

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

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ВАН ЛУНЧУАНЬ

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

**ОПЕРНА СЮЖЕТОЛОГІЯ ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНОГО
МУЗИКОЗНАВСТВА**

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

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

————— *Ван Лунчуань*

*Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Грібінєнко Юлія Олександрівна*

Одеса – 2019

АНОТАЦІЇ

Ван Лунчуань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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

У дисертації визначаються історичні передумови та теоретично-концепційні засади оперної сюжетології як окремої предметної сфери сучасного музикознавства. У зв'язку з цим визначаються інтердисциплінарні тенденції та загальні теоретичні чинники сюжетології; розкривається взаємодія явищ теми, сюжету та образу в оперному мистецтві, уточнюються відповідні поняттєві позиції; розвиваються типологічний естетичний підхід до оперної сюжетики, типологічні критерії вивчення тематичного оперного змісту; висвітлюються сюжетні різновиди історичної теми в опері на основі європейської оперної творчості від барокового періоду до доби романтизму; виявляються сюжетні модифікації теми особистої долі в оперній поетиці; обґрунтовується методичне значення категорії музичного сюжетоскладання у зв'язку з типологією оперного змісту; визначаються музично-сюжетні способи відтворення образу людини в оперній творчості.

Методологічна основа роботи визначається сполученням історичного та теоретичного підходів до оперної сюжетики; як провідні наголошуються естетико-психологічний та семіологічний напрями дослідження, з залученням текстологічних позицій.

У Розділі 1 визначаються музикознавчі позиції стосовно галузі сюжетології та її поняттєвого оснащення, відбувається перехід від літературознавчих та естетичних пропозицій до музикознавчого дискурсу, зосередженого на питаннях оперного сюжетоскладання.

У Розділі 2 здійснюється компаративна характеристика еволюції історичної теми в творчості західноєвропейських композиторів, з переважною увагою до італійської та російської шкіл ХІХ століття.

У Розділі 3 виявляється, яким чином логіка оперної сюжетності поглиблюється до музично-семіологічного рівня, водночас які нові сюжетні пріоритети виникають в оперній творчості у зв'язку зі зростанням значення узагальненого образу людини.

Цілісна теоретична модель дослідження базується на наступних положеннях.

Музикознавча оперна сюжетологія вибудовується компаративним шляхом, у паралелі з філологічними позиціями. Сюжетологію варто визначати як осмислення та логічне представлення сюжету як способу оповідання, його структури та функцій у системі фольклорного й літературного твору, а у сюжеті знаходити дію твору в його повноті, як реальний (саме для художнього твору) ланцюг зображених *рухів*. Тоді одиницею сюжету постає рух, від якості якого залежать етапи розвитку сюжету, що зумовлюють драматургію твору. Саме поняття руху найбільше відповідає іманентній смисловій динаміці художнього твору, оскільки відображує ту психологічну динаміку, рухливість свідомості, що є передумовою художньої творчості. Воно вказує на те, що сюжетність повинна бути притаманною і музичному мистецтву, оскільки в ньому явище *психологічного руху* виражене найяскравіше, а за ним встають усі інші види та типи *художніх рухів*.

Подібність літературних та музичних нарацій, сюжетних прийомів зумовлюється єдністю їх естетичної основи, що веде до спільної диференціації сюжетів на ліричні, епічні, драматичні та їх різновиди, а також припускає похідні способи диференціації за різними композиційними ознаками. До критеріїв розрізнення та наближення сюжетів в оперній творчості входять способи передачі переживання та характер самого почуття,

принципи хронологічної організації, тобто ставлення до часу з його розподілом на теперішнє, минуле та майбутнє.

Становлення оперного сюжетно-тематичного змісту, котрий постає як синтетичний та музичний водночас, відбувається на основі трагічної теми з її лірико-трагедійним та епіко-посттрагічним відгалуженнями. Базовим для оперної поезики виявляється комплекс історіографічних та персонологічних сюжетів, тобто укріплення, як магістральних у розвитку жанру, *історичної теми* та теми *особистісної долі*, що виявляють сумісне тяжіння до так званих «вічних» тем та образів.

Концептуалізація художнього образу в оперній музиці надає йому можливості поставати «вічним»; з іншого боку, «вічні теми» стають основою формування оперних музично-образних концептів. Тому першочерговим завданням постає визначення концептуально-значущих тем (мотивів) оперної творчості та тих музичних засобів виразовості, що здатні забезпечувати цим «вічним» темам-образам *оперне звучання*.

Для здійснення оперної теми у композиційній структурі конкретного твору принципового значення набуває актантна модель оперної дії, що формується на межі літературного та музичного сюжетів, відповідаючи синтетичній образній природі жанру. На основі даної моделі виявлена специфічна оперна концептуалізація теми любові, що визначає провідну тематично-мотиваційну сферу оперного жанру, найбільше та найглибше відповідає його ліричній стороні, музично-ліричним інтенціям. Яскравим взірцем даної концептуалізації постає еволюція теми Дон Жуана, як одна з «вічних», що зумовлено саме *оперним тлумаченням* образу цього героя.

Дві основні тематичні площини оперної творчості (історична та особистісна) поєднуються між собою темою любові, котра для оперного змісту з його переважно ліричною музичною концептуалізацією постає «вічною» та такою, що залучає персоналізовані над-історичні «вічні образи» різного соціального та психологічного масштабу. Для оперної сюжетики образ любові стає основним остільки, оскільки зумовлює підняття до вищого

катартичного рівню художнього діяння *оперних персоніфікованих характеристик* та самої *ідеї оперності* – як способу не лише висловлення, а й художнього буття.

Явище полісемантичного тематизму в оперній формі дозволяє проводити паралелі між літературно-сценічною та музичною композиціями, оскільки засоби діалогізації змісту – полістилістичної гри відображують подієвість художнього сюжету, уподібнюються його предметності. Розвитком від діалогу до полілогу визначаються можливості внутрішньо-сюжетного здійснення оперного задуму, що виникають на засадах музичної теми та транслуються до композиційної логіки усього музичного твору, найбільше сприяють формуванню особливої сюжетності у музичному тексті оперного твору.

У кожній версії *історичної теми* в опері виробляються власні музичні тематичні прототипи у їх полілогічному розмаїтті; вони отримують нове узгодження та осмислення в архітектониці оперного твору, помітно змінюються, авторизуються, тобто отримують нову стильову інтерпретацію.

Висвітлення сюжетних різновидів історичної теми в опері на основі європейської оперної творчості від барокового періоду до доби романтизму дозволяє виводити на перший план естетичні та композиційні риси італійської опери як узагальненого жанрового феномена, що поступово нарощує свій художньо-системний потенціал. Першою такою рисою є *антропософійність* – виведення у центр композиції образу людини як *розумної істоти*, що здатна не лише досягнути закони природи, а й скеровувати їх у потрібне гуманістичне русло, перетворюючи світ на дієвих моральних началах, тобто виступати дійсно позитивним рушієм не лише людського, а усе природного життя. Причому *людські особистісні якості* визначають усі інші кола змісту оперного твору, тобто виступають головним критерієм усіх подій та вчинків, відображених в оперній композиції.

Антична тема, шекспірівські сюжети (зокрема в творчості Д. Верді), вічні теми-концепти в їх оперному втіленні, серед яких поєднуючим

чинником є тема любові (мотиваційна сфера теми любові), міфопоетичні сюжети та «пушкінські опери», зокрема опери на тексти «маленьких трагедій», власні музично-сюжетні концептуалізації оперного змісту у творчості Глінки, що приводить до формування глінкінських типів сюжетного оперного розвитку – все це узагальнюється поняттям *оперного сюжетоскладання* в його історичному та теоретичному значеннях, з іманентними чинниками та показниками.

Всі катартичні властивості та засоби музичного діяння, що присутні в оперній композиції, зосереджується у характері оперного героя як завершальній категорії, що вказує на доведення дії до необхідної естетичної межі. Через даний характер вирішується, у який бік, трагедійний або епічний, поведе драматургічна розв'язка, що є водночас розв'язкою сценічної долі персонажу.

Відповідно до типів оперного переживання, можна пропонувати визначення типів оперних характерів, диференціюючи їх за способами досягнення катартичної розв'язки (вуалювання, доповнення, прояснення і т. і.) що зумовлюються, насамперед, музичною формою втілення характеру в опері, але з відповідністю до загальних жанрових настанов оперної композиції.

Катартичність як цілісна якість оперного характеру реалізується включенням до оперного сюжетно-тематичного полілогу з його полімелодичною музичною основою. Виконання вокальних партій в більшості опер XIX – XX століття не уявляється можливим поза усвідомленням змістових концепційних та композиційно-технологічних передумов їх *оперного полімелодизму*.

Інтрамузична сюжетність виникає в творчості Дж. Верді як важлива складова його оперної реформи. Дж. Верді створює завершену систему оперної сюжетності, у якій успішно поєднуються провідні риси італійської опери від барокової до романтичної доби, тобто традиційний національний вибір сюжетної логіки опери, з авторським тлумаченням персоніфікованих

чинників оперної драматургії. Не менш значущим є внесок до оперної сюжетології російських композиторів XIX – початку XX століть, що актуалізували опору на літературні першоджерела, водночас розширили естетичні та етико-психологічні можливості оперного діяння з боку музичного змісту.

Ключові слова: оперна сюжетологія, тема, сюжет, сюжетність, музичне сюжетоскладання, історична тема, тема особистої долі, оперність, оперний характер, оперний образ, оперна антропософійність.

Wang Longchuan. Opera plotology as a subject of modern musicology. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 «Musical Art». – Odesa National Academy of Music. Ministry of Culture of Ukraine, Odesa, 2019.

Dissertation defines the historical prerequisites and theoretical and conceptual foundations of operatic plot science as a separate subject area of contemporary musicology. In this connection, interdisciplinary tendencies and general theoretical factors of plot science are determined; the interaction of the theme phenomena, the plot and the image in opera art is revealed, the corresponding conceptual positions are specified; a typological aesthetic approach to operatic subjects, typological criteria for studying thematic operatic content are developed; the story variations of a historical topic in opera based on European opera art from the Baroque period to the era of Romanticism are highlighted; the subject modifications of personal fate theme in operatic poetics are revealed; the methodological significance of the musical plot composition category in connection with the typology of operatic content is substantiated; music-plot ways of the person image reproduction in opera creativity are determined.

The methodological basis of the work is determined by the combination of historical and theoretical approaches to operatic subjects; the aesthetic,

psychological and semiological directions of research, with the involvement of textual positions, are emphasized as leading ones.

Chapter 1 identifies musicological positions on the field of storytelling and its conceptual outfitting, moving from literary and aesthetic offerings to musicological discourse focused on issues of operatic storytelling.

Chapter 2 provides comparative characteristics of the historical theme evolution in the works of Western European composers, with a particular focus on XIX-century Italian and Russian schools.

Chapter 3 reveals how the logic of opera storyline deepens to the musical and semiological level, while at the same time what new story priorities emerge in opera-related creativity as the value of the generalized image of the human being grows.

The holistic theoretical model of the study is based on the following points.

Musicological operatic plot is constructed in a comparative way, in parallel with philological positions. The plot should be defined as a comprehension and logical presentation of the plot as a way of storytelling, its structure and functions in the system of folk and literary works, and in the plot it is necessary to find the action of the work in its entirety, as a real (precisely for artistic work) chain of depicted movements. Then the unit of the plot is a movement, on the quality of which the stages of the plot development, which determine the dramaturgy of the work, depend. The very concept of movement is most consistent with the immanent semantic dynamics of an art work, because it reflects the psychological dynamics, the mobility of consciousness, which is a prerequisite for artistic creativity. It indicates that the story must be inherent in the musical art, because it is the phenomenon of *psychological movement* that is most pronounced, and behind it there are all other types and kinds of *artistic movements*.

The similarity of literary and musical narratives, plot techniques is conditioned by the unity of their aesthetic basis, which looks to the joint differentiation of plots into lyrical, epic, dramatic and their varieties, and also suggests derivative methods of differentiation by different compositional features.

Criteria for distinguishing and approximating the plots in opera work include ways to convey the experience and nature of the feeling itself, the principles of chronological organization, that is, the relation to time with its division into the present, past and future.

Formation of opera subject and thematic content, which emerges as synthetic and musical at the same time, occurs on the basis of a tragic theme with its lyric-tragedy and epic-post-tragic branches of *historical themes* and *topics of personal destiny* that show a compatible attraction to so-called "eternal" themes and images.

The conceptualization of the artistic image in opera music gives it, on the one hand, the opportunity to become «eternal»; on the other hand, «eternal themes» become the basis for the formation of opera-musical concepts. Therefore, the primary task is to identify conceptually significant topics (motives) of operatic creativity and those musical expressive means that can provide these «eternal» themes and images of *operatic sound*.

For the realization of the opera topic in the compositional structure of a particular work of fundamental importance, an actant model of opera action is formed, which is based on the border of literary and musical subjects, corresponding to the synthetic figurative nature of the genre. On the basis of this model, a specific opera conceptualization of the theme of love is revealed, which defines the leading thematic and motivational sphere of the opera genre, which corresponds the most deeply to its lyrical side, to the musical and lyrical intentions. A striking example of this conceptualization is the evolution of the theme of Don Juan, as one of the «eternal», which is due to *the operatic interpretation* of the image of this hero.

The two main thematic planes of operatic creativity (historical and personal) are interconnected with the theme of love, which for operatic content with its predominantly lyrical musical conceptualization becomes «eternal» and one that draws on personalized trans-historical «eternal images» of different social and psychological dimensions. For the operatic plot, the image of love becomes fundamental in so far as it causes the rise of *the operatic personified*

characteristics to the highest cathartic level of artistic action and *the very idea of opera* – as a way not only of expression but also of artistic existence.

The phenomenon of polysemantic thematicism in opera form allows to draw parallels between literary-stage and musical compositions, since the means of dialogizing the content - polystylistic games reflect the eventfulness of the artistic plot, resembling its subject matter. The development from the dialogue to the polylogue determines the possibilities of the intra-plot realization of the opera plan, which emerge on the basis of the musical theme and are broadcast to the compositional logic of the whole musical work, which most contribute to the formation of a special storyline in the musical text of the opera work.

Each version of *the historical theme* in the opera produces its own musical thematic prototypes in their polylogical diversity; they receive new harmonization and understanding in the architectonics of opera, noticeably change, authorize, that means, they receive a new stylistic interpretation.

The subject matter coverage of the historical topic in opera based on European opera from the Baroque period to the Romantic period allows to highlight the aesthetic and compositional features of Italian opera as a generalized genre phenomenon, which gradually increases its artistic and systemic potential. The first such feature is *anthroposophy* – bringing to the center of the composition *the image of man as a rational being* that is able not only to comprehend the laws of nature, but also to direct them in the necessary humanistic direction, transforming the world on effective moral principles, that is, to act as a truly positive driver not only of human, but of all natural life. More over, *human personal qualities* determine all other circles of the opera content, that is, the main criteria for all events and actions reflected in the opera composition.

Antique topic, Shakespearean plots (especially in the works of J. Verdi), eternal themes and concepts in their operatic embodiment, among which the theme of love (motivational sphere of the theme of love), mythopoetic plots and «Pushkin operas», including operas on texts of «small tragedies», their own musical and plot conceptualization of opera content in Glinka's creativity, which leads to the

formation of Glinka types of plot opera development – all this is generalized by the notion of *opera plotmaking* in its historical and theoretical meanings, with immanent factors and indicators.

All the cathartic properties and means of musical action present in the operatic composition are concentrated in the character of the opera hero as the final category, indicating that the action is brought to the required aesthetic boundary. This character decides which side, tragic or epic, will lead to a dramatic interchange, which is at the same time the intersection of the character's stage fate.

According to the types of opera experience, it is possible to offer definitions of opera characters kinds, differentiating them by the ways of attaining a cathartic solution (voiling, additions, clarification, etc.), which are caused, first of all, by the musical form of character embodiment in opera, but in accordance with general genre directions of opera composition.

Catharticism as a holistic quality of opera character is realized by its inclusion in the opera plot-themed polylogue with its polymelodic musical basis. The performance of vocal parts in most of the operas of the XIX – XX centuries is not possible outside the awareness of the substantive conceptual and compositional and technological prerequisites of their *operatic polymelodism*.

Intramusical plot arises in J. Verdi's work as an important component of his operatic reform. J. Verdi creates a complete system of operatic storytelling, which successfully combines the leading features of Italian opera from the Baroque to the Romantic era, that is, the traditional national choice of operatic plot logic, with the author's interpretation of personalized factors in operatic dramaturgy. Equally significant is the contribution to the operatic plot of Russian composers of the XIX – early XX centuries, who actualized reliance on literary primary sources, while expanding the aesthetic and ethical and psychological possibilities of opera from the musical content.

Keywords: opera plot, topic, plot, musical plot, historical theme, theme of personal destiny, opera, opera character, opera image, opera anthroposophy.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА СЮЖЕТУ І СЮЖЕТОЛОГІЇ В МУЗИКОЗНАВСТВІ.....	19
1.1. Про поняттях сюжету і сюжетології: від літературознавчої позиції до музикознавчого розуміння.....	19
1.2. Жанрово-естетична природа теми і сюжету в опері.....	30
1.3. Образно-тематичні основи європейського оперного мистецтва та явище «вічної теми».....	41
1.4. Естетичні передумови формування оперної сюжетики: типологічний підхід.....	71
Висновки до Розділу 1.....	80
РОЗДІЛ 2. СЮЖЕТНІ РІЗНОВИДИ ІСТОРИЧНОЇ ТЕМИ В ОПЕРІ.....	82
2.1. Бароково-романтична опера як сюжетно-тематична парадигма світового оперного мистецтва.....	82
2.2. Особливості оперної сюжетології у творчості російських композиторів ХІХ століття.....	99
Висновки до Розділу 2.....	125
РОЗДІЛ 3. ОПЕРНО-СЮЖЕТНІ МОДИФІКАЦІЇ ТЕМИ ОСОБИСТОЇ ДОЛІ.....	126
3.1. Еволюція способів створення образу героя в опері.....	126
3.2. Оперність як властивість художнього характеру.....	144
3.3. Від образу людини до музичного сюжетоскладання: особливості музичної типології оперного змісту.....	157
Висновки до Розділу 3.....	164
ВИСНОВКИ.....	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	177
ДОДАТОК А.....	192

ВСТУП

Головною причиною вибору теми та проблемного ракурсу дослідження є те, що у сучасному музикознавстві не представлений такий напрям вивчення оперного мистецтва, як сюжетологія, хоча саме він передбачає визначення конструктивних (як формальних, так і змістових) засад художнього тексту. Значення сюжету в оперному мистецтві як певної сталої послідовності, що забезпечує художньому матеріалу композиційну неповторність, водночас спорідненість з порядком життєвих подій та відношень, важко переоцінити, але до сьогодні це явище не послужило предметом окремого наукового музикознавчого дослідження. Водночас у споріднених гуманітарних галузях, зокрема літературознавстві та у театрознавстві, сюжетологія є досить традиційним напрямом, що активно розвивається у єдності з наратологією та теорією композиції (твору), тобто визнається фундаментальною частиною теорії літератури. Це спонукає до формування сюжетологічного підходу в оперознавстві як *актуального та інтегруючого* водночас, адже опера в силу її синтетичної природи сполучається зі словесними та театральними мистецькими формами, засвоює театральню-дієву та словесно-поетичну мову як власні жанрові чинники.

Актуальність теми даного дослідження визначається також потребою підняття сучасного оперознавства на новий методологічно-теоретичний щабель, що передбачає побудову *завершеної теорії художнього змісту*. Стосовно оперної творчості це означає створення теоретичної концепції історичної поетики опери в основних її *жанрово-тематичних різновидах та образно-стильових проєкціях*, що об'єднується *категорією сюжетології*.

Історична еволюція оперного мистецтва відбувається як формування специфічно-оперного простору тем і сюжетів, що зумовлює стильові аспекти творів, засоби образних характеристик окремих персоналій та дії у цілому. Завдяки подієво-сюжетній визначеності багато з оперних образів набули значення ціннісних реалій культури, тобто постають історично знаковими.

Тому *актуальним* є визначення шляхів формування оперних сюжетів як вирішальних чинників й показників образно-тематичного змісту оперної творчості.

Нарешті, *актуальність концепційної логіки дисертації* визначається *типологічним* вивченням сюжетного змісту оперних творів, що дозволяє виокремлювати провідні тематичні напрями оперної поетики, разом з ними – сюжетні мотиви образної драматургії опери у різних її виразових вимірах, від загального сценічно-візуального до музично-текстологічного.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до наукової програми кафедри історії музики і музичної етнографії та перспективного плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, зокрема, до теми № 5 – «Семіологічні та психологічні напрямки сучасного музикознавства».

Метою роботи стає визначення історичних передумов та теоретично-концепційних засад оперної сюжетології як окремої предметної сфери сучасного музикознавства.

Завдання, що поставлені в дисертації:

- визначити інтердисциплінарні тенденції та загальні теоретичні чинники сюжетології;
- розкрити взаємодію явищ теми, сюжету та образу в оперному мистецтві, уточнити відповідні поняттєві позиції;
- розвинути типологічний естетичний підхід до оперної сюжетики, типологічні критерії вивчення тематичного оперного змісту;
- висвітлити сюжетні різновиди історичної теми в опері на основі європейської оперної творчості від барокового періоду до доби романтизму;
- виявити сюжетні модифікації теми особистої долі в оперній поетиці;
- обґрунтувати методичне значення категорії музичного сюжетоскладання у зв'язку з типологією оперного змісту;

- визначити музично-сюжетні способи відтворення образу людини в оперній творчості.

Об'єкт роботи – історична еволюція оперного жанру як процес формування, урізноманітнення та типологізації оперного змісту.

Предмет роботи – оперна сюжетологія як синтетичний художньо-жанровий та іманентний музичний феномен.

Матеріалом роботи послужили оперні твори європейських композиторів від епохи бароко до початку ХХ століття.

Методологічна основа роботи визначається сполученням історичного та теоретичного підходів до оперної сюжетики; як провідні наголошуються естетико-психологічний та семіологічний напрями дослідження, з залученням текстологічних позицій.

Теоретична база дисертації формується відповідно до обраної системи методів, включає декілька груп досліджень. Перша з них містить літературознавчі праці, у яких формуються принципи сюжетології та виробляються передумови теорії художнього змісту (О. Балашова, О. Веселовський, В. Кожин, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, О. Михайлов, А. Огаркова, І. Силантьєв, Ф. Светов, Н. Тмарченко, Л. Тимофєєв, Б. Томашевський, В. Тюпа, О. Фрейдєнберг, В. Халїзєв, В. Шмїд); друга визначається дослідженнями, що розвивають філософсько-естетичні й психологічні напрями вивчення художньої дійсності, визначають методичну єдність гуманітарного вивчення явищ смислу та семантики у людському культуротворчому бутті (С. Аверїнцев, Л. Акопян, М. Бахтїн, М. Бонфєльд, Л. Вїготський, Г. Гадамер, Г. Гегель, О. Канишева, Г. Кїзюн, О. Кочєтовська, О. Лосєв, Н. Савицька, Ф. Ніцше, О. Самойленко, П. Флорєнський, В. Франкл, Е. Фромм, Ф. Шеллїнг, В. Шєстаков, О. Шпенглер, G. Else, G. Gunter, M. Heidegger, E. Husserl, L. Hebraeus); третя група представлена музикознавчими дослідженнями оперного мистецтва, зокрема його музично-стильових складових, як в історичному становленні, так і на основі індивідуальних композиторських поетик, з узагальнюючими теоретичними

концепціями та виконавськими підходами (Б. Асаф'єв, І. Белза, Г. Бернандт, В. Богатирьов, С. Богоявленський, Є. Бронфін, Ф. Верфель, Г. Галь, Є. Герцман, Н. Гребенюк, Л. Данілевич, І. Драч, М. Друскін, О. Захарова, А. Кенігсберг, Л. Кирилліна, П. Ковальов, В. Конен, Л. Корабельнікова, О. Корчова, Г. Кречмар, К. Кузнєцов, О. Левашова, Р. Лейтес, Т. Ліванова, Г. Маркезі, Є. Назайкінський, І. Нєстьєв, Г. Орджонікідзе, В. Протопопов, С. Савенко, М. Сидорова, І. Соллертинський, Л. Соловцова, А. Сохор, Г. Тігранов, С. Тишко, Н. Туманіна, М. Угрюмов, В. Ферман, М. Фіндейзен, В. Холопова, А. Хохловкіна, О. Цибко, В. Цуккерман, М. Черкашина-Губаренко, Б. Ярустовський).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- визначаються історичні та теоретичні засади оперної сюжетології, пропонується необхідне для неї коло категорій та методичних підходів;
- проблема художнього сюжету розглядається в контексті оперознавчих питань та у проекції до жанрово-композиційної логіки оперного тексту;
- виявляється взаємозв'язок сюжетно-тематичної спрямованості оперної композиції її музичного змісту;
- пропонується типологічний вимір оперної сюжететики, визначаються його мотивно-тематичні критерії;
- розкриваються принципи музичного сюжетоскладання в оперному мистецтві.

Одержали подальший розвиток:

- уявлення про призначення історичної теми в оперній творчості;
- характеристики теми особистої долі як визначального компоненту оперної сюжететики.

Уточнене:

- поняття художнього змісту стосовно оперної творчості;
- жанрово-естетична природа оперного сюжету.

Практичне значення дисертації полягає в можливості використовувати її матеріали в навчальних курсах оперної драматургії, музичної естетики та історії музики у вищих музичних навчальних закладах, а також залучати окремі положення дослідження до творчої праці в класі оперного вокалу, під час підготовки оперних спектаклів та вироблення способів сценічної та музичної інтерпретації оперних сюжетів.

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

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

Структура роботи. Робота складається з вступу, 3 розділів, що включають 9 підрозділів, і висновків, котрі містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 166 сторінок, список використаної літератури включає 225 позицій.

РОЗДІЛ 1

ПРОБЛЕМА СЮЖЕТУ І СЮЖЕТОЛОГІЇ В МУЗИКОЗНАВСТВІ

Розділ 1 включає чотири підрозділи, у яких визначаються музикознавчі позиції стосовно галузі сюжетології та її поняттєвого оснащення, відбувається перехід від літературознавчих та естетичних пропозицій до музикознавчого дискурсу, зосередженого на питаннях оперного сюжетоскладання.

1.1. Про поняттях сюжету і сюжетології: від літературознавчої позиції до музикознавчого розуміння

Поняття сюжетології для музикознавства є досить новим та таким, що потребує суттєвого уточнення. Його основною теоретичною базою є літературознавство, що постійно розроблює підходи до таких засобів організації словесного художнього тексту, як тема, мотив, сюжет, фабула, композиція, диспозиція. Порівняно з музикою, ці поняття мають інше значення, адже зумовлені матеріалом літератури, словесною формою викладу. Але, з іншого боку, саме на паралелях з філологічними позиціями можливо вибудувати музикознавчу сюжетологію, тим більше в такій галузі, як синтетичне, завжди пов'язане зі словом, оперне мистецтво. Тому, перш за все, варто розглянути деякі способи побудови сюжету в літературі та оцінки даної побудови у філологічному дискурсі.

Сюжетологію зазвичай визначають як осмислення та логічне представлення сюжету як способу оповідання, його структури та функцій у системі фольклорного й літературного твору. Сюжетографія іноді тлумачиться за аналогією з лексикографією, використовується як опис, систематизація та словникова фіксація сталих одиниць сюжетного оповідання у фольклорі й літературі, серед яких (одиниць) виділяються мотиви і сюжети.

У філологічній науці сюжетологія у її методичному та аналітичному значенні бере початок у працях О. Веселовського [44], також М. Бахтіна [17–21], Ю. Лотмана [105], Є. Мелетинського [112–113], Н. Тамарченко [166–167], Б. Томашевського [170], Є. Халізева [185–186] та інших літературознавців. Також вже стало прийнятим, і таким, що передається музикознавчій рефлексії, поєднувати сюжетологічний та наратологічний підходи.

Передумовою визначення сюжету як основи умовної літературної дійсності, варто вилучити ознаки, види та типи сюжетів, висвітлити їх головні чинники. Так, перш за все, яким б не був твір, епічним, драматичним або ліричним, у ньому відображуються події в житті персонажів, також їх дії, що протікають у просторі й часу. Саме ця сторона художньої творчості (хід подій, що складається звичайно з вчинків героїв, відтворюючи просторово-часову динаміку явищ) позначається терміном сюжет (фр. *Sujet*), закономірно, що це слово також має значення предмету й теми, але у логіці сюжетного становлення тексту дані поняття приймають окремі функціональні положення.

Сюжет у загальному значенні розглядається як художньо-доцільна система подій, зображення фактів. Як відомо, ця художня доцільність передбачає досить вільне поводження з порядком подій, порівняно з життєво-дійсним, вірніше власну подієву логіку. Тому прийнято розрізняти сюжет та фабулу, як попередню дійсно-фактичну реальність та нову художньо-образу, авторські перетворену. Як зазначав О. Веселовський, сюжет виступає художньо побудованим розподілом подій; Б. Томашевський зазначав, що у сюжеті ми знаходимо дію твору в його повноті, як реальний (саме для художнього твору) ланцюг зображених *рухів*. Тоді одиницею сюжету постає *рух*, від якості якого залежать етапи розвитку сюжету, що зумовлюють драматургію твору. Надзвичайно важливим є тут саме поняття руху, бо, по перше, воно відповідає іманентній смисловій динаміці художнього твору, по друге, воно відображує ту психологічну динаміку,

рухливість свідомості, що є передумовою художньої творчості, по-третє, воно вказує на те, що сюжетність повинна бути притаманною і музичному мистецтву, оскільки в ньому явище *психологічного руху* виражене найяскравіше, а за ним встають усі інші види та типи *художніх рухів*. У драматургічному плані до системи рухів входять, на погляд літературознавців, експозиція – початкова частина твору, що виконує інформативну функцію, коли конфлікт ще не намічений, але відбувається підготовка до нього; зав'язка – момент, коли виникає або виявляється конфлікт; розвиток дії – як послідовність епізодів, у яких герої прагнуть розв'язати конфлікт, але той отримує все більшу напруженість; перипетія – різкий поворот у розвитку дії; кульмінація – момент найвищої напруги, коли конфлікт максимально розвинений і стає ясно, що протиріччя існувати в колишньому виді не можуть і вимагають негайного вирішення; розв'язка – коли конфлікт вичерпується і досягається принципово інший завершальний результат. Як бачимо, дана часосмілова послідовність – організація фактичних та психологічних рухів дуже близько підводить до композиційних ознак, способу побудови музичного твору, для якого драматургічні прийоми є одним з головними семантичних засобів. Як і в літературі, музичні твори передбачають два різновиди драматургічного квазісюжетного розвитку, коли конфлікт розв'язується або залишається принципово нерозв'язним. Зрозуміло, що у буквальному сенсі музика не має таких позасюжетних складових (чинників) як пролог, епілог, відступи (ліричні, філософські, публіцистичні, вставні новели), але різні види програмності, також способи побудови синтетичного твору дозволяють проводити досить виразні паралелі з ними. Взагалі виявляється, що література та музика є вельми спорідненими видами мистецтва, які, не дивлячись на різницю у мовному матеріалі (а іноді і завдяки цьому) виявляють суттєву єдність текстологічних засобів – саме на рівні часосмілової структурно-подієвої організації. Подібність літературних та музичних нарацій, сюжетних прийомів зумовлюється єдністю їх естетичної основи, що веде до спільної диференціації сюжетів на ліричні,

епічні, драматичні та їх різновиди, а також припускає похідні способи диференціації за різними композиційними ознаками.

Критеріями розрізнення та наближення сюжетів є, найбільшою мірою, способи передачі переживання та характер самого почуття, принципи хронологічної організації, тобто ставлення до часу з його розподілом на теперішнє, минуле та майбутнє. Інді ці сторони розвитку художньої подієвості збігаються і тоді виникають такі типи сюжетів, як автобіографічний сюжет (дуже показовий для романтичного мистецтва, але такий, що зберігає значення і у наступний час, безпосередньо вводить образ автора у зміст художнього твору); позаособистісні сюжети, що звернені до тих сфер буття, які повністю знаходяться лежить за межами особистого досвіду автора, коли іноді «чужість» навіть підкреслюється свідомою орієнтацією на інший твір (що дуже показово для ХХ століття, особливо в його залученні до постмодернізму).

Серед різновидів художніх сюжетів виділимо однолінійні та багатолінійні (кілька сюжетних ліній, концентричні та відцентрові), розповідно-хронікальні (історичні події) та драматичні, що відтворюють відношення, котрі можуть не співпадати з подіями та надавати останнім зовсім іншого змісту, тобто приводи к смислового розшаруванню. Якщо фабула й сюжет принципово не збігаються, то виникає так званий вільний сюжет, що найчастіше використовували романтики. Уточними, що під фабулою часто розуміють сюжетну схему, але це не зовсім так. Сюжет має особливий предметний зміст, оскільки передає динаміку розвитку, зміни як такі, протиріччя, конфлікт (зіткнення, боротьбу – погодження, подібність – невідповідність тощо). Сюжет завжди орієнтований на певний минулий досвід пізнання й оцінки, тому самий термін передбачає «запозичену з минулого історію, що підлягає обробці драматурга». Фабула ж є терміном, що позначає різні складові подієвого ряду в їх буквально фактичній змістовій послідовності, тобто це схема сюжету, випрямлений та позбавлений художньої «інтриги» сюжет.

Стає очевидною залежність художнього сюжету від композиції, що хоча й приймає різні якості в різних видах мистецтва, але має і спільні художньо-онтологічні ознаки, найбільше – для літературного та музичного твору. Відзначимо, що композиція (від латинського – складати, будувати, оформляти) – це взаємне співвіднесення частин у складі цілого, розташування в тексті твору виразових одиниць та мовних прийомів. Її можна розуміти як систему поєднання знаків, елементів у творі; спосіб організації частин у складі цілого; розміщення персонажів і зіставлення сюжетних епізодів, порядок повідомлення про хід подій і зміну прийомів нарації, членування твору на часові етапи.

Композиція – це завжди сила, що дисциплінує, організує твір, їй доручено стежити за тим, щоб ніщо у художньому тексті не виривалося убік, зберігало власний закон, а саме, сполучалося у ціле таким чином, щоб воно досягало смислової мети, цілісного вираження ідеї. Завдяки композиції художній зміст відкривається реципієнту впродовж усього тексту, аж до фіналу, причому кожного разу сприймається і як цілком очікуваний матеріал, характер подій, відношень, і як несподіване відкриття. Композиція, маючи відкрито-творчий характер, завжди містить у собі ефект евристичності, коли побудовою твору задаються ритм підйомів і спадів напруги, а також послідовність і темп сприйняття, що, звичайно, включають зміни емоцій.

Композиція не лише увінчує художню форму; вона стає її невід'ємною змістовою складовою, коли не можна вийняти одну сцену, одну фігуру, один такт зі свого місця й поставити на інше, не порушивши значення всього твору, його художнє призначення. Композиція завжди виражає точку зору, оцінні позиції як автора, так і тих діючих осіб, умовних персонажів, що входять до її художнього цілого, тобто постає суміщенням, полілогом свідомостей, навіть коли виражається від першої особи або видається монологічною, постає однолінійною. В художній композиції усі структурні елементи служать концентрації, спресовуванню смислу та знаходженню для нього узагальнено-конкретної художньо-виразової форми. У цьому полягає

функціональне призначення художньої композиції, яка, за Є. Халізовим, може визначатися як взаємна співвіднесеність і розташування одиниць зображуваного та мовних засобів на різних змістових рівнях, або навпаки: передбачає розміщення художньо-змістових частин, елементів на різних рівнях умовної часопросторової художньої структури. Звідси зрозуміло, що композиція є не лише багаторівневим, а й діалектично (складно-діалогічно) суперечливим динамічним поняттям. Тому вона поєднується з уявленням про архітекtonіку, як про принцип зв'язку частин у ціле, що набуває узагальнено-сміслового значення та пов'язаний з розподілом композицій за жанровими формами, типами.

Так, в поезії архітекtonіку вірша визначає його строфічний лад; розподіл же самого тексту усередині строф є композиційно зумовленим. Форма сонета або рондо – це архітекtonічна сторона вірша, композицію же становить розташування словесно-образного матеріалу усередині цієї архітекtonічної форми з дотриманням інших композиційних умов (наприклад, сильний за смисловими наголосами заключний рядок сонета). Або інший приклад широкого значення: поділ «Божественної комедії» Данте на 33 пісні, що охоплюють 3 частини (Пекло, Чистилище, Рай), коли терцинна строфіка відноситься до архітекtonіки поеми, але розміщення змістового матеріалу поеми по піснях і строфах належить до її композиції.

Власні співвідносини між архітекtonічною та композиційною стороною є у кожного жанру та у кожного типу сюжетного розвитку. Так, в епічному та драматичному типах творів передбачені багато подій, що складаються з вчинків персонажів, коли сукупність дій персонажів в їх зміні й русі утворює ланцюжок *epizodiv* (або сцен), тобто детально зображених моментів дії, що перемежуються з короткими повідомленнями про події, зокрема ті, що відбулися в минулому. В основу сюжету нерідко кладуться реальні події, які в процесі роботи звичайно (у творчості більших митців) серйозно переробляються. У лірично спрямованому типі нарації подієвість поступається психоаналітичній роботі, коли у якості предметів художнього

представлення виступають почуття, думки, особисті оцінки, і саме у переході від одного психологічного стану до іншого, тобто у відтворенні динаміки особистої свідомості, полягає розвиток сюжету.

Аналізуючи сюжет, необхідно враховувати також особливості *сюжетних мотивувань* (обґрунтування розвитку сюжету, вчинків персонажів, взагалі введення будь-яких образів у твір). В античності й середньовіччі художні мотиви пов'язувалися з відображенням втручання богів або волі випадку, долі. Для епохи реалізму характерна велика система соціально-історичних і морально-психологічних мотивувань, що створює ілюзію вірогідності зображуваного художнього світу. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття на перший план виходить внутрішня дія, а також докладно аналізується складний внутрішній світ героїв, що народжує нову тенденцію: зовнішню невмотивованість, нелогічність, непередбачуваність поведінки персонажів. Однак при ретельному аналізі усі випадковості складаються в систему, що вказує на *глибинне, неявне* мотивування вчинків героїв. Частим прикладом в літературознавстві є творчість А. Чехова, зокрема його п'єса «Вишневий сад», в якій автором використана дуже важлива ремарка «задумливо»; взагалі подібні ремарки повторюються багато разів, демонструючи те, що герої занурені в себе, у свої думки. Кожний герой певен у своїй правоті, тому не бажає слухати свого співрозмовника – і це стає загальним спільним для усіх персонажів мотивом дії.

Таким чином, мотивація дії може бути як *зовнішньою*, видимою, так і *внутрішньою*, при якій змінам піддаються умонастрої героїв, що не завжди виражаються в якому-небудь видимому вчинку. Поняття *внутрішня дія*, насамперед, застосоване до ліричних творів, у яких можна знаходити рух думки ліричного героя, розвиток його переживань. Наприклад, у вірші М. Лермонтова «Коли хвилюється жовтіюча нива...» показане поступове прилучення ліричного героя до таємниць природи, коли спочатку він вдивляється в навколишню природу, бачить, зокрема «малинову сливу», а потім вже й природа знаходить у ньому родинне начало, підкреслене

розгорнутим уособленням: конвалія йому «привітно киває головою», струмок «белькоче <...> таємничу сагу / Про мирний край, звідки мчиться він», тобто розкриває ліричному герою таємниці світобудови. Тоді в душі ліричного героя настає гармонія й він «у небесах бачить бога», стає частиною світу природи.

У мотивній функції можуть виступати епізоди, розповіді, авторські міркування, які на пряму не впливають на розвиток сюжету, часто навіть відволікають від нього, тобто є позасюжетними. До них відносяться як *авторські відступи, так і вставні історії*, або конструктивний прийом, відомий як *сюжет у сюжеті*, коли декілька історій, буквально – історичних планів, звідси умовних біографій персонажів накладаються одна на одну, знаходячи відповідні архітектонічні та композиційні рішення. За способами мотивації художні поетики літератури та музики дуже різняться, мають принципові відмінності.

Є. Назайкинський характеризує літературний сюжет як відбиття «динаміки подієвості у формі дії, що розгортається в творі, у формі внутрішньо зв'язаних вчинків персонажів, подій, що організують відому єдність» [117, с. 64, 70]. Літературний сюжет може збігатися з реальним життєвим ходом часу, може бути вибудований інакше (наприклад, доля героїв може бути розказана від кінця до початку), але так чи інакше сюжет у літературі пов'язаний зі словесним описом, фіксацією життєвих фактів і може існувати незалежно від відношення до нього автора, від способів його інтонування. Інтонація в літературі закладена зовнішнім порядком подій і розуміється лише в контексті твору. У музиці інтонація дана в реальному безпосередньому звучанні і є визначальним засобом характеристики образу, а уявлення про сюжет буквально пов'язані, *злиті з композицією*.

Проблема «музичного сюжету» висвітлена в роботі Є. Назайкинського «Логіка музичної композиції». У даному дослідженні вказується, що сприйняттю композиції як сюжетного розвитку сприяє організація музичного матеріалу, зокрема опора на яскраві рельєфні теми, комбінацію

характеристичності з досить чітко виділюваною логікою переходів, що нагадують логіку подієвого розвитку. За думкою Є. Назайкинського, музично-сюжетні уявлення є видовою конкретизацією загальних художніх уявлень про сюжет, а значний вплив на слухацьку установку та на еволюцію закономірностей музичної композиції виявляють театральні та літературні асоціації. Музичні теми виступають як «персонажі музичного сюжету», але, на відміну від театру й від роману, вони не мають імен власних, є мінливими, хоча така мінливість може сполучатися з відчуттями певних сюжетних ліній розвитку дії. У музичній п'єсі носієм сюжетної логіки може бути практично будь-який елемент музичної тканини, синтаксису, композиції – тема, мотив-інтонація, акорд, тип фактури, спосіб артикуляції і т.д.

