

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 782.09

Г. В. Волкова

РИТУАЛЬНО-МІСТИЧНИЙ ПРИНЦИП ВИРАЗНОСТІ ОПЕРНОГО ДІЙСТВА І СКЛАДОВИХ ЙОГО ДРАМАТУРГІЇ

У статті розглянуто оперний жанр, як ніякий інший, демонструє зв'язок з церковно-ритуальним початком як в сюжетах, так і в сюжетно-асоціативних побудовах опер-містерій, опер-притч, опер-пасіонів і т.п. Вважаючи на провідний напрям оперної творчості в ХХІ столітті, відзначаємо особливо її сполученість з містерією, знаходимо чіткий зв'язок опери з ритуальністю – і перш за все у творчості широко визнаних оперних майстрів Тан Дуна та Ісанга Юна, які привнесли в європейську оперність (вперше в історії цього жанру!) східні накопичення вибудови сюжету і самої сценічної поведінки, манери співу за ознаками обрядово-ритуальних основ. Яскравим свідченням ритуалізації європейського оперного театру виступає відродження фальцетного співу, що прийшов із глибин церковно-двірцевої ритуаліки, а у китайському театрі склав сутність виразних якостей голосового звучання.

Ключові слова: ритуал, містерія, пасіон, опера, музична драматургія, стиль в музиці, музичний жанр.

DOI 10.34079/2226-2849-2019-9-17-14-22

Актуальність дослідження зумовлена культурним статусом постмодерного суспільства, в якому виявляються «стертими» розмежування традиційно розрізнених форм діяльності, у тому числі це «злиття» оперно-театрального принципу вираження і містеріально-ритуальних показників організації вистави, часто у неадекватних для такого роду жанру умовах (презентація опери на площі і т. п.). Показовими є гучні прем'єри опер визнаних лідерів музичного світу – О. Мессіана («Св. Франціск Ассизький» 1983), К. Штокхаузена (гепталогія «Світло», 2002), Тан Дуна («Перший імператор», 2006), містеріально-ритуальний зміст яких зазначений і сюжетом, і відбудовою самих вистав на вшанування релігійного символу Святості, Буття, державотворення, тобто позахудожніх цінностей.

Такий поворот трактування оперного дійства розкріпачує приховані в ньому ритуально-обрядові складові, зазначені містеріальною генезою жанру, яка в силу установлених у науковій сфері на післякантианському етапі Нового часу зосереджено відмежовувалася від церковних початків, але які самим життям стали висунутими на авансцену творчих подій у сьогоденні. Вказаний містеріальний «накат» у художності відтворює події початку ХХ ст. (див. Восьму «Симфонію тисячі учасників» Г. Малера, працю над Містерією як «танцю планети» О. Скрябіна, «Вселенську симфонію» Ч. Айвза, містерію «Мучеництво св. Себастьяна» К. Дебюссі, ін.). І тоді ж виникли мистецтвознавчі узагальнення Г. Кречмара щодо виходу опери з літургійної драми [6], які знов були відкинуті у виданнях 1930-х – 1960-х років.

Однак розробка матеріалів щодо творчості І. Вишнеградського, О. Мессіана, К. Штокхаузена, щодо історичної стратегії вокального виконавства [12] й ін. самою суттю характеристики композиторської і вокально-артистичної творчості заклали засновки перегляду оперної генези, що певною мірою узагальнено було у дисертації

В. Осипової [11].

Мета даного дослідження – висвітлення містеріальних засновків опери з відображенням в сюжеті лібрето і в тематизмі-драматургії творів певних ритуальних позицій і обрядів як стрижньових моментів композиційного цілого. Методологічна база роботи – культурологія ритуаліки Е. Дюркгейма [3], культурологічні виходи інтонаційної концепції музики Б. Асаф'єва з узнаною релігійно-символічною аксіоматикою мистецтва «in-topo» і першості принципу тотожності у співвідношенні тотожності і контрасту у класичному мистецтві [2], також це герменевтика історії мистецтва О. Лосєва [8; 9], історично-стильовий компаратив праць О. Маркової [5] та ін. Наукова новизна дослідження в тому, що вперше в містеріальних ракурсах осмислення оперної спадщини виділені ритуально-обрядові складові сюжетної та драматургічної основи оперного дійства безпосередньо чи у прозорих аналогіях до біблейських образів і принципу викладення.

