

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-3>**Анатолій Валентинович Носуля**

ORCID: 0000-0002-3003-6472

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

avn.odma@gmail.com

АКТУАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Мета роботи — розглянути актуальні теоретичні аспекти дослідження генезису та подальшого еволюційного розвитку європейського оперного мистецтва у широкому культурно-історичному контексті. **Методологія дослідження** визначається поглибленим музикознавчим, музично-аналітичним, виконавським та семіологічним підходами, з виділенням жанрово-стильових та музично-драматургічних параметрів формування оперного жанру. **Наукова новизна статті** полягає у виявленні музично-історичних, художньо-естетичних, структурно-композиційних та музично-драматургічних основ оперного жанру, які стають показовими та симптоматичними для європейської музичної культури, оскільки дозволяє найбільш повно виразити її характерні риси, сутнісні ознаки та типологічні параметри. **Висновки.** Оперний жанр постає одним із найскладніших художніх явищ, оскільки, з одного боку, в опері надзвичайно рельєфно виділяється її театральна приналежність з усіма властивими для останньої умовностями, з іншого опера живе переживаннями, відтворює та «проживає» переживання на сцені і робить своїм головним предметом людську здатність до співчуття, як до сприйняття різних психоемоційних станів у всьому діапазоні почуттів — від трагічного напруження, до радості та катартичного просвітлення. Ще яскравіше, ще більш концентровано зазначені якості оперного жанру проявляються в камерній опері, коли вся увага слухача цілком зосереджена на переживаннях обмеженої кількості персонажів, або зовсім зосереджені на одному герої, як це відбувається в моноопері. Концентрація всього оперного дійства навколо героя, спонукає розглянути засадний погляд на театрального героя, причому театральність стає основою як вивчення його як автономного художньо-естетичного явища, так й визначення шляху самопізнання людини тієї епохи, у яку

створено твір. Зазначимо, що в умовах театральної естетики шлях до реальної людини пролягав двома магістральними напрямками. Одне передбачало зниження «високого» героя, інше – піднесення земного. У образі героя дуже сильно виявляє себе життєвий початок, оскільки герой в опері як певний об'єкт, якась особистість, він у своєму оперно-сценічному бутті висловлює «правду життя» і, більше того – вищий задум. Таким чином, здобувши жанрову визначеність, опера одночасно піднялася до рівня естетично та суспільно значущого жанру. Вона стала в один ряд із тими жанрами інших мистецтв, яким до цього належало пріоритетне становище у відображенні людини та її долі.

Ключові слова: опера, європейське оперне мистецтво, театральність, оперний герой, камерна опера, драматургія опери, художня цілісність.

Nosulya Anatolii Valentynovych, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Current theoretical aspects of the studying evolution of European opera art: history and modernity

Purpose of the work – to look at the current theoretical aspects of research the genesis and further evolutionary development of European opera art in a broad of cultural and historical context. **The research methodology** is determined by the deepened musicological, musical-analytical, performing and semiological approaches, with views of the genre-style and musical-dramatic parameters of the formation of the operatic genre. **The scientific novelty** of the article lies in the revealed musical-historical, artistic-aesthetic, structural-compositional and musical-dramatic foundations of the operatic genre, which become demonstrative and symptomatic for European musical culture, because it allows to more fully express the characteristic features, essential signs and typological parameters. **Conclusions.** The opera genre is one of the most complex artistic phenomena, in the opera its theatrical affiliation with all its inherent conventions stands out extremely clearly, from which opera is alive with experiences, therefore it “lives” experiences on stage and uses her main subject to focus on the human ability for empathy as the perception of various psycho-emotional states across the entire range of feelings – from tragic stress to joy and cathartic enlightenment. Even brighter, even more concentrated properties of the operatic genre appear in chamber opera, when all the listener’s attention is completely focused on the experiences of a limited number of characters, or completely focused on one character, as happens in a mono-opera. The concentration of the entire operatic action around the hero encourages us to consider a general view of the theatrical hero, and theatricality becomes the basis for both the study of an autonomous artistic, aesthetic phenomenon and the determination of the path of self-knowledge of a person of the era in which the work was created. Let us note that in the conditions of theatrical aesthetics, the path to a real person ran along two main directions. One implied the demotion of the “high” hero, the other – the rise of the earthly one. In the image of the hero, the principle of life manifests

