

5. Серегина Н. С. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева / Н. С. Серегина // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1975. — Вып. 14. — С. 65–77.

6. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. — М. : Сов. композитор, 1983. — 281 с.

**Каплун Т. Грецький розспів як феномен російської співацької культури другої половини XVII століття (музично-стилістичні аспекти).** У статті розглянуті стильові якості грецького розспіву, що показують перехідний характер даного явища.

Ключові слова: російський церковний спів, грецький розспів, музична стилістика, моно-багатопорність, невматичний і мелзматичний тип розспівування тексту.

**Kaplun T. Greek cantilation as the phenomenon of the Russian church culture of the second half of XVII age (musical-stylistic aspects).** Description of basic stylish qualities of Greek cantilation is given in the article, — leading stylish layer of Russian church music of the second half 17<sup>th</sup> — 18<sup>th</sup> ages: degree of trolling of phototypo-graphs tune and rhythmic structure, form.

Keywords: Russian church singing, Greek cantilation, musical style, mono-many support, neumatic and melismatic type of trolling of text.



УДК 781.68

*О. Рижова*

## СИМВОЛІСТСЬКІ СТИЛЬОВІ ФАКТОРИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ І МУЗИКИ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

*Стаття присвячена виявленню національних рис українського символізму через семантичні стильові показники художньої творчості і музики кінця ХІХ — початку ХХ століть.*

**Ключові слова:** символізм, національна своєрідність, стильові ознаки, виразні засоби, інтерпретація.

Актуальність теми визначається сучасними культурними устремліннями національного самовизначення України, у тому числі ідентифікації національного мистецтва. У цьому контексті є показовим інтерес суспільства до мистецтва символізму, його вершинних досяг-

нень та національної своєрідності. Витончене надбання символізму надихає дослідників на пошук рис та ознак, що відкриваються в його здобутках із часової дистанції сьогодення.

Метою пропонованої статті є виявлення національних рис українського символізму через стилеві показники художньої творчості і музики України кінця XIX — початку XX століть.

Об'єкт роботи — символістські твори українських митців, зокрема Лесі Українки та Б. Лятошинського у концентрації рис національного внеску в символізм.

На порозі третього тисячоліття нова хвиля інтересу до символізму охопила всі галузі мистецтва, сигналізуючи про втому суспільства від агресивного натиску масової культури і прагнення людини до ідеального, естетично довершеного. На цей запит культура відгукнулася появою нової «неосимволістської» парадигми, характерною ознакою якої стало відродження на світових сценах опер Р. Вагнера, якого обожнювали і вважали своїм ідеологом символісти, Р. Штрауса, А. Берга, Б. Бартока та ін. Спалахнув інтерес до творчості майже забутих композиторів символістського спрямування А. Цемлінського, Ф. Шрекера, І. Вишнеградського, до живопису М. Бойчука, О. Екстер, П. Архипенка, Д. Бурлюка, чий «торкання» символізму є очевидними; новим оком прочитується сьогодні «Лісова пісня» й «Касандра» Лесі Українки, «Мойсей» І. Франка — твори, які в часовому та генетичному вимірах дуже віддалені від сучасності. Їхні образи не пережиті авторами безпосередньо, вони, так би мовити, ідеальні, збережені в пам'яті культури і їхній зміст, захований в товщі часу, підлягає «переакцентуації» (М. Бахтін) у дусі нових запитів часу. Пожвавлення неосимволістського контексту збіглося з пробудженням у суспільстві релігійної потреби, що знайшло віддзеркалення у зверненні композиторів до актуальних для символістів тем: поетизація всього таємного, непізнанного, невідомого, невимовного тощо. Це й оспівування Сходу з його чарівною загадковою екзотикою, витонченою ритуальною, стародавньою поезією, філософією.

В музиці поширюються релігійно-містичні теми і жанри, зокрема жанр містерії, набуває нового розквіту поліфонізм і синкретизм. Достатньо назвати твори тільки учнів і послідовників Б. Лятошинського, аби неосимволістський контекст сьогодення проявився з усією очевидністю: Л. Грабовський «Concerto misterioso», В. Сільвестров «Benedictus i Sanctus», «Misterioso» для кларнета; Л. Дичко Концерт на духовні вірші «Швейцарські фрески», «Хвалите Господа с небес»;

В. Губа «Десять псалмів», «Біля Спаса Нерукотворного»; Є. Станкович концерт для хору «Господи, Владико наш», «Пасакалія для кінця віку»; О. Казаренко «Літургія Святого Іоана Златоуста», «Псалом Давида»; В. Квасневський балет «Містерії» та багато ін.