З відмінностями «персонажів» літературного й музичного сюжетів пов'язаний і характер узагальнення. У літературознавстві, як основний, виділяється такий рід типізації, при якому особистість – індивідуум виводиться у ранг «типу особистості». У музиці, завдяки своїй анонімності, «персонажі» забезпечують сюжету «можливості майже алгебраїчного узагальнення, при якому за кожним індексом формули стоїть широке коло самих різних життєвих явищ, а конкретизація підтексту найчастіше цінується як багатозначна й збірна... Це дозволяє в сюжетному описі заміщати імена героїв, характеристики емоцій і ідей назвами синтаксичних і композиційних одиниць і визначенням їх власне музичних властивостей» [117, с. 63].

У музиці створення персоніфікованого характеру того або іншого звучання, особистісне поглиблення в образ відразу пов'язане з типізацією, оскільки саме вона забезпечує достатню смислову ясність, «очевидність» прийому. Типізація-узагальнення в музиці, таким чином, є необхідною передумовою індивідуалізації образу, у тому числі й надання йому деякої сюжетної подібності. Індивідуалізації образу сприяє композиція, яка завдяки цьому здобуває сюжетні функції. В. Кожинів характеризує композицію як «суцільну, пронизану багатобічними зв'язками єдність компонентів, що виникають у процесі творчості», перебувають у взаємозв'язку й взаємному

відображенні [79, с. 427].

За М. Козинцевим, композиція передає загальну сполученість явищ, сполученість часу, різних часів, переживань героя й взаємин з іншими персонажами, завдяки сполученості внутрішніх закономірностей побудови, ритму, структури, дії, інтонації і т.д. [80]. У художній композиції виникають два головні смислові рівні – рівень зовнішньої форми та рівень внутрішньої форми. Зовнішня – припускає співвідношення специфічної мови мистецтва з життєвими реаліями, внутрішня – відносини усередині мовних засобів даного виду мистецтва. Таким чином, композиція й з літературної, і з музичної точки зору поєднує зовнішню логіку сюжету з його інтонаційним опосередкуванням автором, насамперед, завдяки більшій, порівняно з сюжетом, волею, самостійністю ритму й здатністю створювати свої змістові осередки, незалежно від реальних життєвих прототипів. І якщо в літературі поняття сюжету й композиції часто протиставляються, що виправдане природою літературного впливу, то в музиці композиційне рішення виявляє тотожність з сюжетним, оскільки є єдиним способом експонування й розвитку основних інтонаційних «подій». Крім того, у літературному творі виникає рух від певного типу сюжету до композиції (іншими словами, сюжет припускає певні, можливо традиційні, способи композиційного розгортання). У музиці *тільки наявність завершеної композиції дозволяє припускати якусь сюжетну основу* (іншими словами, композиція припускає сюжет). Хоча «при створенні музичного твору часто спостерігається й зворотний зв'язок – сюжет визначає композиційне вирішення: форма в процесі роботи перетерплює несподівані зміни і з якогось моменту починає диктувати свої власні умови. У процесі роботи ми не можемо точно відокремити ті моменти, коли ми управляємо матеріалом, від моментів, коли матеріал керує нами» [53, с. 126]. *Оця енергія та нова художня воля музичного матеріал стають важливими мотивами-чинниками у розвитку музичної сюжетності.*

Таким чином, узагальнюючи, відзначимо, що більшість літературознавців визначають сюжет як специфічний художній феномен, який дозволяє відновляти у мистецькій формі сукупність життєвих подій, фактів, відношень, як в їх дійсній взаємозалежності (фабулу), так і в новій відповідності до художнього змісту, що має власні естетичні та технологічні принципи створення смислової єдності (тему). Відзначаючи логіку побудови сюжету як зумовлену художнім змістом та системними правилами художньої композиції, дослідники водночас звертають увагу на цілком самостійні семантичні функції сюжету та сюжетності, як похідної якості сюжетотворення, що вказує на змістову конкретність та динамічність художнього наративу.

Опора на теоретичний підхід Б. Томашевського, який знаходить у сюжеті «дію твору» в усій його повноті, що базується на «переказі» системи основних подій та відновленні системи рухів у художньому порядку, тобто в іншій динаміці та цілеспрямованості [170], дозволяє вказувати на зв'язки сюжетної сфери з матеріалом та композиційними властивостями мистецтва та залежність сюжетно-композиційної логіки, як і способів художньої нарації, від видової специфіки мистецтва.

Семіологічні передумови та композиційна специфіка музичної сюжетності передбачає виявлення таких іманентних рис музичного логосу, як повторність та контраст, уподібнення та протиставлення, поєднання та розділення (злитність й дискретність) у побудові музичної композиції, підтверджуючи здатність структурно-текстових функцій музичного викладу «доростати» до змістових.

Спорідненість словесно-літературної та музичної сюжетності є особливо помітною у великих синтетичних жанрових формах та у сфері програмної музики, що має подвійний прояв: убік сприйняття музичної драматургією семантики літературного образу (теми твору); убік словесної експлікації народженого музикою образно-тематичного змісту. *Архітектонічний зв'язок* літературної та музичної творчості виявляється і

при типологічному підході до естетичної природи, хронотопічних особливостей, змістового об'єму сюжетів (сюжетики), що можуть поставати як епічні, драматичні, ліричні; як однолінійні та багатолінійні, однорідні та контаміновані; доцентрові та відцентрові, стрімкі та уповільнені; зовнішньо-динамічні та внутрішньо-поглиблені.

1.2. Жанрово-естетична природа теми і сюжету в опері

Продовжуючи обговорення природи сюжету та сюжетності в літературі та музиці, оскільки саме ці два види мистецтва є вирішальними у композиційній побудові оперного твору, відзначимо, що нескінченне різноманіття літературних сюжетів досить часто намагалися класифікувати. Але вдавалося це, хоча б почасти, на рівні повторюваних сюжетних схем, найчастіше у межах фольклору (праці О. Веселовського, В. Проппа, д. і.). У межах індивідуальної творчості такі класифікації здійснювати значно складніше, адже у ній оригінальні задуми, авторські фантазії значно перевищують типізації та наслідування взірцям. Тим не менш, особливо у великих жанрах, що мають підсилені соціально-комунікативні призначення, можна виокремити, передусім *на рівні теми та образного змісту*, певні сюжетні парадигми. І хоча зрозуміло, що, наприклад, Фауст з народної легенди, Фауст Кристофера Марло й Фауст Й. Гете далеко не той самий образ, точно так, як і Дон-Жуан Мольєра, моцартівської опери, пушкінського «Кам'яного гостя», поеми О. Толстого є різними художніми явищами, виникає така єдність у розумінні та відтворенні певних засадничих рис образу, яка заслуговує на визначення так званих «вічних тем», тому і сталих сюжетів, у розвитку художньої системи, власного *сміслового світу* мистецтва.

У кожному з вічних сюжетів є ті ситуативно-змістові моменти, котрі необхідно повторити задля їх впізнаваності (зустріч Фауста з Чортом, Дон Жуана з Командором тощо), так само, як і ті сторони, що допускають вільну

авторську інтерпретацію (образ Гретхен-Маргарити, особисті риси Дон Жуана). У їх співвідношенні на рівні композиції можна знаходити діалектичні взаємини жанрової форми та стильового змісту, тому про типологію сюжетів в індивідуальній оперній творчості можна говорити, лише маючи на увазі загальні тенденції композиційного та змістового становлення, багато в чому залежні від жанру.

У безбережній різноманітності оперних сюжетів, що дуже часто стикаються з літературними та є, у певному сенсі, їх продовженням – модифікацією, особливо у сфері «вічних тем», увиразнюються два стремління (втім, рідко представлені в чистій формі): до епічно спокійного й плавного плину події та до подієвого нагнітання, до різноманітності й швидкої зміни ситуацій. Відмінності між ними небезумовні: спади й зростання напруженості властиві будь-якому сюжету. І все-таки у світовій літературі (також оперній літературі) є багато сюжетів, відзначених прискореним темпом події, різноманітністю положень, частими переносами дії в просторі, сукупністю несподіванок.

Авантюрний роман, роман мандрів, література пригод, детективна проза тяжіють саме до такого подієвого зображення. Така сюжетика тримає читацьку увагу в неослабній напрузі, іноді вбачаючи в його підтримці свою головну мету. В останньому випадку інтерес до характерів явно слабшає й знижується в ім'я інтересу до фабули. І чому більш всепоглинаючим стає цей інтерес, тем очевидніше така проза зі сфери високохудожнього мистецтва зміщається у галузь популярної белетристики.

Епічно спокійні типи сюжетів, зрозуміло, не уникають напруженості й динамізму. Просто в них інший темп і ритм події, що не відволікає уваги на себе, дозволяє широко розгортати художню тканину характерів. Вже тут увага художника часто переноситься зі світу зовнішнього у світ внутрішній, коли подія розуміється як суттєвий аспект виявлення внутрішніх сил героя, висвітлення психологічного рельєфу його свідомості. Так що іноді найменші події виявляються красномовніше великих і подаються у всій їхній

багатомірності. Психологізований діалог, різноманітні сповідально-монологічні форми розкриття душі, хоча й послабляють зовнішню динаміку дії, але підсилюють її сугестію, здатність викликати співчуття, актуалізувати стан переживання.

Епічно врівноважені, повільні типи сюжетів помітніше всього на тлі бурхливих епох, що схиляють літературну творчість до драматизованого та динамічного зображення реальності. Уже однією своєю появою на цьому тлі вони іноді переслідують особливу мету: нагадати про глибинно гармонійне, про можливість спокійного плину світового часу, стосовно якого чвари й хаос сучасності, уся ця суєта постають лише трагічним відпаданням від вічних основ життя й природи або від традиційних засад національного буття. У сюжетній картині таких творів мала подія огортається таким багатством сприйняття й такою свіжістю його, які доступні, мабуть, лише начальному, дитячому або міфологічному, душевному спогляданню.

Нарешті, є типи сюжетів у літературі, у яких часова тривалість події або «спресована», або повернена назад. І в тому й в іншому випадках цьому відповідає вповільнення подієвого темпу: подія як би фіксується за допомогою «уповільненої зйомки» зображення. Маючи на увазі знов-таки тенденції сюжетної побудови, можна було б виділити відцентрову й доцентрову форми сюжету. Відцентровий сюжет розгортається на зразок стрічки, розгортається неухильно й часто в одному часовому напрямі, від події до події. Енергія його екстенсивна й спрямована на примноження різноманітності положень. В авантюрно-мандрівному романі, у пригодницькому жанрі такий тип сюжету виявляється в найбільш виразних своїх втіленнях. Але й за цими межами, наприклад у романах, що опираються на докладний життєпис героя, ми зустрічаємося з подібною побудовою сюжету. Ланцюг його містить у собі безліч ланок, і жодна з них не розростається настільки, щоб панувати в загальній картині. Мандрівний герой у таких сюжетах легко переміщається в просторі, його доля саме й

полягає в цій безустанній рухливості, у переміщенні з одного життєвого середовища до іншого.

Одне життєве положення тут легке й природно перетікає в інше, зустрічі на життєвому шляху мандрівного героя дають можливість розгорнути широку панораму характерів, а переноси дії з одного середовища до іншого не представляють утруднень для авторської фантазії. Такий відцентровий сюжет, по суті, не має внутрішньої межі: візерунки його подій можна множити скільки завгодно. І лише вичерпаність долі в життєвому русі героя, його «зупинка» (а «зупинка» ця найчастіше означає або одруження, або знаходження багатства, або смерть) створюють останню рису даного сюжетоскладання.

Організаційними художніми моментами у сюжетному розвитку стають виділення опорних положень, переломні ситуації, з підкресленою деталізацією, подані великим планом: своєрідні нервові вузли, енергетичні центри сюжету; також важливим є зміст смислових та композиційно-драматургічних кульмінацій. З цього боку опорним для розвитку панорамних, водночас з певними доцентровими ознаками, оперних сюжетів є трагічне сприйняття та тлумачення дійсності, що зумовлює виокремлення особливих естетичних категорій та композиційних чинників.

Двоїсте значення трагічного як базової естетичної категорії, її вплив на формування виразової системи музичного мистецтва потребує синтезу культурно-історичного та музикознавчого підходів, оскільки лише таким шляхом можна виявити антиномічну взаємодію трагедійності та посттрагічного, визначити способи втілення трагічного протиріччя в музичному мистецтві. Відразу зазначимо, що, як і трагедійне, посттрагічне є важливим аспектом оперної сюжетології, зумовлене розвитком музичної мови та розумінням провідних смислових завдань музики на рівні її стильових домінант, веде до відродження ідеї міфологізації музичної форми та сприяє новій гармонізації як музичних виразових засобів, так і соціальної

свідомості, тому глибоко впливає на уявлення про музику як поезику в цілому і на конкретні композиторські жанрово-стильові підходи.

Трагічне – складна естетична категорія, що вказує на досить широкий спектр естетичних відносин людини зі світом, способів усвідомлення смислу буття. До змісту музики та її власного поняттєвого апарату вона може входити з боку загальножиттєвого досвіду, відкриваючи художню специфіку трагічної ціннісної парадигми, провокуючи різні інтерпретації трагічної художньо-образної взаємодії, що, тим не менш, завжди пов'язані з розкриттям антиномічності людського життя, незгладимої дихотомічності людської екзистенції. Головним чинником поляризації в розгляді трагічного постає протиставлення трагедійного та посттрагічного виходів з даної ціннісної антиномії.

Трагедійність як можливість самого життя усвідомлюється й переживається у зв'язку зі сприйняттям незгладимих буттєвих протиріч. Але мистецтво виробляє способи виходу за межі даних протиріч та їх своєрідного долання, розширює межі свідомості, що сприймає та переживає трагічний сенс буття.

Трагедійна людина, за О. Шпенглером, це «фаустівський» герой, для якого весь світ постає рухом до певної мети. Боротьба за існування, у тому числі трагедійна боротьба, є для нього ідеальною формою життя, а свої ідеї обов'язку, форми моралі, він розглядає як усупільнені та вічні. Саме етична спрямованість діяльності та духовної інтерпретації життєвого досвіду визначає тип західноєвропейської фаустівської людини, котра існує в контексті супротиву світу та особистості. Це є однією з конститутивних рис західноєвропейської трагедії, причому вона насамперед розкривається як моральна [209]. Виходячи з концепції Шпенглера, можна сказати, що етичні обмеження, які виникають у трагедії Нового часу, створюють і її певний естетичний схематизм, а також наголошують значення особистісної позиції стосовно обставин трагедії.

Тільки мистецтво здатне поставити людину в таку позицію стосовно трагедійних сторін життя, при якій вона не відвертається від них, але стає здатною пізнавати їх справжній смисл і відчувати новий інтерес до буттєвих колізій. Буквальне звертання до трагедійних протиріч як до невіршуваних проблем людського буття виявляється можливим і необхідним лише в мистецтві: тут вони набувають позитивної естетичної значущості, облагороджуються нею, втрачаючи значення «жахливих» подій, але приймаючи властивість викликати глибоке (катартичне) співчуття.

Концепція трагічного в мистецтві як трагедійність, таким чином, пов'язана з граничним загостренням протиріч у художньому образі й з відбором тих стильових прийомів, композиційних рішень, мовних засобів, які можуть сприяти такому загостренню.

Історичною передумовою художньо-трагедійних рішень служить релігійний досвід осмислення корінних проблем людського існування, але вже зі значно більш високих і загальних, позаособистісних позицій. Єдність і цілісність цього досвіду як монотеїстичного в середньовічній культурі (незважаючи на всю принципову різницю між різними світовими релігіями), а також включення в сакральні концепції світу художніх засобів, дозволяє говорити про даний період еволюції трагічного як пограничний, що своєрідно продовжує синкретичні устремління давньогрецького мистецтва, але відкриває, на відміну від нього, переваги *посттрагічного розуміння* вихідних антиномій людського мікрокосму.

Міркуючи про зміст цих антиномій, 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 собі від усякої реальності, усякого буттєвого».

Перша веде до основи Смислу як такого, щоб «зазіхнути» на нього й побачити «Верховний Смисл» як «саму Міць». Інша веде до основної

Реальності, щоб зажадати від неї доказів її прав на буття й переконатися, що Верховна Реальність і є сам Смысл. Перша завершується абсолютною перемогою титанічного (буттєвого, реального), але й абсолютною поразкою: вершина правди Землі є правдою Піднебіння й людей, що «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 Піднебіння – вона ж і правда Землі, з якої боролася людина: «Тоді томління духу згасне й розпач зажевріє радістю знайденої Істини реальності. Необхідні й один, і інший шляхи» [178, с. 142].

Так П. Флоренський у властивій йому термінології описує трагедійний і посттрагічний шляхи інтерпретації головної життєвої антиномії. Найбільш істотна відмінність їх одна від одної – в оцінці можливості виходу за межі головного життєвого протиріччя й зближення полюсів свідомості. Перший шлях – трагедійний – пов'язаний з посиленням показу й переживання неможливості названого виходу, з граничною поляризацією, оцінною дихотомією всіх сил свідомості особистості. Інший, посттрагічний, відразу зосереджує на Істині й Смыслі як божественній першооснові й, таким чином, уникаючи негативних самооцінок особистості, відмовляється від підпорядкування закону антиномії, що, втім, не скасовує сам закон. Звідси емоційна подвійність, амбівалентність трагедійного переживання й піднесено-позитивний однозначний характер посттрагічного почуття.

Релігійне розуміння головних антиномій людського життя, включаючи певні художні моделі, надає останнім більш широкого значення як універсальним і достовірним аспектам людської історії. Тому саме мистецтво в контексті релігійного світорозуміння завжди залишаючись містеріальним, створює складні, відвернені, одночасно найбільш яскраві з речової сторони, вражаючі своєю предметністю, символи. Не тільки в християнстві, але й в інших релігійно-художніх картинах світу, трагічний результат земних подій, трагічний характер їх переживання, знімається осмисленням позамежної для одиничного людського досвіду космологічної божественної

взаємозалежності подій. Саме в цьому контексті трагедійне сприйняття остаточно перероджується на посттрагічне, знаменуючи звільнення людини від земної обмеженості, суєтності почуттів. Споконвічне протиріччя життя й смерті розкривається як гармонійна взаємозалежність вічного та тлінного, коли через інше (і за його допомогою) відкривається перше.

Саме Середньовіччя у зв'язку з його релігійною налаштованістю затверджує уявлення про мистецтво як про сферу позитивних цінностей, як про піднесено-прекрасне, що створює власні способи упорядкування дійсності. Щодо цього Середньовіччя успадковує багато моментів античної культури. Не випадково й те, що серед різних родів мистецтва переваги віддається музиці як здатній особливо зміцнювати «етичний лад душі» (Боеций), що налагоджує своєю згодою (гармонією) «душу світу».

Більше того, саме по собі звернення до художнього тлумачення – звичайно, у межах, відведених йому релігійною естетикою – уже означало прилучення до божественного першоджерела, отже звільнення від тих обставин життя, які можна вважати трагедійними. Релігійне розуміння відкриває в мистецтві то прекрасне, «яке є достойним саме по собі» (Августин). На його тлі трагедійність представляється награною, штучною, неправильною. Про це – яскраві рядки зі Сповіді Августина: «...Але чому ж людина прагне так випробовувати скорботу, вбачаючи сумне й трагічне, хоча сама не бажала би терпіти ті ж саме? І все-таки прагне глядач терпіти скорботу побачивши це, і сама скорбота є його насолода. Чи не жалюгідне це навіженство?... И якщо людські нещастя, що давно минули або вигадані, зображуються так, що глядач не відчуває прикрості, то він іде нудьгуючий і незадоволений; якщо ж він випробовує прикрість, то залишається, стежачи з увагою, і, радіючи, проливає сльози... Але куди йде, куди спрямовується такий сум?... Отже, ніякий біль не гідний похвали, ніякий біль не слід любити. Тільки ти, господь бог, що любишь душі наші, співчуваєш їм незрівнянно більше, глибше, чистіше, незмінніше, ніж ми, тому що тебе не ранив ніякий біль. Але хто інший здатний на це?...» [3, с. 263–264]

У посттрагічній концепції своєрідно виражається ритуальна спрямованість культури, для якої однією з істотних опозицій стає протиставлення впорядкованого й не-упорядкованого як доцільного та позбавленого мети. Можна припустити, що посттрагічне та традиційно-трагедійне розуміння антиномічності людського досвіду являють собою дві основні логічні моделі культури, значення яких може мінятися в різні історичні епохи. Дані моделі стають основними передумовами появи різних жанрових форм трагічного; вони й виявляються двома головними жанровими сферами його, що допускають подальші дроблення, конкретизацію, художньо-мовне відокремлення й т.д., оскільки жанр у мистецтві (у музиці найбільшою мірою) означає саме буквальне з можливих у художній творчості заміщення логіки життєвих зв'язків, досвіду повсякденної свідомості новою особливою логікою художніх відносин і досвідом «очищеної» естетичної свідомості.

Перехід трагічного з галузі повсякденного життєвого досвіду, у тому числі, ритуально-міфологічного до художньої творчості пов'язаний з історією давньогрецької трагедії, у якій однаково яскраво представлені й релігійно-обрядова, і художня сторони. Названа трагедія є тем першим типом трагічної рефлексії культури, який містить у собі (як синкретичний) обидві майбутні основні жанрові можливості трагічного (та його оперного втілення) – трагедійне та посттрагічне відношення до буттєвих антиномій.

Докласичний (у контексті становлення трагедійності в цілому) трагедійний конфлікт набуває самостійного та повного втілення лише у Новий час, коли мистецтво стає особливою формою діяння людини (поетикою), і самодостатньою, самоупорядкованою смисловою сферою. Так, на думку М. Бахтіна, трагедія досягає своєї жанрової зрілості в часи Шекспіра, оскільки, саме як художній жанр, вона є підйомом над кризою зміни двох епохальних культур – Середньовіччя та Нового часу [21]. Тому вона й несе в собі всесвітність і всечасовість: вони дають їй сили усвідомлення і подолання даної кризи. Але тому й визначення смислу

трагедії вимагає гранично узагальнюючих суджень, особливо тоді, коли мова йде про зміст, ціннісну спрямованість і повноту символів трагедії.

Середньовічне релігійне посттрагічне розуміння людської долі у світі, що створює й подібний тип посттрагічної художньої інтерпретації, передусь автономній трагедійній жанровій формі й – на певному історичному етапі – своєрідно відкидається нею.

З боку сучасної культури дієвий сенс уваги до посттрагічного можна побачити:

- у прагненні до релігійного синтезу, тобто до зближення, об'єднання традиційних уявлень про світоустрій, створених різними релігіями; зокрема це виражається у виникненні значної кількості проміжних релігійно-духовних шкіл;

- у розвитку космологічних концепцій людини, що ведуть до переосмислення її просторово-часових можливостей, до виведення її за межі земних життєвих обмежень, але зі збереженням пріоритету особистісної активності; дані концепції можуть не мати релігійного ухилу; вони виводять нові виміри ціннісного буття людини й людства в цілому;

- у посиленні уваги до схованих (таємних) сил людської свідомості, до універсальних духовних здібностей особистості; зокрема з цим пов'язане й нове культурологічне значення медитацій як форми духовного самовдосконалення, і як нової художньо-жанрової форми.

З боку музичної творчості домінування концепції посттрагічного обумовлене: різноманіттям неостильових пошуків, які виражають, з одного боку, прагнення до буквального діалогу, до відтворення-реконструкції музичного досвіду минулого, з іншого боку – бажання почути весь минулий досвід музики як духовну єдність, відкрити історичні універсалії музичної культури як духовні;

- у поглибленні аналітико-психологічних аспектів музичного образу, за допомогою яких виявляється процесуальність свідомості людини та самоцінне космологічне значення її, у потребі виразити довіру до

месіанських духовних можливостей людини; останнє веде до появи «нової лірики» у музиці ХХ століття, а також до нового розуміння програмного змісту музики, з посиленням її символічної спрямованості;

- у пошуку нової всеосяжної символіки, за допомогою якої можна створити універсальну картину світу, звернену до позитивного людського досвіду, до «актуально прекрасного». Чим ширше така картина людських можливостей, створена композитором (художником, письменником і т.п.), тем важливіше сьогодні позитивна посттрагічна спрямованість його концепції.

Дані тенденції розвитку трагічного відношення стають відправними для формування тематичної основи оперної сюжетики, виражають найбільш загальні та сталі мотиви оперної творчості з її образної сторони.

У цілому, узагальнюючи зміст підрозділу та залучаючи його до більш конкретного обговорення оперної поетики, зазначимо, що при наявному різноманітті оперних сюжетів переважають два устремління (хоча й нечасто представлені в «чистій» формі): до міфоепічної сталості презентованих дій та відносин; до драматичного нагнітання-нагромадження подій, що зумовлює пришвидшений темп умовної дії та контрастні зміни у побудові змісту. Темп дії, який є узагальненою вказівкою на тематичний тип художнього змісту, зумовлює спосіб розгортання художнього образу та прийоми індивідуальних характеристик. І хоча епічно сталі типи сюжетів не уникають напруженості й динамізму, а драматико-трагедійні сюжетні розгортання допускають моменти спаду напруження та ліричне пом'якшення, дві дані естетико-психологічні домінанти визначають два переважаючих тематичних напрями як в літературі, так і в музичному мистецтві великих форм, серед яких на першому плані виявляється саме опера.

Звернення до естетично природи оперної композиції обумовлює конкретизацію дихотомії епічної – драматичної тем у контексті образної колізії трагічного (посттрагічного) та трагедійного як тих двох основних семантичних моделей музичного театру, що є засадничими для бароково-

класицистського та романтичного мистецтва. Саме на основі трагічної теми з її трагедійними відгалуженнями відбувається становлення оперного сюжетно-тематичного змісту, котрий треба вивчати як синтетичний та музичний водночас, виокремлюючи його літературні чинники та складові, водночас враховуючи переважаючу музичну природу оперного діяння.

Відтак методично продуктивною видається порівняльна характеристика загально-змістових та музично-виразових принципів двох сюжетних типів: перед(пост)трагічного та трагедійного, адже їх розвиток та взаємодія сприяють оформленню, як базових для оперної поетики, комплексів історіографічних та персонологічних сюжетів, тобто укріпленню, як магістральних у розвитку жанру, *історичної теми* та теми *особистісної долі*.

1.3. Образно-тематичні основи європейського оперного мистецтва та явище «вічної теми»

Шлях від визначення переважаючих естетичних моделей оперної творчості до її конкретних сюжетів є досить тривалим, таким, що передбачає підключення тем-каталізаторів, тобто такого образно-змістового матеріалу, що локалізується у специфічних для опери мовних формах та надає їм нового концептуального значення. Вже доведено, що саме концептуалізація образу в музиці надає йому можливості поставати «вічним»; з іншого боку, саме «вічні теми» стають основою формування оперних образних концептів. Тому першочерговим завданнями постає визначення концептуально-значущих тем (мотивів) оперної творчості та тих музичних засобів виразовості, що здатні забезпечувати цим «вічним» темам-образам *оперного звучання*.

Для здійснення оперної теми у композиційній структурі конкретного твору принципового значення набуває актантна модель оперної дії, що формується на межі літературного та музичного сюжетів, відповідаючи синтетичній образній природі жанру. На основі даної моделі можна виявляти

специфічну оперну концептуалізацією теми любові, що визначає провідну тематично-мотиваційну сферу оперного жанру, найбільше та найглибше відповідає його ліричній стороні, музично-ліричним інтенціям.

Зумовлена цією темою актантна модель може бути представленою сьома основними позиціями й трьома сферами дії, що узгоджені з діалогічною організацією оперної дії. До першої сфери, як сфери адресанта, відносяться позиції: протагоніста, що персоніфікує образ любові або найбільш близько з ним пов'язаного (наприклад, Мімі в «Богемі» Д. Пуччіні; Тетяна в «Євгенії Онєгіні», Марія в «Мазепі» П. Чайковського; відзначимо, що в завершенні «Євгенія Онєгіна» головні герої міняються своїми драматичними функціями: Онєгін виступає в якості протагоніста, а Тетяна «відходить» на позицію антагоніста, яку раніше займав Онєгін); субпротагоніста, який підтримує розвиток даного образу, але й залежний від нього, тобто наділений меншою активністю (наприклад, Рудольф, Ленський, Ромео, Фауст, Кочубей); посередника (посередників), що створюють контекст подій, що підіграють головним персонажам або нейтральні стосовно них (наприклад, друзі-богеми, Мюзетта в опері Д. Пуччіні, нянька в «Євгенії Онєгіні», Елецький, Томський в «Піковій дамі», Іскра в «Мазепі» П. Чайковського, Валентин, Зибель в «Фаусті»).

До другої сфери, як сфери адресата, належать: антагоністи – персонажі й пов'язані з ними сили контрдії, які перешкоджають вільній реалізації образу любові, причому створювані ними перешкоди можуть бути мимовільними, що свідчать не стільки про злий намір, скільки про безсилля перед обставинами, про нездатність до активного творчого діалогу – до відповідності та відповідальності. Так з їх боку входить до оперної драматургії й тема долі, як у широкому естетичному, так і в локальному музично-інтонаційному значеннях; субантагоністи – персонажі, які активізують дію сил долі, цілеспрямовано або мимоволі (наприклад, 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 втрати любові для суб'єктів оперної дії, що знижують, приземляють і обмежують силу любовного переживання; це переводить їх на сторону антагоністичних сил навіть у випадку ненавмисності даної позиції (такий, наприклад, Жорж Жермон в «Травіаті» Д. Верді, почасти – Гремін в «Євгенії Онєгіні», Мати в «Мазепі» П. Чайковського, навіть Ромео в «Ромео й Джульєтті» Ш. Гуно; на сторону фатальної розв'язки переходять і головні герої «Пікової дами», якими заволодіває фатальна сила, що прирікає їх на смерть).

Третю сферу утворює той вищий Над-Адресат, який 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. Однак трагедійна з ліричними поглибленнями інтерпретація теми любові заснована на ідеї недосяжності даного Над-Адресата, тому він семантично-художньо локалізується, концептуалізується в тому музично-тематичному викладі, який відволікається від індивідуальних характеристик, набуває узагальнено-символічного значення, розбудовується оркестрово-симфонічним шляхом.

Як процесуальне психологічне явище, любов ближче всього підходить до інтонаційно-сислової природи музики, її семантичних якостей, особливо враховуючи цілком позитивну природу обох явищ – музики й любові, які обидві з рівним правом можуть бути названі «актуально-прекрасними» (Г. Гадамер [48]). Однак саме феномен любові у його оперному втіленні, як концептуалізована тема оперної творчості, ще не отримав достатнього вивчення, пов'язаного з визначенням специфіки музичних форм і засобів вираження, хоча про тему любові, в її уже цілком музичному звучанні, згадують усі автори, котрі аналізують ті оперні твори, які у своєму тексті або у своїй програмній основі звернені до явища любові. Особливо виділяється щодо цього романтична опера, оскільки образ любові стає для неї провідним, смислово та характерологічно опорним.

Для того, щоб визначити сюжетологічний підхід до теми любові в її оперній інтерпретації, лаконічно визначимо теоретичні передумови, тобто критерії вивчення й оцінки даного явища. Підкреслимо також, що до останнього часу теоретичні концепції любові підкорялися іншим ідеям, загальним філософським або культурологічним концепціям людини (Г. Гадамер, О. Лосєв, Е. Фромм, деякі інші), навіть якщо поняття любові займало в них центральне місце. Найбільше прямо до даного феномена підійшов С. Аверінцев, 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 й духовного, особистісного й соціального, інтимного й загальнозначущого». У той же час, Аверінцев підкреслює, що «як не різняться між собою по своєму психологічному матеріалу Л., якою 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 «потяга», або «переваги». І це відбувається тому, що «Л. виникає як саме вільне й «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, Аверінцев приводить термінологічні позначення типів любові, розроблені у філософії і мові стародавніх греків: «Ерос» – це стихійна й жагуча самовіддача, захоплена закоханість, спрямована на плотське або духовне, але така, що завжди дивиться на свій предмет «знизу нагору», 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, що сходиться, Л. «до близького» [1, с. 281].

В оперному 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 оперної 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 незмінними. Любов виражає естетичне начало у його найбільш чистому індивідуально-смысловому виді; вона несе в собі всі ті протиріччя, які властиві людині – її свідомості, обумовлені кращими й гіршими, найбільш довершеними та найбільш уразливими сторонами людської свідомості, ціннісно-смыслового 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 і 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.

Так, О. Отрадна 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 указує на єдність і протистояння етичного й естетичного начал у любові, вводячи їх до культурно-філософського контексту розуміння феномена любові.

Важливим напрямом її роботи стає дослідження можливостей концептуалізації поняття «любов» у різних формах культури (у міфі, релігії, моралі, мистецтві, філософії); до розуміння антиномічності любові вона додає такі сутнісні характеристики, що відкривають спроможність кваліфікувати любов як спрямованість однієї людської індивідуальності до іншої, реалізацію фізичного й духовного потягів, трансценденцію особистості за межі власної екзистенції до сфери вищих цінностей [128].

О. Канишева виходить, скоріше, не з диференціації явища любові, а з його цілісності, прагнучи розкрити його онтологічне значення, у зв'язку із чим уводить 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 твердженні духовності любові. Вона базується на переважному розумінні любові як філії, розбудовує діалогічний аспект феноменологічного аналізу природи любові [70].

Теоретичне значення дослідження Г. Кизюн знаходимо в тому, що воно дозволяє зв'язувати давньогрецьку класифікацію типів любові з аксіологічним напрямом російської класичної філософії, зокрема, з навчанням 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, формування з двох істот вищого третього, як засобу натхнення, перетворення людини, відновлення «образу Божія» 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 нею, 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 [74].

Подібним шляхом іде у своїй дисертаційній роботі О. Кочетовська, яка пропонує розглядати любов як «цінність російської культури» і зв'язувати з нею своєрідність розуміння культури в російській філософській традиції. У її інтерпретації любов виявляється способом досягнення цілісності людини, здійсненням особистісного сенсу життя, прагнення до щастя. Однак очевидно й те, що повнота реалізації даного прагнення для окремої людини залишається неможливою, у силу специфіки духовних потреб особистості [90].

Дану специфіку Е. Фромм визначав як екзистенціальні дихотомії, основною з яких є дихотомія життя й смерті, а похідною від неї й найбільш болісною для людини – протиріччя короткої довжини життя людини та історичного родового часу людства: «...людина могла б брати участь у процесі історичного розвитку людини 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» [183, с. 62–63]. Людина не може усунути екзистенціальні протиріччя, пише Фромм, але 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» [183, с. 67–68]. Отже, духовність як самосуперечливий 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.

Нагадаємо, як 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 та мислячою істотою стає Абсолютний смисл, що породжує «велику символіку» культури, у тому числі, і символіку любові.

У пошуках даної символіки та способів її вивчення будують свої дослідження Н. Садунова, яка звертається до світоглядних категорій німецького романтизму, і М. Ползунова, що пов'язує проблему любові з теорією мовних жанрів і дискурсивним підходом до культурної прагматики [139; 129]. 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, з властивими йому актантними якостями, як «освідчення в коханні», на основі вивчення його репрезентація в художньому тексті. Текстологічний підхід до явища любові не випадково запропонований саме у філологічному дослідженні; зусиллями літературознавців наукова концепція любові конкретизується, отримує аналітичну доказовість, зв'язується з мовними засобами й способами їх мовної (лексико-граматичної) організації.

Так, М. Ползунова [129] відзначає, що для мовного жанру «Освідчення в коханні» показовою є наявність двох і більш різнорівневих за полом та віком суб'єктів, внутрішня мова, використовувана для передачі психологічного стану персонажа, для опису його інтелектуального й емоційного миру, емоційна та експресивна лексика, засоби словесної образності (метафора, метонімія, синекдоха, уособлення, образне порівняння, епітет, д. ін.). У виділених нею варіантах «Освідчення в коханні» полярними стають «Освідчення в коханні до прекрасного» і «Освідчення в коханні до загиблого улюбленого», «Нерозділена любов чоловіка до жінки», тобто устремління до виходу за межі особистісного Я, як придбання вищого змісту, 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 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 [129; 137].

На подібну, що піднімає, але й знижує, ускладнює, але й спрощує, парадоксально подвійну тенденцію тлумачення теми любові звертає увагу А. Севастєєнко, що знаходить у відношенні до любові й у способах її вираження культурно-історичні форми екзистенціального переживання [143].

Головні з її думок про любов обумовлені тим, що у любові, як змісту переживання, є також власна форма вираження пережитого, власний «порядок», тобто іманентно властиві логічні структури, звідси двоєдність «форми порядку – змісту почуття», причому «порядок любові» є формалізованим переживанням, дискурсивно вираженою структурою, а переживання – це живий досвід, найбільше 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-персони, через який показується певне соціальне відношення [143].

З типологією даних відносин зв'язана предметна сфера дисертації К. Шапинської, яка 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» [204].

Саме останнє надихає науковий пошук О. Філіпченко, єдине у своєму роді музикознавче дослідження якої дозволяє пов'язувати феномен любові з явищем трагічного й знаходити в музиці архетипову модель Liebestod, як «вічної теми» мистецтва. Автор прослідковує історичний процес формування музичної моделі Liebestod у традиціях трубадурів, труверів, міннезінгерів,

визначає її ренесансний ракурс у мадригалах К. Дездемо, нарешті, звертається до неї як до оперного сюжету у творчості К. Монтеверді, Х. Глюка, Ф. Ліста, Р. Вагнера, К. Дебюссі, І. Стравінського, М. Сидельникова, О. Рибнікова [176].

Дане дослідження дозволяє затверджувати, що життя – смерть утворюють центральну ціннісну антиномію явища любові. Автор справедливо вказує, що поняття «Liebestod» пов'язане із творчістю Р. Вагнера й, зокрема, з його оперою «Тристан і Ізольда», а аналіз творчої спадщини композитора дає можливість розглядати смерть як вище здійснення любові, як *своєрідний метасюжет*, що провокує появу різних варіантів Liebestod, але, насамперед, з'єднує нерозривними узами тему любові з трагічною (посттрагічною) семантикою: усі люблячі герої Вагнера гинуть, але їх смерть знаменує вище торжество любові, її значення як божественної сили, що несе безсмертя; наділений здатністю любити персонаж стає справжнім оперним героєм [176].

Досліджуючи неологізм Liebestod, К. Шапинська вказує, що він не має точного перекладу: це й «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», якою б мовою воно не виражалось, має концептуальну складність і багатомірність, виявляючи символічне призначення уявлення про любов. У даному аспекті пропонує вивчати поняття «любов» О. Буянова [37], затверджуючи концептологічний підхід до проблеми любові як основний для гуманітарного й мистецтвознавчого досліджень, розглядаючи концепт «любов» як вираження національної мовної свідомості й виявляючи, що серед рівної кількості дефініцій у текстових фрагментах росіян і 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 отримує метафоричні значення, що іноді знижують, навіть висміюють її роль у житті людей [37].

Єдина сфера, у якій любов, досягаючи локальності й понятійного виокремлення концепту, зберігає широке сакральне значення, є сфера художніх текстів, отже, образна концептологія мистецтва. Яскравим взірцем даної концептуалізації постає еволюція теми Дон Жуана, як однієї з «вічних», що зумовлено саме концептуальними тлумаченням образу цього героя.

Подібність і відмінність між музичними й літературними концептуалізаціями теми та образу Дон Жуана пов'язані зі специфічними рисами впливу музичного й словесно-поетичного мистецтв. У літературному описі акцентується понятійна впорядкованість елементів. Музика ж – це світ емоційної звукової атмосфери. «...У музиці найчастіше логіка життєвих зв'язків прихована. Вона, як правило, діє за посередництвом художніх зв'язків з їх своєрідною логікою» [117, с. 167], а художня логіка припускає вплив через почуттєву, емоційну співпричетність. Пріоритет у літературі інтелектуального начала дозволяє в словесно-поетичних розробках «модулювати» убік конкретних філософських напрямків, соціально-історичних запитів, що, в остаточному підсумку, привело до зближення теми Дон Жуана з темою Фауста (Б. Шоу).

Музика, будучи мистецтвом пролонгованих переживань, дозволяє спонтанно відтворювати динаміку, процесуальність психологічних станів, співпережити почуттєве сприйняття світу разом з Дон Жуаном. Причетність до змісту явища через чуттєво-емоційні фактори життя з усіх мистецтв саме в музиці виражена найбільше яскраво. Одночасно шлях теми Дон Жуана до її

іманентного музичного втілення був досить довгим, який пролягав через широке поле літературних інтерпретацій, що виявилось однією з умов – і історичних, і семіологічних – придбання даною темою та її заголовним образом символічного значення.

Необхідно звернути увагу на те, що історична дистанція між певними текстами та їх тлумаченнями виявляється приводом для посилення символічного змісту, смислової глибини даних текстів. Виникнення символу подібно явищу кристалізації, описаному Стендалем в «Трактаті про любов»: як гілка дерева, опущена в міцне соляне джерело, виявлений смисл обростає кристалами значень, отримуючи фантастичні, нез'ясовно чудесні обриси, нові конфігурації, крізь які важко розрізнити первісний контур, ховається в новій оболонці.

Історія культури, еволюція художньої творчості з її ціннісно-смислової сторони відбувається як символічна інтерпретація важливих, найбільш відповідальних, смислових об'єктів (носіїв, провідників змісту). Шлях до оволодіння смислом можна представити у двох напрямках – від поняття до переживання (з боку знакової форми) і від переживання до поняття (з боку безпосередніх значень); перший напрямок специфічний для літературного впливу, інший – для музичного. Музичний вплив (звучання) немов би неконвенційне, має пряму сугестивну силу та не має потреби в «перекладачах», звернене до розуміння. Але та особлива конвенційність, що властива музиці, виникає з умов її існування в культурі, внаслідок жанрової і стильової передачі, а також – через активну участь слова в долі музики, у тому числі у вигляді жанрових найменувань, стильових визначень. Виявлення музичного образу припускає знаходження границі між умовним і безумовним у музиці, що надзвичайно складно. Тому шлях до музичного смислу (смислового змісту музики) правомірніше за все починати в протилежному музичному впливу напрямку – від вже поняттєво сталих, визначених, підтверджених жанрово-стильовою історичною практикою музики сторін, від стійкого досвіду наділення музики «іменами», від конвенційно-символічних аспектів

музичного сприйняття (інтерпретації музики), нарешті – від літературних «версій» музичного змісту.

