

**ОПЕРА ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО «БЕСТІАРІЙ»:
ВІДОБРАЖЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СЕНСУ
ТВОРУ ЯК МІСТЕРІЇ ПЕРЕВТІЛЕННЯ ЗАСОБАМИ
РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ**

Харківська оперна виконавська школа має і славу історію, і, як свідчить сучасна сценічна практика, значні перспективи подальшого становлення. Серед корифеїв та молодих, але вже відомих у світі талановитих українських співаків – вихованці Харківської консерваторії (нині – Національного університету мистецтв) Гізела Ціпола, Борис Гмиря, Ірина Журіна, Ірина Яценко, Оксана Дика, Оксана Крамарєва та багато інших. Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка за останні роки поповнився молодими яскравими талантами. Цей творчий колектив з багатими традиціями водночас виявив і здатність до діалогу зі світовим виконавським та режисерським досвідом, втіливши на своїй сцені експериментальну постановку опери Олександра Щетинського «Бестіарій», прем'єра котрої відбулася 7 квітня 2011 р. у Малій залі театру. У спектаклі яскраво поєдналися обдаровання співаків-акторів Олексія Лапіна, Олеси Мішаріної, Вікторії Житкової, Сергія Леденьова та постановників: диригента Юрія Яковенка, режисера Армена Калояна, художниці Надії Швець. Наголосимо, що за складне завдання втілення авторського задуму сучасного українського композитора взяли молоді виконавці, спрямовані на сприйняття нового, неординарного, незвичного, а постановники зуміли знайти переконливі штрихи у створенні музичного, сценічного, візуального образів спектаклю. Відзначимо виразне виконання партій артистами оркестру та вокалістами, скерованими диригентом та режисером, винайдений оригінальний сценічний простір, утворений сучасними мінімалістськими засобами, прекрасні костюми та аксесуари¹. Вони дозволяли співа-

¹ Використання у виставі «Бестіарія» в ХНАТОБ напівмасок апелює до різнонаціональних традицій лицедійства. Так, європейська опера з її прагненням до типізації героїв та афектів співацько-акторської гри ґрунтується на традиціях театральних вистав XVI–XVII ст. Комедія *dell'arte* – театральна вистава в Італії, де імпровізаційність

кам перевтілюватися зовнішнє, а завдяки переходу в іншу роль – бо новаторством композитора та лібретиста є ідея, згідно якій співакам доводилося виконувати не одну, а декілька ролей в оперному спек-

поєднується з опорою на лібрето, а тонкий гумор з трагічним началом. Хоча герої комедії dell'arte мали певні прототиби, вони сприймалися як «маски» – соціально-психологічні типи. Витоки комедії dell'arte – фарс та карнавальні дійства. З іншого боку, музично-театральні придворні вистави *the masque*, що виникли в Англії у другій половині XVI ст., поєднували професіональне та народне, високе та низьке, розмовні діалоги та музичні номери. Алегорія, фантазмагорія, фесрія та висока лірика, народно-жанрові епізоди та буфонада утворювали неймовірний сплав. «Маска» поєднувала безпосередність почуттів та технічні винаходи (машини), синтезуючи музику, слово, сценічну дію, хореографію і навіть аромати, що розповсюджувалися спеціальними пристроями у залі. Геніальним композитором, який звернувся до традицій англійської «маски», був Г. Перселл. Ще один національний вимір театрального лицедійства, де особливого розквіту набула алегорія – німецький *Festspiel*, до якого був причетний Й. В. Гете. В подальшому ж ця ідея одержала розвиток в творчості Р. Вагнера, який не мислив цей жанр як королівську розвагу, вкладаючи в нього власне розуміння музично-театрального дійства. Однак, як показує Д. Борхмайер [14], і тут не обійшлося без короля як інтерпретатора алегоричних сенсів в особі Людвіга II Баварського, який пов'язував міфотворчість німецького композитора з власним життєвим досвідом, створюючи, таким чином, міф власної долі.

Якщо ж апелювати до східної традиції, можна згадати *пекінську оперу* з її типізованими героями: *шен* (чоловічий персонаж з різними типами характерів), *дань* (жіночий персонаж, в ролі котрого традиційно виступають чоловіки), *цзин* (чоловічий персонаж, що має велику силу волі або наділений добросердям) та *чоу* (простолюдин з комічними рисами, живий та оптимістичний). У 2009 р. в Харкові була захищена дисертація Лянь Юнь «Пекінська опера як музично-естетичний феномен» [5], де її сценічні амплу розглядаються з точки зору їх типології. Порівнюючи європейську та східну традиції, зазначимо, що використання певного гриму, сценічного костюму, прикрас, усталені норми сценічної поведінки в виставах пекінської опери дозволяють співвіднести китайські акторські амплу з європейськими персонажами-масками. Грим, що накладається різними фарбами на обличчя персонажів пекінської опери – це і є своєрідна маска, яка наноситься на лице актора. Східна практика цілком співвідноситься з європейськими традиціями, оскільки маска та грим – невід'ємні атрибути лицедійства, тобто сценічного *перевтілення*. Таким чином, можна стверджувати, що містерія перевтілення в «Бестіарії» посилена використанням напівмасок, які вказують на типологічність, лицедійство, умовність театральної-сценічної дії, де все відбувається по-справжньому, та водночас глядач розуміє, що це вистава, яка є алегорією, фантазією-вигадкою авторів твору та постановників спектаклю, а герої-маски (співачи-актори) представляють мораль притчі (переконливо втілюючи переживання) в процесуальній формі «сценічного життя» оперного дійства.

таклі, втілюючи в життя містеріальний задум твору – і внутрішньо. Для цього необхідним є вживання в декілька образів опери, звідси – ретельна розробка партитури дій та почувань, що віддзеркалює водночас містеріальні засади музично-сценічного твору та самі моменти перевтілення, завдяки чому утворюється єдність глибинної ідеї та її безпосереднього здійснення (нероздільність духу та матерії)². Завдяки ретельно розробленій режисерській експлікації А. Калояна акторська гра співаків за своїми параметрами наближувалася до виконання лицедіїв драматичного театру.

На сьогоднішній день існують статті, які оцінюють показ «Бестіарію» у Локкумі (Німеччина), Москві (Росія), та прем'єру опери у Харкові (Україна)³. Яскраві враження відносно фестивальної вистави «Бестіарію» в Німеччині знаходимо в статті К. Штахау [12]. Оперний спектакль у Москві знайшов відбиття в рецензії П. Поспелова [7]. Український показ у Харкові анонсувався О. Чепаловим [11]⁴.