Глибокі соціальні зрушення в суспільстві, нове мислення, новий культурний контекст знаходять відбиток в процесах трансформації мистецької освіти, які містять заряд оновлення підходів до національної спадщини, зокрема до переосмислення художнього потенціалу символізму в сучасних умовах. За цих обставин звернення до питань символістських стильових показників в літературі і музиці України кінця XIX і початку XX століть, зокрема у творчості Б. Лятошинського, який започаткував символістську лінію в українському музичному мистецтві, є закономірним і щільно пов'язаним з проблемою інтерпретації — найважливішою категорією мистецької освіти. Адже знання стильових тенденцій, які сформували митця, становлять міцну базу виконавської концепції, на основі якої розкривається множинність смислових поєднань у стилістичній «оболонці» твору, що являє собою розгорнуту метафору, із якої виконавець вибирає напрямок творчого втілення того чи іншого образу.

Символізм як стильова модель художньої творчості досяг кордонів України наприкінці XIX сторіччя. Рубіж століть був відзначений активним протистоянням старої та нової естетики, боротьбою реалізму з новітніми модерністськими плинами, небувалим інтересом до космосу людської душі. Неповторна індивідуальність стає головним об'єктом науки, мистецтва, літератури.

«Починаючи з кінця XIX сторіччя, — пише Т. І. Гундорова, — утвердження автономної сфери суб'єктивного приймає на себе літературний та естетичний модерн...» [1, с. 128], який чуйно відреагував на «заклики» символізму, що йшли з Європи. Для того, щоб українська культура була готова прийняти і трансформувати витончені форми символістської поезії, потрібна була величезна підготовча робота, яку виконали П. Куліш, І. Франко, Леся Українка, М. Вороний, В. Самійленко через активну перекладацьку діяльність. Поява «Блакитної троянди» Лесі Українки (див. паралель із «Блакитною квіткою» Новалиса та однойменним художнім об'єднанням) свідчила про входження до національного культурного простору нових символістських ідей.

Літературний символізм народжувався як новий художній феномен, який поглинув та асимілював елементи старої романтичної

традиції, трансформувавши їх у новому ключі, що відповідав новій естетиці світовідчуття. О. Забужко пише, що ХХ століття в прямому й переносному сенсі відкривається «Одержимою» Лесі Українки — твором, який дав нову символістську інтерпретацію споконвічної теми в мистецтві: життя — смерть як бунту проти фатального кінця життя. Її героїня ініціює свій вхід слідом за померлим коханим до світу мертвих з вимогою до володарів цього світу повернути коханого: тема згодом була широко артикульована у творчості Ж.-П. Сартра та філософів Франкфуртської школи [3, с. 84]. Ще глибшу символізацію образів репрезентує поетеса у «Лісовій пісні», написаній за рік до смерті, в якій вона поєднує демонологію, космогонію, казковість, тобто різні міфологічні шари, у яких присутні понад 40 міфологем і тільки п'ять образів людей [4, с. 82]. Феномен єдності життя — смерті — безсмертя поетеса розглядає через символ сопілки — мелодії (згадаємо міф про Орфея). Вона спирається на глибинне коріння, відбите в загальнолюдських універсальних архетипах: образи Матері, Мавки, Килини — іпостасі жіночого початку (Аніми).

Перше, інстинктивне сприйняття Аніми — образи русалок, фей, ундин, дочок Лісового царя — персонажів романтичної та символістської поезії, живопису, музики. На вищих рівнях узагальнення Аніма з'являється в образах світлого Янгола, Прекрасної Дами (О. Блок), Небесної мудрості — Софії (В. Солов'йов). Леся Українка модифікує парадигмальний зв'язок всієї романтичної школи: любов — смерть доповнюється категорією творчості. Внаслідок цього створюється тріада: любов — смерть — безсмертя у душі Православної троїчності, що виводить на ідею безсмертя.