Важливо розрізняти між собою явища музичної семантики і символічного змісту музики, оскільки символіка і семантика – не тотожні, хоча й пересічні сфери смислотворення в музиці. Семантика передбачає виокремлення, визначеність значень, їх достатню самостійність, рухливість, тобто певну незалежність від прийому (технічного аспекту композиції); символіка свідчить про здатність знаку відділятися та набувати самодостатності, закріплюючи за прийомом відповідальну смислову функцію, зливаючи прийом та зміст, для цього вибираючи й обмежуючи значення, домагаючись їх нерухомості (стійкості). Семантика свідчить про змістовну (образно-понятійну, естетичну) емансипацію музики, символіка ж – про такі моменти (границі) даної емансипації, які ведуть до відокремлення композиційних конструктивних можливостей музики, тобто – до емансипації музики як *поетики* – як *вироблення смислу*, до *смислової емансипації форми* в її «предметній», «речовій», матеріальній вираженості.

Але особливо суттєве для аналітичного підходу до змістових можливостей музики те, що взаємодія семантики й символіки в музиці виникає на основі жанрових і стильових умов музичної творчості. Семантичні функції музики виникають як жанрові, тобто як обумовлені шляхами, можливостями входження музичного феномена до реального життєвого контексту, пов'язані з узгодженням життєвого призначення та художнього оформлення музичного звучання. Символічні інтенції музики проявляються в силу її стильової автономії – «самозаконності» – і свідчать про можливість входження «життєвого світу культури» у контекст музичної композиції (музики як форми), про підпорядкування життєвої логіки художньому «відчуттю» світу. Якщо для жанру життя – умова музики, то для стилю – музична творчість – умови життя, тобто життєві обставини, позахудожні уявлення отримують такий ступінь умовності, який потрібний для того, щоб використовувати їх як «знаки» інших, більш вагомих і

довговічних відносин. Зіставна характеристика семантики й символіки в музиці вже в першому наближенні до даних феноменів дозволяє відзначити різну якість жанрової й стильової умовності в музиці, звідси – різні можливості міжжанрового та міжстильового діалогів – як різних напрямів умовного діалогу в музиці.

Як зазначає О. Самойленко [141], можливість формування «своєї» музичної символіки залежить від семантичної визначеності звучного, «значущого» матеріалу музики – як можливості стильової активності музики залежать від її жанрової самостійності. Музичні «знаки» – предметно-структурні інгредієнти музики – двоїсті, «дволикі»: однієї стороною вони звернені до жанрових визначень, іншої – до стильової інтерпретації відомого, дійсного й можливого жанрового змісту. Перша – первинна – знакова сторона музики вказує на метафоричні властивості звучання як образу лежачої «по ту сторону» музики дійсності; друга – вторинна – виявляє метонімічні здатності звукообразу як «номінанта» нової музичної дійсності.

Шлях до символу в музиці лежить від метафори через метонімію. Метафора – жанрова семантика – відсилає до широти життєвих вистав (асоціацій), метонімія – стильова символіка – до сили, дієвості художніх, до нової авторитетності художніх «імен». Метафоричність жанру збирає й пропонує означення музичного звучання, метонімічність стилю – вибирає й залишає, затверджує знакову форму звучання як самодостатність музичного значення, його принципову «неперекладність», волю від аналогій, специфічну іманентну «понятійність» музики [141].

У теорії літератури й у музикознавстві існує низка загальних понять, які рівною мірою важливі й для літературознавства, і для музикознавства. Сюди можна віднести «стиль», «жанр», «сюжет», «тему», «образ», «композицію», «інтонацію» і інші. Це підтверджує близькість, спільність певних сторін названих видів мистецтв. Але звертаючись до теоретичних понять поза матеріалом конкретного виду мистецтва, неможливо до кінця розкрити їх значення. Таким чином, специфікація того або іншого поняття

здійснюється через аналітичні можливості. Порівняння визначень, ролі, функцій цих понять у різних мистецтвах дозволяє вказати й на специфічні видові їх відмінності. Однак, існують, на наш погляд, два поняття, які набувають особливого призначення, тому заслуговують особливо поглибленого порівняння – *поняття сюжету в літературі та поняття теми в музиці*.

Музична тема – структурно завершений у часі процес інтонаційного становлення образу. «Це виконуючий у творі функції предмета руху й перетворення художній феномен, мислимий як повноцінне ціле, але втілений у музичному матеріалі лише частково – у комплексі інтонаційно виражених константних і змінних звукових структур», який доповнюється уявними позамузичними предметними, емоційними, понятійними компонентами, які наділяють його здатністю «ототожнюватися або зі сталим персонажем, або з яким-небудь іншим динамічно мінливим, але пізнаваним і самототожним у метаморфозах явищем» [117, с. 157–158]. Музична тема визначає й специфіку музичного образу – його природа, завдяки феномену музичної теми, є цілком інтонаційною, хоча й допускає залучення інших факторів.

Але в музикознавстві часто можна зустріти й більш загальне визначення теми як змістової спрямованості твору, як того або іншого смислового прототипу музичного образу. Таке визначення, на відміну від літератури, завжди умовно, і поза програмним задумом музики виявити його досить складно. У тому випадку, коли в музиці неодноразово використовується та сама загальна тема, виявляється можливість зіставлення теми як загальнозмістового поняття й теми як власне інтонаційного явища [117].

У літературі, де існують відмінності між сюжетом і композицією, набагато ширше «відстань» між сюжетом і вибором жанру. У музиці зв'язок між «сюжетом» і жанром тісніше, тому що автономна логіка композиції робить сам жанр заступником сюжету, теми в широкому змісті слова. Тому тема Дон Жуана в музиці залишилася в межах музично-сценічного жанру, до

того ж тяжіє до оперного втілення. У літературі з цією темою пов'язані всі відомі нам жанри – від раннього анонімного фольклорного епосу через сценічні переробки до поеми, новели, роману, ліричного вірша зі своєрідною «репризою» – поверненням до сценічних драматичних вистав, у числі яких – драма Лесі Українки, яка рішуче міняє смислову концепцію теми, виключає з образу Дон Жуана ігровий початок, вміння профанувати вищі цінності й піднімати низинний початок.

Поняття про жанр, стиль та композицію, як вже спеціальні музикознавчі, виявляють новий зміст, будучи включеними до тієї категоріальної послідовності, яка сформувалася в процесі обговорення явища смислу в культурі й музиці. Виникає свого роду «сходи» категорій: культура – розуміння – зміст – символ – діалог – слово – семантика – музична символіка – семантична репрезентація – поетика (форма) – жанр – композиція – стиль. Останні три поняття можуть бути продовжені в таких тріадах, як «тема» – сюжет – образ, «інтонаційний запас звукоїдей» (Б. Асаф'єв), «спогад» – «дідзнання» – «присвоєння». В останній тріаді неважко розпізнати опорні тенденції впливу й сприйняття музики, які з пам'яті культури переходять до сфери пам'яті як індивідуально-психологічного, особистісного феномену.

Взаємодія жанру, стилю й композиції як теми, образу й сюжету можна розглядати як «спогад» у зв'язку з жанровою формою музики, «дідзнання» у послідовному сприйнятті на рівні композиції, «присвоєння» – на рівні стилю. Центральний і опорний елемент цієї «здвоєної» тріади – композиція; вона є головним входом у музичний зміст і матеріальною стороною музично-творчого процесу (фіксованою знаковою стороною музики в її єдиному виді).

Низка положень дослідження О. Самойленко [141] дозволяє затверджувати, що на рівні композиції виникає «семантичне кодування» – процес розпізнавання значень як співвіднесення актуального (безпосереднього) звучання й інформації, що зберігається в пам'яті (наявного змісту пам'яті). Семантичне кодування здійснюється як часовий процес (у

часовому розгорненні музики), але запам'ятовування змісту музики обумовлене не кількістю почутого, а інтенсивністю *процесу запам'ятовування*, що виражається в здатності заново впорядкувати складові одержуваної інформації (освоїти її як ціле, наділивши одномоментністю просторової координації у свідомості). Цей момент перетворення діахронно придбаної інформації в процесі звучання музики на смислову вертикаль (у симультанний «простір» смислу) можна розглядати як момент народження стилю. Сильова оцінка музики, сприйняття музичного звучання як специфічно-стильового неможливі без слухача; історично автономний музичний стиль також з'явився тоді, коли виникла особлива слухацька позиція стосовно музики, отже, особливе слухацьке усвідомлення музики. Народження стилю є одночасно народженням полістилістики; будь-який стиль як композиційно-стилістичний феномен і фактор музичного впливу припускає стилістичну складність – інтегративне-контаминативні стилістичні процеси. Саме тому В. Холопова визначає полістилістику як метод творчості, що обумовлює різні типи музичної семантики й, відповідно, стильові прийоми. Крім того, вона вважає завжди необхідною композиційною стороною полістилістики контраст – протистояння як різновид діалогічної взаємодії «чужого – свого» [187, с. 187].

Акцентуація саме цієї сторони полістилістики, на наш погляд, відбувається тому, що дане явище вважають (завдяки термінологічному відкриттю А. Шнітке) характерною рисою музики ХХ століття – навіть другої половини цього століття. Тим часом, саме як специфічний метод утворення стильової семантики, отже, як прояв діалогічних властивостей музичної композиції та іманентної мовної гри, полістилістику доцільно вважати постійною історичною властивістю музики. З іншого боку, для визначення полістилістичної спрямованості композиторської творчості доцільно розглядати різноманітне призначення теми як естетичного принципу, жанрово-стильової моделі, способів інтонування та структурно-композиційної організації, у зв'язку з якими можливі шляхи стильової

реконструкції музики. Щодо цього тему в музиці можна розглядати як своєрідний хронотоп, тобто просторово-часовий феномен, у якому виражається загальна архітектонічна логіка музичної композиції. З погляду загальної композиційної логіки, просторово-часова організація музичного твору безпосередньо залежить від принципів повторності і контрасту, а названі принципи в контексті процесу історико-стильового розвитку музики можна розглядати як тотожні процесам темоутворення. Повторення в єдності з контрастом сприяють феномену специфічного «музичного порядку». Одним з найбільш актуальних критеріїв упорядкування музичного звучання можна вважати упредметнення «історичного часу» за допомогою конкретних знаків, насамперед стильових, що визначають авторський характер музичної композиції. Так, «...у другій половині ХХ століття в неоромантичному напрямку ілюзорна присутність знаків минулого стає нормою. Народжується особлива техніка часової дистанції сприйняття» [61, с.22].

У цілому, підкреслимо дві передумови оцінки феномена теми й темоутворення в загальному контексті історичного становлення в музиці. Жанрово-стильова (естетично-мотивована) і інтонаційно-тематична стильова спрямованість музики конкретизуються й найбільше виразно, безпосередньо виявляються на рівні композиційного вирішення – вибору й упорядкування композиційних принципів.

Семантико-стильові функції тих основних принципів музичної композиції, які можуть бути розглянуті як досить загальні методи творчості й самі по собі свідчать про необхідність і дієвості тематизації в музиці, є універсальними й завжди властивими композиторській творчості. Аналогічно тому, як у темі музичного твору можна побачити прообраз структурно-синтаксичної та семантико-стильової конфігурації цілісної форми, так і в окремому засобі організації часу і простору в музиці можна віднайти відношення до тематичних можливостей музики як до сукупності тих композиційних норм і правил, завдяки яким вона стає галуззю особливих ціннісно-сміслових відносин. З даної точки зору критерієм *тематичної*

самодостатності музики можна вважати вибір матеріалу для повторення, тобто *умовно-предметний інтонаційний-часовий зміст* музичної теми.

За спостереженням В. Холопової, головний парадокс музики як «мистецтва часу» це те, що музичний твір усвідомлюється, у першу чергу, завдяки просторовим виставам, а потім уже у зв'язку з умовним локальним і специфічним залученням фактору часу. У зв'язку із цим В. Холопова навіть пропонує поняття «спатіалізації» часу. З цієї позиції В. Холопова вважає найбільш показовою «архітектурною» (архітектонічною в нашому розумінні) ознакою музики репризність (тобто повторність). «Чому в музичній формі так завзято існують, так надійно зміцнилися репризи? Їх побутування в музиці й підтримують закони просторової, а не часової естетики. Закони ці настільки міцні, настільки невід'ємні від людини, що можуть розглядатися як вроджені. Коріння їх ідуть у всю історію побутування людини на Землі. Протягом усього філогенезу людська істота, що виникла в умовах рівномірного притягання Землі, засвоїла рівновагу, дзеркальну симетрію і як фізичний закон..., і як прагматичне правило..., і як естетичну закономірність...; ...На саму людину як на живе втілення симетрії зі століття в століття посилювалися теоретики мистецтва. Загальний закон рівноважної симетрії, що народився разом з людиною, не може бути відкинутий при естетичній оцінці музичного твору, його архітектонічної форми. Естетика, що йде коріннями в прагматику, – найнадійніша опора для художнього явища» [187, с. 133–134].

Усвідомлення саме просторової своєрідності музики створює одну з важливих передумов розвитку стильових уявлень. Крім того, просторові співвідношення елементів музичної мови найбільше безпосередньо вказують на конкретні жанрові реалії, які стають факторами стилю. Фігуро-фонові відносини в їх просторовому значенні визначаються насамперед різновидами, типовими властивостями фактури. Саме фактура може розглядатися як головний показник просторових аспектів музики. Разом з тим, треба помітити, що фактурні особливості найбільше впливають на так

звані «жанрові образи музики». Т. Скрєбкова-Філатова, відзначаючи універсальні властивості фактури, пише: «Служачи головній меті – втіленню художнього змісту в музиці, фактура виявляє її жанрові аспекти, виконує тематичні завдання, акумулює в собі риси історичного й національного стилю, а в багатьох випадках стає виразником специфіки творчого методу того або іншого композитора» [152, с. 102]. Склад фактури, прийоми організації вертикальних зв'язків стають вирішальними для первинних (повсякденних) жанрів, визначаючи важливе для композиторської творчості засіб «узагальнення через жанр». На відміну від жанрових, «стильові образи музики» опираються, насамперед, на інтонацію, інтонування (мотивно-мелодійне розгортання), тобто, орієнтовані здебільшого на горизонтально-часові можливості музики.

Вже сам підхід до жанру – стилю як до парної категорії, тобто як до безперечної взаємозумовленості явищ, що стоять за наведеними поняттями, вимагає встановлення досить вагомих самостійних рис кожного з них. Питання про зіставлення жанру й стилю приймає узагальнено-естетичний характер, але саме як таке й вимагає історико-культурологічного розгляду. Такий розгляд представляється єдиним шляхом до виявлення відмінностей між музично-жанровими й музично-стильовими структурами як мовними. Підкреслимо ще раз, що пошук визначень змісту музики веде до обговорення специфічних для неї композиційних структур, звідси – веде до необхідності координації понять про жанр – стиль – темпорально-спатіальні відносини – фактуру – інтонаційно-мелодійні конфігурації – форму – тематизм.

З двох останніх понять перше має більшу естетичну спрямованість – узагальнено-художню змістовність всебічного характеру (значною мірою цьому сприяли роботи М. Бахтіна в сфері літературознавства та Б. Асаф'єва, що зближає музикознавчі й естетико-культурологічні позиції). Поняття ж тематизму відразу направляє до специфічних властивостей музичного «висловлення». Але стосовно структурних норм музичної композиції тема – тематизм має такі ж широкі різноманітні й узагальнюючі функції, як форма в

музиці у зв'язку з можливими обґрунтуваннями жанрових і стильових детермінант музичної творчості. Найбільш важливим є те, що форма й тематизм вступають у безпосередню взаємодію, однаково підкоряючись принципам повтору (репризності) і контрасту (оновлюючого розвитку). Враховуючи позицію Б. Асаф'єва, найбільш істотними у вищезгаданій взаємодії можна вважати наступні моменти.

Класифікація форм (насамперед, тих, що базуються на принципі тотожності або контрасту) обумовлена архітектонічною природою тематизму в музиці як головного носія інтонаційних композиційно-драматургічних і образно-сміслових умов музичного твору. Як і музична форма в цілому, тема в музиці може розглядатися з двох сторін: як процесуальне явище (тобто як розгортання певного інтонаційного змісту); як структурне явище – у симультанному аспекті, який дозволяє виявити взаємодію експресивно-тематичних одиниць як у кожний часовий момент композиції, так і в її загальному масштабі. Величина музичної конструкції, тобто розміри музичної форми – просторово-часовий масштаб музичного звучання – є одним з перших і найважливіших факторів музичного тематизму, а на його основі – жанрово-стильової спрямованості музики. За спостереженням Ю. Тинянова, від величини художньої конструкції залежать її закони й розрахованість на ті або інші канони. У прямій залежності від розмірів форми кожна деталь, кожне стилістичне приймання отримують особливу функцію. Різні масштабні типи художньої (музичної) форми вимагають різних критеріїв оцінки й аналізу. Найбільшу значимість масштаби музичного твору виявляють у зв'язку з принципами уподібнення й відновлення, які, по теорії В. Бобровського [29], діють на всіх функціональних рівнях формо- і темоутворення.

Зазначені тенденції відповідають загальним принципам повторності і контрасту. Аналізуючи драматургічні функції музичної форми, В. Бобровський приділяє увагу часовим взаєминам інтонаційно-тематичних факторів, тому що найбільш важливими вважає процесуальні аспекти

музичної композиції. Він опирається на думку І. Стравінського про те, що «...феномен музики нам даний єдино для того, щоб внести порядок в усе існуюче, включаючи сюди насамперед відносини між людиною й часом» [63, с. 19].

Отже, для того щоб феномен цей міг реалізуватися, він вимагає, як неодмінної і єдиної умови, певної побудови. Виходячи із цієї думки, Бобровський визначає протилежність драматургічного та композиційного начал музичної форми як таку її особливу властивість, що передбачає «єдність протилежності» двох рядів-процесів – загальножиттєвого й іманентно музичного. Відбиваючи зміст життєвого процесу, музичний ряд разом з тим протистоїть йому, розкриває його можливості перетворення на прекрасний феномен. Отже, музична тема споконвічно, по своїй природі, має катартичну спрямованість, а виявленню її катартичних властивостей сприяє її внутрішня стилістична складність – її полісемантика.

Найбільш важливі передумови формування полісемантичного тематизму в музиці: тема сама по собі є багаторівневим, багатофункціональним явищем; вона виступає структурно-синтаксичним прообразом форми в цілому, що обумовлює її головну репрезентативну функцію: представляючи один індивідуалізований образ, вона одночасно (за його допомогою) програмує художню образну єдність музичного цілого; тему можна розглядати в хронологічному аспекті, оскільки разом з інтонаційно-горизонтальним мелодійним розгортанням вона розрахована на певні варіанти фактурних фоново-фігурних відносин і їх перестановок і може бути визначена як єдність просторово-часових факторів музичної композиції; як первинна основа музичного твору, тема передбачає наявність наступних елементів: мотивно-інтонаційних, метроритмічних, темброво-артикуляційних, гучнісно-динамічних; тематична єдність музичної композиції як художня єдність форми обумовлена наявністю двох наскрізних принципів, які умовно можуть бути названі лейтінтонаційними та монотематичними. З першим з них зв'язані ті тематичні елементи, які

засновані на структурній, функціональній і образній незмінності від початку й до кінця композиції. Показники іншого проявляють своє призначення лише наприкінці композиції, вказуючи на ті постійні мобільні її елементи, які утворюють план внутрішньо-композиційної незавершеності. Між цими двома групами тематичних елементів виникає третя, перехідна, яка своєрідно модулює від сталості до рухливості, іноді безпосередньо зіштовхуючи протилежні композиційні функції теми. Ця перехідна група тематичних елементів забезпечує перевагу тієї або іншої полісемантичної спрямованості тематизму взагалі.

Явище полісемантичного тематизму дозволяє проводити паралелі літературною, літературно-сценічною та музичною композиціями, оскільки засоби діалогізації змісту – полістилістичної гри – музичний текст відображує подієвість художнього сюжету, уподібнюється його предметності, набуває іноді театралізованості, але залишається у власному мовно-знаковому середовищі. Ймовірно, здатність музики відтворювати художні ідеї широко семантичного призначення зумовлюється її тривалим розвитком разом з іншими мистецькими формами, що особливо суттєво для функціонування синтетичних форм, але відіграє принципову семіологічну роль для так званої «чистої» музики.

Зокрема, зауважимо, що тема любові виступає в музиці іманентним інтонаційно-мелодичним феноменом, що існує в різних симфонічних та камерно-інструментальних версіях, а образи Дон Жуана, Фауста мають власні суто музичні еквіваленти, завдяки яким розвиваються за межами сценічних жанрів.

З іншого боку, у працях В. Задерацького [63] (зокрема, у зв'язку із творчістю І. Стравінського) відзначається, що у музиці виникають власні тематичні комплекси, значення яких треба виводити з них самих, тобто вони самі здатні породжувати власні образні прототипи, котрі потім впливають на інші художньо-мовні рішення та входять до артефактного плану культури нарівні з літературними та живописними. Зокрема, підкреслюється значення

тих прийомів створення тематичних комплексів, які пов'язані з явищами «щільності» і «розрідженості», стають епіфеноменами фактурно-гармонійних рішень, супроводжуючих, у свою чергу, еволюцію розуміння явищ консонасної та дисонасної сфери. Виступаючи насамперед показниками фактури, «щільність» і «розрідженість» створюють новий тип контрасту, особливість якого полягає в перетворенні просторового засобу організації матеріалу на рельєфну тенденцію часового розгортання композиції. Безперечно, у музиці ХХ століття названі прийоми набувають особливого сенсу, художньо-ціннісної автономії, перевершуючи своєю естетичною вагомістю всі інші (що найбільше помітно в сонорно-сонористичних композиціях). Але було б помилковим не помітити, що названі якості тематизму виникли значно раніше, фактично супроводжують музику, починаючи з перших історичних етапів встановлення її мовних засобів. Можна також помітити, що властивості тематизму та провідні засоби драматургії, обумовлені взаємодією принципів повтору й контрасту, є особливо важливими в ранній період розвитку музичного професіоналізму, коли він пов'язаний з поліфонічним мисленням і технікою композиції.

Багато з так званих «відкриттів» сучасної композиторської техніки слід вважати поверненням – «оновленою ретроспекцією» – до відомого й розповсюдженого в музичному досвіді докласичного періоду історії європейського мистецтва. Спостерігаючи за зближенням таких тенденцій сучасного композиторського мислення, як поліфонічність та континуальність, пов'язаних з посиленням уваги до заповнювання й щільності фактури, Задерацький поєднує їх у понятті «поліостинатності», різновидом якої вважає «вільне» остинато. Принципи остинато дослідник розглядає як досить широкі, що отримують стильове значення. Так, наприклад, він пише, що «лінійно-мелодійні структури, що несуть функцію «наповнення», найчастіше опираються на ту або інший різновид внутрішньо-мелодійної остинатності. У прикладах з творів Дм. Шостаковича це була ритмічна остинатність. І. Стравінський будує подібні лінійні структури на

основі екстенсивного принципу розгортання мелодії. Відмінність таких лінійних структур від екстенсивного мелосу тематичного типу полягає винятково в їх недостатній індивідуалізації, узагальненості ритмомотивних і звуковисотних формул» [63, с.151].

Дещо змінюючи дану дослідницьку оцінку, відзначимо, що саме ця умовна деіндивідуалізація, узагальненість прийомів дозволяє формуватися таким різновидам тематизму, що експлікують нову предметність, нову власну сюжетність музики. Саме про такі нові сюжетні можливості музичного вираження свідчать параметри остинатності – як тієї повторності, що дозволяє у музиці створювати аналоги сталих сюжетних ходів, змістових мотивів, ситуативно-подієвої визначеності. Цьому сприяють різновиди тематизму різноманітних у конструктивному відношенні засобів організації остинатних ліній і шарів: це можуть бути як суворі класичні канони незмінної повторності, так і вільна мотивна варіантність, ритмоструктурна еволюція, що демонструє інтонаційну процесуальність у з'єднанні з остинатною витриманістю.

Виникнення вільного остинато ще більш безпосередньо пов'язане з загальною природою тематизму та іманентно-музичного тематичного розвитку. Під ним розуміється така система послідовних повторів складових частин тематичного матеріалу, яка передбачає включення різноманітної варіантності в контекст остинатно-репрезентативної мотивної лінії. Як поліостинатність, так і вільне остинато слід віднести до тієї групи тематичних елементів, яка ускладнює й поглиблює семантичні функції теми в цілому.

Завдяки аналітичній спрямованості досліджень В. Бобровського, В. Задерацького, Є. Назайкинського та деяких інших авторів, можна намітити ті особливості мовної організації тематизму, які сприяють новому образно-смісловому уточненню, сюжетній функції теми. Серед них найбільш важливими постають акцентуація певної сторони звучання (як домінування певної сторони музичного образу, наприклад, надання особливої ваги

тембровому плану або артикуляційному прийому); підвищення ролі ритмофігурації, автономізація певної гармонії, тобто надання їй функціональної незалежності, навіть відокремлення інтервальної організації вертикалі, у тому числі різноманітних її подвоєнь, стовщень і тому подібного; жанрове перефарбування певних тематичних елементів, тобто їх стилістична переорієнтація, яка може виникати одночасно в декількох лініях, шарах, але завжди пов'язана з перебудовою фактури й стає помітною, «заявляє про себе» саме через фактурні зрушення.

Якщо виходити з визначення фактури як простору звуків і звукових фігур, які розгортаються у часі, то слід зазначити, що у випадку зростання полісемантичної напруженості тематизму жанрово-стилістичні тяжіння музики яскравіше усього розкриваються завдяки фактурі. Саме таким шляхом фактура може ставати й детермінантою стилю. Також суттєвою умовою зростання предметно-сислової конкретності тематизму є тривалість повторення й ритм змін у повторюваному матеріалі, періодичність розмежування повторювань, коли виникає особливий ракурс композиції, який найбільше сприяє її загальній логіці, а саме, співвідношенню завершеності й відкритості. У даному ракурсі музичний задум теж проявляє тісну залежність від жанрової форми як від постійних уявлень про необхідні й можливі шляхи художнього відтворення миру.

Зрозуміло, що музика виробляє власні шляхи втілення складних діалогічних відносин людини зі світом. Вона дозволяє наділяти певними персоніфікованими значеннями засоби звукового висловлення, що організовані в єдину тематичну послідовність та узгоджені з композиційними функціями твору. Є. Назайкинський особливо підкреслює здатність музики відтворювати природу та форми полілогу, тобто її здатність до багатофігурних композицій, так само як її спроможність досягати значної конкретності музичних образів, подієву активність інтонаційних музичних структур, наділення окремих прийомів, засобів звучання експресивними функціями, що можуть бути прирівняні до драматичних.

Можливості внутрішньо-музичного діалогу, що виникають на засадах музичної теми та транслуються до композиційної логіки усього музичного твору, найбільше сприяють формуванню особливої сюжетності у музичному тексті оперного твору.

Серед роздумів Є. Назайкінського щодо цього, підкреслимо, що він відкриває багатотемну основу музичного полілогу, множинність музичних «персонажів», об'ємність характерологічної полілогічної картини. Він також знаходить у полілозі явище, принципово відмінне від діалогу. Разом з тим характеристика тематичного змісту діалогу в музиці, розпочата даним автором, представляє саме діалог як узагальнююче начало при створенні полісемантики або «семантичної поліфонії» у музиці. Більше того, Назайкінський сам діалог характеризує як полісемантичне явище, здатне розвертатися в напрямках як діалогу-суперечки, так і мирної бесіди, як «боротьби-конфлікту», так і «дуету згоди», як диспуту, що виявляє перешкоди в спілкуванні, так і єднання в загальному ладі думки й почуття [117].

Різноманітні якості музичного діалогу як полісемантичної форми взаємодії синтаксичних і композиційних принципів виникають завдяки тому, що зазначена форма обумовлена у загально-художньому естетичному плані: діалог ведуть не тільки «персонажі» (тобто персоніфіковані, семантично певні виразні елементи), але й сутності, що експлікуються ними.

Така широка обумовленість і наповненість музично-композиційного діалогу сприяє його функціональній суперечливості: з одного боку, для художнього діалогу потрібна певна тематична та семантична константа (тобто досить канонізовані засоби музичного інтонування, які в силу цього можуть бути сприйняті як «висловлення», як смислові значення); з іншого боку, завдяки діалогу виникає можливість перетворення такої константи – її передачі від одного учасника діалогу до іншого, від однієї «ситуації» здійснення діалогу до іншої. Діалог сприяє не тільки сталості музичних «висловлень» – інтонаційно-тематичних «реплік», але і їх мінливості,

постійному відчуженню, що й визначає смислову ускладненість діалогу. Враховуючи ту обставину що теорія діалогу в художній поетиці, з її можливими аналітичними проєкціями й методичними застосуваннями в різних жанрово-історичних формаціях, заснована М. Бахтіним, видається необхідним привернути увагу до тем взаємозв'язків явищ стилю й жанру, які передбачені зазначеною теорією [17–18; 141]. Бахтін підкреслював, що звертання до «чужих» слова та стилю виникає тоді, коли «остання смислова інстанція мовця» не в змозі виразитися безпосередньо й безумовно, а тому виникає потреба звертатися до історичних «образів слова». Цю потребу можна пояснити як особливу спробу перетворити чужий культурний досвід, культуру завдяки звертанням до таких стильових форм слова, сам вибір яких припускає істотну дистанцію стосовно них.

М. Бахтін порушує питання, по-перше, про смислове призначення слова, по-друге, про його перехідність як носія стилю. Ці питання поєднуються з поняттям контексту: з контексту виростають семантичні функції слова; як зміну контексту слід розглядати перехід слова від однієї культури до іншої, від одного покоління до іншого, і навіть від однієї особистості до іншої – «з вуст у уста». Саме нарощування контекстів обертається нарощуванням смислових значень, що зрештою визначають метафоричні можливості слова, які ведуть до зростання його літературності. Однією з найбільш міцних основ метафорично-стильової перехідності слова стає жанр як представник творчої пам'яті, який завжди пам'ятає свою архаїку, тобто завжди ретроспективний тій же мірі, у який спрямований до актуально сучасного [20; 21].

В «слові» як певному літературному феномені художнім регламентом метафоричного змісту неодмінно виступає жанрове нахилення, яке, насамперед, визначає соціокультурну обумовленість трансформації слова як стильового феномена. Оскільки ця обумовленість діє в різних (можна сказати, в усіх) історичних масштабах, те й «стильові образи» слова виникають у різних культурно-історичних вимірах. Але незалежно від цих

вимірів стильове становлення слова (або будь-якої художньої мови) пов'язане зі знаходженням їм достатнього ступеня умовності, який досягається завдяки стилізації. Не буде перебільшенням сказати, що умовність – стилізація – стає центральною й найбільш рухливою категорією в концепції Бахтіна, за допомогою якої він звертається й до жанрових, і до стильових сторін художнього діалогу [17].

Стиллізація відіграє суттєву роль у становленні оперної музичної мови, оскільки сприяє формуванню музичного оперного характеру. пов'язана з ідеєю передачі численних самостійних свідомостей, справжньої поліфонії рівноцінних оперних голосів. Звідси й можливість об'єднання в границях одного твору музичних висловлень різних стильових типів – з їх приведенням до єдиного сюжетно-подієвого знаменника. У межах історичної оперної теми прийоми стилізації особливо тісно поєднуються з засобами створення певного історичного характеру. У кожній версії історичної теми в опері виробляються власні музичні тематичні прототипи у їх полілогічному розмаїтті; вони отримують нове узгодження та осмислення в архітектониці оперного твору, помітно змінюються, авторизуються, тобто отримують нову стильову інтерпретацію. Тому важко визначити, яку типізацію, жанрову або стильову, варто вважати визначальною у музичному змісті опери, скоріше доцільно підкреслювати активно-взаємоперехідний (щодо названих явищ) спосіб дії жанрових та стильових принципів.

І жанр, і стиль в опері породжені таким творчим відношенням, яке, будучи втіленим у художньому матеріалі, є одночасно відношенням до предмета художнього відображення, до особистісного життєвого й художньо-творчого досвіду автора й до «чужого», що існує поза автором і створених ним творів, досвіду мистецтва. Художнє наслідування в контексті оперної стилізації відрізняється від усякого іншого тим, що створює нове відношення до сюжетно-композиційної побудови, виходить за межі розуміння її як приналежної тільки теперішньому часу. В оперному творі з його широкими діалогічними можливостями відкривається нова перспектива

наближення цінностей минулого й, разом з цим, визначається нова ціннісна глибина сьогодення, ті його сторони, що здатні залучатися до історичної пам'яті культури.

Таким чином, матеріал даного підрозділу дозволяє з'ясувати ті естетичні напрями та їх музичні чинники, автономні важелі музичної сюжетності, тематизації та характеристичності, що консолідуються у жанровій формі опери.

Головним постає те, що дві тематичні площини оперної творчості (історична та особистісна) поєднуються між собою темою любові, котра для оперного змісту з його переважно ліричною музичною концептуалізацією постає «вічною» та такою, що залучає персоналізовані над-історичні «вічні образи» різного соціального та психологічного масштабу. Музичне втілення образу любові сприяє не лише виокремленню низки музично-виразових прийомів, способів та форм мелодичного розвитку, а й визнанню семантики любові сюжетною парадигмою оперної творчості, в різних її тематичних позиціях та художньо-змістових вимірах.

В обох тематичних напрямках інтерпретація теми любові в оперному сюжеті заснована на ідеї її підйому над поточною дійсністю, тому недосяжності, відволікається від індивідуальних характеристик, набуває узагальнено-символічного значення, тому найширше розбудовується не вокально-персоніфікованим, а оркестрово-симфонічним шляхом.

Як процесуальне психологічне явище, любов ближче всього підходить до інтонаційно-сміслової природи, семантичних якостей музики; враховуючи цілком позитивну природу обох явищ – музики й любові, обоє з рівним правом можуть бути названі «актуально-прекрасними» (Г. Гадамер). Для оперної сюжетики образ любові стає основним остільки, оскільки зумовлює підняття до вищого катартичного рівню художнього діяння *оперних персоніфікованих характеристик* та самої *ідеї оперності* – як способу не лише висловлення, а й художнього буття.

Поєднання ідеї любові з ідеєю оперності (оперного характеру) здатна виявляти еволюція образу Дон Жуану, що здійснюється в оперній музиці шляхом окремих сюжетних презентацій цього «вічного образу».

1.4. Естетичні передумови формування оперної сюжетики: типологічний підхід

Узагальнюючий та соціально-відповідальний нахил оперного змісту, входження опери до європейської свідомості як носія усталених позитивних почуттів, світоглядних концепцій надає особливої вагомості тій тенденції становлення оперної сюжетності, яка зумовлена *епічними* естетичними показниками та пов'язаними з ними у сфері так званого нового епосу етичними настановами.

Узагальнюючи деякі положення попереднього викладу, пропонуємо обґрунтування образно-сюжетної ролі епічної естетичної парадигми оперної творчості.

Якщо перефразувати відоме твердження Ф. Ніцше, опера народилася «з духу трагедії», підтверджуючи ідею спорідненості трагічної свідомості та музичного мистецтва як вищих рівнів прояву людського духу. Однак антична трагедія, з якою так тісно пов'язаний генезис музичної драми, що згодом позначився як опера, являла собою *первісний симбіоз* суспільних естетичних потреб людини, з яких потреба в суспільному (общинному) безсмерті виявилася домінуючою, визначила сталість і важливість трагічної теми, як у її ранньому ритуально-міфологічному статусі, так і в більш пізньому індивідуально-афективному трагедійному різновиді, в історії музичного театру.

Вже зазначалося, що трагічне є буттєво-ціннісною універсалією, на основі якої узагальнюється сукупний досвід людського існування, воно приймає загальножиттєвий резонанс, однак найбільшій смислової глибини досягає в художній формі, у досвіді впливу мистецтва та породжених їм

сюжетно-образних моделей. З ним пов'язана специфічна парадоксальна форма розуміння сутнісних аспектів взаємодії людину зі світом, яка приводить до різних інтерпретацій цієї взаємодії, але завжди пов'язана з розкриттям антиномічності людського життя, незгладимої подвійності людської екзистенції.

Принципово важливою для художнього перетворення трагічного закону життя є здатність трагічного відношення, як естетичного феномена, розділятися на дві парадигми: трагедійну та посттрагічну, що дійсно визначають *головне історичне жанрове роздвоєння* оперного мистецтва, відповідаючи двом фундаментальним психологічним завданням людської свідомості – розумінню та пізнанню, тобто почуттєвому освоєнню та абстрагованій раціонально-логічній оцінці.

Рух за двома цими напрямками єдиного по інституціональному призначенню оперного мистецтва веде до відокремлення його *драматичної та епічної сфер*, здатних, втім, активно взаємодіяти й впливати одна на одну. Перша, драматико-трагедійна, сфера розкриває силу й ефективність, особливу творчу експресію людського переживання, співчуття, опирається на інтенціональну обумовленість свідомості й художнього предмета, розбудовує можливості емпатії. Інша, епіко-посттрагічна, виявляє підйом над індивідуальними проблемами й страстями як випадковими, що не заслоняють дійсної етичної краси світоустрою, у тій його частині, у якій він включає людське існування, тобто передбачає участь людини. У даному напрямку ключовою є можливість відсторонення від протиріч життя як випадкових, співпричетність родовому етосу, пов'язана з відчуженням від форсованого емоціоналізму.

Формування й прояв даних естетичних парадигм (в їх взаємозв'язку) в оперній творчості утворює головні передумови розвитку *європейської епічної опери*, обумовлюючи також постійну необхідність оперного жанру в міфологічному підґрунті, у здійснюваній на різних структурних рівнях і

різними художніми засобами *міфотворчості*. Як виявляється магістральна закономірність у розвитку *нового авторського епосу* опери?

Трагічне, як можливість самого життя, усвідомлюється й переживається як реальна передумова художнього феномена трагедійності тільки в силу особливої позиції стосовно нього, у силу зацікавленості в такому осмисленні життєвих протиріч. Тільки мистецтво здатне поставити людину в таку позицію стосовно трагічних сторін життя, при якій вона *не відвертається від них, але пізнає їх дійсний зміст* і відкриває їх новий інтерес для себе. Буквальне звертання до трагедійних протиріч як до нерозв'язних проблем людського буття виявляється й можливим, і необхідним тільки в мистецтві: тут вони отримують позитивну естетичну оцінку, облагороджуються нею, втрачаючи значення жахливих подій, але приймаючи здатність викликати глибоку катарсичну реакцію.

Однак історичною передумовою художньо-трагедійних рішень залишається *релігійний досвід* осмислення все тих же корінних проблем людського існування, але вже зі значно більш високих і загальних, позаособистісних позицій. Єдність і цілісність цього досвіду як монотеїстичного в середньовічній культурі, а також, включення до боголюдських концепцій світу художніх засобів, дозволяє говорити про даний період еволюції трагічного як пограничний, що своєрідно продовжує синкретичні устремління давньогрецького мистецтва, зокрема до катарсичної яскравості переживань, але відкриваючим і переваги посттрагічного розуміння вихідних антиномій людського мікрокосму.

Саме релігійне мистецтво – або мистецтво в контексті релігійного світорозуміння, завжди залишаючись містеріальним, створює складні, відвернені, одночасно найбільш яскраві зі своєї речової сторони, символи. Не тільки в християнстві, але й в інших релігійно-художніх картинах світу, трагічний результат земних подій, трагічний характер їх переживання, знімаються осмисленням позамежної для одиничного людського досвіду космологічної божественної взаємозалежності подій. Саме в цьому контексті

трагедійне сприйняття остаточно перероджується у посттрагічне, знаменуючи звільнення людини від земної обмеженості, суєтності почуттів. Споконвічне протиріччя життя й смерті розкривається як гармонійна взаємозалежність вічного й тлінного, коли через інше відкривається перше.

Зміцненню зв'язку музичного діяння саме з досвідом посттрагічного служить те, що Середньовіччя, завдяки його релігійній настроєності, затверджує уявлення про мистецтво як про сферу позитивних цінностей, як про піднесено-прекрасне, що має власний логос. Не випадково у зв'язку з вищесказаним і те, що серед різних родів мистецтва перевага віддається музиці як такій, що зміцнює етичний лад душі (Боецій), її іманентний етос, що наповнює своєю згодою (гармонією) «душу світу».

Трагедійний конфлікт набуває самостійного і повного втілення тільки у Новий час, коли мистецтво стає особливою формою діяльності людини (особливою поетикою), самодостатньою, самоупорядкованою смисловою сферою. Так, на думку низки авторів, трагедія досягає своєї жанрової зрілості за часи Шекспіра, оскільки – саме як художній жанр – вона є підйомом над кризою зміни двох епохальних культур, Середньовіччя та Нового часу [32; 67; 93; 101; 206]. Тому вона й несе в собі всевітність та всечасовість: вони дають їй сили усвідомлення й подолання даної кризи. Але тому й визначення змісту трагедії вимагає гранично узагальнюючих суджень, особливо тоді, коли мова йде про зміст, смислову спрямованість та повноту символів трагедії.

Середньовічне релігійне посттрагічне розуміння людської долі у світі, що створює й подібний тип посттрагічної художньої інтерпретації, передусім автономній трагедійній жанровій формі, але на певному історичному етапі починає суперничати з нею, розвиватися паралельними сюжетно-тематичним шляхом. З боку музичної мови домінування концепції посттрагічного обумовлене різноманіттям неостильових пошуків, які, з одного боку, виражають прагнення до буквального діалогу, до відтворення-реконструкції музичного досвіду минулого, з іншого боку – бажання узгодити весь

минулий досвід музики як духовну єдність, відкрити історичні універсалії музичної культури. Вони зумовлені також поглибленням аналітико-психологічних аспектів музичного образу, за допомогою яких виявляється процесуальність свідомості людини та її самоцінне значення, потребою виразити довіру до месіанських духовних можливостей людини; останнє, зокрема, веде до появи «нової лірики» у музиці ХХ століття, а також до нового розуміння програмного змісту музики, з посиленням його символічної спрямованості.