² О. Лапін виконав роль Грегора Замзи, який перетворився у Жука, втілюючи двоїстий образ – людське страждуюче «я», що знаходиться в личині огидної комахи («Дійство про Жука»), у другій історії він зіграв підступного міністра Тарталью та короля Дерамо в подобі Оленя, вживаючись у цілком протилежні амплуа («Дійство про Оленя»), в третій притчі він втілює образ Розбійника («Дійство про Жабу»). О. Мішаріна зіграла Матір Грегора Замзи («Дійство про Жука»), чарівника Дуранте в подобі Папуги («Дійство про Оленя»), в третій історії вона втілила двоїсту роль – дівчини Хельги, що одержима злими чарами: вдень вона жорстока красуня, а вночі перетворюється на огидну Жабу із добрим серцем («Дійство про Жабу»). В. Житкова в першій історії грає роль Брата Грегора Замзи («Дійство про Жука»), в наступній притчі – дружини короля Анджели («Дійство про Оленя»), в третій – Матері Хельги та Ангела, який проголошує кінцеву мораль містерії про протистояння добра і зла в людських серцях («Дійство про Жабу»). С. Леденьов втілює образи Керуючого («Дійство про Жука»), короля Дерамо та міністра Тартальї в подобі Дерамо («Дійство про Оленя»), а також Священника («Дійство про Жабу»).

³ Камерна опера «Бестіарій» О. Щетинського була інсценізована «збірною командою» московських, пермських та катеринбурзьких музикантів у Німеччині (м. Локкум) в 2004 р. під час проведення фестивалю «Сакро-Арт», після чого показ цієї ж вистави був здійснений в Москві (2005). Назвемо постановників та виконавців даної інсценізації: диригент Є. Бражник, режисер Г. Ісаакян, художник О. Соловйова; співаки – Н. Бабінцева, Т. Куїнджі, С. Власов та В. Тайсаєв.

⁴ О. Чепалов пояснює походження назви опери, звертаючись до середньовічної практики, та називає сучасні приклади літературних творів, які можна віднести до цього жанру: «<...> назву опера одержала від слова “Бестіарій”, тобто середньовічні

Цікавим є також інтерв'ю музикознавця з О. Щетинським відносно подальшої долі українського музичного театру, можливостей його реформування [13]. Роздуми після прем'єри «Бестіарію» у Харкові містяться в публікації Марини Єфанової [2]. Спираючись на цю статтю, можна дійти висновку, що першорядне завдання українського оперного театру – йти в ногу з європейськими тенденціями. Сам О. Щетинський не вважає постановку «Бестіарію» в ХНАТОБ режисерською оперою, де фантазія не має меж, однак комбінація новаторських елементів з традиційною виставою – це значний крок вперед. Композитор із захопленням відзивається про роботу співаків-акторів: «Зате як працюють співаки! Мови нема про те, щоб співаки просто стояли та співали. Актор рухається [*виконавець партії Грегора Замзи – О. Б.*], катається по підлозі, в останній картині лежить, звисившись вниз головою, і при цьому співає. В цьому сенсі “Бестіарій” став проривом: усі актори мають дуже складний сценічний малюнок і при цьому справляються із вельми складними вокальними партіями. Час оперної рутини пройшов» [2]. Отже, камерна опера «Бестіарій» постає як музично-сценічний твір, де композитор втілює комунікативні процеси, відзначені зміною звичних координат художнього спілкування, актуалізував інноваційні ідеї, далекі від традиційного та узвичаєного⁵. Таким чином, хоча в названих періодичних виданнях відсутній аналіз твору з позицій його містеріальних засад на різних рівнях авторського тексту – сценічному, словесному, музичному, структурному – однак в них містяться передумови для постановки даної проблеми.

Актуальність та новизна пропонованої наукової розвідки полягає у висвітленні сенсу опери О. Щетинського «Бестіарій» як містерії перетворення (за назвою новели Ф. Кафки, що виступає у творі в якос-

збірники статей про реальних та фантастичних тварин, які супроводжувалися алегоричними тлумаченнями. Бестіарій вчив міркувати про речі шляхом аналогій, а це є близьким художньому, образному мисленню. До речі, і в наші дні виходять збірки статей про неіснуючих тварин. Наприклад, “Фантастичний бестіарій” Кіра Буличьова або “Бестіарій” Анджея Сапковського. До цього жанру можна віднести “Книгу вигаданих істот” Х. Л. Борхеса або “Чарівні тварі і де їх шукати” Джоан Роулінг» [11].

⁵ Проблема зміни комунікативних координат розглядається в дисертації Г. О. Зуб на прикладі «П'яти віршів Матільди Везендонк» Р. Вагнера при їх перекладах на інші виконавські склади [3, с. 139].

ті ініціюючої ідеї) крізь призму інноваційних комунікативних процесів у режисерському театрі на основі вражень авторки від прем'єрного показу спектаклю, що був здійснений у руслі експериментальних шукань колективу ХНАТОБ⁶.

*

В творі Олександра Щетинського окреслена смислова рамка-обрамлення, що утворена Прологом та Епілогом, які формують фази *initio* та *terminus*, асоціюючись з конфігурацією композиційно-смислової дуги. Показово, що саме сукупна ідея «Прологу – Епілогу» – перше, що народилось в свідомості лібретиста Олексія Паріна як ініціальна інтенція, спонукаючи співавторів до подальшої розробки тексту опери. Цікавим є звернення до мозаїчної композиційно-смислової структури, що нагадує обрис лабіринту та водночас відтворює процес сходження по спіралі. Три історії-дійства основані на літературних джерелах: новелі «Перевтілення» Ф. Кафки, п'єсі-казці К. Гоцці «Король-олень» і казці Г. К. Андерсена «Донька болотяного царя», та пов'язані зі спільним сюжетним мотивом – перетворенням людей на тварин (його втілюють 4 співаки-актори, що задіяні в усіх історіях). Однак кожна з притч показана не послідовно, а вільно переважаючись із двома іншими. На макрорівні вгадується конфігурація, що складається із трьох кіл, які відтворюють фази *initio*, *movege* та *terminus* усіх трьох історій. Можна трактувати її як символічне втілення містичної нумералістики – ідеї троїчності, зведеної у квадрат – три кола, що розходяться, розширюючись у часопросторі твору згідно математичній формулі: $3 \times 3 = 9$, де кожна з фаз становлення охоплює по три епізоди – зав'язка, розгортання та розв'язка сукупності містеріальних дій. Простежується і смислова перемінність функцій, оскільки 9 епізодів, в основі котрих лежить трьохфазна структура, сукупно виконують у творі єдину функцію *movege*. В них відбувається розгортання *initio* Прологу, де усі три історії були «анонсовані» в наступному порядку – притча про Оленя, Жабу, Жука. Рефреном постала фраза: «Ми покажемо Вам, як душам людським прийшлося звикати до звіриних тіл», а епізодами – «анонси» трьох історій, що надало загальній композиції вступної сцени рис рондальності. Послідовність трьох

⁶ 11 квітня 2011 р. у Малій залі театру.