На рубежі ХІХ–ХХ століть в українському громадському житті формується новий тип художньої інтелігенції, який способом життя і творчістю демонструє актуальність ідеї свободи, індивідуалістичного бунту, і література робить цей тип своїм героєм. Як найвиразливіші культурні феномени ці герої представлені прозою В. Стефаника, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, які ближче за інших творців розглядуваної епохи стикнулися із символістським моделюванням образу світу. У творах цих чи інших авторів тієї доби, включаючи І. Франка, з'являються персонажі самозаглиблені, інтелектуально об'ємні, позначені рисами «аристократизму духу» (ніцшеанський мотив). У прозі переважає тяжіння до малої форми — новели, через що найважливішою стилістичною ознакою стає деталь — мініатюрна модель «субстанції творчості» (Є. Добін). Кожний митець створює свій

твір, у якому улюбленими прийомами художнього синтезу виражає «тугу за ідеалом». Український літературний символізм, як би високо не підносився в поетичних мріях і видіннях, ніколи не забував своєї історії, своїх традицій. І якої б сили не були дотики оголених основ людської екзистенції, вони незмінно набували розв'язку у багатоколірності щирих поривань людини, забарвлених сковородинською сердечністю, фарбами співчуття, співпереживання аж до самопожертви.

Вперше у вітчизняній літературі український символізм ставить на гідне місце естетичний критерій. Підготовлюючи до видання альманах «З-за хмар і долин», М. Вороний закликав до написання творів, які відрізнялися б високими естетичними якостями й наближалися до сучасної європейської літератури своєю оригінальністю, незалежністю ідеї від сучасного змісту, в яких «було б хоч трохи філософії й хоч шматочок прояснявся цього далекого неба, що століттями вабить нас своєю невичерпною таємничістю» [5, с. 55]. Фактично це була програма українського символізму. Разом з тим українські символісти, на відміну від французьких, не виключали суспільної спрямованості творчості й говорили про необхідність опікуватися духовним розвитком нації, що зближує їх з російськими символістами «другої хвилі». Таким чином, *специфіка українського символізму полягає у єдності Краси і Правди*. Аналізуючи спільність рис французького й українського символізму, дослідниця О. Ніколенко виділяє наступні позиції:

- занурення у світ внутрішніх переживань людини через психологію — зображення її духовного стану;
- звернення до вічних ідей і символів;
- розуміння краси як головної мети мистецтва (Краса наближає до пізнання Істини і Добра);
- передчуття апокаліпсису ХХ століття;
- протиставлення тлінному, минушому — нескінченного, вічного;
- злитність символів і алегорій із плином щиросердних поривань;
- з'єднання рис символізму з імпресіонізмом;
- музикальність поезії;
- створення витончено-неповторного світу особистісних переживань;
- визнання творчої уяви поета джерелом мистецтва.

На тлі цих об'єднуючих семантичних й стильових позицій яскраво проступає *національна своєрідність українського символізму*:

- з'єднання загальнолюдського й національного. Відбиття художніми засобами символізму актуальних проблем суспільства і національної самосвідомості українського народу;
- з'єднання символізму з народницькими ідеалами;
- використання жанрів українського фольклору в межах символізму;
- кордоцентризм — особлива сердечність, глибока ліричність й задушевність авторської інтонації [5, с. 56].

Слід зауважити, що «образ світу» окреслений у полікультурному просторі українськими символістами, був би не повним без добутків митців в еміграції, зокрема представників празької діаспори українців. Поетична спадщина «Празької школи» — переконливе свідчення *унікальності долі* українського символізму, що продовжив на «чужому ґрунті» національну лінію. Безперервність традиції обумовила й ту своєрідність українського символізму, яка на відміну від європейського, естетично витиснутого наступним етапом розвитку мистецтва, російського, насильно перерваного насадженням методу соцреалізму, звучала багатими обертонами у творчості О. Теліги, Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Лятуринської, Г. Мазуренко й, можливо, найбільшою мірою в поезії Ю. Клена.

Символізм прагнув охопити вічність, це його головне завдання як системи. Він також ставив за мету передати особливий стан, настрої душі, яка є частиною Абсолюту і перебуває поза часом. Позачасове буття інтерпретується як нескінченний, непроцесуальний акт, до кінцевого результату якого добратися неможливо, не будучи святим або «надлюдиною» (Ф. Ніцше).