itself very strongly, since the hero in the opera as a certain object, some kind of personality, in his operatic stage existence he expresses the truth of life and, moreover, the highest plan. Thus, having acquired genre definition, opera simultaneously rose to the level of an aesthetically and socially significant genre. It became on a par with those genres of other arts, which previously had a priority position in reflecting man and his fate.

Key words: *opera, European opera art, theatricality, opera hero, chamber opera, opera dramaturgy, artistic integrity.*

Актуальність теми роботи. Вивченню різних аспектів європейського оперного мистецтва присвячена значна кількість дослідницьких праць, однак опера знову і знову привертає до себе увагу новими проявами та новими особливостями свого існування. Єдине художнє ціле опери утворюється завдяки унікальній взаємодії та взаємопроникненню таких феноменів, як музичне та сценічне дійство, принципи оперної драматургії та традиції європейського театру, слово та музика, акторська гра та режисура оперної вистави, естетика оперного костюма та оперних декорацій. Не випадково оперу часто називають лабораторією «стилю людської інтонації епохи» [2, с. 52], в якій відбувається взаємопроникнення музичної та мовної інтонації. Надзвичайна значущість для опери словесного та музичного рівнів створює умови для потенційно можливого суперництва між ними, проте лише через гармонійну єдність усіх своїх складових опера досягає того рівня мистецького впливу, який і дозволяє говорити про неї як про стиль людської інтонації епохи.

У зв'язку з цим, особливої актуальності набуває вивчення феномена оперного мистецтва як явища що постійно знаходиться у процесі динамічного руху та постійного модифікування з одного боку, з іншого – має усталені жанрові форми і драматургічні установки, що формувалися протягом чотирьох століть.

Мета роботи – розглянути актуальні теоретичні аспекти дослідження генезису та подальшого еволюційного розвитку європейського оперного мистецтва у широкому культурно-історичному контексті. **Методологія дослідження** визначається поглибленим музикознавчим, музично-аналітичним, виконавським та семіологічним підходами, з виділенням жанро-

во-стильових та музично-драматургічних параметрів формування оперного жанру. **Наукова новизна статті** полягає у виявленні музично-історичних, художньо-естетичних, структурно-композиційних та музично-драматургічних основ оперного жанру, які стають показовими та симптоматичними для європейської музичної культури, оскільки дозволяє найбільш повно виражати її характерні риси, сутнісні ознаки та типологічні параметри.

Виклад основного матеріалу. При розгляді історичного шляху розвитку жанрової форми опери як важливої складової загальної еволюції світової музичної культури, слід звернути увагу, що зародилася вона, як відомо, у вузькому колі флорентійських аристократів. Учасників флорентійської камерати та головних її представників (в особі поетів і композиторів, співаків та музикантів), Б. Ярустовський вважав «модерністами» свого часу: вони шукали новий вид синтетичного музичного мистецтва, близький до ідеалів Ренесансу, прагнули знайти нові засоби для розкриття внутрішнього світу людини» [9, с. 9]. Інакше кажучи, на початку свого історичного шляху, опера формується не на великій сцені, а в надрах камерного музикування, і головною темою творчих інтересів творців нового жанру була сама людина, її почуття та переживання. Б. Ярустовський вбачає «великий історичний зміст руху від естетичних церковних норм до «античного» гуманізму, до злиття поезії з музикою, від середньовічної поліфонії до гомофонно-гармонійних форм» [9, с. 9].

У своїй діяльності представники флорентійської камерати спочатку були спрямовані на відновлення традицій давньогрецької драми з музикою, проте на цьому шляху було знайдено щось якісно нове, чому було відведене виняткове місце в музичній культурі – «на останній хвилі Ренесансу виник феномен музичного театру – опера, «драма із музикою» [4, с. 6]. М. Мугінштейн називає новий жанр феноменом нової культури, її символом, явищем, у якому вся увага націлена на внутрішній світ людини, піднятий на раніше невідому поетичну висоту.