епізодів-«анонсів» відповідає черговості картин *terminus*'у основного розділу (VII–IX картини). Ключові фрази Епілогу «Усі ми – жакливі звірі» та «Кожному достанеться по його вірі» представляють кінцеву мораль сукупної притчі, виступаючи смисловим знаменником оповідання про страждання та перемогу людини над долею. В опері є також поділ на акти: I дія охоплює етапи *initio* та *movere* сукупної притчі (I–VI картини), а II дія відповідає *terminus*'у (VII–IX картини).

Конфігурація лабіринту обумовлена постійними переходами від однієї історії до іншої, породжуючи у реципієнта відчуття блукання в загадковому просторі. Ідея лабіринту втілюється дією дзеркального концентричного принципу, який обумовлений нанизуванням структурних одиниць (картин) на дві композиційні вісі. Завдяки цьому в творі виникає неодноразовий рух до центру, а потім – зворотний рух, повернення назад. Однак подібні «маршрути» цілком логічні у контексті блукань в таємничому розгалуженому просторі, породжуючи асоціації з дзеркальною симетрією та загадковими поворотами лабіринту. Так, якщо IV картину («Дійство про Жука») мислити як першу композиційну вісь, то можна виявити два концентричних кола, оскільки III епізод кореспондує з V епізодом («Дійство про Жабу»), II епізод – з VI епізодом («Дійство про Оленя»). Друга композиційна вісь охоплює межу I та II дій, оскільки VI і VII картини знаходяться на стику стадій *movere* й *terminus* основного розділу форми. Завдяки цьому навколо VI та VII картин («Дійство про Оленя») утворюються ще два концентричних кола: V та VIII картини («Дійство про Жабу»), IV та IX картини («Дійство про Жука»); в цілому весь цей композиційний відрізок (IV–IX картини) охоплює етапи *movere* та *terminus* основного розділу. Симетрія створюється також смисловою рамкою Пролога та Епілога. А якщо додати, що послідовність історій у фазі *terminus* (VII–IX картини) відповідає черговості трьох «анонсів» Прологу, то спостереження стають ще цікавішими: виникає композиційно-смислова арка не тільки між Прологом та Епілогом, але й між Прологом та ще одним *terminus*'ом – розв'язкою сюжету в межах основного розділу композиційної форми опери.

Таким чином, в творі О. Щетинського діє принцип симетрії на різних рівнях композиційно-смислової структури, яку можна співвіднести із розгалуженим простором лабіринту.

– Концентричний принцип (дзеркальна симетрія) виникає а) завдяки координованості концентричних кіл навколо ІV картини опери, охоплюючи II–VI картини; б) завдяки координованості концентричних кіл навколо композиційної вісі, якою є VI–VII картини, що знаходяться на межі I та II актів, охоплюючи часопростір IV–IX картин опери.

– Розгортання ядра, представленого у Пролозі, з подальшим сходженням від заявленої тези до її кінцевого повного втілення в контексті «мандрів» по містеріальному шляху, за своїм обрисом нагадує кола спіралі, породжуючи асоціації зі сходженням до вершин духу.

– Функції *initio*, *move*, *terminus* та їх змінність втілюють містеріальні засади твору, що підпорядковані принципам композиційної домірності розділів форми, обумовлюючи виникнення та дію принципу симетрії в контексті процесу смислоутворення.

– Завдяки симетрії, що виникає на основі обраної послідовності епізодів («анонсів» дійств) у Пролозі, утворюється арка із *terminus*’ом основного розділу (VII–IX картини), реалізуючи ідею репризності за схемою: А (Пролог) – В (I–VI картини, I дія) – А₁ (VII–IX картини, II дія) – Кода (Епілог).

– В загальній композиційно-смісловій структурі з *Прологом* співвідносяться два *terminus*’и: *terminus*-розв’язка основного розділу (VII–IX картини) та завершальний *terminus* (Епілог), де відбувається досягнення моменту Істини.

– Структурна та смислова симетрія опери, що виникає завдяки наявності такої у Пролозі та Епілозі (рамка-обрамлення), обумовлює сприйняття сукупності трьох історій в контексті розкриття алегоричного сенсу твору.

Аналіз процесу смислоутворення у «Бестіарії» О. Щетинського дозволяє дійти висновку про втілення в творі ідеї параболічності в її філологічному аналізі – притчі. Звернемося у зв’язку із цим до теорії К. Свасьяна, який наводить ілюстрацію параболічності в трагедії «Фауст» Гете: «“Минуще”, по Гете (заключний хор “Фауста”), стає “подобою”, “символом”, важливо врахувати: крива не є простою служницею нескінченності; вона – її повноважний представник тут-і-тепер, в самій гущі повсякденності (“Мить є вічність”, – говорить Гете), щоб крива не викривилась остаточно і не збилася з шляху

Таблиця 1.1. Композиційно-сміслові закономірності часопростору опери «Бестіарій»

<i>initio</i>	<i>movere</i>						<i>terminus</i>			
Пролог	I дія			II дія			Епілог			
	<i>initio</i>	<i>movere</i>		<i>terminus</i>						
	I картина	II картина	III картина	IV картина	V картина	VI картина	VII картина	VIII картина	IX картина	
Рондальний принцип. Рефрен «Ми покажемо Вам, як душам людським прийшлося зникати до звіриних тіл» – основна ідея твору, його <i>initio</i> , «зерно», з якого «проростає» сукупна притча	«Дійство про Жука»	«Дійство про Оленя»	«Дійство про Жабу»	«Дійство про Жука»	«Дійство про Жабу»	«Дійство про Оленя»	«Дійство про Оленя»	«Дійство про Жабу»	«Дійство про Жука»	Підсумкова мораль сукупної притчі, її заключне резюме, що міститься в ключових фразах «Усі ми – жахливі звірі» та «Кожному достанеться по його вірі»
		Принцип концентричної (дзеркальної) симетрії								
				Принцип концентричної (дзеркальної) симетрії						
Порядок «анонсу» притч у Пролозі (епізоди рондальноподібної композиції) відповідає їх послідовності на етапі <i>terminus</i> (VII–IX картини)										
Рамка-обрамлення «Пролог – Епілог» відтворює алегоричний сенс твору										

(договір з Мефістофелем), даний третій елемент притчі – вісь, або непорушна вірність кривої своїй первородності (симетрія!)» [9, с. 15]. В геометрії парабола характеризується трьома елементами: крива, вісь, безкінечність. Виходячи із міркувань К. Свасьяна, виразимо

параболічність притчі схематично: крива – даність реальних подій; крива, спрямована у ∞ , – зверненість подій до «подоби», «символу»; вісь – це ∞ , і в той же час – невід’ємний елемент симетрії (вірність кривої первородності). У «Бестіарії» смислоутворення спрямоване у безкінечність, підкоряючись централізуючій вісі, що окреслена в крайніх пунктах Прологу та Епілогу, у той час як сукупність подій окреслює криву алегоричного сенсу, не втрачаючи при цьому психологічної достовірності у змалюванні ситуацій, далеких від повсякденного буденного та навіть художньо-реалістичного досвіду, втілюючи містеріально забарвлену парадоксальну фантазмагорію.

