

6. Kuzminykh O. (2017). Muzyka yak khudozhno-vyraznyi zasib u masovykh formakh teatralnoho mystetstva. Culture and information society of the XXI century: Vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh, 20–21 kvitnia 2017 r. The materials of the all-Ukrainian science and theoretical conference of the young scientists (pp. 194–195). Kharkiv: KSAC [in Ukrainian].

7. Lashchenko A. (1999). Ukrainske khorove mystetstvo XXI st. [Ukrainian choral art of the XX century]. Naukovi visnyk NMAU im. P. I. Tchaikovskogo. Kyiv [in Ukrainian].

8. Nevolov V. (2009). Pohliad na problemu «teatr i hliadach». The view for the problem «The Theater and the viewer». VII Cultural studies in the memory of Volodymyr Podkopyayev «The cultural transformation of the modern Ukrainian society»: Vseukr. nauk.-prakt. konf. All-Ukrainian scientific and practical conference. (pp. 245–251). Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

9. Pervysheva I. (2017). Tendentsii rozvytku pryntsyypiv montazhnosti novoho ta novitnoho chasu. The tendencies in the development of the principles of montage of the new and up-to-date time. Culture and information society of the XXI century: Vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh, 20–21 kvitnia 2017 r. The materials of the all-Ukrainian science and theoretical conference of the young scientists (pp. 203–205). Kharkiv: KSAC [in Ukrainian].

10. Tkach T. (2008). Deiaki teoretychni aspekty muzychnoi komunikatsii u sferi khorovoho vykonavstva. Some theoretical aspects of musical communication in choral performance. Naukovi visnyk Natsionalnoi muzychnoi Akademii Ukrainy im. P. I. Tchaikovskogo. Scientific Bulletin NMAU named after Petro Tchaikovsky, 74, 50–57. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017

УДК 78.01/.08+782.1/784.95 DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-338-349

Дун Синьюань

<https://orcid.org/0000-0003-0804-1547>

*здобувач кафедри історії музики
та музичної етнографії*

ОНМА ім. А. В. Нежданової

OdDongXinyuan@gmail.com

МУЗИЧНІ ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В ОПЕРАХ М. А. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

Мета статті — виявити музично-мовні принципи створення образу оперного персонажа в творчості М. А. Римського-Корсакова, також визначити роль музичного начала в образній драматургії опер російських композиторів класичної доби. Методологія дослідження визначається

текстологічним та жанрово-типологічним підходами. **Наукова новизна** пов'язана з виділенням головних принципів побудови образу персонажа в творчості М. А. Римського-Корсакова та з доведенням фундаментального значення категорії хронотопу в його оперній поезиці. **Висновки** вказують на те, що збільшення виразових можливостей мелодійної тематизації оперного тексту виступає провідним способом персоніфікації оперного образу, у тому числі мотивне формування музично-тематичної горизонталі та її щільне заповнення лейтмотивами дозволяє створювати в оперному тексті ефект «нескінченної мелодії» як один з характерних моментів мимовільного вагнеріанства М. А. Римського-Корсакова.

Ключові слова: Римський-Корсаков, оперна поезика, хронотон, образ героя, музичні домінанти оперної творчості Н. А. Римського-Корсакова, музична мова, музичний тематизм.

Dong Xinyuan, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Musical principles of creating an opera character in the N. A. Rimsky-Korsakov's operas

The purpose of the article is to reveal the musical and linguistic principles of creating an image of an opera character in the works of M. A. Rimsky-Korsakov, as well as to determine the role of the musical beginning in the figurative drama of the operas of Russian composers of the classical age. **The methodology** of the research is determined by the textual and genre-typological approaches. **Scientific novelty** is connected with the allocation of the main principles of constructing the image of the character in the works of M. A. Rimsky-Korsakov and the proof of the fundamental significance of the category of chronotope in his operatic poetry. **The conclusions** indicate that the increase of expressiveness of the melodic thematisation of the operatic text acts as the leading way of personification of the operatic image, including the motive formation of the musical-thematic horizontal and its dense filling with leitmotifs, allows us to create in the operatic text the effect of «infinite melody as one of the characteristic moments of involuntary wagnerism M. A. Rimsky-Korsakov.

Keywords: Rimsky-Korsakov, operatic poetics, chronotope, image of the hero, musical dominants of N. A. Rimsky-Korsakov's opera works, musical language, musical thematism.