Історично-фактично оперне – і балетне – мистецтво склалися у відокремлення від містеріальних акцій, покликаних засобами проповідництва і розваги вибудувати в психології віруючих єдність установок Священної історії і прози сьогодення, тих що в сукупності народжують думку-поведінку індивідів і колективного суб'єкта. Сама повторюваність акції містерії спрямована на ритуально-обрядове закріплення її, оскільки складова її повчального сенсу покликана наповнюватися сугестією цінних для Віросповідання уявлень і вмінь.

Ритуал містерії незмінно поєднувався зі святковою акцією, що повідомляло емоційно надзвичайно позитивну реакцію на репрезентоване в таїнстві, кінцевою метою якого є поєднання в єдине абстракцій Віросповідання і конкретики життєвих перипетій.

І слід пам'ятати, що містерія, впроваджуючи високу абстракції Віри в буденність, спрямована була до використання «арії», тобто високої пісні з риторикою і кореневе тут «аер» – «повітря», а точніше, це Дихання Зверху. Відповідно, арія втілює піднесення строю думок і почуттів за допомогою виходу за межі природного діапазону говоріння, бо: музична риторика вимагає або мелодійної фігуративності, відповідно, широти діапазону (вихід за границі діапазону говоріння), або поліфонії. Арія складалася на базі вокальності, яка сама є породженням церкви, де і відбувається принциповий відрив від «говоріння», від мовної інтонації: вокал – це особливий спів, який передбачає «інструменталізм» в голосі [12].

Исидор Севільський писав про те, що церковний спів штучне, тому що єство – це говоріння і він підкреслює, що в церкві має бути тільки «штучний» спів [12]. Вокалізація, це спів, що «відлітає» від слова, вокал це, перш за все, розспів, при якому втрачається єдність слова, мовна експресія і мовна інтонаційність. З вокального позамовного вираження з'явилися *музичні символи*, які О. Захарова називає «головними риторичними фігурами» [4, с. 27], хоча, фактично, вона має на увазі символи, тому що самі риторичні фігури – це від вокальної риторики, від зв'язку зі словом і говорінням, від знаковості останнього. А зазначені «головні риторичні фігури» – не знаки, але символи, а символи представляють дуже ємне і не окреслене окремою предметною спрямованістю значення, звернені до містичного нескінченного (див. у А. Лосєва [8, с. 130]).

Арія, яка сьогодні асоціюється з оперою, історично виникла незалежно від неї [1], пізніше і поза літургійною драмою, яку Г. Кречмар не без підстав вважав першооперою XII–XIII ст. [6, с. 27–31], створеною православною Францією, що, як вистава, співалася від початку до кінця. Літургійна драма склала особливе відгалуження містерії, оскільки ритуал церкви і свята, в умовах якого розігрувався

церковний театр, визначав і сюжетику, і драматургію вистави.

Г. Кречмар виділяв спеціально різдвяні та великодні містерії, які наближалися до літургійної драми суттю своєї тотальної музичної оснащеності: «...різдвяні та великодні містерії, що подають в театрі життя святих, так само, як і пародії на літургійну драму – свята дурнів, чортів і ослів, – схожі з оперою тим, що вони цілком співалися. Це безумовно вірно, принаймні, для тих століть, від яких збереглися достатні документальні дані. З XV століття поступово відмирають усі члени великого кола літургійних урочистих уявлень. *Утримуються лише «Passion» (Пристрасті) в стилі і побудові "Choralpassion"* (курсив Г. В.), які процвітають в епоху Шютца і ще довго після нього...» [6, с. 29].

Г. Кречмар наполягав, що основним способом вираження в такого роду уявленнях була співуча декламація, декламація-псалмодія, яка сумарно їм визначалася як «літургійний речитатив»: «... За весь час існування давньої духовної драми вживалися всього три або чотири типи літургійного речитативу; вони перекочують від однієї дійової особи до іншої і повертаються назад, не звертаючи уваги на зміни мови або дії. Тим не менш, цей невибагливий музичний апарат старовини дозволяє розрізнати основний характер творів і *надає, наприклад, «Пристрастям» інший тон, ніж «Воскресінню»* (курсив А. П.). Цей літургійний акцент був застосований в XVI ст. і до світських театральних вистав» [6, с. 30].