Кожна з історій має в загальній притчі свою функцію. «Дійство про Жука» виконує ініціюючу роль, ним починається (і закінчується) сукупна притча. «Дійство про Жабу» звернене до християнської теми протистояння добра і зла в людських серцях, виступаючи стрижнем містерії. «Дійство про Оленя» – ліричний центр твору, де подружнє кохання й вірність серця, яке неможливо обманути, говорять музичною мовою, яку відзначено стилістикою класичної опери у сучасному перевтіленні і вокального співу в дусі *bel canto*. Втілення ліричної лінії цієї притчі сполучається з осміянням зла прийомами буфонати. Подібна стилізація виразно проявляється в комічних епізодах (один з найяскравіших знаходимо в VII картині). Композитор адресується, наприклад, до прообразу речитативу *secco*, але відтворюючи старовинну стилістику не цілковито серйозно, а крізь призму музичного жарту. У контексті сценічної дії віддзеркалення в музиці XXI ст. вельми знайомої, знакової форми вислову опери XVII–XVIII ст. демонструє тонкий гумор музиканта (повчання Тартальї в личині Дерамо, яке він дає Анджелі). Комічний дует Анджелі і Тартальї в личині Дерамо відбувається на тлі галантного тридольного танцю (що за своєю функцією схожий з менуетом), трактованому у неокласицистському ракурсі, відповідаючи комізму сценічної ситуації (церемоніальність повертається тут удаваною, показною, фальшивою, чисто зовнішньою стороною). В той же час заїкуватість негативного героя (доповнена незграбністю) породжує прямі асоціації з використанням аналогічного буфонатного прийому в операх віденських класиків («Аптекарь» Й. Гайдна, «Одруження Фігаро» В. А. Моцарта).

Шлях героїв опери, окреслений співавторами твору – Олександром Щетинським та Олексієм Парінім⁷, полягає в проходженні дев'яти містеріальних епізодів, які можна ототожнити з ходінням містеріальними спіралевидними колами-лабіринтами, що завдяки ньому в кінцевій точці досягається момент Істини – глибинний висновок усіх трьох історій, утворюючих сукупну притчу про зовнішнє перетворення людей на звірів – випробування через страждання та перемога людяності у високому сенсі цього слова, кінцеве резюме Епілогу, яке породжує у публіки просвітлене катарсичне почуття через осмислення вищої правди буття та подолання його колізій. Хоча сценічна дія направлена на розкриття містеріального сенсу, оперні персонажі не виступають «рупорами ідей», оскільки вони уособлюють сповнених глибоких переживань героїв, що мають власний індивідуальний психологічний простір. Особливо яскраво це виявляється у «Дійстві про Жука», де емоційний шал набуває експресіоністичного забарвлення, а акторська гра обумовлена нерозв'язним конфліктом героя із дійсністю. Вокальне інтонування головного героя виділяється напруженістю експресивних інтонацій, виразністю *Sprechgesang* у душі шенбергівської естетики жаху. Усі ці засоби виступають у єдності із акторською грою виконавця ролі Грегора Замзи, а партитура дій містить водночас абсурдність ситуації та трагедію відчуженості. Відчутним контрастом втручається мелодія скрипки в рваному ритмі регтай-

⁷ К. В. Глюк підкреслював значення лібрето в своїх реформаторських задумах, висуваючи Р. Кальцабіджі на роль співторця оперної реформи. Р. Вагнер вважав лібрето фундаментом своїх музичних драм, він не тільки власноруч створював їх, але й публікував у вигляді окремих літературних опусів. Справжніми співторцями оперних задумів є Олександр Щетинський та Олексій Парін. Так, при створенні опери «Бестіарій» саме автору лібрето належала ініціююча роль. О. Парінін належить ідея написання оперного твору, що складається з історій, об'єднаних фантазмагоричною ситуацією перетворення людини у тварину при збереженні її внутрішньої людської сутності. Співавторство обернулося комунікацією двох творчих «я», що будують єдину концепцію у контексті взаємодоповнюючого діалогу, де $1+1=1$ (двоєдність). Нагадаймо, що новий етап творчого становлення О. Щетинського, котрий пов'язано із розширенням жанрової палітри (написання першої опери «Благовіщення»), був обумовлений конкретним біографічним фактом – знайомством з О. Парініном, який виступив автором лібрето усіх трьох камерних опер композитора («Благовіщення», «Сліпа ластівка», «Бестіарій»).

му, яка асоціюється зі стилем І. Стравинського, сприймаючись у заданому смисловому контексті знаком прекрасного, могутньої сили мистецтва, що торкається струн душі зовні відразливого героя.

Виконавцю ролі Грегора Замзи Олексію Лапіну вдалося переконливо передати парадоксальне перевтілення комівояжера в Жука виключно засобами акторської пластики та співацько-акторської гри без допомоги сценічного костюма, що справило на публіку сильне емоційне враження (далека від традицій прекрасного оперного співу *bel canto* вокальна партія у душі естетики початку ХХ ст., агресивна поведінка, «викрики» в адресу огидного Жука, який викликає у оточуючих виключно негативні реакції відчуження). Звідси образ Грегора Замзи рельєфно вирізнявся як страждальницький на тлі підкреслено бездушних механістичних рухів інших співаків-акторів (доречним уявляється їх позначення театрознавчим терміном «біомеханіка»). Відчувається велика робота режисера А. Калояна, якому разом зі співаками-акторами О. Лапіним, О. Мішаріною, В. Житковою, С. Леденьовим вдалося створити переконливий синтез, що демонструє єдність зовнішнього та внутрішнього. При цьому досягнутий баланс між музичною інтонацією, яка розкриває те, що неможливо виразити ні словом, ні дією, і режисерськими знахідками в області сценічного руху та співацько-акторської гри. Мимоволі згадуються творчі настанови К. С. Станіславського, звернені до оперних режисерів, його творчий досвід, творче *Credo*, впевненість у тому, що постановник повинен вміти інсценізувати оперну виставу, не спотворюючи авторського задуму, а підкреслюючи його, розставляючи певні наголоси в своїй інтерпретації. Як стає зрозумілим з інтерв'ю А. Калояна ЗМІ⁸, усвідомлюючи значення режисерського театру на сучасному етапі і прагнучи відтворити глибинний зміст твору, він намагався надати спектаклю привабливості для широкого масового глядача різних вікових категорій, у тому числі молоді, надати йому яскравої видовищності, враховуючи спорідненість оперного та драматичного театру,

⁸ Авторка цієї статті брала безпосередню участь у телепередачі «Опера доступна чи елітарна?» (її запис відбувся 25.03.2011 р., ведучий О. Чепалов), що була приурочена до прем'єри опери О. Штетинського у ХНАТОБ. Телетрансляція відбулася на каналі «ОТБ» 3.04.2011 р. о 18.05, її повтор – 6.04.2011 р. о 12.15. Авторка публікації також брала участь у прес-конференції 7.04.2011 р. в ХНАТОБ, яка передувала виставі.

