – вихідна сцена Ріголетто з графінею Чепрано й герцогом, свого роду «презентація» персонажа; ритм менуету підкреслює дещо зухвалі інтонації в партії Ріголетто; «хроматичне стаккато» змальовує його кривляння. У сцені з Монтероне до оркестрової партії Ріголетто уривається вихор тридцять других, часте паузування, а оркестр короткими ламаними ходами зображує гримаси блазня. І лише після прокльону Монтероне Ріголетто скидає личину блазня й стає самим собою. Зі слів «О боже, що чую!..» перед нами розкривається його внутрішній портрет. У мелодії – секундові інтонації, спадні квартові ходи, мінорне звучання. Монолог Ріголетто «Навік тим старцем проклятий я...» – як відзвук прокляття з остинатними побудовами в мелодії. Зустріч зі Спарафучилле – найманім вбивцею – змушує Ріголетто з новою силою відчувати ущербність власного положення. Страждання приниженої, усіма зневаженої людини, ненависть до

ворогів придворних виливаються в монолог, мелодійну основу якого становить декламаційно-гнучкий речитатив з дрібним паузуванням, що створює ефект надривності. У другій дії зіткнення внутрішнього й зовнішнього «світів» Ріголетто досягає рівня граничної трагедійної напруги зі спробою відсторонитися в невигадливій пісні. Наспівуючи її, Ріголетто намагається сховати свій психологічний стан, але мінорний колорит і переривчасті інтонації видають затаєний біль. Риси зовнішнього, ситуативного в поведінці персонажа відбиті в частому паузуванні й наявності шістнадцятих; внутрішній стан відбитий у мінорному фарбуванні та спадних секундах (традиційний знак сердечного надриву). Кульмінація зіткнення душі та оточуючого світу виражена в драматичній арії-монологі «Куртизани, виплодки пороку!...». У мелодії, що падає зверху вниз впродовж октави, відчутні біль і скорбота; в оркестрі – вихор шістнадцятих як попередження метаморфози образу в третій дії – у сцені помсти Ріголетто. Трагічне розв'язання образу при усвідомленні загибелі доньки виражене переважливо гармонічним шляхом. Тут немає показного драматизму, адже сили героя вичерпані, тому на зміну афектації приходить затаєний ліризм – знак вищої трагедії особистості як вищого болю без особливих зовнішніх проявів. Ми простежили еволюцію цього образу, оскільки вона відбувається під знаком не стільки його власної долі, скільки долі його доньки, тобто жіночої, що уособлює й вищу красу, й найвищий трагізм «жіночності». Відтак Ріголетто розплачується за жіночу жертвовність, хоча й залишається на боці жорсткого чоловічого виміру реальності.

В «Травіаті» дієві сценічні чинники особистісної трагедії розділені між обома головними героями цієї опери – Віолетою а Альфредом. Але знову в музичному сенсі епіцентром трагедійного переживання постає саме жіночий характер, образ Віолетти; в образі Альфреда трагедійний момент виражений не настільки вагомо, і він залишається резонансним щодо образу Віолети, хоча і у його музичній характеристиці відбите *зіткнення зовнішнього та внутрішнього мирів*.

Вихідна арія Віолети – «Веселоцями життя чарівне»: на тлі вальсового ритму рух восьмих і шістнадцятих характеризують легкодумство головної героїні. У дуеті Альфреда й Віолети в момент полум'яного зізнання Альфреда в любові у вокальній партії Віолети виникають остинатні інтонації і висхідний стрибок на тритон, які виявляють внутрішню тривогу героїні, удаваність її впевненості. Арія Віолети «Чи не ти мені в тиші нічній...» виражає дійсні почуття героїні. Вокальна партія різко змінюється, з неї зникають легковажність та поверхова рухливість. Діапазон розширюється, мелодія набуває більшої плавності та наспівності, лише зрідка порушуючись раптовим паузуванням, що вказує на хвилювання й занепокоєння. У другій частині арії «Бути вільною, бути безтурботною...» Віолета намагається повернути собі колишню впевненість. У тональності ля мажор звучить пісенна арія, однак зменшений трезвук в оркестрі виявляє невідповідність між словами героїні та її почуттями. Отже, у протиставленні двох основних елементів – ліричного й драматичного – розкривається фатальне протиріччя між справжньою красою внутрішнього світу Віолети та хибним блиском її зовнішнього життя.

У другій дії яскраво позначений конфлікт між зовнішнім і внутрішнім «портретами» Віолети в сцені Віолети з Жоржем Жермоном – батьком Альфреда («Ви зрозумієте силу страсті...»). Відбувається накладення двох іпостасей образу. З одного боку – діапазон чистої квінти й комбінація восьмих і шістнадцятих, що характеризують зовнішній вигляд героїні, з іншого боку – часте паузування та плавність інтонування, що розкривають стан її свідомості, справжні почуття.

Тема любові Віолети – спадна поступенева мелодія на тлі тремоло басів – одна із психологічних кульмінацій опери, як і її прощальна арія («Цей портрет улюблений мій...»: у вокальній партії остинато на ноті «ля», в оркестрі – тридцять другі із паузуванням). Середня частина цієї арії витримана в характері романсу. Віолета просить Альфреда, щоб він не залишався один: висхідна мелодія на тлі мірного супроводу малює новий цілісний образ Віолети – благородний та катартично піднесений. Оркестр востаннє проводить тему



любові перед смертю Віолети, таким чином безпосередньо пов'язуючи дані два провідних музичних символи, що знаменують високу трагедійну сутність жіночого оперного характеру.

В опері «Аїда», також як і в опері «Травіата», трагедійними є два персонажі, причому обидва є жіночими, і ця парність жіночих образів є спорідненою з канонічними рисами європейської оперної поетики, починаючи з творчості К. Монтеверді та Г. Перселла. Перша характеристика Аїди дана в інтродукції: це тема любові та туги за волею, які проводять скрипки з альтами. М'яке, приглушене звучання, поступеневий рух створюють образ Аїди. На відміну від попередніх двох опер, у характеристиці Аїди не виявляється показного легкодумства, навпаки, відразу відкривається його смислова глибина. Образ героїні розкривається з двох позицій: рабині-невільниці та вільної люблячої жінки. У монолозі Аїди «Повернися з перемогою до нас!..» висхідний рух до кварта упередметнює рішучість Аїди та її любов до Радамесу всупереч усьому. Друга частина монологу «І я не смію...» показує в оркестрі – синкопований ритм струнних, у вокальній партії – жалібну мелодію, засновану на секундових інтонаціях, що малюють портрет невольниці. Третя частина монологу «Боги мої!» витримана у вільній імпровізаційній формі. Глибоке переживання героїні передане рухом терцій і секунд на тлі тремоло басів.

У дуеті Аїди й Амнерис спочатку звучить тема любові Аїди, а потім скорботна мелодія, пронизана малими секундами. Довідавшись, що Амнерис і Радамес скоро одружаться, Аїда впадає у відчай. Сумна мелодія оповідає про руйнування мрії Аїди; благальні секундові інтонації знову відкривають іпостась рабині-невільниці. У третій дії в речитативі Аїди «О, край рідний...» звучать інтонації лейтмотиву любові Віолети з опери «Травіата», що дозволяє засвідчувати усвідомлення композитором семантичної спорідненості жіночої сутності характерів двох даних героїнь. Романс Аїди «Піднебіння блакитне...» – пісенного складу. У ньому проявляється деяка відчуженість, безвихідність. І знову комбінація малої секунди з висхідною квартою передає конфлікт між внутрішнім призначенням і зовнішнім фатальним збігом обставин життя

героїні. У дуеті Аїди й Амонасро Аїда знову мріє про щастя («Вернемося ми скоро в край рідний...»). Аїда пропонує Радамесу план: «Біжимо! Покинемо цей край...» – ці слова супроводжуються остинато на ноті «ре». Коли Аїда пробирається в підземелля до Радамесу, щоб вмерти разом з ним, на тлі *pizzicato* контрабасів у вокальній партії звучати ходи по малому тризвуку. «Бачиш, відкрили небеса...» – в основі мелодії висхідний квартсекстакорд, а трохи пізніше – його секундове доповнення.

Прощальний дует Аїди й Радамеса «Вибачай, земля...» відрізняється скульптурним ліпленням, скорботною виразністю та пластичною ясністю в поєднанні з хиткими зникаючими інтонаціями. Ходи на малі інтервали й тритони створюють «щемливе» інтонаційне середовище.

Образ Амнерис розвертається в тріо з першої дії «Незвичайною радістю горить твій погляд...», де гнучка, жагуча мелодія звучить на тлі плавного руху тріолей. В оркестрі – лейтмотив любові Амнерис, що переміняється лейтмотивом підозри. Тривожно-рвучка мелодія стакато в межах великої секунди звучить в оркестрі. Лейтмотив ревнощів Амнерис звучить у взаємодії з темою її звертання до Аїди, надаючи музичній логіці ясність персоніфікованої сюжетної дії. Завдяки багатогранності психологічної характеристики, відбитої в музично-тематичному контурі образу, Амнерис виявляється найбільш динамічним персонажем, що особливо ясно розкривається в сценах і ансамблях з Аїдою й Радамесом. Так, у фіналі другої дії в партії Амнерис ходи на чисті квінти й октави створюють враження непевності, невизначеності, тоді як колючі ходи по тритонах і хроматизмам підсилюють ефект напруженого очікування. Виконується бажання Амнерис – вона буде дружиною Радамеса – і широта мелодійного подиху, рух тріолей передають стан щастя Амнерис.

Четверта дія. Амнерис знаходиться в підземеллі: звучить тема ревнощів, а душевний конфлікт передається оркестровим епізодом, що виділяється за силою драматичної виразності. Любов, ревнощі, спрага помсти змішалися воедино. Тремоло, тритонові звучання передають розпал страстей у душі Амнерис. Патетично звучить вигук Амнерис «...ти повинен жити!». Квартові

оберни передають силу любові й непримиренність, причому та ж сама рішучість була в партії героїні в першій дії опери, коли вона передавала Радамесу прапор. Далі образ Амнерис драматизується шляхом запровадження у вокальній партії – спадного, уривчастого рухові чвертей на тлі хроматизмів шістнадцятих нот. Щемливі інтонації малої сексти, секунди, хроматизація вокальної лінії малюють образ люблячої жінки, яка втратила всі надії на щастя. Таким чином, і цей образ, що має найвищі ознаки пасіонарності, досягає трагедійної значущості, подвоюючи таким чином образ Аїди.

Аналітичне звернення до опер Дж. Верді дозволяє переконуватися в тому, що він знаходить власні авторські способи концептуалізації почуттєвих станів, емоційних переживань, які є водночас і різноманітними, і типологізованими, придбають певні стилістичні знаменники, але завжди поєднані з жіночими характерами.

Так, в «Ріголетто» виділяються три основні емоційно-когнітивні характеристики образу: блазень, людина, що страждає від несправедливості, люблячий батько. Для характеристики блазня Верді використовує вихровий рух тридцять інших, часте паузування, короткі ламані ходи. Внутрішній біль відбиває мінорний лад, секундові інтонації, кварта, що сходять униз. Любов до доньки показана за допомогою романсових інтонацій, широти мелодійного подиху.

Емоційно-психологічний лад образу Віолети обумовлює фатальне протиріччя між красою внутрішнього світу героїні й хибним блиском її зовнішнього життя, що розкривається протиставленням двох основних стилістичних комплексів її арій – лірично-кантиленного та моторно-віртуозного. Вальсовий ритм, вузький діапазон, остинатність стають прикметами її зовнішнього світу; часте паузування, розмах мелодійного кроку, зростання декламаційної напруженості виявляють її чутливість і вразливість.

Аїда показана у двох ракурсах – рабині-невільниці й люблячої всупереч усьому жінки. Для окреслення вигляду рабині Верді застосовує «вузьку» комбінація секундових і терцієвих інтонацій. Непримиренність і рішучість Аїди

розкривається в напористому поступеному русі, розгонистих квартових оборотах, аріозно-гімнічній стилістиці. В образі Амнерис твердість характеру героїні, обумовлена її соціальним статусом, показана марші-подібним характером мелодій, квартовими оборотами, дрібним акцентуванням. Щире занепокоєння й почуттєві протиріччя через любов до Радамеса виражені тріольним ритмом, стаккатністю, безперервною нав'язливістю малих секунд.

Стилістичною основою музичної семантики жіночих образів, при усіх їх відмінностях, слугує розвинене мелосне начало, щедро збагачений авторськими інтонаційними знахідками мелодичний матеріал, який підтверджує значення мелодії, мелодичних тем як головних провідників інтроспективної музичної символіки. Верді створює настільки розгалужену систему жіночих персоналії-характерів та їх музичних характеристики, що його оперний метод варто порівняти з романізацією, адже він запроваджує до оперного життя цілу галерею яскравих жіночих особистостей, котрі стають провідниками найглибших естетичних ідей композитора.

Явище романізації емоційного змісту, мелодійної мови опери передається від Верді до Д. Пуччіні, оперна поетика якого є самотнім перетворенням і продовженням верді-веристського стилю, причому з успадкуванням трагедійних ідей, пов'язаних з темою любові, та тих стилістичних комплексів, які вже закріпилися в текстологічному полі романізованої опери, стали константами музичної оперної мови.

Залучаючи аналітичні характеристики оперних композицій Д. Верді можна виявляти специфічну амбівалентність почуття любові в його естетичному перетворенні та художньому втіленні в музичному тексті опери. Причому наголошується неоднорідність, складна суперечлива природа даного почуття, яку рівною мірою припускає смуток і радість, втрату й придбання як відбиття *складної долі* героїнь, як свідчення глибини й парадоксальності психологічного світу жіночої особистості.

Разом з тим інтегративною художньою якістю саме жіночого переживання любові стає *насолада красою* як індивідуального переживання,

так і образу, у якому воно втілюється. Тому милування красою зовнішнього вигляду та отримання естетичної насолоди від пізнання прекрасного внутрішнього світу героїні стають неодмінними чинниками втілення трагедійної семантики жіночих образів в операх Дж. Верді. Завдяки цьому вони залишаються не лише осередками етичних колізій, а й головними провідниками катартичних вирішень і фінальних художніх висновків. Ця настанова оперної поезики Верді зберігає своє значення в подальшому розгортанні трагедійної семантики тими любові в європейській опері.

Відтак можна засвідчувати системоутворююче положення жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді, яке виражається на актантно-композиційному та музично-семантичному рівнях, сприяє формуванню сталої естетичної моделі європейської опери, зверненої до теми та образів любові. Окрім цього, у творчості Верді пропонується оновлене авторське узагальнення смислових функцій та естетичного призначення оперних жіночих образів, музично-мовно кристалізується їх прихована сутність – як присвята жертвовному кохання та катартична трансформація почуттєвого світу.

У цілому, звернення до оперної творчості П. Чайковського («Орлеанська дівка», «Іоланта») та М. Римського-Корсакова («Садко», «Снігурка», «Царева наречена», «Сервілія») дозволяє переконуватися, що семантика жіночих образів визначається не лише індивідуальними характерологічними особливостями, а й міжсуб'єктними взаєминами – художньо-подієвими відношеннями, драматургічними зв'язками між персонажами опер; саме вони опосередковано виявляють глибинний (вершинний) смисл жіночого образу, його епіко-ліричне (релігійно-містеріальне), лірико-драматичне або трагедійне призначення.

Так, в «Орлеанській діві» розкриття образу головної героїні як жертвовного богообраного, що втілює ідею сакрального подвигу та трагічної долі, відбувається завдяки розміщенню образу Іоанни між двома просторами – життєво-приземленим та ангельським, з їх представниками та голосами; саме через спілкування з «вищими силами» розкривається доля Іоанни й краса її внутрішнього світу.

В операх Дж. Верді сутність жіночності в її історико-онтологічному та особисто-психологічному призначенні розкривається на основі переконливої актантної моделі гендерних відносин, з ключовою для них темою любові. Навіть в опері «Ріголетто», у якій трагічна спрямованість оперної семантики спочатку зумовлена образом головного героя – блязня Ріголетто, трагедійна подієвість поступово зміщується убік образу Джильди.

Оперна поетика Верді є свідченням глибини й парадоксальності психологічного світу жіночої особистості, доводячи, що інтегративною якістю художнього втілення жіночої любові стає насолода красою як самого переживання, так і жіночого образу, у якому воно втілюється. Тому милування красою зовнішнього вигляду та отримання естетичної насолоди від пізнання прекрасного внутрішнього світу героїні стають неодмінними чинниками втілення трагедійної семантики жіночих образів в операх Дж. Верді.

## **2.2. Гендерні особливості концептуалізації прекрасного, любові й долі в оперній формі**

Продовжуючи проводити паралелі між оперним мисленням Д. Верді й П. Чайковського, можна вбачати резонанс «шекспірівської теми», розвиненої італійським майстром, в «пушкінській темі» оперної творчості російського композитора. Це дозволяє думати, що специфіка образного втілення «вічно-жіночого», як узагальнюючого парадигматичного щодо типологічних рис «жіночої семантики» явища, обумовлена *суміщенням концепцій любові, долі та прекрасного*, причому любов набуває персоніфікованого, водночас відсторонено-ідеального тлумачення; доля, фатальне начало, проступає крізь усю систему структурно-композиційних, у тому числі міжсуб'єктних, відносин; прекрасне формується типом, способом та вокально-тембровим оформленням музичного звучання.

Звичайно, багатомірність та емоційно-характерологічна множинність явища любові сприяє різноманіттю її оперної інтерпретації, водночас, формуються певні семантичні канони оперного жанру щодо відтворення

любовних відносин, стану закоханості – і як щасливого, і як трагічно невдалого. Разом з темою «вічно-жіночного», тема любові стає ціннісним осередком оперної архітекτονіки, прагнучи відбивати як антиномії людського існування, так і *здатність вищої смислової (божественної) реальності тріумфувати в людині*. Відзначимо деякі провідні тенденції інтерпретації теми любові у її зв'язку з ідеєю «вічно-жіночного».

Любов найчастіше постає найвищою цінністю, що недосяжна у житті й заради якої варто пожертвувати собою, що стає переважаючою мелодраматично-трагедійною тенденцією (Дідона в опері Г. Перселла, майже усі героїні Д. Верді та Дж. Пуччіні, героїні опер П. Чайковського та Ш. Гуно і т. д.). Якщо сюжет розвивається убік епічного вирішення, то героїня в змозі зберегти власне життя, завдяки втручанню, допомозі вищої сили (Агата у «Вільному стрілку» К. Вебера) або сама стати Рятівницею світу (граду, Сервілія у М. Римського-Корсакова).

Трагізм ходу подій іноді зм'якшується, іноді – знімається передбачуваністю розв'язки, яка, у свою чергу, передбачена відданістю героя не власному особистісному почуттю, а суспільному обов'язку, його відповідальністю перед соціумом – почуттям боргу перед вищими Вчителями. Досить повно дане тлумачення надане в операх М. Римського-Корсакова, С. Танеєва; з ним пов'язані деякі особливості тлумачення провідних образів в операх Ш. Гуно «Фауст» і «Ромео й Джульєтта», у яких музичним шляхом відкривається позитивний зміст фатальної розв'язки. Особливим етапом на шляху твердження даної інтерпретативної тенденції виступає оперна творчість Р. Вагнера.

В оперному розумінні любові як єдиного стану світу виражається тлумачення любові як «сторге» і «агапе» (по давньогрецькому визначеннях та їх тлумаченню С. Аверинцевим [1]), тобто як любові до близьких, до родини й друзів, як «стану свідомості», що сходить з аналогічної висоти, тому сприймається «за умовчанням» з боку персоніфікованого суб'єкта оперної дії, будучи тем началом, якому він повністю віддає себе.

Масштаб оперної дії, присвяченої «вічні» темі любові, виходить за межі локальної історичної або життєво-повсякденної ситуації, мислиться як типовий для культурного існування людини, тому дане дія виявляє здатність ставати метафорою будь-якого історичного хронотопа, провокує осучаснені трактування – переноси в часі, зміни зовнішніх, видовищних, координат оперного сюжету. На новому рівні сприймається умовність персонажів – як символічних постатей, котрі одним власним іменем вже виявляють надлюдську природу або особливе загальнолюдське призначення. Тому підвищується семантична єдність характеристик персонажів – суб'єктів оперної дії, цілісність образу діючої особи, як обумовлена драматургічним положення цієї особи, рівнозначним її моральній непорушності.

У характеристиках жіночих персонажів з узагальнюючою етичною місією підсилюється «об'єктивність» музичної мови – її зв'язок з колективними музичними жанрами, зокрема, пісенністю, гімнічністю, маршовістю й хоральністю, іншими усталеними риторичними музично-мовними засобами, тобто підсилюється риторизація образу з боку музично-поетичного мовлення. Засноване на подібних лексемах музичне висловлення здатне передаватися від окремого персонажа до хору, набувати узагальнюючого значення. Іноді зберігається властива класицистській опері подвійна структура фіналу, яка відображає часовий збіг особистої й соціальної історії, надає особистій лінії оперної дії можливості піднятися на узагальнений рівень, а всьому фіналу надає смислової ясності, структурної завершеності (так відбувається в операх В. Моцарта, за каноном опери-серія, але це притаманне й більшості опер М. Римського-Корсакова). Але завжди саме *любов визначає долю – й оперну композиційно-сюжетну долю – жіночого образу, так само, як і його можливість поставати прекрасним, сягати естетичної, тілесної та духовної височини.*

Для того, щоб уточнити, поглибити підходи до явища любові в його оперній інтерпретації та в єдності з явищем «жіночності», спробуємо дещо роз'яснити теоретичні передумови, тобто критерії вивчення й оцінки даного



явища. Підкреслимо також, що до останнього часу наукові концепції любові підкорялися іншим теоретичним ідеям, загальним філософським або культурологічним концепціям людини (Г. Гадамер [36], О. Лосєв [94], Е. Фромм [166], деякі інші), навіть якщо поняття любові займало в них центральне місце. Найбільше прямо до даного феномена підійшов С. Аверинцев, в енциклопедичній статті «Любов», у якій він характеризує любов як «інтимне й глибоке почуття, спрямованість на іншу особистість, людську спільність або ідею», тобто багаторівнево. Даний автор обґрунтовує важливість системного підходу до явища любові, оскільки в ньому, «як у фокусі, перетнулися протилежності біологічного і духовного, особистісного і соціального, інтимного і загальнозначущого». На той же час, Аверинцев підкреслює, що «якими б не були різними між собою по своєму психологічному матеріалу Л., якої мати любить свою новонароджену дитину, Л., якою закоханий любить свою кохану, і Л., якої громадянин любить свою батьківщину, усе це є Л., що відрізняється від усього, що тільки «схоже» на неї – від егоїстичного «потягу», або «переваги». І це відбувається тому, що «Л. виникає як саме вільне й тому «непередбачене» вираження глибин особистості; її не можна примусово ані викликати, ані подолати» [1, с. 280-281].

У зв'язку з системним підходом до явища любові, Аверинцев приводить термінологічні визначення типів любові, розроблені у філософії й мові стародавніх греків: «Ерос» – це стихійна й жагуча самовіддача, захоплена закоханість, спрямована на плотське або духовне, але це те, що завжди дивиться на свій предмет «знизу нагору», що й не залишає місця для жалості або полегкості. «Філія» – це Л.-дружба, Л.-приятельство індивіда до індивіда, обумовлена соціальними зв'язками й особистим вибором. «Сторге» – це Л.-ніжність, особливо сімейна, «агапе» – жертвна поблажлива м'яка, така, що опікує, Л. «до ближнього» [1, с. 281].

У мистецтві знаходять висвітлення всі названі типи любові, а сюжетна інтрига, драматична напруга образних взаємодій найчастіше розкриваються як протиріччя між ними, як між способами людини досягати любові. Більше того,

характер протиріч між рівнями, формами, ціннісними результатами любові визначає перевагу того або іншого естетичного нахилу художньої концепції – драматичного, ліричного, трагедійного, епічного, виявляючи, таким чином, багатомірність любові як естетичного відношення. Але якою б не виявлялася любов у її життєвому або художньому вираженні, дві її якості залишаються постійними. Любов виражає естетичне начало у його найбільш чистому індивідуально-смісловому вираженні; вона несе в собі всі ті протиріччя, які властиві людині – її свідомості, обумовлені кращими й гіршими, досконалими та найбільш вразливими сторонами людської свідомості, ціннісно-сміслового досвіду людини.

Іншими словами – любов завжди, так чи інакше, відбиває антиномії людського існування. Однак яким би суперечливим не був людський шлях любові, її ідеальна сутність залишається незмінною. Любов є духовним феноменом, вона виражає здатність вищої духовної (божественної) субстанції тріумфувати в людині. Вона найбільшою мірою визначає, формує уявлення про духовне. Ця особливість феномена любові обумовила його нову актуалізацію в наукових дослідженнях останніх двох десятиліть (причому переважно написаних жінками).

Так, О. Отраднова [123] розробляє поняттєво-теоретичний аналітичний підхід до любові в опорі на її антиномії, у зв'язку з чим звертається до історії культури в її основних фазах і граничному часовому обсязі – від античності до постмодернізму. Вона справедливо наполягає на спорідненості явищ любові й розуміння, знаходить у явищі любові екзистенціальну й соціокультурну світоглядні константи, «конфлікт інтересів» духовно-морального й чуттєво-практичного планів культури, також вказує на єдність і протистояння етичного й естетичного начал у любові, вводячи їх до культурно-філософського контексту розуміння феномена любові.

Важливим напрямком її роботи стає дослідження можливостей концептуалізації поняття «любов» у різних формах культури (у міфі, релігії, моралі, мистецтві, філософії); до уявлення про антиномії любові вона додає такі

сутнісні характеристики, яку дають можливість кваліфікувати любов як спрямованість однієї людської індивідуальності до іншої, реалізацію фізичного й духовного потягів, трансценденцію особистості за межі власної екзистенції до сфери вищих цінностей.