Своє завдання видатні художники початку ХХ століття бачили у відтворенні втраченої гармонії між людиною й Всесвітом. Шлях до рішення цього завдання лежить у відновленні духової вертикалі мистецтва. У пошуках мальовничого еквівалента цих ідей провідні майстри українського і російського мистецтва знаходять опору в спадщині Київської Русі, у вивченні минулого народу, який створив своєрідне зодчество, іконопис, овіяні поезією міфи, думи, сказання. Серед видатних майстрів, так чи інакше пов'язаних з Київською школою живопису, — М. Врубель і К. Малевич, О. Екстер і П. Архипенко, В. Татлін і Д. Бурлюк, чий зв'язки з символізмом не підлягають сумніву.

Перші десятиліття ХХ сторіччя відрізняються надзвичайно високим тонусом творчих пошуків в мистецтві, безліччю різних течій, напрямків, шкіл, платформ, об'єднань, кожне з яких декларувало свої

постулати й маніфести. Співіснуючи паралельно, вони часто перетиналися, схрещувалися, заперечували одне одного, представляючи строкату картину культурного життя.

В цей період відбулося входження у символістський простір геніального українського композитора Б. М. Лятошинського. Молодий музикант очолив Асоціацію сучасної музики, на вечорах якої композиторська молодь знайомилась з творами М. Равеля й К. Дебюссі, Д. Мійо й А. Онеггера, Ф. Пуленка й А. Шенберга, А. Казелли й С. Скотта, Б. Бартока й К. Шимановського, І. Стравінського й С. Прокоф'єва. На цих вечорах виконувалися і твори самого Б. Лятошинського, а також його колег — Л. Ревуцького, М. Веріківського та ін. І. Царевич писала про ту добу: «Членів київської АСМ, різних за творчою спрямованістю, масштабом обдарованості, характером індивідуальності, об'єднувало загальне прагнення прилучити національну музичну культуру до світових досягнень в галузі музики» [6, с. 105]. Саме в 20-ті роки Б. Лятошинський захоплюється символістською поезією, яка дала могутній поштовх його натхненному творчому інтелекту у пошуку нових виразних засобів, які у подальшому привели до появи глибоко оригінальної і самотутньої музичної мови, «мови Лятошинського».

Прокладаючи нові шляхи розвитку української музики, Б. Лятошинський не міг пройти повз такий жанр музичного мистецтва, як романс, до якого він звертався протягом всього життя. Коло його поетичних переваг — лірика Г. Гейне і І. Франка, О. Пушкіна і Т. Шевченка, П. Шеллі і М. Рильського, Ф. Тютчева і О. Уайльда — свідчення вільної орієнтації у світовій поезії, яку він читав в оригіналі, володіючи багатьма європейськими мовами. Але на початку 20-х років минулого століття «володаркою дум» молодого композитора була поезія символістів, які шукали повноту втілення образів в уяві, в її безмежній свободі як основній рушійній силі творчості.

Для Б. Лятошинського, відкритого всім «вітрам сучасності», глибоко особисте ставлення до уяви, що пронизує всю естетику й дух символізму, мало надзвичайне значення і привабливість. Ця головна заповідь нового напрямку у мистецтві піднімала під його прапори всіх, кого відштовхувала рутинна, хто розглядав твір як символ, знаряддя сугестії, виключно придатне для гри асоціацій, далеких відзвуків і мрій, хто бачив у ньому «відкриту форму», готову увібрати в себе різні значення, не закріплені остаточно. Нові музичні ідеї переповняли Б. Лятошинського, і з усією палкістю романтичної натури він за-

нурюється у стихію символізму, мовою якого у той час говорила вся Європа. Шедру данину віддає композитор новому захопленню. Один за одним сліднують романси на слова поетів-символістів і романтиків. П'ять романсів для баса й фортепіано на вірші Г. Гейне, І. Буніна і П. Шеллі; Три романси на вірші Ф. Геббеля, Г. Гейне й О. Плещеева; Два романси для низького голосу, струнного квартету, валторни і арфи на слова К. Бальмонта. Майже одночасно с цими добутками з'являються Два романси на слова П. Шеллі; романс «Чайка» на слова К. Бальмонта; Чотири романси на слова П. Шеллі і романс «Озимандія» також на слова П. Шеллі. І це був тільки початок.