музично-сценічного та хореографічного напрямків, у результаті чого оперний спектакль набуває рис музично-театрального шоу. Однак слід зазначити, що вистава в першу чергу зацікавила музикантів-професіоналів та меломанів, які були здатні адекватно сприймати містеріальні глибини цього неординарного твору.

Повертаючись до змістовного рівня «Бестіарію», відзначимо, що, незважаючи на приналежність новели Ф. Кафки модерністській експресіоністичній естетиці ХХ ст., в ній ясно окреслюється літературна традиція ХІХ ст., пов'язана із втіленням теми «двійництва», особливо в російській літературі, де тема двійника («Ніс» М. В. Гоголя,⁹ «Двійник» Ф. М. Достоєвського) пов'язується із положенням «маленької» людини в неприязному, бездушному, байдужому до її особистих почуттів світі. У зв'язку із образом Грегора Замзи мимоволі згадуються герої М. В. Гоголя та Ф. М. Достоєвського. Незважаючи на несхожість рис естетики російського критичного реалізму та європейського модернізму, між новелою Ф. Кафки та творами російських письменників виникають паралелі, на котрих варто зупинитися. Гумор Ф. М. Достоєвського, втілений в його романі «Бідні люди» та «петербурзькій поемі» «Двійник» кореспондує з художнім перебільшенням Ф. Кафки, водночас породжуючи глибоке співчуття «маленькій» людині. В. Г. Белінський, характеризуючи ранні опуси Ф. М. Достоєвського, відзначає, що «тільки морально сліпі та глухі можуть не бачити і не чути в “Двійнику” глибоко патетичного колориту та тону; але <...> цей колорит та тон у “Двійнику” сховались, так сказати, за гумор замаскувались...» [1, с. 281].

Сюжет «Двійника» Ф. М. Достоєвського сходить до ситуації раптово усвідомленої соціальної відчуженості, що породжена абсурдними обставинами. Двійник Якова Петровича Голядкіна, що є його подобою, займає його місце, витісняючи дрібного чиновника із соціального буття, внаслідок чого ця «маленька» людина, яка викликає посмішку, раптово пробуджує у читачів глибоке співчуття, оскільки він – цілком звичайна, пересічна особистість, чиновник, яких безліч перетворюється у ніщо. Подібне перетворення у творах Ф. М. Достоєвського та Ф. Кафки викликає сильне емоційне потрясіння, оскільки

⁹ Що ліг в основу однойменної опери Д. Д. Шостаковича.

в них втілений трагізм буденної тривіальної ситуації, що виражена, однак, в гіперболізованій художній формі. Ще одна точка перетину – незбіг зовнішнього та внутрішнього. В образі гидкого Жука проступають душевна чутливість, емоційна вразливість, внутрішня краса, що виявляються в його безпосередній реакції на звучання мелодії, в прагненні знайти розуміння у оточуючих. В характеристиці іншого героя, Макара Олексійовича Девушкіна з роману «Бідні люди», Ф. М. Достоєвський окреслює розбіжність між соціальною непримітністю, матеріальною нужденністю, інтелектуальною недалекоїстю та внутрішнім багатством цієї «маленької» людини. «Чим більш обмежений його розум, чим тісніші та грубіші його поняття, тим, здається, ширше, шляхетніше та делікатніше його серце; можна сказати, що у нього усі розумові здібності з голови перейшли у серце. Багато хто може подумати, що в особі Девушкіна автор хотів зобразити людину, у якої розум та здібності придавлені, приплющені життям. Було б великою помилкою думати так. Думка автора набагато глибша та гуманніша; він в особі Макара Олексійовича показав нам, як багато прекрасного, шляхетного і святого лежить в самій обмеженій людській натурі» [1, с. 284].

В «Перевтіленні» Ф. Кафки тема «маленької» людини здобуває ще більшого трагізму у зв'язку із цілковитим усвідомленням негативних наслідків становлення європейської цивілізації, «перші ластівки» котрих давали про себе знати ще в епоху романтизму. В знаменитій новелі ясно окреслюються характерні для романтизму смислові опозиції: людина – дійсність, страждання – відчуженість, почуття – бездушність. Романтичний комплекс самотності, неможливість здобути любов та розуміння в реаліях суспільства, байдужого до проблем особистості, у ХХ ст. значно посилюється у зв'язку із урбанізацією, загальним поширенням раціонального підходу до життя. Згадаємо образи бюхнерівського «Войцека» та опери А. Берга, написаної за цією п'єсою. Вони створені на основі синтезу несумісного, оскільки музика, метафорично кажучи, нібито одухотворяється, надихається, живиться, запалюється і навіть окриляється літературним текстом, незважаючи на закладений у ньому важкий соціально-етичний підтекст. А. Берг показує нам людину, яка є не тільки «маленькою», безправною, пригнобленою, але й навіть психічно неврівноваженою. Усі обра-

зи твору сукупно виявляються настільки рельєфними, промовистими, експресивними, що, справляючи небувалий емоційний ефект та потужний вплив на свідомість реципієнта, значно посилюють ті інтенції слова та сценічної дії, які складають основу драматичної колізії, втілюючи принципи музичної драми на новому витку еволюційного становлення музично-театрального мистецтва. Опера А. Берга «Воццек» – один з найулюбленіших творів О. Щетинського. В інтерв'ю О. Чепалову композитор сказав: «“Воццек” – це не просто геніальний твір, а ще й наріжний камінь усієї сучасної музики» [13].