О. Канишева [61] виходить, скоріше, не з диференціації явища любові, а з його цілісності, прагнучи розкрити його онтологічне значення, у зв'язку з чим запроваджує поняття про «духовну любов», а мету свого дослідження знаходить у тому, щоб розкрити духовні підстави любові, показати зв'язок любові й свідомості в сходженні Я до самого себе, у ствердженні духовності любові. Вона базується на переважному розумінні любові як філії, розбудовує діалогічний аспект феноменологічного аналізу природи любові.

Теоретичне значення дослідження Г. Кизюн [66] знаходимо в тому, що воно дозволяє зв'язувати давньогрецьку класифікацію типів любові з аксіологічним напрямом російської класичної філософії, зокрема, з вченням В. Соловйова, православними підставами поглядів М. Бердяєва, С. Франка. У російській філософії активно розбудовується ідея «смислу любові» як розквіту й напруги індивідуального життя людини, як творчого процесу самовдосконалення особистості, поєднання з двох істот вищої третьої, як засобу натхнення, перетворення людини, відновлення «образу Божого» у матеріальному світі, вищої творчої сили й шляху до безсмертя. Дана робота дозволяє впевнитися в тому, що в російській філософській думці поняття любові узгоджується з поняттям безсмертя, що пояснює концепцію естетичного й, у зв'язку з ним, любові в роботах М. Бахтіна. Причому шлях до бога в любові може пролягати через сильне, живе почуття до іншої людини, тому «ерос» не відкидає «агапе», а може сполучатися з ним.

Подібним шляхом іде у своїй дисертаційній роботі О. Кочетовська [79], яка пропонує розглядати любов як «цінність російської культури» і зв'язувати з нею своєрідність розуміння культури в російській філософській традиції. У її інтерпретації любов постає способом досягнення цілісності людини, здійснення особистісного сенсу життя, прагненням до щастя. Однак очевидно й те, що

повнота реалізації даного прагнення для окремої людини залишається неможливою, у силу специфіки духовних потреб особистості.

Звертаючись до фундаментальної «класичної» літератури, відмітимо, що специфіку любові як буттєвого стану людини Е. Фромм визначав на основі екзистенціальних дихотомій, основною з яких є дихотомія життя й смерті, а похідною від неї й найбільш болісною для людини – протиріччя короткої тривалості життя людини та історичного родового часу людства: «...людина могла б брати участь у процесі історичного розвитку людей тільки в тому випадку, якби час життя індивідуума рівнявся часу життя всього людства. Людське життя, яке починається й закінчується у випадкові моменти історичного розвитку людства в цілому, перебуває в постійному конфлікті з потенційно закладеним у кожного індивіда призначенням, яке полягає в реалізації всіх його можливостей» [166, с. 62–63]. Людина не може усунути екзистенціальні протиріччя, пише Фромм, але вона може по-різному на них реагувати; «вона може наповнити своє життя смислом», «стати щасливою завдяки повній реалізації дару, що представляє собою людську особливість – дару розуму, любові, праці на благо людини та в ім'я людини» [166, с. 67–68]. Отже, духовність як суперечливий дихотомічний феномен відбиває антиномії людського осмислення часу, а сам час піднімає до рівня головної цінності, удержати, закріпити яку, нехай навіть за межами індивідуального фізичного існування, забезпечити нескінченну тривалість якої як «тривалість духу» стає загальнолюдським завданням.

Недарма міркуючи про зміст вихідних антиномій людського мікрокосму, П. Флоренський називає дві початкові позиції особистості (людської самосвідомості): «алчбу безмежної Реальності й вимогу безумовної Істини». Перша пов'язана з «безмежним розширенням своєї титанічної основи» з «подоланням усякої норми, усякого смислу»; інша означає «неухильне звільнення себе від усякої реальності, усякого буттєвого». Перша веде до основи Смислу як такого, щоб «зазіхнути» на нього й побачити «Верховний Смисл» (ми скажемо – Дух) як «саму Міць». Інша веде до основної Реальності,

щоб зажадати від неї доказів її прав на буття й переконатися, що «Верховна Реальність» (ми скажемо – духовність) і є сам Смысл. Перша завершується абсолютною перемогою титанічного (буттєвого, реального), але й абсолютною поразкою: тому що вершина правди Землі є правдою Неба й людей, «... наситивши афект свого титанічного гніву, освітлюється й примиряється». Інша завершується визнанням того, що Верховна реальність, як абсолютно тверда крапка буття, є Абсолютний Смысл, тому що правда Неба – вона ж правда Землі, з якою боролася людина: «Годі томління духу згасне й розпач зажевріє радістю знайденої Істини реальності. Необхідний і той, і інший шлях» [162, с. 142].

Так П. Флоренський у властивій йому термінології описує двоїстий рух людської свідомості – до духу й від нього; крапкою перетинання цих двох шляхів, моментом зустрічі людини з самою собою, як з духовною, відчуваючою та мислячою істотою, є смысл – Абсолютний смысл, що породжує «велику символіку» культури, у тому числі, і символіку любові разом з символікою «вічно-жіночного».

У пошуках даної символіки й способів її вивчення будують свої дослідження Н. Садунова, яка звертається до світоглядних категорій німецького романтизму, і М. Ползунова, що зв'язує проблему любові з теорією мовних жанрів і дискурсивним підходом до культурної прагматики [134; 126]. Якщо значення першої з названих робіт обумовлене відкриттям особливої місії епохи романтизму у виведенні на перший план культурної рефлексії явища любові, то методологічна важливість іншої визначається поняттями мовного акту, мовного вчинку й мовного жанру, дискурсу й мовної поведінки, а найбільше – виділенням такого мовного жанру, із властивими йому актантними властивостями, як «освідчення в коханні», на основі вивчення його репрезентації в художньому тексті. Текстологічний підхід до явища любові не випадково запропонований саме у філологічному дослідженні; зусиллями літературознавців наукова концепція любові конкретизується, набуває

аналітичної доказовості, зв'язується з мовними засобами й способами їх лексико-граматичної організації.

Так, М. Ползунова [126] відзначає, що для мовного жанру «Освідчення в коханні» показовим є наявність двох і більш різних за статтю та віком суб'єктів, внутрішня мова, використовувана для передачі психологічного стану персонажа, для опису його інтелектуального й емоційного світу, емоційна й експресивна лексика, засоби словесної образності (метафора, метонімія, синекдоха, уособлення, образне порівняння, епітет, деякі ін.). У виділені нею варіантах «Освідчення в коханні» полярними з'являються «свідчення в коханні до прекрасного» і «Освідчення в коханні до загиблого улюбленого», «Нерозділена любов жінки», тобто устремління до виходу за межі особистісного Я, як придбання вищого смислу і зосередженість на особистій втраті, замикання в межах індивідуального почуття. Дані ціннісні параметри любові є особливо важливими для оцінки музичних шляхів «Освідчення в коханні» в опері. Також важливим представляється те, що акт «Освідчення в коханні» стає головним способом експлікації любовного переживання.

Проблема експлікації любові також стає заголовною в дослідженні А. Руденко, у якому в руслі філософсько-антропологічного розгляду феномена любові виявляється складність підходів до проблеми людської любові, тенденції сакралізації й профанізації сутності любові [131]. На подібні ж дискурсивні тенденції теми любові звертає увагу А. Севастеєнко, що знаходить у відношенні до любові та у способах її вираження культурно-історичні форми екзистенціального переживання [137].

Головні з її думок про любов обумовлені тим, що в любові, як змісту переживання, є також власна форма вираження пережитого, власний «порядок», тобто іманентні логічні структури, звідси двоїстість «форми порядку – змісту почуття», причому «порядок любові» є формалізованим переживанням, дискурсивно вираженою структурою, а переживання – це живий досвід, найбільш близький романтичному світовідчуванню. Усвідомлення любові пов'язане з переживаннями окремих людей, у випадку творчого

вираження веде до пошуку засобів самоідентифікації, на їх основі – до персоніфікації, до створення умовного образу-личини, через який виявляється певне соціальне відношення.

З типологією даних відносин пов'язана предметна сфера дисертації К. Шапінської, котра досліджує любов на основі аналізу літературних текстів, виявляючи її суб'єктно-об'єктний характер, націленість на Іншого у прагненні знайти безсмертя, одночасно і як своєрідний «потяг до смерті» [186].

Саме останнє надихає науковий пошук О. Філіпченко, музикознавче дослідження якої дозволяє пов'язувати феномен любові з явищем трагічного й знаходити в музиці архетипову модель *Liebestod*, як «вічної теми» мистецтва, цілком зумовленої ідеєю «прекрасної жіночності». Автор прослідковує історичний процес формування музичної моделі *Liebestod* у традиціях трубадурів, труверів, міннезінгерів, визначає її ренесансний ракурс у мадригалах К. Дезуальдо, нарешті, звертається до неї як до оперного сюжету у творчості К. Монтеверді, Х.-В. Глюка, Р. Вагнера, К. Дебюссі, І. Стравінського, С. Сидельникова, О. Рибнікова [161].

Дане дослідження дозволяє затверджувати, що життя – смерть утворюють центральну ціннісну антиномію явища любові. Автор справедливо вказує, що поняття «*Liebestod*» пов'язане з творчістю Р. Вагнера й, зокрема, з його оперою «Тристан і Ізольда», а аналіз творчої спадщини композитора дає можливість розглядати смерть як найвище здійснення любові, як своєрідний метасюжет, що провокує появу різних варіантів *Liebestod*, але, насамперед, що з'єднує нерозривними узами тему любові з трагічною семантикою: усі люблячі герої Вагнера гинуть, але їх смерть знаменує торжество любові, її значення як божественної сили, що несе безсмертя; наділений здатністю любити персонаж стає справжнім оперним героєм.

Досліджуючи неологізм *Liebestod*, К. Шапінська вказує, що він не має точного перекладу: це і «смерть у любові», і «смерть від любові» і навіть «смерть через любов». Вона приводить судження Є. Мелетинського про те, що найбільш правомірним є використання дослівного перекладу *Liebestod* як

любов/смерть, де розділовий знак між двома поняттями підкреслює їх символічну нерозривність.

Отже, саме слово «любов», поняття «любов», на якій би мові воно не було вираженим, має концептуальну складність і багатомірність, виявляючи символічне призначення уявлення про любов. У даному аспекті пропонує вивчати поняття «любов» О. Буянова [27], затверджуючи концептологічний підхід до проблеми любові як основний для гуманітарного й мистецтвознавчого дослідження, розглядаючи концепт «любов» як вираження національної мовної свідомості й виявляючи, що серед рівної кількості дефініцій у текстових фрагментах російських та зарубіжних авторів виявляється єдиний збіг у трактуванні лексеми «любов» – через поняття «святиня».

Отже, сакральна тенденція стає найбільш загальною й широкою в концептології любові. Але порівняння повсякденного досвіду, наукових і художніх текстів дозволяє автору виявляти різноманіття, навіть строкатість оцінок любові, виражених словниковим шляхом. У наукових текстах любов найчастіше характеризується через лексичну одиницю «почуття», тобто обмежується емоційною сферою особистісної свідомості, звужується як предмет вивчення; у приказках, прислів'ях, повсякденних висловленнях воно придбає метафоричні значення, що іноді знижують, навіть висміюють її роль у житті людей [27].

Єдина сфера, у якій любов, досягаючи локальності й понятійного виокремлення концепту, зберігає широке сакральне значення, є сфера художніх текстів, отже, *образна концептологія мистецтва*.

Актуальність концептологічного вивчення феномена любові та пов'язаних з ним явищ прекрасного (краси), ідеального (смислу), долі (трагічного), нарешті жіночого начала («вічно-жіночого») підсилюється тим, що дозволяє судити про його комунікативну роль та знаходити в ньому необхідний компонент людського спілкування – людської характерології, втіленої у художній формі, що передбачає і певне мовне середовище.



Звідси актуальність підходу до любові як до мовного концепту; також діалогічність як корінна властивість концептуалізації любові; потреба в інтерпретації цього концепту з декількох мовних сторін, особливо, коли йдеться про синтетичну художню форму його створення.

Багато зі згаданих вище авторів посилаються на роботи М. Бахтіна, але частіше у зв'язку з явищем діалогу або проблемою жанру. Залишається непоміченою та роль, яку відіграє поняття любові в роботах Бахтіна. І хоча поняття діалогу також є ключовим для бахтінської концепції любові, значно важливіше її зв'язок з теорією естетичного – у тому її вигляді, у якому вона розвертається на сторінках робіт цього вченого [15–17].

Естетичне, за М. Бахтіним, входячи в художній образ, стає його емоційно-вольовим фарбуванням, ціннісним змістом (властиво, тим, що й робить образ художнім) тільки в співвіднесеності з непереборним протиріччям Вічності й детермінованого життя Смертної людини. Проекція естетичного на найглибшу антиномію людського буття підказує думку про прихований історико-генетичний зв'язок феномена естетичного з трагедійними питаннями й оцінками, створеними людиною, і про широкі катартичні функції художньої форми як естетично значимої. Естетичне виникає в багатьох відношеннях як спроба подолання розірваності людського досвіду на кінцеве й безсмертне, розірваності нитки часів, про яку, як про болісну, згадував ще В. Шекспір в «Гамлеті», роздвоєності особистісної долі, що виникає через обмеженість, і переживається як особиста трагедія. Тому для М. Бахтіна необхідною частиною естетичного постає особливий стан, що дозволяє подолати або тимчасово зняти гостроту антиномії Вічність – життєва детермінованість смертної людини.

Естетичне – ціннісний центр художнього твору; як таке воно визначає його архітекtonіку. Як естетична, архітекtonіка обумовлена самою людиною – автором, особистістю, зрештою, тим, хто сприймає, переживає художній твір. Людина же – це «любовно затверджена конкретна дійсність» [16, с. 510]. Поняття любові приймає в концепції М. Бахтіна широкий етико-естетичний зміст, стає загальною гуманітарною культурологічною категорією, яка управляє

естетичним баченням. «При цьому естетичне бачення аж ніяк не відволікається від можливих точок зору цінностей, не стирає границю між добром – злом, красою – неподобством... але... однаково обіймається всеосяжним любовним затвердженням людини... Тільки любов може бути естетично продуктивною, тільки у співвіднесенні з улюбленим можлива повнота різноманіття» [16, с. 510–511].

Отже, любов, за М. Бахтіним, це та внутрішня обумовленість художнього образу, та його своєрідна іманентна природа, яка може не бути прямо пов'язана з наявністю в творі любовної теми, образів люблячих героїв і навіть з розкриттям любовного почуття. Це, скоріше, певний загальний стан свідомості як стан світу, майже космогонічний феномен.

Зрозуміла в такий спосіб любов стає обов'язковою умовою смислового діалогу як нескінченного. Крім того, відношення любові в бахтінській філософії прямо пов'язане з етикою вчинку, з життєвою «філософією вчинку» – як вираження позиції «не алібі-в-бутті», позиції «Я-Для-Іншого – Інший- Для- Мене». Даний, індивідуально-дієвий аспект явища любові підсилює значення актантної моделі в її описанні й відтворенні науково-понятійним шляхом.

Відтак концепція діалогу стає опорною для розуміння любові, завдяки інтерпретації останньої як естетичного феномена. М. Бахтін пише, що в художній творчості естетичне стає провідним, поглинає етичне, хоча й зважає на нього як на необхідну вимогу творчого вчинку – вчинку мистецтвом, «художнього вироблення», поетики. Отже, дані відносини зближуються до тотожності, тому й користується Бахтін висловом «етико-естетичне» («морально-естетичне» – такий «подвійний» термін був широко прийнятий і в традиційній естетиці; властиво, від цієї подвійності не було позбавленим жодне обговорення естетичних явищ у мистецтві, художніх категорій). У мистецтві естетичне придбає завершальні функції – на відміну від життя, у якому воно ніколи не буває цілком завершеним, «систематично ясним й глибоким», як пише Бахтін, – завдяки семантичній самостійності художньої форми, її перетворенням життєвого (і художнього попереднього) матеріалу, тобто

завдяки переакцентуації саме як естетичній. Етичне ж, навпаки, приймає нову умовність – відкритість, як «ілюзорне», пов'язане з імітацією реальних умов вибору вчинку, одночасно, зі створенням інших місця й часу для його здійснення – вже не з позиції життєвої прагматичної доцільності, а з позиції естетичної «доцільності без мети». Отже, входячи в естетичний зміст мистецтва, етичне завершується й оформляється ним.

Однак, естетичне ніколи не завершується остаточно й у художній формі, оскільки остаточна інтерпретація змісту неможлива, виходячи з природи останнього. Тому й завершення етичного – як знання художником свого морального вибору й знання композиційних можливостей – норм, правил творчості, мовних технічних приписань, жанрових і стилєвих вимог мистецтва – не стає остаточним, але лише вказує «етос» – місце й характер – перебування смислу як на його часову (і тимчасову) умову. У мистецтві саме естетичне бере на себе «відповідальність» – як відповідальність за розуміння, за багатомірність відповідності людського вчинку «вищим смисловим інстанціям» – «ідеальному Над-адресату». Завдяки естетичному відношенню, мистецтво стає засобом виправдання всіх людських зусиль досягти смислової повноти життя – виправдання любов'ю.

Але тепер треба з'ясувати, яким музично-мовним шляхом та на яких композиційних засадах реалізується концептуалізація любові в оперній творчості; що з боку жанрової природи опери сприяє поєднанню трагічного, теми долі, прагнення краси, втілення прекрасного та любовного вчинку зі сферою «жіночності».

Почнемо з того, що мелодійна, вокальна та оркестрова, сфера оперної музики утворюється за допомогою нагромадження різних стилістичних фігур – музичних лексем, які постають репрезентантами мовного жанру «Освідчення в коханні». Їй властива вокально-голосова інтонаційність, причому не стільки общинно-хорова, скільки індивідуалізована сольна, принципова опора на горизонталь і підпорядкування їй вертикальних закономірностей, автономія теми – мелодії (мелодичной теми), посилення дискретності з метою підвищення

виразності інтонаційної горизонталі, точність мелодійного рельєфу, що виростає з його інтонаційно-тонової самостійності, окремоті кожного моменту тонової артикуляції, перевага ліричного начала як у зв'язку з почуттєвою «предметністю» музичного звучання, так і у зв'язку з індивідуацією даного почуття, зі спрямованістю до особистісного «Я», одночасно, з виразністю авторського «Я». І це відразу видає ліричне походження оперного мелосу, що від початку був зумовлений бажанням відкрити, втілити, перетворити та здійснити внутрішній світ людської особистості, тобто від початку був поглиблено психологізованим, тому й відразу мав певний заряд концептуалізації, прагнув до створення власної поняттєвої системи, за допомогою якої можливо було б впорядкувати людські почуття, гармонізувати людські афекти та переживання тощо. З музично-поетичної сторони формування оперного жанру пов'язане з виділенням специфічними оперними, насамперед, музичними, засобами образу людини як індивідуалізованого «світу почуттів», відкриваючи нові виміри особистісного переживання та доводячи його красу – як його екзистенціальну закономірність.

Нагадаємо, що творці *dramma per musica* у своєму прагненні викликати до життя дух античної трагедії, сприйняли її синкретичний характер, тяжіння до міфологічних сюжетів. На думку В. Конен «це єдине, що зв'язувало зрілу оперу XVII – першої половини XVIII століття з ідеалами гуманістів» [71, с. 40]. Створений же ними тип музично-драматичного спектаклю перетворився на інше естетичне явище. Наслідки діяльності гуманістів полягали в тому, що «доля всієї професійної музики Західної Європи впродовж, принаймні, двох наступних століть, виявилася вирішальним образом пов'язаної з театром» [71, с. 41], як справедливо відзначає В. Конен.

З музикознавчих позицій помітно, що у виникненні та розвитку опери найбільшій важливості набуває поєднання міфологічного сюжету і трагедійної інтерпретації. Завдяки цьому в європейську музику в цілому входить тема Долі. Вона успадкована від античної трагедії, завдяки синтезу в ній міфологічної форми й психологічно загостреного трагедійного змісту.

Останнє особливо цікаво для форми опери як музичного жанру й сприяє становленню різних типів оперної композиції, музично-інтонаційної виразності, а також є взаємозалежним з різними стильовими тенденціями в еволюції жанрової форми опери.

У зв'язку з визначенням основних тенденцій взаємодії античної теми як трагічної з композиційно-стильовими умовами опери виникає необхідність визначення рис і тем грецького театру в цілому – тих, які згодом одержать визначення «класичні» і будуть інтерпретуватися в трагедійному руслі й переломлюватися в жанрі опери.

Музична культура античної Греції утворює перший історичний етап у розвитку музичної культури Європи. Разом з тим вона є вищим вираженням культури Прадавнього світу, у ній, як прийнято вважати, слід шукати джерела європейської цивілізації, зокрема художньої. Особливий інтерес представляє проблема взаємовпливу двох основних жанрів давньогрецької й західноєвропейської культур: античної трагедії та опери. Саме звернення флорентійському камерати до античної моделі театрального дійства дало поштовх руху від *dramma per musica* до *опера*.

Як указує Т. Ліванова, давньогрецька трагедія «стала свого роду зразком для музичної драми на завершення епохи Ренесансу, ідеалом для реформ Глюка, нею надихалися багато драматургів і композитори різних часів» [91, с. 14]. Занепад античної культури в епоху розкладання рабовласницького ладу сприяв успішному розвитку християнського мистецтва, багато в чому конфронтуючого естетиці й музичній практиці попередніх століть. Визнаючи наявність культурних зв'язків між пізньою античністю й початком середньовіччя, Ліванова відзначає їх принципову відмінність: «В античному мистецтві втілені любов і воля до життя, земний драматизм, переконаність у гармонійності прекрасної людини. У мистецтві раннього середньовіччя – дидактичне заперечення всіх цінностей земного життя заради винагороди після смерті, проповідь аскетизму» [91, с. 27].

Співвідношення Середніх століть і Ренесансу по-різному оцінюється істориками мистецтва: одні заперечують навіть існування рубежу між ними, інші, навпаки, схильні ігнорувати які б то ні було зв'язки між культурою Відродження й попередніх століть. Наприклад, В. Конен відзначає відособленість проблеми античності для музики епохи Ренесансу, другорядність впливу класичних зразків античності на музику Відродження. «Основна причина того, що музична культура епохи Ренесансу розбудовувалася в цілковитому відриві від античного мистецтва – відсутність художніх зразків, які музиканти Ренесансу могли б реально протиставити аскетичному християнському ідеалу». Виходячи зі сказаного, розробка проблем античної музики могла носити суцільно теоретичний або досить умовний характер. Однак В. Конен визнає й наявність точок дотику з античною культурою. «У результаті двовікового розвитку музики на основі національної світської поезії (починаючи з *Ars nova*) виявилось ясне тяжіння до мелодичного стилю й до синтезу музики й поезії» [71, с. 39].

Про це ж говорить і Т. Ліванова, відзначаючи, що «не тільки теоретична спадщина Прадавньої Греції й зовсім не зразки самої музики, настільки нечисленні й розрізнені, але насамперед прогресивні художні ідеї, пов'язані із синтезом мистецтв у грецькій трагедії, з нерозривною спряженістю музики й поезії, в остаточному підсумку, набули значення» [91, с. 24]

Пантеон язичества був перенаселений, і багато його божеств могли б послужити символом театру, що зароджується. Але з усього сонму язичеських богів театр вибрав Діоніса й почав свій шлях від культових «великих Діонісій». Швидше за все, коли Ф. Ніцше писав про виникнення трагедії з духу музики, він мав на увазі певну об'єднуючу її роль. Насправді, за думкою Є. Герцмана, релігійний діонісійський екстаз, поезія народних переказів і танцювально-мімічне начало могли бути об'єднаними у єдину художню форму тільки музикою, де зійшлися й взаємодіяли порівняно відособлені форми художнього мислення. Така об'єднуюча функція музики багато в чому визначила її верховенство. «Будь-який союз різних мистецтв не є співтовариством

рівноправних, а утворює своєрідну ієрархічну систему, де заради існування самої системи влада добровільно віддається одному з мистецтв. При народженні театру таким гегемоном виявилася музика» [41, с. 179].

Культ Діоніса у свідомості стародавніх греків втілював живий світ, що змінюється, природу, її зародження й руйнування, процес відновлення природних сил, що ніколи не припиняється. Музичне оформлення цього культу повинне було звертатися до звукових послідовностей, що виражали патетику метаморфоз природи. Найбільш повне втілення така музика одержала в дифірамбі. Сюжет дифірамба спочатку був присвячений тільки подіям, пов'язаним з Діонісом. Емоційна мелодія, бурхливий ритм, стрімкий танець створювали неповторну оргіастичну атмосферу дифірамба. Учасники ритуального дійства знали лише схему обряду: сюжет, послідовність обрядових подій і танцювальні фігури, що супроводжували його. Усе інше залежало від художньої фантазії виконавців. Тому не дивно, що з загального ансамблю виділилися як пасивні, так і активні учасники. Найбільш талановиті брали ініціативу у свої руки. Аристотель називає їх «екзархаї» (грец. зачинателі, керівники хору) [6, с. 34]. Хор супроводжував їхній спів своїми вигуками, репліками, допустимим був діалог як співочий, так і мовний. Так у дифірамбі відбулося розшарування на корифея й хор. Це був вже серйозний крок на шляху формування трагедії, коли з хору поступово виділяється актор. Одночасно з цим у сюжет, який колись був присвячений винятково Діонісу, поступово стали вторгтися й інші герої. На початку шостого століття до н. е. поряд з пісенно-танцювальними й розмовними побудовами, у дифірамбі стали поступово використовуватися вірші. Такий «збагачений» дифірамб існував у Коринфі. Аналогічні події відбувалися в Аттиці, де до прадавніх свят, присвячених Діонісу – Малих Діонісій – додалися грандіозні торжества, названі Великими Діонісіями. Значна роль приділялася тут виконанню «головної пісні» Діоніса – дифірамба. Але тепер він мав вже мало спільного з тою прадавньою обрядовою піснею-танцем, який виконувався колись усіма учасниками релігійної церемонії. «Перед новими поколіннями постало небачене видовище, у якому

люди жили й вмирили, любили й ненавиділи, страждали й раділи. Тут шляхетність сусідила з низькістю, щирість із підозрілістю, щастя із прикрістю й розчаруванням» [41, с. 185].