У довідковій літературі (див. матеріали К. Дальхауза і Е.Брокхауза) [13, с. 195] підкреслюється, що літургійна драма і містерія, а точніше, «Містеріальна гра», ігрове містеріальне дійство є духовною акцією, відомою в Західній Європі від X ст. Причому, вказується як на початок його – на «східну стежку», представлену Туотілло (Тотіло) в монастирі Сен-Галлен, тобто мова йде про візантійську вченість, пропаговану в Західній Європі ірландськими православними ченцями.

У виданні Ріманновського словника цінні відомості про усталені сюжетні відмінності містеріального дійства в цілому і *пасіону як такого*. Вказується, що містеріальний сюжет формується навколо фабули діалогу Ангела з Дружинами-Мироносицями [13] і концентруються містеріальні уявлення – в Різдвяному циклі, де головна ідея – Народження, Відродження–Преображення. В цьому плані літургійна драма і християнська містерія виявляються в зв'язку і з витоками українського фольклорного театру («Вертепу»), містеріальне коріння якого наочно відображене в «верхньому» пласті вистави, яку представляють.

Пасіон визначено в ряді Великодніх містерій, в сюжеті Пасіона ідея мучеництва-Спокути, Прилучення через мучеництво до Новозавітної Божественної сутності утворює головний сенс повідомлюваного тексту–дійства.

У підручнику Т. Ліванової вказується на візантійсько-грецьке походження знань ченців найважливішого культурного центру середньовічної Європи, «монастиря св. Галла», засновником якого був ірландець-кельт Нерозділеної, тобто Православної за подальшими оцінками церкви, який в імені містив етнічний показник родоvodu його самого і ченців, що вибудовували систему духовної проsvіти Західної Європи [7, с. 60]. У зв'язку зі сказаним цікавим видається наведений Лівановою факт найстарішого відомого містеріального уявлення – «різдвяної драми» – в X столітті, в якому знаходимо явні ознаки «французького походження» (рукопис з Ліможа) [7, с. 76]. Вказівка на «французьке походження» фіксує галльський-православний ареал поширення містеріальних акцій в християнській Європі.

І тут цікавий і повчальний висновок роботи А. Панаскіна: «Настільки наполегливе підкреслення галльсько-кельтського, ірландсько-грецького шляху просування візантійських заповітів в західноєвропейський світ для нас важливо тим,

що усвідомлюється вторинність в історичній культурній хронології явищ містерій-пасіонів в країнах німецької культурної традиції».

Поява того, що називають зараз в довідковій та навчальній літературі оперою в кінці XVI – початку XVII ст., становить історично «вторинний» продукт, і, зрозуміло, перші опери містять очевидні паростки похідності від літургійної драми, а в сюжеті і засобах виявляють паралелі до забороненої Контрреформацією містерії (див. про це спеціально в роботі В.Осипової [11]). Арія на той час співіснувала з оперою, представляючи не альтернативну, але власне духовну і церковну сфери [1, с. 204].

І тільки на порозі XVIII ст. в творчості А. Скарлатті, який створив оперу-seria, буквально «серйозну», а по суті «церковну» оперу, засновану на церквою народженому *світлому* співі кастратів і з опорою на арію як драматургічну установку конструювання цілого, – відбулося з'єднання опери і арії в генетично обумовлену єдність.

Нагадуємо, що містерія відрізнялася від літургійної драми тим, що в містерії не завжди тільки співали, але там було багато розмовних сцен і навіть танцювальних епізодів. Однак базовим був спів гімну, який «пронизував» різноманітність уявлення, як це зберігав згодом німецький пасіон, який був містерією без сценічного дійства, – в вигляді хорів-turbae. І саме літургійна драма зосереджує псалмодично-гімнічне наповнення вистави і тим спонукає до вистави, що співається, тобто до опери.