Загальна еволюція, як і динаміка розвитку того чи іншої виду мистецтва, безпосередньо пов'язані з потребами суспільства, із запитамі, які висувало соціальне середовище мистецтву. Невипадково, у вихованні гармонійно розвиненої особистості у Стародавній Греції, як відомо, музика займала одну з провідних позицій. Так, у своїх «Трактатах про ораторське мистецтво» Марк Туллій Цицерон головними заняттями вільної та шляхетної людини назвав поезію, математику, грамоту, гімнастику та музику [7, с. 253].

Опері судилося зайняти абсолютно виняткове місце в історичному музичному процесі, не випадково Б. Асаф'єв говорить про оперу як чуйний «барометр інтонаційного налаштування епохи» [2, с. 53]. Дослідник вказував, що «в епохи, коли відбуваються складні процеси інтонаційних криз у музиці та мови під тиском різких зрушень у суспільних відносинах, переростання побуту і всієї емоційно-сміслової якості та стилю людської мови, в мистецтвах «вимовлення» змісту психіки людини, що оновлює себе, тобто в мистецтвах інтонаційних – у поезії та музиці, особливо в пісні та опері, відбуваються корінні та глибокі перевороти» [2, с. 52–53]. Тому можна визначити оперний жанр як феномен, що постійно змінює свій вигляд, своє обличчя в різних епохах, художніх і стильових напрямках і водночас зберігає «живу сутність», і, відповідно, жанрова класифікація (типологія) опер повинна спиратися не на будь-який загальний критерій а вимагає комплексного підходу, здатного поєднувати кілька ознак. Саме виникнення оперності, на думку Б. Асаф'єва, значно більшою мірою, ніж прийнято це думати, корениться у «сфері інтонації як художньої майстерності» [2, с. 53].

Розмірковуючи на цю тему, Б. Асаф'єв приходиться до твердження, що виникнення опери в європейській культурі стало можливим лише тоді, коли «люди навчилися співати, володіючи диханням та грудьми саме так, як тепер заведено говорити природно, емоційно тепло, «на діафрагмі»» [2, с. 53]. Дослідник вважає, що саме особливі культурні умови, які виникли в епоху Ренесансу, що стали основою для створення мистецтва

«нової людини», що «проголосило право вільного виявлення душевності, емоції поза ярма аскетизму, викликало до життя і новий спів, в якому звук, що співає, співаючий звук став виразом емоційного багатства людського серця у безмежних його проявах» [2, с. 53]. Таким чином, тільки подібне глибоке переосмислення основ музичного та музично-театрального мистецтва, при якому мистецтво інтонування змінилося настільки, що за допомогою голосу можливим стало передавати найдрібніші градації душевного та емоційного станів людини, стало основою появи оперного мистецтва.

В оперному жанрі з моменту його формування можна виділити два рівних за значимістю елементи, а саме – мелодійний початок і речитатив. Отже, феномен оперного мистецтва немислимий поза вокальним інтонуванням, що народжує мелодію, оскільки симфонічний оперний оркестр, хоч би яким досконалим він був, неспроможний замінити собою «безпосередню, беззастережну чарівність людського голосу» [2, с. 54]. В однаковій мірі опера не може існувати і без інтонаційно осмисленої речитативі у всіх її множинних різновидах (від побутової говірки до урочистої та величної ораторської риторики), оскільки саме речитативні епізоди стають головними репрезентантами характерів оперних героїв та вираженням їх емоційно-психологічних станів.