Важливість вибору Діоніса як головного «героя» обряду, особлива культурологічна функція діонісійського начала змусили Ф. Ніцше розглядати діонісійство в гранично широкому онтологічному значенні. У концепції Ф. Ніцше природа трагічного й сутність античної трагедії обумовлена протистоянням аполлонічного та діонісійського начал: «ці два настільки різні прагнення діють поруч одне з іншим, найчастіше у відкритому розбраті між собою й взаємно спонукуючи один одного до нових і могутніших породжень, щоб у них увічнити боротьбу названих протилежностей, тільки очевидно з'єднаних загальним словом «мистецтво»; поки, нарешті, чудодійним метафізичним актом еллінської «волі» вони не з'являться зв'язаними в деяку постійну подвійність і в цій подвійності не створять, нарешті, настільки ж діонісійський, наскільки і аполлонічний твір мистецтва – аттичну трагедію» [114, с. 50]. Отже, за Ніцше, діонісійське та аполлонічне утворюють вихідну антиномію трагедії і два основні плани її змісту, при цьому аполлонічним філософ називає мистецтво пластичних образів, а діонісійським – непластичне (тобто незримо, не представлене в зовнішніх матеріальних формах) мистецтво музики [114, с. 50]. Тим часом, Ніцше пише й про «музику Аполлона» (який був, як відомо по міфах, неперевершеним музикантом, співаком-кіфаредом і кіфаристом), але як про таку, з якої «ретельно усувався, як неаполлонічний, той елемент, який головним чином характерний для діонісійської музики, а разом з тим і для музики взагалі – приголомшлива могутність тону, однаковий потік мелосу й ні з чим не порівнянний світ гармонії. Діонісійський дифірамб спонукує людину до вищого підйому всіх її символічних здатностей, щось ще ніколи не випробуване шукає свого вираження – знищення покривала Майї...» [114, с. 60].

Таким чином, Ніцше вказує на два роди самої музики, на різні типи вираження свідомості – оскільки вони відбивають різні «світи» – сфери буття:



титанічну надмірність, екстатичність і стихійність діонісійського й особистісну індивідуацію, зі збереженням границь індивіда, врівноваженість і законослухняність аполлонічного (див.: [114, с. 69–70]). Символом діонісійського волевиявлення Ніцше вважає хор грецької трагедії, причому хор саме дифірамбічний; він є й провідником ліричного початку. Лірика ж безпосередніше за все підводить до музики: «лірика настільки ж залежна від духу музики, як сама музика у своїй цілковитій необмеженості не має потреби в образі й понятті, але лише виносить їх поруч і собою... Світову символіку музики жодним чином не передати тому на вичерпний лад у слові, тому що вона пов'язана зі споконвічним протиріччям і споконвічною скорботою в серце Першоєдиного й тим самим символізує сферу, що стоїть вище всіх явищ і переує всякому явищу» [114, с. 83-84]

Трагедія відбувається як взаимоперехід слова (поезії) – дії (драми) – музики (хорового дифірамба) або, як пише Ніцше: «ми повинні уявляти собі грецьку трагедію як діонісійський хор, який знову й знову розряджається аполлонічним світом образів. Партії хору, якими переплетена трагедія, представляють, таким чином, у відомому сенсі материнське лоно всього так званого діалогу, тобто сукупного світу сцени, властиво драми. У цілому ряді наступних один за одним розряджень ця першооснова трагедії випромінює вищевказане бачення драми... і в силу цього має епічну природу, але, з іншого боку, як об'єктивація діонісійського стану, являє собою не аполлонічний порятунок в ілюзії, а, навпаки, руйнування індивідуальності й об'єднання її зі споконвічним буттям. Таким чином, драма є аполлонічним втіленням діонісійських пізнань і впливів і тим самим відділена від епосу мовби величезною прірвою» [114, с. 97].

З цих слів Ф. Ніцше випливає, що музика в трагедії одночасно сприяє й зближенню, і протиставленню лірики й епосу на основі драматичної дії, тим самим переймаючись роллю й однієї, і іншого. Результатом такого наближення в опері є речитатив, однак його Ніцше жорстко критикує, як і форму ренесансно-барокової опери, вважаючи їх обох не-художніми по природі (див.:

[114, с. 171-179]). У той же час він наполягає на необхідності союзу лірики в її чистому музичному вигляді й епосу – як на проясненні первозданного змісту в штучно створеній формі й знаходить у цьому не тільки зовнішні художні сили, але й внутрішні сили свідомості: «...у свідомості людського індивіда ця основа всякого існування, це діонісійське підпілля світу може й повинне виступати саме лише настільки, наскільки воно може бути потім переборене аполлонічною силою, що перетворює й просвітлює, так що обоє ці художні прагнення примушені, за законом вічної справедливості, розбудовувати свої сили в строгому співвідношенні...» [114, с. 217].

Протиставлення двох полярно розведених образних сфер стає одним з основних способів втілення трагічної антитези в опері, що виникає на основі діалогізації емоційного змісту. Така «двупланова» виразність музики стає індивідуальною рисою стилю Г. Перселла. Один, яскраво виражений, струмінь його творчості – фольклорно-жанровий, незмінно пов'язаний з настроями веселощів. Але ще більш глибоко та своєрідно втілена в його музиці сфера витончених скорботних образів, розроблена в мистецтві англійських мадрігалістів і відображена в опері «Дідона і Еней». Тут переплітаються два плани: перший утворює трагічна психологічна лінія, виражена наскрізною дією; інший план відтворює музичну лінію драматичного спектаклю, що відтіняє центральну дію. Це – фантастичні картини (печера відьом), образи природи (бура), жанрово-комічні сценки (пісня матросів) і т. п. Дивне вторгнення народно-казкового образу відьом у сферу античної міфології вносить в епос елементи комедії або навіть гротеску, вказуючи, тим самим, на те, що причина трагедії корениться в самій людині, а трагічний конфлікт виявляється уявним.

Таким чином, можна сказати, що в даній опері присутній імпульс подвійності, що нівелює головну особливість античної драми Долі – протистояння людини та долі. Конфлікт породжується психологічною ускладненістю внутрішнього світу героїв і проектується на зовнішнє буття. Головна та інтегративна трагічна лінія представлена в опері образом Дідони,

музичне втілення якого містить відповідний набір атрибутивних виразових засобів, зокрема насичене спадними малосекундовими інтонаціями. Квінтесенцією скорботних інтонацій подиху є тема баса з заключної арії вмираючої Дідони. Цей вже хрестоматійним приклад варіацій на *basso ostinato* за структурою ясно передбачає хор *Crucifixus* з сі-мінорної меси Й. Баха, аж до майже повної тотожності мелодії остинатного баса. Крім того, ритмічний малюнок теми в спадному мелодійному русі змушує згадати про «мотив бичування» з «Страстей по Матфею». Арія Дідони являє собою такий епізод – вище духовне самовираження героя, у якому можна відкрити істотні зв'язки з оперою Монтеверді «Коронація Поппеї». Примітно, що в музичній характеристиці Енея такий епізод відсутній, його образ виявляється формалізованим і трохи перебільшеним. У його партії можна знайти штучну віртуозність, псевдопатетичність, відсутність ліричної емоції. Єдина скорбна героїня, яка справді переживає й несе почуття любові, – Дидона, і вже перша її арія свідчить про це.

Г. Перселл своєрідно сполучає два шляхи втілення любовного переживання в опері, розкриваючи, з одного боку, глибину конфлікту, переживаного Дідоною, тобто в її образі йдучи по трагедійному шляху, а з іншого – підкреслюючи фольклорно-ігровий характер дії, що відбувається у зовнішньому плані – у відносинах між персонажами. Досить згадати, що відьми танцюють в обнімку з матросами; у їх образі немає нічого інфернального – це побутові персонажі. «Високі» мотиви трагедії, таким чином, профануються. Різкий контраст піднесених почуттів, сакральних переживань і профанних дій, подій обумовлює унікальність інтерпретації античного міфу Перселлом.

Не тільки Г. Перселл, але й К. Монтеверді, перший, хто надав опері стабільні жанрові риси, прагнув до естетичної та музично-тематичної поляризації опери, у зв'язку з двома головними семантичними модусами – піднесеними сакралізованими та зниженими профанними, що затверджують силу, красу любові й руйнують її. У цьому зв'язку інтерес викликає дослідження М. Сидорової «Портрет героя в західноєвропейській опері XVII –

XVIII століть: проблеми формування та еволюції», котра розглянула портретні характеристики персонажів опери «Орфей» К. Монтеверді з погляду їх дієво-сценічного положення та їх музичної мови – дорученого їм музично-мовного акту [139].

Насамперед, відзначимо, що дослідниці вдається довести, що Орфей – дійсно головний герой опери «і «кількісно» (за числом сольних висловлень), і «якісно» (за ступенем й різноманітності проявів емоцій і співвіднесеністю їх з загальною лінією дії)». Вона виявляє й героїв другого плану, до яких відносить традиційні фігури божеств і провідників їх волі, які також скеровують дію, але не зсередини (це лінія переживань Орфея), а ззовні. Третій план опери вона знаходить у масових сценах: «Німфи, пастухи – беззмінні учасники пасторальних дійств – становлять фон, необхідний для створення рельєфу композиції, укрупнення основної драматургічної лінії. До того ж, згідно з композиційним законом цілісності, фонові лінії тут перетинаються, взаємодіє з головною: хорові епізоди емоційно залежать від переживань головного героя. Стилістичний контраст (аріозно-декламаційному стилю сольних висловлень протистоїть жанрово-«приземлене» начало хорових сцен) підсилює протиставлення планів – вже музичними засобами» [139, с. 23]. Таким чином, виявляється, що в трактування міфу в оперу Монтеверді проникає барокова опозиція індивідуально-особистого й загального, причому перевагу композитор віддає почуттям окремої людини. Саме у зв'язку з цим він формує свій новий аріозний стиль, новий мелодичний зміст опери, у якому може підсилювати то вербально-мовне, то речитативно-декламаційне начало. М. Сидорова, хоча й з іншої предметної позиції, але виявляє залежність «мелодичності», специфічної музичної співучості партії персонажа від краси почуття, що виражається ним. Так, вона зауважує, що «багатоцентричність композиції й рядоположність діючих осіб флорентійської драми поступаються місцем персонажній централізації в опері Монтеверді. Назва опери тепер відповідає своєму призначенню: в імені головного героя концентрується ідейно-сміслова суть твору. Укрупненню лінії центрального персонажа

сприяють принципи його музичного втілення, відмінні від способів портретування інших діючих осіб [139, с. 27].

Звертаючись до музичних форм і інтонаційному матеріалу опери, дослідниця зауважує, що зростає увага композитора «до часткової, характерної деталі, що індивідуалізує ціле. В опері Монтеверді знаходимо чимало тому прикладів (поряд з монологом Орфея) на різних рівнях – від принципів формоутворення до засобів виразовості. Виділимо найбільш показові з них. Це, насамперед, різноманітність сольних форм з розподілом сфер впливу речитативно-декламаційної та аріозної мелодики. Відповідно, намічений принцип диференційованої характеристики персонажів: більш розвинені, мелодично окреслені епізоди належать в основному Орфею; оповідно-декламаційні – персонажам надособистим. Разом з тим, границі між речитативними та аріозними зонами гнучкі й прозорі; немає тієї «твердої» однозначності, яка буде властива опері другої половини сторіччя» [139, с. 31]. Це надзвичайно важлива для нашого дослідження думка, оскільки вона дозволяє виділити два головні моменти. Перший: Монтеверді розділяє способи вокальної характеристики залежно від значимості персонажів. Речитативне начало властиве персонажам менш значимим; головний образ виділяється широтою мелодичного розвитку – але в образі Орфея це безпосередньо пов'язане з його любов'ю до Евридіки, зумовлене нею, його образ виступає своєрідним дзеркалом Евридіки як персоніфікованого кохання. Тому активізація мелодійної сфери водночас стосується двох персонажів, а тема любові, відповідно, є втіленням уявлення про жіноче начало.

Другий: автор зауважує, що подібний розподіл, що набуває далі семантичної «твердості», стає принциповою жанровою музичною рисою опери. Знаменна у зв'язку з цим наступна думка М. Сидорової: «Сольні висловлення Орфея, що поєднують, залежно від емоційних станів, різні типи мелодики, фіксують «кульмінаційні» крапки його переживань. Це є ті монологи – «синтетичні моменти» – які по праву можна називати першими психологічними портретами в опері. Образи інших героїв втілені з більшою або

меншим ступенем традиційності в силу переваги в їх вокальних партіях речитативно-декламаційного стилю» [139, с. 34]. Дивно те, що дослідниця мало згадує про тему любові, не зв'язує з нею трактування образу, «портретування» головного оперного героя, хоча багато пише про те, як Монтеверді сформував нову концепцію особистості головного героя, як наділив його страстями своїх сучасників і самого себе. Адже «виражаючи власні почуття, композитор вносив певну частку автопортретності в портрети своїх персонажів, і в цьому позначилася одна з характерних тенденцій Нового часу» [139, с. 32]. Однак вона виділяє в сольних аріозно-монологічних висловленнях Орфея, саме з їх музичної сторони, певний «синтетичний момент» усієї оперної композиції, який дозволяє «уловити головну ідею особистості, виявити її своєрідну духовно-психологічну кульмінацію, що повідомляє образу внутрішню динамічність, рухливість», який є кульмінацією для всієї опери. На наш погляд, таким синтетичним моментом у даній опері є саме тема любові, що втілюється мелодично та асоціюється, композиційно пов'язується з образом Евридіки. Виникає специфічна парадоксальність оперної дії: чим яскравіше прояв особистісного почуття, тим далі його суб'єкт від власної життєвої мети, від соціального результату власного життєвого вчинку.

Інкорпорація, намагання присвоїти адресат любові виявляється даремною дією, яка завершується загибеллю адресанта любові. Віддача почуттів, дарування й відчуження – самопожертва, поєднані з вдячністю, які знаменують розчинення в любові як верховному смислі буття, ведуть до увічнення, безсмертя людської особистості, представлені суб'єктом оперної дії. Звідси формування двох можливих вирішень протиріч оперного діалогу – убік соціально важливої дії й убік особистісного вчинку, як умовчання суб'єкта перед пам'яттю соціуму і як «діалог глухих» – переривання смислового зв'язку між суб'єктом та загальнолюдськими духовними потребами. Від вибору провідного діалогічного типу сценічного вираження ідеї любові залежить перевага однієї з двох головних естетичних тенденцій оперного жанру – епічної й трагедійної. Здійсненню даних тенденцій оперно-персонажного

діалогу сприяє наявність в оперній дії суб'єктів-модуляторів, посередників, особливо тих, які втілюють образ «ідеального Над-адресатові», смислову трансценденцію діалогу. Саме таким персонажем є Евридіка, що уособлює найвищий рівень існування любові у людському світі – не межі з потойбічним.

Підводячи лаконічні підсумки, заважимо, що зв'язок феномена любові з явищем трагічного дозволяє знаходити в оперних концепціях модель Liebestod, як «вічної теми» мистецтва, що проходила крізь творчість К. Монтеверді, Х.-В. Глюка, Р. Вагнера, К. Дебюссі, І. Стравінського, підтверджуючи, що життя – смерть утворюють центральну ціннісну антиномію явища любові, тому входять до концептосфери «вічно-жіночого». Любов виступає як мистецька універсалія й визначає головні сюжетні антитези опери, але на засадах художньо-семантичного моделювання людської особистості з її специфічними психологічними реаліями, тому тема любові переплітається з темою долі; ця концептуальна взаємозалежність стає одним зі специфічних ракурсів виявлення жіночого начала в операх лірико-трагедійного типу.

Формування оперного жанру пов'язане з виділенням специфічними оперними, насамперед музичними, засобами образу людини як індивідуалізованого «світу почуттів», з боку особистісного переживання та його особливої краси, викликаної експресією подолання екзистенційного протиріччя. Такою постає Дідона в опері Г. Перселла «Дідона і Еней», чий образ інтегрує головні трагедійні імпульси опери, а вокальна партія містить відповідний набір атрибутивних виразових засобів, зокрема спадні малосекундові інтонації. Тема оркестрового баса із заключної арії вмираючої Дідони також є квінтесенцією скорботних інтонацій подиху.

Від «Орфея» К. Монтеверді до «Орфея» Х. Глюка зростання ролі жіночого начала, з відповідною музичною символікою, відбувається разом з розвитком трагедійної концепції опери. Партія головного персонажу в опері Глюка виділяється широтою мелодійного розвитку – і це в образі Орфея безпосередньо пов'язане з його любов'ю до Евридіки. Отже, почуття любові, трансформуючись у музичний образ, сполучається з активізацією мелодійної

сфери, а тема любові, відповідно, знаходить своє найближче вираження в мелодійному музично-тематичному матеріалі, зумовлюючи *ефект досягнення прекрасного*.

### **2.3. Музична концептосфера «вічної жіночності» в оперному мистецтві**

Даний підрозділ спрямований до підсумовування деяких попередніх дискурсивних ходів та поняттєвих пропозицій, виконує завдання певного теоретичного резюме, що дозволить перейти до текстологічного аналітичного етапу у третьому розділі дослідження.

Перш за все, зауважимо, що саме в художній формі образ жінки й пов'язана з жіночим началом семантична сфера виявляють глибинне естетичне походження й взаємозв'язок з феноменом любові в його різних іпостасях і тлумаченнях. Найбільш показовим даний взаємозв'язок стає в оперному мистецтві, у якому тема любові й жіноча тема – тема «вічної жіночності» – утворюють єдину й нерушиму смислову основу. Музикознавчі критерії вивчення жіночих образів в опері як складного концептуального явища дозволяють долучати до концептосфери «вічно-жіночого» долю та прекрасне.

Отже, наголосимо, що проблема жіночого начала в мистецтві, жіночих образів у різних видах художньої творчості набуває нового значення й нової дослідницької гостроти в умовах інтердисциплінарного поширення гендерної тематики, вивчення гендерних відмінностей і взаємодій, аж до появи поняття «гендерної концептосфери». Остання найчастіше трактується односторонньо, як «сукупність гендерних концептів або стереотипів, тобто якихось культурно й соціально обумовлених уявлень про якості, атрибути й норми поведінки представників чоловічої й жіночої статі з наступним їх відбиттям у мові» (Д. Минец), тобто на основі вже наявних норм і показників соціально-мовної практики, без виявлення онто-психологічних причин даних явищ. З іншого боку, нерідкі, починаючи з досліджень М. Бердяєва, В. Соловйова й П. Флоренського, спроби визначити «метафізичну таємницю жінки», її



особливе призначення в «спектаклі буття», зрозуміти природу й роль жіночої краси.

Як той, що відрізняє відношення до жінки й формує ідеальні уявлення про неї, які транслуються з повсякденної сфери до художньої, й навпаки, набуває значення наскрізного соціального канону, позиціонується концепт «краса», тоді як для когнітивної сфери чоловічого світу провідними постають концепти «воля» і «творчість» (Л. Сулейманова), що ясно вказує на домінування в соціально-прагматичних установках маскулінного начала.

Незважаючи на те, що розвиток гендерної теми в гуманітарних науках обумовлений прагненням обґрунтувати рівноправність чоловічого й жіночого «світів», до сьогоднішнього дня між ними зберігається, і в реально-практичному, і в абстрактно-теоретичному планах, помітна нерівновага. Багато в чому це обумовлене недостатньою увагою до даної теми в *мистецтвознавчих дисциплінах*, адже саме в мистецтві (у всіх його видах) жіночі образи стають, безсумнівно, пріоритетними й провідними в морально-естетичному відношенні, причому особливо яскраво це проявляється в музиці.

Саме в художній формі образ жінки й пов'язана з жіночим началом семантична сфера виявляє глибинне естетичне походження та взаємозв'язок з феноменом любові в його різних іпостасях і тлумаченнях. Найбільш показовим даний взаємозв'язок стає в оперному мистецтві, у якому тема любові й жіноча тема – тема «вічної жіночності» – утворюють єдину й непорушну смислову основу, особливий жанровий контент.

Таким чином можна зараз уявляти головні передумови вивчення концептуалізації жіночої теми (теми жіночності) у європейській оперній музиці, виявлення суто музикознавчих критеріїв виокремлення жіночих образів в опері як складно-концептуальної сфери.

Вже є очевидним, що прагнення міфологізувати дійсність є конститутивною рисою оперного жанру. Опера надає подієвому плану буття нової етичної краси, а характеру персонажа – естетичного ушляхетнення, завдяки їх музичному вираженню, насамперед, завдяки мелодичній виразності

людського голосу. Тому розвиток жіночої теми в опері – як теми жіночої краси, сполученої з темою любові, пов'язаний з розвитком способів музичного висловлення, у їхній єдності зі словесно-поетичним матеріалом, але й у їх інтонаційній автономії. Музична мова набуває самостійного значення в оперній міфопоетиці, тобто набуває здатності композиційно-драматургічно формувати оперні характери, виробляючи свого роду музичні поняття про них, які поєднуються в образно-концепційну систему. *Музична семантизація образного змісту опери прирівнюється до його концептуалізації.* Остання й розширюється – убік специфічних прийомів музичного викладу, і індивідуалізується, підкоряючись авторському тлумаченню оперного сюжету.

Жіночі образи споконвічно, від перших зразків оперної поетики у творчості Я. Пері, К. Монтеверді, А. Скарлатті, Г. Перселла, Ж. Люллі, служили психологічному поглибленню й облагороджуванню оперного сюжету, наділенню оперної дії підвищеною естетичною привабливістю й благопристойністю. Тому ідеї краси та любові, як прекрасного почуття, що піднімає особистість до вищих смислових вимірів життя, зосереджували саме в них, і це сприяло придбанню ними софійно-творчих функцій.

Загальна типологія образів оперних героїнь у музикознавстві ще не здійснена, але деякі передумови до неї знаходимо в роботах, присвячених окремим оперним поетикам, звичайно, насамперед, російських та італійських композиторів, що приділяли особливу увагу темі жіночності, як такої, що має широке культурологічне значення й звучання. Вони у своїх оперних творах взаємодіяли з літературними концепціями, у яких доля жінки перебуває в епіцентрі оповідання, утворює його найбільш істотні драматургічні моменти. Не менш важливі жіночі долі, вірніше *зв'язок ідеї долі саме з жіночими образами*, що буквально персоніфікують фатальне начало, в операх Р. Вагнера і Р. Штрауса. Звичайно, особливої уваги заслуговує оперна поетика Ш. Гуно, який створив в опері «Фауст» авторську музичну версію гетевської концепції «вічно жіночого» – враховуючи усі складність та неоднозначність відносин Фауста та Маргарити.

Відзначимо, що російська філософська думка, звертаючись до феномена жіночності, найчастіше асоціювала його з явищами любові, що творить мир, навіть космічного Еросу, з ідеєю Софії як основою національного й світового культурного синтезу, що долає складність людської природи, яка полягає в приналежності двом світам, Божественному та природному. Наприклад, В. Соловйов аналізуючи власний метафізичний досвід зустрічей з Абсолютною Жіночністю, створює одну з найбільш поетичних і універсалізованих концепцій жіночності, оскільки він вважає жіноче начало властивим не тільки людським індивідам, але й світобудові в цілому, природному й культурному світу, знаходячи особливий «жіночий» характер російської культури й таких *вищих сутностей*, як Софія, Душа Світу, Богоматір, Боголюдство, Всесвітня Церква.

Вчення про космічне джерело статевих начал наближає категорії мужності й жіночності, дозволяє проводити паралелі з поняттями «інь» і «янь», репрезентуючими основи давньосхідної філософської системи. «Якщо переважає начало чоловіче, у світі накопичується багато вогню, агресивності, насильства. Зм'якшити негативні прояви цього може тільки початок жіночий, провідником якого і є жінка...» [97, с. 2]. Розвиток думок про таємниці статевих відмінностей *завжди приводить до обговорення природи жіночності*, сприяє поглибленню у питання про красу душі й тіла, про їх причетність до явищ добра й істини, в остаточному підсумку, про прагнення людини до безсмертя: вони розбудовуються в узагальнено-естетичному напрямку, допомагаючи ширше й вище трактувати саме поняття естетичного.

Нагадаємо, що М. Бахтін використовує категорію любові як системотворче поняття, опираючись саме на нього в створенні своєї концепції естетичного відношення як творчого процесу, що виражає прагнення людини до безсмертя, до подолання фізично-тілесної обмеженості особистого існування [16]. Вважаючи, що в почутті (стані) любові повніше всього виражається вчинкова відповідальна свідомість людини, російський філософ зв'язував з ним формування образу автора в літературному творі, ширше –

розвиток художньо-образної сфери в різних видах мистецтва. При цьому він виділяв музику, як художню форму, здатну найбезпосередніше виражати особливу емоційно-ціннісну напругу, солідарну з естетичним переживанням. У поетиці М. Бахтіна, таким чином, любов виявляється не тільки естетичним але морально-актантним концептом.

Актуальність концептологічного вивчення феномена любові підсилюється тим, що дозволяє судити про його комунікативну роль, знаходити в ньому необхідний компонент людського спілкування – і мови цього спілкування. Роботи багатьох дослідниць підтверджують важливість вивчення «мовного поля» втілення ідеї любові, у тому числі у художніх текстах. Однак, для втілення ідеї любові в її спряженості з темою жіночності найбільш продуктивним постає музичний шлях, в оперній творчості пов'язаний з формуванням особливого мелосу – оперної вокально-інтонаційної мелодійної сфери, яка стає об'єднуючою для всього оперного тексту, навіть симфонізується, але зберігає, у якості чільного джерела, опору на сольний вокальний голос з його індивідуальною тембровою фарбою.

Музично-мелодійна сфера жіночих образів, яка *концептуалізується навколо семантичного центру любові*, утворюється шляхом нагромадження різних стилістичних фігур – музичних лексем, які можна інтерпретувати як складові музично-мовного жанру «освідчення в коханні» (див. про це: [126]). Оперна творчість, у тому числі з її виконавської сторони, виявляє особливу вокально-голосову інтонаційність, яка здатна відтворювати хід і порядок, лад думок і почуттів соціалізованого суб'єкта, організовувати його музичну мову таким чином, щоб усі її компоненти й текстові складові утворювали артикуляційно-ритмічне ціле. Так виробляється власний мелодично-тематичний тезаурус оперного жанру, як оперний спосіб мелодичного мислення й висловлення.