Ось ця наступність від літургійної драми, відповідно, зв'язок з ритуальністю церковного дійства, звичайно, закладена в оперних сюжетах, в оперній драматургії, яка тягнеться в різних національних школах, а це перш за все італійська і французька, до рондальності. А рондо це священний знак і якщо арія в італійському варіанті після Алессандро Скарлатті становить своєрідний рефрен, причому, якщо порівнювати з тим, що ми називаємо рондо, то це належить скоріше до старовинного рондо. А старовинне рондо – це коли межі між епізодами і рефреном стерті, а це йде від строфічної форми, а саме арії і зв'язуючи їх речитативи, насичені мелодійними фігурами, йдуть від арії, звідси, в італійській опері виходить рондообразність від аріозних повторів.

А у французькій опері рондообразність загальної будови базується на хорових, балетно-хорових повторах, оскільки історично і територіально французька опера ближче до народженої у Франції ж літургійної драми, – адже в літургійній драмі повторюваним моментом був спів гімну, пов'язаний зі Святом, а епізодами є сюжетні розробки ідеї Свята. Рефреноподібне структурне оформлення французької опери, що ґрунтується на повторі хорового балетного дійства, визначалося і тим, що дія розгорталася навколо особи короля, який був, як візантійські імператори, і правителем держави, і главою державної, у Франції Галліканської церкви, і розгорталося в партері і на сцені, а не в глибині сцени, наслідуючи місце Вівтаря, вирішувалося у кінці XVIII ст. в німецьких і згодом в італійських театрах, – але це спеціальна тема.

І таке загальне уподібнення всякому священнодійству оперна рондообразність, установка на глорифікацію церковних ідеалів в італійській seria і єдність церкви і держави у французькій опері, – оголює наступність від містерії і опору на ритуал літургії – в етимологічному значенні цього слова як «громадська повинність, служіння». І якщо перші італійські опери ставилися в камератах-салонах, тобто в духовно-інтелектуальних аристократичних зібраннях, тим уподібнюючись літургійної драмі як храмовому дійству, а згодом, не змагаючись обсягами з храмами, охоплювали «малим амфітеатром» майже всю сцену і тим моделюючи виставу в камераті-салоні, то значний обсяг Паризької опери визначався її державно-релігійною функцією Музичної академії, що і позначено відповідним написом на фронтоні будівлі.

Показово, що нові оперні театри, які стали вибудовуватися з ініціативи Фрідріха Великого, нарочито перевищували масштаби багатьох храмів (що вимагало форсування

голосу, неприпустимого в церковному співі) і, головне, змоделивали вівтар розташуванням сцени в глибині будівлі і в дистанціювання від публіки. Таким чином, саме планування нових, від XIX століття, оперних театрів демонструвало сприйняття храмової літургійності, природно, в демонстративно підкресленій секуляризованій якості.

Містеріальне коріння оперного дійства, що «літургізувало» саму конструкцію музичного театру, визначили збереження в оперному сюжеті ритуально-сакрального принципу. В роботі В. Осипової [11] справедливо звернено увагу на християнську символіку міфологічних сюжетів, закладених в перших операх Я. Пері і Дж. Каччіні, – але при цьому в композиції, званої в числі перших опер, що відзначається уточненням «опера-містерія», «ораторія», фігурує і творіння В. Кавальєрі під назвою «Вистава про Душу і Тіло». Зв'язок останнього з містеріальним дійством доводити не потрібно: це очевидно із заголовка.

Однак звертаємо увагу на характерний, що ріднить з іншими першими операми сюжетний поворот: богословські абстракції дані в підкресленій «усіченості», демонструючи «віддалення від церковного». У назві Вистави Кавальєрі відсутня обов'язкова складова християнського символу-тріади: Дух, бо співвідношення Духа-душі-тіла визначає смисловий *catabasis* значень названих термінів. Аналогічно в назвах опер Пері і Каччіні: «Дафна», «Еврідіка». У них представлені жіночі фігури, міфологічно невідривні від божественного Аполлона і героя-Співака Орфея, асоційовані від першохристиянських часів з Богом-Отцем та Ісусом. Останній за переказами був сином першого і смертної жінки, відрізнявся єдинобожжям у вірошануванні свого божественного батька, за що і прийняв мученицьку смерть від служителів Діоніса [14, с. 90].