Разом з тим, незважаючи на такі важливі первинні установки, новий жанр знаходився лише на початку свого шляху, тому що всі наступні епохи, всі стильові напрямки в музиці мали великий вплив на подальше формування опери, яка, у свою чергу, чуйно відгукувалася на всі їхні запити. Саме у зв'язку з цим принципи вокального інтонування, та й сама естетика оперного співу, багаторазово видозмінювалися протягом більш ніж чотирьох століть. Наприклад, речитативні епізоди та монологи, так само як і аріозні епізоди, в операх композиторів різних епох і шкіл абсолютно різні і за стилем письма, і за тими вимогами, які висуваються до виконавця. Виникають відмінності й у техніці дихання, естетиці і силі звуку, й у способах інтонування, що дозволяє об'єднувати настільки вирізняються прояви одним визначенням «спів на

діафрагмі» і вимагають більш детального вивчення у кожному окремому випадку.

Як широковідомо, історія оперного мистецтва починає свій шлях з появи *Дафни* (1594) і *Еврідики* (1600) Якопо Пері, а також *Еврідики Джуліо Каччіні* (1602), написаними на тексти *Оттавіо Рінуччіні*. Всі автори перших опер, як музичної, так і словесної їхньої складової, були членами знаменитої «Флорентійської камерати», головна ідея якої, як відомо, полягала в необхідності дотримання до естетичних принципів давньогрецької трагедії та застосування її принципів у сучасній їм музиці. Музиканти «Кола Барді» полемізують із готичним мистецтвом середньовічної поліфонії, звертаються до співу solo та створюють так званий «*stile rappresentativo*» – речитативний стиль.

Г. Аберт називає самим «пекучим питанням» оперного жанру, який робив свої перші кроки, питання про співвідношення слова та інтонованого звуку, тобто слова і музики, і на його переконання учасники «Флорентійської камерати» вирішували його на користь традицій античності, тобто на користь слова [1, с. 235].

Якщо звернутися до поглядів на музику давньогрецьких філософів, то серед значної кількості мислителів особливо привертають увагу думки про музику Платона (невипадково вивченню позиції Платона відводить особливе місце у дослідженнях О. Лосев) [3]. Як вказував вчений, «з історико-естетичної точки зору дуже важлива тверда думка Платона про музику як про мистецтво, найближче до самого процесу психічних переживань». Автор підкреслює, що дана позиція багато у чому є також пов'язаною з ім'ям Аристотеля, однак Аристотель запозичив та розвив цю теорію свого вчителя Платона. Як відомо, Платон стверджував, що музика є породженням союзу трьох елементів – слова, гармонії та ритму, що краса та досконалість дикції у співі мають відповідати характеру душі. Тому згадане вчення Платона про близькість музики з комплексом психічних переживань відразу отримує розширене тлумачення як узагальнена естетична концепція,

оскільки музика стає найефективнішим механізмом для того, щоб спрямовувати потік переживань у той чи інший бік [3].

Т. Чередниченко, розглядаючи появу опери, наводить як показовий приклад, який багато у чому пояснює культурно-історичні аспекти формування нової жанрової галузі, збірку вокальних творів одного з «батьків» опери, Дж. Каччіні «Нова музика» («*Le nuove musiche*»). Авторка привертає увагу до дуже важливих пояснень, що були розміщені у вступі до збірки, – «у той час, коли у Флоренції процвітав високоблагородний гурток, що збирався в будинку найсвітлішого сеньйора Джіованні Барді, графа Верніо, я також там бував і можу сказати, що більш важливого навчився з їхніх вчених співбесід, ніж зі своєї тридцятирічної роботи над контрапунктом. Ці вчені дворяни переконували мене не захоплюватися такого роду музикою, яка не дає розчуті слова, знищує думку і псує вірш, щоб пристосуватися до контрапункту, який розбиває на частини поезію. Не що інше як слово, потім ритм і, нарешті, вже звук, а зовсім не навпаки. Вони радили прагнути до того, щоб музика проникала в серця слухачів і справляла там різючі ефекти, якими захоплюються стародавні письменники і на які не здатна наша сучасна музика за допомогою свого контрапункту» [цит. за 8, с. 294–265].