У новелі Франца Кафки проглядають також риси автобіографічності. Такий висновок можна зробити, звернувшись до життя і творчості празького письменника. Вадим Руднев, автор досліджень в області філологічного структуралізму, в книзі із красномовною назвою «Геть від реальності» окреслює портрет Франца Кафки, яким він постає погляду вченого завдяки вивченню документальних матеріалів. «Маленький хворобливий іпохондрик, невпевнений у собі чиновник, тихий єврей з Праги, вічно хворий та незадоволений життям, стає після смерті видатним письменником ХХ сторіччя, кумиром культури нашого віку. Гадана неуспішність при житті обертається гіперуспішністю після смерті» [8, с. 75]. Усі прагнення одного з найбільш крупних представників європейського модернізму ХХ ст. завершилися цілковитим крахом: «Уся творча доля Франца Кафки (у тому числі його життя, як воно засвідчене в документах, листах і біографічних матеріалах) могла би розглядатися як ланцюг неуспішних мовних актів¹⁰: в дитинстві та юності залежність від грубого брутального батька породжує неможливість звільнитися і зажити самостійним життям – усі спроби зробити це марні; не виходить забезпечити собі свободу, забезпечити можливість для спокійної творчості – найголовнішого у житті; спроби одружитися декілька раз зриваються; всі три романи залишаються недописаними; лист батькові (“Лист батькові”) – невідправленим; кохана жінка (Мілена Есенська) – втраченою; уся творчість видається невдалою – Кафка заповідає Максу Броду знищити усі його рукописи. Однак і ця остання воля не виконується» [8, с. 74].

¹⁰ Згідно міркуванням В. Руднева, доля Ф. Кафки була запрограмована ним самим. Можна згадати й вислів, що кожен сам творець своєї долі.

Музичне втілення новели Ф. Кафки має в камерній опері О. Щетинського ініціюючу функцію, виступаючи її стрижнем, справляючи сильний емоційний вплив на реципієнта. Сукупна ж притча твору українського композитора звернена до містерії перевтілення, метаморфози, переродження¹¹, спрямована на подолання трагізму існування через усвідомлення істинних першооснов буття, якими є співчуття, милосердя та людяність. Представлені в опері дві казкові розповіді набувають серйозного містеріального сенсу, звільняючись від очікуваної семантики розважальності, захоплюючої фантазії-вигадки, тим самим демонструючи зворотний рух від казки до міфу, який представляє загальнозначущі істини у формі оповідань.

Оформлення сценічного простору в харківській інсценізації «Бестіарію» витримане у мінімалістських рамках. Художник-постановник вистави Н. Швець звертається до візуальної символіки – образу кокону, що незмінно присутній у якості виразної деталі декорації. Він трактований нею як символ духовних процесів – внутрішнього визрівання, трансформації, оскільки Н. Швець екстраполює природне явище перетворення гусені в кокон та народження з нього метелика на внутрішні процеси в душі людини. Метафорично кажучи, для неї цей візуальний символ означає «кокон душі», з якого народжується «метелик душі». Дані висновки ґрунтуються на інтерв'ю художниці, які вона давала ЗМІ¹².

Смисловий ряд можна продовжити, оскільки виникає явна алюзія з початковими кадрами кінострічки Кена Расселла «Густав Малер». В цьому фільмі візуальний образ кокона втілюється виразними плас-

¹¹ До містеріальних засад О. Щетинський «доторкнувся» при створенні нової оркестрової редакції містерії італійського композитора XVI ст. Еміліо де Кавальєрі «Дійство про душу та тіло». Ця назва цілком відповідає і концепції опери «Бестіарій», де тілесне перетворення кореспондує з внутрішньою духовною метаморфозою-переродженням.

¹² У згаданих раніше телепередачі «Опера доступна чи елітарна?» та прес-конференції 7.04.2011 р. (Див. зноску 8).

До містеріальних засад О. Щетинський «доторкнувся» при створенні нової оркестрової редакції містерії італійського композитора XVI ст. Еміліо де Кавальєрі «Дійство про душу та тіло». Ця назва цілком відповідає і концепції опери «Бестіарій», де тілесне перетворення кореспондує з внутрішньою духовною метаморфозою-переродженням.

тичними рухами, що апелюють до сучасних хореографічних засобів. У контексті режисерського задуму цей візуальний символ поєднується із зануренням у внутрішній світ композитора, з підсвідомим, і справляє сильне емоційне враження, асоціюючись із прихованим буттям внутрішнього світу людини, його перетворенням, метаморфозою, – це погляд на щось дуже інтимне, таємниче, символ визрівання душі, і, водночас, процесів, які найбільш яскраво виявляються у духовному сходженні митця, в творчості котрого відбивається не тільки внутрішнє «я» автора, а й увесь світ, пропущений крізь призму його свідомості. Однак, в першу чергу, образ кокону пов'язується із природними формами буття, з іманентними і загадовими для людини законами, що ним підвладне усе існуюче у світі, який, у свою чергу, підлягає постійним перетворенням внаслідок природного становлення й руху.

У трактуванні ідеї зовнішньої та внутрішньої трансформації композитор та лібретист звертаються до європейського досвіду (Ф. Кафка, К. Гоцці, Г. К. Андерсен). Однак ідея подібної трансформації, як думається, є універсальною, співзвучною культурам Заходу та Сходу. П. Поспелов назвав О. Щетинського композитором-анімалистом, а кінцевий підсумок трьох історій, показаний в Епілозі, охарактеризований ним як «гуманістична (вона ж анімалистична) мораль» [7]. Пригадуються буддистські уявлення про можливість реінкарнацій, внаслідок яких усі істоти є частиною загального буття, а людина в колі перевтілень може стати в наступних життях ким завгодно – її внутрішнє «я» може відродитись у рослині, комасі, тварині. Основна ідея камерної опери О. Щетинського виявляється близькою давньоіндійській мудрості, в якій наголошується у якості безперечної істини неспричинення зла усім живим створінням. Перевтілення людини в Жука, Оленя, Жабу дозволяє відчутти людське буття у єдності з природним світом, надихає на гармонійне співіснування. Проведемо ще одну паралель із буддистським світоглядом: людина у даній системі цінностей не виступає вінцем природи, тоді як інші істоти – братами нашими меншими; це притаманне європейському світосприйняттю. В буддизмі наголошується ідея загальної рівності перед законами буття, шанобливе ставлення до тварин, що обумовлює певні моральні чинники поведінки. Спричинення зла іншим повертається своєрідним «бумерангом життя» та призводить до кармічного покарання, тобто

відповідних наслідків у майбутньому, що осмислюється у контексті вічності через глибинний символ, яким є колесо сансари – низка страждань у нескінченному ланцюгу смертей та народжень. Не отожднюючи смислоутворення «Бестіарію» О. Щетинського із буддизмом, все ж наголосимо на моментах співзвучності.