Ритуальність дій «дружин нерозумних», які непослухом йдуть від шлюбу з Ним, – в «Дафні» Пері це героїня, яка «біжить від Аполлона», алегорично, від милості Бога-Отця, а в «Еврідіці» Пері і Каччіні це дружина Орфея-Ісуса, «невіруюча» в Богообраність того, хто спустився задля її порятунку у світ тіней.

До речі, сюжети, пов'язані з образом Орфея і ритуальністю житійного уявлення його біографії, були вельми поширені в XVII–XVIII ст. (про це у Г. Кречмара [6, с. 30–36]), в тому числі опера «Орфей» К. Монтеверді, в якій ритуал привітання з днем народження героя організовує дію, яка, відповідно з його святою кончиною в цей же день, обертається глорифікацією його мучеництва.

Звертаємо увагу на те, що множинні сюжетні оперні структури збудовані з опорою на ритуал жертвоприношення (типу «Альцести» Люллі і Глюка, обох «Іфігеній» Глюка, «Ідомей» Моцарта, «Норма» Белліні, «Снігуронька» Римського-Корсакова, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Замок Герцога Синя Борода» Б. Бартока і т.д.), весільний ритуал («Весілля Фігаро» Моцарта, «Севільський цирульник» Паїзіелло і Россіні, «Руслан і Людмила» Глінки, «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті, «Галька» Монюшко, «Русалка» Даргомижського, «Царська наречена» Римського-Корсакова і т.д.). Не кажучи про містеріальні опери Вагнера, в яких церковне Покаяння-Спокута становить стрижень сюжетики, аналогічно, в операх вагнеріанців Р. Штрауса.

Особливу гілку складають опери, в яких очевидний *житійний* комплекс – а це «Життя за царя» Глінки, «Кітеж» Римського-Корсакова, «Повість про справжню людину» Прокоф'єва, не кажучи вже про містерії «Мучеництво св. Себастьяна» Дебюссі, оперу «Король Рогер» К. Шимановського, «Св. Франциска Ассизький» Мессіана і багато іншого. Міфологічні сюжети багатьох опер своїм еством обертаються навколо ритуального акту (як зазначено почасти й вище), однак і історичні, реалістичні і ін. оперні сюжети невіддільні від міфологізму образу героїв і нерідко безпосередньо

спрямовані до біблійних міфологічних аналогій.

Сюжетна розробка обряду-ритуалу пожертвування відверто надихала Ф. Пуленка в опері «Діалоги кармеліток», Б. Бріттена в опері-казці «Ріка Керлью», в операх Р. Штрауса «Саломея», «Електра», в «полегшеному ключі» в «Кавалері роз», в опері Б. Мартіну «Грецький Пасіон», нарешті, в грандіозній опері-містерії О. Мессіан «Святий Франциск Ассизький».

Недвозначне асоціювання жертвування батька сином біблійного Авраама з Тарасом Бульбою у Гоголя і Лисенка, відповідно, обряд жертвопринесення явно «керує» подією розкладкою дії. Останній аспект випнув в своїй версії «Тараса Бульби» Л. Яначек, визначивши в своєму творі за повістю Гоголя симфонічний цикл-триптих, в якому I частина озаглавлена «Смерть Андрія», II частина – «Смерть Остапа», III – «Смерть і Пророцтво Тараса».

До речі, акт Пророцтва як ритуальний стимул або стрижень дії утворює важливий компонент виразності таких творів як «Лібуше» Б. Сметани, вагнерівської тетралогії «Кільця нібелунга» та ін. Якщо ми звертаємося до історичних сюжетів, що підкреслено-документально представляють події минулого в їх історично актуальних акцентуація, типу народних драм М. Мусоргського, то ритуальні позиції в сюжетиці обумовлені історичною достовірністю відтворення подій на сцені: моління народу про прийняття царської влади, вінчання на царство, заклинання любовного тяжіння, звернення боярства до народу і т.д.