Говорячи про концепцію посттрагічного як особливого музичного феномена, що суттєво впливає на шлях розвитку епічної жанрової форми опери з її надособистісними смисловими координатами та етичними завданнями, слід урахувати три історичні фактори музичної поетики, а саме: семантику первинних ритуально-релігійних жанрів, у яких формується уявлення про музику як про самодостатнє естетичне ціле (насамперед про її ювіляційні общинно-соборні функції, що мають вплив гармонізації); становлення класичних норм гармонії як перекладу-перетворення ідеї гармонії в систему конкретних правил і прийомів музичного письма, спільним цільовим призначенням яких є рівновага дисонантної та консонансної сфер музики. Консонантна сфера музики зміцнювалася в значенні носія позитивної образності; класицистська стилістика як сукупність знаків класичної музики, тобто найбільш чистого досвіду академічної музичної традиції, використовується у творах романтичної й більш пізньої епох у семантично ущільненому вигляді своєрідних «ключових слів», що несуть сталі ціннісно-смислові позиції (Істину, Пробудження, Світло, Добро, Прекрасне, Безсмертя й тому подібні).

Постійна присутність у європейській музиці Нового часу тенденції зближення музики та міфу сприяє утворенню окремої галузі жанрових форм, породжуючи й новий тип програмності, і нове відношення до програмності в музиці. У жанрово-композиційному відношенні нова інтерпретація музики пов'язана, по-перше, з посиленням уваги до синтетичних жанрів як до тих,

що мають «готову» програмну основу, насамперед до найбільш загальних і масштабних: опери, ораторії, похідних від них опери-ораторії, вокальної симфонії, музичної драми-містерії й деяких інших. Підсилюється також увага до великої форми в музиці – і у часовому (тривалість) і в просторовому (партитурні умови, фактура) вимірах; особливого значення набувають циклічні форми, оскільки в генетичній ідеї цих жанрів закладене звертання до процесуальної сторони явищ, до мовної складності світу й людини як його частини, до взаємоперехідності контрастних природних і общинно-людських начал, до найбільш важливих підстав людської культури.

Ідея музичного циклу або циклічності в музиці безпосередньо пов'язана з принципами кругообертання, поновлення, які одночасно є й повторенням і відновленням; вона дозволяє зрозуміти статичні й динамічні сторони дійсності в їх єдності. В циклічних музичних жанрах музичні змістові умови, сприймаються (в їх загальному розумінні) як вказівка на можливість втілення в музиці головних буттєвих позицій людини.

У стильовому й стилістичному аспектах зближення музичної та міфологічної структур в операх на порозі й впродовж ХХ століття, зокрема М. Римського-Корсакова, Р. Штрауса, І. Стравінського, пов'язане з низкою зрушень у музичних мисленні й мові, котрі якщо й мають історичні прецеденти, то настільки далекі, що їх зміст вже не акцентуються в музичній свідомості. а тому самі ці стильові зрушення виглядають як домінування авторського відкриття. Основними стають переростання полістилістики у стилістичну поліфонію, яка може бути підлеглою завданню стильового синтезу, естетиці тотожності. комплементарно-сонорному принципу розвитку тематизму; розвитку континуумних властивостей музичної мови та набуття ними особливих символічних значень, завдяки яким вони створюють смислове протистояння всім способам музичної дискретності, як полярність роздільності та безперервності. Дане протистояння може бути розглянуте й в історично послідовному вигляді як протистояння мовно-мисленнєвих знакових систем музичної композиції. (Воно послужило підставою для

поняття про стильовий плюралізм у деяких музикознавчих працях, напр.: [140; 141]).

Домінування повторності як способу співвіднесеності стилістичних комплексів у часі веде до появи парадоксального типу статичної драматургії, який, у свою чергу, веде до часової невизначеності, незавершеності, відкритості форми. Нове розуміння ладово-гармонійних можливостей музики пов'язане з врівноваженням у правах дисонансу й консонансу, але не такому, що веде до абсолютизації нестійкості, функціональної напруги семантичних функцій, а навпаки, такому, що знімає всяку можливість драматичної напруги, оскільки надає дисонансу функціональної стійкості консонансу, відтак знімає функціонально-ладові розмежування між дисонансом і консонансом, що й пояснює, насамперед, нову свободу побудови фактурної вертикалі та взаємин вертикалі й горизонталі музичного тексту.

Трагедійна, різко конфліктна, інтерпретація міфологічного сюжету, що пройшов композиційне горнило античної трагедії, типова для західноєвропейської школи. Російська композиторська школа завжди тяжіла до епосу, до етичних концепції і до історичної глибини сюжету, які поєднувалися з узагальнююче піднесеним характером оперної дії та тлумачення оперного сюжету у цілому.

Дуже яскравою фігурою відносно епічної розв'язки оперної композиції був М. Римський-Корсаков. Його опера «Сервілія», хоч і не визнана (на думку О. Соловцова [158]) вдалим твором через надзвичайно слабку п'єсу О. Мея, але становить інтерес у зв'язку з пошуками композитором музичної мови, який би була відповідним до втілення сюжету з життя Прадавнього Рима. На думку самого Римського-Корсакова, сюжет драми «розв'язував руки щодо свободи стилю»; тобто досить було уникати суперечного явно: явно німецького, очевидно французького, безсумнівно російського і т.д. Але, оскільки музики поза національністю не існує, усяка музика, яку прийнято вважати загальнолюдою, все-таки національна. Для «Сервілії» Римський-Корсаков обирає найбільш підходящий національний відтінок: почасти

італійський, почасти грецький, а також візантійський і східний. У цілому ж музика «Сервілії» виявилася, як відзначає Соловцов, «надмірно «універсальною» – загальноромантичного типу – і позбавленою, всупереч прагненням автора, національної конкретності» [158, с. 479]. Але суттєвий інтерес викликає трактування фіналу опери – двочастинне: перша частина – смерть Сервілії; друга – проголошення Credo над тілом загиблої, що моралізує, замінює конфлікт примиренням, є реалізацією суто посттрагічної тенденції – погляду на події з позиції християнського прощення.

Позаособистий музичний театр – епічний ідеал І. Стравінського. Обраниця в «Весні священної» як і Наречена в «Весіллячку» позбавлені індивідуальної особи. Не суб'єктивне переживання, не особисте відношення до того, що відбувається, а цілеспрямоване втілення обрядового ритуального начала, обумовленого міфом, багатозначний зміст якого ствердився у свідомості багатьох поколінь, ось що хвилювало Стравінського і що він прагнув розвинути у своїй опері-ораторії «Цар Едип», як відзначає М. Друскін [61, с. 202].

Трактування І. Стравінським музичного спектаклю перетинається з ідеями Б. Брехта з приводу епічного театру, де спектакль повинен давати не копію дійсності, а свого роду повчальну дію, покликану вселити глядачу певні ідеї. По Брехту, театр, що апелює до життєподібної вірогідності – «театр переживання» – вимагає від глядача «ефекту присутності». Йому протистоїть «ефект відчуження», що встановлює дистанцію між глядачем і сценою – «театр показу», дія якого засновано на спостереженні, оцінці. У першому випадку це сплав різнорідних театральних елементів, в іншому – їх роз'єднання; чому воно сильніше, тим більше підвищується вплив «ефекту відчуження». «Умовність опери полягає в тому, що в ній використовуються раціональні елементи, що привносять риси фізичної вірогідності й реальності, але все це відразу знімається музикою. Умираюча людина реальна. Але якщо вона, вмираючи, співає, то вся сцена набуває умовного характеру» [34, с. 299]. Далі Брехт указує, що споконвічний

конфлікт між музикою й сценічним втіленням може бути вирішений лише шляхом радикального роз'єднання елементів.

I. Стравінський і був тем композитором, який першим став на цей шлях (хоча вихідні ідеологічні позиції Брехта й Стравінського різні: для першого головне – повчання, для іншого – ігровий момент – «ритуальне позаособисте дійство»). Поштовхом могли послужити театральні експерименти, що проводилися дягільєвською антрепризою, зокрема постановка «Золотого півника» у вигляді опери-балету, де розмежовувалися функції мовця й співаючого актора.

Розвитку особливого характеру, що відчужує, дії й музичного звучання «Едипа» сприяла не лише новаторська композиція опери, але і її опора на «класицистський комплекс» (термін В. Холопової; див.: [188]) музично-сценічних образів і прийомів виразовості, одночасно формалізований, і піднесений, етично-подієвий. Наростаюча сила умовності оперного подієвого ряду сприяє тому ефекту об'єктивації-абстрагування, завдяки якому головним предметом художньої оцінки стає *композиційна послідовність* сценічних дій і поведінки персонажів, що вказує на дійсне призначення оперного сюжету, за яким в умовному світі опери відбувається дещо більш високе й загальне, ніж доля окремої діючої особи.

У цілому, сучасний підхід до жанрової форми й композиційних принципів епічної опери спонукає до значного поглиблення естетичного й психологічного критеріїв її вивчення, при цьому дозволяє виявляти істотну взаємозумовленість даних критеріїв стосовно художньої предметності музики. Поєднання понять про посттрагічне та про міфологічну природу оперної сюжетності вказує на безсумнівний генетичний конститутивний зв'язок цих культурно-семантичних феноменів, а також на їх зростаюче значення в оперній культурі ХХ століття.

Незважаючи на широке висвітлення в естетичній літературі й в окремих музикознавчих дослідженнях ролі трагічного в мистецтві, проблема трагічної обумовленості оперного змісту, як і його естетичних модифікацій,

від яких залежать види оперної драматургії, усе ще залишається відкритою. Тому розробка понять трагедійності та посттрагічного в їх взаємозв'язку та антитетичності, розвиток категорій емпатії та відчуження в контексті теорії оперного діяння здатні сприяти вирішенню важливих питань оперної інтерпретації.

Узагальнюючи, наголосимо, що наближення літературно-поетичної та музично-образної естетичних настанов в оперній композиції стимулює розвиток тих семантичних орієнтацій в оперному тематичному змісті, які ведуть до нових конкретних сюжетних модифікацій жанру, причому орієнтованих вже на нове *етичне розуміння*, відповідно до *соціопсихологічних мотивацій* оперного сюжету. У цьому напрямі еволюції жанрового змісту опери нових семантичних функцій набувають композиційно-драматургічні прийоми «театру представлення» та «театру переживання», що залучаються у відповідності до актуалізації особистісних або позаособистісних чинників оперної дії, способу нарації та мотивів оперної дії. Зростання значущості театральної умовності завдяки принципам «театру представлення» відбувається, зокрема, на основі нового інтересу до *античної теми*, який спостерігається на початку ХХ століття, у тому числі в творчості І. Стравінського. Антична тема, як важливий чинник оперної сюжетології, виявляється трансформацією, на основі екзистенціалістських мотивів, епіко-трагічної теми, відкриває роль *етичних мотивів* у сюжетній словесно-музичній та сценічно-дієвій композиції опери.

Висновки до Розділу 1. Матеріал даного розділу дозволяє відзначати, що як у темі та назві літературного твору можна знайти прообраз цілісної композиції та жанрової форми, оскільки вони виражають його *сюжетну запрограмованість*, так і в тематичному виборі, найменуванні та загальній змістовій орієнтації оперного твору передбачені всі його способи розміщення у сценічному та музичному часопросторі, оскільки ними визначається сюжетно-композиційна цілісність, як вибір ціннісних позицій стосовно

умовного подієвого матеріалу, також вибір прийомів надання цьому матеріалу музично-сислової динаміки з особистісними образними проєкціями. Сюжетологічний підхід до оперного жанру дозволяє зазначати певні тематичні типи оперного змісту, включаючи до них естетичні критерії та психологічні оцінки, знаходячи в оперній сюжетиці відбиття тих суспільних людських інтересів, що зумовлюють основні напрями розвитку культурної свідомості.

Оперний зміст, як ціннісне художнє ціле, демонструє приналежність до найбільш сутнісних, екзистенціальних питань людської історії, водночас віддзеркалює динаміку історичної людської свідомості та все більшу спрямованість оперної сюжетики до окремих людських доль. Звідси домінування та узагальнююче значення двох, вже специфічно оперних, історичної та особистісно-персоніфікованої, тематичних сфер оперного змісту, які продукують власні сюжетні різновиди та їх музично-виразові принципи. Водночас між даними сферами існує активний мотиваційний зв'язок, зокрема, завдяки універсальному наскрізному жанровому призначенню теми любові.

РОЗДІЛ 2

СЮЖЕТНІ РІЗНОВИДИ ІСТОРИЧНОЇ ТЕМИ В ОПЕРІ

У двох підрозділах Розділу 2 здійснюється компаративна характеристика еволюції історичної теми в творчості західноєвропейських композиторів, з переважною увагою до італійської та російської шкіл ХІХ століття.

2.1. Бароково-романтична опера як сюжетно-тематична парадигма світового оперного мистецтва

Історіографія західноєвропейської, перш за все, італійської, бароково-класичної оперної школи, виявляє, що для її становлення сюжетна літературна визначеність виявилася вирішальною обставиною і виражалася: в опорі на міфологічні нарації – відтворення-перекази, іноді в дуже вільній формі та з різними привнесеннями з інших інформаційних джерел; у розвитку прийомів узагальнення через жанр, або стилізації, з їх застосуванням на різних рівнях музичної драматургії, як вокальних, так і інструментально-оркестрових; у формуванні як віддзеркалення інтонаційного словника епохи неориторичних музичних лексем – тих внутрішньо-жанрових стилістичних формул, які набувають семантичної самостійності, одночасно відсилаючи до широких культурно-історичних смислів; таким чином, виникає особлива інтрамузична сюжетність, що, на відміну від літературно-дієвої, існує разом з музичним змістом та може бути усвідомлена як своєрідний музично-драматургічний сценарій.

Його виникнення завдячує канонізації музичної-виразових прийомів, так саме як і порушенню звичних образно-асоціативних зв'язків стереотипів сприйняття музично-сміслових одиниць. «Антиканонічний» вид сюжетності завжди виникає на тлі попереднього, у своєрідній «грі» з ним. Можливі випадки одночасного розвитку обох сюжетно-драматургічних тенденцій, як

переважно інтрастильових та міжжанрових, що виявляє історичний розвиток – самодіалог оперної композиції особливо помітно.

Поняття сюжетності дозволяє ширше розглядати й тим самим оновлювати досить звичне та зрозуміле поняття про *оперну композицію*. З одного боку, композиція – це спільна художня категорія (явище), що наближає музику до усіх інших різновидів мистецтва; з іншого боку, явище композиції в оперній творчості набуває особливого значення, тому що примушує виокремлювати та спеціально вивчати відображення сюжетної логіки в музично-творчому процесі, тобто примушує відділяти музично-семантичний план опери від інших.

Не треба спеціально доводити, що, хоча в лібрето опери і викладається в художньо-сюжетній композиційній послідовності узагальнений *зміст опери*, його не можна сприймати як *дійсний сюжет*, оскільки останній містить інтерпретативний вимір та «розуміючі» підказки. Музичні оперні персонажі придбають власні імена завдяки наявності літературно-лібретних прообразів, але ці «прообрази» перетворюються на живі конкретні дійові сили, на творчі персоналії завдяки наділенню музичними висловленнями, набуваючи власного голосу (голосів) завдяки музичному матеріалу.

У драматургії опери повторювані музичні теми (лейтмотиви) забезпечують літературні прообрази іншим справжнім народженням, *художньою справжністю*. Оскільки створення персоніфікованого характеру в музиці завжди пов'язане з типізацією, то жанрово-стилістичне узагальнення в тому або іншому обсязі служить необхідною передумовою образної індивідуалізації музичного композиційного ходу, у чому можна вбачати принципову відмінність музичного шляху становлення композиції від літературного. У літературі поняття сюжету й композиції часто протиставляються у зв'язку з природою літературного діяння: у літературному творі виникає рух від певного типу сюжету до композиції. У музиці композиційний розвиток є єдиним шляхом експонування та завершення основних інтонаційних подій; у музиці тільки наявність

завершеної композиції дозволяє припускати сюжетну послідовність. Тому в літературі існує відмінність між сюжетом і композицією, а відстань між сюжетом і вибором жанру набагато ширша, аніж у музиці. Автономна логіка музичної композиції робить саму жанрову форму в музиці заступником сюжету, теми в широкому сенсі цього слова.

Відтак жанрова форма опери зумовлює вибір не лише багатофігурної та об'ємної синтетичної композиції, але й подібної до неї музичної сюжетності, тобто зумовлює *сюжетну панорамність оперної музичної драматургії*.

Становлення опери як автономної, в той же час, універсальної за своїми стильовими можливостями, жанрової форми, яка відразу тяжіє до індивідуально-авторського трактування, спонукає до узагальненої характеристики ключових моментів історичної оперної поетики та причетних до неї композиторських персоналій – як єдиного композиційно-семантичного першоджерела оперних шукань. Вже перша опера, «Дафна», що була написана італійським композитором Якопо Пері та вперше виконана у Флоренції в 1597 році, виявилася спробою відродити сюжеттику давньогрецької драми, причому як повернення до етичної визначеності та ясності, оскільки представникам *Camerata* переплетення середньовічної церковної музики й світських мадригалів представлялося занадто складним і сковуючим справжні почуття [101; 103].

Перші оперні починання одержали свій розвиток, насамперед, у творчості такого великого композитора ренесансно-барокової доби, як Клаудіо Монтеверді, який написав свою першу оперу «Орфей» в 1607 році, а останню – «Коронація Попеї» – в 1642 році. Монтеверді та його сучасники встановили класичну оперну конструкцію, що діє й понині та може виступати загальною *внутрішньою жанрово-структурною диспозицією опери*, відтак передумовою *узагальненого уявлення про оперну сюжетність*: арії, дуети, терцети, квартети, інші ансамблі служать вираженню емоцій окремих героїв, у тому числі і їх спільних почуттів. У речитативах і хорах пояснюються події, що відбуваються (дотримуючись традицій хору з

античної трагедії). Оркестрові увертюри, прелюдії включаються до розвитку композиції не лише з художнім, а й з суто прагматичним завданням – надати глядачам можливість розсістися по місцях; інтерлюдії, антракти супроводжують зміну декорацій. Усі названі складові – формальні структурні ознаки – оперної композиції чергуються й повторюються, тобто повторюються й відновлюються *за правилами оперної музичної драматургії*, керуються з боку музичного призначення жанру [81; 83].

Навіть коли опера з Італії переміщується до інших національних шкіл, які підвищують значення її позамузичних компонентів, музичні закономірності формування оперної сюжетності залишаються засадничими. У Франції Людовик XIV цинив можливості опери з пишними декораціями, танцювальними номерами, що доповнювали музичну сторону спектаклів. Його придворним композитором був Жан Батист (Джованні Батист) Люллі, італієць за народженням, що захоплювався масштабною сценографією та хореографічними сценами. Англійська опера розбудовувалася на основі королівського театру масок, тобто розважальної церемонії, яка складалася з театральної вистави, танців і музики. Але й тут персонажами були умовні міфологічні герої, цинилися вишукані декорації та костюми, навіть на період пуританського режиму Кромвеля [101]. Видалося досить важким замінити значущих міфологічних героїв на інших, не менш важливих персонажів, хоча італійська опера у своїх витоках передбачала подібну заміну. У цьому сенсі логіка розвитку сюжетної основи жанру веде від К. Монтеверді до Дж. Верді, від барокового майстра до зрілого романтичного митця, який виявляється здатним створити іншу «антропологічну» картину оперного сюжету, розміщуючи в центрі навіть не людину, а притаманні їй способи опанування дійсності, включаючи особистісні почуття (література, присвячена Д. Верді, дуже розгалужена, напр.: [28; 38; 42; 45; 52; 62; 95; 100; 109; 120; 125; 126; 160–161; 203; 210]).

Відомо, що Дж. Верді дуже прискіпливо ставився до оперних сюжетів, вбачаючи в них частину власної оперної концепції, тому висував підвищені

вимоги до лібрето, вважаючи необхідними контрастні ситуативні зіставлення, естетичні переключення, від приниження до піднесення, від буденного до героїчного. В охопленні всіх сторін людських відносин, усіх можливостей самовияву людини він відкривав основу оперної сюжетності. Саме тому справедливо відзначати його підхід до оперної драматургії та трактування сюжету як шекспірівський.

Дж. Верді завжди бере на собі відповідальність за оперний сюжет, лібрето, сценічне рішення і оформлення, прагнучи віднайти адекватні рівноправні еквіваленти музичної драми, для створення якої необхідним є *виправданий спільною логікою оперної композиції* синтез музики, слова, сценічного втілення, вокального виконання, вокально-артистичної гри. Тому Верді висуває нові серйозні вимоги до оперних співаків, наприклад у пошуках співачки на роль леді Макбет він відхилив пропозицію дирекції запросити на цю роль Еуженію Тадоліні, тому що він вважав, що леді Макбет повинна бути з диявольським голосом і диявольською зовнішністю, а не ангелом з ангельським голосом [28].

Отже зосередимося на музичних чинниках оперної композиції, яким віддавав перевагу Верді, включаючи виконавські засоби. Основним фактором в опері він вважав мелодію вокального походження зі значним інтонаційним тезаурусом, яка повинна мати драматичну вагомість та дозволяти занурюватися до почуттєвого світу [203; 194]. З цих позицій він критикує попередників, зокрема Д. Россіні, зазначаючи, що мелодії не роблять з гам, трелей і групетто. У творах Верді колоратура й складні пасажі практично відсутні, вокальні ж партії вимагають більш насиченого звучання, гарного звукового посилення. Значно розширюється верхня ділянка діапазону чоловічого голосу, кульмінація переноситися наверх, і оперна драматургія повністю виключає світле фальцетне звучання, замінене так званім прикритим звуком. Контрастне зіставлення ситуацій, зміна психологічних станів веде, природно, до широкого використання динамічного нюансування. Висока теситура баритональних партій, виправдана необхідністю передати

більший ступінь емоційної напруги, психологічну напруженість, змушує співаків знаходити відповідні пристосування в роботі голосового апарата. Не випадково з'являється нова класифікація – «вердієвський баритон». Цьому типу голосу Верді доручає героїчні партії. Першим співаком такого типу був Дж. Ронконі – виконавець Навуходносора в однойменній опері. Однією з особливостей вердієвських арій є включення речитативних декламаційних елементів у кантиленну лінію, оскільки це драматизує арію й ускладнює завдання вокаліста, від якого потрібен гнучкий перехід від однієї манери голосоутворення до іншої [194]. У міру росту професіоналізму Верді все більш вимогливо ставився до сюжетно-сценічного втілення своїх опер. Створення музичної драми, зміна характеру вокальних партій навіть привели до активного втручання композитора в роботу акторів над художнім образом.

У цьому плані для Верді було характерним поглиблення аналітичної психологічної сторони оперного змісту, акцентуація соціальних мотивів у поведінці й світовідчутті героїв. Він живе й творить в епоху Рисорджименто, його хвилюють цивільні мотиви, реальний людський досвід у всьому його драматизмі – і в цьому Верді також виступає історичним спадкоємцем Монтеверді, виявляючи особливі пафосність, підвищену емоційну експресію (афектацію), що веде до *домінування особистісного начала навіть при тлумаченні історичної теми*, до реалістичності художнього конфлікту та міжособистісних відносин, що можна вважати автономними національними показниками італійської опери [126].

З так званими шекспірівськими операми пов'язані і найбільш традиційні національні риси творчості композитора, і найбільше *новаторство* Верді в оперному жанрі, яке іноді замовчують на тлі вагнерівських відкриттів. Але евристичність методу Верді є не меншою й полягає в новому підході до сюжетно-образної музично-драматургічної логіки оперного жанру, а саме: Верді оновлює оперну композицію шляхом максимальної драматизації всіх елементів. Розбудовуючи й поглиблюючи оркестрову сторону опери, він залишає основою виразності всього розвитку

вокальну лінію, але вона набуває виняткової змістовності й драматизму, оскільки відображує прагнення *віднайти форму узагальнення дійсності з усіма її протиріччями саме в оперному мелосі*.

Спираючись на різні дослідження творчості Дж. Верді (див. насамперед: [52; 62; 100; 120 та д. і.]), треба відзначити, що, по-перше, вони зосереджені у вивченні сюжетності в межах окремих творів й не доводять до теоретичного моделювання явище сюжетної вибудованості творів композитора, хоча дана вибудованість стосується не лише подієво-лібретної, а й музично-драматургічної сторони. По-друге, вони не дозволяють визначати відмінності оперної сюжетності, котрі провокують до запровадження спеціального сюжетологічного підходу, сформованого на перетині історіографічного, персонологічного та наративно-епістемологічного методів. Водночас наочна дієвість та афективність, підвищена емоційна сугестія оперних творів Дж. Верді, котрий є дійсно одним з найбільш яскравих авторів у сфері оперних сюжетів та сюжетної оперної драматургії, примушує актуалізувати даний підхід як відповідний до іманентної логіки оперної композиції.

Шляхом музичного *сюжетно-образного* розвитку Верді виявляє протиріччя навколишньої дійсності, звичайно наслідуючи певні принципи шекспірівського театру, але додаючи до них нові романтичні принципи композиційного розвитку, усучаснюючи людські відношення відповідно до свого життя, але залишаючи провідною темою трагедійної боротьби.

Опери на шекспірівські теми, написані попередниками й сучасниками Верді, якщо залишити осторонь питання про їх художню цінність, виявилися досить далекими духу мистецтва Шекспіра. Шлях до Шекспіра й для самого Верді був звивистим, довгим і важким. Цей шлях ішов через руйнування старих оперних форм, засвоєння, поглиблення, а потім і подолання сучасної романтичної драми Гюго, «великої опери». Цей шлях – безперестанна еволюція виразових засобів, спочатку обмежених і не проникаючих углиб характеру, згодом же придатних для вираження найтонших відтінків руху

душі й нескінченної різноманітності явищ дійсності. Шлях до Шекспіра вів також через подолання схематизму оперної драматургії, до насичення її життєвими контрастами, живими темпераментами, стосунками.

Художній діалог Верді – Шекспір базується на особистісному ставленні композитора до англійського драматурга як до Вчителя та Батька, що здатен розкривати справжню правду життя. Тому, як і Шекспір, Верді намагається, по-перше, створювати великий план, збільшувати показ людської особистості, портретувати не лише її зовнішній вигляд, а й почуття; по-друге, робить провідною пасіонарну особистість, яка, поза усіляким егоцентризмом, здатна до великих справ, що завершуються її власною загибеллю; *до таких справ відносяться й великі почуття*. Нарешті, по-третє, як і Шекспір, Верді базується на трагедійній картині світу, вважаючи трагедійний катарсис найсильнішим засобом оперного впливу. У плані музичної композиції – драматургії дані чинники розуміння оперної сюжетності пов'язані, по-перше, з інтонаційною диференціацією, збагаченням та індивідуалізацію оперного вокального мелосу, включаючи його виконавські темброві якості, голосові виконавські можливості; по-друге, з підсиленням усіх динамічних засобів, зокрема способів наскрізного розвитку в структурному та змістовно-інтонаційному значеннях, усталенням драматургічних завдань лейт- та моноінтонаційних комплексів; по-третє – з граничною поляризацією усіх засобів музичної виразовості, як у вокальному, так і в оркестровому вираженні та урізноманітненні засобів контрасту, включаючи його симультанні форми.

Відтак історична місія композитора полягає в узагальненні та суттєвому оновленні поняття про оперну сюжетність, в оновленні підходу до оперної сюжетуки у цілому та до її музичних чинників, зокрема *створення шекспірівського типу оперної сюжетності*.

Звичайно, жанрово-тематичні засади італійської оперної школи, як семантичної та технологічної єдності композиторських і вокально-виконавських досягнень, послужили міцною опорою для новаторських

пошуків Верді. Але головною і вже суто авторською рисою його оперного методу виявилася проекція історико-трагедійного жанрово-естетичного підходу до сфери оперного вокального виконавства, виявлення в італійській школі оперного співу засадничих для створення лірико-трагедійної оперної системи образів принципів, що набувають міжнародного значення й розповсюдження. Завдяки єдності та буквальній співзвучності сюжетно-тематичного та вокально-виконавського змісту, віддзеркаленого у загальній композиції твору, італійська опера донині залишається енциклопедією оперної майстерності, зумовлюючої єдність композиторської та співацької шкіл. Підйом вокально-виконавської стилістики на новий змістовий рівень, тотожний образно-тематичному «сценарію», тобто рівень справжньої сюжетності опери, збереження й посилення притаманної італійській оперній традиції *антропософійності*, героїзація оперних образів, поєднана з розвитком тематичної сфери любові – з даним комплексом загальних семантичних настанов пов'язана інтерпретація оперної сюжетики в творчості Верді

Але спробуємо уточнити, які саме сюжетні ходи та зумовлені ними образні та виконавські засоби знайшли своє історичне та логічне завершення в оперній поезії Верді, завдяки чому вона може розглядатися як класичний взірець, драматургічна вершина розвитку італійської опери як художньо-змістового феномена, для якого сюжетні показники є пріоритетними.

Перші завершені змістові взірці оперної творчості виникають у бароковий період тому, що музична естетика та поезика цієї доби націлені на питання людської індивідуальності, прагнуть виявити особистісні риси людського характеру та їх типові ознаки; шляхи типологізації тільки-но відкритого досвіду особистісного життя й переживання прокладаються в мистецтві та художньо-поетичними способами. На новому, стильово вираженому та оформленому, інтересі до людської особистості базується оперне мислення К. Монтеверді, який формує нові стильові можливості оперної мови, виходячи з риторичного словника мадригалів, але звільняється

від них, презентуючи в останньому оперному опусі, у «Коронації Поппеї», вже цілком авторські риторичні музично-тематичні фігури.

Поширення оперного жанру в інших країнах Європи відбувалося як засобами прямого запозичення-трансплантації (причому це тривало до середини XVIII століття, наприклад в російській музиці), так і з зусиллями відкрити нові, специфічно-національні аспекти тематичного та мовного змісту оперного жанру. Так, у Франції Жан Батист Люллі спирався на принципи класицистської трагедійної декламації, поглиблюючи інтонаційні основи сольного оперного мелосу, також підсилював видовищну сторону вистави, її сценографічну яскравість та сюжетну несподіваність, афектацію. [101].

Але чи вдалося Люллі дійсно створити національну французьку оперну мову? Це питання залишається відкритим, оскільки і в текстах «великої» французької опери переважають музичні лексеми, що виникли в річищі італійської опери-серія, жанрового різновиду, що справедливо заслуговує визначення енциклопедії музичної оперної лексики, метаісторичного осередку оперної музично-словесної поетології. Наслідуючи риторичним італійським оперним прийомам формується англійська опера, від Г. Перселла до Г.Ф. Генделя, від королівського театру масок до «опери бідних». Знаменним постає той факт, що опери Г. Генделя за життя композитора не отримували заслуженої художньої оцінки саме тому, що розвивали стилістичні принципи італійського оперного мистецтва, навіть супротив волі автора, бо повністю відійти від них було не лише важко, а й принципово неможливо й невірно, з точки зору художньо-змістової атрибутики оперної форми.

Від цієї корінної семантичної риси оперного жанру відгалужуються дві наступні: *героїзація* оперного характеру, затвердження номінації *оперного героя* стосовно усіх провідних персонажів оперної дії: висунення як змістової парадигми теми любові, що наскрізним чином проходить крізь усі підвиди опери та набуває різних естетичних модальностей, від піднесеної трагічної,

до знижено-профанної комічної. Поєднання героїчного образного тону з перетвореннями теми любові обумовлює особливу сюжетну сферу італійської, ширше – західноєвропейської опери, визначається як об'єктивна основа жанру, що затверджується й розвивається на основі специфічних сюжетів.

Так, Георг Фредерік Гендель створює кращі оперні твори, поєднуючи барокові ідеали героїки з передромантичним тлумаченням теми любові, створює оригінальні семантичні контамінації естетичних ознак оперного образу, перетворює оперний жанр на міст між епохами, і саме в цьому його майстерність оперного автора досягає граничної висоти. У зв'язку з поглибленням особистісних характеристик оперних героїв композитор значно поглибив музично-драматичну мову героїчних і італійської опери-серія, збагатив її вокальні форми, музичну декламацію, оркестрові засоби. Особливою заслугою Генделя виявляється створення оперного типу ораторії та ораторіального різновиду опери – розвиток тенденції композиційного взаємообміну «великих», найбільше соціалізованих, жанрових форм. Майже сучасник Г. Генделя, Христов Виллибальд Глюк, створює свої перші опери в Італії, але і в наступному, навіть йдучи шляхом реформування оперного жанру, зберігає класичні риси опери-серія, поступово схиляється к визнанню мелодійних стилістичних переваг італійського оперно-вокального стилю як найбільш успішного виразника загальної оперної ідеї.

У цілому, з моменту виникнення й до початку дев'ятнадцятого століття в оперній творчості домінують загальні жанрові установки, закладені італійською школою; жанрова єдність оперної форми перевищує ті стильові відмінності, які виникають внаслідок інтерпретації жанрових умов композиторами різних національних шкіл. Необхідність автономії національної композиторської школи починає домінувати, як необхідний фактор еволюції європейської музичної свідомості, тільки на початку доби романтизму. Але завжди зберігається, міцно пов'язане з розвитком оперної форми серія, уявлення про оперну поетику як енциклопедичну, здатну

об'єднати «усе коло знань» про музику на даний момент історичного буття культури.

Вагомим сюжетно-семантичним фактором еволюції жанрової форми опери, що йде від італійської концепції, виявляється сама побудова дії, *композиційний виклад оперного сюжету*, який повинен набувати *логіки інтриги*, тобто презентувати *складні конфліктні умови* начального викладу (експозиції), виразні кульмінаційні зони та стрімкі єднальні фінальні розв'язання образно-дійових перипетій. Диференціація сюжетних зон зумовлює розділення музично-лексичних фігур, типологію музично-поетичних риторичних прийомів, що сприяє розвитку вшир та вглиб стилістики *bel canto*. На основі розширення семантичних функцій стилістики *bel canto* в італійській опері першої половини ХІХ століття домінували три композитори – Д. Россіні, Г. Доніцетті та В. Белліні. Усі троє були майстрами віртуозного вокального мелосу, що потребував мистецтва спеціального володіння голосом. Тому їх демонстрація вокальних можливостей виконавців суперничає з інтригуючим розвитком сюжету та контрастами сценічних положень [45; 62; 95].

Зміни суспільних смаків відігравали певну роль у формуванні оперних вокально-виконавських стилів. Техніка звуковидобування, зокрема техніка вібрато («ридання»), змінювалися протягом століть. Я. Пері (1561–1633), співак і автор самої ранньої, частково збереженої, опери («Дафна»), співав так званим «білим» голосом – у порівняно рівному стилі, що не міняється, з незначним вібрато або зовсім без нього, відповідно до трактування голосу як інструмента, що було визнаним професійною вимогою епохою Відродження – Бароко. Впродовж вісімнадцятого століття розвився культ співака-віртуоза, спочатку в Неаполі, потім по всій Європі. На цей час партія головного героя в опері виконувалася чоловічим сопрано: співаки-кастрати доводили діапазон і рухливість своїх голосів до меж можливого й повністю підкоряли вражаючій майстерності задуми композиторів, чию музику виконували. *Провідні співаки ставали реальними героями – головними посталями –*

оперних подій, на них зосереджувався сенс оперних постановок, а деякі з них навіть самі складали опери і керували оперними трупами.

Тому не дивує, що лише відродження італійського вокального мистецтва дозволило у фестивальному оперному житті ХХ століття дати нове життя різноманітній оперній творчості Д. Россіні. Причому принципи вокальної техніки зберігаються в майже недоторканому вигляді, адже задля художнього результату їх треба використовувати за первинними творчими канонами. Так, майже не змінюється співоча стилістика комічного баса, з її «простими» ефектами та прискореною мовленнєвою риторикою, надзвичайно типізованою та сталою за образними характеристиками.

Не дивлячись на «легкість» й мінімалістичність сюжету й подій, психологічних ситуацій, до сьогодні затребуваною є опера-буф Д. Перголезі «Служанка-пані», що сприймається як творчий маніфест комічної опери у різних національно-стильових вимірах, набула значення загальноєвропейської оперної класики.

Національна специфікація оперної форми не обмежується першими трьома періодами історії італійської школи (раннім бароковим, перехідним пізньо-бароковим – класицистським, пізньо-класицистським); важливим періодом її ствердження та світового розповсюдження є друга половина ХІХ століття, коли власне починають переважати індивідуально-стильові романтичні композиторські установки, і, у відповідності до них, виникають нові індивідуалізовані форми й манери співу. Це, передусім, період настійливих реформ змісту опери, що безпосередньо пов'язаний зі змістом вокальних парті та, відповідно, технікою співу. Не лише німецький «героїчний тенор» свідчить про нові вимоги до вокально-тембрової культури співу; зрілі твори Дж. Верді та опери його послідовників вимагають «сильних» (*di forza*) тенорів і енергійних драматичних (*spinto*) сопрано, а змістовно-сміслові установки романтичної опери іноді обумовлюють такі вокально-виконавські інтерпретації, що йдуть врозрід з намірами, вираженими композитором.

Нагадаємо, що центрами вокального навчання в Італії XVII–XVIII століть були консерваторії, що представляли собою закриті навчальні заклади, у яких виховувалися співаки з раннього дитячого віку і, приблизно, до 17 років. Програми консерваторій відрізнялися надзвичайною насиченістю і припускали виховання широко освіченого музиканта, що володіє основами композиції, декількома музичними інструментами, здатного справлятися з вокально-технічними труднощами оперного співу та його викладання. В основі навчання співу лежав емпіричний метод: метод показу, наслідування, тому вчителем співу міг бути тільки співак. Однак вимоги до нього цим не обмежувалися. Як правило, учитель співу був людиною широкої ерудиції та великих творчих можливостей, водночас спеціалістом, що знає таємниці точного звуковисотного інтонування та вільно регульованого дихання, як супутника добре вибудованої «вокальної мови».

Спокійна, ненапружена вокальна мова припускала використання помірної гучності, відсутність різких динамічних змін; не була потрібна й тривалість фонацій (вокальні партії обмежені октавним діапазоном), звідси цілком природним є використання звичайного мовного подиху. Пізніше, у період популярності оперних творів Монтеверді, Каваллі, Честі, Скарлатті, широко розповсюджене мистецтво філіровки, а також необхідність співати тривалі музичні фрази зажадали організації не мовного, а специфічного співочого подиху. От чому П. Тозі радить набирати його більше, ніж звичайно, попереджає про необхідність ощадливого розподілу набраного повітря. А Манчині не лише рекомендує легко набирати й заощаджувати набрану кількість повітря, але й уважно ставитися до співочого видиху, від якого, на його думку, залежать деякі істотні якості голосу [57]. Розвивається поняття «мистецтва подиху», яке ототожнюється з вокальною майстерністю і знання якого дозволили Россіні створити зручні для голосу й сприятливі його розвитку вокальні партії [58].

Д. Россіні вперше в історії опери створив вокальні партії, у вокально-інтонаційній виконавській формі яких закладений індивідуальний характер героя. Так, в «Севільському цирульнику» (лібрето Ц. Стребіні по відомій п'єсі П. Бомарше) особливості мелодії партії Розіни (партія написана для колоратурного мецо-сопрано) свідчать про її грайливість, лукавство та чарівність; динамічність, стрімкість, мужня енергійність характерні для партії Фігаро; повзуча, як змія, мелодія Базиліо дає ключ до тлумачення цього образу; у каватині Альмавіви панує кантілена, як знак ліричної поглибленості образу. Створюючи опери, у яких колоратурні ходи займають значне місце («Італійка в Алжирі», «Попелюшка», «Семіраміда», «Сорока-Злодійка»), хоча, водночас, Россіні протестує проти імпровізаційного свавілля виконавців.

Розквіт італійського оперного мистецтва першої половини XIX століття пов'язаний також з іменами двох яскравих композиторів – Вінченцо Белліні та Гаetano Доніцетті. Творчість Белліні відрізняє експресивний мелос, що узагальнює найбільш показові риси «прекрасного» оперного співу [57]; темпераментність і динамічність, ефектна віртуозність притаманні стилю Доніцетті, автора понад 70 опер, що містять складні віртуозні пасажі. Розвиток оперного стилю цього періоду передбачає становлення оперної виконавської школи, представлені іменами Ізабелли Анджели Кольбран (колоратурне сопрано, трагічна акторка великого темпераменту); Терези Джоржи-Беллок (сопрано, героїчні партії); Джузеппе Бенїса та Клаудіо де Ронці (володарі яскравого комедійного дарування); Луїджі Дзамбоні, перший Фігаро в «Севільському цирульнику», що поєднує красу голосу з емоційністю, сценічністю і акторською обдарованістю; Марієтта Альбоні – учениця Россіні; сестри Грізі – мецо-сопрано Джудітта та сопрано Джулія – перші Ромео і Джульєтта в опері Белліні «Капулетті і Монтеккі». Яскравими представниками нового виконавського стилю стали Джудітта Паста й Джованні Баттіста Рубіні. Ці вокалісти по-різному вирішували поставлене перед ними завдання: Паста, використовуючи засоби акторської виразності,

Рубіні – вільно володіючи голосовими можливостями, зміною тембру та динаміки [57; 58].

Винятком з розвитку віртуозної вокальної сторони оперного жанру, як визначальної, є написана в Парижі і поставлена в 1829 році опера «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, в якій основою музичної драматургії опери служать великі розгорнуті сцени, у яких значне місце займають хори та ансамблі, а головний герой опери не має жодної арії. Його єдиний сольний номер – невелике аріозо наприкінці опери. Основний мелодійний тезаурус закладений в любовно-ліричних партіях Матільди та Арнольда, що ставлять перед співаками досить складні завдання. В арії Матільди необхідно витримувати широкий подих, плавний характер звуку, що мовби ллється, багатство художнього інтонування. В останньому акті, в кабалетті Арнольда з хором співак зустрічається з завданням формування верхньої ділянки діапазону голосу; виникають не лише теситурні труднощі, пов'язані з загальною емоційною напруженістю (герой призиває збройних повстанців до дії), але й необхідність використовувати нові прийоми в утриманні високої теситури [95].

У творчості Дж. Верді узагальнені досягнення усіх його попередників на шляху розвитку жанрових різновидів італійської опери. Основним фактором стає *співацький голос*, якій повинен бути пов'язаним з драматичною правдою, з глибоким проникненням у сутність характеру [45].