Б. Лятошинського приваблювала насамперед музична виразність поетичної матерії, яка обумовлювала і психологічну правдивість образів-станів, які навряд чи укладалися в рамки реальних образів. Чуйна натура композитора вловлювала нові можливості, які розкривалися в реальних формах взаємодії поетичного тексту й музики, в естетичних наслідках цієї взаємодії, що приводило до появи самобутніх та новаторських рис музичної мови, оригінальних стильових ознак.

Освоєння нових форм поезії означало асоціативне входження сьогодення в минуле, побутового — в сакральне, коли губиться відчуття реальності. Це націлювало на пошук нової мови музичних символів, здатних виразити багатовимірність і розімкнутість символістських образів. Входження у простір символізму в ті роки означало у першу чергу мужність, готовність вирватися з кола гармонійного функціоналізму з його традиційною, майже нормативною регламентацією. Символістські тексти давали простір для такої ініціативи, якщо говорити про заповнення музикою смислу, не до кінця висловленого поетом, у царюванні музики там, де слово безсиле. Композитора захопила ідея: провести через музику тексту свою музику, нічого не втративши з поезії й залишаючись співзвучним їй.

Б. Лятошинському близька ідея К. Дебюссі щодо переваги віршів такого поета, «...який, не договорюючи всього, дозволив би злити мої мріяння зі своїми, котрий створив би образи поза будь-якийсь час і місце і не нав'язував би мені деспотично сцени для обробки, а дозволив би мати там і тут більше майстерності, ніж він сам...» [2, с. 151]. Молодий композитор відбирає найближчі йому мотиви символістської поезії. Його надихають безмежні можливості поетичної уяви, де панує перебільшення, незвичайність метафор, новий словник, де гармонія народжується з фарб і ліній. Усе, що виклав у знаменитому маніфесті символістів його автор Жан Мореас, відкривалось в дивно-



прекрасних, мінливо-вислизаючих мріях усвідомлено заряджених суб'єктивним досвідом бунтівних душ.

Запалювало фантазію композитора і багатство ритму, прихована сила якого вигадливо направляла розвиток образів: від зіткнення, на шарування ритмів народжувався конфлікт — основа драматургії образу. Із усього кола символістської лірики, що вбирає мрію й смерть, поетизацію смутного містичного почуття, звернення до першовитоків, природи, фантастики тощо Б. Лятошинському ближче за все ті образи, які допомагають побачити й пізнати людину, приховані і таємні рухи її души.

Романсову творчість композитора відкривають Два романси для баритона на слова Г. Гейне, тв. 5. Перший романс «Стара пісня» відбудований в амбівалентності молодості і старості, що так схоже на мальовничі образи Г. Клімта. Це типово декадентський мотив приреченості і молодості, і старості. Другий романс «Мені снилося» демонструє цілий комплекс символістської образності: тут і сумне світло місяця, і сон, скоріше схожий на мрію, сон-бачення, у якому ми можемо довідатися про істину, тобто коли відкривається зв'язок з ірраціональним світом і через символ розкривається істинний смисл предметів і уявлень. Як і в першому романсі, у якому вся партія супроводу в основному будувалася на квартакорді, у романсі «Мені снилося» теж панує один акорд, але це вже септакорд і його варіації. Акорди рухаються поступінно, як щось невловиме, як видіння, однак з'являється символіка кварт і квінт на словах «блідий образ при світлі місяця, що дивився й сумно, й строго». Розвиток образу створюється за рахунок нарощування фактурної розмаїтості: композитор уводить терцові побудови у вертикаль. Вона стає більш витонченою, густішою, дрібнішим стає ритм. У цілому — це одна якість, але з деталізацією, причому деталь не тільки моделює форму, але немовби її огортає, виявляє в ній напруженість. Таким чином, вже на ранньому етапі творчості проявляється увага композитора до деталі, яка стає важливою стилістичною ознакою його музичної мови.