Ритуальність виходів, маніфестацій, засудження і страти (до речі, сцени страти, обумовлені ритуалом їх здійснення), релігійного Каяття та ін., невіддільне від оперних сюжетно-драматургічних позицій. Не виняток, скоріше, закономірність складає ритуальність в організації оперного дійства *казково-легендарних* сюжетів, але також їх переломлення в символістській, експресіоністській опері, в цілому, в музичному авангардному театрі. Показова в цьому плані опера К.Дебюссі за драмою М. Метерлінка «Пеллеас і Мелізанда». Тут за всіма подіями, за всією сукупністю аналогій до Данте, до «Трістана» Вагнера і ін. – стоїть аналогія до міфологічно-казкової символіки.

У центрі сюжету – Мелізанда-Мелюзіна, жінка-змія [10, с. 359], причому, яка надзвичайно приймається і абсолютно не агресивна. Але обрядово-ритуальний стрижень цих сюжетів про Мелізанду-Мелюзіну один: чужорідне відторгається. У європейському фольклорі тільки у кельтських народів є цей сюжет, тоді як поза Європою, він також є істотним в Китаї (див. відому оперу-куньцой «Біла зміяка»).

Романтики, звертаючись до сюжету про жінку-змію (див. незавершену оперу Р. Вагнера, «Казку про прекрасну Мелюзіну» Р. Шумана і ін.), трактували його в паралель до Ундін-Русалок-Вілліс, які через шлюб з людиною знаходили безсмертну душу і т.д. Але міфологенність жінки-змії інша, її-то і розробляли і Метерлінк, і Дебюссі, вводячи відповідні аналогії тільки ім'ям героїні. В основі сюжету – ритуал Посвяти-ініціації в любов, якому героїня протриває і не витримує, будучи залученою в любовні вираження Пеллеаса. І смерть її жалюгідна і зворушлива – але і закономірна.

Закономірність її відходу підкреслена Метерлінком початковою сценою п'єси, від якої Дебюссі в лібрето відмовився: Служниця обмиває поріг (як після небіжчика), а на питання, чому вона це робить, пояснити не може. Фактично, подібний варіант сюжету в «Снігуроньці» О. Островського та М. Римського-Корсакова: ініціація, де героїня не витримала випробування любов'ю. Такого роду сюжети характерні для переходу від XIX до XX ст. («Лоенгрін», «Трістан» «Загибель богів» Р. Вагнера, «Замок Герцога Синя Борода» Б.Бартока, «Король Рогер» К. Шимановського, «Поворот гвинта» Б. Бріттена, «Солдати» Я. Ленца – Б. Ціммермана, ін.).

У ХХ столітті недооцінений у всеєвропейському масштабі «Король Рогер» К. Шимановського, написаний в Одесі і створений за лібрето Я. Івашкевича, являє собою величну композицію. Тут в основі сюжету – випробування любов'ю (до Бога!), спокуса любов'ю і красою заради іншої Віри, герой же залишається твердий у своєму віросповіданні, а його кохана і любляча дружина Роксана не витримує спокуси, йде в інше вірослужіння.

Концепція Шимановського унікальна, вона безпосередньо підходить до життійної опери-казки, що склала самостійне жанрове відгалуження (особливо показову для творчості Б. Бріттена та Х. Хенце) і в якій ритуал вшанування Подвигу (або пародії на нього) утворює стрижневу лінію дії.

Ритуал Богошанування визначив сюжету і структуру циклу з семи опер К. Штокхаузена «Світло. Сім днів тижня». І все починається з «Четверга», а це присвята Михайлу як іпостасі Ісуса Христа, мандри Михайла як вихід Христа в світ. Понеділок присвячений Богоматері і жіночому началу. В цілому твір композитором розглядався як містеріальна вистава. І хоча постановки і тип музики Штокхаузена далекі від традиційної церковності, але, тим не менш, він завжди підкреслював свій скрябінізм, ним була підхоплена ідея містеріальності дуже чітко, підсумовуючи показом тетралогії в 2002 р. її як базову модель театру минулого ХХ століття.