Тому вердієвська музична драма, як кульмінація, вершина розвитку оперного мистецтва Італії XIX століття, викликала до життя нову виконавську школу, зажадала від співаків додаткових професійних якостей: комбінації вокальної та акторської майстерності, широкого звуковисотного діапазону, рівності й однорідності звучання голосу, створення змішаного регістру і прикриття верхньої ділянки діапазону чоловічого голосу [57].

Сюжети опер Дж. Верді увійшли до семантичного змісту культури, і не лише музичної, як певні семантичні моделі, що дозволяють узагальнювати, водночас диференціювати типи людських характерів, причому як

метаісторичні, тобто такі, що зберігають свою актуальність для європейської людини на всі часи, стають свого роду художньо-психологічною типологією особистості, з особливим розподілом на домінуючі чоловічі та жіночі персоналії. До сьогодні знаковими постатями та своєрідними «вічними образами» постають образи Ріголетто, Джильди, Травіати, Аїди, Амнеріс, Навуходоносора, Макбета, Отелло, Дездемони, інші, що поєднані сюжетною траєкторією історико-трагедійної оповіді, котра має ознаки наскрізного розвитку не лише по відношенню до одного твору, а й стосовно усього композиційного поля творчості Верді.

Таким чином, підсумовуючи цілісне представлення методу Верді у контексті традиції італійської оперної школи, зазначимо, що від ранньої барокової доби сюжетні функції оперної композиції визначалися на межі її літературно-словесного, подієво-сценографічного та музичного змісту, тобто як взаємоперехід позамузичної обумовленості оперної драматургії та музично-інтонаційних (музично-тематичних) чинників спільного *художнього матеріалу* опери. У цій взаємодії завершальне тобто знакове визначення належить музичному звучанню, з іншого боку, композицію та сюжетність в оперній музиці поєднує явище подієвості, що гнучко змінює свої складові: його можна розуміти як кристалізацію, виявлення, способи чергування, послідовність, коливання рівнів та моментів викладу матеріалу (тексту). Це ті моменти, що запам'ятовуються, стають осередками музично-тематичного розвитку, включаючи логіку переходів від одного подієвого етапу до іншого, поєднуються з характеристиками дійових осіб та відношень, як зі складовими сюжетної оперної логіки.

З боку розрізнення узагальнено-подієвих та персоніфікованих мотивів оперного сюжету та надання нового особистісного драматичного (мелодраматичного) значення історичним темам італійська опера є особливим художньо-семантичним явищем, що визначило творчі засади, соціальне призначення не лише європейського, а й світового оперного мистецтва, сприяло формуванню окремого музично-стильового напрямку.

Можна навіть стверджувати, що італійська опера відкрила специфічно-музичну *внутрішню мову* європейської людини, яка зіткнулась зі складним системним устроєм відразу двох світів: зовнішнього навколишнього та власного психологічного. Причому протиріччя та проблеми, які виникають внаслідок взаємодії даних світів, отримують розв'язання художньо-естетичним шляхом, ушляхетнюються та гармонізуються, відкривають нову красу подолання екзистенціальних перепон людського буття.

Оперний сюжет є основою тлумачення історичної теми в творчості Дж. Верді. В охопленні всіх сторін людських відносин, усіх можливостей самовияву людини композитор вбачав основу оперної сюжетності, тому справедливо відзначати його підхід до оперної драматургії та трактування сюжету як шекспірівський. Розвиток сюжетологічного підходу до оперної творчості Дж. Верді дозволяє переконуватися в продуктивності та художній значущості діалогу композитора з драматургічними настановами шекспірівського театру, котрий приводить до виникнення *авторської сюжетності* як важливої складової оперного методу композитора.

2.2. Особливості оперної сюжетології у творчості російських композиторів XIX століття

Російська опера – найцінніший внесок у скарбницю світового музичного театру. Зародившись в епоху класичного розквіту італійської, французької й німецької опери, російська опера в XIX ст. не тільки наздогнала інші національні оперні школи, але й випередила їх. Багатобічний характер розвитку російського оперного театру в XIX ст. сприяв збагаченню світового реалістичного мистецтва. Твори російських композиторів відкрили нову галузь оперної творчості, внесли до неї *новий зміст*, нові принципи побудови *музичної композиції*, наблизивши оперне мистецтво до інших видів музичної творчості, насамперед до симфонії. Історія російської класичної опери нерозривно пов'язана з розвитком суспільного життя Росії, з

розвитком філософсько-естетичної думки. Цими зв'язками опера відрізнялася вже в XVIII ст., коли виникла як перехідне жанрове музично-театральне явище в 70-ті рр., у добу російського просвітництва. Формування російської оперної школи йшло під впливом просвітницьких ідей, що виражалися в прагненні правдиво зобразити народне життя, тому російська опера з перших своїх кроків складається як мистецтво демократичне, усупільнене та масове.

Сюжети перших російських опер нерідко висували антикріпосницькі ідеї, характерні й для російського драматичного театру та російської літератури кінця XVIII в. Однак ці тенденції тоді ще не склалися у цільну систему, вони виражалися емпірично в сценах з життя селян, у показі поміщицького життя, у сатиричному зображенні дворянства. Такими є сюжети перших російських опер: «Нещастя від карети» В. Пашкевича (ок. 1742–1797), лібрето Я. Княжніна (пост. в 1779 р.); «Ямщики на підставі» Є. Фоміна (1761–1800). В опері «Мірошник – чаклун, ошуканець і сват» з текстом О. Аблесимова й музикою М. Соколовського (у другій редакції Е. Фоміна) висловлена ідея шляхетності праці селянина й висміяне дворянське чванство [127].

Перші російські опери являли собою п'єси з музичними епізодами по ходу дії. Розмовні сцени мали в них дуже важливе значення, що відразу надавало їм подібність з композицією мелодрами, музика перших опер була тісно пов'язана з російською народною піснею: композитори широко користувалися мелодіями існуючих народних пісень, обробляли їх, роблячи основою опери. В «Мірошнику», наприклад, усі характеристики діючих осіб дані за допомогою народних пісень різного характеру. В опері «Санкт-петербурзький гостьовий двір» з великою точністю відтворений народний весільний обряд. В «Ямщиках на підставі» Фомін створив перший зразок народно-хорової опери, заклавши тим самим одну з типових традицій пізнішої російської опери [127].

Російська опера розбудовувалася в боротьбі за свою національну своєрідність, але при цьому майстрам нового жанру доводилося вчитися оперній майстерності на зразках західноєвропейської опери, одночасно усвідомлюючи власну національно-стильову специфіку. Ця методична та стильова двоїстість на довгі роки стала умовою існування російської опери, приймаючи на нових етапах нові форми. Поряд з оперою-комедією в XVIII ст. з'явилися й інші оперні жанри. В 1790 р. при дворі відбулася вистава під заголовком «Початкове керування Олега», текст до якого написала імператриця Катерина II, а музику склали спільно композитори К. Каноббіо, Дж. Сарті й В. Пашкевич. Вистава носила не стільки оперний, скільки ораторіальний характер, і якоюсь мірою цей спектакль можна вважати першим зразком музично-історичного жанру, розповсюдженого в XIX столітті. У творчості видатного російського композитора Д. Бортнянського (1751–1825) оперний жанр представлений ліричними операми «Сокіл» і «Син-суперник», музика яких по розвиненості оперних форм і майстерності може бути поставлена в один ряд з сучасними їй зразками західноєвропейської опери [127].

Оперний театр користувався в XVIII ст. великою популярністю. Поступово опера зі столиці проникнула в садибні театри. Кріпосний театр на рубежі XVIII і XIX ст. дає окремі високомистецькі зразки виконання опер і окремих ролей. Висуваються талановиті російські співаки й актори, як, наприклад, співачка О. Сандунова, що виступала на столичній сцені, або кріпосна акторка театру Шереметьєва П. Жемчугова.

Художні досягнення російської опери XVIII ст. дали поштовх бурхливому розвитку музичного театру в Росії в першій чверті XIX ст. Зв'язки російського музичного театру з визначальними для духовного життя цієї епохи ідеями особливо підсилюються в роки Вітчизняної війни 1812 р. і в роки декабристського руху. Тема патріотизму, відбита в історичних і сучасних сюжетах, стає основою багатьох драматичних і музичних

спектаклів. Ідеї гуманізму, протест проти соціальної нерівності надихають і запліднюють театральне мистецтво.

На початку XIX ст. ще не можна говорити про оперу в повному значенні цього слова. Велику роль у російському музичному театрі відіграють змішані жанри: трагедія з музикою, водевіль, комічна опера, опера-балет. До М. Глінки російська опера не знала творів, драматургія яких опиралася б тільки на музику без яких-небудь розмовних епізодів. Видатним композитором «трагедії на музиці» був О. Козловський (1757–1831), що створив музику до трагедій Озерова, Катеніна, Шаховського. У жанрі водевілю успішно працювали композитори О. Аляб'єв (1787–1851) та О. Верстовський (1799–1862), що склали музику до низки водевілів гумористичного й сатиричного змісту [127].

Опера початку XIX в. розбудовувала традиції попереднього періоду. Характерним явищем були побутові вистави, що супроводжувалися народними піснями, але цим далеко не вичерпувалося багате театральне життя епохи. Тяжіння до типових для того часу романтичних тенденцій виразилося в захопленні суспільства казково-фантастичними сюжетами. Особливим успіхом користувалася «Дніпровська русалка» («Леста»), що мала кілька частин. Музику до цих опер, що склали мовби глави роману, писали композитори С. Давидов, К. Кавос; почасти була використана музика австрійського композитора Кауера. «Дніпровська русалка» довго не сходила зі сцени не лише завдяки цікавості сюжету, в основних рисах його передбачається сюжет пушкінської «Русалки», не тільки завдяки розкішній постановці, але й завдяки мелодійної, простій та доступній музиці.

Італійському композитору К. Кавосу (1775–1840), який з юних років працював у Росії, приклав багато сил для розвитку російського оперного виконавства, належить перша спроба створити історико-героїчну оперу. В 1815 р. він поставив у Петербургові оперу «Іван Сусанін», у якій, ґрунтуючись на одному з епізодів боротьби російського народу проти польського вторгнення на початку XVII ст., спробував створити національно-

патріотичний спектакль. Ця опера відповідала настроям суспільства, що пережило визвольну війну проти Наполеона. Оперу Кавоса вигідно виділяють серед сучасних йому творів майстерність музиканта-професіонала, опора на російський фольклор, жвавість дії, але вона все рівно не піднімається над рівнем численних «опер порятунку» французьких композиторів, що йшли на тій самій сцені; Кавос не зміг у ній створити народно-трагічної епопеї, що здійснив через двадцять років Глінка, використавши цей же сюжет. Найкрупнішим композитором першої третини ХІХ в. повинен бути визнаний О. Верстовський, що був також автором музики до водевілів. Його опери «Пан Твардовський» (пост. в 1828 р.), «Аскольдова могила» (пост. в 1835 р.), «Вадим» (пост. в 1832 г.) та інші утворювали новий етап розвитку російської опери до Глінки [172].

У творчості Верстовського відбилися характерні риси російського романтизму. Російська старовина, поетичні перекази Київської Русі, казки й легенди лежать в основі майже всіх його творів. Будучи майстром оперної драматургії, Верстовський створив романтично барвисті сцени фантастичного змісту. Зразком його стилю може служити опера «Аскольдова могила», що зберіглася в репертуарі до наших днів. У ній виявилися кращі риси Верстовського – мелодійний дар, відмінне драматургічне чуття, вміння створити живі й характерні образи діючих осіб. Твори Верстовського належать до ранньо-класичного періоду російської опери, хоча історичне значення їх є дуже великим: у них узагальнені й розвинені всі кращі якості попереднього й сучасного їм періоду розвитку російської оперної музики.

Даний вступний довідковий матеріал служить певними історичними пролегоменами до оцінки значення творчості М. Глінки, що дійсно явився реформатором, і не лише російської опери. Залишаюсь на засадах національного стилю, прагнучи вирішити проблеми саме російської опери, М. Глінка, тим не менш, зробив жанрово-стильові відкриття, що стали трампліном для нового розуміння типологічних змістових рис оперного жанру, європейської опери у цілому.

Його цілком справедливо називають оперним класиком, хоча він творив у романтичну добу та засвоїв й відновив провідні риси саме романтичного музичного театру. М. Глінка (1804–1857) створив історико-трагедійну оперу «Іван Сусанін» (1830) і міфо-епічну «Руслан і Людмила» (1842), таким чином засвоївши, перетворивши два фундаментальних типи оперної сюжетики – трагедійний та посттрагічний з усіма їх складовими та відповідними образно-характерологічними типами.

У музикознавстві загальноприйняте вказувати, що ці опери поклали начало двом найважливішим напрямкам російського музичного театру: історичній опері та казково-епічній опері. Також загальним місцем в історії російської музики є думка про те, що творчі принципи Глінки були перетворені й розвинені наступним поколінням російських композиторів, тобто виявилися *сталим взірцем оперного композиторського професіоналізму*.

М. Глінка сформувався як мистець в епоху, осінену ідеями декабризму, що дозволило йому підняти ідейно-художній зміст своїх опер на нову, значну висоту. Він був першим російським композитором, у творчості якого образ народу, узагальнений і глибокий, став у центрі всього твору. Тема патріотизму в його творчості нерозривно пов'язана з темою боротьби народу за незалежність. Попередній період російської опери підготував появу опер Глінки, але їх якісна відмінність від більш ранніх російських опер є надзвичайно великою [172].

В операх Глінки історичний та психологічний методи оперної творчості, а головне – їх єдність, проявляються вже повною мірою та реалізуються на основі повномасштабної симфонізованої музичної композиції. Розуміння оперної сюжетики також вже є цілком професійним та новаторським, оперний метод, таким чином, виступає як цілісний та завершений, такий, що дозволяє надати музично-драматичного узагальнення ідеї, темі й сюжетним мотивам опери. По-новому розумів Глінка проблему народності: для нього вона позначала не тільки музичну розробку народних

пісень, але й глибоке, багатобічне відбиття в музиці життя, почуттів і думок народу, розкриття характерних рис його духовного буття. Композитор не обмежувався відбиттям народного побуту, але втілює у музиці типові риси народного світогляду. Оперні Глінки являють собою цілісні музично-драматичні твори; у них немає розмовних діалогів, зміст виражений засобами музики. Замість окремих, нерозвинених сольних і хорових номерів комічної опери Глінка створює великі, розгорнуті оперні форми, зі справді симфонічною майстерністю розбудовуючи їх. В «Івані Сусаніні» («Житті за царя») Глінка оспівав героїчне минуле Росії. З великою художньою правдою втілені в опері типові образи російського народу, а в основу музичної драматургії покладене протиставлення різних національних музичних сфер [127].

Однак що й з якою метою прагнув виразити Глінка, реформуючи, перетворюючи зміст опери, піднімаючи на новий естетичний рівень не тільки узагальнений образ народу, але й образи людей з народу, здатних на героїчні вчинки? Ким стає оперний герой у творах Глінки та у якому ступені його можна вважати героїчним характером, у якому відобразились певні сторони характеру й самого автора, в усякому разі, авторські ідеї?

Щоб відповісти на ці питання, необхідно виявити адресованість творчих ідей Глінки глибинним значеннєвим спонукуванням російської культури, у її русі від початку сторіччя до його середини й, далі, до завершальної фази.

Доля сюжету, на який спирається М. Глінка в «Житті за царя» (ця назва усталилася як історично перша) є непростотою та свідчить про справжню історико-археографічну працю, яку довелося пройти тим авторам, що зацікавились цим сюжетом як по-справжньому народним, легендарним, таким, що має глибокі національні корені. Багато в чому успіх опери Глінки був зумовлений саме даним сюжетом, хоча він був не єдиним композитором, що звернувся до нього. В історії російської культури «Життя за Царя» Глінки займає особливе місце тому, що ця опера підбила підсумок розвитку

музичного театру «доглінкінської» пори й відкрила нові обрії музичного мистецтва. У березні 1834 року Глінка пише про свій намір «дати нашому театру твір великих масштабів;... сюжет, безумовно, буде національний. І не лише сюжет, а й музика: я прагну, щоб мої дорогі співвітчизники відчули себе тут, як вдома». В «Записках» композитор пише про початок роботи над оперою: «Коли я виявив своє бажання прийнятися за російську оперу, Жуковський щиро схвалив мій намір і запропонував мені сюжет Івана Сусаніна. Він прагнув писати слова й для проби склав відомі вірші: "Ах, не мені, бідному, вітру буйному" (із тріо з хором в епілогу)» [56].

Звернемо увагу на той факт, що намір написати російську національну оперу виник у Глінки в Італії. За спогадами друзів композитора, ще в 1832 році він викладав докладний план великої (з 5 актів) патріотичної опери, награвав мелодії майбутніх арій і ансамблів. На той час Глінка планував писати оперу по повісті В. Жуковського «Мар'їн гай», однак поет запропонував іншу тему – тему подвигу російського селянина Івана Сусаніна, що пожертвував своїм життям для порятунку батьківщини від ворогів. Подвиг костромського селянина був співзвучний беззавітному героїзму російських людей у боротьбі з наполеонівськими військами. В 1815 році образ Сусаніна спробував втілити на оперній сцені композитор К. Кавос, а в 1823 році з'явилася віршована поема К. Рилєєва «Іван Сусанін», що спричинила помітний вплив на образ головного героя глінкінської опери. Думка, подана Жуковським, цілком захопила увагу композитора.

За рекомендацією двору лібретистом став Г. Розен (1800–1860), і дуже добре впорався зі своїм завданням. У ході роботи план опери мінявся: задумана спочатку як трьохактна, вона перетворилася в п'ятиактну, а потім — у чотирьохактну з епілогом. Навесні 1836 року почалися репетиції, а прем'єра відбулася 27 листопада (9 грудня) 1836 року в петербурзькому Великому театрі й викликала бурний позитивний відклик.

Ще в період репетицій на настійну вимогу Миколи I назва опери було змінена на «Життя за царя», що повинне було додати їй певної ідеологічної

спрямованості. Хоча ця назва сприймається сьогодні саме як автентична, і під такою назвою відбулася прем'єра опери, первісною назвою була все-таки «Іван Сусанін». Воно зберігалася весь репетиційний період і тільки за тиждень до вистави опери на прохання Глінки була перероблена на «Життя за царя» (назва це було придумана поетом Нестором Кукольніком; фігурувала ще одна її назва – «Смерть за царя») [127].

Дана, майже драматична, боротьба назв є не випадковою, бо віддзеркалює еволюцію розуміння сюжету, як самим композитором, так і у його оточуючих. По-першу, найлегше побачити в домінуючому оперному змісті створення портрету головного героя у широкому оперному та соціальному (відображеному в опері) контексті. Але у подальшому проникненні у сюжет виявляється, що даний центральний персонаж (Сусанін) має значення не як певна особистість, а як носій ідеї жертвовного подвигу, що межує з релігійним; він діє від імені вищої сили, уособлюючи ту «правду неба» (П. Флоренський), що є вищою за будь-яку «правду життя». Тому його загибель не справляє враження трагедійної, навпаки, є життєствердною та позитивно-завершальною. Це домінування вищої ідеї віддзеркалене у назві «Життя за царя», у якій символічно виражений справній сюжет оперного твору та його головний жертвовний мотив.

«Сусанінська тема» знаходила живий відгук у сучасників композитора ще тому, що вони були знайомі з певними історичними фактами. Історична особа Іван Сусанін був старостою села Домніно, що належало боярам Романовим. В 1612 році Земський собор обрав на царство боярина Михайла Романова, який персоніфікував тоді насамперед ідею відновлення порядку й державності. Тому в образі Сусаніна опосередковано втілилася і ідея вищої влади, що співпадає з державною, коли базується на духовних началах. Тому слова Сусаніна впродовж опери мають символічні функції. Так, знамениту сцену Сусаніна в лісі Глінка для опери розробив сам, а знамениті слова відповіді Сусаніна полякам – «Туди завів я вас, куди й сірий вовк не забігав, куди й чорний вран костей не зотягав» – складені самим композитором.

Робота над оперою протікала стрімко, вона надзвичайно захопила Глінку, який створив багато сцен ще до розробки лібрето бароном Розеном.

У XIX ст. в Росії «Життя за Царя» давали по «Царських днях», на відкритті сезонів імператорських театрів, по урочистим випадкам, тобто цей твір, відповідно цей оперний сюжет, мав широке суспільне звучання. Хоровий епілог твору став ораторіальним символом національної могутності, джерелом стилізації та цитування, увійшов у світову музичну пам'ять як символ соборності, духовної єдності. У грандіозному епілозі опери бере участь потрійний хор, квартет корифеїв, симфонічний і два духові оркестри. «Фінальний хор епілогу по широті розмаху посперечається навіть із фіналами бетховенських симфоній, а за своєю російською своєрідністю, по своїй вірній передачі історичного моменту, цей хор – сторінка російської історії» [55, с. 237].

Не можна не погодитися з твердженням, що своїми операми Глінка поклав початок новому явищу у світовому музичному мистецтві – російському трагедійно-епічному оперному театру, подальшими вершинами в розвитку якого стали «Борис Годунов» і «Хованщина» М. Мусоргського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Сказання про невидимий град Китеж» М. Римського-Корсакова. У всіх названих операх зачіпаються корінні, таємні, основні духовні начала життя російської культури.

Але для того, щоб новий будинок російської опери був побудований досить міцно, необхідно було закласти свій, національно-самобутній, інтонаційно-мелодійний фундамент, тобто знайти національно-самобутню російську оперну мову – як мову музичну по перевазі, але, на той же час, таку, що дозволяє реалізовуватися з достатньою виразністю словесно-поетичному та сюжетно-сценічному компонентам опери.

Щодо цього Глінка також першим обґрунтував внутрішній генетичний зв'язок оперного мелосу та мелодійної культури російського романсу й пісні. Тут він виступає одночасно з такими композиторами, як Аляб'єв, Варламов, Гурілев, Верстовський, відкривши дорогу цілій плеяді російських ліриків,

починаючи з О. Даргомижського. У числі безпосередніх співавторів композитора були, крім самого О. Пушкіна, російські поети пушкінської пори Баратинський, Батюшков, Дельвіг, Жуковський, Кольцов. У тісній співдружності з ними Глінка виробив традицію російської вокальної музики, у якій широта й пластичність розспіву гармонічно сполучалася з реалістичною влучністю мовних інтонацій.

Глінці російська школа також зобов'язана становленням російської вокальної школи. Відомо, що великий композитор сам охоче займався зі співаками, послуживши тут прикладом багатьом поколінням російських композиторів. Уважне вивчення основ італійського співу й шедеврів італійської опери не затьмарили його інтересу до російського фольклору. В нього немає прямих цитат, композитор вільно й натхненно вирощував свої власні яскраво національні мелодії, у яких вірно втілені російський народний колорит, своєрідність російської діатоніки, м'які обриси російських стародавніх ладів. Глінка, як митець, залучений до романтичних настанов оперного мистецтва, ніколи не повторював, не копіював народні мелодії, а скоріше йшов по шляху ідеалізації, поетизації народного матеріалу, піднімав і вдосконалював музичні скарби, сприйняті від народу [200].

Відданість російським національним ідеалам не перешкодила Глінці виявити інтерес і симпатії до музичних культур інших народів: він виявився чи не першим з композиторів-класиків, що відкрили миру мелодійну експресію та ритмічну привабливість іспанської музики. У кожній національності він знаходив специфічні мовні музичні ознаки й влучно втілював їх у своїх партитурах.

З самого початку задуму опери в композитора вже сформувалося основне зерно сюжету: «думка протиставити російській музиці – польську». У музиці опери дана думка реалізувалася в такий спосіб. Усе російське виражається в ній протяжними, задушевними інтонаціями, одночасно виповненими внутрішньою впевненістю й незвичайною силою. Усе польське представлене практично винятково інтонаціями й ритмами танців. Причому,

ці інтонаційні характеристики виконують семантичні функції узагальнення з опорою на жанрову стилістику, тобто виявляють характерологічні можливості музичного звучання, з певними психологічними наголосами: помпезний, «чванливий» полонез; «вертка», нервозна «учуднена» інтонація мазурки; войовничо-хвалькуватий краков'як і т.п. З одного боку – лад, мир, спокій, сердечність у музичному відображенні «російського табору». З іншого боку – пихатість, злостивість і агресивність у відображенні «польського табору». Таким чином, ключовим моментом усієї композиції опери виявилася авторська, глінкінська музична ідея, обумовлена потребою виразити, протиставляючи, певні морально-емоційні типи відносин, тобто певні «поетичні» – алегорично-музичні – «концентрати авторського відношення» [174].

Історичний ефект явища М. Глінки був результатом впливу окремої особистості на середовище як свого, так і майбутнього часу. До появи Глінки російська музика носила провінційний характер, ініціатива музичної творчості була зосереджена в руках дилетантів, які для оформлення своїх творів користувалися послугами музикантів, що засвоїли техніку західноєвропейського музичного письма. Іноземні течії й взірці на той час уже втратили своє значення в російському суспільстві, і останнім представником італійської музики, що працював на російському ґрунті, був оперний капельмейстер К. Кавос, автор багатьох опер, у яких, незважаючи на властиву йому майстерність, він старанно пристосовувався до загального смаку.

М. Глінка став першим з тих російських композиторів, що писали музику в ім'я її самої, жилися творчими імпульсами від самої музики, але тому прагнули оволодіти її власними механізмами, тобто оволодіти технікою композиторського письма у тому обсязі, який виявляла супутня західноєвропейська культура. І хоча спеціальної освіти Глінка не отримав, але він став першим музикантом, що дійсно заслуговує номінації

композитора, оскільки володіє усіма засобами створення складного музичного тексту.

З одного боку, М. Глінка засвоює так званий «інтонаційний словник епохи», тобто звуковий музичний тезаурус своєї доби, причому мається на увазі не лише прикладна популярна музика, пісенна культура у її різних видах, як міська, так і селянська. Як справедливо відзначав Б. Асаф'єв, М. Глінка мав чудовий слух – не як буквальну фізичну здатність, а як чуйність до всього музично-значущого та неймовірно пластичність пам'яті, що зберігала усі головні враження, спрямовуючи їх до глибокого творчого перероблення. Глінка був добре обізнаний у творчості західноєвропейських композиторів, знав і вивчав твори багатьох зі своїх сучасників – музикантів, нарешті він багато мандрував та занурювався до інтонаційної атмосфери тих країн, де перебував, з побутом та людьми яких знайомився [9].

Особливе місце у своєрідній самоосвіті М. Глінки займала поліфонія, до якої він ставився не тільки як до технологічного засобу, але і як до принципу організації єдності музично-тематичного матеріалу, координації мелодійного й гармонійного вимірів музичного тексту, нарешті, як до способу створення образної єдності при збереженні своєрідності кожного з образів, що брав участь в «художній вертикалі змісту».

Як писав П. Чайковський, воістину, велике щастя для російської музики та обставина, що вчителем Глінки був знавець середньовічного церковного строгого стилю, З. Ден, а не інший який-небудь музикант, що засвоїв одну бахівську систему або генерал-бас по теоріях Рамо. Знання Глінкою основ західноєвропейського ладового мислення, споріднених з системами російського народного багатоголосся, і було саме тим, що допомогло йому усвідомити характер свого дарування. Є можливість припускати на підставі другої поїздки Глінки у Відень і в Берлін, що потяг його до строгого письма був не лише інтуїтивним, а усвідомленим та принциповим для поліфонічної спрямованості його стилю, що вперше повно виразився в «Житті за царя» [55]. З поліфонічністю як стильовою рисою

творчості Глінки пов'язане особливе авторське представлення ним оперного епічного методу. Цей метод в композиції опери розкривається послідовно, у зв'язку з такими її сторонами, як історизм, протиставлення російської музики польській, виражене найбільше в ритмічному плані, особливості характерів Сусаніна та Антоніди в їх співвіднесеності й типовості для російського народу. Створення Глінкою інонаціональної теми в російській музиці виражає характерну саме для дев'ятнадцятого століття поетику всесвітньої чуйності, а тому специфіка розробленої ним російської поліфонії, полягає в ефекті тематичного синтезу, приготовленому інтонаційним спорідненням провідних оперних тем, так висвітлюється і специфіка російського героїзму і російської національної трагедії, як того, що долається релігійно-епічним шляхом.

М. Угрюмов пропонує розглядати композиційні функції теми хору епілогу у двох планах: у плані драматургічному, коли він постає логічним підсумком розвитку тематичного матеріалу та у плані образно-технічної концепції цілого, коли дана тема – вихідний пункт розвитку цього ж матеріалу, а «уся концепція опери – ні що інше, як грандіозна ретроспективна розробка теми від кінця до початку» [174, с. 32]. Ретроспективний композиційний хід, що охоплює не тільки принципи музично-тематичного становлення, але й розгортання ідеї в цілому, є, на наш погляд, типовою й необхідною рисою авторської епічної поетики; це та композиційна логіка, яка здатна забезпечити *авторському* опусу *епічну авторитетність*. Тому ми знаходимо її – як спадщина глінкінського методу – також в операх М. Римського-Корсакова, що опирається на ретроспективно-мнемонічні композиційні ходи, демонструють епічний ефект прирощування цінностей минулого, зміцнення цього минулого.

В основі ретроспективної «розробки» оперної композиції лежить особливий інтерес до феномена пам'яті – як колективної, так і індивідуальної. Пам'ять стає провідною семантичною домінантою, відправним пунктом і одним з головних факторів епічної оперної композиції.

Не випадково М. Бахтін відзначав, що «пам'ять, а не пізнання є основна творча здібність і сила прадавньої літератури», тобто літератури, що відтворює «світ епопеї» [21, с. 458]. Але, на той же час, композиційне упредметнення пам'яті сприяє виявленню специфічних можливостей саме *музичної* композиції, для якої типовим є парадоксальний зв'язок прогностичних функцій експозиційного інтонаційно-тематичного матеріалу з його мнемонічною орієнтацією – апеляцією до відомого; саме в музиці прийом «повторення, що передбачає» відіграє опорну формотворну роль. В оперному ж контексті даний ретроспективний прийом є важливим тому, що, по-перше, з одного боку, виявляє значимість певної ситуації, а з іншого – згладжує її драматизм, конфліктну гостроту, тому що це вже не безпосередній розвиток основної дії, а спогад про нього, як про те, що вже відбулося, визначеність з минулого долі героя; по-друге, на музично-інтонаційному рівні створює ефект «нескінченного начала», чому, власне, оснований міфологізований епічний характер композиції.

Стосовно епічного (епіко-трагедійного) характеру зіставлення російського й польського «таборів» в опері Глінки найбільш суттєвим є те, що композитор створював не просто етнографічно достовірну музику, але, відволікаючись від деталей і частковостей, формував «польський національний музичний стиль», у всіх відносинах рівноцінний «російському національному музичному стилю» [174, с. 78]. В опері *музично* представлено два народи, рівною мірою віддані Батьківщині й захищаючи його. У зв'язку з цим і стає можливим співтворчий діалог Глінки як діалог «своє – чуже» – «чуже – своє», тобто такий, що адаптує, асимілює, з традицією польської музики, локалізованої в шопенівському стилі. Глінка відкриває даний тип міжавторського стилістичного діалогу для наступних поколінь російських композиторів, так само як і його жанрові основи.

Так, за спостереженням М. Угрюмова, тільки у Шопена Глінка міг запозичити трактування полонезу як героїчної музичної поеми, втіленої в концертно-симфонічному масштабі. Автор зауважує, що «...те, що особливо

йому (Глінці) полюбилося у Шопена, композитор приблизно цитував, мовби «переказуючи своїми словами», не побоюючись докорів у нібито запозиченні. Такий, наприклад, урочистий початок другого речення основної теми Полонезу (вступ усього оркестру), що разюче нагадує подібне й в образному плані начало знаменитого шопенівського полонезу Ля-мажор. І в той же час це типовий глінкінський стиль – російська музика про Польщу» [174, с. 80]. Те, що Угрюмов називає «приблизним цитуванням», ми визначаємо як стилізацію з елементами алюзії, що веде до формування в опері Глінки особливої *авторської внутрішньо несуперечливої полістилістики* – способу музично позначити смислову складність художнього образу. Угрюмов цілком розкриває дане явище, не користуючись цими поняттями, так само як він не користується категорією «монотематизм», але обґрунтовує саме її зміст як провідного принципу тематичного мислення Глінки. Він відзначає, що «... при глінкінському методі творення опери сама по собі відпадає необхідність у використанні жорстко-фіксованої системи лейтмотивів, канонізованої Вагнером, що й нині вже стала загальним місцем творів оперного жанру, так само як і принципом, що вже не має перспективи подальшого розвитку. Широке використання прийому «лейтмотиву-паспорта» персонажа або поняття заміняється при застосуванні глінкінської техніки розвитком чисто симфонічним, заснованим на прийомах варіантного виспівування стрижнів і на техніці чисто інтонаційного розвитку, що створює різноманітну систему внутрішньої єдності всього тематичного матеріалу твору й цементує композицію в єдиний моноліт (без настирливих повторень того самого!). Такий метод винятково перспективний, що й показала вже сучасна музика» [174, с. 88].

Інтонаційно-тематичний метод побудови оперної композиції, розроблений Глінкою, по-перше, втілюється не тільки в «Житті за царя», але й в «Руслані Людмилі», тобто відноситься до цілісної оперної поетики композитора; по-друге, він виявляє спорідненість з моцартівським принципом музичного «психологічного реалізму», вираженим яскравіше всього в «Дон

Жуані»; по-третє, знайшов продовжувачів у повному своєму обсязі вже за межами класичного дев'ятнадцятого століття.

Явище жанрової драматургії на основі персоніфікації та монотематичної розробки жанрового матеріалу виявляється в центрі епічного оперного методу Глінки, що веде до створення дійсної музичної оперної композиції, тобто твору, у якому музика визначала б собою все, аж до перетворення тексту лібрето в «музикотекст», тобто аж до перетворення словесно-поетичного тексту у фактор музичної виразовості [174, с. 88]. Але в силу цього музичний текст повинен набувати властивостей сюжетної ясності й драматургічної переконливості, чому й сприяє широко розвитий прийом «узагальнення через жанр», який в умовах оперної дії перетворюється на прийом конкретизації, індивідуалізації за допомогою стилістики певного жанру. З цього погляду головна «думка» Глінки – протиставити російський та польський народи – знаходить буквальне музичне втілення: «...чиста танцювальність практично майже відсутня у російських темах «Життя за царя» і, навпаки, майже суцільно танцювальна музика польська...» [174, с. 34].

Цей, мовби частковий, хоча й діючий, прийом відкриває принципово нові можливості інтонаційно-тематичної драматургії, а саме – протиставлення вокально-мовного та моторно-інструментального типів інтонування, у такий спосіб усвідомлення границь жанрових можливостей музичного тексту як границь між самостійними за значеннями сферами музичних синтагм, що сприяє формуванню нових умов їх взаємодії.

Центром поліфонічного синтезу, здійснюваного Глинкою в цій опері, є музично-тематичний синтез, здійснюваний на основі партії Івана Сусаніна, що й робить даного персонажа справжнім оперним героєм: тематичний матеріал опери народжується з теми «Слався» не тільки – і не стільки! – звичайним інтонаційно-комбінаційним методом, скільки методом похідного поліфонічного контрасту або методом контрапунктів.

Узагальнюючи огляд оперного методу М. Глінки, зауважимо, що вибірковість, яку виявляє оперна семантика, починається з опрацювання слова як загальної назви та вибору теми і персонажів, тобто сюжетних умов. Звідси оперний сюжет формується в тісному контакті зі словесним першоджерелом, іноді буквальному. Однак навіть напряду залучаючи літературний текст, опера піддає його переформатуванню в контексті власної драматургії та композиційних завдань. Оперний текст, виступаючи як *контекстуальна передумова* для літературного першоджерела, поглинає та повністю асимілює виразові смислові проєкції останнього, перепрофілює образні рішення, іноді докорінно змінюючи їх естетично-оцінні модуси.

Звідси важливість вивчення того діалогу, що утворюється між літературної та музичною оперною творчістю відповідної історичної доби, коли відбувалося становлення національної оперної поетики, а жанрова форма опера відкривала власні змістові пріоритети.

Виявляючи літературну інспірацію оперної сюжетології у творчості російських композиторів класичної доби, відзначимо першочерговий вплив «пушкінського слова» на російську оперну поетику. Як вже виявилось, формування російської опери – тривалий історичний процес, але в нього є той особливий класичний етап, від початку ХІХ століття, який зумовлюється особливою роллю в О. Пушкіна та відкритої ним галереї тем і образів, художніх персоналій. Саме у зв'язку з оперною сферою в музикознавстві поширюється поняття *«пушкінська тема»*, що є дієвим і у вузькому композиційно-стилістичному, і в широкому естетико-ідеографічному аспектах, здатне поставати репрезентантом художніх ідей російської композиторської творчості дев'ятнадцятого століття цілому.

Про зближення поетичного дарування О. Пушкіна та долі російської музики в дев'ятнадцятому столітті пишуть і літературознавці, і музикознавці. Спробуємо узагальнити їх позиції й визначити причину особливого образно-сюжетного впливу «пушкінського слова» на російську музичну культуру. О. Пушкін належав до дворянської субкультури, але чуйно сприймав

звичаєве народне життя, відчував відповідальність за це життя, не пояснене «різночинне занепокоєння», що й послужило головною причиною повстання на Сенатській площі. Творчість Пушкіна, як і вся його доля, виявилися продовженням феномена декабризму як особливого «жесту культури» – жесту протистояння, що означає завершення одного історичного часу й переддень іншого. Не менш важливо те, що О. Пушкін був художньо широко ерудованим, знав п'єси Расіна й Корнеля, французьку й італійську опери, французький балет Дідло, хоча вже й з російськими танцівницями. Це слід зазначити, оскільки цей талановитий російський балетмейстер в 1821 році поставив балет за поемою О. Пушкіна «Руслан і Людмила або Повалення Черномора, злого чарівника» на музику Ф. Шольца. У всій цій італо-французько-німецькій атмосфері, у яку він був занурений, Пушкін виділяв, культивував паростки російської інтонації в музиці. Тому настільки природнім стало його зближення з М. Глінкою.

Вони познайомилися в 1828 році, і М. Глінка сповіщає про це у своїх «Записках»: «...я часто зустрічався з найвідомішим поетом нашим Олександром Сергійовичем Пушкіним, який заходив і раніше того до нас у пансіон до брата свого, що виховувався зі мною в пансіоні, і користувався його знайомством до самої кончини» [56, с. 182]. І в наступному ж абзаці спогадів читаємо щось загадкове: «Провів близько цілого дня з Грибоедовим (автором комедії «Горі від розуму»). Він був дуже гарний музикант і повідомив мені тему грузинської пісні, на яку незабаром О. Пушкін написав романс «Не співай, красуня, при мені!»» [56, с.183]. Якщо врахувати, що Глінка, як правило, спочатку складав музику, а потім підбирав до створеної музики текст, то відзначена вище обставина відповідає дійсності. Примітна деталь, що показує особливо поважне відношення композитора до великого поета: у мемуарах М. Глінки всі його друзі та знайомі згадуються винятково прізвищами без ініціалів. І тільки О. Пушкін, навіть при перерахуванні з іншими прізвищами, завжди виділяється композитором наявністю ініціалів, а в цитованому вище тексті – з повним іменем та по батькові.

На слова О. Пушкіна композитор написав 10 романсів, більша частина яких створена після 1837 року. Ймовірно, у деяких з них пушкінський текст просто підійшов до вже наявної музики. Виключенням з цього способу створення вокальних опусів став натхненний пушкінськими віршами знаменитий романс «Я пам'ятаю дивовижну мить».

Широкий розворот «пушкінської теми», відкритий у російській музиці М. Глінкою, був продовжений його найближчим спадкоємцем і учнем О. Даргомижським. З О. Пушкіним він був знайомим не так близько, як його духовний учитель, але також боготворив поета. Якщо Глінка за своїм положенням у російській культурі та даром ціннісної універсальності розбудовував в опері епічне розуміння літературних ідей, то Даргомижський обрав напрямок психологізації, характерологічного поглиблення оперних образів, з цієї сторони здійснюючи посилення лірико-трагедійної семантики оперного жанру. Пророкуючи мелодійні новації М. Мусоргського, він прагне відобразити в музичній інтонації особливості народної «говірної» мови, розкрити трагічні інтенції російської культурної свідомості як найбільш правдиві й реалістичні. («Прагну, щоб звук прямо виражав слово. Прагну правди».)

У творчості О. Даргомижського вперше прямо пролунала тема соціальної нерівності – відбитий біль за принижену, стурбовану життєвими проблемами маленької людини. У цьому його музичну творчість співзвучна літературній творчості М. Некрасова, художній творчості І. Рєпіна та передвижників.

Музичне втілення пушкінської поезії зайняло провідне місце у творчості композитора. Усі його великі музично-сценічні твори засновані на ідеях великого поета. Найбільш значне з них – опера в жанрі народно-побутової драми «Русалка» (1843–1856), у якій він за допомогою музичних засобів перший з композиторів розкрив глибинний зміст кожного слова, у музичній мові передавши найтонші нюанси людських переживань, додавши

пушкінському тексту гострої соціальної спрямованості. І все це – на основі російської народної пісенності та російської романсової лірики [127].

Другу жанрове оперне відкриття композитора – незавершена опера «Кам'яний гість» (1867–1869), яка написана на незмінений авторський літературний текст (вперше у світовій практиці). Композитор добився безперервного музичного розвитку дії, створив зразок речитативно-аріозної декламації, що дозволяє передати психологічні деталі пушкінських образів. За текстами О. Пушкіна Даргомижський створив також кантату «Торжество Вакха» (1843) і, на її основі, однойменну оперу-балет (1848, пост. 1867). Зразками проникливої лірики, глибокої музичної інтерпретації тексту стали 20 романсів і вокальних дуетів на слова Пушкіна. «Великим учителем музичної правди» назвав цього композитора М. Мусоргський (див. про це: [60]).