Відомо, що головними суб'єктами оперної дії є ті персонажі опери, які створюють складні перетинання відносин і вчинків як носіїв смислових значень. Суб'єктно-діалогічний підхід дозволяє доводити, що включення в

загальний хід оперної дії жіночих образів, є загальною композиційною установкою, цілісною парадигмою змісту опери, що виявляє два основні рівні – естетичний і музично-інтонаційний, причому обоє вони обумовлені художнім здійсненням ідеї любові.

Функціонально-актантний розвиток жіночих образів відповідає антиномічній природі феномена любові. Тому мелодичний матеріал опери пов'язаний з інтеграцією різних семантичних властивостей і структурним розшаруванням стилістичного матеріалу. Так, К. Монтеверді розділяв способи вокальної характеристики залежно від значимості персонажів: речитативний початок властивий персонажам менш значимим; головний образ виділяється широтою мелодійного розвитку – в образі Орфея це безпосередньо пов'язане з його любов'ю до Еврідики. Отже, почуття любові, трансформуючись у музичний образ, сполучене з активізацією *мелодичної сфери як адресованої жіночому началу*, а тема любові, відповідно, знаходить своє найближче вираження в мелодичному музично-тематичному матеріалі, що характеризує образ Еврідики й відношення до нього Орфея.

Подібна діалогізація, що підкреслює комунікативні функції жіночого образу, буде властива опері й надалі, у її подальшому історичному розвитку, сприяючи розвитку принципу «оперного портретування», тобто створення укрупнених сольних мелодичних характеристик, що стають семантичними осередками у розвитку оперної дії.

Типологія сольного вокального мелосу, що дозволяє виділяти в ньому різні психологічні, отже, і художньо-семантичні модальності, виступає одним з інструментів концептуалізації, як змістовного поглиблення й конкретизації, образного упредметнення, музичної мови опери. У межах оперної музичної інтонаційності, дані модальності виражають різні способи поєднання вербально-мовного й музично-поетичного начал, взаємодії речитативного (речитаційного) і кантиленного факторів. Внаслідок даного внутрішнього музичного діалогу формуються *чотири основні типи сольного вокального мелодійного «висловлення» суб'єкта оперної дії*: власне речитація (напівспів-

напівговір), речитатив, що володіє музично-інтонаційною узагальненістю, речитативно-декламаційний спів, аріозний спів («чиста» музично-мелодійна лірика).

З іншого боку, можна виділяти в сольних аріозно-монологічних висловленнях (наприклад, у партії Орфея і в опері К. Монтеверді, і в опері Х. Глюка), саме з їх музичної сторони, певний інтегративно-концепційний момент усієї оперної композиції, який дозволяє вловлювати головну ідею стосовно людської особистості, авторські установки по відношенню до духовно-психологічному облаштування людини, що повідомляє образу внутрішню динамічність. Таким моментом стає також *актуалізація теми жіночності* – як провідник ідеї *жертвовної любові*, переживання любові. З найбільшою ясністю на сюжетно-образному рівні дана тема проявляється в оперній поетиці Д. Верді («Ріголетто», «Травіата й ін.) і М. Римського-Корсакова («Снігурка», «Царева наречена», «Сказання про невидимий град Китеже» і ін.), Дж. Пуччіні («Манон Леско», «Богема»). Але вона вже досить чітко прописана й у концепції «Орфея» Х. Глюка.

Віддача почуттів, дарування – самопожертва, поєднані з піднесеною вдячністю, знаменують розчинення семантики жіночності в образі любові як верховному смислі буття, що дозволяє причащатися безсмертям... Від вибору провідного діалогічного типу сценічного вираження ідеї любові залежить перевага однієї з двох головних естетичних тенденцій у композиційному здійсненні оперного жанру – епічної і трагедійної. Звідси й виникнення різних інтерпретацій «жіночої теми»: як рятівного перетворення й як жертвовного подвигу. В обох випадках мотив безсмертя залишається ключовим, забезпечує головний напрям жіночої оперної характерології.

У цілому, саме міфопоетичний генезис «жіночої теми» в опері обумовлює її зв'язок з двома головними буттєвими сферами: реальною й ідеальною, земною і небесною, людською й божественною, що створює постійну подвійність оперних жіночих образів, їх явну або приховану драматичність, «колізійність», навіть у випадку приналежності до повністю

позитивної сфери. Але й у випадку «фатальної» невдачі, потрапляння у владу руйнівної стихії, причетність до феномена любові дозволяє жіночій темі та ідеалу «вічно-жіночого» витримувати випробування й зберігати свій ціннісний потенціал (Любаша в «Царевій нареченій», Кармен в однойменній опері Ж. Бізе, баг. ін.): людина, як адресат і адресант любові, завжди знаходить в оперній творчості, в художній формі опери захист і прощення.

Подібна концептуалізація жіночих образів намічена в змісті грецьких міфів, а потім розбудовується в різних жанрових різновидах оперної творчості, починаючи з творів К. Монтеверді. Від Монтеверді з його яскравими мелодійними відкриттями в оперній сфері виходить і своєрідна (внутрішньо-жанрова) традиція поєднувати ідею жіночності з ідеєю краси; музично-мовним вираженням даного концептуального злиття стає ліричний колоратурний тип сопранового голосу, що дозволяє розчиняти світлі й дзвінкі звучання у високому регістрі, досягаючи «катарсично» легких та вільних інтонаційних побудов. Однією з вершин еволюції даного напрямку музично-мовної концептуалізації жіночого образу стає партія Цариці ночі в «Чарівній флейті» В. Моцарта.

Таким чином, музикознавча постановка проблеми жіночої образно-тематичної та художньо-стильової концептосфери в оперній творчості дозволяє: знаходити певні структурно-логічні та естетико-сміслові рівні втілення жіночого начала в змісті опери; визначати коло музично-мовних прийомів, музично-стилістичних засобів, завдяки яким у матеріалі опери відокремлюється комплекс характеристик жіночих образів; виявляти ідейно-тематичну домінанту жіночності й відповідні їй музично-поетичні концепти, що поєднуються у цілісну концептосферу «жіночності», підтверджуючи «вічність» жіночих образів у людському бутті, у культурній свідомості.

**Висновки до Розділу 2.** В історичному становленні жіночої теми в європейській опері можна виділити дві своєрідні, тобто саме оперній формі властиві, жанрові риси. Перша з них полягає в диференціації жіночих образів

за основними естетичними векторами оперної драматургії: драматичним, трагедійним, епічним, ліричним, з можливим синтезом двох і більше модифікацій. Причому дана диференціація носить контамінований причинно-наслідковий характер, тобто не стільки впливає з певних жанрово-естетичних установок оперної композиції, скільки сприяє становленню й художній кристалізації даних установок. Можна навіть стверджувати, що гендерна тема в її самому широкому значенні, як єдність і протистояння жіночого й чоловічого способу усвідомлення, смислових начал, послужила жанровій стабілізації та художній автономії опери.

Інша риса розкривається як спільність інтерпретації жіночої теми, включаючи типізацію жіночих образів, лібретистами і композиторами різних національних шкіл. Можна навіть припустити наявність єдиної художньо-психологічної шкали жіночих характерів, на яку орієнтуються оперні автори і яка фіксує єдині алгоритми відтворення жіночих образів в опері. Дана шкала, звичайно, уточнюється, доповнюється, потребує конкретизації у кожному з випадків оперної творчості. Але одне можна сказати з впевненістю: оперний жанр дозволяє формувати *полярні уявлення про жінку як носительку й божественного, і демонічного начал*, що підсилюється міфопоетичним генезисом опери й збереженням у ній впродовж усієї історії тенденцій міфологізації. Дані семантичні позиції обумовлені, найбільшою мірою, етико-естетичним призначенням жіночих образів, разом з сюжетною побудовою й загальною концепцією опери, з її відповідальною місією в культурі.



### РОЗДІЛ 3

## МУЗИЧНО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ТЕМИ «ВІЧНОЇ ЖІНОЧНОСТІ» В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ

У Розділі 3 розвивається семіологічний підхід до оперного втілення ідеї «вічно-жіночого», виокремлюються ті якості синтетичного музично-поетичного мовлення, які зумовлюють явище *оперної мови*; аналізуються структурно-семантичні складові, виразові показники вокальної мови оперних героїнь, характеризується мовна основа жіночих образів в опері, що веде до формування специфічної оперної музичної символіки «жіночності».

### 3.1. Мелодично-тематичний тезаурус жіночих образів в опері

Жанрова історія та, у її контексті, стильове становлення опери приводять до необхідності розглядати мелодраматичний компонент опери як суттєвий чинник музичного мовлення оперних героїнь. Відтак звернення до жанрової природи та специфічних виразових показників мелодрами, як того компоненту оперної поетики, що є її визначальним естетико-психологічним показником, стає шляхом відкриття призначення її персонажів.

Відомим та вже у певному сенсі обговореним є суттєвий вплив мелодрами на італійську оперу, зокрема на веристів, але також і на лірико-трагедійний тип опери в творчості Д. Пуччіні, що передбачає парність головних персонажів, зумовлену провідною темою любові, один з яких постає жертвовним, таким, що наслідуються спокутувати трагічну провину. Причому здатною на трагічний вчинок в операх Пуччіні виявляється саме жінка: Тоска, Ліу, Чіо-Чіо-Сан; у дещо більш «приземленому» сюжетному втіленні, але значно ушляхетненими порівняно з літературним першоджерелом, постають Мімі та Манон (в операх «Богемі» та «Манон Леско»). Пуччіні явно успадковує від мелодраматичного способу виявлення почуттів тривале перебування в одному емоційному стані, з виявленням його різних відтінків, динамічних якостей; поєднання пафосності мелодрами з естетичними та

композиційними принципами опери є досить переконливим, оскільки сприяє поглибленню досвіду переживання, зокрема досвіду художнього втілення процесу переживання. У свою чергу, потреба виявляти процесуально-афективну природу переживання пояснює важливість, пріоритетне положення мелодичного плану оперного твору, водночас багатоскладовість мелодико-тематичної сфери оперної музики.

Саме підсиленням чутливих мелодраматичних моментів пояснюються відмінності концепції опери «Манон Леско» Дж. Пуччіні від літературного першоджерела та від інтерпретації даного сюжету французьким композитором, Ж. Массне, зокрема необхідність виконання головної жіночої партії таким ліричним сопрано, яке здатне витримувати напругу наскрізного розвитку музичної дії з її кульмінаційним трагічним завершенням, тобто має виразні характерні драматичні риси. Однак дотепер залишається нез'ясованим той особливий афективний образний план оперної творчості Дж. Пуччіні, що утворюваний жіночими персонажами та спрямований до найвищої емоційної експресії, тому зумовлюючий і специфічні музично-інтонаційні, сценічно-дійові ефекти. Вплив жіночих образів на формування естетичної ідеї та цілісного стильового рішення в операх цього композитора залишається не лише відкритим, а й не повною мірою сформульованим, визначеним питанням. Тому спробуємо виявити притаманні Дж. Пуччіні тенденції інтерпретації жіночих образів в опері, визначити їх сталу естетичну складову як ідеалізацію образу, найбільш характерні стилістичні мовні показники. Враховуючи те, що і герої мелодрами, і персонажі оперної дії є умовними, важливо з'ясувати, які умовності є найбільш суттєвими для оперного характеру, зокрема, для розвитку «теми жіночності» у речіщі семантики любові, що є рівною мірою притаманною і оперній, і мелодраматичній поетиці.

Термін «мелодрама», як відомо, має декілька значень, оскільки застосовується до різних видів театральної драми, а на її засадах, сполучаючись з певними художніми формами та їх виразовими можливостями, виокремлюється як досить автономна естетична парадигма.. У буквальному

перекладі з грецького мелодрама (від *melos* – «музика» і *drama* – «дія») означає музично-драматичну дію, виражену засобами музики або у зв'язку з музичними засобами. У такому значенні слово «мелодрама» вживалося в Італії (і почасти у Франції) в XVII–XVIII ст. як синонім опери, але розумілося, однак, не стільки як музичний, скільки як літературний, поетичний жанр. У цьому змісті італійські літературознавці дотепер говорять про Метастазіо як про «майстра мелодрами».

Інше значення термін «мелодрама» одержав у другій половині XVIII ст. у Франції для позначення особливого роду п'єсок з однією або двома діючими особами (звідси найменування їх також монодрамами *або* дуодрамами), декламація яких супроводжувалася музикою, що заповнювала також перерви між ліричними монологами. Зразком такої мелодрами вважається «Пігмаліон» (1762) Ж. Ж. Руссо [80].

Ще інше значення термін «мелодрама» отримав в роки Директорії у Франції для позначення авантюрної театральної історії з раптовими гострими сценічними положеннями й з піднесеним емоційним стилем. З мелодрамою типу «Пігмаліона» її зближала лише наявність музики, що сповіщала про наближення сумних або патетичних ситуацій тривожним *тремоло*, котрі підсилювали емоційну напруженість дії. Спочатку відіграючи досить важливу роль у п'єсах цього жанру, що зародився в бульварних театрах передреволюційного Парижа, ці музичні інтерлюдії самі називалися мелодрамами, що й дали назву всьому жанру; згодом вони зійшли до ролі другорядного моменту й поступово атрофувалися. Тоді термін почав докладатися до п'єс, позбавлених музичного супроводу, але відповідним хоча б частково структурі того конкретно-історичного жанру, який склався у Франції в останні роки XVIII ст. [80].

Законність подібного звуження поняття мелодрами випливає з тої обставини, що перехід від першого значення терміну до іншого й третього зовсім не означав трансформації якогось єдиного жанру, а навпроти – з різних театрально-ситуативних джерел впливали ще хаотичні та незібрані докупки

ознаки, що передбачали єдину жанрову форму, але поки що фіксували різні за видовою та семантичною сутністю явища.

У цілому, мелодрама, проходячи досить довгий шлях історичного формування, постає жанрово-семантичною галуззю мистецтва, що володіє самостійною естетичною настановою на певний тип міжособистісних (суб'єктно-суб'єктних) відносин і діалогічних переживань, що залучають і особливо афектовані способи самовираження, самооцінки.

Мелодрама поєднує в собі драматичний і ліричний досвід, указує на ті ситуації, психологічні відносини, коли виникає деяка протидія між зовнішніми обставинами й внутрішніми установками суб'єкта, але ця протидія може бути розв'язаною в кожній зі сторін. Суб'єкту надані право й можливість змінити свою установку, розібратися в собі самому, співпережити собі самому й відкрити в собі внутрішні сили; зовнішні обставини також допускають подібні зміни.

Головна відмінність мелодрами від трагедії полягає в тому, що вона пропонує щасливий кінець. Щасливий кінець у трагедії – навіть припущення про його можливість – знищує трагедійний ефект. Мелодрамі ж не потрібна загибель кращого з героїв – на відміну від трагедії. Вона скоріше навіть розбудовує інстинкти й практику самозбереження й виживання особистості, у тому числі, зміцнюючи досвід емоційного реагування, і заради цього підсилює свою музичну сторону. Але в опері мелодраматичний тонус здатен переважати навіть тоді, коли головний герой (один з головних персонажів) вмирає, гине, йде з життя: форма, у якій це відбувається, знімає гостроту переживання як трагедійного, трагічний ефект пом'якшується ліричною емоцією, що створюється музично-звучним шляхом.

Парність головних персонажів, зумовлена провідною темою кохання, дозволяє авторам опер, зокрема Пуччіні, обирати жіночий образ як жертвний, що несе ноту високого трагізму, але розчиняє її в наданій іншому – партнеру по оперному естетичному діалогу – можливості досягати благополуччя й продовження існування. Трагічні інтенція виникає як лінія зв'язку між двома

оперними персоналіями, але вирішити її, досягти її здійснення та спокутування трагічної провини наслідуються лише один з них, вірніше – одна, адже, повторимо, здатною на трагічний вчинок в операх Пуччіні виявляється саме жінка. Вперше подібним, мелодраматично-трагедійним персонажем, постає Мімі в опері «Богемі». Власне даний персонаж, разом з Манон з опери «Манон Леско», розпочинає галерею зрілих оперних жіночих образів Пуччіні, свідчить про досягнення ним сталих авторських стильових координат [45].

Обов'язковим атрибутом мелодрами є досить переконливе тривале розкриття емоційного стану персонажа, досвіду переживання. Саме так вноситься у мелодраму ліричний компонент. Довго триваюча індивідуальна емоція, мотивація сюжету з боку особистісного переживання, можливість поринути в це переживання й відкрити для себе його красу є необхідним моментом мелодрами.

Саме тому еквівалентом мелодрами в музичному мистецтві виявляється *оперна мелодичність*; як мелодрама опера виправдовує очікування саме завдяки своєму мелосу, власним мелодичним надбанням. На мелодичній основі оперна мелодрама пов'язує психологічні можливості людини, насамперед, досвід переживання, з вчинками, здатністю включатися до подієвого життєвого процесу. Таким шляхом мелодрама поєднує ідеальний і реальний людські світи, не залишаючись у жодному з них назавжди, але вказуючи на можливості переходу з одного в інший, у чому й полягає її власна змістова діалогічність. Таким чином мелодрама впливає на формування «високого» жанру західноєвропейського театру першої половини XIX в. – романтичної драми, а усі основні риси романтичного стилю знаходять яскраве вираження в мелодрамі періоду її розквіту.

*Мелодраматичність та оперний ліризм – майже синонімічні поняття.*

Головною стороною оперного впливу є лірична, що виявляє нові можливості міжособистісної емоційної співпричетності. Як найбільш соціально затребуваний вид музично-виконавської творчості, оперна лірика, одночасно, імпліцитно є присутньою в епічній та драматичній жанрових театральних

формах – завдяки вираженню в них, тим або іншим способом, особистісного начала, у тому числі, авторської особистості; оперна поетика спрямована до виявлення й художнього втілення найбільш важливих для людського існування спільних процесів «душевного життя», тобто тих інтимно-психологічних проявів особистісної свідомості, які свідчать про соціально-історичну обумовленість особистісної неповторності. Тому можна затверджувати, що саме ліричним шляхом в оперному мистецтві створюється історично-епохальний типовий образ сучасника, який відповідає «великим» рухам культури – «великому часу» культурної людської свідомості.

Якщо вже ліричне слово з'являється «концентратом поетичності» (Л. Гінзбург [42]), сила впливу якого нарощується багатовіковою традицією збереження й передачі загальнозначущих культурних цінностей, то ще більшим смисловим тезаурусом володіє музична форма, що узагальнює й специфічними логічними засобами втілює семантичні домінанти культури.

Опорні етапи формування музично-текстової семантики дозволяють затверджувати, що жанрове призначення оперної форми обумовлене її перехідним положенням щодо трьох основних рівнів музики як автономного текстологічного феномена: ораторіальності, моторності й мелодійності (див. про це: [136]). Багатоскладовість *мелодійної сфери* музики пояснюється її історичними передумовами та психологічним призначенням, а оперна форма стає найбільш розвиненою і масштабною жанровою основою її втілення. Тому в загальному плані *оперний мелос, що визначає мову оперних героїв, можна розглядати як певну мовленнєву сферу музики, що створюється шляхом конгломерації словесно-музичних фігур та їх взаємодії-інтеграції, веде до виникнення нових мелодраматичних характеристик.*

Зазвичай оперний вокальний мелос, що обирає переважно сольо-ансамблеву форму висловлення, націлений на вираження особистісного «Я», яке завжди є відображенням діалогічних взаємин персонажу з навколишнім. Усі музично-мелодичні синтагми, що сприяють даному секумлоквіуму, утворюють лірико-мелодраматичну образну сферу, сформовані довгостроковим

спілкуванням словесних і музичних логоформ, представляють здатність оперного сюжету розбудовуватися на тлі заглиблено ліричного й лірико-драматичного словесно-музичного тексту, створюючи власний «уявний світ», іншу художньо-подієву реальність.

Специфіку лірично-мелодраматичного змісту опери можна визначити як усвідомлення індивідуально-творчого відношення до «мовної пам'яті» жанру, як поетичного, так і музичного, мета якого – формування автономної оперної «стильової пам'яті», а також висвітлення природи мелодрами – явища, яке безпосередньо здійснює ліричну взаємодію слова і музики.

Отримуючи провідну роль у становленні музичного театру та впливаючи на смислові устремління опери, мелодрама врівноважує трагедійний і утопічний ціннісні полюси світосприйняття, дозволяє вигаданій ідеалізованій реальності вдало замістити дійсне соціальне життя, підняти до доленосних значення конкретних вчинків окремих людей у певних життєвих обставинах, тобто – укрупнити, підняти існування окремої людини до рівня «заповітних» загальнолюдських смислів – до *рівня оперного героя*.

Так відбувається і в опері «Богемі», аналіз образного змісту якої приводив до виділення таких її головних параметрів, як: відмінність трактування Пуччіні від літературного першоджерела (роману А. Мюрге «Сцени з життя богемі»); місце образу Мімі в композиційній системі опери, його взаємодія з образами «богемі», Рудольфа й Мюзетти; музично-драматургічні функції образу Мімі та його еволюція впродовж усієї опери; музично-інтонаційне вираження трагедійного змісту образу Мімі; типи інтонування та їх значення в музичній концепції опери; провідні музичні символи в опері «Богемі».

Даний системний підхід є доречним й при зверненні до опери Дж. Пуччіні «Манон Леско», прем'єра якої відбулася у 1893 році в Театрі Реджио в Туріні, а написаним цей твір був в 1889–1892 роках, за мотивами роману Абата де Прево. На основі цього роману та виходячи з власного розуміння жанрової умовності опери, Дж. Пуччіні створює нову концепцію

трагічної жіночої долі. На цей час композитор починає проявляти особливу вимогливість до сценарію й літературного тексту, це послужило причиною довгої й прискіпливої роботи над лібрето. Ця третя опера Дж. Пуччіні, після мало відомих двох перших, мала приголомшуючий успіх. Саме драма любові і страсті привернула увагу композитора в літературному творі де Прево, хоча він зізнавався, що *«...не створений для великих проблем. Я тільки почувую повсякденне життя й про нього люблю писати»* [89, с. 297].

Ця опера Пуччіні виникла після написання твору Ж. Массне («Манон») у 1981–1884 роках, тобто своєрідно суперничала з французькою версією, тим більше, що для італійського композитора це був досвід опрацювання інонаціонального літературного першоджерела. Обидві оперні версії мали великий успіх, але у композиції Пуччіні мелодраматичні принципи знайшли більш послідовне та музично опосередковане втілення.

Над лібрето опери італійською мовою працювали Дж. Джіакоза, Л. Ілліка, Р. Леонкавалло, Д. Оліва, М. Прага й Дж. Рікорді, а роль Манон втілила на сцені сопрано Чезира Феррані. Лібретисти опери Дж. Пуччіні – представники різних професій, у тому числі композитор і потомствений редактор Дж. Рікорді, композитор Р. Леонкавалло, лібретисти Л. Ілліка й М. Прага, поет Дж. Джіакоза та журналіст Д. Оліва. З одного боку, це надає лібрето різнобічність і багатство знань декількох людей з різними професіями, а з іншого сторони, над французьким лібрето опери Ж. Массне працювали члени Французької Академії Літератури, що сприяло насиченню лібрето більш складними словесними зворотами, епітетами [89].

Дж. Пуччіні створив потужну партитуру, переповнену енергією почуттів, яскравими музично-сценічними образами, але головним було те, що, як і при інтерпретації сюжету «Богемі», він підвів, зробив більш виразними та афектованими, більш трагічно значущими образи головних персонажів, з яких саме Манон постає більш сильною натурою, здатною на істинне почуття любові.



Опера Дж. Пуччіні містить 4 дії, поділ в них картин обумовлений пересуваннями – мандрами героїв: усі акти відбуваються в різних місцях. Дія опери починається в місті Амьєн, перед трактиром, де збираються люди, у тому числі й замислений Де Гріє. З'являється Манон – і Де Гріє відразу вражений її красою. Вона обіцяє йому підійти до нього пізніше. Варто відзначити, що із самого початку Де Гріє займає значний сценічний простір за кількістю тексту, а сценічний характер його постає досить напруженим, він різко реагує на те, що відбувається навколо, протиставляючи себе іншим учасникам сцени (у порівнянні з оперою Ж. Массне, Пуччіні надає колективним образам, тому й хору, більш активної ролі в розгортанні дії). Поява Манон з її братом Леско затьмарює все, що відбувалося раніше, і вона відразу охарактеризована як красуня («Боже, як гарна» – перші слова Де Гріє).

Варто відзначити, що Манон в опері Пуччіні має більш високе походження, аніж за версією Массне, про що свідчить її манера подавати себе, складова її образу в цій сцені. Це можна відзначити в тому числі й по тому, як зустрічають Леско та Манон, і як Леско віддає накази («Хазяїн, займіться моїм багажем»). Також, коли Де Гріє запитує її ім'я, вона відповідає «Манон Леско», а не просто «Манон» («Манон Леско кличуть мене»). Вона звертає більш пильну увагу на Де Гріє, коли той проявляє до неї співчуття, і вже з цього часу цікавиться його особистістю («Скільки співчуття у Ваших словах! Як Ваше ім'я?»). З самого початку партії Манон співає в нижній теситурі, в основному остинато, що викликає наростаючу драматичну напругу. Для виконання даної партії залучається досить міцне ліричне сопрано, а уся оперна дія має драматичний й разом з тим музично однорідний розвиток, представляючи собою єдиний потік, з наростаючої до апофеозу (передсмертна арія Манон) мелодично-драматичною лінією. Голос виконавиці повинен мати витримку, міць і виняткову рівність а також саме мелодраматичний потенціал, виражати наростаючу почуттєву напругу, утримувати її, застосовуючи цілу палітру різноманітних голосових текстур і фарб. Виконавцям необхідно також бути дуже уважним і до вказівок метронома, які в допомогу йому проставляв автор у своїх партитурах.