З іншого боку, у «Бестіарії» через «Дійство про Жабу» втілюється ідеологія християнської містерії. Показовими є образ Священика, його жертвовної смерті, яка звільнює дівчину від одержимості, злих чаклунських чар, а також звернення до символу вічного світла, яким є Бог, що використано постановниками ХНАТОБ у VIII картині – містеріальній розв'язці цієї історії. В музиці «Дійства про Жабу» знаходимо, у тому числі, «звуковий образ» дзвонів та семантику аскетичної мелодійної лінії, позначеної своєрідною строгою величиною та дорійським ладовим нахилом. Мелодія початково виконується віолончеллю на тлі витриманих звуків в партії контрабаса¹³, що змінюють один одного в ролі «бурдонів», супроводжуючи архаїзовану музичну тему. Мелодика та фактура трактовані у контексті стилізації стародавньої форми поліфонічного двоголосся. Подібний тип старовинної поліфонії у єдності із архаїчним мелосом можна зустріти, наприклад, у візантійському культовому хоровому співі. Інтонаційний матеріал інструментального вступу опери знаходить продовження в вокальних партіях її сценічних персонажів – Хельги та Священика, які звертаються в молитві до Всевишнього. Подібні алюзії на культову музику в «Дійстві про Жабу» виникають на тлі імпресіоністичної оперної стилістики та енергійних оркестрових і сольних реплік. Своєрідний «полілог» музичних стилів, їх різноголосся не суперечить художньому синтезу, оскільки в усіх стилізаціях проглядає авторське «я» композитора, його індивідуальний метастиль, пов'язаний із постійним «діалогом» зі спадщиною минулого, який О. Щетинський незмінно здійснює в своїх творах.

Постановочні ефекти, до яких звернувся режисер А. Калоян, цілком вписуються в мінливий музичний простір опери, наповнений

¹³ Існують дві авторські редакції опери «Бестіарій», що розраховані на різні інструментальні склади: камерний та більш потужний. У ХНАТОБ постановники звернулися до камерного варіанту партитури, де кожна партія включала лише одного виконавця.

безліччю стильових напівнатяків, що втілені витонченими засобами вокального інтонування та оркестру, де кожна інструментальна партія наділена вагомістю. Слід особливо відзначити чудове виконання останніх камерним оркестром під керуванням диригента Ю. Яковенка – музикантам-інструменталістам вдалося майстерно втілити складну партитуру композитора, незважаючи на змінність комунікативних координат твору та примхливість виразності його оркестрової сфери, багатозначну семантику, що органічно вписується в інноваційні пошуки в галузі режисури та співацько-акторської гри. Кожен інструментальний «голос» в партитурі «Бестіарію» має своє «власне життя», водночас підлягаючи дії сумісного ансамблевого принципу, що обумовлене камерністю інструментального складу опери та своєрідністю її оркестрового письма, яке ґрунтується на надбаннях композиторської практики ХХ–ХХІ ст. В оркестровці виділяються солюючі інструменти, які подекуди вступають в діалог з голосом, виступаючи в ролі його супутника («Дійство про Оленя»); несподівано з'являються короткі репліки, що імітаційно проходять в різних голосах, поліфонізуючи оркестрову фактуру. Гармонічна мова вказує на різні стилі – від відродження класичних норм до звукопису імпресіонізму та «колючих» експресіоністичних співзвуч, втілюючи різноманітні музичні стилі. Інструментальна колористика твору вражає щедрістю палітри ударних інструментів, котрою композитор володіє майстерно і до її виразових можливостей звертається у своїй творчості постійно – наприклад, в ораторії «Різдво Іоанна Предтечі», моноопері «Благовіщення», де ударні інструменти грали визначальну роль, створюючи неповторно витончену звукову «ауру» цього камерного твору

Розгляд опери «Бестіарій» поза аналізу її сценічного втілення є неможливим, оскільки сам задум твору надихає на неординарні постановочні рішення. В комунікативному просторі опери органічно реалізуються тенденції режисерського театру, продовжуючи інноваційні спрямування, які знайшли відбиття в першій опері композитора «Благовіщення». В ній, згідно задуму О. Щетинського, усі інструментальні партії (фортепіано, челеста, ряд ударних інструментів: трикутники, гонг, кроталі, там-там) повинна виконувати одна людина, що створює цілком інший тип виконавської комунікації, цілком іншу атмосферу, ніж у тому випадку, якби цей матеріал був розподілений між кількома

музикантами¹⁴. Спираючись на аналітичні розвідки дослідниці Г. Зуб, можна дійти висновку, що в першій опері українського композитора також втілена ідея метаморфози, але в цілком іншому комунікативному ракурсі – «перетворення піаніста в свого роду “Людину-Оркестр”» [4, с. 194]¹⁵. В «Благовіщенні» епізоди, а в «Бестіарії» картини слідує аттаса в традиції опери *dürchkomponieren*, вимагаючи від

¹⁴ Аналогічно цьому «Антифони» О. Щетинського – твір для віолончелі та фортепіано – в умовах традиційного втілення в межах сценічного простору втрачає самотність, яка полягає в своєрідності акустичного рішення – незвичному просторовому «стереофонічному» забарвленні звучання, що обумовлює зміну звичних комунікативних координат. Завдяки екстраполяції просторових принципів культового хорového співу на камерно-інструментальний жанр, що визначає цілком інший виконавський склад, тип висловлювання, виникає інноваційна комунікативна ситуація, яка розширює традиційні норми виконавського «спілкування» в умовах камерного музикування. Культовий спів, який віддзеркалює соборну спрямованість громади, та камерна (салонна) природа вельми інтимного, індивідуального вислову у тісній «розмові» двох виконавців між собою та публікою, знаходять несподіваний перетин. Об'єднуючим началом можна вважати інтровертивність виконання та водночас діалогічність комунікації в умовах антифонного культового співу та камерно-інструментального виконавства, у зв'язку із чим можна згадати, що ще Боецій писав про людську музику, яка доступна розумінню тих, хто схильний до самопоглибленості [6, с. 111].

¹⁵ Вагнерівська лейтмотивна система, трактовка *oper als drama*, процесуальна невпинність становлення вокально-інструментального цілого – *dürchkomponieren* – знайшли відбиття в опері «Благовіщення» О. Щетинського [4], де традиція байройтського генія була цілковито переосмислена на новому витку становлення виконавського мистецтва та інноваційних пошуків у сфері музичного театру. Крім цього, як стає зрозумілим із новітніх інсценізацій оперних творів Р. Вагнера, творчі інтенції німецького композитора в опосередкованому вигляді прокладають шлях до режисерського театру ХХ ст. завдяки смисловій змістовності та процесуальній природі музичної драми. У майбутнє звернене і вагнерівське тлумачення оперних творів з позицій містеріального сюжету, образів, драматургії. Так, в «Королі Рогері» К. Шимановського дослідник О. В. Сердюк виявляє музично-сценічне втілення духовних пошуків, підкреслюючи, що у якості містеріальної істини у творі польського композитора проголошується поклоніння законам природи, символом яких, згідно думці головного героя опери, є небесне світило – Сонце [10]. Містеріальні ідеї незмінно виступають стрижнем вагнерівських оперних опусів, починаючи з 40 рр. ХІХ ст., сягаючи кульмінаційного звучання в дійстві-містерії «Парсифаль». Містеріальні засади, що визначають драматургію опери «Бестіарій» О. Щетинського, виступають фактором сприйняття твору у єдиному руслі з вагнерівськими оперними опусами, поза ототожнення творчих здобутків обох композиторів, що втілюють різні національні та епохальні стилі у світлі індивідуальних інноваційних пошуків.