Трактат Дж. Каччіні став першим в історії композиторським трактатом, в якому, зокрема, відкривалася полеміка на тему неактуальності правил і норм композиції що існували на той час, і ширше – суті музичного мистецтва. У ньому на передній план виходила мелодія, яка йшла за словом, а решта голосів була лише її обрамленням, її акомпанементом. Хоча, звичайно, музичні зразки мелодії з акомпанементом існували й раніше, але знайти їх можна було в «низовій популярній музиці» та у навчальних вправах вокалістів. Маніфест шановного композитора, підкріплений іменами грецьких філософів, уможливив зведення низової техніки до «рангу передового музичного стилю» (Т. Чередніченко). Слід особливо відзначити, що учасники «Флорентійської камерати» стежили з особливою пристрасстю за тим, щоб композитори у своїх опусах

не стискали слово у його природному вираженні та не переважували його зайвою звуковою пишністю та ефектністю.

Отже, поява опери не стала випадковим відкриттям музикантів-реформаторів, це завершення завзятої праці та шукань цілого покоління музикантів, серед яких виділялися, з одного боку, ті, хто намагався теоретично підготувати та обґрунтувати новий напрямок (Дж. Барді, В. Галілеї); з іншого – ті, хто намагалися практично застосувати нові ідеї у своїй творчості та, фактично, з'явилися творцями нового жанру (Я. Пері, Дж. Каччини та ін.). І те питання, з якого фактично почалася історія опери – співвідношення слова та музики у музичній драмі – залишається актуальним і сьогодні, оскільки і кожен композитор, і кожна композиторська школа, кожна історична епоха в музичному мистецтві повинні знайти власні відповіді на нього. «І завжди», – як наголошував Б. Асаф'єв – «незважаючи на всі протиріччя у своїх формоутвореннях, незважаючи на постійну вікову жорстоку раціоналістичну критику, якій піддається оперне мистецтво, – воно все-таки є наполегливо життєздатним й залишиться життєздатним, тому що його коріння – в розвитку людської інтонації як емоційно-осмисленої вимовності душевної налаштованості» [2, с. 53].

Подальший динамічний розвиток жанру опери XVII століття був різноманітним й різноплановим. Те, що початкова модель «*dramma per musica*», яка була запропонована флорентійськими майстрами, не набула статусу еталонної, і послідовники сприймали її не як шаблон, якому обов'язково було необхідним слідувати, а скоріш як одну з можливих форм реалізації нового жанрового напрямку. Все це вказувало на неосяжні та майже невичерпні можливості нового жанру, головним стрижнем, головним нервом якого виявлялася тонка взаємодія і синтез її складових – слова, музики та сценічного дійства.

На кожному конкретному історичному відрізку, в різних соціальних, естетичних та етнічних умовах опера ніколи не втрачала здатності до розвитку, і природа цього феномену, ймовірно, лежить у здатності кожного з жанроутворюючих

елементів зберігати власний потенціал до розвитку всередині жанру. Сформовані оперні традиції різних шкіл, при безперечній спільності низки прийомів, все ж таки демонструють значну самостійність, розвиваються за конкретними історичними, соціальними і культурними факторами, що впливають на них. При цьому на різних етапах розвитку в оперному жанрі спостерігається то ухил у бік висування на передню позицію слова, а музика перебуває у його підпорядкуванні, то зворотна ситуація, коли мелодійний початок починає диктувати свої умови та поетичний текст виявляється дещо відсутим зі своїх домінуючих позицій.

Так, мелодекламаційний стиль флорентійської опери, покликаний виділити і посилити роль поетичного тексту, незабаром став зазнавати значних змін. Вже Марко де Гальяно (1575–1642), незважаючи на вплив музикантів флорентійської камерати, у своїй *Дафні* (1608) відходить від речитативно-мелодекламаційного викладу матеріалу, широко використовуючи для цього пісенні мелодійні звороти. Поступово естетика опери XVII століття набуває рис, які призвели до деяких змін у задуманій рівновазі між словом, музикою і сценічним дійством у бік більшої мелодійної витонченості. Долаючи певні складнощі на цьому шляху, опера починає формувати свої власні, властиві лише даному жанру способи театральної виразності, за яких вся палітра почуттів та переживань героїв виражена, насамперед, музично – за допомогою вокальних та оркестрових фарб.