Треба відзначити, що Дж. Пуччіні у своїх операх використовував усі існуючі у його час темпові вказівки (*Largo*, *Lento*, *Andante*, *Allegro* і т.д.), але необхідно звертати увагу на те, що класичне позначення темпу дуже часто коментується за допомогою великої кількості уточнень: *molto più*, *molto meno*, *non troppo*, *assai*, *sempre*, *giusto*, *quasi*, *mosso*, *poco*, *poco più*, *poco meno*, *stesso*.

Залишившись наодинці, Де Гріє оспівує красу й самобутність Манон, зі словами «я ніколи не бачив таких жінок», і вже ця фраза потребує дуже уважного інтонування. Повернувшись до Де Гріє, Манон відзначає, що їй не варто було цього робити, і Де Гріє відзначає, що вона не по роках розсудлива, а також не по роках сумна.

Це ще одна специфічна риса образу, надана йому в опері Пуччіні: образ Манон з самого початку наповнений меланхолією та деяким трагічним передчуттям, овіяний сумтком – так само, як напруження супроводжує поведінку та вокальні репліки Де Гріє. Манон Пуччіні схильна до рефлексії; вона говорить про вже пройдену молодість і про час, коли вона була весела й сміялася, у минулому; про те, що надій більше немає, і що майбутнє одне – монастир. Її характер сповнений протиріч, що вона сама усвідомлює й намагається якимось чином подолати. Де Гріє попереджає Манон про можливість викрадення Жеронтом і пропонує бігти з ним, але Манон відмовляє йому, вона відмовляється – але змінює своє рішення, наважується втекти, борючись зі страхом викрадення та керуючись прихованим небажанням потрапити в монастир, тобто психограмма її характеру розгортається у декількох емоційних напрямках водночас.

Варто відзначити, що Жеронт ставиться до Манон досить холодно, називаючи її не інакше як «сестриця Леско», що виказує його певну зневагу до неї, як до особистості, наділеної власним внутрішнім світом, складними переживаннями, бажаннями та стремліннями. На відміну від роману де Прево, оперна «італійська» Манон від початку позиціонується як жертва, причому подвійна: життєвих обставин, долі, й власних страстей, суперечливого, хоча й достатньо сильного характеру.

Друга дія опери відбувається в Парижу, де, як і розраховував Жеронт, Манон, налякана бідністю, недовго прожила з Де Гріє, збігає від нього до свого багатого заступника. Враховуючи соціальний статус Манон у цій опері, можна припустити, що не лише прагнення достатку й розкоші, але й невпевненість у житті та недовіра до почуттів коханого привела Манон до помилкового вибору; дані мотиви поведінки, як і соціальна ситуація, у якій опинилася героїня, а головне – її характер, примушують проводити паралелі з образом Віолетти з опери «Травіата» Дж. Верді. Дія починається в багатій вітальні Жеронта, де Манон сидить у туалетного столика й віддає накази прислугам. Манон відвідує Леско, який, захоплюючись її красою («Ти розкішна й блискуча») говорить з нею про те, що її нинішнє положення радує його серце, але Манон замислена, і розпитує Леско про Де Гріє. Створюється враження, що Манон просто втекла з нестерпної для неї бідності, але щиро любить Де Гріє, тому потреба у багатстві, світському житті й веселощах не є для неї такою гострою, як для її літературного прототипу. Манон зізнається у своїх каяттях брату («Я його покинула не попрощавшись, не поцілувавши»). На відмінність від Манон Ж. Массне, яка насолоджується світським життям, танцюристи й співаки дратують Манон Дж. Пуччіні («Мені вони нудні»).

У першій арії Манон висловлює думки про самотність і жах, який скував її й мучить у зовні затишних покоях Жеронта. Вона кається й жалкує про зроблений вибір. В образі Манон у цих двох актах дуже виразно проступають певні риси Віолетти Верді: вона сприймається як лірико-трагедійний персонаж, зворушливий і хвилюючий, наповнений глибокими переживаннями. Зі слів Леско Манон довідається про те, що де Гріє її не забуває і вже має деяке фінансове благополуччя. У Манон тепліє надія побачити його ще раз, повернутися до нього, вона чепуриться, очікуючи зустрічі: адже Манон не позбавлена суто жіночого кокетування, її радують поклоніння та оспівування її краси, хоча вона зупиняє висловлювання Жеронта («Ваші похвали потрібно притримати»). Повторна зустріч з де Гріє змінює її долю – й змінюється її музична характеристика, включаючи і мелодичну лінію, і метроритм, і стилістичні звороти.

Дует головних персонажів починається з маршеподібного ритму, з наростаючою напругою. Манон визнає свою провину й наполегливо запитує Де Гріє про те, чи любить він її, чи готовий він вибачити свою Манон. Велика пасіонарна сцена закінчується несподіваною катастрофою – приходом Жеронта, якого Манон жорстко висміює. Коли приходить час втікати, Манон зі смутком оглядає убранство дому, у якому жила. Її коливання й збентеження помічає де Гріє, котрий дорікає Манон («Ти все та ж, усе та ж!»).

Знову ж, варто відзначити, що, у порівнянні з першоджерелом, Манон не діє з розрахунку, а поставлена в змушені обставини, і її страх перед можливим майбутнім, повним матеріальних втрат і дискомфорту, є виправданим. Леско попереджає пару про небезпеку, що загрожує, але пара не встигає втекти – Манон заарештовують, тому що вона барилася, намагаючись зібрати прикраси. Брат Манон в опері – Леско – є союзником Манон, котрий розуміє й ухвалює вибір сестри, навіть коли хвилюється за неї. Головним антагоністом виступає Жеронт з його бажанням бути повним володарем Манон і помститися їй у випадку зради.

Третій дії, що стане трагічною кульмінацією опери, передую симфонічний антракт (інтермецо), що має програмну назву «В'язниця. Дорога в Гавр». До нього вводить епіграф, узятий з роману де Прево, який можна віднести й до всієї третьої дії; у ньому висловлюється страсне бажання Де Гріє звільнити, врятувати Манон, назавжди залишитися з нею. Основний тематизм елегійної музики інтермецо повернеться пізніше, в останньому акті, де буде показаний кінець усіх нещасть героїв. Дія третього акту розвертається на набережній Гавра, у воріт в'язниці, з якої під звук барабанного бою виводять засуджених на вічне вигнання в Америку публічних жінок, серед яких присутня й Манон. Закохана Манон з вдячністю простягає руки до де Гріє: вона щаслива тому, що він не забуває і не покидає її. Багатство не має для неї більше значення, Манон залишила собі тільки любов – і цього їй тепер повністю вистачає. Таке духовне зростання Манон робить її, починаючи з третьої дії, провідною оперною персоналією і головним протагоністом теми любові.

Водночас тепер вона і справжня трагічна героїня, яка щиро й глибоко страждає, чого не було ані в романному першоджерелі, ані в опері Ж. Массне. Втеча, яку готовили для неї брат і Де Гріє, не вдається. У порту вже стоїть готовий до відплиття корабель, перед ним розвертається надзвичайно театральна сцена переклику жінок. Юрба, що бачить Манон, захоплюється її красою, чуються вислови «Яка гарна! Яка смутна!» Ці прикметники міцно пов'язані з її образом з першої дії опери. Де Гріє вирішує не розставатися з Манон і у своєму трагічному аріозо благає коменданта взяти його на корабель.

В лібрето опери сюжет роману значно ущільнений, його зміст сконцентрований, відкинута низка епізодів, сюжетних ходів і персонажів. Це дійсно «ліричні сцени» по роману де Прево. Дж. Пуччіні відображає лише окремі етапи життєвої драми (мелодрами) героїв, його мало цікавить причинний зв'язок подій, роман для нього – привід створення вражаючих, напружених лірико-драматичних сцен, тривалої картини переживань, об'єднаних однією психологічною темою, привід розкрити красу трагічних людських почуттів. Риси характеру, що від початку були притаманні Манон, незмінні й тільки більш рельєфно проявляються з розвитком драматичної дії. Де Гріє також відразу постає глибоким драматичним персонажем, переживання якого існують й розвиваються у резонансі з образом і характером Манон.

Четверта дія – це і кульмінація, і розв'язка, трагедійний фінал історії нещасної любові. Знесилена Манон у пустелі нарешті знаходить у Де Гріє опору й характеризує його як «сильного захисника» («Ти сильний»), а сама ж вперше зізнається у своїй жіночій слабості («Я слабка жінка»). Дана сцена постає квінтесенцією почуттів ніжності, прощення, душевного підйому – й розставання (Де Гріє називає свою Манон «дорога», «улюблена», «любов моя», «моя Манон»), а Манон нарешті відчуває повну довіру, дозволяє собі бути слабкою й ніжною жінкою. Коли Де Гріє, переляканий станом Манон, відлучається, щоб знайти і принести їй води, вона думає, що він все ж таки залишив її.

Звучить кульмінаційна трагічна передсмертна арія нещасної жінки, самотньої, усіма забутої Манон («Одна, загублена, покинута»). У музичному

плані – це концентрація усіх мелодраматичних складових образу Манон, хоча гармонія є незвично простою: протягом 37 тактів повторюються тоніка й домінанта, підтримані духовим тембром (гобой). На перших словах арії «*Sola perduta, abbandonata*» композитором поставлена вказівка *P con la massima espressione e con angoscia* – піано з максимальною виразністю й тривогою. Слово «angoscia» в італійській мові має кілька відтінків значення, кожне з яких може допомогти виконавцеві відкрити нові грані інтонації: туга, томління; занепокоєння, тривога; горе. Людське почуття Манон, складне й багатопланове, передане композитором у цих словах. Це передсмертне томління не має нічого спільного зі смертю Манон в опері Ж. Массне, у якій Манон думає про своє життя й сприймає смерть легко й примиренно, спокійно засинає, пригадуючи щасливі моменти. Манон Дж. Пуччіні страждає й протестує проти смерті, вона глибоко кається у своїх помилках. («Усе моє жахливе минуле з'являється перед очима!») У цій фінальній арії з душі Манон вириваються назовні всі ті жорстокі почуття, які вона приховувала, які її терзали, усі її трагічні передчуття, тривоги й страхи, жах смерті. («Я не прагну вмирати!»). У другій частині арії різко міняється темп *Allegro vivo*. Манон в «забутті» («*smemorata*»), по ремарці композитора, вона у хвилюванні й страху швидко ходить по сцені, проклинаючи свою красу, що стала причиною всіх її лих. Манон розуміє, що саме вона причина всіх негараздів, що пройдений нею шлях «забруднений кров'ю». Крик розпачу виривається з її грудей, «з усією силою» («*tutta forza*») його підтримує оркестр. Даний епізод, за силою звучання та яскравістю динамічних прийомів, за типом взаємодії вокальної та оркестрової партій нагадує кульмінації веристських опер; і дійсно, не дивлячись на інший тип сюжету та відносин головних персонажів, накал мелодраматизму у заключній сцені опери сягає відвертості веристських емоційних спалахів.

Манон Леско в опері Пуччіні постає жертвою помсти Жеронта, вона розплачується життям за свою любов і давно зроблений помилковий вибір. Уся динаміка сюжету, увесь композиційний задум спрямовані композитором на те, щоб показати розвиток образів головних героїв, тому що його приваблюють по

справжньому складні особистості, які мають глибинні почуття, здатні ризикувати життям заради них. Манон виявляється першим, завершеним естетично й музично, взірцем ліричної – мелодраматичної – героїні Пуччіні. Тому він бачить її *«граціозно-сумною», «овіяною смутком»*, слідом за де Прево відзначає *«чарівний наліт суму в її мовленні»* [108]. Однак у романі Манон – натхненниця всіх шахрайських витівок, ошуканка, злодійка, і ця порочність і приводить її до в'язниці. У Ж. Массне вона – легковажна імпульсивна молода дівчина, що кидається «у вир життя з головою».

В опері Дж. Пуччіні обраний інший шлях; його героїня стає об'єктом особистої помсти одного з сильних світу сього, в ній від початку є риси приреченості й жертвності, вона беззахисна й *чарівно жіночна*. Життєві обставини розбивають мрії героїв про щастя – і ця тема «втрачених ілюзій» є показовою для творчого методу Дж. Пуччіні, звучить не лише в «Манон Леско», але й пізніше у «Богемі», «Тосці», «Мадам Батерфляй», вона й визначає трагічну спрямованість музично-драматургічного розвитку в опері – «від світла до мороку, від радості й надії – до катастрофи, трагічної розв'язки» [108]. Від лірико-жанрової першої дії – до драматично насиченої другої, трагічної третьої й, нарешті, до фатального фіналу Пуччіні практично не показує жодного безхмарного етапу відносин головних героїв, що визначає постійно напружене музичне звучання.

Фінал опери був задуманий композитором як єдина сцена-дует, майже позбавлений сценічного руху, де вся увага зосереджена на переживаннях героїв, на поступовому вгасанні Манон і горі її супутника. В останній дії «похмурі, фатальні» теми сполучаються з ремінісценціями любовних дуетів [108]. Знесилена й зневірена, Манон вмирає в пустелі на руках Де Гріє, а її останні слова звернені саме до Де Гріє (тобто вони чітко адресовані, вони персоніфіковані, вона говорить не просто про любов, як Манон у Ж. Массне, а саме про свої почуття до Де Гріє – «Я так тебе люблю! І вмираю! О мій бажаний, я люблю тебе, я так тебе люблю»). «Ти знаєш, вона була закохана, твоя Манон? Мою провину забудуть, але моя любов не вмере» – такими є останні слова Манон.

Її образ сягає дійсно катартичної вершини трагедійного сюжету, разом з ним – символічного рівня «вічно-жіночного».

На відміну від Ж. Массне, Пуччіні не створює контекстних ужиткових сцен, а всі жанрово-побутові елементи підкоряються любовній драмі. Як казав сам композитор: «Ж. Массне сприймає цей сюжет як француз – з пудрою й менуетами, я ж сприймаю його як італієць – з розпачем і пристрастю» [108, с. 67]. У порівнянні з «Манон» Ж. Массне, де Манон – явно центральний персонаж опери, їй приділена найбільша кількість уваги й музичного тексту, і багато сольних номерів, в «Манон Леско» – опері Дж. Пуччіні сценічний час і простір поділений між Манон і Де Гріє, переважають дуетні номери й епізоди з Де Гріє, але саме це й дозволяє образу Манон набрати трагедійної повноти та мелодраматичної екзальтації.

Трагізм в образі Манон тягнеться ниткою з першої дії, словесний текст доповнюється музичними прийомами, щоб безупинно нагнітати драматизм дії до трагічного кінця. У своїй партитурі композитор повністю відмовляється від самостійних номерів, відсутній навіть формальний розподіл на сцени. Традиційні форми усередині кожної дії вільно сполучаються, не перериваючи сценічного руху, що дозволяє слідкувати за розвитком психологічного конфлікту персонажів. В «Манон Леско» починає проявлятися принцип симфонізації оперної дії, а у вокальному плані формується характерна для композитора мелодія змішаного типу, що сполучає у собі в собі кантиленне та декламаційне начала.

В дослідженні А. Ошаніної [124, с. 19–53] запропонований статистичний аналіз словесного та музичного матеріалу, який характеризує образ Манон та розвиток теми любові в двох різномовних, італійському, та французькому, текстах опери. Звертаючись до словесного тексту опери Дж. Пуччіні, дослідниця зауважує, що найбільш частим є вживання слів в партії Манон про любов – це «улюблений» (40), «любов» (16), «Манон» (10), «любити» (9), «поцілунок» (8). Примітно, що слова про багатство й комфорт практично не зустрічаються в лібрето. Також цікаво, що найбільше часто вживана форма – «улюблений» – персоніфікована, вона безпосередньо звертається до Де Гріє, що вказує на



особливий зв'язок між ними й ставить Де Гріє на одну лінію з Манон у цій трагічній історії; в опері Ж. Массне на перший план виходить саме вона та її життя, а не історія любові двох людей. Неподільна єдність усієї оперної дії та відносин персонажів явно досягається саме в італійській опері, що, таким чином, ближче підходить до сюжетної цілісності літературного першоджерела, хоча й помітно змінює окремі характери.

Від оточення, контекстуально, про Манон виходять на перший план наступні слова: «Манон» (44), «улюблена» (16), «перемагати» (14), «любов» (13), «гарна» (13). Примітно, що і в Ж. Массне слова про любов найбільш значимі в тексті (улюблена, любов...) але, на відмінність від французької опери, в тексті італійської немає настільки частого опису характеристик Манон, які зустрічаються в романному тексті («Гарна» і «Смутна», наприклад), поняття «Краса» сприймається більш безособовим.

«Манон Леско» Пуччіні є оперою, що дійсно містить веристські прийоми й риси, які обумовлюють ті образи, котрі будує Дж. Пуччіні і яким притаманні, перш за все, психологізм, драматичність, наголос на напружених переживаннях. Можна навіть казати, що в опері присутня деяка афектація людських емоцій, надлишкова експресія кульмінаційних сцен; водночас помітною є демократичність музичної мови, безпосередньо пов'язаної з народними жанрами; збагачення речитативно-декламаційної сфери; використання симфонічного розвитку [124, с. 52]. Драматургія веристських опер іноді зближається з натуралістичною драмою: у ній панують гострі колізії, напружені конфлікти, дія нерідка відбувається в повсякденній, прозаїчній обстановці, що також притаманне певною мірою й «Манон Леско». Але дана опера не є канонічно веристською, якщо враховувати, що веризм має тенденцією до спрощення, до зниження етосу героїв, а пуччінієвська сцена в пустелі найбільше асоціюється з романтичною героїкою. Побутові ж сцени, що детально описані в романі де Прево, лише почасти показані в опері Ж. Массне і практично відсутні в творі Дж. Пуччіні.

Відношення «Манон Леско» до веризму й донині залишається спірним питанням, але риси даного стилю, у деяких вимірах його, знайшли явне відбиття в

образі Манон; саме ними можна пояснити характерологічний контраст між французькою та італійською образними версіями, окрім, звичайно, споконвічних культурних відмінностей (що історично склалися, зокрема італійці вважаються більш експресивними, темпераментними, аніж французи).

А. Ошаніна вказує, що, незважаючи на близькість мов (але італійці використовують більшу кількість прикметників, ніж французи, що робить мову більш багатую, опуклою, експресивно-емоційною), якщо порівнювати словесні текст опер, то можна помітити, що в італійському лібрето присутня більша кількість слів (19,67% в італійському проти 10,32% у французькому), які використовуються лише один раз, що говорить про більшу різноманітність лексики [124, с. 53].

Треба враховувати і те, що Ж. Массне створює оперу «Манон» в період Прекрасної Епохи та у жанрі так званої французької комічної опери, що насправді є французьким різновидом лірико-драматичної опери. Манон у даній опері з'являється як ніжна, кокетлива й дуже гарна молода дівчина, яка у силу наївності, простоти й допитливості вчиняє імпульсивні речі, що зашкоджують їй самій. Її образ є чарівним та іскрометним, а любов до Де Гріє настільки ж щирою, як і бажання жити легким святковим життям, насолоджуватися світськими вечорами й багатими одяннями. Вона молода, легка й імпульсивна, вона піддається спокусам, які й диктують їй вибір. Вокальна партія її також дотримується характеру «легковажності» й вимагає від виконавиці, при веденні ліричної лінії з наростаючою динамікою, мати міцний верхній регістр і легку рухливість.

Образ героїні в Дж. Пуччіні відразу є більш «затемненим» і драматичним, тому оточення Манон помічає, звичайно ж, її «красу», але також і її «смуток». Вона більш зріла, доросла та має більш високий соціальний статус, ніж Манон-дівчинка у Массне. Її життєвий вибір відбувається внаслідок боротьби зі страхом та відчаєм, але до них вона і повертається наприкінці свого шляху. Також неможливо затверджувати, що вона була сповна щаслива у своєму житті, навіть у спільному житті з улюбленим Де Гріє, мабуть тому, що бідність була

для неї занадто важкою ношею. Тому опера Дж. Пуччіні постає глибокою психологічною драмою, в якій не залишається місця для другорядних речей, зокрема для опису побуту й навколишнього середовища; превалює розвиток образів героїв до драматичного кінця, що створює важливі музично-драматургічні та вокально-артистичні завдання.

Манон однозначно викликає у слухача/глядача симпатію, жалість і нескінченне співчуття, вона ніжна й жіночна, і виступає як жертва підступного Жеронта. З вокальної точки зору, виконавиця партії Манон повинна мати міцне ліричне сопрано, густого наповнення, достатньо сил і палітри голосової фарби, щоб витримувати наростаючий драматизм опери до трагічного фіналу. У лінгвістичному плані, вокалісту важливо розуміти й правильно оцінювати мовленнєві деталі тонкощі, які визначаються поведінкою персонажа й, у випадку з Манон, її стосунками з Де Гріє.

Статистичний аналіз виводить на перший план ті слова, які найбільше характеризують образ Манон, що наголошує на важливості словесного тексту в оперному творі для інтерпретації образу. Манон Ж. Массне може характеризуватися в основному як «любов», «життя», «краса». В опері Дж. Пуччіні на перший план виходять персоніфіковані адресні поняття, зокрема «любимий», тому можна характеризувати Манон у її ставленні до Де Гріє як люблячу жінку, що прагне розділяти своє життя з коханим. У цілому, провідною у концепції Пуччіні стає саме любовна тематика, усередині якої розбудовується яскравий, цілісний жіночий образ.

Можна зробити висновок, що, у цілому, «італійський» образ Манон перевершує своїм драматизмом, навіть своєю трагічною інтенцією, смисловий зміст «французького», і як літературного, і як музичного. Важко це пояснювати інакше, аніж зв'язком стилю Пуччіні з романтичною традицією італійської опери, що, у свою чергу, успадковує бароковий досвід втілення ідеї «прекрасної жіночності» – як високо духовної, водночас передбачаючої суттєві онтологічні протиріччя.

### 3.2. Оперна музично-мовна репрезентація ідеї «вічно-жіночного»

Аналітичний підхід до синтетичної оперної композиції виявляє специфічні оперні прийоми організації музичної мови дійових осіб у їх зв'язку з семантичними настановами та тенденціями концептуалізації. У тому числі, виявляється, що досвід *«ліричної трагедії»*, як базової для оперного жанру естетичної настанови, історично транслюється від Ж. Люлли до Х. В. Глюка саме тому, що виражає корінну оперну потребу в акумуляції типових соціально-психологічних показників людського буття.

Усі компоненти оперної реформи Х. Глюка тісно пов'язані між собою, скеровані до змін у мелодично-тематичному змісті опери, водночас Глюку не вдалося відмовитися від надбань вокального стилю *belcanto*, що особливим чином опанував музично-словесним відображенням психологічних модуляцій і типових почуттєвих станів людини, сприяв сталій позитивній оцінці етико-естетичного досвіду особистості та культивував прекрасне у співочих здібностях людини. Тому й нова лірико-драматична виразність речитативів Глюка зумовлена їх мелодизацією, передбачає пізньоромантичні мелодичні знахідки, скерована до відтворення динамічних явищ – не лише зовнішніх, пов'язаних з розвитком сценічних подій, але й внутрішніх характерологічних, обумовлених змінами в стані персоніфікованого образу.

Нові композиційні і семантичні функції речитативу в операх Глюка обумовлювали нові технологічні й художні завдання виконавців оперних партій, насамперед, тим, що вимагали нової акторськи-драматичної наповненості музичного інтонування й достатньої уваги до слова як до предметно-фонематичної основи оперного співу.

Основні положення сучасного музикознавчого дослідження, присвяченого вивченню способів інтерпретації образу Евридіки – з опорою на статистичний аналіз словесного тексту та його порівняльні характеристики, як з іншими словесними лексикодами, так і з музичними мовленнєвими прототипами (А. Ошаніна, 2020) – дозволяють засвідчувати образно-

драматургічну складність образу Евридіки та варіативність його *вокально-виконавських концепцій*. Відзначається, що вибір мови лібрето (в авторських, італійській та французькій, редакціях Х. Глюка) суттєво впливає на зміст вокального мовлення та на смислові наголоси образного розвитку. Словесно-текстові відмінності не лише проявляються у музичній просодії та мелодичній орфоепії, а й зумовлюють відмінності створюваних за різними редакціями інтерпретацій образу головної героїні, таким чином, й відмінності у розумінні цілісного смислу оперної дії. Підкреслюється також, що образ Евридіки завжди виявляється й тлумачиться у взаєминах з іншим персонажем, у *комплексі текстових та постановочних оперних прийомів*.

Специфічні риси виявлення «прекрасної жіночності» в образі Евридіки на вокально-мелодичному рівні виявляються пов'язаними зі звуковеденням, протяжним ламентозним інтонуванням (у франкомовній версії), з особливою чіткістю дикції та наголосів у речитативних фразах (в італомовній версії), зі свободою подиху, зв'язністю, водночас вільною динамічністю вокального звуковидобування (в обох словесних версіях).

Досить показово, що Глюку вдається зробити свою оперну реформу – і добитися її визнання – саме у Франції, на естетичному ґрунті французької культури, у складному діалозі з традицією італійської опери *seria*, яка вже в першій половині XVIII століття входить у стан *жанрової кризи*, що, втім, не заважає їй зберігати своє значення як носительки *стильових еталонів оперного співу*. Культура *belcanto*, тісно пов'язана з музично-словесним відображенням психологічних модуляцій і типових почуттєвих станів людини, що сприяє стійкій позитивній оцінці морально-естетичного досвіду особистості; вона сформувала різновиди цієї оцінки у своєму стилістичному змісті завдяки культивуванню співочих здатностей людини, у багатьох відносинах стала сприйматися як сугубо музично-виконавська традиція.

Цьому сприяв дійсно надзвичайно активний розвиток її вокально-виконавських сторін, так само як відокремлення, що з часом підсилюється, постаті музиканта-виконавця як професійно самодостатньої. Звідси й

адресовані опері seria дорікання за те, що, замість того щоб бути драмою, зміст якої розкривається засобами музики в органічній комбінації зі сценічною дією, вона перетворилася на змагання майстрів вокального мистецтва, на «концерт у костюмах». Хоча не можна не визнати слушним судження музикознавців, що вже отримало значення «загального місця», що сюжети опери seria, запозичені з античної міфології або прадавньої історії, занадто стандартизувалися, розбудовуючись по єдиній драматургічній схемі, відповідної до канонів придворної естетики (див., напр.: [67; 71]).