Дун Синьюань, соискатель кафедры истории музыки ОНМА им. А. В. Неждановой

Музыкальные принципы создания образа персонажа в операх Н. А. Римского-Корсакова

Цель статьи — выявить музыкально-языковые принципы создания образа оперного персонажа в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, также определить роль музыкального начала в образной драматургии опер русских композиторов классической эпохи. **Методология** исследо-

вання *определяется текстологическим и жанрово-типологическим подходами. Научная новизна* связана с выделением главных принципов построения образа персонажа в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и с доказательством фундаментального значения категории хронотопа в его оперной поэтике. *Выводы* указывают на то, что увеличение выразительных возможностей мелодической тематизации оперного текста выступает ведущим способом персонификации оперного образа, в том числе мотивное формирование музыкально-тематической горизонтали и ее плотное заполнение лейтмотивами позволяет создавать в оперном тексте эффект «бесконечной мелодии» как один из характерных моментов невольного вагнерианства Н. А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова: Римский-Корсаков, оперная поэтика, хронотоп, образ героя, музыкальные доминанты оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова, музыкальная речь, музыкальный тематизм.

Актуальність теми та проблемного напряму дослідження визнається тим, що уся творчість М. Римського-Корсакова від «Псковитянки» до «Китежа» являє собою прямий шлях оперної реформи, обумовлений прагненням композитора створити єдину універсальну модель оперного жанру. Опера поетика Римського-Корсакова — унікальний у світовій художній практиці приклад системної логічної єдності всіх творів у даному жанрі, коли всі композиційні компоненти спрямовані на виявлення духовної єдності людини. Те, що прийнято називати мотивом поведінки героя, психологічним підтекстом його вчинків, є явищем дуже широким, що не лише індивідуалізує персонажа, а й дозволяє побачити й зрозуміти загальні для свідомості людини стани та прагнення. Мотиви, що рухають героями опер Римського-Корсакова, не випадкові, відповідають тем антиноміям буття, що як загальну двоїстість життя розкриває композитор у сюжетах та драматургії своїх опер [5].

Названі мотиви дії, що відображують становлення образів, набувають більшої конкретності завдяки їх *персоніфікації*. Іншими словами, вони сприймаються не стільки як ставлення одного героя до іншого, скільки як його сутнісне визначення, як підтвердження основної риси характеру героя. Наприклад, Февронія переймається жалем і високою християнською любов'ю до Григорія Кутерьми тому, що вона є носієм дару всепрощаючої любові. Несчасть Грязного не визначається його егоїстичною любов'ю до Марфи, навпаки, його почуття до Марфи поглинається фатальною похмурністю його душі як головним властивим йому станом. Герої опер для Римського-Корсакова із самого початку — носії певного типу почуттів, які вони й

розкривають у своїх відносинах. Тому для композитора дуже важливо глибоко розробити характер цього почуття, дати йому ціннісне визначення, вивести його в ролі оперного символу з широкою смисловою основою. Уточненню, конкретизації, художній завершеності подібних символів служить музична мова опер.

Мета статті — виявити музично-мовні принципи створення образу оперного персонажа в творчості М. Римського-Корсакова, також визначити роль музичного начала в образній драматургії опер російських композиторів класичної доби.

Основний зміст роботи. Музичну сторону опер М. Римського-Корсакова можна назвати провідним засобом, головним важелем інтерпретації основних мотивів-символів. Серед них — символіка часу й простору, яка, на перший погляд, видається фоновим засобом, але в загальному жанрово-композиційному контексті обертається вищим і граничним знаком деміургічного природно-стихійного начала історії, що ввергає окремі людські долі до круговороту знаменних подій.

Ігрова змінність часу — простору, а також гра із ціннісно завершеним, абсолютно «готовим», що перебуває в острівному положенні, самодостатнім, тому епічно обумовленим минулим (у термінології М. Бахтіна), опирається на емансипацію часу й простору як художніх феноменів, тобто на їх подання як «зображених», виражених художньо-композиційними засобами. За спостереженням Д. Лихачова, «час фактичний і час зображений — істотні сторони художнього цілого твору...»; він також відзначає, що «...у тісному зіткненні із проблемою зображення часу перебуває й проблема зображення позачасового й «вічного»...» [2, 212, 217, 234]. Специфіка музичної поетики Римського-Корсакова полягає в тому, що він і «фактичний» час запроваджує як зображений — не тільки як час життя (сценічного) і вчинків своїх оперних героїв, але і як власний авторський музичний час — сучасні йому, оновлені засоби музичної виразовості, що вступають в «діалог незгоди» із традиційним, типізованим матеріалом обрядово-фольклорних жанрів, що несуть епічне, тобто вже позачасове, у чистому вигляді. Цей матеріал композитор показує шляхом і цитування, і стилізації — але *стилізації, гранично уподібненої до цитування*, що ототожнює авторське й анонімне колективне висловлення, з підпорядкуванням першого другому, розчиненням в ньому.