Разом з розвитком нового жанрового напрямку набуває надзвичайної актуальності розвиток музикознавчого погляду на різні аспекти оперного мистецтва. Оперознавство, як воно зараз розуміється, є результатом природного альянсу між новою музикознавчою науковою думкою з її увагою до внутрішніх драматургічних, музично-мовних, жанрово-стильових та багатьох інших суто музикознавчих параметрів вивчення опери із залученням широкого інтердисциплінарного підходу до розгляду цього надзвичайно складного музично-історичного явища. Одним з таких контекстуальних питань стає звер-

нення до явища духовності як особливого значення існуючих духовних визнань розвитку людства, а також стає важливою рисою наукового пізнання. Тому не випадково, що «духовна складова, духовний зміст культури (і людської життя в цілому) виявляли можливості гармонічних зв'язків між людською і божественною середою. Саме тому феномен духовності займає одне з центральних місць у філософсько-теологічних концепціях, починаючи з античності та далі – епохи Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, продовжує розвиватися в різних релігійно-філософських концепціях сучасності» [5, с. 10].

Саме на прикладі музичного мистецтва загалом, та опери зокрема, легко зрозуміти, що духовність можна розуміти як загальний стан, який передбачає згоду людей, зближення їх власних визнань. Крім того, духовна цінність як форма музичного буття стає «невидимою точкою, що незримо управляє всім твором» (за концепцією О. Лосіва), а її осягнення та сприйняття стає тією проблемою, яка є характерною та актуальною для різних іпостасей музичного професіоналізму – композитора, виконавця та музикознавця. Це свідчить про те, що духовно-смысловий центр опери не може знаходитися поза природою драматичного мистецтва, поза сюжетом, дією, конфліктом, характером героїв, поза жанровим нахилом драматичного цілого.

Тому надзвичайно важливими й дуже показовими стають ті тенденції у оперному мистецтві, які призводять до різних жанрових трансформацій, у тому числі до виникнення феномена камерної опери. Так, О. Самойленко у своїй статті «Історичні та естетичні основи опери» пише про те, що вся історія оперного жанру «свідчить про наявність у неї своєї особливої «таємниці» – як причини її привабливості та високого авторитету її жанрової форми, таємниці, пов'язаної із ключовими ознаками оперного мистецтва» [6, с. 400]. Автор вказує, що навіть найсуттєвіші видозміни оперного жанру, «сміливіші і далекі структурно-композиційні та стильові метаморфози» [6, с. 400], амплітуда яких коливається від «великої» до камерної опери, і навіть моноопери, що неспроможні впливати на

головне художнє призначення жанру. Дане художнє призначення опери, на думку О. Самойленко, полягає в тому, що «в опері співають і співають особливим чином з пафосом, риторичною експресією, виконавським ентузіазмом, одним словом, співають по-оперному, театральню граючи музикою; тому опера і постає жанром, переважно музичним; її ігровий початок зосереджено в музичній, перш за все, у співочій стороні» [6, с. 400].

Висновки. Оперний жанр постає одним із найскладніших художніх явищ, оскільки, з одного боку, в опері надзвичайно рельєфно виділяється її театральна приналежність з усіма властивими для останньої умовностями, з іншого опера живе переживаннями, відтворює та «проживає» переживання на сцені і робить своїм головним предметом людську здатність до співчуття, як до сприйняття різних психоемоційних станів ц всьому діапазоні почуттів – від трагічного напруження, до радості та катартичного просвітлення. Оперні герої за обмежений час звучання опери встигають «прожити своє життя до кінця, і прожити не тільки як своє, але як модель спільного людського життя та з відповідальністю за нього «до повної загибелі, всерйоз» [6, с. 401]. Ще яскравіше, ще більш концентровано зазначені якості оперного жанру проявляються в камерній опері, коли вся увага слухача цілком зосереджена на переживаннях обмеженої кількості персонажів, або зовсім зосереджені на одному герої, як це відбувається в моноопері.