У музикознавчій літературі відзначається, що деякі композитори намагалися у своїй оперній творчості подолати цю кризу. Г. Ф. Гендель, окремі італійські композитори (Н. Йомеллі, Т. Траєтта й інші) прагнули до більш тісного взаємозв'язку між драматичною дією й музикою, до знищення порожньої віртуозності у вокальних партіях [71]. Але успішне реформаторське зусилля стосовно жанрових обмежень опери seria вдалося здійснити саме Глюку, причому в період створення його кращих творів – і саме в боротьбі за *нову речитативну виразність і усвідомленість* оперного співу.

Усе компоненти оперної реформи Глюка тісно зв'язані між собою, оскільки головним предметом його перетворень була мелодична мова опери, тобто її мова як переважно музична, але насичена драматичною виразністю, дієва й глибоко емоційно вражаюча. Тому зміни в речитативній сфері, передбачені ним, вели до трансформації аріозного стилю, а даний стиль відкривав нові можливості взаємодії з інструментально-оркестровим змістом оперного твору. Речитатив виявився в центрі реформаторських інтересів Глюка остільки, оскільки був опорним конструктивним елементом, жанровим показником і найбільш рухливою суперечливою складовою семіологічної системи опери.

У традиційній опері seria він поступово функціонально розшарувався, схематизувався й спростився, виявляючись, з одного боку, «сухою» інформацією про хід подій, вже не стільки музичною, скільки інтонованою мовленнєвою, але зберігаючи композиційну відокремленість, отже,

самостійність; з іншого боку – мелодизованим вступом до арії, що володіє виразним музично-інтонаційно значущим контуром, але не є окремою композиційною одиницею, хоча й має в багатьох випадках стилістичну єдність з арією, тобто здатний впливати на її музично-лексичний склад.

У жанровій формі опери *seria*, в обох даних напрямках, подальший розвиток речитативу був неможливим. «Варіацією на жанровий стиль» щодо цього послужила італійська буфона опера, яка віддала перевагу одному різновиду речитативу-зв'язки, але наділила його досить вираженою музикальністю й характеристичністю утрировано активної, прискореної мови.

Французький і німецький різновиди комічної опери винесли речитативні побудови за межі музичного матеріалу, залишивши їх у мовній площині, повернувши до словесно-мовного простору з дотриманням вимоги життєвої вірогідності, тобто до простору повсякденної прозаїчної мови, зв'язок з якою залишається істотною типологічною рисою комічної опери у всіх її наступних жанрових і національно-стильових модифікаціях. Зовсім очевидно, що й критерієм жанрової еволюції опери, і фактором її національно-стильової типології є речитативна сфера, у якій найбільш активно здійснюється той діалог слова й музики, та взаємодія художніх принципів музичного й літературно-поетичного мистецтва, які відносяться до фундаментальних рис оперної поезики.

Подальший розвиток речитативу не поза, а усередині основного мелодійного матеріалу «серйозної» опери був можливим тільки в тому випадку, якщо вона розширить і поглибить свої синтетичні жанрово-естетичні можливості на основі актуальних тем і ідей, наблизивши свою художню умовність до тих проблем, які є соціально й особистісно насущними. З цього погляду реформа Х. Глюка відзначена деякою парадоксальністю, оскільки він нові соціально затребувані ідеї, нове відношення до музичного театру, до мистецтва в цілому, намагається реалізовувати в колишніх сюжетно-тематичних структурах, залишаючись у межах історико-міфологічної опери, хоча й з посиленням її класицистських трагедійних інтенцій.

Прагнучи оновити поетику оперного жанру, Глюк не заперечував її загальні естетичні канони, тому створювані ним героїчні образи були настільки ж умовні, як і в опері в жанровій формі опери seria. Ті ж аспекти оперних творів Глюка, у яких досить явно проступає нове розуміння образу оперного героя, виявляють риси впливу комічного різновиду опери, мовних відкриттів класичної інструментальної музики на інтонаційний лад музичної оперної мови. Можна погодитися з думкою С. Рицарева й деяких інших авторів про те, що робота в галузі французької комічної опери зіграла у творчому житті Глюка досить позитивну роль, дозволила йому долучитися до фольклорних джерел, до народної пісенності, до побутової реалістичної сюжетики [132].

Доцільно врахувати й досвід балетної творчості, як один з факторів його оперної реформи: не тільки тому, що, в «Орфеї» і «Альцесті» використовуються, за зразком драматургії «великої» французької опери, розвинені балетні сцени, безпосередньо мотивовані основним сюжетом. Симфонізована мова балету багато чого відкрила Глюку й у можливостях оперної драматургії як переважно музичної, у тому числі, прийоми тематичного розвитку, що передвіщають лейтмотивну систему, створення наскрізних стилістичних сфер, особливі якості музичного тембру, як інструментального, так і вокального, що допомагають у створенні музично-театрального характеру. Поставлений в 1761 році у Відні балет Глюка «Дон-Жуан» є одним з найбільш новаторських творів і в його творчій біографії, і в загальній художній хронології епохи.

Проте Х. Глюка прийнято вважати творцем «нової класичної музичної трагедії», а його творчість дійсна було з ентузіазмом зустрінута в Парижі і енциклопедистами, і професійним музичним середовищем у цілому.

Як раніше Г. Ф. Гендель, Глюк прагнув надавати речитативній стилістиці мелодичної значущості та узагальненості аріозного звучання. Узагальнений мелос його реформаторських паризьких опер не випадково «витримує» переклад на французьку мову: він не відбиває національної специфіки словесно-поетичної мови тою мірою, у якій це буде притаманно романтичній



опері. Проте, роль словесного матеріалу в реформі опери виявилася для Глюка значною, була пов'язана з його співробітництвом з італійським поетом, драматургом і лібретистом Ранієро да Кальцабіджі (1714–1795), котрий жив у Відні. Пьетро Метастазіо (1698–1782) і Кальцабіджі – найбільш відомі, прославлені лібретисти епохи класицизму, являли собою два різні напрямки в оперній поезії XVIII століття. Перший зберігав пріоритети придворної аристократичної естетики, другий прагнув до простоти й природності, до правдивого втілення людських страстей, до свободи композиції, продиктованої драматичною дією, що розбудовується. Обираючи для своїх лібрето античні сюжети, Кальцабіджі трактував їх в піднесено-етичному дусі, властивому класицизму XVIII століття, вкладав у ці теми високий моральний пафос. Кальцабіджі створював словесні тексти на основі *пафосно піднятої, поетично закругленої й ораторські виразної мови, тобто в руслі громадської риторики*, моралізаторських ідей і настроїв. Саме ці якості прагнув втілити у своїх оперних речитативах і Х. В. Глюк.

5 жовтня 1762 року вперше був поставлений у Відні «Орфей» Глюка на текст Кальцабіджі, і це поклало початок і творчого союзу композитора й лібретиста, і оперно-реформаторської діяльності Глюка. Через п'ять років після «Орфея», 16 грудня 1767 року, відбулася там же, у Відні, перша постановка опери Глюка «Альцеста» (на текст Кальцабіджі). Як відомо, партитури «Альцести» передуює адресована герцогу Тосканському присвята, у якій Глюк виклав основні положення своєї оперної реформи. В «Альцесті» Глюк ще більш послідовно, ніж в «Орфеї», здійснив і провів у життя музично-драматичні принципи, що остаточно склалися в нього до цього часу. Останньою оперою Глюка, поставленою у Відні, була опера на текст Кальцабіджі «Парис і Єлена» (1770) [132].

Останніми реформаторськими операми Глюка, поставленими в Парижі, були «Арміда» (1777) та «Іфігенія в Тавриді» (1779). «Арміда» написана не на античний (подібно іншим операм), а на середньовічний сюжет, запозичений зі знаменитої поеми італійського поета XVI століття Торквато Тассо «Звільнений

Єрусалім». «Іфігенія в Тавриді» по сюжету є продовженням «Іфігенії в Авліді» (в обох операх діє та сама головна героїня), але музичної спільності між даними двома творами немає.

Найбільш новаторський аспект опер Глюка – їх музично-драматургічне вирішення, при якому дія, словесний матеріал, усі вокальні форми й оркестровий супровід (з його досить самостійними композиційними функціями) об'єднані в художнє ціле. Усі елементи даної цілісної художньої структури рівнозначні й рівною мірою передають розвиток сюжету, рівно причетні до формування образних персоналій опери, до драматичної ідеї твору.

У такий спосіб між аріями, речитативами, оркестровими побудовами немає того змістового протиставлення, яке існувало в традиційній італійській «серйозній» опері, вони поєднуються в укрупнені музично-драматичні сцени (наприклад, перша сцена з «Орфея», у гробниці Евридіки, перша картина другої дії з тієї ж опери, у пеклі, низка сцен в операх «Альцеста», «Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавриді»).

Драматична виразність речитативів Глюка – передумова розвитку оперної речитативної стилістичної сфери у творчості композиторів наступної, романтичної епохи як сукупності засобів відтворення динамічних явищ, не тільки зовнішніх, пов'язаних з розвитком сценічних подій, з перемиканнями дії, але й внутрішніх характерологічних, обумовлених змінами в стані персоніфікованого образу, напругою почуттів, випробовуваних оперним героєм, контрастністю цих почуттів. Нові композиційні і семантичні функції речитативу в операх Глюка обумовлювали нові технологічні й художні завдання виконавців оперних партій, насамперед, тим, що вимагали нової акторськи-драматичної наповненості музичного інтонування й достатньої уваги до слова як до предметної передумови даного інтонування.

Якщо повернутися до тлумачення міфу про Орфея та Евридіку, імена персонажів вже дають певні характеристики образу: що стосується Евридіки, вона є, незважаючи на ліричну, ламентозну лінію її партії, уособленням

світанку, світла, воскресіння. Її образ у такому випадку асоціюється з ніжністю, спокоєм, разгоранням надії.

На думку деяких дослідників, Евридіка є частиною цілого Орфея («Будучи улюбленою Орфея, Евридіка – його друге я. Втрачаючи її, Орфей втрачає себе сам, як кіфаред») [11, с. 6]. Якщо мислити образ Евридіки, як музу Орфея, його творчий дар зникає, коли вона вмирає. У такому випадку, мотив Евридіки повинен вторити мотивам Орфея, а образ Евридіки – переймати на себе риси образу Орфея, як у музичному, так і в драматичному плані. При цьому не слід забувати про протиставлення світу живих (Орфей, але також і Амур) і світу мертвих (Евридіка, хор тіней...), що також проявляється в музичному тексті (наприклад у дуеті Орфея й Евридіки, коли, при переплетенні голосів, її партія в основному висхідна, а партія Орфея навпаки, спадна. Також ритмічний малюнок речитативних сцен показує контраст між нервовим, швидкому темпом у партії Орфея («Підемо, біжимо Евридіка») і повільним темпом у репліках Евридіки («Орфей, це ти? Я жива? Говори зі мною»).

Цікаве трактування образу Евридіки та її з Орфеєм надається К. Стехіною, яка, цитуючи М. Цветаєву, акцентує свободу перебування Евридіки в потойбічному світі (цит. по: [124, с. 77]). Цветаєва (у листах Б. Пастернаку, 1926) висловлює припущення, що Евридіка не прагнула бути потривоженою в загробному світі й факт, що Орфей оглянувся на неї, був нею спровокований, був виразом її бажання залишитися в потойбічному світі. У даній ситуації Евридіка займає головну, активну роль, і в такий спосіб кінець опери, її воскресіння, аж ніяк не є щасливою подією для неї, що безсумнівно відкриває інші драматичні можливості в інтерпретації партії Евридіки.

Думки про активну роль Евридіки дотримуються й ті дослідники, які звертають увагу на значну кількість оперного тексту, пов'язаного саме з її образом, з її долею, навіть коли вона відсутня на сцені. Вона не є підкореною Орфею, однак її ініціативи катастрофічні: благанням, питаннями, ревностями, нерозумінням і слабкістю (вона ледве не падає від болю) вона змушує Орфея

обернутися. Цим акцентується характер Евридіки в протиставленні до Орфею, але також цим відповідальність за дії Орфея перекладається на неї.

Про образ Евридіки можна сказати, що цей персонаж перебуває між першорядним (яким по обсягу вокальної партії й присутності на сцені все-таки є Орфей) і другорядним (до якого можна віднести Амуру), тому що в ході всієї опери згадування про неї є й у тексті, і в музиці (до 3-ї дії образ Евридіки передається флейтою) [124; 132]. В третій дії партії Орфея та Евридіки є рівноцінними.

Нагадаємо, що в операх доби бароко й класичного періоду персонажі були менш індивідуалізовані (окрім творів В. Моцарта), тому казати про яскраво виражені риси характеру, засновані на внутрішньому світі Евридіки, що відобразилися в її історії, досить складно. Її образ будується на єдності з Орфеєм, це єдине семантичне начало, одна любовна лінія, один мелодичний матеріал (у дуетах мелодична тема однакова або йде каноном в Орфея й Евридіки; у фінальному терцеті мелодія в Орфея й Евридіки одна, у протиставленні окремій темі Амура), що також помітне по одній теситурі для цих двох персонажів. При цьому в самому тексті яскраво виражене протиставлення, боротьба між Орфеєм і Евридікою, у більш глобальному аспекті – це боротьба царства живих і мертвих. Підкреслимо, що лібрето є цілком самостійним відносно міфопоетичного першоджерела, написане у віршованій формі.

Звернемо увагу на ту обставину, що «вічні образи», до яких, безумовно, належить й образи Орфея та Евридіки, відкривають широкі можливості смислової переакцентуації, тобто символічну глибину, тому є надзвичайно привабливими для виконавської, як вокальної, так і режисерської, інтерпретації. Вже вповні закріпилася дослідницька звичка – й вона є цілком виправданою – аналізувати оперний образ на основі конкретної сучасної інтерпретації, що надає дуже цікаві результати. Так, К. Шапінська, звертається до двох архетипових образів європейської культури, що є найбільш показовими саме для гендерної теми, з двох її боків, чоловічого та жіночого, а саме – до Дон

Жуана та Кармен, виявляючи залежність їх розуміння та репрезентації від «гендерної ідентичності інтерпретатора». За думкою дослідниці, історії цих персонажів є прикладами традиційного бінарizmu маскулінності та фемінінності, у тому числі, як суб'єкта й об'єкта влади. Дон Жуан – це приклад «нескінченного панування чоловіка над незліченною безліччю жінок»; Кармен – уособлення фатальної жінки, котра намагається досягти «реверсії традиційних ролей в епоху, коли традиційний бінаризм «вирішувався винятково на користь маскулінності» [187, с. 168].

Зауважуючи, що обрані нею персонажі здійснили й здійснюють нескінченну подорож по різних художніх контекстах, К. Шапінська наголошує, що вони стали особливо популярними саме завдяки операм Моцарта й Бізе, що успішно йдуть по оперних сценах театрів і фестивалів донині – і причиною цього є те, що опера є особливою культурною формою, для якої репрезентація відносин чоловіка й жінки як відносин влади відіграє дуже важливу роль. Тому оперна сцена, стаючи простором активних експериментів в галузі переосмислення сюжету, допомагає краще бачити тенденції сучасної культури (що зветься «посткультурою») відносно домінуючого суб'єкта «в необхідних в опері любовних сюжетах».

На думку дослідниці, причиною постійного повернення до образу Дон Жуана є його «харизматична влада» над жінками, яка «носить універсальний характер і може бути легко переміщена в різні соціокультурні контексти» – тому, що є владою психологічною – гендерною. Навіть при тому, що сюжет Дон Жуана переноситься у контекст сучасних життєвих реалій, жінка все рівно опиняється в ролі добровільної жертви. Вихід з положення підпорядкування означає вихід зі стану зачарування, у який вона введена харизматичною особистістю. Одночасно у новітніх постановках «Дон Жуана» гендерні наголоси вже проставляються дещо інакше, у зв'язку із суб'єктивною позицією постановника.

Мається на увазі творчість Франчески Замбелло, яка прийшла в оперну режисуру у 1980-ті роки – у період найбільш активної фемінізації культури та

становлення гендерних досліджень – й здійснила дві постановки на сцені лондонського Ковент Гардена: «Кармен» (2006) і «Дон Жуан» (2008).

Режисер створює образ Дон Жуана як деміфологізованого персонажа, позбавленого як екзистенціальної спраги життя й радості від чергової перемоги, так і стереотипної зовнішності героя-коханця. Головний герой виявляється позбавленим надлишку життєвих сил або романтичного флеру, які зазвичай надаються Дон Жуану філософами, письменниками й постановниками традиційних версій опери Моцарта і да Понте.

Дон Жуан у трактуванні Ф. Замбелло постає символом вичерпаності аристократичної культури, з одного боку, і закінчення епохи маскулінного домінування, з іншого. Він перебуває в чітких взаєминах з усіма персонажами, що нагадують своєю визначеністю в часі й просторі героїв театру маріонеток. Невдачі постійно переслідують його, підкреслюючи його повну неспроможність як домінуючого суб'єкта. У єдиній сцені опери, де Дон Жуан демонструє свої здатності зваблення, у сцені з Церлиною, на перший план виступає зовсім не почуттєва привабливість або еротизм, а розрахунки дівчини на підвищення свого соціального стану. Але найважливіше те, що іронічність трактування образу Дон Жуана, про яку пише дослідниця, заснована не тільки на суб'єктивному підході режисера, але й на амбівалентності тексту опери, який надає можливість поставитися до нього як з повною серйозністю, так і з гумором, або, як у цьому випадку, з постмодерністською іронією. Тобто саме музичний матеріал, що сполучається зі словесним текстом та певним способом сценічної дії, відкриває широкі, навіть парадоксальні за змістом образні можливості.

Інший образ, який режисерами-постановниками розглядається як універсальний, Кармен, пов'язаний з ідеєю жіночої влади, що йде коріннями до архаїчних матриархальних шарів культури, як і до первинних релігійних уявлень, коли жінці приписувалася магічна влада, що здатна привести до фатальних наслідків. Вже у романтичний період героїня новели П. Меріме стала символом феміністичного протесту, водночас заручившись могутньою

музичної підтримкою в опері Ж. Бізе. Але оперна Кармен не лише відмовляється від чоловічої влади, а й затверджує право жінки на вибір у любові, тому й в усьому житті, тобто прагнення до свободи постає її корінною рисою. Це свободолюбство спричиняє її загибель, що, в оперному втіленні, надає образу Кармен трагедійної величі. Як відзначає К. Шапінська, «неймовірна популярність сюжету про Кармен (численні екранні й сценічні версії – тому доказ) сьогодні говорить про те, що ніякі соціальні зміни й завоювання фемінізму не знімають глибокого протиріччя між чоловіком і жінкою в боротьбі за домінантне положення в їх відносинах. Кармен видається протилежністю Дон Жуану з погляду її переваги над чоловіками й ствердження принципу жіночої волі, але в реальності ці два образи є проявами опозиції «маскулінне / фемінінне зі зміною домінуючого суб'єкта» [187, с. 169].

Тому, з позицій гендерно обумовленої суб'єктивності, цікаво, як образ Кармен втілюються на сцені жінкою-режисером. «Кармен» у прочитанні Ф. Замбелло – це похмура історія любові й ревнощів, за якою героїня є зрілою жінкою, котра має великий досвід виживання у світі чоловіків, до яких вона ставиться з неприхованим презирством. Вона буквально насильно затуляє Хозе у любовні відносини, нітрохи не цікавлячись його життям, постійно його принижуючи. Приймавши ці відносини, Хозе приречений на пасивне підпорядкування, причому згубний шлях цієї позиції дуже виразно показаний у загальній деградації зовнішнього вигляду героя. Якщо спочатку Хозе – успішна й щаслива людина, якій посміхається доля, то після того, як він попадає під вплив Кармен, він поступово перетворюється на нещасну розгублену деморалізовану істоту, якою і з'являється в останній сцені. Дон Хозе вбиває Кармен у пориві розпачу, розуміючи безвихідність свого загубленого існування, у якому все (кар'єра, родинні зв'язки, почуття) було замінено одним – Володарем в образі твердої й домінуючої жінки» [187, с. 170]. Але разом з цим виявляється, що поруч з іншим чоловіком, що відповідає її сподіванням, втіленим у Тореадорі, Кармен здатна переродитися, хоча й запізно. Кармен перетворюється – на місце її навмисної бруталності приходить радість свята,

вона гарно одягнена, більш жіночна, відчуває себе бажаною щастя, навіть любов манить її. Але смерть перекреслює усі її нові побажання, і смерть, що приходить від руки чоловіка. Тому, робить невтішний висновок К. Шапінська, «принижений маскуліний суб'єкт може реабілітувати себе лише знищуючи жінку, яка насмілилася зайняти панівне положення... Смертю Кармен і трагічним фіналом життя Хозе режисер закінчує історію про жінку у світі чоловіків...» [187, с. 171].

Повертаючись до опери Х. Глюка, відзначимо, що вона також сприяла появленню цілком оновлених оригінальних постановочно-виконавських версій, що відповідають сучасним уявленням про проблеми гендерних відносин. Так, у дослідженні А. Ошаніної образ Евридіки проаналізований на основі порівняння двох постановок: франкомовної 2000-го року, театр Шатле (Париж, Франція) та італомовної 2019-го року, театр Порто Аллегре (Бразилія) (див.: [124, с. 53–87]. Звертаючись до образу Евридіки у французькій версії, дослідниця виявляє наступну інтерпретацію: Евридіка є плодом уяви або внутрішньої боротьби Орфея із самим собою, настільки героїня вторить йому, і наскільки синхронно пересуваються обидва персонажі. Взаємодія персонажів відбувається в жестах, але немає жодного дотику між ними, ні навіть жодного погляду один на одного, крім моменту, коли Орфей обертається. Можлива інтерпретація персонажа в даній постановці як тіні, уособлення потойбічного миру. Образ її повний ніжності й трепету, суму і відчуження, при дуже спокійній, холодній міміці. Вона виявляється дуже печальною в розлуці з улюбленим Орфеєм. Цей образ підходить під слова Орфея про Евридіку: «Я не можу протистояти її плачу»; «Моя бідна дружина». При цьому, слово «*désolée*» може трактуватися як «бідна», але ще й «перепрошуюча», «повна жалю», «гірка» і т. п., що підкреслює ліричний смисл персонажа, з великий ламентозністю у всій партії. Цей образ передається тембрально і в ламентозних інтонаціях, і у вимові слів: французька мова виконавиці цієї ролі дуже м'яка, з округлими голосними, а звуковидобування є вкрай плавним, атака м'яка, але не спотворює вимову. Враховуючи, що ця мова не є рідною для виконавиці, Маделін Бендер, варто



відзначити дуже правильну вимову й чудову дикцію співачки (а також її колеги Магдалени Кожена, що співає партію Орфея). При цьому, дикція Орфея більш агресивна, М. Кожена використовує більш тверду атаку. У цьому полягає контраст образів – між вольовим Орфеєм, що перебуває у боротьбі з самим собою, й ніжною, благаючою Евридікою.

У сценах протистояння персонажів (частина першого речитативу й дует) – «Ти мене повертаєш, щоб приректи на муки» – Евридіка наповнена внутрішнім стражданням і звертається до зовнішніх інстанцій більше, ніж до Орфея: «О, ревнива фортуна», «Боги, будьте прихильними». Образ Евридіки йде однією ниткою впродовж всього виконання. Навіть у фінальному терцеті, після воскресіння, Евридіка залишається холодною й відчуженою. Цьому можна дати два пояснення: перше, що Евридіка дійсно є певною частиною Орфея, й єднаючись з нею, Орфей відновлює свій внутрішній світ; інше – Евридіка насправді не щаслива повернутися назад, до світу живих, і Орфей повернув її на землю, керуючись своїм сліпим горем, але не приніс цим розради ані собі, ані Евридіці. Таким чином, дійсно плач Евридіки був націлений на те, щоб Орфей обернувся. Амур же виступає, як комічний персонаж, тому в цій інтерпретації любов, яку відчуває Орфей – гротескна й сліпа.

В італомовній постановці Карла Коттіне створила яскравий, драматично насичений образ Евридіки, зробивши персонаж дуже експресивним і живим, з людською експресією (вона посміхається, коли бачить Орфея, кидає на нього погляди, коли благає обернутися й гостро спостерігає за його реакцією, реагує на нього – не як тінь або образ колишньої Евридіка, а як жива енергійна жінка). При цьому, у цій інтерпретації скривдженої жінки, що не повірила в любов Орфей, ображає його своєю недовірою, зачіпає й дражнить його самолюбство, є, як зазначає А. Ошаніна, щось «диявольське». Орфею доводиться боротися з Евридікою у пеклі, ще раз випробувати жах втрати, тому що кохана невпізнанна.

У віденській постановці в характері Евридіки є присутньою хитрість, вона явно маніпулює Орфеєм, зваблюючи його. У мовному плані, варто

відзначити, що вимова деяких голосних і наголосів суттєво «перекручена», тому просодична тканина рветься і дикція виходить дуже акцентованою, що надає мові Евридіки награної театральності й навіть деякої істеричності. Реакція Евридіки, що бажає звернути на себе увагу, більше спрямована на тактильний контакт «Ти мене не обіймаєш?», тоді як у французькому лібрето акцент робиться на погляд; поведінка Карли Коттіне відрізняється темпераментністю (на відміну від стриманості, що передбачається французькою версією) і пошуком тактильного контакту з Орфеєм (вона обіймає його, гладить, намагається розгорнути до себе). Образ, побудований Коттіне повністю передає італійський текст, коли, красуючись перед Орфеєм («Усе ще гарна ж я»), вона взиває до його чоловічого начала, примушуючи обернутися. Відмова ж його зачіпає самолюбність Евридіки.