Музика як онтологічний феномен (первинні народнопісенні, хороводні жанри) протистоїть вторинній індивідуальній авторській

композиції, одночасно реалізуючись у ній як в певному досвіді пізнання першооснов музичної творчості. Між різними музично-часовими вимірами проведені чіткі межі, забезпечені риторичністю музичних «формулювань».

Модель кожної опери служить виявленню основної ідеї, основного сюжету — *«метасюжету»* — у конкретному композиційному матеріалі. Це перехід від однієї групи уявлень про світ до іншої в пошуках істини про людину та її загальноісторичне призначення. Кожна з цих груп представлена через сукупність персонажів. Різні композиційні ходи, способи композиційного здійснення окремих оперних сюжетів спрямовані на виявлення цієї уніфікованої семантичної основи. Мова йде не просто про універсальне трактування композиційно-драматургічних принципів опери, але *про розуміння опери як універсальної форми музичної творчості, здатної осягнути, сполучити весь накопичений, наявний матеріал музики, а тому здатної виявити загальну єдину природу людської особистості*. Саме такий підхід до жанру стає реформою оперної поезики в творчості М. Римського-Корсакова. Ця творчість дозволяє говорити про відкриття іншої системи зв'язків між словесно-поетичним текстом як першоджерелом лібрето й структурою самого лібрето, законами сценографії й композиційним розгортанням сюжету, образними структурами та їх стильовим вирішенням, мовою поетичного опису й музичною мовою, інтонаційним вибором і загальною семантикою жанру. Усі названі явища утворюють нерозривне коло оперної поезики композитора. Сполучним рівнем служить композиція опери, що набуває типових ходів, котрі забезпечують образну типологію.

Значення «мотиву» стає загальнодраматургічним: це й вираження ціннісної зумовленості образу, тобто мотив дії, поведінки героя, що виділяє й об'єднує долю групи персонажів, і власне музичний мотив — лейтмотив, що володіє своєю специфічною інтонаційною семантикою, відсилає до «долі» самої музики, до історії музичного формоутворення. З останнім пов'язана «енциклопедичність» оперної мови Римського-Корсакова. Римський-Корсаков звертається і до такої, типово трагедійної теми-мотивації, як «творення — руйнування», у деяких випадках перехідної у «загибель — відродження»; смерть героя або його відхід з реального людського світу є обов'язковим сюжетно-композиційним ходом опери.

Однак трагедійною концепцією опери в творчості Римського-Корсакова назвати не можна. Навіть у випадку звернення до конкретної

історичної події та її учасників (в «Псковитянці», «Царевій нареченій», «Сервілії». «Пану воєводі») загибель позитивних персонажів виявляється «дозволеною», виправданою й «виправленою», перетвореною в композиційному завершенні опери, тобто переведеною у пост-трагічний вимір.

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

Прагнення показати цілісний зміст загальної для всіх події, вчинку окремої людини й взаємозалежності названих начал змушує Римського-Корсакова обирати літописний тон — як у лібрето, так і в музичній композиції опери, щоб досягти «органічної цілісності настроїв» і логічності їх зміни. Зовнішня драматична динаміка «положень» поступається місцем динаміці «станів», почуттів. Звідси й особливий характер музичної символіки опери, що дозволяє зрозуміти

символічні функції музичних прийомів і в більш ранніх операх, висвітлює їх ретроспективно.

«Гра часів» виникає як гра музично-стильових меж усередині твору. Сполучення ціннісно-завершеного епічного часу й гостроти переживання теперішнього моменту відбувається не тільки в часовій послідовності опери, діахронно, але й у просторовій фактурній вертикалі, відбиває наповнення сценічного простору, здійснюється симультанно — шляхом «гармонійних ускладнень», включення «автономної гармонійної логіки», комплексів дисонантної діатоніки й «сторонньої хроматики» [4].