Отже, оперний жанр, як ніякий інший, демонструє зв'язок з церковно-ритуальним початком як в сюжетах, так і в сюжетно-асоціативних побудовах опер-містерій, опер-притч, опер-пасіонів і т.п. Вважаючи на провідний напрям оперної творчості в ХХІ столітті, відзначаємо особливо її сполученість з містерією, знаходимо чіткий зв'язок опери з ритуальністю – і перш за все у творчості широко визнаних оперних майстрів Тан Дуна та Ісанга Юна, які привнесли в європейську оперність (вперше в історії цього жанру!) східні накопичення вибудови сюжету і самої сценічної поведінки, манери співу за ознаками обрядово-ритуальних основ. Яскравим свідченням ритуалізації європейського оперного театру виступає відродження фальцетного співу, що прийшов із глибин церковно-двірцевої ритуаліки, а у китайському театрі склав сутність виразних якостей голосового звучання.

Список використаної літератури

1. Ария // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / гл. ред. Ю. Келдыш. – Москва, 1973. – Т. 1 : А-ГОНГ. – С. 204 – 207 ; Ariya // Muzykalnaya entsiklopediya v 6-ti t. / gl. red. Yu. Keldysh. – Moskva, 1973. – Т. 1 : А-GONG. - S. 204 – 207 .
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с. ; Asafev B. Muzykalnaya forma kak protsess / B. Asafev. – 2-e izd. - Leningrad : Muzyka. Leningr. otd-nie, 1971. – 376 s.
3. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии / Э. Дюркгейм. – Москва : Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. – 736 с. ; Dyurkgeym E. Elementarnye formy religioznoy zhizni. Totemicheskaya sistema v Avstralii / E. Dyurkgeym. – Moskva : Izdatelskiy dom «Delo» RANKhiGS, 2018. – 736 s.
4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века / О. Захарова. – Москва : Музыка, 1983. – 77 с. ; Zakharova O. Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzika XVII – pervoy poloviny XVIII veka / O. Zakharova. – Moskva : Muzyka, 1983. – 77 s.
5. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии / Е. Н. Каминская-Маркова. – Одесса : Астропринт, 2015. – 532 с. ; Kaminskaya-Markova Ye. N. Metodologiya muzykoznananiya i problemy muzykalnoy kulturologii / Ye. N. Kaminskaya-Markova. – Odessa : Astroprint, 2015. - 532 s.

6. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. – Ленинград : Academia, 1925. – 406 с. ; Krechmar G. Istoriya opery / G. Krechmar. – Leningrad : Academia, 1925. – 406 s.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. : учебн. / Т. Ливанова. – Москва-Ленинград : Музгиз, 1940. – 815 с. ; Livanova T. Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 g. : uchebn. / T. Livanova. – Moskva-Leningrad : Muzgiz, 1940. – 815 s.
8. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – Москва : Искусство, 1976. – 367 с. ; Losev A. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo / A. Losev. – Moskva : Iskusstvo, 1976. – 367 s.
9. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. – Москва : Мысль, 1982. – 623 с. ; Losev A. Estetika Vozrozhdeniya / A. Losev. – Moskva : Mysl, 1982. – 623 s.
10. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва : Сов. энцикл., 1991. – 736 с. ; Mifologicheskiy slovar / gl. red. Ye. M. Meletinskiy. – Moskva : Sov. entsikl., 1991. – 736 s.
11. Осипова В. Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы : дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 / Виктория Александровна Осипова; Одесская гос. музыкальная академия им. А. В. Неждановой. – Одесса, 2003. – 181 с. ; Osipova V. Khristiansko-misterialnyy kontinuum opernogo iskusstva: genezis, evolyutsiya, perspektivy : dis... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.03 / Viktoriya Aleksandrovna Osipova; Odesskaya gos. muzykalnaya akademiya im. A. V. Nezhdanovoy. – Odessa, 2003. – 181 s.
12. Стахевич А. Искусство belcanto в итальянской опере XVII-XVIII веков / А. Стахевич. – Saarbrücken : Lambertacad. publ., 2012. – 190 с ; Stakhevich A. Iskusstvo belcanto v italyanskoey opere XVII-XVIII vekov / A. Stakhiev. – Saarbrücken : Lambertacad. publ., 2012. – 190 с.
13. Dahlhaus C. Riemanns Mysterienspiele, liturgisches Drama. Passion Musiklexikon in zwei Bände / C. Dahlhaus, E. Brockhaus. – Mainz : Schott's Söhne, 1979. В. II (L-Z). - S. 195-197, 277.
14. Képek És Jelképek / by P. Cifka; G. Friss; I. Kertész, I. Tótfalusi. – Budapest : Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 p.