Крім М. Мусоргського та П. Чайковського, у музичній пушкініані не можна не відзначити М. Римського-Корсакова. Його опери-казки «Казка про царя Салтана» (1899–1900) і «Золотий півник» (1906–1907), що виростили з «Руслана і Людмили» Глінки, увійшли до золотого фонду російської музики. Перша з них створена до 100-ліття від дня народження О. Пушкіна. До цього ж ювілею композитор написав кантату «Пісня про віщого Олега». Ще одна опера Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» (1897) написана в продовження жанрової інновації О. Даргомижського на незмінений текст «маленької трагедії» Пушкіна. На прем'єрі в Московській приватній опері роль Сальєри виконав Ф. Шаляпін.

Для романсів композитора характерні перенесення образних наголосів у партію фортепіано, барвистість гармонії, співуча мелодекламація. На пушкінські тексти їм написано 20 романсів, багато з яких – видатні зразки проникливої лірики («Не співай, красуня, при мені», «На пагорбах Грузії», «Рідіє хмар летуча гряда» та ін.). Яскраво й переконливо втілив він у музиці вірш О. Пушкіна «Пророк». Згодом це аріозо для баса було оркестроване і його любив виконувати Ф. Шаляпін. Як розгорнута балада трактований

романс «Для берегів вітчизни дальньої»; причому долею раніше на ці ж слова був написань романс О. Бородіна [41].

У музичній пушкініані важливе місце займає творчість С. Рахманінова [127]. Вже перше його юнацький твір – опера «Алеко» (1892) несе відбиток рахманінівської індивідуальності. Вона була випускною роботою в московській консерваторії, за якові він одержавши 5+ і золоту медаль. На іспиті був присутній П. Чайковський, що пророкував Рахманінову велике майбутнє й домалював навколо оцінки у відомості ще три плюси.

В «Скупому лицарі» на текст пушкінської маленької трагедії композитор розбудовує декламаційний принцип у вокальній партії (використовуючи як жанровий прототип оперу «Кам'яний гість» О. Даргомижського), але центр ваги музичного розвитку переміщує до оркестрового супроводу.

Спеціальної уваги заслуговує нова якість музичної драматургії в російських операх ХІХ сторіччя, написаних за сюжетами «маленьких трагедій» О. Пушкіна, що обумовлена як пошуками драматично посиленої, психологічно виразної музично-композиційної форми опери, так і особливостями словесно-поетичного пушкінського тексту.

Хоча досить важко уявити собі співробітництво композитора великого дарування з драматургом-поетом того ж рівня, однак у випадку звернення чотирьох російських композиторів (О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, Ц. Кюї) до текстів пушкінських п'єс таке співробітництво не лише стає можливим, але й дозволяє повною мірою розкривати велич задуму поета, отже розкривати не тільки його рівноправність, але й провідну роль у співтворчому діалозі музики й поезії. Звичайно, вираження «творча рівноправність» слід співвідносити з тим, що опера, у якій би формі вона не писалася, жанр переважно музичний, і композитор повинен забезпечувати його музикальність, значити – перетворювати словесно-поетичну інтонацію у музичну, розчиняти слово в музичному звучанні, долаючи вербальні значення, пручаючись їх життєвому застосуванню, піднімаючи комунікативні функції словесного висловлення.

Але дане перетворення не повинне перешкоджати змістовності слова й виразності, значущості сюжетного ходу опери. Ймовірно тому вагомість пушкінського слова й зажадала такої інтонаційної форми, яка підкреслювала б його виразність, забезпечувала б його *відчутність*; такою формою могла стати декламаційно-речитативна, з переважним силабічним співвідношенням словесного матеріалу та музичного звучання.

Не випадкова думка, що чим краще лібрето, тим менше воно відділене від музики, і чим більш органічна сценічна драматургія, тим вона ближча до драматургії музичної. Російські опери на тексти «маленьких трагедій» служать гарним підтвердженням тому. Водночас, не менш вірної видається думка, що творче розчинення одного з співавторів в іншому не може дати повноцінних художніх результатів у роботі над оперою, тому що художнє новаторство неминуче повинне торкнутися всіх елементів оперної творчості. У силу цього, музична інтерпретація образів, ідеї пушкінських творів, зберігаючи структуру й зміст літературного тексту, внесла до нього низку нових смислових наголосів – хоча б тому, що здійснювалася в новому культурно-історичному та музично-стильовому контексті.

Цікавим прикладом щодо цього є «пушкінські опери» П. Чайковського. Опери П. Чайковського на сюжети творів О. Пушкіна часто ставали предметом аналітичної уваги музикознавців [194; 214; 215], але все рівно розвинена ним власна сюжетика залишається актуальним предметом обговорення та оцінки.

Провідним критерієм у виборі оперного сюжету для П. Чайковського була емоційність; завдання лібретистів, на його думку, полягала в створенні найбільшої кількості ситуацій, де б основні образи перебували в «емоційно-активному» стані. П. Чайковський вважав, що текст усіх аріозних епізодів найкраще викладати у формі римованого вірша, а речитативи – у формі ритмованої прози. У роботі Модеста Ілліча над лібрето «Пікової дами» він найбільше підкреслював, як достоїнство, саме цю рису. Ритм стає провідним фактором загальної драматургії опери і характеристики окремих образів,

набуває багаторівневих семантичних функцій, взаємодіючи зі структурними принципами композиції, тобто стає й естетичним і стилістичним засобом організації музичного оперного матеріалу.

З 10 опер П. Чайковського саме «Пікова дама» найбільше повно втілила його відношення до оперної ідеї – «художньої правди» опери, пов'язаної з вільною переробкою літературного першоджерела. «Оперний діалог» композитора з О. Пушкіним починається з написання «Євгенія Онегіна», адже П. Чайковський, за його власними словами, «з ранніх років» був «вражений до глибини душі» «поетичністю» образу Тетяни. Ніколи ні до цього, ні після цього не виявлялася в нього така рішучість у виборі сюжету, як в «Онегіні»; а тим часом, подібно Пушкіну, і композитор – «далечінь вільного роману (тобто в цьому випадку – «ліричних сцен») крізь магічний кристал ще не ясно розрізняв»; і він також міг згадати слова поета: «Я тепер пишу не роман (у Чайковського – не оперу), а роман у віршах (у Чайковського – невідомої форми музичний спектакль) – диявольська різниця» [215, с. 226].

В «Євгенії Онегіні» побоювання П. Чайковського стосовно лібрето за романом О. Пушкіна стосувалися, головним чином, порушення віршованого тексту; підкреслена ж «оперність» заключної сцени балу Ларіних, не відповідна до пушкінського викладу, і різке порушення ситуації, а у зв'язку з цим і образів в останній картині (першої редакції), викликані, мабуть, бажанням композитора дотриматися звичних для того часу оперних форм [214]. Захоплений новим творчим завданням, надзвичайним художнім задумом, Чайковський прагнув музично передати «почуття, настрої», створити «образи», і насамперед образ Тетяни.

Особисте почуття пушкінської героїні для Чайковського, безсумнівно, мало узагальнений сенс, у ньому він бачив прагнення до неясного, але позитивному ідеалу; сила й пристрасність цього почуття виправдали той симфонічний масштаб, який був ним охоплений у сцені листа й ініціював увесь план опери. З особливою любов'ю створює Чайковський музичну

характеристику Тетяни й, можна сказати, у єдиному пориві натхнення пише всю оперу, тому що пушкінський стиль, відповідний до ідеалів композитора, виявився багатим ґрунтом для музичного виявлення зрозумілих і близьких по обстановці життєвих переживань.

Чайковський завжди переосмислював зміст літературного або драматичного оригіналу. Ідея літературного оригіналу ніколи не переносилася композитором в оперу механічно, ніколи не передбачалося тільки музичне втілення літературного задуму. У переважній більшості випадків ідея виявлялася значно зміненою в результаті всіляких причин.

Тому недоцільно, наприклад, зближати оперу «Євгеній Онегін» з пушкінським романом у віршах. Досить зрівняти трактування одного із центральних образів – Тетяни – поетом і композитором, щоб переконатися в некоректності подібного зближення. Незважаючи на певну спільність (у змісті національних рис характеру), розвиток образу, органічно пов'язаний з розвитком ідеї всього твору, у романі й опері вирішується зовсім по-різному.

Композитор вводить зовсім далеку для роману тему – тему фатальної й непереборної пристрасті. Аналогічна зміна й інших центральних образів роману – зазначимо глибоко трагічну музичну інтерпретацію Чайковським передсмертних віршів Ленського; у Пушкіна вони пронизані значною долею іронії. Переосмислювання змісту «Євгенія Онегіна» стає особливо яким, якщо згадати авторське тлумачення програми четвертої симфонії. Адже не випадково створення цих двох опусів Чайковського увесь час йшло паралельно [193].

Чайковський ще в період складання сценарію та лібрето дуже гостро й чуйно відзначає емоційну реакцію діючих осіб на події, що відбуваються за сюжетом, намічає окремі оперні номери (арії, ансамблі, речитативи і т.д.); нерідко тут же в сценарії намічається характер майбутнього музичного номера.

Підкреслимо, що літературна творчість найбільше зумовила відбір тем і сюжетів оперної творчості в російській музиці, а призначення пушкінських

сюжетів розкривається як відкриття естетичних та аксіологічних парадигм художнього змісту оперного жанру.

Узагальнюючи вищевикладене, відзначимо, що сюжети перших російських опер віддзеркалювали ідеї, характерні для російського драматичного театру та літератури кінця XVIII ст., таким чином оперна жанрова форма відразу виявилася відкритою до широкого соціального контексту; з іншого боку, вона орієнтувалась на досвід західноєвропейських оперних шкіл, зокрема на форму великої французької опери.

Ідея створення національної опери як патріотичного за образно-тематичним змістом та сюжетикою масштабного твору реалізовувалася впродовж усього дев'ятнадцятого століття та зумовлювала особливі стильові завдання, зокрема сформуванню рівнозначний до вищих зразків літературного слова музично-тематичний осередок оперної композиції, що здатен виступати *концентратом ліричного змісту*, не втрачаючи *соборної сили епічної теми*.

Російська опера знаходить особливу музичну наратологію, у тому числі, формуючи власні типи оперних героїв та уявлення про авторське начало в оперному жанрі. Шлях до них починається з опрацювання слова як джерела не лише загальної назви, теми і персонажів, а й *континуальної матерії* твору, тобто його синтетичних текстових складових. Звідси оперний текст формується в тісному контакті зі словесним першоджерелом, іноді буквальному-сюжетному, але, навіть напряду залучаючи літературний текст, піддає його переформатуванню в контексті власної драматургії та композиційних завдань. Відзначаючи літературну інспірацію оперної сюжетології у творчості російських композиторів класичної доби, першочерговий вплив «пушкінського слова» на російську оперну поетику, доводиться визнавати, що в російській оперній творчості повністю асимілюються виразові смислові проєкції літературного першоджерела, відбувається докорінна зміна естетично-оцінних модусів

сюжету (яскравим прикладом можуть служити також «пушкінські» опери П. Чайковського).

Висновки до Розділу 2 дозволяють констатувати, що відкриті на теренах італійської оперної школи теми і сюжети оперної творчості свідчать не просто про запозичення міфологічних образних структур; вони є жанровими знаками буттєвого родового людського досвіду, тому набувають тенденцію універсалізації й легко транслуються від однієї національної школи до іншої, причому в усіх випадках жанрового конструювання та реконструкції первинні ініціативи виходять з досвіду саме італійської школи. Зокрема, Дж. Верді створює завершену систему оперної сюжетності, у якій успішно поєднуються провідні риси італійської опери від барокової до романтичної доби, тобто традиційний національний вибір сюжетної логіки опери, з авторським тлумаченням персоніфікованих чинників оперної драматургії. Явище оперної композиції в його творчості передбачає специфічний музично-драматургічний сценарій, котрий виявляє як явну жанрово-узагальнену, так і приховану інтрамузичну сюжетність; вона постає як іманентна жанрова логіка оперного твору. Літературна творчість найбільше зумовила відбір тем і сюжетів оперної творчості в російській музиці, однак, критеріями втілення їх у музиці виявилися саме жанрові умови опери, відтак опера виявилась здатною до власної сюжетології, основаної на музично-драматургічних перевтіленнях та зв'язках образів. Так, М. Глінка в опері «Іван Сусанін», якій притаманний наскрізний музичний розвиток симфонічного типу, відкинув жартівливий тон, властивий літературному першоджерелу, виявив і розвинув епіко-драматичне начало, спрямував сюжетний розвиток могутніми особистісно втіленими етичними мотивами

РОЗДІЛ 3

ОПЕРНО-СЮЖЕТНІ МОДИФІКАЦІЇ ТЕМИ ОСОБИСТОЇ ДОЛІ

У Розділі 3 у трьох підрозділах виявляється, яким чином логіка оперної сюжетності поглиблюється до музично-семіологічного рівня, водночас які нові сюжетні пріоритети виникають в оперній творчості у зв'язку зі зростанням значення узагальненого образу людини.

3.1. Еволюція способів створення образу героя в опері

Значення «вічних тем» та «вічних образів» в оперній поетиці та сюжетології визначається, окрім іншого, тим, що вони тісно пов'язані з темою людської долі в її укрупнено-особистісному плані, тобто висвічують долю непересічної особистості у збільшеному вигляді, щоб можна було розгледіти усі знаменні моменти її психологічного життя. У цьому відношенні особливо показовою є еволюція теми Дон Жуана у її сполученні з темами любові та фатальної долі.

Як ми вже відзначали, до образу Дон Жуана драматурги, письменники, поети, композитори неодноразово звертаються впродовж чотирьох століть, що дозволяє виділяти її як одну зі значимих, наскрізних тем художньої культури, що торкається найбільш важливих сторін людського існування, насамперед, способів почуттєвої взаємодії людини зі світом. Особливістю долі самої теми є те, що її найбільш визнане та взірцеве втілення відбулося саме в оперній творчості, тобто *узгодилося з оперним сюжетом – у його формі послужило сталою семантичною моделлю, остаточно увічнілося.*

Музичний розвиток теми Дон Жуана майже завжди пов'язаний з літературною основою. Переважна більшість музичних творів презентована синтетичними жанрами опери й балету; рідше зустрічається втілення теми

через програмний симфонізм (музика до спектаклю, симфонічна поема), або зразки чистого інструменталізму (головним чином транскрипції).

Музичний твір, що розкриває дану тему, доцільно розглядати з трьох точок зору: виявлення новаторства й наслідування у трактуванні образів; аналіз твору як конкретного композиційно-стилістичного цілого; виділення загальних «символічних» музичних засобів, що допомагають втілювати образ Дон Жуана.

Безсумнівно, класичним зразком втілення теми Дон Жуана в музиці є опера В. Моцарта, завдяки якій розвиток даної теми, не тільки як музичної, але і як наскрізної теми мистецтва, піднявся на більш високий рівень сприйняття й оцінки образу. Але багато досягнень Моцарта спиралися на попередній балет Х. Глюка – це й загальна ідейна концепція, і трактування образів Дон Жуана й Командора; і тональна семантика, і подібні музично-синтаксичні формули. З іншого боку, гранична стислість лібрето балету, яке більше нагадує узагальнену програму, а також виділення образу Дон Жуана суголосно симфонічними способами розвитку, на протиположність «дивертисментності фона», дозволяє виявляти умовний зв'язок «Дон Жуана» Х. Глюка з симфонічною поемою Р. Штрауса.

Втілення самосуперечливості особистості, ідея трагічного протистояння життя і смерті, а також ігрова сутність образу Дон Жуана, відкриті у творі В. Моцарта, сприймаються й розбудовуються в «маленькій трагедії» О. Пушкіна, а через неї – і в її музичній версії – опері О. Даргомижського. Саме «музикальність» «Кам'яного гостя» Пушкіна – лаконізм викладу, певний ритм, темп дії, розташування сцен і т.д. – дозволила досягти найбільш високого ступеня відповідності музичної та поетичної сторін в опері Даргомижського.

Симфонічна поема Р. Штрауса представляє особливий музично-семантичний феномен. З трьох найбільш традиційних «музичних» сторін образу – вічного прагнення до нових почуттєвих пізнань, здатності зваблювати та ігрового начала, композитор обирає перші дві

характеристики, виключає сміхове та переміщує образ до сфери винятково ритуально-серйозного.

Однак джерелом, музичною основою даної еволюції образу Дон Жуана засобами музичної семантики залишається твір Х. Глюка – його балет «Дон Жуан», написаний в 1761 р. Найчастіше цей твір згадується як такий, що підготував оперну реформу композитора. Про реформаторські риси «Дон Жуана» часто говориться стосовно танцювальної сторони – новим у балеті є введення елементів пантоміми й «хореографічного речитативу». До музичних особливостей цього балету, що зумовили його передреформаторські риси, а також примушують вважати його першою завершеною музичною концепцією образу Дон Жуану, є те, що в цьому балеті Глюк вперше вирішував завдання виразити драму через музику, тобто відкрити нові драматичні чинники музичної єдності сценічної дії.

Виникнення балету Х. Глюка «Дон Жуан» пов'язане з діяльністю найвідоміших балетмейстерів XVIII століття – Франца Хильдердинга й Доменіко Анджоліні. Звернення Анджоліні до сюжету про Дон Жуана було викликане тим, що, будучи крайнім прихильником трагічного, він визнавав і необхідність трагічного фіналу, що в корені суперечило пануючій традиції щасливого кінця у всіх сценічних творах XVIII століття. Сам Анджоліні назвав «Дон Жуана» «балетом-пантомімою у смаку давніх». Лібрето, засноване на сюжеті Ж. Мольєра, гранично стиснуте, скорочена до мінімуму й кількість персонажів. З жінок представлена тільки Донна Анна – кохана Дон Жуана й племінниця Командора. Її образ, у порівнянні з його трактуванням у Мольєра, значно знижується, вона перетворюється лише в рабу бажань Дон Жуана, без яких-небудь яскравих індивідуальних характеристик.

У передмові до балету та у лібрето відкидається деталізована текстова програма, яка, на думку авторів, утрудняла б сприйняття драми та послабляла експресію спектаклю. Перший акт містить у собі серенаду

Дон Жуана, двобій і загибель Командора. Другий акт – свято в Дон Жуана, на якому з'являється статуя й запрошує героя до себе. Третій акт проходить на церковному дворі – Командор намагається викликати в Дон Жуана каяття; «земна» загибель Дон Жуана. Четвертий акт представляє мучення Дон Жуана в пеклі, яким піддають його фурії, і остаточне його знищення в пекельному вогні.

Водночас, немов всупереч однозначності загального трактування сюжету в лібрето балету, музика Глюка розкриває антиномічну сутність трагічного конфлікту – смислове протистояння між прагненням до земних радощів, життєлюбством героя та неминучістю смерті. Анджоліні, характеризуючи музичну сторону балету, писав, що Глюк «у досконалості схопив характер страшного в дії. Він чудово виразив різні пристрасті, які тут відіграють роль, і жах катастрофи. Музика визначає істотну частину пантоміми: вона говорить, ми ж лише зображуємо жести, подібно тим акторам античної трагедії й комедії, які надавали декламувати іншим, обмежуючись лише німою грою» [157, с. 24].

Процес «руху» до катастрофи показується за допомогою протиставлення емоційних сфер, різкого контрасту, часом несумісності музичного матеріалу, що зіставляється. Епізод смерті Командора (№ 5), який впливає після сцени двобою, перемикає зі сфери зображувально-діючого до сфери психологічної. Агресивність пасажних зльотів алегро переміняється епізодом заціпеніння – сценічний час зупиняється, і всі засоби направляються на передачу відчуття страху, що охопив героїв: *Andante*, трелі в супроводі, витримана гармонія зменшеного увідного септакорду, спрямованість, що втратила ритмічну активність, мелодійної лінії. Єдиний елемент, що зв'язує даний епізод з попереднім – пасажний хід, тирата – тепер створює зовсім інший ефект, переміщаючись у баса й остинатно підкреслюючи метрично сильну частку такту.

Показовий приклад протиставлення поєднуваного матеріалу зустрічаємо в № 12, де один за одним впливають два зовсім самостійні

по тематизму й відносно форми побудови. Перша частина номера – бравурна полька, написана в простій тричастинній формі з класичними подвійними повтореннями розділів. Друга частина, очевидно, пов'язана з реакцією Дон Жуана на появу Командора-Статуї. Схвильоване тло тріолей, з якого намагається «вирватися» висхідна мелодійна лінія, створює ефект метушливості, стривоженості. Іншого плану зіставлення тематизму використовується у фінальному номері другої дії (№ 16) між крайніми розділами та середнім епізодом. Обидві теми розкривають внутрішній стан героя. Якщо припустити, що перша тема, яка є сама по собі контрастною та неоднорідною за матеріалом (мотивно-складовий тип викладу, застосування остинато, динамічних контрастів, пов'язаних з бароковим принципом світлотіні), передає усвідомлення або передчуття героєм невідвратної долі, то інша – вже конкретна реакція на це усвідомлення. Примітно, що остання тема в більш стислому варіанті звучала раніше, в № 13, і виникла вона як результат розвитку попереднього музичного матеріалу. Ще один різновид контрасту, цілком підлеглого драматургічним вимогам, представлений в № 25 третього акту. Зіставлення крайніх розділів, які за типом фактури та образною характеристикою співвідносяться з другою частиною № 12, і середнього епізоду, що є повторенням-ремінісценцією № 18, виражає в цьому випадку останній спогад, уявне прощання героя з життєвими сподіваннями, можливо, з Донною Анною.

Останній приклад контрастного зіставлення тематизму безпосередньо пов'язаний з яскравою конфліктністю образів Дон Жуана та Командора. № 30 четвертого акту розкриває перед нами картини пекла. Тема Дон Жуана з характерними інтонаціями подиху, з треллю у віолончелі й витриманим d у валторни, що в сукупності засобів сприяє натуралістичній передачі стану безвихідності, скарги, плачу, зіставляється з грізними, імперативними унісонними ходами мотиву Командора.

Образу Дон Жуана властивий свій комплекс виразових засобів – тональний центр D-dur – d-moll (дана тональна семантика стане основою драматургії образу Дон Жуана в опері В. Моцарта), рух по звуках тризвуку, активні перегони, гамоподібні пасажі, пунктирний ритм, або рівномірний рух восьмими або шістнадцятими. Усі ці засоби, закріплюючи за собою певний діапазон емоційних значень, варіюються від ситуації до ситуації. Наприклад, пунктирний ритм першого акту передає афект волі. Тотожним є його значення в № 12 другої дії, № 24 третьої дії. У передостанньому номері четвертого акту цей же ритм сприяє створенню стану розпачу, жаху.

Таким чином, вибір цілком простих засобів для характеристики образу Дон Жуана підтверджує характерне для Глюка тяжіння до граничної ясності виразу. Важливу роль у балеті «Дон Жуан» відіграють різного роду тематичні та інтонаційні арки, які сприяють цілісності й образній виразності твору. Так, тема, що передає страждання Дон Жуана в пеклі, викликає в пам'яті епізод смерті Командора з такими ж характерними трелями й спадним мелодійним ходом по звуках зменшеного септакорду. Яскравим зразком інтонаційного переклику може служити поява у фіналі четвертої дії варіанта мотиву розпачу з № 30, а прикладом розвиваючих повторів може служити основна тема № 27 з характерним ритмо-інтонаційним мотивом, яка стилістично з'єднує другу тему № 13 і тему другого розділу № 16 (у першому випадку розвиток мотиву здійснюється проведенням його на секунду нагору, у другому – на секунду вниз).

Глюківський принцип підпорядкування музичного ряду драматичному підтверджується при аналізі композиційних структур балету, а також відносно використання жанрових прототипів музичного тематизму. По ступеню залежності структурних складових балетних номерів від драматургічного змісту, їх можна розділити на дві групи. Перша містить у собі використання простих форм з подвійним

класичним повторенням розділів, друга – застосування форм наскрізного типу, континуальних побудов з відсутніми повторами. Друга група відповідає дієвим номерам балету, що несуть важливе драматургічне навантаження; перша – статичним, дивертисментним номерам.

Жанрова орієнтація музичного тематизму також пов'язана з двома тенденціями: перша актуалізує танцювальні жанри, що йдуть від традиційного дивертисментного балету (№ 7 – гавот, № 9 – сиціліана, № 10, 20, 21 – менует), а також народно-танцювальні жанри (№ 22). Друга тенденція пов'язана з інструментально-зображальними, моторними, а також декламаційними, пісенними типами жанрової семантики. У серенаді (№ 2) зустрічаємо синтез цих двох тенденцій – використання жанрової основи сиціліани в акомпанементі і вокальної кантилени в мелодії.

Музично-стилістичні риси балету органічно поєднують у собі як класичні, так і барокові принципи організації матеріалу. З класичних рис відзначимо саме звертання до балету як до драматичного жанру, упорядкованість, системність і врівноваженість композиції; в галузі музично-синтаксичних засобів – використання принципу контрасту на інтонаційному й тематичному рівнях, стилізація тематизму у фольклорному характері.

Широко використовує композитор принципи остинатності, що йдуть і від бароко, й від раннього класицизму, як, наприклад, ритмічну остинатність. Яскравим прикладом ритмічної остинатності може служити Серенада Дон Жуана, № 2.

Можна зустріти в балеті й зразки індивідуалізованої мотивної остинатності, у яких інтонаційне гніздо має яскраво виражену експресію і втілює певний афект (наприклад, мотив розпачу з № 30).

Неодноразово в балеті «Дон Жуан» зустрічаються й приклади остинатності синтаксичної: композитор нанизує двох-, трьох-тактові мотиви шляхом приєднання інтервальних ходів при квазі-

імпровізаційному розвитку матеріалу. Показовим прикладом використання даного приймання є сцена з фуріями (№ 31), у якій перший розділ форми являє собою послідовність мотивів двох- трьох-, чотиритактової тривалості.

В організації оркестрової вертикалі «Дон Жуана» чітко виділяються ранні класицистські принципи, на яких базується оркестрове мислення композиторів мангеймської та віденської шкіл, авторів французької, італійської комічних опер і музичних драм другої половини XVIII століття. Класицистський початок в оркестровці Глюка характеризується опорою на представлений ранній етап цієї моделі, що відповідає мангеймському (тобто схематичному) розумінню нових завдань.

Істотні в оркестровці балету й деякі барокові *рис*. Основна драматургічна функція доручена струнній групі, у чому можна побачити вплив А. Вівальді; Глюк не відмовляється від *basso continuo*, доручаючи йому гармонійний супровід. Барокове мислення позначилося й у трактуванні тембру як персоніфікованого носія афекту, прикладом чого може служити соло гобоя в серенаді Дон Жуана (№ 2). У цьому ж характері використовує Глюк тембр гобоя в другому номері балету.

Ще раз зазначимо, що в музиці балету образ головного героя даний у контексті трагічного протистояння життя й смерті. Дана ідея реалізується за допомогою зіставлення образу Командора-Статуї й реакції на нього Дон Жуана. Провідне значення при цьому здобуває жанрово-дивертисментне й риторичне узагальнення, тобто використання найбільш «природних» жанрово-стилістичних музичних формул для вираження різних станів або характеристик персонажів.

Багато музично-семантичних відкриттів, здійснених Х. Глюком у балеті «Дон Жуан», застосовані в наступних музичних розробках образу Дон Жуана, і насамперед в опері В. Моцарта. В. Моцарт сприйняв від Глюка основну концепцію трагедійного конфлікту між спрагою любові, радості й фатальною поразкою перед лицем смерті; слідом за балетом

Глюка визначає він і жанр опери – драма *giocoso*, а також тональний центр образу Дон Жуана – D-dur – d-moll. У партитурі Моцарта знаходимо уривки, що підтверджують конкретну музично-виразну наступність стосовно балету Глюка. Так, пряму аналогію можна провести між епізодами, що зображують двобій Дон Жуана Командора (у Глюка – № 5 першої дії, у Моцарта – сцена з Інтродукції), у яких стрімкі затактові тирати передають агресивність, поривчастість, напруженість ситуації.

Подібність виявляють і виразові засоби, використані в створенні образу Командора-Статуї: унісонно-октавне звучання, характерний ритм, загальна тональність – d-moll.

Усі образи, створені Глюком у балеті, засновані на музичному тематизмі загального типізованого характеру, що включає загальні форми руху, риторичні ритмічні й інтонаційні формули. Саме таке представлення мотиву розпачу Дон Жуана з № 30 балету Глюка дозволило Моцарту, з деякими змінами гармонії, використовувати його в арії Донни Анни.

Подібні між собою народна тема № 22 у балеті Глюка й мотив, який завершує дует Дон Жуана й Церліни в опері Моцарта. Відомий менует Моцарта зі сцени 10 також опирається на глюківський менует (№ 21) з третьої дії.

Разом з тим, стосовно конкретних рішень – втілення музичних образів, при спільності низки музично-виразових формул, виникають і певні відмінності в музичній семантиці центрального образу. В опері Моцарта помітно підсилюється протиставлення смислової відкритості, багатозначності, символічної «незавершеності» образу Дон Жуана – і – вузькості, обмеженості, спрощеності характеристик інших діючих осіб.

У цілому, визнаючи новаторський характер, евристичні тенденції трактування образу Дон Жуана в балеті Х. Глюка, слід відмітити, що музична символізація образу Дон Жуана в різних композиторів здійснюється засобами, що досить різняться. Глюк віддає перевагу

риторичним принципам організації й прийомам жанрового узагальнення; Моцарт – протиставленню жанрово-стильової риторичності й стилістичної свободи, семантичної широти центрального образу; Даргомижський протиставляє лейтмотивну організацію та монотематичну екстенсивну широту розвитку опорних мотивних комплексів; Штраус обирає принципи симфонічного узагальнення.

Однак який би композиційно-стилістичний шлях до образу Дон Жуана не обирали композитори різних історичних епох і стильових формацій, очевидним та незаперечним лишається одне: завдяки своїй трагічній глибині, образ Дон Жуана є важливою семантичною домінантою класицистського та романтичного музичного мистецтва, виступає одним з постійних, «вічних» художніх символів у композиторській поетиці. Історична й семантична роль балету Х. Глюка полягає в тому, що в ньому вперше відкривається й тематично усталюється дане художньо-естетичне значення образу Дон Жуана.

До особливостей трактування образів в опері В.-А. Моцарта слід додати особливу психологічну «реальність» образу Дон Жуана, його «вірогідність», суперечливість, яка й приводить героя до смертельної риси. Нове в трактуванні моцартівського Дон Жуана укладене й у трагічному піднесенні його в останній момент, яке передається в музиці через логіку тональних зв'язків (зміна d-moll як тональності смерті на D-dur як основну тональність Дон Жуана).

Дон Жуану належать три основні тональні сфери – D-dur як головна тональність героя, A-dur – тональність спокуси й B-dur – що виражає епікуреїзм персонажа. Не випадковий вибір тональності Командора, яка одночасно є тональністю смерті Дон Жуана – однойменна до D-dur і паралельна B-dur. Безмежність потягу героя до почуттєвого пізнання приводить його до бажання пережити й саму важку грань між життям і смертю. Тому тональність d-moll персоніфікує не стільки зовнішню силу, скільки одну зі сторін самого героя. Центральна тональність Дон Жуана – D-

dur, тональність «спокуси» – A-dur, а також тональність смерті й одночасно тональність Командора – d-moll, запозичені з тональної драматургії глюківського балету й мають такі ж семантичні навантаження. Дон Жуан, володіючи своїми тональностями, одночасно причетний і до всіх тональностей інших персонажів – у цьому можна побачити прояв ігрової сутності героя, на той час як інші персонажі наділені лише своїми тональностями, або не мають їх взагалі (Лепорелло). З іншого боку, Дон Жуан, вступаючи у взаємозв'язок з іншими персонажами, витісняє їх тональності, і тональність головного героя стає переважною. Таким чином, тональні зв'язки опери *підіймаються за їх семантичними функціями до рівня сюжетної логіки*, що вперше зустрічаємо в операх Моцарта саме в «Дон Жуані».

Для характеристики героїв Моцарт використовує (слідом за Глюком) прийом «узагальнення через жанр» або «персоніфікації через жанр». Є використання конкретних жанрів (менуєт, серенада), і застосування більшзагальних жанрово-стильових прототипів, жанрово-стильової риторики – буфонність Лепорелло, риси опери серія в Донни Анни й Донни Ельвіри, глюківська алюзія образу Командора. При цьому прийом характеристики останніх можна визначити як учуднення (жанрово-стильове або риторичне), тому що він застосовується не в прямому своєму призначенні й підкреслює негативність персонажів.

Ідея волі в образі Дон Жуана передається через «незакріпленість» його жанрово-інтонаційної характеристики. Навіть в останній момент, у сцені з Командором-Статуєю, в його вокальній партії звучить нова інтонація висхідної кварти.

Ідея трагічного, до якої підводить трактування теми Дон Жуана в опері В.-А. Моцарта, втілюється через «маленьку трагедію» «Кам'яний гість» О. Пушкіна в однойменній опері О. Даргомижського. Співвідношення драми й музики в «Кам'яному гості» Даргомижського відрізняється великим ступенем відповідності музичної сторони поетичному першоджерелу.

О. Пушкін в «Кам'яному гості», як і в інших «маленьких трагедіях», розглядає трагічне як внутрішньо-особистісний феномен, через протиріччя, властиві психології героя, чим пояснюється особлива «монологічність» трагедії, а також лаконічність, гранична стислість дії. Таким чином, причина трагедійності «Кам'яного гостя» закладена в самому образі пушкінського Дон Гуана, у якому поєднуються й навіть ототожнюються пристрасть любові й творче натхнення, внаслідок чого любов отримує риси художні, артистичні, а мистецтво – граничну життєву серйозність, властиву любові. Одне з виражень такої «двуєдності» у музиці Даргомижського – це, з одного боку, речитативно-декламаційний стиль, який гранично зближений з мовним інтонуванням і фразуванням і відбиває «життєву правдоподібність», з іншого боку – аріозність, що сприймається і як вираження любовного пориву, і як художньо-сміслову узагальнення.

«Кам'яний гість» займає особливе місце у творчості композитора. З одного боку, О. Даргомижський узагальнив в опері всі свої багаторічні пошуки правдивої вокальної декламації, тобто такої побудови вокальної мелодійної лінії, яка повністю б відповідала побудові поетичної фрази; з іншого боку, поєднання теми «мистецької» любові і теми долі є складовою тієї образної системи, яка відігравала важливу роль протягом усієї творчості композитора.

Композиція «Кам'яного гостя» Даргомижського є злиттям формотворних рис камерного вокального жанру та опери. Перша картина включає початкові характеристики головних героїв і зав'язку дії – зустріч Дон Жуана і Донни Анни; складається з трьох сцен. Друга картина, з одного боку, є експозицією другорядних діючих осіб, з іншого боку – загострює драматичну лінію опери. Друга дія – ліричний центр опери, де фінальна сцена розкриває основний конфлікт. Третя дія до фіналу представляє єдину сцену Дон Жуана й Донни Анни. Фінал є підсумком, розв'язкою ліричної й драматичної ліній опери. Зміни тексту Пушкіна, які допустив Даргомижський в опері, ретельно продумані. Драматургічними закономірностями камерного

оперного жанру мотивоване скорочення однієї пісні Лаури – три пісні занадто затягували б дію [214]. Участь у цій же картині опери двох гостей замість трьох у Пушкіна, у комбінації з музичним втіленням, передають, як вважає А. Цукер, основну концепцію опери – ідею «злиття» любові і мистецтва. Примітно, що у вокальній партії цих персонажів зіставляються каріозний та декламаційний типи інтонування [194].

Прагнення втілити «життєву правду» спостерігається не тільки стосовно музичної мови опери, але й стосовно трактування образів. Образ Дон Жуана є більш реальним, конкретним і у зв'язку з цим менш типізованим. Музична характеристика Дон Жуана цікава тим, що в нього не виділені ані загальний інтонаційний комплекс, ані певна жанрова опора. Головним засобом індивідуалізації героя є різноманітність. Декламація при цьому служить і засобом виділення мовлення героя, і засобом показу його свободи. Слідом за Пушкіним Даргомижський підкреслює й артистичність натури персонажа. Дон Жуан буквально вживається, з акторською невимушеністю «грає» кожен вимовну їм фразу, постійно перевтілюючись у предмет свого оповідання – в тих, з ким він спілкується, він справді володіє даром перевтілення, кожного разу не просто змінюється, а є *іншим*.

Перед монологом «Коли б я був безумець» зустрічаємо епізод «вживанні» Дон Жуана в нову роль, «репетиції» перед майбутнім поясненням, де композитор чергує різні типи декламації. Там, де Дон Жуан виступає як «поет любові», де його мистецтво сполучається з любовним поривом, композитор використовує аріозний тип мелодики. Прикладом можуть служити монолог про Інезу в другій картині, і, мабуть найбільш яскраво, в його аріозо «Коли б я був безумець», у якому основними виразовими прийомами виступають речитативний характер мелодики, гармонійна нестійкість і експресія зменшеної кварта, трьох-фазовість музичного розвитку.

Найбільш близьким образу Дон Жуана, але на відміну від нього більш узагальненим, є образ Лаури. Її дві пісні-романсу, які склав Дон Жуан – єдині

закінчені номери в опері. Близька головному персонажу і її музична мова. Яскравими прийомами її характеристики можуть служити експресивне мікроаріозо «Я вільно віддавалася натхненню» і аріозо «Яке піднебіння тихе», де спостерігається та ж «екзистенція» мови, яка властива Дон Жуану.

Характеристика образу Донни Анни не так однозначна, як характеристика Лаури. Відрізняється музичне трактування образу при порівнянні з трактуванням першоджерела. У Пушкіна Донна Анна – статичний персонаж, що втілює чесноту. Дон Жуан, полюбивши її, наближається до її внутрішнього світу. У Даргомижського можна спостерігати зворотну картину – Донна Анна, що спочатку має замкнену лейтмотивну характеристику, подібно образам Командора, Ченця, Дона Карлоса, під впливом Дон Гуана змінює зміст своєї музичної характеристики – у напружених драматичних моментах у її вокальній партії можна зустріти гострі інтервальні ходи (третон, мала секунда), що створюють враження мови, якою важко керувати у момент психологічного збудження («Безбожний розбещувач, ви суцільний демон»). Крім того, сам лейтмотив Донни Анни має певну «діалогічність» – розміряні акорди на витриманому басі й закруглений пісенний склад коротких мелодійних фраз.

Характеристика образу Командора в опері Даргомижського опирається на музичну оперну традицію втілення фантастичного-потойбічного начала; у якості основного засобу використовується цілотнова гама. Таким чином, характеристика статичних персонажів в опері дана через жанрове узагальнення та лейтмотиви. Даргомижський, перетворюючи в опері деякі риси російської музичної сюжетики, розбудовує й основні способи моцартівського втілення образу Дон Жуана.

Слідом за Моцартом, він передає ігрову сутність характеру Дон Жуана, його внутрішню волю; у музиці жанрова незакріпленість моцартівського героя є тою ж самою, що лейтмотивна незакріпленість партії Дон Жуана в опері Даргомижського. Помітимо також, що в характеристиці Дон Жуана в Моцарта також значну роль відіграли декламаційні інтонації. Можна

зіставити також прийоми узагальнення через жанр; обидва композитори використовували їх задля виявлення негативних рис персонажів.

У творчості Рихарда Штрауса проблематика теми Дон Жуана яскравіше всього розкривається у двох симфонічних поемах – «Дон Жуан» (1888) і «Веселі витівки Тиля Уленшпігеля» (1895). Якщо «Дон Жуан» – зразок «серйозного» втілення властивих юності палкості й відваги, то «Тиль Уленшпігель» виявляє в образі свого героя ігрове, блазнівське начало. Таким чином, відділення ігрового елемента, «вилучення» його з образу Дон Жуана знаменує перехід останнього убільш вузьку індивідуалістичну площину.

Симфонічна поема «Дон Жуан» написана по сюжету однойменної незакінченої поеми австрійського поета-романтика Ніколауса Ленау. У Ленауобраз героя отримує дещо «лиховісне» фарбування – ним керує глибока незадоволеність життям, навіть любов приносить йому смерть і руйнування, спустошує його. Образ Дон Жуана в творі Штрауса – втілення живого, енергійного характеру з властивим йому юнацьким запалом та вулканічним темпераментом. Щодо цього він продовжує лінію моцартівського героя, яким той з'являється в «арії з шампанським». Дон Жуан виявляє й індивідуальні риси самого композитора. Саме тут виражені захопленість особистісним фактором, егоцентризм, аіндивідуальний музичний стиль проявляється у сценічності, підкресленій емоційності, яскравості образу, імпульсивності й динаміці розвитку, майстерності оркестрових фарб. Штраус синтезує в поемі різні риси романтичного симфонізму. Від Берліоза він успадкував конкретну видимість образу, надлишок зображальних моментів; від Ліста – прийом монотематичної трансформації; від Вагнера – принцип лейтмотивів, особливості оркестровки [107].

Балет В. Губаренка «Кам'яний володар» написаний в 1967 році засюжетом однойменної драми Лесі Українки. У музикознавчій літературі балет освітлений найбільше повно в дипломній роботі В. Маришак, яка, зокрема, зауважує, що, створюючи свій варіант образу Дон Жуана,

Губаренко опирається, насамперед, на музичні традиції його втілення. Тип образу, який вимальовується в драмі Лесі Українки, з його загальною негативною спрямованістю, у балеті практично вираження не знаходить. Можливість різних трактувань образів літературного джерела й заснованого на ньому балету або опери пояснюється опосередкованою роллю лібрето. Останнє є чинником зовнішньої форми, не входить у художній текст музично-драматичного твору й тому не переносить до нього індивідуальний образний зміст першоджерела [107].

У лібрето в порівнянні з драмою скорочуються діючі особи, пов'язані з оточенням Донни Ганни – Дон Пабло де Альварес і Донна Мерседес – батько й мати Донни Ганни; покоївка – дуенья, персоніфіковані гості на балі. Немає в лібрето й Сганареля – слуги Дон Жуана, а також Донни, якою колись був захоплений герой. Замість даються імена жінкам, які побіжно згадані в драмі – циганка Кармела, дружина Алькальда – Інес. Сюжетна лінія лібрето в порівнянні з драмою розширена в тих моментах, де мова ведеться про Дон Жуана, й скорочена стосовно Донни Ганни. У зв'язку з цим непряма експозиція образу Дон Жуана, яка в драмі дана через розмову Долорес і Донни Ганни, лежить в основі перших трьох картин балету. При цьому лібретист досить вільно звертається з подробицями розповіді Долорес про любовні пригоди Дон Жуана. Авторам балету вони важливі для передачі в музиці самого процесу спокуси, тому в лібрето й не відбивається подальша доля жінок і виключений присутній у драмі образ колишньої «жертви» Дон Жуана. Виключенням щодо цього є тільки образ Долорес.