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 стисканням у часі, тобто музика в опері перетворює умовний сценічний зображуваний час у безумовний фактичний. Але через цю свою «фактичність», часову безпосередність музика апелює — музичними ж засобами — до того, що вже відбулося у минулому, закріпленому, замкненому у відомих жанрових формах, котрі стали невід’ємною частиною певного культурно-семантичного простору; адже відношення жанру до культури визначається його *місцем* у ній, у соціально-ідеологічній ієрархії культурних артефактів.

З іншого боку, музичний час опери, по суті, є відбиттям психологічних станів героїв, динаміки розвитку основних образів, а в більш широкому сенсі — відбиттям світорозуміння самого автора, тобто затверджує сьогодення як провідний часовий аспект. У такий спосіб в оперну поетику входить і часова антиномія «минуле — сьогодення», актуальність якої для Римського-Корсакова виявляється через його інтерес до казково-легендарного часу. Слушне зауваження Д. Лихачова: «Вихід з казкового часу в реальність відбувається... за допомогою самовикриття оповідача: вказівки на несерйозність казкаря, на нереальність усього, що ним розповідається, зняттям ілюзії» [2, 227]. З таким самовикриттям пов’язані завершення пізніх казкових опер («Казки про царя Салтана», «Золотого півника»); але Римський-Корсаков використовує й інші прийоми виходу до реальності. По-перше, це фінальне об’єднання учасників сценічної дії у визначеній позасюжетній післямові, що несе актуальне моральне твердження як вказівку на підвищену серйозність автора-«оповідача» (другий етап

фіналів); по-друге, застосування далекої щодо казково-епічного матеріалу, учудненої дисонансної сфери, що демонструє реальний драматизм буття музичної свідомості.

Проблема простору в опері пов'язана насамперед зі сценічним простором, зі зміною декорацій. Разом з тим це обсяг сприйняття світу, даний тому або іншому герою. Так виникає антиномічність і просторових координат опери як «двосвітність» реального — уявленого (ілюзорного), замкненого — відкритого, кінцевого — нескінченного, історичного (побутового) — природного простору, що певним чином віддзеркалює перехідність як особливу якість мислення композитора (див. про перехідність: [1]).

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

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

З іншого боку, певні природні простори символізують часове життєве становлення героя; такими є водний простір в «Садко», «Салтані», зоряне піднебесся, повітряний простір — у гоголівських операх, в «Младі», ліс — в операх «Псковитянка», «Снігурка», «Млада», «Бо-

яриня Віра Шелога», «Пан воевода», «Китеж». Особливістю ігрового трактування хронотопів є вільне розміщення персонажів як у часі, так і в просторі. У підзаголовку «Ночі перед Різдом» композитор указує, що «дія відбувається в Малоросійському селі Диканька, у палаці в столиці та у повітряному просторі». Таке ж вільне переміщення героїв ми зустрічаємо в «Младі», «Садко», «Кащеї», «Салтані» і в деяких інших операх. Зіставлення кінцевого, обмеженого й нескінченного, безмежного часу й простору виявляє опера «Моцарт і Сальєрі»: час Сальєрі обмежений проміжком від задуму злочину до його здійснення; час Моцарта є тотожним буттю його музики. Для виявлення внутрішнього стану Сальєрі композитор користується показом замкненого простору, обмеженого кімнатою, яку цей персонаж не залишає, тоді як Моцарт, ідучи, залишається в думках Сальєрі й у звучанні своєї музики, назавжди належить вільному від злих помислів творчому простору... Символічним щодо цього уявляється завершення «Псковитянки»: Ольга відкидає пропозицію батька, і загибель її наступає як «крок до волі» у той момент, коли вона виходить із замкненого простору намету Грозного. Схожа ідея руйнування, подолання сковуючого простору стане провідною в опері «Кащей безсмертний».

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

Одухотворена людською присутністю природа та обшинне народне буття, пов'язане з природним началом, представляють завжди й тільки позитивну сферу опер. До неї примикають музичні характеристики героїв, частіше — героїнь, що персоніфікують здатність до любові-дару; їх лейтмотиви заміняють звичайні теми любові, оскільки останні виражають особистісне почуття, обмежені ним. Римський-Корсаков же прагне виявити загальнолюдську важливість любові як особливого «резонансного» духовного стану. З цією метою він обирає пісенно-діатонічні теми, близькі фольклорним, що сприяють узагальнено-типізованому тлумаченню образів прекрасних героїнь — Марфи, Марії, Февронії, для яких любов-дар є споконвічно притаманною, природною властивістю. Так музично втілюється і мотив соборності.