Концентрація всього оперного дійства навколо героя, спонукає розглянути загальний погляд на театрального героя, причому театральність стає основою як вивчення його як автономного художньо-естетичного явища, так й визначення шляху самопізнання людини тієї епохи, у яку створено твір. Зазначимо, що в умовах театральної естетики шлях до реальної людини пролягав двома магістральними напрямками. Одне передбачало зниження «високого» героя, інше – піднесення земного. У образі героя дуже сильно виявляє себе життєвий початок, оскільки герой в опері як певний об'єкт, якась особистість, він у своєму оперно-сценічному бутті висловлює

«правду життя» і, більше того, вищий задум. Підкреслимо, що цей герой підпорядковується й не так авторської волі (хоча й їй теж), скільки, за М. Бахтіним, волі Бога, долучаючись цим до «об'єктивного» порядку речей, подієвому устрою реальної дійсності, «моральному буттю».

Таким чином, здобувши жанрову визначеність, опера одночасно піднялася до рівня естетично та суспільно значущого жанру. Вона стала в один ряд із тими жанрами інших мистецтв, яким до цього належало пріоритетне становище у відображенні людини та її долі. Класицистська концепція особистості сформувалася внаслідок тісної взаємодії естетичного та етичного факторів. Підкреслимо, що лише окремі з оперних персонажів можуть претендувати на героїчну інтерпретацію не тільки з боку композиційної форми, а й із боку естетичного призначення ідеї опери загалом. Саме стосовно останніх особливо важливим стає те, що навіть з огляду на художню своєрідність, жанрово-видову специфіку опери, інакше, ніж з боку реального історичного життя, зрозуміти феномен оперного героя неможливо, тим більше у його зв'язку з «кризами» життя та мистецтва, які виражають (кожен – зі своїх закономірностей) смислові кризи культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. Моцарт В. А. Ч. 1, кн. 1. М.: Музыка, 1978. 534 с.
2. Асафьев Б. Об опере : Избранные статьи. Л.: Музыка, 1985. 344 с.
3. Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1960. 304 с.
4. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005. 640 с.
5. Осадчая С. Духовно-религиозные предпосылки реформы европейской оперы XIX–XX вв. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової*. Одеса, 2013. Вип. 18. С. 10–19.
6. Самойленко А. Исторические и эстетические основы оперы. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми озерознавства*. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 399–415.
7. Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Издательство «Наука», 1972. 480 с.

8. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. М., 1994. 429 с.
9. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века: в 2 кн. М.: Музыка, 1971. Кн. 1. 347 с.

REFERENCES

1. Abert, G. (1978). Mozart V. A. Part 1, book. 1. M.: Music. 534 p. [Russian].
2. Asafiev, B. (1985) About opera: Selected articles. L.: Music. 344 p. [Russian]
3. Losev, A.F. (1960) Ancient musical aesthetics. M.: Muzgiz. 304 p. [Russian].
4. Muginshtein, M. (2005) Chronicle of world opera. 1600–1850. Ekaterinburg: U-Factoria (with the participation of the publishing house of the Humanitarian University). 640 p. [Russian].
5. Osadchaya, S. (2013) Spiritual and religious prerequisites for the reform of European opera in the 19th–20th centuries. Musical mysticism and culture. Scientific newsletter of the ODMA named after AV Nezhdanova. Odessa. Iss. 18. Pp. 10–19 [Russian].
6. Samoilenko, A. (2010) Historical and aesthetic foundations of opera. Scientific newsletter of NMAU im.. P.I. Tchaikovsky. The current opera theater and problems of lake studies. K.: NMAU im. P.I. Tchaikovsky. Iss. 89. Pp. 399–415 [Russian].
7. Cicero, Marcus Tullius (1972). Three treatises on oratory. M.: Publishing house "Nauka". 480 p. [Russian].
8. Cherednichenko, T. (1994) Music in the history of culture. M. 429 p. [Russian].
9. Yarustovsky, B. (1971) Essays on the dramaturgy of opera of the 20th century: in 2 books. M.: Music. Book. 1. 347 p. [Russian].