виконавців миттєвих переходів у контрастні образно-інтонаційні сфери. Однак в «Бестіарії» у галузі виконавської комунікації знаходимо цілковито іншу новацію в порівнянні із «Благовіщенням». Це полілог музично-сценічний та музично-стилістичний у контексті «поліфонічної» єдності процесу здійснюваних виконавцями (співаками-акторами та інструменталістами) перманентних перевтілень. В трьох камерних операх О. Щетинського – «Благовіщення», «Сліпа ластівка», «Бестіарій» – окреслені різні типи драматургії, однак їх об'єднує дух пошуку, неординарність виняткового, кожен раз неповторно-індивідуального художнього рішення. Отже, в творчій еволюції українського композитора можна віднайти не тільки поступальний рух вперед, але і єдність спрямувань, пов'язаних з особливостями художнього мислення співавторів названих оперних творів – О. Щетинського та О. Паріна.

Висновки. Таким чином, стрижнева ідея перевтілення розкривається у «Бестіарії» на різних рівнях художнього цілого:

– композиційно-смысловому, окреслюючи трьохфазну конфігурацію з обрамленням, в яку «вписуються» дві концентричні структури, сукупно утворюючи таємничий лабіринт;

– містеріального задуму твору, що пов'язаний з ідеєю духовного переродження через пізнання істинних основ буття, яка асоціюється з геометричною фігурою параболи та реалізується у формі її філологічного аналогу – притчі;

– музично-інтонаційному, оскільки музика у творі підлягає постійним образно-стильовим перетворенням;

– сценічного простору, бо тут здійснюються миттєві трансформації, переходи від одного дійства до іншого, що вимагає змін декорацій згідно принципу поліфункціональності складових, можливості їх метаморфоз;

– на рівні гри співаків-акторів, котрі повинні безпосередньо втілювати задум в контексті здійснення «сценічного життя», оскільки перманентні перевтілення мають на увазі звернення до інноваційних принципів у сфері комунікативних процесів, вимагаючи миттєвих переключень на цілком інші, нерідко протилежні вокальні та акторські амплуа.

Підсумовуючи аналіз «містерії перевтілення» (за Ф. Кафкою) в контексті інноваційних шукань сучасного режисерського театру, зауважимо, що задум камерної опери «Бестіарій» О. Щетинського

звернений у майбутнє. Утворюючи загадкову смислову конфігурацію, подібну до розгалуженого лабіринту, блукання у якому асоціюється зі спрямованими вгору витками спіралі та, водночас, відкритою у нескінченність параболою, сукупна притча твору позначає в художній формі процес духовного сходження через подолання страждань та перемогу над колізіями буття, які є далекими від безпосереднього досвіду реципієнта, що призводить врешті решт до містеріального усвідомлення істинних онтологічних першооснов. Інсценізація опери, здійснена у ХНАТОБ, демонструє яскравий творчий здобуток колективу, свідчить про наявність значних артистичних резервів, які можна в подальшому спрямовувати на досягнення найскладніших авторських стилів та втілення найсучасніших тенденцій режисерського театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Белинский В. Г. Из статьи, помещенной в «Петербургском сборнике» (1846 г.) [Текст] / В. Г. Белинский // Достоевский Ф. М. Бедные люди. Двойник. — М. : Сов. Россия, 1992. — 288 с.*
2. *Ефанова М. Композитор привез в родной город европейские традиции [Текст] / Марина Ефанова // Вечерний Харьков. — 2011. — № 43 (9720). — Суббота, 16 апреля — С. 20.*
3. *Зуб Г. А. Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Г. А. Зуб. — Харьков, 2012. — 222 с.*
4. *Зуб Г. А. Специфика работы концертмейстера над партитурой оперы А. Щетинского «Благовещение» [Текст] / Г. А. Зуб // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2007. — Вип. 20 : Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». — С. 191–197.*
5. *Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Лянь Юнь. — Харків, 2009. — 18 с.*
6. *Музична естетика західноєвропейського середньовіччя [Текст] / упор., вст. ст. В. Шестакова. — К. : Муз. Україна, 1976. — 261 с.*
7. *Поспелов П. Композитор-анималист Александр Щетинский впряг жабу, жука и оленя в оперную телегу [Электронный ресурс] / Пётр Поспелов*

лов. — Режим доступа : <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4035>. — Загл. с экрана.

8. Руднев В. П. Прочь от реальности [Текст] : Исследование по философии текста / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 2000. — 423 с. — (Сер. «XX век +» : Междисциплинарные исследования).

9. Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете [Текст] / К. А. Свасьян. — Ереван : АН Арм. ССР, 1983. — 183 с.

10. Сердюк О. В. Музыкальная драма «Король Рогер» К. Шимановского в контексте духовных поисков эпохи [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17. 00. 03 / О. В. Сердюк. — К., 1995. — 29 с.

11. Чепалов А. И. «Зверинец» на оперной сцене? Такого еще не было [Текст] / Александр Чепалов // Время. — 2011. — № 60 (16734). — Вторник, 5 апреля. — С. 7.

12. Штахау К. Антология бестий. Мировая премьера на фестивале «Сакро-Арт» [Текст] / Кристиана Штахау // Культура. — 2004. — № 37 (7445). — 23–29 сент.

13. Щетинский А. Стараюсь не обращать внимания на препоны [Электронный ресурс] / Александр Щетинский. — Режим доступа : <http://mignews.com.ua/ru/articles/8171.html>. — Загл. с экрана.

14. Borchmeyer D. Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und «Kunstreligion». Goethe – Richard Wagner – Ludwig II [Text] / D. Borchmeyer // Bayreuther Festspielbuchs. — 2001. — P. 18–25.

УДК 78.02 (477) “19”

Анна Утина

В. Т. БОРИСОВ И С. А. МАМОНОВ: АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Творческий почерк композитора складывается под воздействием множества факторов, однако едва ли не самыми главными среди них являются знания и опыт, полученные в процессе обучения. Роль учителя не ограничивается только исправлениями ошибок и повторениями правил. Его взгляды на искусство, его музыкальные симпатии, свойственные ему самому методы и приёмы письма оказывают не-