Дует у даній постановці виливається в комічну сварку Орфея з Евридікою, що пручається (текст «Іди сюди й мовчи» переходить у декламацію й лемент, також як і відповідь Евридіки – «зрадник»). Евридіка виступає лідером, окремим персонажем зі своїм характером і бажаннями, а не тінню, що йде за Орфеєм. У своїй кульмінаційній арії слова «Перейти від смерті до такого болю» адресовані прямо Орфею, Евридіка кидає короткі погляди, щоб стежити за його реакцією, і терзає Орфея своїми словами. Момент, коли Орфей обертається відбивається на її обличчі сяянням радості й сміхом, після чого Евридіка падає замертво.

В італійській версії остаточне повернення Евридіки Орфею стає для обох щасливим моментом. Останній терцет у постановці обіграний як загальне святкування воскресіння Евридіки (солістки) Амуром (піаністом), для Орфея (диригента).

Підводячи підсумок порівнянню цих двох постановок, слід зазначити, що в обох образ, створений виконавицями-співачками, повною мірою відбиває текст лібрето. При цьому образи Евридіки вийшли кардинально різними: «французька» Евридіка є ніжною, її страждання в розлуці з улюбленим виражаються ламентозністю, її рухи повільні, плавні й пластичні. У взаєминах

вона виявляється найбільше у взаємозв'язку з Орфеєм, він веде її. «Італійська» Евридіка підкреслено-тілесно жіночна й зваблива, її страждання полягають в ураженому самолюбстві й виражаються холеричною поведінкою, її рухи є різкими, а погляди і міміка перебільшено виразними. У взаєминах з Орфеєм вона прагне до лідерства (примітно, що у фінальній сцені саме вона виступає як солістка), постає в протистоянні (що в музиці передається більш рухливим темпом). Можна припустити, що образ Евридіки в даній постановці більше відповідає канонічному трактуванню й опирається на задуману Х. Глюком тему взаємної любові-страсті.

При порівнянні текстів лібрето італійської й французької редакції опери, на передній план виходять наступні елементи.

У франкомовному лібрето Евридіка звертається до Орфея частіше, ніж в італомовній. Також, у франкомовній редакції вона говорить багато раз про себе в третій особі («твоя дружина», «Евридіка»), тоді як в італомовній редакції всі репліки йдуть від першої особи. Ця деталь може зумовлювати розуміння неживої сутності Евридіки в інтерпретації Маделін Бендер, зокрема її відчуженість і холодність, і, навпаки, пояснювати вияви холеричного темпераменту в грі Карли Коттіне, а також її активну поведінку стосовно Орфея.

Франкомовна Евридіка звертається до божеств впродовж усієї партії, тоді як це звернення в італійській редакції виникає лише двічі: у першому речитативі, коли Евридіка довідається про своє воскресіння «Ми підсилимо узи Любові й Гименею», і в дуетній частині з Орфеєм «Боги, будьте прихильними». В інших випадках, коли у французькому тексті Евридіка звертається до Богів, (можна зробити висновок про наближення її до божеств, коли вона перейшла до потойбічного світу) «Боги, за що?!», або до Фортуни, «Ворожа Фортуна», в італійському тексті Евридіка звертається безпосередньо до Орфея, обвинувачуючи його в невірності, або ж говорячи про свої почуття («Перейти від смерті до такого болю»).

У заключному терцеті концепція й мораль відрізняються залежно від лібрето: у французькій редакції фінальний терцет оспівує любов і порятунок завдяки Амуру («Ніжний Амур, твої окупи так ніжні для наших сердець»). Примітно також, що починає терцет Евридіка, а партії рівноцінні. Орфей і Евридіки вторять один одному, тоді як мелодійна лінія Амуру відрізняється й по стилістиці, і по темпоритму. В італійському лібрето починає терцет Орфей, його партія є провідною в даному тріо. Він оспівує повернення коханої, тоді як Евридіка співає про торжество любові – незважаючи на переживання недовіри й ревності, акцентуючи увагу на власних стражданнях («Ревності нас пожирають, але вірність перемагає, коли підозра мучить серця»).

Таким чином, аналіз лібрето показав відмінності в тексті, які явно впливають на сприйняття драматичної лінії опери. Образи, побудовані Маделін Бендер і Карлой Коттіне, радикально відрізняються, але при цьому кожний з них залишається близьким до свого текстового матеріалу.

На прикладі образу й музичного матеріалу партії Евридіки можна зробити висновок, що слово, поєднане з музичною акцентуацією, породжує відмінності в образі персонажа. Звідси важливим постає оперний синтез дії, поезії і музики, видимого й чутного, що ініційований уявою композитора. Духовна сутність образу створюється й розкривається Х. Глюком на основі взаємозалежності слова й музичного звучання, коли вибір слова програмує характер музики, а музика наголошує образний зміст словесного тексту.

У випадку «Орфея і Евридіки» у музичному тексті різних редакцій немає суттєвих відмінностей, тому головні вокальні завдання в партії Евридіки в обох версіях відносяться до фонетики. Найбільша розбіжність спостерігається в ритмічному малюнку в речитативах: в італомовній версії міняється ритмічний малюнок у бік більш коротких тривалостей і повторення однієї звуковисотності, що у вокальному плані вимагає кращої дикції й контролю подиху, створює враження більш гострого характеру (у франкомовній версії більш довгі тривалості зумовлюють ніжний і ламентозний характер Евридіки). Партія Евридіки не є складною в технічному плані, але вимагає суворого

інтонаційного контролю й «вертикального» мислення, тому що голоси Орфея, Евридїки та Амура написані в одному діапазоні, і переплітаються, створюючи специфічні гармонічні сполучення впродовж усієї дії.

Посилення виконавської концепції образу завдяки контролю мелодичної лінії показує, що оперний образ змінюється у залежності від мови лібрето. У плані звуковедення й вокальних завдань франкомовна версія більш протяжлива й ламентозна, складність полягає у володінні подихом і динамічними відтінками. В італомовній версії також потрібне гарне володіння подихом, але в речитативах воно повинне працювати на дикцію й акценти у фразах більше, аніж на легато.

Оперний образ будується з музичної тканини, але також і зі словесного тексту, який у свою чергу є відбиттям досвіду національної культури, історичної етнічної свідомості.

**Висновки до Розділу 3.** Матеріал даного розділу дозволяє стверджувати, що досвід композиторських та виконавських вокально-артистичних інтерпретацій розкриває широкий характерологічний діапазон оперних жіночих образів, які, таким чином, виявляють широту розуміння й втілення теми «жіночності». Навіть у випадку звернення митців до одного ж й того самого фактичного (історичного міфологічного або літературного) першоджерела зберігається можливість різнобічного вияву властивостей «жіночності», що, таким чином, постає багатогранним динамічним феноменом, у якому віддзеркалюються усе якісне багатство людської свідомості.

Легковажна та простодушна, водночас цільна та винахідлива дівчинка-метелик, що радіє життю, яка постає в образі Манон де Прево – Ж. Массне Массне сусідить з чуттєвою, вибуховою, самосуперечливою Манон Дж. Пуччіні; відсторонена й холодна, повністю приналежна до потойбічного виміру буття Евридїка з французької редакції опери Х. Глюка перетворюється на земну пристрасну ревниву жінку в італійській редакції; але в усіх цих іпостасях жіночі персонажі прекрасні й втілюють силу любові, в різних її

*проявах та значеннях.* Цьому сприяє високий естетичний «тон» оперного мовлення, що базується на синтезі словесно-поетичного та музичного інтонування, формує власний мелодичний лексикон, котрий передбачає особливу мелодраматичну експресію. Здатність слова уточнювати та конкретизувати, *називати* зміст оперної дії, поведінки героїнь поєднується з властивістю музичного звучання узагальнювати, ушляхетнювати, піднімати оперний характер та створювати *оперну подію смислу*, що завжди засновується на темі любові у її неодмінному єднанні з ідеєю «вічно-жіночого», в різних його характерологічних проєкціях.

Наголошується, що розвинений емоційно-психологічний «портрет» Манон Леско в опері Дж. Пуччіні є представленим у мелодичному тезаурусі її партії, причому до вокальних характеристик додаються оркестрово-симфонічні, а словесна лексика, опорні слова та відповідні музично-тематичні звороти виражають спрямованість від світлого початку до фінальної – фатальної – катастрофи. Композиційні форми усередині кожної дії вільно сполучаються, не перериваючи сценічного руху, що дозволяє виявляти психологічний конфлікт головної пари «люблячих» персонажів, що, зокрема, виражається у повторності певних словесних та музичних зворотів: принцип симфонізації оперної дії проявляється у вокальному викладі, з опорою на контамінований тип мелосу (синтезуючий кантиленно розвинене та декламаційно локалізоване інтонування). «Прекрасна жіночність», уособлена в образі Евридіки в опері «Орфей» Х. Глюка, також базується на сукупності вокально-мелодичних прийомів, зосереджених у партіях головних героїв та у дотичному до них оркестровому матеріалі.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє дістатися низки заключних узагальнень та визначень. Враховуючи теоретичну та фактологічну багатоплановість дослідження, пропонуємо заключне викладення його основних узагальнюючих положень.

Перш за все, матеріал дослідження дозволяє доводити, що жіночність постає внутрішнім квалітативним показником жіночого начала, тобто його сутнісною характеристикою, здатною породжувати досить довгу низку визначень провідних якостей узагальненого поняття/уявлення жінки, як певного гіпероніма. Серед сучасних поглядів на гендер та гендерний підхід виокремлюється їх інтерпретація як своєрідної метафори (метафоричного усвідомлення) такого статевого роздвоєння людського існування, що, по-перше, постає історичною родовою необхідністю, по-друге, відображує здатність людської спільноти перетворювати біологічні природні закономірності у позитивний соціальний досвід, що впливає на розвиток, розширення й збагачення можливостей людської свідомості. Тому наголошується на актуальності та ємності поняття гендерної концептосфери (Д. Мінець), що дозволяє репрезентувати розмаїтий системний зміст поняття жіночності та «вічно-жіночого».

Категорія «вічно-жіночого» формується та розвивається у певній протидії гендерному «розщепленню» людського світу, можна навіть сказати, що вона веде до утворення деякого третього виміру, що здатен приміряти статеві суперечки, ставати їх гармонійним розв'язанням.

Прихована сила жіночності зумовлюється її материнським призначенням, що проявляється у прагненні до мирних відносин та умиротворення дійсності, що також передбачає спроможність існувати у теперішньому та насолоджуватися часом, що спливає, вживатися у кожен його мить, але й прозрівати майбутнє. Оптимістична точка зору на світ, що супроводжується

вмінням привести до ладу навколишнє життя, входить до тезаурусу жіночості, зумовлюючи й певні якості «жіночого», у тому числі ту гаму почуттів, типи й способи переживання, що притаманні саме жінці, відрізняють її внутрішній світ від чоловічого, сприймаються як особливі психологічні позитивні властивості.

У різні часи й у різних культурних спільнотах жіночність могла визначатися по-різному, але все рівно виокремлюється низка якостей, що завжди повинні бути притаманними «справжній» жінці. До найбільш часто приписуваним жінкам рисам відносяться чутливість, примхливість, м'якість, жертівність, здатність до співчуття, покірність, ірраціональність тощо, однак таким самим чином відзначаються й суворість, стійкість, амбіційність, холодність, непокірливість, впертість та прагматизм. Тобто за морально-характерологічними ознаками образ жінки не стільки схематизується й спрощується, скільки набуває множинності, варіативності проявів, ускладняється – якщо спостерігати його у реальному житті, у дійсних звичаєвих обставинах.

Важливою сучасною гендерною тенденцією, або особливою рисою сучасного гендерного оцінювання, є ототожнення соціальної роль статі з її історичним смисловим призначенням, тобто суттєве підвищення якісно-рольового, душевно-духовного призначення людської статі, бачення в ньому певного онтологічного знаку, перетворення статевої приналежності на один з найважливіших та найширших символів людського буття.

Поєднаний з мистецтвознавчим символологічним, історичний підхід до категорії «вічно-жіночого» дозволяє встановлювати його вельми широкий діапазон, від абстрактного поняття та ідеальних культурних епістем до життєвої практичної характеристики, визначення способу персональної поведінки. Але переважаючою тенденцією стає виявлення узагальнюючого духовного змісту, цілісного смислотворчого призначення ідеї й образу «вічно-жіночого», до чого найближче підводить поняття софійності. Саме у даному, софіологічному, напрямі розглядається тема жіночності у сучасних дослідницьких, культурологічних та мистецтвознавчих, працях.



Нова гендерна конкретизація як самого поняття «вічної жіночності», так і софіологічного напрямку її тлумачення, що відбувається не лише в російській культурі та літературі, а набуває загальноєвропейського резонансу, є важливим чинником нової множинності інтерпретації «жіночої теми» та теми «вічної жіночності» у мистецтві, зокрема, в музиці.

В історичні еволюції оперної творчості композиторське розуміння «вічної жіночності» відбувається у контексті теми любові та антитези ідеального – реального, святого – гріховного, життєво-звичаєвого – відсторонено-уявного, містичного; воно постає продовженням та преображенням романтичного розподілу світу на два головні виміри, божественний та диявольський, що суттєво впливає на інтерпретацію теми любові в оперній творчості та зумовлює подвійність характерів, «музичних портретів» жіночих персонажів.

Як переконливий приклад антиномічного тлумачення, глибоко роздвоєної концепції жіночих оперних образів наводиться поетика М. Римського-Корсакова, для якої ідея «вічної жіночності» стає естетичною парадигмою та свого роду «ідеальним над-адресатом» у пошуку вищого смислу природно-соціального людського буття, поєднуючись з авторською міфологемою природного начала. Саме жіночі образи та їх моральні якості, як специфічні вияви «жіночого», як сталої цінності буття, тобто як «вічно-жіночого», є головними рушіями оперної дії, критеріями розвитку сюжету та ступеня його завершеності. На них покладається найважливіший обов'язок поєднувати два світи – реальний земний людський та уявлюваний природно-обумовлений чудесний, таким чином долати смертні обмеження, переходити, переводити до духовного безсмертя. Найголовнішою рисою, що відрізняє саме «високі» жіночі характери, також стає головним каталізатором усієї системи оперної дії у її внутрішньому русі та зовнішніх текстових межах, є спроможність або неспроможність оперного героя (героїні) до справжньої любові, що мислиться як піднесене альтруїстичне християнське почуття.

На суттєві відмінності літературного та музичного оперного тлумачення тих сюжетів та образів, що зумовлені ідеєю «вічно-жіночого», вказує

порівняння філософської концепції «Фауста» Й. Гете та однойменної опери Ш. Гуно (що мала додаткову назву «Маргарита»). В оперному перевтіленні епіко-трагедійного сюжету саме жіночий персонаж претендує на головну роль у подієвому та концепційному планах, а персоніфікація «вічної жіночності», не позбавляючись вершинного символічного призначення, набуває нової почуттєвої сили й краси у руслі любовної теми, стає найважливішим напрямом інтерпретації жанрової форми лірико-драматичної опери.

Співвідношення словесно-поетичного і музичного планів опери у втіленні ідеї «вічно-жіночого» виражається в особливому мовленнєвому феномені оперного «освідчення в коханні», що стає ознакою музичної концептуалізації образу любові, але потребує й певної вербальної складової.

Закономірність побудови образу любові набуває й цілком музичного втілення, тобто може «діяти» без посередництва слова, що є ознакою музичної концептуалізації образу любові у дві його головних вимірах – зростання ідеальної сили любові і її вгасання, разом із вгасанням життя героя (героїні). У найбільш послідовній і яскравій формі її дозволяє виявляти творчість Д. Пуччіні, П. Чайковського та Ш. Гуно.

Переконливим прикладом створення суто музичної концепції цілісного жіночого образу, у якому узагальнюються головні семантичні траєкторії оперного твору, надає поетика П. Чайковського. У творчості Чайковського сакралізація жанру, набуття оперним текстом нової релігійної піднесеності відбувається на засадах сакралізації головного жіночого образу. Тому саме явище «жіночності» набуває нового обсягу, поєднує у собі увесь смисловий світ людського існування, є принципово важливим не лише для жінок, а й для чоловіків, знімає потребу у гендерному протиставленні, тому і стає тою «третьою силою», яка остаточно поєднує духовно чоловічий та жіночий («жіночний») виміри дійсності.

Домінування ліричного начала представляється головним фактором відокремлення музичних «понять-концептів»; воно відповідає музичній природі оперного жанру. Музичне звучання бере на себе функції поетичного

узагальнення, звільненого від семантичного регламенту слова, що веде до зростання ролі симфонічної сторони опери. З іншого боку, мелодичний музичний матеріал сприяє піднесеній поетизації образу дійової особи, передбачаючи й протилежну можливість – рух убік прозаїчного зниження, у випадку панування словесно-мовного матеріалу, речитативних інтонацій, аж до напівспіву-напівговору або «сухої» мови.

Дана подвійність у розподілі музично-словесного тексту, що допускає безліч стилістичних градацій, заснована на полістилістичній комбінаториці інтонацій у партіях провідних персонажів, дозволяє передавати динаміку втілення ідеї «вічно-жіночого».

Провідне значення, драматургічне положення жіночих персоналій у сюжеті та музичному змісті опер Дж. Верді, перш за всі, пояснюється провадженням саме через них ключової для оперного жанру теми любові. Причому, не дивлячись на завжди притаманну творам Верді особистісну гостроту любовної колізії, його ставлення до цього людського почуття – душевного стану – є значно ширшим, дозволяє тлумачити кохання як онтологічно вмотивоване, тобто як буттєву якість людської свідомості, що має безліч проявів та є дотичною до усіх ціннісних етичних та естетичних реалій людського життя.

Верді створює настільки розгалужену систему жіночих персоналії-характерів та їх музичних характеристики, що його оперний метод варто порівняти з романізацією, адже він запроваджує до оперного життя цілу галерею яскравих жіночих особистостей, котрі стають провідниками найглибших естетичних ідей композитора. інтегративною художньою якістю саме жіночого переживання любові стає насолода красою як індивідуального переживання, так і образу, у якому воно втілюється. Тому милування красою зовнішнього вигляду та отримання естетичної насолоди від пізнання прекрасного внутрішнього світу героїні стають неодмінними чинниками втілення трагедійної семантики жіночих образів в операх Дж. Верді. Завдяки цьому вони залишаються не лише осередками етичних колізій, а й головними

провідниками катартичних вирішень і фінальних художніх висновків. Ця настанова оперної поетики Верді зберігає своє значення в подальшому розгортанні трагедійної семантики тими любові в європейській опері.

В оперному розумінні любові як єдиного стану світу виражається тлумачення любові як «сторге» і «агапе» (по давньогрецькому визначеннях та їх тлумаченню С. Аверинцевим), тобто як любові до близьких, до родини й друзів, як «стану свідомості», що сходить з аналогічної висоти, тому сприймається «за умовчанням» з боку персоніфікованого суб'єкта оперної дії, будучи тем началом, якому він повністю віддає себе.

Саме любов визначає долю – й оперну композиційно-сюжетну долю – жіночого образу, так само, як і його можливість поставати прекрасним, сягати естетичної, тілесної та духовної, височини. Зв'язок феномена любові з явищем трагічного дозволяє знаходити в оперних концепціях модель Liebestod, як «вічної теми» мистецтва, що проходила крізь творчість К. Монтеверді, Х.-В. Глюка, Р. Вагнера, К. Дебюссі, І. Стравінського, підтверджуючи, що життя – смерть утворюють центральну ціннісну антиномію явища любові, тому входять до концептосфери «вічно-жіночого». Любов виступає як мистецька універсалія й визначає головні сюжетні антитези опери, але на засадах художньо-семантичного моделювання людської особистості з її специфічними психологічними реаліями, тому тема любові переплітається з темою долі; ця концептуальна взаємозалежність стає одним зі специфічних ракурсів виявлення жіночого начала в операх лірико-трагедійного типу.

Явище оперного характеру примушує звертатися до художньої характерології, що має багато мистецьких вимірів, відповідно до видової стратифікації мистецтва та його жанрових форм, також змінюється у зв'язку зі стильовими авторськими уподобаннями. Тим не менш виявляється, що художній характер – досить стала категорія, пов'язана з особливою площиною типових образів і тем, частина з яких вже визначилася як мета-текстова, тобто постійно-взірцева, найвища за етико-естетичним статусом, тобто «вічна». Входження жіночої теми або теми «жіночності» до сфери «вічних»

зумовлюється саме тим, що у художніх творах незмінно запам'ятовуються (за волею автора або незалежно від неї) певні константи людського буття, його фундаментальні властивості. Це не лише такі природні начала (універсалії), як хаос і космос, рух і нерухомість, життя й смерть, світло й тьма, вогонь і вода, низ і верх і т. д., але й антиномії, що віддзеркалюють досвід людського розуміння й взаємин, включаючи типи людських характерів.

Мелодраматичність та оперний ліризм – майже синонімічні поняття. Головною стороною оперного впливу є лірична, що виявляє нові можливості міжособистісної емоційної співпричетності. Як найбільш соціально затребуваний вид музично-виконавської творчості, оперна лірика, одночасно, імпліцитно є присутньою в епічній та драматичній жанрових театральних формах – завдяки вираженню в них, тим або іншим способом, особистісного начала, у тому числі, авторської особистості; оперна поетика спрямована до виявлення й художнього втілення найбільш важливих для людського існування спільних процесів «душевного життя», тобто тих інтимно-психологічних проявів особистісної свідомості, які свідчать про соціально-історичну обумовленість особистісної неповторності. Тому можна затверджувати, що саме ліричним шляхом в оперному мистецтві створюється історично-епохальний типовий образ сучасника, який відповідає «великим» рухам культури – «великому часу» культурної людської свідомості.

Багатоскладовість мелодійної сфери музики пояснюється її історичними передумовами та психологічним призначенням, а оперна форма стає найбільш розвиненою і масштабною жанровою основою її втілення. Тому в загальному плані оперний мелос, що визначає мову оперних героїв, можна розглядати як певну мовленнєву сферу музики, що створюється шляхом конгломерації словесно-музичних фігур та їх взаємодії-інтеграції, веде до виникнення нових мелодраматичних характеристик.

Зазвичай оперний вокальний мелос, що обирає переважно сольо-ансамблеву форму висловлення, націлений на вираження особистісного «Я», яке завжди є відображенням діалогічних взаємин персонажу з навколишнім.

Усі музично-мелодичні синтагми, що сприяють даному секумлоквиуму, утворюють лірико-мелодраматичну образну сферу, сформовані довгостроковим спілкуванням словесних і музичних логоформ, представляють здатність оперного сюжету будуватися на тлі заглиблено ліричного й лірико-драматичного словесно-музичного тексту, створюючи власний «уявний світ», іншу художньо-подієву реальність.

У цілому, «вічні образи», до яких, безумовно, належить й образи Орфея та Евридіки, відкривають широкі можливості смислової переакцентуації, тобто символічну глибину, тому є надзвичайно привабливими для виконавської, як вокальної, так і режисерської, інтерпретації.

Пропонуючи *заключні висновки* й відповідно до мети дисертації, зазначимо, що оперна творчість формує власні підходи до феномена статевої двоїстості людського світу, надаючи йому піднесеного естетичного розуміння, таким чином виявляючи його ціннісно-сміслові призначення, котре відповідає історичній родовій програмі людського існування. Це постає однією з концепційних засад оперної творчості, котра заохочує суспільну увагу до даного жанру, відповідаючи *постійній потребі людини самовизначитися у статевої приналежності як у позитивній детермінанті людського буття*.

З іншого боку, явище статевої дихотомії людини на всіх рівнях її існування, від зовнішніх, так званих вторинних, соматичних ознак до функцій мозкової діяльності й вищих нервових процесів як основи мислення і світовідчуття, є могутнім рушієм оперної семантики, можна сказати – визначає головне образно-сміслові покликання опери: від самого початку своєї історії опера буквально «виспіває» ті обставини та відносини, що виникають внаслідок розподілу часопростору людської культури на дві протилежні сфери – чоловічу та жіночу. При цьому головні ціннісні критерії оперного змісту зумовлюються переважно жіночими образами, жіночою стороною оперної дії, яка постає, таким чином, головним провідником позитивного усвідомлення художньо-життєвих колізій в опері.

Вирішення *головних завдань роботи* дозволяє прийти до наступних умовиводів.

*Естетичні й мистецтвознавчі передумови трактування «жіночої теми» і ідеї «вічно-жіночого» в опері, у її зв'язку з гендерною темою, пов'язані з наділенням жіночого начала особливою відповідальністю за «долі світу», що також виражається в його ототожненні з материнським й пра-материнським началом, й це постає головною інтенцією розуміння явища «вічно-жіночого». Разом з цим виявляються й певні дуалізми, поняттєві протиставлення у розумінні «жіночого», зокрема розрізнення тілесного та духовного факторів жіночої краси та прекрасного у цілому; протидія приземлено-почуттєвого та божественно-піднесеного в образі жінки; зіткнення позитивного та негативного емоційного планів переживання любові до жінки, що переростає в *розуміння жіночості як джерела щастя і нещастя водночас*; нарешті вирішальне для гендерного підходу зіставлення жіночого та чоловічого способів побудови та розуміння світу, що може проектуватися й до характеристики «вічно-жіночого» також.*

*Шляхи та засоби концептуалізації жіночої теми і жіночих образів в європейській опері* ведуть до створення специфічної музичної концептосфери «вічної жіночності». В операх європейських композиторів, зокрема Х. Глюка, Ш. Гуно, Дж. Пуччіні і П. Чайковського, функціонує певний мелодично-експресивний контент, зосереджуючий головні семантичні показники жіночих образів; він передбачає лейтмотивні та монотематичні прийоми музично-поетичного розвитку, тобто специфічну повторність засобів словесно-музичної виразовості, яка стає важливим прийомом мовної оперної концептуалізації.

*Типологічні тенденції оперної характерології виникають в опорі на семантику оперних жіночих образів, котра визначається не лише особливостями індивідуальних характерів, а й міжсуб'єктивними взаєминами – художньо-подієвими відношеннями, драматургічними зв'язками між персонажами опер; саме вони опосередковано виявляють глибинний (вершинний) смисл жіночого образу, його епіко-ліричне (релігійно-*

містеріальне), лірико-драматичне або трагедійне призначення. Можна вказувати на створення єдиної художньо-психологічної шкали жіночих характерів, на яку орієнтуються оперні автори і яка фіксує єдині алгоритми відтворення жіночих образів в опері. За даною шкалою переважними типами жіночих характерів в опері є піднесений діяльнісний (творчий); вольовий героїчний (реалістичний); ідеалізовано-ідилічний споглядальний (статичний, можливо жертвний); контрастно-пасіонарний динамічний (можливо антагоністичний); мстивий підступний (у владі злих сил); мудрий примирений (охоронний, носій вищого закону).