Як зазначає В. Марищак, в основу перших чотирьох картин балету В. Губаренка взяті події першої картини драми; при цьому змінений сюжетно-композиційний час – події минулого стають реально відображуваним сьогоденням. П'ята картина балету використовує матеріал другої картини драми, шоста відповідно – четвертої, сьома – третьої (жертва Долорес) і шостої (загибель Дон Жуана). Найбільш повна відповідність у трактуванні образів драми й балету знаходимо в образі Долорес, де, слідом за

Лесею Українкою Губаренко виділяє альтруїстичність, відданість природі, передає ідею жертвності в ім'я любові [107, с. 100–128].

При збереженні сюжетно-подієвого ряду драми (лібрето балету належить Є. Яворському), тлумачення образів Дон Жуана і Донни Ганни суттєво відрізняється від першоджерела. Образ Дон Жуана в драмі Лесі Українки показаний як негативний – з одного боку, ставиться під сумнів воля героя, з іншої, навіть їй він не залишається вірний – слідом за Донною Ганною він вибирає шлях володарювання, що, як вважає поетеса, суперечить «вільній» сутності героя. У балеті Губаренка образ Дон Жуана втілює вічний пошук ідеалу, прагнення до волі, до любові. Особливу увагу композитор приділяє ідеї невідповідності Дон Жуана навколишньому світу – ця думка повторюється в кожній картині балету. Важливою також є лінія любові до Донни Ганни, яка стає для героя фатальною. Вагомою є в драматургії балету роль жіночих образів – Черниці, Кармели, Інес, Інфанти, Донни Ганни. Через них Дон Жуан поєднує свій внутрішній світ зі світом зовнішнім, у них намагається знайти втілення свого ідеалу. Взаємодіючи з жіночими персонажами, Дон Жуан переймає кожний з образів. Якщо Лесея Українка показує Донну Ганну як владну, егоїстичну жінку, яка все підкоряє своїй меті, то Губаренко більше уваги акцентує на пристрасності природи. За своїм значенням – це символ спокуси, у цьому плані Донна Ганна продовжує (і завершує) лінії попередніх жінок, які були предметом спокуси героя. Через образ Донни Ганни протилежний світ, несумісний з природою Дон Жуана, вторгається й губить його.

Особливо важливими з погляду своєрідності музичного шляху втілення образу Дон Жуана представляються ті спостереження В. Маришак, які стосуються музичного тематизму балету. Так, вказується, що композиція балету опирається на органічно розвинену систему лейтмотивів. Лейттему Дон Жуана характеризує експресія мелодійної лінії з характерним підвищеним IV щаблем, стрімкий пунктирний ритм, рух мелодії по звуках тонічного квартсекстакорду, фазність завоювання мелодійних вершин,

напружений фон супроводу. Даний лейтмотив припускає асоціативний зв'язок з темами Ріхарда Штрауса – основною темою «Тиля Уленшпігеля» і головною партією «Дон Жуана». Досить знаменно, що, вибірково використовуючи матеріал балету, композитор на його основі створює дві оркестрові сюїти, стосовно яких можна говорити про явище переакцентуації, різних варіантах смислового прочитання сюжетного ряду балету [107].

Таким чином, матеріал даного підрозділу дозволяє підтверджувати, що у музиці, причому не лише оперній, а й пов'язаних з нею інших сценічних різновидах, зв'язок між сюжетом і жанром є особливо тісним, оскільки автономна логіка музичної композиції перетворює жанр на заступника сюжету, провідника тематично-естетичних установок в повному обсязі повноважень. Прикладом взаємодії між сюжетом (типом сюжету) та оперної формою – жанром опери є еволюція теми Дон Жуана, що найбільш широко та повно здійснюється саме в музиці.

Відзначається, що, хоча музичний розвиток теми Дон Жуана майже завжди пов'язаний з літературними прецедентами, ідея трагічного протистояння життя та смерті, а також ігрова сутність цього «вічного образу» відкриваються в музично-театральній музиці, передусім в оперних творах В. Моцарта і О. Даргомижського. Музичним першоджерелом еволюції образу Дон Жуана засобами музично-театральної семантики залишається балет Х. Глюка, що визначив головні музично-тематичні пріоритети при втіленні даного сюжету. Зауважується, що завдяки зв'язку з «музичним сюжетом» формується концепція симфонічної поеми Р. Штрауса, яка є особливим квазі-сюжетним музично-семантичним феноменом, зумовленим яскравою конфліктністю образів Дон Жуана та Командора. Індивідуальний музичний стиль Штрауса проявляється саме у підкресленій «оперності» втілення провідних музичних характерів, у підкресленій емоційності головного образу, динаміці оркестрового розвитку, що йде від романтичного симфонізму: від Берліоза композитор успадкував видовищність та подієвість

симфонічного наративу; від Ліста – прийми монотематичної трансформації; від Вагнера – принцип лейтмотивізму, що впливає на принципи оркестровки.

3.2. Оперність як властивість художнього характеру

Сучасне уявлення про сценічні рольові функції оперного виконавця свідчить про відродження першої й основної, фундаментальної «пам'яті жанру», актуалізації первинних, як зовнішніх ситуативно-прикладних, так і внутрішніх естетичних зобов'язань оперної творчості. На сучасному витку еволюції опера, нехай і індивідуально-авторськими композиторськими й режисерськими зусиллями, прагне повернутися до своєї театраль-но-видової сутності й у цьому музично-творчому «дежавю» оновити ігрову природу жанру. Внаслідок цього ключовим моментом у створенні образу оперного персонажа, як одиниці оперної дії, стає *визначення й репрезентація музично-драматичного характеру*.

Коли ми говоримо про характер у застосуванні до образу людини в мистецтві, то найчастіше маємо на увазі *типовий* характер, але при цьому враховуємо його зв'язок з живою людською індивідуальністю у всьому різноманітті властивих їй рис і якостей.

Звернення до праці І. Силантьєвої та деяких інших, дозволяє переконуватися в тому, що проблема оперного характеру, по-перше, є однією з найбільш актуальних для оперознавства та сюжетології, по-друге, вона тісно пов'язана саме з виконавським матеріалом оперної творчості [149].

Справжня мета оперного мистецтва в його безпосередній сценічній даності, досягнення якої здійснюється кожної оперною постановкою, полягає в тому, щоб переконливо представити художньо-естетичну квінтесенцію способу життя, отже, способу мислити й відчувати індивідуальної особистості, значущість характеру якої для оперної дії обумовлена її психологічною окремішністю, одночасно, показовістю та впізнаваністю.

Можна сказати, що в образі оперного персонажа визначальною стає антиномія типовості й винятковості: це або винятково яскрава особистість у типових життєвих обставинах, або типова людина у винятковому збігу подій, що часто набуває фатальної спрямованості.

І те, і інше, будучи відтворюваним на оперній сцені та стаючи головною передумовою у формуванні оперного драматично-ігрового характеру, вимагає від оперного виконавця значної акторської майстерності, володіння технікою образного перевтілення й рольової сценічної поведінки.

Не випадково провідні сучасні оперні виконавці-вокалісти мають прекрасні зовнішні дані, у які входить володіння тілесною кінетикою, психосемантикою жестикуляції й мімічного вираження; вокальне здійснення, буквально – виконання-наповнення образу, є лише однією, хоча й провідною в естетичному відношенні, складовою індивідуалізованого персонажного оперного образу.

Характерологічні властивості оперного образу визначають ступінь його реалістичності; але оперний характер не є справжнім життєвим, а має якості художньої ілюзії, завдяки якій він виявляється узагальнюючим, типізованим та індивідуалізованим водночас. *Драматична умовність оперного характеру* є необхідною умовою його яскравості, переконливості, фіксації у пам'яті. Її утворюють множинні художні елементи, у тому числі, музична виразовість. Важливим засобом виявляється *сталість місця розташування* даного оперного сценічного образу стосовно інших персонажів, етичний лад персонажної ролі, на основі якої вибудовується індивідуалізована образно-характерологічна концепція, тобто його *сюжетна визначеність*.

Про важливість даної сюжетної усталеності оперної характерології свідчать визначення характеру в античній естетиці, за Аристотелем, в етимологічному мистецтвознавстві, за С. Аверінцевим, у діалогічній феноменології, за М. Бахтіним.

Так, антична традиція розуміла під характером сукупність властивостей особистості, які визначають сталість її поведінки в різних

ситуаціях. В античних уявленнях про людську характерологію завжди панує певна психологічна риса, що стає достатнім показником особистісної екзистенції (базіка й брехун завжди залишається такими, а шляхетний герой завжди вірний своїм ідеалам і т.д.).

Інтерпретуючи етимологію терміну «характер» у його давньогрецькому вживанні С. Аверінцев пише: «Слово це по вихідному змісту означає або вирізану печатку, або втиснений відбиток цієї печатки, стало бути, якийсь різко обкреслений і нерухомо застиглий пластичний вигляд, який легко без помилки розпізнати серед усіх інших» [2, с. 55]. Такий характер можна спостерігати й досліджувати як річ, об'єктивно існуюче явище, що, на думку С. Аверінцева, указує на «корінну недіалогічність» грецької культури. Навіть про Сократа, виходячи з діалогів Платона, дослідник судить як про «радикально недіалогічну людину», «яка у запалі суперечки залишається цілком непроникною, невразливою, недосяжною для всякого іншого «я» [5, с. 53].

Однак діалогічність є атрибутивною рисою будь-якого культурного й індивідуально-психологічного феномена, хоча й може проявлятися в різних формах і видових позиціях. Найбільш динамічна позиція, що приводить до уявлення про семантичну множинність свідомості й поліфонічне розшаруванні смислу, досліджена в працях М. Бахтіна на основі аналізу прози Ф. Достоевського. В романах Достоевського немає характерів в аристотелівському розумінні, як статичних явищ, навпаки, провідною стороною особистості виявляється боротьба, безперервність внутрішніх перетворень, розбіжності людини з самою собою, подолання долі в досягненні власної людяності.

Таким чином, засвідчується парадоксальна природа людського характеру, яка послідовно реалізовувалася в процесі історичного розвитку людини та уявлень про неї: сталість, стійкість і рухливість, мінливість; статичне і динамічне начала. Обидва вони розкриваються в комунікативному

процесі, тобто діалогічним шляхом, а *поза спілкуванням не мають можливості реалізуватися.*

Отже, діалогічність, включення до діалогічного процесу на різних його рівнях – це етимологічна якість людського характеру, яка укрупнюється, підсилюється у випадку художнього відтворення даного характеру. Виходячи з цього, характерологічний зміст оперного образу можна визначити, виходячи з форм і типів діалогічної взаємодії, передбачуваних жанровою формою опери. Звідси його системна будова й композиційне розгорнення, поряд зі структурною визначеністю й семантичною закріпленістю. Оперний характер пізнається, оцінюється, переживається у відносинах і стосовно іншого типу характеру, за допомогою руху через усе характерологічне поле оперного твору.

Особливою якістю художнього характеру є його естетичне перетворення внаслідок зустрічі з «іншим», як підтвердження його «вищості», виявлюваної у способах поведінки й висловлення, що вказує на катартичну функцію як провідну та організуючу; в умовах здійснення оперного сюжету, подієвого змісту опери, *саме цю катартичну спрямованість можна визначати як оперність.*

Оскільки вираження характеру в матеріалі мистецтва передбачає актуалізацію мови даного мистецтва та знання її катартичних функцій, звернемося та художніх умов здійснення катартичного завдання оперного характеру.

Катарсис, звичайно, виявляється переважно психологічним феноменом. Він визначається як процес сприйняття і результат діяння (впливу), як об'єктований абстрагований феномен художньої композиції і як тенденція самосвідомості, виражається шляхом протиріч, протиставлень, розбіжностей (діалогізації), досягаючи власного «місця» – «точки катарсису» – стає знаходженням цілісності шляхом причетності до єдиного (монологічного) смислу. В оперному творі виникає власний шлях до катарсису, зумовлений

саме долею оперного герою та способами втілення у художньому тексті провідних рис його характеру, включаючи їх динамічну часову презентацію.

У мистецтві образ як «означення значення» злитий зі знаковою формою, що провокує його символічність. Мова мистецтва – форма означення для даного художнього виду, образна по своїй природі. Однак, «значиме» в образі впливає безпосередньо, «заражаючи», шляхом сугестії, а «значуще» – предметний знак-форма – опосередковано, шляхом комунікації, вимагаючи спеціальних знань, підготовленості.

В зовнішній матеріально-знаковій стороні твору можливо розрізнити три «шари»: безпосередньо сприйманий і пережитий, що організує доступність задуму і його почуттєву переконливість, «приваблюючий»; потребуючий впізнання – розрізнення художніх структур, відволікання в знакову область, формалізований, «навчальний»; абстрактно-образний, що потребує осмислення співвідношень між сприйнятим та його знаковою виразністю, створює таким шляхом змістовний план твору, «пояснюючий». Через один шар художньої семантики «просвічує», проступає інший; кожен крок сприйняття – діяння художнього задуму виявляється, таким чином, по-своєму катартичним, як шлях внесеного, вкладеного «свого», шлях засвоєного зовнішнього, «чужого» (шлях «знання») і пошук відповідностей між ними – питально-питальний шлях розуміння.

У зв'язку з цим у художньому творі можливо розрізнити три опорних семантичних рівні: образний, безпосередньо емоційно значимий (внутрішня форма) – фасциніруючий, фідеїстичний; жанрово-стильовий, що породжує мовний, технологічний (зовнішня форма) – когнітивний; композиційний (динамічний, драматургічний у літературі і музиці, медіальна форма) – розуміючий. Названі рівні взаємообумовлені з трьома родами сприйняття мистецтва: безпосереднім оцінним (перший рівень), опосередкованим «безоцінним» (другий), опосередкованим оцінним (третій). Третій рід сприйняття стає провідним у катартичному усвідомленні, тому що змушує переборювати межі між «своїм» і «чужим». Мистецтво тому і з'являється

насамперед досвідом розуміння, а катарсис стає для нього головним «прийомом». Функції катарсису, що формуються в процесі художнього впливу, розкриваються як переживання (емоційне реагування на образно-почуттєві стимули), дізнавання – спогад, актуалізація семантичної пам'яті з її логічними операційними можливостями і понятійною спрямованістю, співтворчість – сприйняття цілого, «психологічний синтез». Даний функціональний постає засадничим для втілення оперного характеру та його подальшої сюжетно-подієвої активізації, репрезентації.

Незважаючи на єдність даних рівнів і планів у художньому творі, у різних видах мистецтва встановлюється різна черговість їх впливу. Так, у живопису насамперед «схоплюється» наочне композиційно-просторове рішення – обсяг полотна, розміщення на ньому фігур і предметів, розташування самої картини – виділеність, обмеженість зображення рамою, місце експозиції – місце в інтер'єрі, колірна гама, що вказує на заповнення композиції, деяке інше. Безпосереднє образне прийняття – неприйняття відсувається зовнішнім візуальним розміщенням живописного твору і затримується необхідністю впізнання його жанрово стильових ознак (як історичного чи батального полотна, портрета, натюрморту, академічної чи імпресіоністської роботи, традиціоналістського чи авангардного, концептуального мистецького опусу і так далі).

Знайомство з літературним твором починається з опосередкування його жанрово стильових технологічних завдань: роман читають *інакше*, ніж новелу, поезію – інакше, ніж прозу. Тут, насамперед, формуються ті установки, зважаються ті завдання, що висуває зовнішня форма; крім того, освоюється і вербалізована поняттєво-логічна форма образних трактувань (потрібно засвоїти сюжетну логіку й умовність словесних формулювань, прийняти тактику словесної гри, яку обирає автор). Це дає можливість безпосереднього образного враження від ходу сюжету, описання героїв, їх доль і так далі, що включає і «почуття стилю» – близькості чи віддаленості манери оповідання, його мовних властивостей читаючому суб'єкту,

спорідненості чи відсторонення «способу життя» героїв і образу автора стосовно особистісного досвіду реципієнта, що виражається в категоріях «цікаво» – «нецікаво» (захоплює – нудно), змушує продовжити читання чи припинити. Часове здійснення літературної композиції робить сприйняття її динамічного рівня останнім, підсумковим і «пригадуючим» (аж до перечитування попередніх розділів особливо старанними читачами).

Дана властивість літературного діяння зближає його з музичним. В останньому провідним, ініціюючим є безпосередньо слухове образна початок, у силу чого багато авторів вважають головним предметом музичного пізнання «емоційну сторону життя людського духу» і іменують музику «стенографією почуттів», у тому числі, припускаючи, що власна сфера музики – «ставлення людини до людини – до іншого і до самого себе», але відмовляючи їй у логіко-дискурсивній самостійності. Тим часом, виразити ставлення людини і до людини неможливо без останньої, хоча в музиці вона справді постає специфічною – відкриває інші, змінені *можливості* людської свідомості і адекватної до цього зміненого стану свідомості мови. Крім того, емоційну сторону життя відтворюють і інші, крім музики, види мистецтва, але, як уже було показано, своїми шляхами. Критерієм розходжень між видами мистецтва повинні служити *принципи їх системної упорядкованості*.

Музика дійсно виявляє саму «чисту» послідовність діалогічних зусиль мистецтва, тому що веде від безпосередньо оцінного сприйняття через розпізнавання мовних «норм» до охоплення композиційного цілого в його результуючих розділах. Відмінності від літературної «логіки композиції», істотні для змістовної сторони твору, ми знаходимо: по-перше, у принциповій неможливості в процесі послідовного «живого» сприйняття «повернутися» («перечитати») до матеріалу, який вже пролунав, що пояснює особливу необхідність повторень у музиці і їх особливі ж композиційні функції, своєрідне призначення музичної жанрової і стильової пам'яті, нарешті, іншу, у порівнянні з літературної, природу музичного тексту як загального «матеріалу» музики; по-друге – у не тільки часовому

(темпоральному), але і просторовому (спатіальному) характері музичної композиції. Останній виражається безпосередньо в резонансних фізичних звукових явищах, в акустичних і виконавських умовах жанрів, опосередковано – у фактурних прийомах, що розвиваються через освоєння «горизонталі» і «вертикалі» музичного висловлення до відкриття його «глибини» і навіть «діагоналі».

Семантична типологія у своїх найбільш загальних підставах виявляє діалогічну природу провідної музичної символіки і визначається її діалогічними властивостями, отже, може бути здійснена як *типологія діалогу*. Остання виявляє залежність від *катартичних умов* композиційного здійснення музичного задуму, тобто від буття музичного твору. Виявлення цих умов, говорячи інакше, композиційної обумовленості музичного діяння як катартичного розуміючого діалогу, приводить до типології формотворних і композиційних засобів музики. Таким чином, семантичний аналіз має потребу у виявленні *композиційних типів катарсису* як на рівні загальних жанрових форм, так і в зв'язку з конкретними композиційними прийомами.

На загальному рівні формоутворення (жанровому) історичний досвід музики виявляє три основні тенденції *великої, середньої і малої форми*, що, насамперед, обумовлені виконавською природою музики і «буквально» виявляють форми діалогу, тобто формують «реальні» діалогічні виконавські структури і здійснюють відправну позицію для діалогу – процес художньої *комунікації*.

«Велика» форма музики реалізується в театральних, хорових і симфонічних, вокально-симфонічних жанрах, знаходячи свою вихідну «жанрову програму» у храмовій традиції. Досвід «великої» форми розкривається, насамперед, як досвід діалогу музики (автора) з культурою, тобто з позамузичними передумовами жанрового формування музики. (Цікаво, що професійна європейська традиція починалася з «самовідчуття» музики саме як «великої».) Однак і в цьому випадку «життєвий ряд-процес» (термін В. Бобровського) не надходить у музику прямо, а виявляється

опосередкованим іншими семантичними формами-посередниками – словесною, дієво-видовищною, деякими іншими. Звідси явна чи вже завуальована синтезуюча природа оперних жанрів, що як би нагадує про первинний синкретизм людської творчості. Але навіть «чиста» симфонічна музика, як показало дослідження В. Конен, семантично обумовлена жанрово-стильовими відкриттями опери і різними шляхами шукає свої програмні підстави, аж до залучення вокально-словесних форм. Типовою для симфонії завжди залишається й орієнтація на «великі» соціальні теми.

Завершення як композиційний прийом виступає поетапним досягненням єдності у провідних факторах музичного твору – на гранях музичних побудов, розділів форми, у її заключенні, у заключенні її частин, у фінальних епізодах, у заключних моментах самого фіналу. Характер завершення змінюється в залежності від матеріалу композиції. Так, для «великих» форм (оперних, симфонічних, ораторіальних) характерна спрямованість до заключної інтонаційної і тембрової єдності голосів, згорнута в єдине звукоподання вертикаль; дана спрямованість підкреслюється моментами зупинки, затримки голосу на ритмічно довгих звуках, у кінцях музичних побудов, коли і горизонтальний рух виявляє важливість одного моменту звучання, підкоряючись йому. Для «великої» форми проблема *завершеності єдністю* встає особливо гостро, тому що тут масштаби композиції, її тривале діяхронне розгортання перешкоджає баченню цілого, симультанності художньої ідеї.

Дана проблема вирішується за допомоги функціонально-тематичної єдності музичної композиції – як горизонтальної, але потребує й правильних вертикальних поєднань голосів, їх сходження у контрапунктах чи кадансах; так виявляється *зростаюча важливість інтегративних функцій фактури і в ансамблево-інструментальних формах (у сфері моторності)*. Виникаючі в них прийоми змагання голосів, розшарування і збирання тематичного матеріалу, тематичні протиставлення «ведучого» і «того, кого ведуть» формують зіставлення стійкості – нестійкості, що буквально

реалізується в головній антиномії класичної гармонії – функціональному розмежуванні консонансу – дисонансу, при необхідності обох у становленні гармонійних закономірностей музичної мови. Функції консонантних побудов (слідом за ними – тризвуків, ширше – терцієвих побудов, ладо-тональної сталості, ладовості як такої, деякого іншого) дозволяють їм виступати безпосередніми носіями катарсису, обумовлюють їх значимість, важливість у заключних побудовах, що стає демонстрацією вже не тільки композиційної, але автономно-мовної єдності музики.

Всі дані катартичні властивості та засоби музичного діяння задіяні в оперній композиції та зосереджується у характері оперного героя як завершальній категорії, що вказує на доведення дії до необхідної естетичної межі. Власне через даний характер вирішується у який бік, трагедійний або епічний, поведе драматургічна розв'язка, що є водночас розв'язкою сценічної долі персонажу.

У дослідження Бай Цюаня зазначалося, що *опера традиція* розрахована на наявність сталих типів відносин – усередині оперного твору таміжними слухацько-глядацькою аудиторією. Вона *буквально консервативна*, оскільки зберігає й опікує, культивує й зміцнює певні типи почуттів і способи переживань. Власне кажучи, цим вона й приваблива для більшості реципієнтів, включаючи й сьогоднішній день, а найголовніше в оперному впливі – зміна якості переживання, створення його нової якості, що міняє й загальний тонус особистісної свідомості реципієнта, що виявляє його нові когнітивні ресурси [15].

Дослідник вказує, що не випадково в психології виділяється й активно апробується поняття «якості переживання»: від нього безпосередньо залежить якість життя людини. Так, К. Ізард вважає можливим розрізняти за якістю переживання всі людські емоції, створюючи теорію «диференціальних емоцій» і виділяючи десять якісно різних «фундаментальних» емоцій, це: інтерес, радість, подив, горе-страждання, гнів-лють, відраза-огида, презирство-зневага, страх-жах, сором-

сором'язливість, вина-каяття. Перші три емоції К. Изард відносить до позитивних, інші сім – до негативних, так що негативних виявляється більшість. Подальше об'єднання даних фундаментальних емоцій обумовлює спектри станів, що різняться по ступеню виразності, ведуть до виникнення більш складних, комплексних (полімодальних) емоційних станів, однак зі збереженням переважаючої ролі негативних валентностей (див. по: [15]).

Але в оперній творчості, завдяки сюжетно обумовленій специфіці оперного характеру, відбувається системна позитивізація емоційного тезаурусу людини, її способу самопочуття.

Оперне переживання принципово міняє «знак», оцінну функцію емоції, який би вона не була в повсякденному досвіді; ця ціннісна трансформація емоційного стану забезпечується іншою природою художньо-естетичної емоції, але в ще більшому ступені – *оперністю як провідною цілісною якістю характеру оперного персонажу*. Дослідження Бай Цюаня дозволяє зрозуміти, як виникає ця якість. Він визначає три базових емоційних модули оперного впливу, як гедоністичний, патетичний та атараксичний, і вказує, що вони виникають внаслідок прилучення до естетичного пізнання, а за його допомогою – до прекрасного – як до людської здатності досягати безсмертя, тобто це переживання є прекрасним і дає можливість переживати, як прекрасні, відносини зі світом. Даний результативний стан свідомості оперного героя, висловлюваний у співі, але і в цілісній оперній дії, автор пропонує називати формуванням катартичної емоції [15, с. 159–160].

Відповідно до типів оперного переживання, можна пропонувати і типи оперних характерів, диференціюючи їх за способами досягнення катартичної розв'язки, доповнення, прояснення і т. і., що зумовлюються, насамперед, музичною формою втілення характеру в опері, але з відповідністю до загальних жанрових настанов оперної композиції.

Таким чином, типовий для оперної музики діалог, що зумовлює особливу природу оперного характеру та визначається, насамперед, якістю упредметненого в оперному змісті переживання, можна визначити як діалог

культури з музикою, персоніфікований в особливих усталених, водночас драматургічно рухливих, оперних характерах.

Кожен оперний сюжет, відповідно до тематичного розподілу та мотивів дії, передбачає визначену катартичну розв'язку. Але і вона розділяється, типізуються, відповідно до естетичних модусів оперної подієвості. Так, особливу роль і в музичному втіленні катарсису, і в інтерпретації музикою образу Дон Жуана відіграє трагічна антиномія, яка в оперній поетиці тісно сусідить з темою любові; остання виявляється родинній темі Дон Жуана, особливо, якщо враховувати, що пильна увага до трагічної антиномії наближує оперні поетики В. Моцарта та інших композиторів, наприклад, П. Чайковського. Тематизм любові протистоїть мотивам фатуму в більшості опер останнього, зокрема, стає основою трагічної розв'язки в операх «Мазепа» і «Пікова дама», визначаючи кларитивний (роз'яснений) катарсис як головний художньо-естетичний ефект завершення твору.

До такого роз'ясненого катарсису скерований і В. Моцарт в «Дон Жуані», вивільняючи позитивний стилістичний комплекс у момент фінальної кульмінації опери. Трагічна сутність центрального конфлікту опери не нівелюється через те, що відбувається деякий відступ музичного тематизму смерті у фіналі твору. Таке композиційне вирішення не означає відсутності катарсису, але підкреслює значимість того його різновиду, який є властивим саме музичному мистецтву як актуально-прекрасному, «естетично доброзичливому» феномену, за визначенням Г. Гадамера та В. Холопової.

Явище трагізму в образі й характері певного оперного персонажа означає таке особисте, з відчутним додатком авторського (автобіографічного) ставлення, розуміння головної антиномії оперної теми (сюжету), яке стає перекладом трагедійного конфлікту на мову піднесеного посттрагічного осмислення (переживання). Тому можна сказати, що в характері оперного героя збігаються, зустрічаються та своєрідно розряджаються у заключному смислового катартичному ефекті дві провідні тематичні тенденції формування оперної сюжетики, трагедійна та епічні, посттрагічна, не

дивлячись на те, що в загальному оперному сюжетоскладанні завжди перемагає одна з них.

Таким чином, в оперному втіленні образу людини відображується парадоксальна природа людського характеру, як сталого і змінного, позитивного та негативного в своїх емоційних проявах. Водночас матеріал даного підрозділу доводить, що діалогічність, хронотопічна залежність, процесуальність та художньо-виразова синтетичність є тими властивостями оперного характеру, які виявляються сумісно у процесі композиційного розкриття – самоздійснення оперного образу, ведуть к формуванню катартичної емоції як особливого інтегруючого стану свідомості, що експлікується в оперному характері, *дозволяє вважати катартичність його домінуючою якістю.*

І хоча оперний характер найчастіше уособлюється, тобто втілюється у певному персонажі, певні характерологічні прийоми можуть набувати вільного міжперсонального існування, тобто пересуватися у просторі оперної композиції як узагальнені образні уявлення про певні, важливі для даного сюжету, людські якості; тобто образ людини може втілюватися у музичному звучанні як *медіальний внутрішньо-сюжетний, тому суто музичний.*

Але і персоніфікований оперний характер визначається, виходячи з форм і типів діалогічної взаємодії, передбачуваних жанровою формою опери. Звідси його системна будова та лінійне композиційне розгорнення, поряд зі структурною визначеністю та семантичною закріпленістю. Оперний характер пізнається, оцінюється, переживається у відносинах та стосовно іншого типу характеру, це відбувається за допомогою руху крізь усесемантичне поле оперного твору.

3.3. Від образу людини до музичного сюжетоскладання: особливості музичної типології оперного змісту

Мета даного заключного підрозділу роботи – виявити значення полімелодизму як властивості оперної мови останньої третини ХІХ століття, що віддзеркалює нове відчуття історичного та особистісного часу, звідси – нове розуміння оперного хронотопу, яке впливає на виконавське сприйняття та відтворення оперного задуму. Проекція поняття полімелодизму до сфери оперної поетики пізньоромантичної доби, зокрема до творчості російських композиторів останньої третини ХІХ століття дозволяє окреслювати типологію темпоральних передумов оперного мелодійного мислення, розширювати творчі завдання оперної вокально-виконавської інтерпретації. Зокрема, саме з полімелодизмом пов'язане те музичне сюжетоскладання, яке відрізняє вищий етап розвитку оперної композиції у романтичну добу, вже напередодні ХХ століття.

Відразу відзначимо, що полімелодизм є ознакою вищого етапу розвитку, водночас кризового стану оперної поетики наприкінці романтичної доби, зумовлений не лише ускладненням композиторського мислення та фактурно-тематичного листа, а й новими тенденціями концептуалізації оперного художнього часу, тобто змінами в семантичних настановах жанрової форми опери. Відповідно до авторського тлумачення темпоральних засад оперного твору, кожен з російських майстрів створює власні способи поліфонізації – полілогічного ускладнення оперного мелосу.

Явище полімелодизму притаманне багатьом жанровим формам музичного мистецтва в його пізньоромантичному періоді, що знаменується розквітом вокального та інструментального мелосу, щедрістю фактурних відкриттів та інтонаційно-тематичною винахідливістю творців музики. Воно, з одного боку, віддзеркалює підсилення ролі поліфонічних прийомів у фактурному викладі музичного матеріалу, ускладнення структури твору

(логіки мислення) у цілому; з іншого, у полілогічності мелодійного викладу проявляється надлишковість, перенасиченість музичного мелосу наприкінці класико-романтичного періоду як знак його вершинного розвитку, що водночас стає знаком кризового стану музичної творчості, яка опиняється перед необхідністю підведення підсумків та здійснювання змін.

Оперна поетика пізнього романтизму також відзначена рисами поліфонізації на усіх своїх рівнях; закономірно, що прагнення смислової поліфонії внаслідок ускладнення оперних концепцій веде до полістилістичних ефектів, а вони, поглиблюючись, активізують засоби стильового полілогу, тобто провокують рух до *стильової поліфонії*, яка стане магістральною ознакою наступної доби, ХХ століття.

Полімелодизм оперної композиції виникає як своєрідна «гра часів» – гра музично-стильових границь усередині жанру, коли сполучення ціннісно-завершеного минулого художнього часу та гостроти переживання теперішнього моменту в новій інтонаційній формі відбувається не тільки в часовій послідовності опери, діахронно, але й у просторовій фактурній вертикалі, що відбиває наповнення сценічного простору, симультанно – шляхом гармонійних ускладнень, включення позафункціональної гармонійної логіки, комплексів дисонантної діатоніки та несанкціонованої хроматики.

Музика майже завжди розглядається як часове явище, оскільки в будь-якому музичному творі безпосереднє звучання створює відчуття перебігу часу. В опері рух музичний створює той ефект безперервного часового розгортання, який компенсує неминучі для драматичного твору протиріччя між сценічними розтяжками й стисканнями в часі, тобто музика в опері перетворює умовний сценічний зображуваний час на безумовний, фактичний. Але через цю свою «фактичність», часову безпосередність, музика апелює – музичними ж засобами – до художніх подій та явищ, що вже відбулися в минулому, закріпленому, замкненому в певних жанрових формах; ці форми стають частиною музично-семантичного простору, через

них пізнається відношення жанру до соціально-ідеологічної ієрархії музично-культурних подій.

Створюючи музичний час опери, європейські композитори, серед них російські, відбивали історичний час за посередництвом психологічних станів героїв, динаміки розвитку основних образів, а в більш широкому сенсі – за допомоги відбиття світорозуміння самого автора, який залишається у власному теперішньому, тобто затверджує власне сьогодення як провідний часовий аспект. У такий спосіб в оперну поетику входять і часова антиномія «минуле – сьогодення» у її авторському (композиторському) розумінні, розгадати значення якої можливо лише вивчаючи цілісну авторську оперну поетику, але і рухаючись вглиб композиції, до її власних музично-текстових полілогічних сполучень.

Ускладнення художнього часу стає найбільш вагомим приводом для ускладнення мелодійно-тематичного змісту оперного твору. Таким чином тлумачення часу композитором, котре виражається через застосований стилістичний та стильовий матеріал, тобто завдяки узагальненню в оперному мелосі стилістичних засобів та стильових ідей, набуває концептуальної спрямованості, тому є засадничим і для виконавської інтерпретації, особливо в процесі вокально-виконавського відтворення партій провідних героїв опери.

Полімелодизм пізньоромантичної оперної поетики розкривається як її своєрідна музична поліхронія – часова полімодальність, зрозуміти яку можна лише в цілісному жанровому контексті твору. Російські композитори здійснили три основні жанрово-естетичні форми темпоральної організації стильового та стилістичного матеріалу – мелодійної мови опери: казково-легендарну епіко-ліричну; особистісно-психологічну лірико-драматичну; історико-міфологічну епіко-драматичну. Виконання вокальних партій у творах названих композиторів не уявляється можливим поза усвідомленням змістових концепційних та композиційно-технологічних передумов їх оперного полімелодизму.

У композиторській творчості дев'ятнадцятого століття, і це часто зв'язують із домінуючим романтичним напрямком, мелодика в музиці набуває нових синтаксичних й формальних можливостей, обумовлюючи новий тип музичної теми, тематичного комплексу, а також нові аспекти взаємозалежності між тематизмом і музичною формою. Мелодика починає панувати над фактурними нормами, з одного боку, убираючи функціональні залежності тонів, властиві гармонійній вертикалі, тобто перетворюючись у лінійно розміщену гармонію, а з іншого сторони – підкоряючи побудову гармонійної вертикалі інтонаційній волі мелодійної горизонталі, тобто перетворюючи гармонію в мелодію.

Оперна поетика П. Чайковського виявляє гармонійну рівновагу обох тенденцій взаємодії мелодійно-тематичного й фактурно-гармонійного планів музичного оперного тексту. Досить широко вивляється зв'язок оперної поетики П. Чайковського з принципами використання «інтонаційного словника епохи», відкритими М. Глінкою. Опіраючись на синтез інтонацій міської й селянської пісні, побутового романсу, з'єднуючи його зі стилістичними відкриттями сучасних західноєвропейських композиторів-романтиків, Чайковський створив свою мелодійну мову, що дозволяє психологічно збагачувати, лірично поглиблювати масштабні художні задуми, звертатися до найбільш широких естетичних оцінок людського досвіду, виявляючи його позитивний ціннісний аспект, одночасно, непереборність індивідуально-особистісних протиріч.

Навіть у симфонічних творах П. Чайковського «мелодійні теми» здатні перетворюватися у свого роду «ліричних героїв», досягати рівня провідних культурних символів вже в автономній, суцільно музичній формі, виступаючи синтезом оперних і інструментально-оркестрових засобів музичної виразності. В опері «Євгеній Онегін» саме симфонічний розмах того *мелодійного тематизму*, який передається від Тетяни до Онегіна в заключній сцені опери, дозволяє й у цьому образі знаходити риси «ліричного характеру». Але переломним моментом оперної дії, своєрідним підсумком

«ліричних сцен» виявляється арія Греміна, який своєю відстороненістю та умовним спокоєм – «атараксичною емоцією»– оголошує вирок почуттям Тетяни та Онєгіна як нездійсненним.

В опері «Мазепа», хоча Чайковського найбільше приваблювало мелодійне окреслення образу Марії, яскраво виражені характерні риси всіх інших персонажів, різних етапів розвитку трагедійної ідеї за допомогою значної емоційної амплітуди музичних характеристик(див. про це: [215; 214]). Взагалі кожен «пушкінський» твір Чайковського є складним конгломератом *мелодійно виражених характерів*.

Полімелодійний склад характеристик оперних персонажів в «Орестей» С. Танєєва також закономірним проявом поліфонічного методу даного композитора, його поліфонічного мислення в цілому, що проявляється у всіх жанрах без винятку. Але в «Орестей» композитор поставив перед собою особливо складне смислове й стильове завдання: відродити етос античної трагедії як ренесансний, тобто вступити в діалог відразу з двома історичними епохами, з двома концепціями світобудови. С. Танєєв, як дослідник-позитивіст, прагнув зміцнити ті моральні вистави, які йому представлялися обов'язковими для вдосконалювання людини та її підйому до більш високих сфер буття.

У цій своїй тязі до узагальненої ідеї совісті та справедливості, до розкриття універсальних моментів у взаєминах людей, нарешті, у прагненні до створення універсальної мови, що розкриває ці моменти, Танєєв близький концепціям Глюка, і – ширше – класицистського театру. Зв'язок з класицистським театром у Танєєва виражений у перевазі загальних ідей над розвитком індивідуальних характерів, що приводить до відомої статуарності й сповільненості темпу дії.

Однак, було б неправильним затверджувати, що в опері Танєєва немає розробки певних особистісних психотипів або емотивних колізій. Зрештою, Б. Асаф'єв відзначав, що Танєєв звернувся до концепції філософського порядку, але ідею людини – характер людини він інтерпретує в категоріях

класицистської трагедії, підходячи до нього як до метаісторичної категорії, а до оперної дії – як до музичного епосу.

Тому можна, у цілому, погодитися з наступним висловленням Б. Асаф'єва: «Танєєв – не оперний композитор, як ніхто з російських музикантів, він ... занурений у світ ідей, у розвиток відвернених, далеких від суєти понять.... В «Орестей» Танєєва ідея виражена сильніше характеру: вона панує й диктує свою волю; абстрактне поняття виражене яскравіше, ніж особистість, ніж індивідуальне «я»: поняття живе майже самостійним життям» [13, с. 39].

Основними музичними образами опери стають лейтмотиви відносин, тобто мелодійній категоризації підкоряється тонка психологічна тканина образів. Нагадаємо, що Танєєв ретельно продумував будову й контрапунктичні вузли, метаморфози мелодійної горизонталі – і вертикалі – опери, прибігав до мелодійного цитування, застосовуючи фрагменти грецьких пісень, використовував стилізацію, прагнучи відтворити цілісний образ античного мелосу (античної мелопеї). Мелодійний зміст опери з його образними предметними функціями й семантичними зобов'язаннями перебував в осередку уваги композитора, який працював над ним як сценарист і драматург, підкоряючи індивідуальні риси власного стилю історичній правдивості музичного матеріалу. До низки конкретних і показових для Танєєва поліфонічних прийомів, що впливають на загальне сприйняття мелодійного стилю даної опери, відносяться множинні контрапунктичні вертикальні перестановки голосів.

Продукування оперних мелодій, їх інтонаційне становлення й художній вибір, а також їх композиційна співвіднесеність обумовлюють способи виконавської інтерпретації музично-мелодійних засобів, передбачаючи врахування загальної концепційної стильової налаштованості оперного задуму. Оперна мелодія постає складно-синтетичним явищем, що має глибинне семантичне коріння, водночас є головним способом характеристики оперного персонажу, його головним мовним знаряддям, тому

освоєння мелодійного тезаурусу оперного образу, з усіма його стильовими конотаціями, є шляхом до сутності оперного характеру.

М. Римський-Корсаков спирається на поляризацію засобів музичної виразовості, розділяючи їх на традиційні узагальнено-жанрові канонічні та новітні авторські, неориторичні, випробуючи їх різні сполучення та переплетіння.

П. Чайковський диференціює аріозно-декламаційну стилістику за принципами особистісного психологічного розмежування, діалогізуючи та драматизуючи зсередини авторський мелодійний матеріал.

С. Танєєв створює буквальні тематичні поліфонічні сполучення, використовуючи й вертикальні, і горизонтальні контамінації, використовуючи «об'єктивний» позаособистісний музично-тематичний матеріал, досягаючи стильової поліфонії як форми діалогу різних історичних культур у їх музично-мовній представленості.

У цілому, провідною рисою розуміння образу людини в оперній поетиці, відповідно сюжетній інтерпретації, є, по-перше, підхід до людини як до усупільненої історичної істоти (навіть в індивідуалізованих драматичних версіях сюжету); по-друге, включення даного образу до складної системи відносин та обставин, до різноманіття оцінних позицій та переживань, тобто до полілогу зі світом (як вигаданим, так і дійсним). Відповідно до даного тлумачення кожен з оперних майстрів кінця початку ХІХ – початку ХХ століття створює власні способи поліфонізації – полілогічного ускладнення оперного мелосу.

Виявляється, що полілогічна ускладненість оперного змісту розкривається як своєрідна музична поліхронія – часова полімодальність, зрозуміти яку можна лише в цілісному жанровому контексті твору. Російські композитори в цьому відношенні виявили надзвичайну винахідливість, здійснюючи три сюжетні модифікації темпоральної організації стильового змісту опери: казково-легендарну епіко-ліричну; особистісно-психологічну лірико-трагедійну; міфо-епічну посттрагічну. Перша найбільш широко

розкривається у творчості М. Римського-Корсакова, другу здійснює у своїх «пушкінських» операх П. Чайковський; третя увінчує шлях історичної теми у її злитті з античною як досить відчуженої неостильової реконструкції, поєднуючи між собою жанрові відкриття С. Танєєва та І. Стравінського.