Збагнення вершин символістської лірики стало для Б. Лятошинського свого роду творчою лабораторією, де відпрацьовувалися нові прийоми та засоби музичної виразності, що увійшли до арсеналу композиторської техніки. Символістські стильові ознаки виявилися вже в ранніх романсах композитора: новий тип мелодії з витонченістю інтервальних ходів і хроматизмів, теситурно близькою до інструментального складу, «терпкість» гармонії з перевагою різного роду септакордів, нонакордів та їхніх звертань із домінантою неакордових

звуків, відсутність тональних тяжінь, стислість музичних фраз, поліритмія й поліметрія, динамізація всіх шарів фактури тощо.

У 20-ті роки минулого століття це був прорив української музики на європейський рівень, свідчення появи в мистецтві нової, самобутньої, сучасно мислячої особистості — Б. Лятошинського, який започаткував символістську лінію і виховав цілу плеяду композиторів, які продовжили справу свого Вчителя.

Отже, український шлях до символізму, віддзеркалений у стильових добутках української літератури, живопису, музики доказує наявність *самостійного стильового шару* національного прояву символізму, досягнути який — найпривабливіше завдання для творчої молоді, готової до напруженої духовної праці, пошуку шляхів власної інтерпретації символістської образності, як засобу набути унікальний суб'єктивний досвід і зробити його джерелом професійного вдосконалення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. — Львів : Літопис, 1997. — 297 с.
2. Дебюсси К. Статті, рецензії, беседи / Клод Дебюсси. — М.; Л. : Музыка, 1964. — 278 с.
3. Забужко О. За що ми любимо Леся? / Оксана Забужко // Гендерна перспектива / упор. В. Агеєва. — К. : Факт, 2004. — С. 36–106.
4. Маргеліс Н., Патрік І. Аспекти символізму у творчій спадщині Лесі Українки / Н. Маргеліс, І. Патрік // Духовність українства: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Вересень 1998 року. — Житомир, 1998. — С. 80–83.
5. Ніколенко О. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо : посібник для вчителя / О. Ніколенко. — Харків : Ранок, 2003. — 144 с.
6. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках / І. Царевич // Українське музикознавство: Зб. ст. — К. : Музична Україна, 1972. — С. 103–118.

**Рыжова О. Символистские стилевые факторы художественного творчества и музыки Украины конца XIX — начала XX веков.** Стаття посвящена виявленню національних черт українського символізму через семантичні стилеві показателі художественного творчства і музики кінця XIX — початку XX століття.

Ключевые слова: символізм, національне своєобразие, стилеві ознаки, виразительні засоби, інтерпретація.

**Rygora O. Symbolist style factors of artistic creativity and music of Ukraine of end of XIX — beginning of XX centuries.** The article is dedicated to discovery of lines of community of french and ukrainian symbolism. National originality of Ukrainian symbolism is analysing through semantic stylistic exponents of creative activity and music of end of XIX — beginning XX cent.

Keywords: symbolism, national identity, stylistic features, expressive means of interpretation.



УДК 78.03+782.1

*С. Бородавкин*

### **ОПЕРНЫЙ ОРКЕСТР Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «АЛЬМИРА»)**

*Статья посвящена оперному оркестру Г. Ф. Генделя, в частности, его первой опере «Альмира». Выясняются истоки оперного оркестрового стиля композитора и их преломление в «Альмире», роль оркестра в опере и его особенности. В дальнейшем оперный оркестровый стиль Генделя обогащается новыми чертами, однако основы, заложенные в первой опере, остаются неизменными.*

**Ключевые слова:** Гендель, опера, оркестр, оркестровый стиль.

Вершиной развития оперного жанра в первой половине XVIII столетия, как показала история, являются оперы великого немецкого композитора Г. Ф. Генделя, образующие важнейший этап в развитии мирового оперного искусства. Его оперное творчество имеет интернациональный характер; являясь своеобразной ветвью итальянской оперы, оно столь самобытно, что образует совершенно самостоятельную линию в истории жанра. Но история жизни его оперного наследия довольно необычна: после смерти композитора оно было забыто; и только в XX столетии, начиная с 20-х годов, к нему все более и более интенсивно возрастает интерес.

Из всего обширнейшего творчества великого немецкого композитора его оперное творчество, пожалуй, является наименее исследованным. В последние десятилетия в отечественной литературе появился ряд статей (из них много журнальных), посвященных не столько самому оперному творчеству Генделя, сколько сценической судьбе его опер и анализу их постановок. Из теоретических исследо-