Стаття надійшла до редакції 08.05.2019

G. Volkova

RITUAL-MYSTIC PRINCIPLE OF EXPRESSIVENESS IN OPERATIC AKTION AND FORMING HIS DRAMATURGIES

The purpose of given studies – lighting of the mystery bases of the opera with image in a theme of libretto and in themes-dramaturgies to works of determined ritual position and rite as pivotal moments of composition integer. The methodological base of study – the culturology of ritualism by E. Durkheim, culturology output in intonation concepts to music of B. Asafiev with heard religios-symbolic axiomatics art "in-tono" and championship of the principle by identity identity in correlation identity and contrast in classical art, also this hermeneutics of histories in art to A. Losev, historically-style comparison to works of E. Markova and others. Scientific novelty of the study in that for the first time in mystery for shortening comprehensions of the operatic heritage are chosen ritual-ceremony components forming of a plot and of the dramaturgy base of operatic action directly or in transparent analogy to biblical image and principle of the interpretation. The findings. The operatic genre, as no another, demonstrates the relationship with church-ritualism of operas-parables, operas-

passions etc. Considering leading directivity operatic creative activity in XXI century, note particularly herone with mystery, find clear unity of operas with ritualism - considering leading directivity in creative activity broadly of recognized operatic master Tan Dun and Isang Young, which have put into european opera (for the first time in histories this genre!) east accumulations straightening the plot and the most scenic behaviour, manners singing with sign of ceremony-ritual bases. The bright certificate of ritualisation in european opera house emerges the rebirths an falsetto singing, which came from depths church-palace ritualism, but in chinese theatre has formed essence expressive quality of sousing to voice.

Key words: *ritual, mystery, passion, opera, music dramaturgy, style in music, music genre.*

УДК 392.8:008

М. В. Кобзар

ДОРОБОК ВІТЧИЗНЯНИХ ВЧЕНИХ В ГАЛУЗІ ДОСЛІДЖЕННЯ ГАСТРОНОМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Стаття присвячена вивченню дослідницьких традицій в сфері побутової культури харчування українського народу в культурологічному контексті. Намічені основні етапи розвитку уявлень про гастрономічну культуру українців протягом останніх двох століть. Показано, що аналіз сучасної української історіографії свідчить про зростаючий науковий інтерес до тематики повсякдення, зокрема до традицій харчування українців, до вивчення соціокультурних змін, що відбуваються в кулінарних практиках сучасності.

Ключові слова: *національна кухня, їжа, кулінарні традиції, гастрономічна культура, повсякденна культура, кулінарні практики, народний побут.*

DOI 10.34079/2226-2849-2019-9-17-22-30

Дослідження та інтерпретація практик повсякдення є одними з найперспективніших галузей сучасного гуманітарного знання. В межах багатьох дисциплін формуються різні підходи до вивчення повсякденної культури, покликані осмислити її феномен, розкрити історичний аспект повсякдення як динамічної системи, виявити закономірності її функціонування. Культурологічні дослідження повсякдення, з одного боку, дають приріст нового знання про цю сферу, а з іншого – змушують по-новому поглянути на співвідношення традиційного та інноваційного в культурогенезі, на процеси самоідентифікації, що виявляється важливим для прояснення загальних питань теорії та історії культури. Кулінарні практики є невід'ємною складовою простору повсякдення. Тому вивчення дослідницьких традицій в сфері опису їжі та її репрезентації в їх культурній, соціальній, етнічній зумовленості є надзвичайно актуальним та надасть змогу зробити аналіз виникнення, функціонування та подальшого поширення гастрономічних норм в різних культурно-історичних умовах.

Тема вивчення концептосфери повсякденної культури та концепту їжі як її структурного елемента досить широко представлена в публікаціях зарубіжних дослідників, таких як Р. Барт, М. Капкан, К. Леві-Строс, В. Лелеко, М. Монтанарі, Ж.-Ф. Ревельта інших. В розвідках вітчизняних науковців проблематика кулінарних традицій розглянута, в основному, в контексті історії, етнографії, фольклористики,