У тих випадках, коли внутрішній світ героїні вимальовується поступово, Римський-Корсаков поглиблює кантиленну пісенну сторону їх партій у міру того, як народжується й розкривається в їх образах

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

Природа в оперній поетиці Римського-Корсакова також «двоїста»; з одного боку, вона є частиною народного побуту, позитивним началом, що творить людину; з іншого боку — характеризується як сфера незвичайного, чудесного, що дивує й навіть лякає. Вона презентує фантастичну сферу опер Римського-Корсакова. В іншому своєму значенні природні образи змушують композитора шукати незвичайні виразні прийоми, обновляти музичну мову, вводити дисонантну гармонійну сферу, зіштовхувати дві діатонічні системи, створювати ділянки «автономної нестійкості» — невіршених функціональних тяжінь, тобто творити те саме «гармонійне зло», проти якого композитор часто повставав, виявляючи недозвільні й непідготовані дисонанси, «неправильні» функціональні послідовності у творчості Вагнера та Мусоргського [3; 4].

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

Саме нові мелодійні формули, *мелодійні теми* дозволяють композитору музично виразити перехід від чудесного до згубного, так само як і показати рятівне переродження. Наприклад, арпеджований хід

по звуках зменшеного септакорда у високому регістрі, у партіях арфи або струнних передвіщає появу Панночки, Волхови, Царівни-Лєбідь, тіні князівни Млади у снах Яромира. Ця ж гармонія в низькому регістрі, посилена тремолоючим звучанням, стає загрозливим знаком. Так, в операх «Псковитянка» і «Бояриня Віра Шелога» подібні сценічні ситуації (сцена в лісі) підкреслені за допомогою тривалого застосування зменшеного септакорда на тих самих словах: «А ліс густий: берези та осики...» Це ж співзвуччя набуває особливо похмурого характеру у сцені грози в «Псковитянці». Ланцюжок зменшених септакордів з'являється в партії Оксани, що милується картиною зоряного піднебесся, на словах «Ух, страшно...» Послідовність зменшених септакордів на відстані тритону використовується в «страшних секвенціях» в «Ночі перед Різдом».

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

Відтак **наукова новизна** дослідження пов'язана з виділенням головних принципів побудови образу персонажа в творчості М. А. Римського-Корсакова та з доведенням фундаментального значення категорії хронотопу в його оперній поетиці.

Висновки. Мотивне формування тематичної горизонталі та її щільне заповнення лейтмотивами дозволяє знаходити в «Китежі» ефект «нескінченної мелодії» — один з характерних моментів мимовільного вагнеріанства композитора.

У композиторській творчості дев'ятнадцятого століття, і це час пов'язують із домінуючим романтичним напрямом, мелодика в

музиці набуває нових синтаксичних й формальних можливостей, обумовлюючи новий тип музичної теми, тематичного комплексу, а також нові аспекти взаємозалежності між тематизмом та музичною формою. Мелодика починає панувати над фактурними нормами, з одного боку, убираючи функціональні залежності тонів, властиві гармонійній вертикалі, тобто перетворюючись на лінійно розміщену гармонію (гармоніємелодію), а з іншої сторони — підкоряючи побудову гармонійної вертикалі інтонаційній волі мелодійної горизонталі, тобто перетворюючи гармонію в мелодію (мелодіегармонія). Перший напрямок збільшення виразних можливостей мелодійної тематизації оперного тексту є показовим для творчості М. Римського-Корсакова; інший обумовив інтонаційну природу музичного тематизму опер М. Мусоргського. Оперна поетика П. Чайковського виявляє гармонійну рівновагу обох тенденцій взаємодії мелодійно-тематичного та фактурно-гармонійного планів музичного оперного тексту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. 126 с.
2. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.
3. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 397 с.
4. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. О музыкальной речи Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
5. Ястребцев В. Воспоминания. 1866—1897. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Л.: Музыка, 1959. Т. 1. 526 с.

REFERENCES

1. Gerasimova-Persian, N. (1994). Russian music of the XVII century — the meeting of two eras. M.: Music [in Russian].
2. Likhachev, D. (1979). Poetics of ancient Russian literature. M.: Nauka [in Russian].
3. Solovtsov, A. (1984). N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of life and work. M.: Music [in Russian].
4. Zukkerman, V. (1975). Musical and theoretical studies. About the musical speech of Rimsky-Korsakov. M.: Soviet composer, Vol. 2 [in Russian].
5. Yastrebtsev, V. (1959). Memoirs. 1866—1897. Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. L.: Music, V. 1 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017