Висновки до Розділу 3 засвідчують, що оперна поетика пізнього романтизму відзначена рисами поліфонізації на усіх своїх рівнях; закономірно, що прагнення смислової поліфонії внаслідок ускладнення оперних концепцій веде до полістилістичних ефектів, а вони, поглиблюючись, активізують засоби стильового полілогу, тобто провають рух до *стильової поліфонії*, яка стане магістральною ознакою наступної, доби, ХХ століття.

Полілогічність як комунікативно-змістова риса проникає і до цілісної тематичної організації жанру, оскільки відбувається суміщення епічних та трагедійних мотивів, піднесено-трагічної та гротескно-ігрової оцінно-естетичних позицій стосовно людської особистості – оперного образу людини. Сюжетна контамінація оперного змісту відбувається відповідно до його психологічного ускладнення, коли основними музичними образами опери стають мотиви відношень, тобто мелодійній категоризації підкоряється тонка психологічна тканина.

ВИСНОВКИ

У **ВИСНОВКАХ** зазначається, що проведені дослідження дозволили прийти до низки узагальнень та заключних резюме. Відповідно до *мети і завдань*, позначених у вступі до дисертації, їх можна викласти наступним чином.

Як узагальнення, представимо цілісну теоретичну модель дослідження, що базується на наступних положеннях.

Музикознавча оперна сюжетологія вибудовується компаративним шляхом, у паралелі з філологічними позиціями. Сюжетологію варто визначати як осмислення та логічне представлення сюжету як способу оповідання, його структури та функцій у системі фольклорного й літературного твору, а у сюжеті знаходити дію твору в його повноті, як реальний (саме для художнього твору) ланцюг зображених *рухів*. Тоді одиницею сюжету постає *рух*, від якості якого залежать *етапи розвитку сюжету, що зумовлюють драматургію твору*. Саме поняття руху найбільше відповідає іманентній смисловій динаміці художнього твору, оскільки відображує ту психологічну динаміку, рухливість свідомості, що є передумовою художньої творчості. Воно вказує на те, що сюжетність повинна бути притаманною і музичному мистецтву, оскільки в ньому явище *психологічного руху* виражене найяскравіше, а за ним встають усі інші види та типи *художніх рухів*.

Подібність літературних та музичних нарацій, сюжетних прийомів зумовлюється єдністю їх естетичної основи, що веде до спільної диференціації сюжетів на ліричні, епічні, драматичні та їх різновиди, а також припускає похідні способи диференціації за різними композиційними ознаками. До критеріїв розрізнення та наближення сюжетів в оперній творчості входять способи передачі переживання та характер самого почуття, принципи хронологічної організації, тобто ставлення до часу з його розподілом на теперішнє, минуле та майбутнє.

Залежність художнього сюжету від композиції по різному проявляється в різних видах мистецтва, але має і спільні художньо-онтологічні ознаки, найбільше – для літературного та музичного твору. При цьому композицію можна розуміти як систему поєднання знаків, елементів у творі; спосіб організації частин у складі цілого; розміщення персонажів і зіставлення сюжетних епізодів, порядок повідомлення про хід подій і зміну прийомів нарації, членування твору на часові етапи.

Композиція, маючи відкрито-творчий характер, завжди містить у собі ефект евристичності, коли побудовою твору задаються ритм підйомів і спадів напруги, а також послідовність і темп сприйняття, що, звичайно, включають зміни емоцій. В художній композиції усі структурні елементи служать концентрації, спресовуванню смислу та знаходженню для нього узагальнено-конкретної художньо-виразової форми; вона є не лише багаторівневим, а й діалектично (складно-діалогічно) суперечливим динамічним поняттям, поєднується з уявленням про архітектоніку, як про принцип зв'язку частин у ціле, що набуває узагальнено-сміслового значення та виражений у розподілі композицій за жанровими формами, типами.

В оперній сюжетології мотивація дії може бути як *зовнішньою*, видимою, так і *внутрішньою*, при якій змінам піддаються умонастрої героїв, що не завжди виражаються в якому-небудь видимому вчинку. Поняття *внутрішня дія* насамперед застосоване до ліричної сторони творів, що присутня у кожному типі сюжетного розвитку.

Сюжет у літературі пов'язаний зі словесним описом, фіксацією життєвих фактів і може існувати незалежно від відношення до нього автора, від способів його інтонування. Інтонація в літературі закладена зовнішнім порядком подій і розуміється лише в контексті твору. У музиці інтонація дана в реальному безпосередньому звучанні і є визначальним засобом характеристики образу, а уявлення про сюжет буквально пов'язані, *злиті з композицією*. У музиці створення персоніфікованого характеру того або іншого звучання, особистісне поглиблення в образ відразу пов'язане з

типізацією, оскільки саме вона забезпечує достатню смислову ясність, «очевидність» прийому. Типізація-узагальнення в музиці, таким чином, є необхідною передумовою індивідуалізації образу, у тому числі й надання йому деякої сюжетної подібності. Індивідуалізації образу сприяє композиція, яка завдяки цьому здобуває сюжетні функції.

Якщо у літературному творі виникає рух від певного типу сюжету до композиції (іншими словами, сюжет припускає певні, можливо традиційні, способи композиційного розгортання), то у музиці *тільки наявність завершеної композиції дозволяє припускати якусь сюжетну основу* (іншими словами, композиція припускає сюжет).

Організаційними художніми моментами у сюжетному розвитку стають виділення опорних положень, переломні ситуації, з підкресленою деталізацією, подані великим планом: своєрідні нервові вузли, енергетичні центри сюжету; також важливим є зміст смислових та композиційно-драматургічних кульмінацій. З цього боку опорним для розвитку панорамних, водночас з певними доцентровими ознаками, оперних сюжетів є трагічне сприйняття та тлумачення дійсності, що зумовлює виокремлення особливих естетичних категорій та композиційних чинників, існує у формах трагедійного та посттрагедійного осмислення й подання оперного змісту.

Буквальне звертання до трагедійних протиріч як до невирішуваних проблем людського буття виявляється можливим і необхідним лише в мистецтві: тут вони набувають позитивної естетичної значущості, облагороджуються нею, втрачаючи значення «жахливих» подій, але приймаючи властивість викликати глибоке (катартичне) співчуття. Посттрагедійне відношення відразу зосереджує на Істині й Смислі як божественній першооснові буття, вищому смислому Над-адресаті, уникаючи негативних самооцінок особистості, відмовляючись від підпорядкування закону антиномії. Звідси емоційна подвійність, амбівалентність трагедійного переживання й піднесено-позитивний однозначний характер посттрагедійного почуття. Дані дві тенденції розвитку

трагічного відношення стають відправними для формування тематичної основи оперної сюжетики, виражають найбільш загальні та сталі мотиви оперної творчості з її образної сторони. Дві дані естетико-психологічні домінанти визначають два переважаючих тематичних напрями як в літературі, так і в музичному мистецтві великих форм, серед яких на першому плані виявляється саме опера.

На основі трагічної теми з її лірико-трагедійним та епіко-посттрагічним відгалуженнями відбувається становлення оперного сюжетно-тематичного змісту, котрий постає як синтетичний та музичний водночас.

Базовим для оперної поетики виявляється комплекс історіографічних та персонологічних сюжетів, тобто укріплення, як магістральних у розвитку жанру, *історичної теми* та теми *особистісної долі*, що виявляють сумісне тяжіння до так званих «вічних» тем та образів.

Саме концептуалізація образу в оперній музиці надає йому можливості поставати «вічним»; з іншого боку, «вічні теми» стають основою формування оперних музично-образних концептів. Тому першочерговим завданнями постає визначення концептуально-значущих тем (мотивів) оперної творчості та тих музичних засобів виразовості, що здатні забезпечувати цим «вічним» темам-образам *оперного звучання*.

Для здійснення оперної теми у композиційній структурі конкретного твору принципового значення набуває актантна модель оперної дії, що формується на межі літературного та музичного сюжетів, відповідаючи синтетичній образній природі жанру. На основі даної моделі можна виявляти специфічну оперну концептуалізацією теми любові, що визначає провідну тематично-мотиваційну сферу оперного жанру, найбільше та найглибше відповідає його ліричній стороні, музично-ліричним інтенціям. Яскравим взірцем даної концептуалізації постає еволюція теми Дон Жуана, як однієї з «вічних», що зумовлено саме *оперним тлумаченням* образу цього героя.

Явище полісемантичного тематизму в оперній формі дозволяє проводити паралелі між літературно-сценічною та музичною композиціями,

оскільки засоби діалогізації змісту – полістилістичної гри відображують подієвість художнього сюжету, уподібнюються його предметності. Розвитком від діалогу до полілогу визначаються можливості внутрішньо-сюжетно здійснення оперного задуму, що виникають на засадах музичної теми та транслуються до композиційної логіки усього музичного твору, найбільше сприяють формуванню особливої сюжетності у музичному тексті оперного твору. У кожній версії історичної теми в опері виробляються власні музичні тематичні прототипи у їх полілогічному розмаїтті; вони отримують нове узгодження та осмислення в архітектониці оперного твору, помітно змінюються, авторизуються, тобто отримують нову стильову інтерпретацію.

Дві основні тематичні площини оперної творчості (історична та особистісна) поєднуються між собою темою любові, котра для оперного змісту з його переважно ліричною музичною концептуалізацією постає «вічною» та такою, що залучає персоналізовані над-історичні «вічні образи» різного соціального та психологічного масштабу. Для оперної сюжетики образ любові стає основним оскільки, оскільки зумовлює підняття до вищого катартичного рівню художнього діяння *оперних персоніфікованих характеристик* та самої *ідеї оперності* – як способу не лише висловлення, а й художнього буття.

У напрямку епічного способу сюжетоскладання починає домінувати нове *етичне розуміння*, відповідно до *соціопсихологічних мотивацій* оперного сюжету. У цьому напрямі еволюції жанрового змісту опери нових семантичних функцій набувають композиційно-драматургічні прийоми «театру представлення» та «театру переживання», що залучаються у відповідності до актуалізації особистісних або позаособистісних чинників оперної дії, способу нарації та мотивів оперної дії. Зростання значущості театральної умовності завдяки принципам «театру представлення» відбувається, зокрема, на основі нового інтересу до *античної теми*, який спостерігається на початку ХХ століття, у тому числі в творчості І. Стравінського.

Історична місія Дж. Верді полягає в оновленні підходу до оперної сюжетики у цілому та до її музичних чинників, зокрема *створення шекспірівського типу оперної сюжетності*. Сюжети опер Дж. Верді увійшли до семантичного змісту культури, і не лише музичної, як певні семантичні моделі, що дозволяють узагальнювати, водночас диференціювати типи людських характерів, причому як метаісторичні, тобто такі, що зберігають свою актуальність для європейської людини на всі часи, стають свого роду художньо-психологічною типологією особистості, з особливим розподілом на домінуючі чоловічі та жіночі персоналії.

М. Глінка своїми операми поклав початок новому явищу у світовому музичному мистецтві – російському трагедійно-епічному оперному театру, подальшими вершинами в розвитку якого стали «Борис Годунов» і «Хованщина» М. Мусоргського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Сказання про невидимий град Китеж» М. Римського-Корсакова. В його творчості оперний текст, виступаючи як *контекстуальна передумова* для літературного першоджерела, поглинає та повністю асимілює виразові смислові проєкції останнього, перепрофілює образні рішення, іноді докорінно змінюючи їх естетично-оцінні модуси. Звідси важливість вивчення того діалогу, що утворюється між літературної та музичною оперною творчістю відповідної історичної доби, коли відбувалося становлення національної оперної поетики, а жанрова форма опера відкривала власні змістові пріоритети.

Антична тема, шекспірівські сюжети (зокрема в творчості Дж. Верді), вічні теми-концепти в їх оперному втіленні, серед яких поєднуючим чинником є тема любові (мотиваційна сфера теми любові), міфопоетичні сюжети та «пушкінські опери», зокрема опери на тексти «маленьких трагедій», власні музично-сюжетні концептуалізації оперного змісту у творчості М. Глінки, що приводить до формування глінкінських типів сюжетного оперного розвитку – все це узагальнюється поняттям оперного сюжетоскладання в його історичному та теоретичному значеннях, з іманентними чинниками та показниками.

Зростання сюжетно-концепційного значення виконавського начала, виконавської сторони оперного сюжету та постаті співака, що уособлює оперний характер, відбувається у контексті здійснюваного оперним твором художнього діалогу. Діалогічність, включення до діалогічного процесу на різних його рівнях – це етимологічна якість людського характеру, яка укрупнюється, підсилюється у випадку художнього відтворення даного характеру. Спираючись на це, характерологічний зміст оперного образу можна визначити, виходячи з форм і типів діалогічної взаємодії, передбачуваних жанровою формою опери. Звідси його системна будова й композиційне розгорнення, поряд зі структурною визначеністю й семантичною закріпленістю.

Особливою якістю художнього характеру є його естетичне перетворення внаслідок зустрічі з «іншим», як підтвердження його «вищості», виявлюваної у способах поведінки й висловлення, що вказує на катартичну функцію як провідну та організуючу; в умовах здійснення оперного сюжету, подієвого змісту опери, *саме цю катартичну спрямованість можна визначати як оперність.*

Всі катартичні властивості та засоби музичного діяння присутні в оперній композиції та зосереджується у характері оперного героя як завершальній категорії, що вказує на доведення дії до необхідної естетичної межі. Власне через даний характер вирішується, у який бік, трагедійний або епічний, поведе драматургічна розв'язка, що є водночас розв'язкою сценічної долі персонажу.

Відповідно до типів оперного переживання, можна пропонувати визначення типів оперних характерів, диференціюючи їх за способами досягнення катартичної розв'язки (вуалювання, доповнення, прояснення і т. і.), що зумовлюються, насамперед, музичною формою втілення характеру в опері, але з відповідністю до загальних жанрових настанов оперної композиції.

Катартичність як цілісна якість оперного характеру реалізується включенням до оперного сюжетно-тематичного полілогу з його полімелодичною музичною основою. Виконання вокальних партій в більшості опер XIX – XX століття не уявляється можливим поза усвідомленням змістових концепційних та композиційно-технологічних передумов їх оперного полімелодизму.

Історичними передумовами оперної сюжетології постають генетичні зв'язки оперної творчості з античною культурою та її синкретичними жанровими формами, з естетичним досвідом, що закарбовує своє родові ознаки у синтетичних мистецьких формах, таким чином зумовлюючи поєднання у них історичних уявлень, потреб, настанов з особистісними індивідуальними проявами людської свідомості; історія оперної сюжетики спирається на стильовий досвід національних оперних шкіл, кожна з яких пропонує своє розуміння художньо-тематичного змісту та жанрового обсягу опери, але превалюють спільні принципи сюжетоскладання, що свідчать, по-перше, про сталість та міцність жанрових канонів опери від самого початку її існування; по-друге, про приналежність провідних оперних тем, сюжетів, мотивів до сфери ціннісних універсалій культури, до сфери «вічних тем» та «вічних образів».

До *теоретично-концепційних засадоперної сюжетології* як окремої предметної сфери сучасного музикознавства, що пов'язані з її *інтердисциплінарними тенденціями та загальними теоретичними чинниками*, перш за все, відносяться категорії теми, сюжету, мотиву, композиції, образу та характеру в їх взаємозумовленості та проекції до теорії оперного художнього змісту. Їх співвіднесення, а головне – їх вивчення з опорою на словесно-літературний та музичний матеріал, з виокремленням специфічного музичного сюжетоскладання, є головним інструментом розкриття природи та значення оперної сюжетики.

Розкриття взаємодії явищ теми, сюжету та образу в оперному мистецтві, з уточненням поняттєвих позицій, дозволили переконатися у

наступному. Широка обумовленість і наповненість оперного сюжету сприяє його структурно-композиційній подвійності: з одного боку, для художнього змісту опери потрібна певна тематична й семантична константа (тобто досить канонізовані засоби музичного інтонування, що сприймаються як фактично-подієво визначені); з іншого боку, завдяки сюжетному становленню (сюжетоскладанню) виникає можливість перетворення такої константи – її передачі від одного учасника дії до іншого, від однієї «ситуації» здійснення оперного вчинку-мотиву до іншої. Сюжетність сприяє не тільки сталості музичних «висловлень» – інтонаційно-тематичних «позицій», але і їх рухливості, постійному перетворенню у часопросторі дії, що й визначає смислову поліфонічність оперної теми. На основі музично-тематичного розвитку виникає *багаторівнева, багатозначна картина сюжетоскладання*, мета якої – виявити знакові функції кожного оперного образу.

Типологічний естетичний підхід до оперної сюжетики, типологічні критерії вивчення тематичного оперного змісту дозволяють зазначати, що у теорії літератури та у музикознавстві існує низка спільних та рівною мірою важливих понять, серед яких «стиль», «жанр», «сюжет», «тему», «образ», «композицію», «інтонацію» і інші. Це підтверджує близькість, спільність певних сторін названих видів мистецтв. Але звертаючись до теоретичних понять поза матеріалом конкретного виду мистецтва, неможливо до кінця розкрити їхнє значення. Таким чином, специфікація того або іншого поняття здійснюється через аналітичні можливості. Порівняння визначень, ролі, функцій цих понять у різних мистецтвах дозволяє вказати й на їх специфічні видові відмінності. Однак, існують, на наш погляд, два поняття, які набувають особливого призначення – *поняття сюжету в літературі та поняття теми в музиці*. Одним з найбільш актуальних критеріїв музичного упорядкування тематичного змісту оперного тексту можна вважати упредметнення історичного часу за допомогою конкретних стильових знаків, що стає передумовою створення особливої музичною сюжетики в опері, з її авторськими різновидами.

Висвітлення сюжетних різновидів історичної теми в опері на основі європейської оперної творчості від барокового періоду до доби романтизму дозволяє виводити на перший план естетичні та композиційні риси італійської опери як узагальненого жанрового феномена, що поступово нарощує свій художньо-системний потенціал. Першою такою рисою є *антропософійність* – виведення у центр композиції образу людини як розумної істоти, що здатна не лише досягнути закони природи, а й скеровувати їх у потрібне гуманістичне русло, перетворюючи світ на дієвих моральних началах, тобто виступати дійсно позитивним рушієм не лише людського, а усе природного життя. Причому людські особистісні якості визначають усі інші кола змісту оперного твору, тобто виступають головним критерієм усіх подій та вчинків, відображених в оперній композиції.

На всьому історичному протязі свого розвитку опера не відступиться від цієї своєї основоположної закономірності, тобто від завдання відображувати інтимно-психологічні людські якості як такі, що зумовлюють найбільш важливі достоїнства людини та людської спільноти. Таким чином затверджується і своєрідний етичний колективізм і естетичний гуманізм оперної поетики, що виходить з семантики італійських оперотворчих студій.

Вагомим сюжетно-семантичним фактором еволюції жанрової форми опери, що йде від італійської концепції, виявляється сама побудова дії, композиційний виклад оперного сюжету, який повинен набувати *логіки інтриги*, тобто презентувати *складні конфліктні умови* начального викладу (експозиції), виразні кульмінаційні зони та стрімкі єднальні фінальні розв'язання образно-дійових перипетій. Диференціація сюжетних зон зумовлює розділення музично-лексичних фігур, типологію музично-поетичних риторичних прийомів, що сприяє розвитку вшир та вглиб оперної стилістики (у тому числі стилістики *bel canto*).

Інтрамузична сюжетність виникає в творчості Дж. Верді як важлива складова його оперної реформи. Дж. Верді створює завершену систему оперної сюжетності, у якій успішно поєднуються провідні риси італійської

опери від барокової до романтичної доби, тобто традиційний національний вибір сюжетної логіки опери, з авторським тлумаченням персоніфікованих чинників оперної драматургії.

Не менш значущим є внесок до оперної сюжетології російських композиторів ХІХ – початку ХХ століть, що актуалізували опору на літературні першоджерела, водночас розширили естетичні та етико-психологічні можливості оперного діяння з боку музичного змісту.

Виявлення сюжетних модифікацій теми особистої долі в оперній поетиці зумовило спеціальний розгляд явища оперності та характеру в їх зіставленні та художньо-композиційному поєднанні. З'ясувалося, що особливою якістю художнього характеру є його рефлексивність внаслідок зустрічі з «іншим», як підтвердження його здатності до діалогу, безпосередньо реалізованої в способах поведінки й висловлення, зумовлених сюжетом. «Зустріч», що у поетиці М. Бахтіна розглядається як *хронотопічний мотив*, який може одержувати й метафоричне, і символічне застосування, виконувати певні композиційні функції (служить зав'язкою, іноді кульмінацією або розв'язкою сюжету), забезпечує високий ступінь емоційно-ціннісної напруги оперного сюжету, що йде від музично виражених оперних характерів у їх *зустрічній взаємодії*; ця зустріч сприяє катартичному завершенню композиційного становлення і окремого образу, і сюжету у цілому.

Основне методичне значення категорії музичного сюжетоскладання у зв'язку з типологією оперного змісту полягає в тому, що дозволяє виявляти принципи побудови цілісної художньої композиції опери та притаманний їй ефект музично-змістової полілогічності, звідси й полістилістики, як наслідку, водночас важелю конструювання власної внутрішньої музичної сюжетності оперного твору.

Воно також веде до визначення музично-сюжетних способів відтворення образу людини в оперній творчості. З даної точки зору критерієм сюжетної самодостатності музики можна вважати умовно-

предметний зміст музичної теми, що координується з усіма композиційними структурами, звідси – веде до необхідності координації понять про жанр – стиль – темпорально-спатіальні відносини – фактуру – інтонаційно-мелодійні конфігурації – художній зміст.

З двох останніх понять друге набуває більш естетичної спрямованості; поняття ж інтонації-мелодії відразу скеровує до специфічних властивостей музичного матеріалу. Але стосовно структурних норм оперної сюжетної композиції тема – тематизм, що ініціюється інтонаційно-мелодійним розвитком, має такі ж узагальнюючі функції, як жанрова установка та стильові детермінанти, тому є музичним еквівалентом сюжетоскладання.

З іншої сторони, різноманітні якості оперного музичного сюжету як полісемантичного явища, що засноване на взаємодії всіх композиційних принципів оперного тексту, виникають завдяки тому, що він є обумовленим у позамузичному загальноестетичному плані: у музично-сюжетному розгортанні оперної композиції діалог ведуть не лише музично-тематичні «персонажі» (тобто персоніфіковані, семантично визначені музично-виразові засоби), але сутнісні ідеї, відношення, переживання, що виявляють спільність життєтворчих смислових людських прагнень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аверинцев С. Любовь. София-Логос. Словарь: под ред. Н. Аверинцевой и К. Сигова. К.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006. С. 279–285.
2. Аверинцев С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью. Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М.: Наука, 1976. С. 17–64.
3. Августин. История эстетики в 5 т. Т.1. М. 1962. С. 263–264.
4. Адорно Т. Образы и картины «Волшебного стрелка». *Советская музыка*, 1988. № 6. С. 112–115.
5. Актантная модель. Энциклопедия театра. URL: <http://enc.vkarп.com/2011/09>.
6. Ангерт Г. 100 опер. М.: Русское театральное общество, 1927. 277 с.
7. Аристотель. Поэтика (об искусстве поэзии). М.: Госполитиздат, 1957. 183 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн.1–2. Л.: Музгиз, Ленингр. отделение, 1963. 378 с.
9. Асафьев Б. М.И. Глинка. Л.: Музыка, Ленинград.отд., 1978. 312 с.
10. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века: изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленинград.отд., 1979. 341 с.
11. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.,1976. 264 с.
12. Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи: изд. 2-е. Л.: Музыка, 1981. 344 с.
13. Асафьев Б. Орестея. Музыкальная трилогия С.И. Танеева: Анализ музыкального содержания. М.: Н.Г. Райский, 1916. 52 с.
14. Багадуров В.Очерки по истории вокальной педагогики. М.: Музгиз, 1956. 268 с.
15. Бай Цюань. Оперная мелодия как как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.

16. 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.
17. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Советская Россия, 1979. 318 с.
18. Бахтин М. Литературно-критические статьи. Сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. М.: Худ. лит., 1986. 543 с.
19. Бахтин М. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
20. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
21. Бахтин М. Эпос и роман. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.
22. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
23. Белинский В. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 4: Статьи, рецензии и заметки. Март 1841–март 1842. М.: «Художественная литература», 1979.
24. Белый А. Символизм как миропонимание [сост., вступ. ст. и прим. Л. Сугай]. М.: Республика, 1994. 528 с.
25. Берлиоз Г. Мемуары. М.: Музыка, 1967. 816 с.
26. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
27. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля: дисс. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.01 – Театральное искусство. 2004. 174 с.
28. Богоявленский С. Верди и Шекспир. Итальянская музыка первой половины XX в. Л.: Музыка, 1986. С. 105–140.
29. Богоявленский С. Верди и Шекспир. Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.

30. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного анализа музыкального искусства). М.: МГЗПИ, 1991. Ч. 1. Тезисы. 274 с.
31. Борев Ю. Основные эстетические категории. М.: Высшая школа, 1960. 446 с.
32. Борев Ю. О трагическом. М.: Советский писатель, 1961. 392 с.
33. Браудо Е. История музыки. 2-е изд. М.: Музгиз, 1935. 463 с.
34. Брехт Б. Театр: в 5 т. М., 1965. Т. 2. 546 с.
35. Бронфин Е. Клаудио Монтеверди. Л.: Музыка, 1970. 104 с.
36. Бронфин Е. Винченцо Беллини. *Советская музыка*, 1960. № 9. С. 79–87.
37. Буянова О. Языковая концептуализация любви: лингвокультурный аспект: дисс. ...канд. филолог.наук; спец.: 10.02.19 – Теория языка. Краснодар, 2003. 223 с.
38. Бэлза И. Франк Верфель и Джузеппе Верди. О музыкантах XX в. М., 1976. С. 272–283.
39. Бэлза И. Национальные истоки творчества Танеева. С. И.Танеев и русская опера: Сб. статей [под ред. проф. И. Ф. Бэлзы]. ТРС. М., 1946. С. 5–57.
40. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. 80 с.
41. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
42. Верди Дж. Избранные письма: изд. 2-е. Л.: Музыка, 1973. 352 с.
43. Верфель Ф. Верди. Роман оперы. [пер. с нем. Н. Вольпин; предисл. И. Бэлза]. М.: Музыка, 1991. 318 с.
44. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.
45. Вильнер Н. Как петь Верди? *Советская музыка*, 1989. С. 44–49.
46. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
47. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное. Психология сознания. СПб.: Питер, 2001. С. 31–46.
48. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
49. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики [пер. с нем.; общ.ред. и вступ. статья Б. Бессонова]. М.: Прогресс, 1988. 699 с.

50. Гадамер Х.–Г. Язык и понимание. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 43–60.
51. Галушко М. Вебер и немецкий романтизм. *Советская музыка*, 1987. № 7. С. 80–85.
52. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди: три мастера – три мифа. Пер. с нем. М.: Радуга. 1986. 480 с.
53. Гегель Г. Ф. Эстетика: В 4-х тт. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 674 с.
54. Герцман Е. Музыка Др. Греции и Рима. С-Пб.: Алетейя, 1995. 284 с.
55. Глинка в воспоминаниях современников [под общ.ред. А. Орловой]. М., 1955. 432 с.
56. Глинка М. Литературное наследие: [под ред. В. Богданова-Березовского]. Москва – Ленинград: Гос. муз.изд-во.Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. 1952. 512 с.; Т. 2. Письма и документы. 1958. 890 с.
57. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: Підручник. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
58. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: Вища шк., 1999. 270 с.
59. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. М., 1969. 454 с.
60. Джан Бибо. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2011. 189 с.
61. Друскин М. «Эдип» Энеску и проблемы оперы 20 в. Избранное. М.: Сов.композитор, 1981. С. 196–211.
62. Друскин М. Оперные идеалы Верди. *Советская музыка*, 1954. № 9. С. 59–66.
63. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка. 1995. 544 с.
64. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983. 77 с.

65. Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века. Проблемы музыкальной науки. М.: Сов.композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–378.
66. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Пер. с нем. М.: Прогресс, 1977. 372 с.
67. История западноевропейского театра. 1917 – 1945 [под общ. ред. А. Образцовой, Б. Смирнова]. М.: Искусство, 1985. Т. 7. 536 с.
68. Каган М. Социальные функции искусства. Л.: Знание, 1978. 36 с.
69. Каган М. Музыка в семье искусств. М., 1996. 232 с.
70. Канышева О. Духовные основания любви: дисс. ...канд. философ.наук. спец.: 09.00.11 – Социальная философия. Санкт-Петербург, 1994. 128 с.
71. Кенигсберг А. Рихард Вагнер: монография. М.: Музыка, 1972. 118 с.
72. Кенигсберг А. Карл Мария Вебер. Краткий очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1965. 104 с.
73. Кенигсберг А. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и зарубежная опера. Вопросы современной музыки. Л., 1963. С. 202–222.
74. Кизюн Г. Проблема любви в философии В. Соловьева и его школы: дисс. ...канд. философ. наук; спец.: 09.00.11 – История философии. М., 2003. 151 с.
75. Кириллина Л. Драма – опера – роман. *Музыкальная академия*. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал. М., 1997. № 3. С. 3–15.
76. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Изд. Дом Рось, 1996. 141 с.
77. Книга по эстетике для музыкантов. М.: Музыка, 1983. 272 с.
78. Ковалев П. Творчество Танеева. М., 1925.
79. Кожин В. Сюжет, фабула, композиция. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. Т. 2. 487 с.

80. Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. Л.- М.: Искусство, 1962. 350 с.
81. Конен В. Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 323 с.
82. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
83. Конен В. Художник переломной эпохи – Клаудио Монтеверди. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1968. С. 41–56.
84. Конен В. Берлиоз–критик. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1968. С. 161–166.
85. Конен В. Карл Мария Вебер. История зарубежной музыки. Вып 3. М., 1965. С. 249–270.
86. Констант Смес А. (К. А. Кузнецов). Пуччини и его опера «Богема». М., 1936. 80 с.
87. Корабельникова Л. Творчество С.И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. 296 с.
88. Корчевая Е. Музыкальный театр Джакомо Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора). Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. К., 2004. 19 с.
89. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. К.: Музична Україна. С. 28–34.
90. 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.
91. Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 4. 1024 с.; Т. 5. 976 с.
92. Краткий словарь по эстетике. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1963. 543 с.
93. Краткий словарь театральных терминов. Тюменский государственный институт искусств и культуры, 2003. URL: <https://trello.com/c/0jQnnujQ/1140-gu-pdf>

94. Кремлев Ю. Карл Мария Вебер. *Советская музыка*. 1955. № 11. С. 76–86.
95. Кречмар Г. История оперы. Л.: Academia, 1925. 406 с.
96. Криницин А. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М., 2016. URL: <https://www.academia.edu/38225939>
97. Криницин А. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского: дисс. ...докт. филолог. наук; спец. 10.01.01.– Языкознание и литературоведение: М., 2017. 460 с.
98. 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.
99. Левашева О. Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980. 525 с.
100. Лейтес Р. Драматургические особенности оперы Верди «Отелло». М.: Музыка, 1968. 99 с.
101. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т.1. 462 с.
102. Ливанова Т. Теория музыкальных стилів. Статьи и воспоминания. М.: Сов. Композитор, 1979. С. 296–308.
103. 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.
104. Лосев А. Форма. Стил. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
105. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Таллин: «Александра», 1993. С. 91–107.
106. Мазель Л. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
107. Марищак В. Тема Дон Жуана: литературные и музыкальные пути интерпретации: дипл. работа; науч. рук. А.И. Самойленко. Одесса, 1998. 137 с.

108. Маркези Г. Опера: Путеводитель [пер. с итал. Е. Гречаной]. М.: Музыка, 1990. 383 с.
109. Маркези Г. Джузеппе Верди. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
110. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2-х томах. Т. 1. М.: Музгиз, 1959. 315 с.; Т. 2. М.: Музыка, 1968. 687 с.
111. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
112. Мелетинский Е. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 145 с.
113. Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
114. Михайлов А. Роман и стиль. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 343–376.
115. Михайлов А. Историческая поэтика в контексте Западного литературоведения. Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 58–72.
116. Михайлов М. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 262 с.
117. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
118. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 208 с.
119. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. М.: Госмузиздат, 1963. 168 с.
120. Нюрнберг М. Джузеппе Верди. 1813–1901: Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1968. 133 с.
121. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 523 с.
122. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Русская опера: 3-е изд. М.: Музыка, 1971. Т. 1. 591 с.
123. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Зарубежная опера; 3-е изд. М.: Музыка, 1979. Т. 2. 431 с.

124. 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.
125. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. М.: Музыка. 1970. 424 с.
126. Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 325 с.
127. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки: курс лекций. М.: Музыка, 1977. 383 с.
128. 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.
129. Ползунова М. «Объяснение в любви как сложный речевой жанр: лексика, грамматика, прагматика: дисс. ...канд. филол. наук; спец.: 10.02.19. 2008. 230 с.
130. Поспелов Г. Лирика среди литературных родов. М.: Искусство, 1975. 234 с.
131. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий: [отв. ред. Н. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. 358 с.
132. Протопопов В. Творческий путь Танеева. Памяти Сергея Ивановича Танеева 1856–1946: сб. статей и материалов; [под ред. В. Протопопова]. М., 1947. С. 60–101.
133. Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957. 371 с.
134. Пуччини Дж. Письма; [пер. с итал. И. Константиновой; вступ. статья Т. Келдыш]. Л.: Музыка, 1971. 366 с.
135. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 т. М.: Изд. Академии Наук СССР, 1949. Т. 16: Переписка 1835–1837 гг.
136. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 т. М.: Изд. Академии Наук СССР, 1937. Т. 13: Переписка 1815–1827 гг.

137. 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.
138. Савенко С. С.И. Танеев. М., 1985. 175 с.
139. Садунова Н. Философия любви немецкого романтизма: дисс. ...канд. филос. наук; спец.: 09.00.03 – История философии. Тверь, 2009. 154 с.
140. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
141. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
142. Светов Ф. Природа жанра, функция сюжета. Вопросы литературы, 1966. № 8. С. 135–150.
143. 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.
144. Сахарный Н. Трагедии Эсхила (вступит. статья). Эсхил. Трагедии. М.: Художественная литература, 1971. С. 5–35.
145. Серов А. «Травиата»: опера Верди. Избранные статьи. Т.2. М., 1957. С. 409–415.
146. 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.
147. Силантьев И. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. 134 с.
148. Силантьев И. О некоторых теоретических основаниях словарной работы в сфере сюжетов и мотивов. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. Вып. 1. С. 160–170.
149. Силантьева И. Путь к интонации. Психология вокально-сценического

перевоплощения. М., 2009. 644 с.

150. Скорбященская О. Чайковский и Вебер. *Советская музыка*. 1990. № 12. С. 101–105.

151. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.

152. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.

153. Смирнов А. «Ромео и Джульетта»: История сюжета и характеристика героев. М., 1989. 83 с.

154. Собинов А. Верди в письмах. *Советская музыка*, 1952. № 6. С. 64–68.

155. Соллертинский И. Берлиоз. М., 1962. 80 с.

156. Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. М.-Л.: Искусство, 1946. 143 с.

157. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. М.: Музгиз, 1956. 165 с.

158. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 688с.

159. Соловцов А. С.В. Рахманинов Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1969. 174 с.

160. Соловцова Л. «Аида» Джузеппе Верди. М.: Музгиз, 1962. 72 с.

161. Соловцова Л. Джузеппе Верди. 4-е изд. М.: Музыка, 1986. 399 с.

162. Соловцова Л. «Богема» Дж. Пуччини. М., 1958. 47 с.

163. Соловьёв В. Сочинения: В 2-х тт. 2-е издание. [общ.ред. и сост. А.В. Гулыга, А.Ф. Лосев]. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 824 с.

164. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.

165. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1973. С. 292–309.

166. Тамарченко Н. Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе. Русская литература XIX века и христианство. М.: Изд-во МГУ, 1997. С. 74–82

167. Теория литературы: учеб.пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 512 с.
168. Тигранов Г. «Отелло» Дж. Верди. Очерки по истории и теории музыки. Книга 2. М., 1970. С. 154–222.
169. Тимофеев Л. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 448 с.
170. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1999. 334 с.
171. Туманина Н. Музыкальная трилогия «Орестея». Памяти С. И. Танеева. М., 1947. С. 112–131.
172. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. К.: ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.
173. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001. 192 с.
174. Угрюмов Н. Опера М.И. Глинки «Жизнь за царя». Рукопись. Кривой Рог, 1987. 89 с.
175. Ферман В. Верди и его опера «Травиата». Поздний Верди // В. Ферман. Оперный театр. Статьи и исследования. М., 1961. С. 238–261.
176. Филипченко О. Тема Liebestod в европейской музыкальной культуре: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2008. 253 с.
177. Финдейзен Н. «Орестея», музыкальная трилогия. РМГ. № 11. С. 727.
178. Флоренский П. Из богословского наследия. Богословские труды. М., 1977. Т. XVII. С. 85–248.
179. Флоренский П. Культ, религия и культура. Лекция 2. Из богословского наследия. Богословские труды. М., 1918. Т. XVII. С. 105–168.
180. Флоренский П. О суеверии и чуде. Христианство и культура. М.: Фолио, 2001. С. 343–368.
181. Франкл В. Человек в поисках смысла. Пер. с англ. и нем. М.: Прогресс, 1990. 367 с.

182. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра [подгот., общ. ред., предисл. и послесл. Н. В. Брагинской, послесл. И. В. Пешкова]. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
183. Фромм Э. Человек для себя. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 352 с.
184. Фромм Э. Искусство любви. Пер. с англ. М.: ЭМЦ «Юниверс» МГЦ, 1990. 62 с.
185. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: изд-во МГУ, 1986. 260 с.
186. Хализев В. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 400 с.
187. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2-е изд. М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. 260 с.
188. Холопова В. Классицистский комплекс творчества Стравинского в контексте русской музыки. Статьи. Исследования. М., 1985. С. 40–68.
189. Холопова В. Мелодика: научно–методический очерк. М.: Музыка, 1984. 88 с.
190. Хохловкина А. Берлиоз. М., 1960. 547 с.
191. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX в. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 457 с.
192. Хохловкина А. Немецкая романтическая опера. Вебер. Западноевропейская опера. Конец 18 – первая половина 19 века. Очерки. М.: Музгиз, 1962. С. 285–326.
193. 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.
194. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М.: Композитор, 2010. 281 с.
195. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. М.: Музыка, 1980. 296 с.
196. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964. 159 с.

197. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского..М., 1971. 245 с .
198. ЦуккерманВ. Музыкально-теоретические этюды. О музыкальной речи Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
199. Цыбко Е. Ария: от барокко к классицизму: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2005. 244 с.
200. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986. 254 с.
201. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке.Музыкальное искусство и наука: Сб. статей. [ред.-сост. Е.В. Назайкинский]. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 13–46.
202. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века. Дисс.... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2012. 170 с.
203. Шавердян Р. Мелодика Верди. *Советская музыка*, 1960. № 6. С. 94–101.
204. 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.
205. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
206. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
207. Шестаков В. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М.: Искусство, 1983. 358 с.
208. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
209. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. В 2–х тт. М.: Мысль, 1993. Т. I. 664 с.
210. Эсе Ласло. Если бы Верди вел дневник. Пер. с венг. Будапешт: Корвина, 1966. 295 с.
211. Эсхил. Трагедии. [пер. с древнегреч. С. Апта; вступ. ст. Н. Сахарного]. М.: Худ. лит., 1971. 383 с.

212. Юдкин И. Трактовка оперного персонажа в музыке. Искусство социалистических стран Европы. Проблема героя. К., 1988. С. 151–160.
213. Яковлев В. «Орестея» С. И. Танеева в театре. Избр. труды о музыке. М., 1971. Т. 2. С. 275–287.
214. Яковлев В. Пушкин и музыка. М., 1957. 264 с.
215. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М.-Л.: Гос. муз.издат, 1947. 242 с.
216. Яусс Х. К проблеме диалогического понимания. [пер. с нем. Е. Богатыревой]. *Вопросы философии*. 1994, №12. С. 97–106.
217. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese. «Osterreichische Musikzeitschrift», 1981. Н. 9. S. 460–465.
218. Baumgart H. Aristoteles, Lessihg und Goethe über das ästhetische Prinzip der Tragedie. Leipzig. Teubner. 1877. 83 s.
219. Bernays J. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie der Berlin. Hertz. 1880. 187 s.
220. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung. Schweizerische Musikzeitung, 1985. P. 97–115.
221. Butcher S. Aristotle's theory of Poetry and fine art with a critical text and translation of the Poetics, 2 ed. London. Macmillen. 1898. XXXI. 409 p.
222. Else G. F. Aristotle's Poetics. The argument. Cambridge (Mass.). Harvard univ. press. 1957. XVI. 670 p.
223. Gunter G. Grundrüge der tragischen Kunst Ans dem Drama der Griechen entwickelt. Leipzig. Berlin. W. Friedrich. 1885. VIII. 543 s.
224. Heidegger M. Existence and being. London, 1966. 399 p.
225. Hebraeus L. The philosophy of love. London, 1937. 465 p.

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

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

1. **Ван Лунчуань.** Особливості оперної сюжетології в творчості російських композиторів ХІХ століття. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 87–98.
2. **Ван Лунчуань.** Жанрово-тематичні засади італійської опери: від історичних витоків до вокально-виконавської автономії. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 184–196.
3. **Ван Лунчуань.** Антиномії трагічного у світлі музикознавчого підходу. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 193–203.
4. **Ван Лунчуань.** Сюжетологічні засади італійської опери доби романтизму: єдність дії та особистісної рефлексії. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 1. С. 233–245.

в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):

5. **Ван Лунчуань.** Эстетические и психологические предпосылки формирования эпической оперы: от эмпатии к отчуждению. *The European Journal of Arts. Scientific journal.* Vienna, 2019. №1–2. S. 8–14.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ:

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

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