*Гендерні особливості концептуалізації прекрасного, любові і долі в оперній формі* взаємозумовлені зі специфікою образного втілення «вічно-жіночого», як узагальнюючого парадигматичного (щодо типологічних рис «жіночої семантики») явища, обумовленого суміщенням концепцій любові, долі та прекрасного, причому любов набуває персоніфікованого, водночас відсторонено-ідеального тлумачення; доля, фатальне начало, проступає крізь усю систему структурно-композиційних, у тому числі міжсуб'єктних, відносин; прекрасне формується типом, способом та вокально-тембровим оформленням музичного звучання. *Прекрасне концептуалізується саме у музичному звучанні, зокрема у звучанні високих світлих жіночих голосів*; це своєрідне естетичне виправдання у співі, *моління про ідеальну любов, що уособлюється жіночою постаттю* та усвідомлюється як символ «вічно-жіночого».

Варто ще раз наголосити, що розвиток жіночої теми в опері пов'язаний з розвитком способів музичного висловлення, в їх єдності зі словесно-поетичним матеріалом, але і в інтонаційній автономії. Музична мова набуває самостійного концептуального значення, тобто множинні можливості оперного тексту композиційно-драматургічно формувати оперні характери, виробляючи свого роду музичні поняття про них, поєднуються в цілісну образно-концепційну систему. Музична семантизація образного змісту опери є провідником до його концептуалізації; остання і розширюється – убік



специфічних прийомів музичного викладу, і індивідуалізується, підкоряючись авторському тлумаченню оперного сюжету.

Жіночі образи споконвічно, від перших зразків оперної поетики у творчості Я. Пері, К. Монтеверді, А. Скарлатті, Г. Перселла, служили психологічному поглибленню й облагороджуванню оперного сюжету, наділенню оперної дії естетичною привабливістю; ідеї краси й любові, як прекрасного почуття, що піднімає до нових духовних висот, зосереджувалися саме в них, сприяли придбанню ними софійно-творчих значень.

Для втілення ідеї любові-долі в її спряженості з темою «прекрасної жіночності» найбільш продуктивним став музичний шлях, в оперній творчості пов'язаний з формуванням особливого мелосу – *оперної вокально-інтонаційної мелодійної сфери*, яка стає об'єднуючою для всього оперного тексту, навіть симфонізуючись, зберігає, як головне джерело, опору на *сольний вокальний голос з його індивідуальною тембровою фарбою*. Музично-мелодійна сфера жіночих образів утворюється шляхом накопичення різних стилістичних фігур – музичних лексем, які можна інтерпретувати як складові музично-мовного жанру «освідчення в коханні» (М. Ползунова, 2008).

Почуття любові, трансформуючись у музичний образ, сполучене з активізацією *мелодійної сфери як адресованої жіночому началу*, а тема любові, відповідно, знаходить своє найближче вираження в мелодичному музично-тематичному матеріалі (зокрема, характеризує образ Евридіки й ставлення до нього Орфея в опері Х. Глюка).

Тому типологія сольного вокального мелосу, що дозволяє виділяти в ньому різні психологічні, отже, і художньо-семантичні якості, виступає одним з інструментів концептуалізації, як змістовного поглиблення й конкретизації, образного упередження музичної мови опери. Виокремлення *музично-текстологічного аспекту вивчення теми «вічної жіночності»* дозволяє визначати *специфічний мелодично-тематичний тезаурус жіночих образів в опері*. У межах оперної «жіночої» інтонаційної сфери, котра має власні структурно-семантичні темброві показники, виокремлюються різні способи

поєднання вербально-мовного та музично-поетичного начал, серед них: речитація (напівспів-напівговір), речитативне музичне мовлення, речитативно-декламаційний спів, аріозний спів, нарешті *колоратурний спів як «чиста» музично-мелодійна лірика й найбільш безпосередня еманція «вічно-жіночого»* – у її спрямованості до смислової височини, на яку вказували слова Й. Гете:

«Яви минутого нам ніби сняться;  
То – символ суцього, де сни здійсняться,  
Де все урочее діє й живе;  
Вічно жіночее нас туди зве»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Пер. М. Лукаша.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аверинцев С. София–Логос. Словарь: под ред. Н.П. Аверинцевой и К.В. Сигова. К.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006. 912 с.
2. Адорно Т. Образы и картины «Волшебного стрелка» // Советская музыка, 1988. № 6. С. 112–115.
3. Акоюн Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
4. Актантная модель. Энциклопедия театра. URL: <http://enc.vkarp.com/2011/09>.
5. Ангерт Г. 100 опер. М.: Русское театральное общество, 1927. 277 с.
6. Аристотель. Поэтика (об искусстве поэзии). М.: Госполитиздат, 1957. 183 с.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн.1–2. Л.: Музгиз, Ленингр. отделение, 1963. 378 с.
8. Асафьев Б. О музыке Чайковского // Б. Асафьев. Избранное. М.: Музыка, 1972. 375 с.
9. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века : [изд. 2-е] / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленинград. отд., 1979. – 341 с.
10. Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи : [изд. 2-е] / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1981. – 344 с.
11. Асоян А. (2004). Семиотика мифа об Орфее и Эвридике // Сибирский филологический журнал. Вып. 1, 2004. С. 4-25.
12. Аугустинавичуте А. Соционика. Введение. М. СПб: Terra Fantastica, 1998. 448 с.
13. Балашова Е. Концепты любовь и ненависть в русском и американском языковом сознаниях. Дисс. ...канд. филол. наук; спец.: 10.02.19 – теория языка. Саратов, 2004. 262 с.
14. Барсова Л. Роль творческой личности в формировании художественной жизни эпохи (на примере жизни и творчества Н. А. Римского-Корсакова и

- его ближайшего окружения). Автореф. ...дис. докт. культурол.; спец.: 24 00.01 – Теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2007. 40 с.
15. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2–е изд., перераб. и дополн. М.: Советская Россия, 1979. 318 с.
  16. Бахтин М. Литературно–критические статьи. Сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. М.: Худ. лит., 1986. 543 с.
  17. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества: 2–ое изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
  18. Белый А. Символизм как миропонимание; сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
  19. Берлиоз Г. Мемуары. М.: Музыка, 1967. 816 с.
  20. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки : вокальная эстетика оперного спектакля. Дисс. ...канд. искусств.: спец.: 17.00.01 – театральное искусство. 2004. 174 с.
  21. Богоявленский С. Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
  22. Бондаренко Е. Натурфилософская проза второй половины XX века: концепция личности. Автореф. дис. ...канд. филол. наук; спец.: 10 0101 – русская литература. Орел, 2010. 24 с.
  23. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного анализа музыкального искусства). М.: МГЗПИ, 1991. Ч. 1. Тезисы. 274 с.
  24. Браудо Е. История музыки. 2–е изд. М.: Музгиз, 1935. 463 с.
  25. Брехт Б. Театр: в 5 т. М., 1965. Т. 2. 546 с.
  26. Бронфин Е. Клаудио Монтеверди. Л.: Музыка, 1970. 104 с.
  27. Буянова О. Языковая концептуализация любви: лингвокультурный аспект. Дисс. ...канд. филолог. наук; спец.: 10.02.19 – теория языка. Краснодар, 2003. 223 с.
  28. Бэлза И. Франк Верфель и Джузеппе Верди // И. Бэлза. О музыкантах XX в. М., 1976. С. 272–283.

29. Бэлза И. Национальные истоки творчества Танеева. ТРС. М., 1946. 143 с.
30. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. 80 с.
31. Вейнингер Отто. Пол и характер М.: Академический проект, 2012. 392 с.
32. Верфель Ф. Верди. Роман оперы. Пер. с нем. Н. Вольпин; Предисл. И. Бэлза. М.: Музыка, 1991. 318 с.
33. Вильнер Н. Как петь Верди? // Советская музыка, 1989. С. 44–49.
34. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
35. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное // Психология сознания. СПб.: Питер, 2001. С. 31–46.
36. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
37. Гадамер Х.–Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 43–60.
38. Галушко М. Вебер и немецкий романтизм // Советская музыка, 1987. № 7. С. 80–85.
39. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди: три мастера – три мифа; пер. с нем. М.: Радуга. 1986. 480 с.
40. Гегель Г. Ф. Эстетика: В 4-х тт. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 674 с.
41. Герцман Е. Музыка Др. Греции и Рима. С–П.: Алетейя, 1995. 284 с.
42. Гинзбург Л. О лирике: Изд второе, дополн. Л.: Советский писатель, 1974. 374 с.
43. Головинова Н. Языковая репрезентация смысловой диады мужчина/женщина в художественных текстах М.Ю. Лермонтова. Дис. ...канд. филол. наук; спец.: 10.02.01 – Русский язык. Кемерово, 2012. 261 с.
44. Гуманистическая и трансперсональная психология : Хрестоматия. Сост. К.В. Сельчёнок. Минск–Москва: Харвест – Аст, 2000. 592 с.
45. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. М., 1969. 454 с.
46. Де Бовуар С. Второй пол. «Азбука-Аттикус», 1949 — 2017 (Новый культурный код. 928 с.

47. Девятова О. Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского. Автореф. дис. ...докт. искусств.; спец.: 24.00.01 – Теория и история культуры. Екатеринбург, 2004. 48 с.
48. Дегтярева Н. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. Автореф. дис. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2010. 41 с.
49. Джан Б. Словесно–литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма. Дисс. ...канд. искусствоведения. Спец. : 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2011. 189 с.
50. Друскин М. Оперные идеалы Верди // Советская музыка, 1954. № 9. С. 59–66.
51. Дун Сіньюань Семантика оперного образу у творчості М. А. Римського-Корсакова: діалог інтерпретацій. Дис. ...канд. мист. (доктора філософії); фах – 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2019. 200 с.
52. Дуплякина О. Что значит женственность? Качества и черты женственной женщины. URL: <http://daowoman.ru/blog/rubriki/zhenschina-dao/kachestva-i-cherty-zhenstvennoy-zhenschiny.html>
53. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983. 77 с.
54. Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века / О. Захарова // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–378.
55. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля; пер. с нем. М.: Прогресс, 1977. 372 с.
56. Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования музыковедов СССР и др. социалистических стран; общ. ред. Б. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. 354 с.
57. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. М.: Искусство, 1975. 447 с.

58. История западноевропейского театра. 1917 – 1945. М.: Искусство, 1985. Т. 7. 536 с.
59. Каган М. Социальные функции искусства. Л.: Знание, 1978. 36 с.
60. Каган М. Музыка в семье искусств. М., 1996. 232 с.
61. Канышева О. Духовные основания любви / Ольга Александровна Канышева. Дисс. ...канд. философ. наук; спец.: 09.00.11 – социальная философия. Санкт–Петербург, 1994. 128 с.
62. Касаткина Т. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996.
63. Кенигсберг А. Рихард Вагнер: монография. М.: музыка, 1972. 118 с.
64. Кенигсберг А. Карл Мария Вебер. Краткий очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1965. 104 с.
65. Кенигсберг А. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и зарубежная опера // Вопросы современной музыки. Л., 1963. С. 202–222.
66. Кизюн Г. Проблема любви в философии В. Соловьева и его школы / Галина Васильевна Кизюн. Дисс. ...канд. философ. наук; спец.: 09.00.11 – история философии. М., 2003. 151 с.
67. Кириллина Л. Драма – опера – роман // Музыкальная академия. Научно–теоретический и критико-публицистический журнал. М., 1997. № 3. С. 3–15.
68. Кириллюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Изд. Дом Рось, 1996. 141 с.
69. Ковалев П. Творчество Танеева. М., 1925.
70. Конен В. Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 323 с.
71. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 376 с.
72. Конен В. Художник переломной эпохи – Клаудио Монтеверди // Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1968. С. 41–56.
73. Конен В. Берлиоз–критик // В. Конен. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1968. С. 161–166.

74. Конен В. Карл Мария Вебер // В. Конен. История зарубежной музыки. Вып 3. М., 1965. С. 249–270.
75. Констант Смес А. (К. А. Кузнецов). Пуччини и его опера «Богема». М., 1936. 80 с.
76. Корабельникова Л. Творчество С.И. Танеева. Историко–стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. 296 с.
77. Корчевая Е. Музыкальный театр Джакомо Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора). Автореф. дисс. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. К., 2004. 19 с.
78. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. К.: Музична Україна. С. 28–34.
79. Кочетовская Е. Философская рефлексия любви как традиция русской культуры. Дисс. ...канд. филос. наук; спец.: 24.00.01 – теория и история культуры. Волгоград, 2004. 156 с.
80. Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 4. 1024 с.; Т. 5 – 976 с.
81. Краткий словарь по эстетике. М.: Изд–во полит. лит–ры, 1963. 543 с.
82. Краткий словарь по философии. М.: Изд–во полит. лит–ры, 1979. 456 с.
83. Кремлев Ю. Карл Мария Вебер // Советская музыка. 1955. № 11. – С. 76–86.
84. Кречмар Г. История оперы; под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.
85. Крохина Н. Софийность и ее коннотации в русской литературе XIX–начала XX веков (поэтика всеединства). Автореф. дис. ...докт. филол. наук; спец.: 10.01.01 – русская литература. Шуя, 2011. 40 с.



86. Куликова В. Мифопоэтические тенденции в произведениях Дебюсси на античную тему. Автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Магнитогорск, 2013. 27 с.
87. Кушнир Н. Вербализация чувственных интенций в русской диалогической речи (на материале коммуникативной ситуации «объяснения в любви»). Дисс. ...канд. филол. наук; спец.: 10.02.02 – русский язык. Киев, 2005. 185 с.
88. Лебедев В., Федоров А. Метатекст "вечной женственности": репрезентации в некоторых текстах отечественной культуры // Вестник славянских культур: 2 (36). 2015. С. 29–45.
89. Левашева О. Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980. 525 с.
90. Лейтес Р. Драматургические особенности оперы Верди «Отелло». М.: Музыка, 1968. 99 с.
91. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т.1. 462 с.
92. 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.
93. Литературная энциклопедия: URL: [http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc\\_literature](http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_literature)
94. Лосев А. Форма. Стил. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
95. Мазель Л. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
96. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Советский композитор, 1978. 352 с.
97. Мазина Е. Тема Вечной Женственности в культурном пространстве Серебряного века. Дисс.... канд культурол.; спец.: 24.00.01 – теория и история культуры. М., 2009. 183 с.

98. Макарова А. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П.И. Чайковского. Автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Магнитогорск, 2017. 31 с.
99. Маркези Г. Опера: Путеводитель. Пер. с итал. Е. Гречаной. М.: Музыка, 1990. 383 с.
100. Маркези Г. Джузеппе Верди // Г. Маркези. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
101. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2-х томах. Т. 1. М.: Музгиз, 1959. 315 с.; Т. 2. М.: Музыка, 1968. 687 с.
102. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
103. Мид М. Мужское и женское. Исследование полового вопроса в изменяющемся мире. М.: РОССПЭН, 2004. 412 с.
104. Минец Д. Гендерная концептосфера женского мемуарно-автобиографического дискурса. Дисс.... канд филолол.; спец.: 10.02.01 – теория и история культуры. Вологда, 2012. 177 с.
105. Мид М. Чамбули: пол и темперамент // Психология индивидуальных различий: учебное пособие / ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.Я. Романов. – Издание 2-е. Москва: ЧеРо, 2002. С. 125–157.
106. Михайлов А. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 343–376.
107. Михайлов М. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 262 с.
108. Мудрецкая Л. «Манон» Массне и «Манон Леско» Пуччини // Киевское музыкознание. Вып. 10, 2003. С. 164–172.
109. Мюрже А. Сцены из жизни богемы; пер. с франц. и примеч. Е.А. Гунста; вступ. ст. С. И. Великовского. М.: Гослитиздат. 1963. 456 с.
110. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. 384 с.
111. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

112. Невская Н. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра. Автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2011. 25 с.
113. Нечепуренко Д. Характерология В. О. Пелевина. Автореф. дис. ...канд филол. наук; спец.: 10.01.01 – Русская литература. Екатеринбург, 2014. 20 с.
114. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Санкт–Петербург: Азбука, 2000. 208 с.
115. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. М.: Госмузиздат, 1963. 168 с.
116. Нюрнберг М. Джузеппе Верди. 1813–1901: Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1968. 133 с.
117. Оголевец А. Слово и музыка в вокально–драматических жанрах . М.: Музгиз, 1960. 523 с.
118. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Русская опера : [3–е изд.]. – М. : Музыка, 1971. – Т. 1. – 591 с.
119. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Зарубежная опера; 3–е изд. М.: Музыка, 1979. Т. 2. 431 с.
120. Огаркова А. Вербализация концепта любви в современном английском языке: когнитивный и дискурсивный аспекты. Дисс. ...канд. филол. наук; спец.: 10.02.04. К., 2004. 221 с.
121. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. М.: Музыка. 1970. 424 с.
122. Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 325 с.
123. Отраднава О. Антиномичность понимания любви в контексте западноевропейской и отечественной культуры. Дисс. ...канд. филос. наук; спец.: 24.00.01 – Теория и история культуры. Астрахань, 2010. 180 с.
124. Ошанина Н. Словесный язык как основа трактовки оперного образа. сравнительно- лингвистический подход. Магистерская работа (науч. рук. А. Самойленко). Одесса, 2020. 115 с.

125. Петрушевич Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н.А.Римского-Корсакова. Автореф. дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2008. 27 с.
126. Ползунова М. «Объяснение в любви» как сложный речевой жанр: лексика, грамматика, прагматика. Дисс. ...канд. филол. наук; спец.: 10.02.19. 2008. 230 с.
127. Поспелов Г. Лирика среди литературных родов. М.: Искусство, 1975. 234 с.
128. Протопопов В. О тематизме и мелодике С. И. Танеева // Советская музыка. 1940. № 7.
129. Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957. 371 с.
130. Пуччини Дж. Письма; пер. с итал. И. Константиновой. Вступ. статья Т. Келдыш. Л.: Музыка, 1971. 366 с.
131. Руденко А. Философско–антропологическая экспликация феномена любви: от классики до постмодерна. Дисс. ...канд. философ. наук; спец.: 09.00.13 – религиоведение, философская антропология, и философия культуры. Ростов–на–Дону, 2007. 164 с.
132. Рыцарев С. Кристоф Виллибальд Глюк. М.: Музыка, 1987. 184 с.
133. Савенко С. С.И. Танеев. М., 1985 175 с.
134. Садунова Н. Философия любви немецкого романтизма. Дисс. ...канд. филос. наук; спец.: 09.00.03 – история философии. Тверь, 2009. 154 с.
135. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
136. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
137. Севастеенко А. Культурно–исторические формы экзистенциального переживания: тема любви и ее дискурсивные трансформации. Дисс. ...канд. философ. наук; спец.: 09.00.13 – религиоведение, философская антропология, и философия культуры. Екатеринбург, 2002. 172 с.

138. Серов А. «Травиата»: опера Верди // А. Серов. Избранные статьи. Т.2. М., 1957. С. 409–415.
139. Сидорова М. Портрет героя в западноевропейской опере XVII – XVIII веков: проблемы формирования и эволюции. Дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2002. 250 с.
140. Скорбященская О. «Что нам Вебер» или Мифы романтической историографии // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 183–186.
141. Скорбященская О. Чайковский и Вебер // Советская музыка. 1990. № 12. С. 101–105.
142. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
143. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
144. Смирнов А. «Ромео и Джульетта»: История сюжета и характеристика героев. М., 1989. 83 с.
145. Собинов А. Верди в письмах // Советская музыка, 1952. № 6. С. 64–68.
146. Соллертинский И. Берлиоз. М., 1962. 80 с.
147. Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. М.–Л.: Искусство, 1946. 143 с.
148. Соллертинский И. Музыкально–исторические этюды. М.: Музгиз, 1956. 165 с.
149. Соловцов А. Н. А. Римский–Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 399 с.
150. Соловцова Л. «Аида» Джузеппе Верди. М.: Музгиз, 1962. 72 с.
151. Соловцова Л. Джузеппе Верди. 4-е изд. М.: Музыка, 1986. 399 с.
152. Соловцова Л. «Богема» Дж. Пуччини. М., 1958. 47 с.
153. Соловьёв В. Сочинения: В 2-х тт.; 2-е издание. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 824 с.
154. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы //

- Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1973. С. 292–309.
155. Соционика. Соционические типы. URL: <https://socionika.info/tips.html>
156. Сулейманова Л. Концептуализация понятия женской красоты в культурологическом дискурсе. Дисс.... канд. культурол.; спец.: 24.00.01 – теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2017. 166 с.
157. Тигранов Г. «Отелло» Дж. Верди // Очерки по истории и теории музыки. Книга 2. М., 1970. 154–222.
158. Туманина Н. Музыкально–драматическая концепция трилогии Танеева «Орестея» / С.И. Танеев и русская опера: Сб. статей под ред. И.Ф.Бэлза. М.: ВТО, 1946. С. 59–97.
159. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский–Корсаков: Исследование. К.: ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.
160. Ферман В. Верди и его опера «Травиата». Поздний Верди / // В. Ферман. Оперный театр. Статьи и исследования. М., 1961. С. 238–261.
161. Филипченко О. Тема Liebestod в европейской музыкальной культуре. Дисс. ...канд. искусствоведения. Спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2008. 253 с.
162. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1977. Т. XVII. С. 85–248.
163. Флоренский П. О суеверии и чуде // Христианство и культура. М.: Фолио, 2001. С. 343–368.
164. Франкл В. Человек в поисках смысла; пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. М.: Прогресс, 1990. 367 с.
165. Фромм Э. Человек для себя. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 352 с.
166. Фромм Э. Искусство любви. Пер. с англ. М.: ЭМЦ «Юниверс» МГЦ. 1990. 62 с.
167. Хализев В. Теория литературы. М., 1999. 495 с.
168. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2–е изд. М.: Научно–творческий

- центр “Консерватория”, 1994. 260 с.
169. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. М.: Советский композитор, 1979. Вып. 4. С. 4–22.
170. Холопова В. Мелодика: научно-методический очерк. М.: Музыка, 1984. 88 с.
171. Хохловкина А. Берлиоз. М., 1960. 547 с.
172. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX в. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 457 с.
173. Хохловкина А. Немецкая романтическая опера. Вебер // А. Хохловкина. Западно–европейская опера. Конец 18 – первая половина 19 века. Очерки. М.: Музгиз, 1962. С. 285–326.
174. Целмс Е. Художественное переживание и его роль в процессе восприятия произведений искусства // Эстетические очерки: сб. статей; ред. С. Х. Раппопорт. М.: Музыка, 1979. Вып. 5. С. 175–194.
175. Цыбко Е. Ария: от барокко к классицизму. Дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2005. 244 с.
176. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М.: Композитор, 2010. 281 с.
177. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. М.: Музыка, 1980. 296 с.
178. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971. 245 с.
179. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986. 254 с.
180. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука: Сб. статей. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. – С. 13–46.
181. Чжан Ївень. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночного». *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної*

- академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. Кн. 1. С. 76–86.
182. Чжан Ивен. Музыкальная концептосфера «женской темы» в европейском оперном творчестве. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 214–226.
183. Чжен Цзин. Об эстетическом генезисе явления любви и его значении в оперном творчестве // *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2013. Вип. 13. С. 114–123.
184. Чжу Лу. Между трагедией и утопией: типологические черты русской музыки второй половины XIX века // *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. № 13. С. 320–328.
185. Чжу Лу. Лирические интенции музыкальной символики в оперном творчестве композиторов XIX века // *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. № 14. С. 253–262.
186. Шапинская Е. Отношение любви как социокультурная универсалия и его актуализация в литературном дискурсе. Дисс. ... докт. философ. наук; спец.: 24.00.01 – теория культуры. М., 1997. 434 с.
187. Шапинская Е. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. М., Согласие, 2017. 524 с.  
URL: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=22631104](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22631104)
188. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
189. Шестаков В. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М.: Искусство, 1983. 358 с.
190. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. В 2-х тт. М.: Мысль, 1993. Т. I. 664 с.



191. Эсе Ласло. Если бы Верди вел дневник; Пер. с венг. Будапешт: Корвина, 1966 295 с.
192. Юдкин И. Трактовка оперного персонажа в музыке // Искусство социалистических стран Европы. Проблема героя. К., 1988. С. 151–160.
193. Юнг К. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. 415 с.
194. Юнг К. Психологические типы. М.–СПб.: Прогресс-Универс, 1995. 718 с.
195. Яковлев В. «Орестея» С. И. Танеева в театре // Вас. Яковлев. Избр. труды о музыке. М., 1971. Т. 2. С. 275–287.
196. Яковлев В. Пушкин и музыка. М., 1957. 264 с.
197. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М.–Л. : Гос. муз. издат, 1947. 242 с.
198. Яусс Х. К проблеме диалогического понимания. Пер. с нем. Е. Богатыревой // Вопросы философии. 1994, №12. С. 97–106.
199. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese // “Osterreichische Musikzeitschrift”, 1981. Н. 9. S. 460–465.
200. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung // Schweizerische Musikzeitung, 1985. P. 97–115.
201. Heidegger M. Existence and being. London, 1966. 399 p.
202. Husserl E. The crisis of European sciences and transcendental phenomenology. Evanston, 1970. 205 p.
203. Hebraeus L. The philosophy of love. London, 1937. 465 p.

## ДОДАТОК А

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

1. Чжан Ївень. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночного». *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. Кн. 1. С. 76–86.

2. Чжан Ивен. Музыкальная концептосфера «женской темы» в европейском оперном творчестве. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 214–226.

3. Чжан Ївень. Трагедійні передумови музичної семантики жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 85–95.

в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):

1. Чжан Ивен. Категория художественного образа в гуманитарном знании. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №6. P. 24–30.

**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.).