

МІСТЕРІАЛЬНІ НАСТАНОВИ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ЄВРОПИ НОВОГО ЧАСУ

Муравська О. В.

ВСТУП

М. Бердяєв одного разу зазначив, що «благородство будь-якої істинної культури визначається тим, що культура це культ предків, шанування могил і пам'ятників, зв'язок синів з батьками. Культура заснована на священному переказі. І чим давніша культура, тим вона значніша і прекрасніша»¹. Ця думка узагальнює досвід духовно-етичних та естетичних шукань багатьох минулих епох та, водночас, свідчить про її актуальність в культурно-історичних реаліях сьогодення. За влучним спостереженням С. Кримського, «пересторога Ньютона: “Фізико, стережися метафізики”, замінюється [в наш час] визнанням потреби залучення метафізики в пізнавальні моделі буття»². Сказане є співвідносним і з історичними шляхами розвитку європейської опери, відзначеними в тому числі тісними зв'язками із містерією та її культовою генезою. «Християнсько-містеріальний континуум»³ завжди складав одну з показових якостей її музичного театру, визначаючи суттєві аспекти його духовно-змістовного «наповнення». Міфологічно-містеріальні «виходи» оперного жанру набувають особливої актуальності в культурно-історичних реаліях другої половини XIX – початку XXI століть та її найбільш видатних представників – Р. Вагнера, К. Дебюссі, О. Мессіана, І. Стравінського, П. Хіндеміта, К. Штокхаузена та їх послідовників, в тому числі й видатних українських композиторів минулого та сучасності – М. Лисенка, Б. Лятошинського, М. Скорика, О. Козаренка та ін.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть також свідчить про зростання інтересу до позначеної проблематики, орієнтованої на виявлення перетину типологічних ознак містерії та опери. Ця ідея в свій час була заявлена Германом Кречмаром⁴ в його широко відомій «Історії опери», а також Єрмією Іоффе в його фундаментальному

¹ Бердяєв Н. А. Собрание сочинений: в 4-х томах. Париж: YMCA-PRESS, 1990. Т. 4: Духовные основы русской революции. Философия неравенства. С. 558.

² Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 7.

³ Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2003. Одеса. 16 с.

⁴ Кречмар Г. История оперы. Ленинград: «Academia», 1925. 407 с.

дослідженні «Містерія та опера»⁵. Зазначимо, що узагальнення останнього стосуються перш за все історії німецького музичного театру та його духовної генези. Позначений раніше містеріальний «ренесанс» у творчості митців сучасної доби визначив також шляхи його наукового мистецтвознавчого дослідження, про що свідчать колективна монографія І. Іванової, Г. Куколь, М. Черкашиної «Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття»⁶, дисертації та публікації останніх десятиліть, що в сукупності виявляють не тільки культові настанови культури як такої, але й духовно-містеріальну компоненту європейського музичного театру різних епох. Проте зазначимо, що цілісний розгляд впливу містеріальної традиції на становлення та розвиток музичного театру Європи Нового часу у всій множинності її проявів все ж поки не став предметом фундаментальних узагальнюючих наукових розвідок у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві. Сучасна музика та культура в цілому, що розвиваються в умовах постсекулярного світу, орієнтовані на відкриття їх нових «герменевтичних кіл», кожне з яких виявляє оригінальні смислові аспекти взаємодії Мистецтва та Сакрального, що найбільш повно зосереджені саме у сфері музичного театру, його духовно-етичних та жанрово-стильових шуканнях. Сказане обумовлює **актуальність** теми представленої статті.

1. Містерія в історичному просторі європейської культури

Виявлення містеріальної генези європейського музичного театру має очевидний перетин із проблематикою культових настанов мистецтва різних епох. Форми проявів зв'язків культу та культури досить різноманітні. Однією з найбільш показових є **містерія**, багатотомова історія якої органічно поєднала культову та мистецьку практику, починаючи ще з язичницьких часів аж до сьогодення, виявляючи тим самим її еволюцію від релігійного таїнства для посвячених (єгипетські та давньогрецькі містерії) до містерії як жанру християнського театру Середньовіччя, генеза якого формувалася у межах духовних настанов візантійської культури, а згодом набула великої популярності й у Західній Європі. Навіть коли у середині XV століття цей жанр був офіційно заборонений у Франції та Англії, його духовно-етична, сценографічна та драматургічна специфіка виявилася успадкованою іншими жанрами драматичного театру, а також і європейською оперою Нового часу.

⁵ Иоффе И. Избранное. Ч. 2: Культура и стиль. Москва: Говорящая Книга, 2010. 927 с.

⁶ Иванова И. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. История оперы: Западная Европа XVII–XIX столетия: навчальний посібник / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.

Структура містерії повторює загальну схему середньовічної християнської ідеї світобудови, відповідно до якої вона постає розділеною на два яруси – «піднебесний» світ і світ «занебесний». Відомий канадський літературознавець Н. Фрай наводить більш детальну схему християнської картини світу, що складається з чотирьох рівнів. На першому рівні розташовуються Небеса – місце проживання Бога. Другий рівень пов'язується з людською (гуманізованою) природою – це Едем, де призначалося жити людині. На третьому рівні – рівні фізичної природи – людина змушена жити після гріхопадіння. І четвертий – нижчий світ, житло демонів, пекло⁷. Таким чином, містеріальний всесвіт має морально-етичний, повчально-дидактичний підтекст. Відзначимо, що ця схема світобудови зберігала своє значення в європейській літературі, поезії, філософському мисленні й театрі (в тому числі й музичному) аж до періоду постмодерну.

Отже, Містерія займає значне місце у світовій культурі різних епох, оскільки демонструє особливого роду онтологічне таїнство, закладене в Божественний задум світобудови з метою забезпечити світу космологічну стратегію вічного руху, яка перш за все полягає в подоланні смерті, прориві на більш високий, наближений до Сакральної Істини буттєвий рівень. Історія жанру свідчить, що містерії завжди затребувані у тому суспільному середовищі, де очевидним було прагнення до пріоритету сакральних ідеалів, що зумовлює її особливу близькість світовідчуттю ХХ–ХХІ століть, які переживають воістину «містеріальний ренесанс» в різних сферах творчої діяльності і, передусім, у сфері музичного театру. Типологія містерії, що апелює до Священної Історії та її житійної складової, виявляється також пов'язаною з різними аспектами патріархальної культури. Остання, в свою чергу, завжди була націлена на пріоритетну роль ідеї Божественного світопорядку, в рамках якого Небесне і Земне, горішне й долишне, священне і профанне були нероздільні.

Названі типологічні ознаки містерії формувалися ще у Стародавньому світі. У Єгипті це були містерії Осіріса та Ізиди, тісно пов'язані з культовою практикою, метою якої було духовне преображення посвяченої людини через переживання-споглядання смерті-відродження бога та її єднання із Сакрумом. В античному світі це були Елевсинські містерії або їх самофракійські аналоги, пов'язані з культами Деметри, Персефони, а також Діоніса⁸.

⁷ Frye N. A study of English Romanticism. New York: Random House, 1968. С. 24-25.

⁸ Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. Киев: Институт истории Украины, 2009. С. 72-118.

Згідно з історичними описами, містерії являли собою грандіозне багатоскладне дійство, яке включало в себе як театралізовано-ритуальну виставу, що доносила до присутніх історію Божества, його страждань, смерті та воскресіння, так і споглядання пов'язаних з його божественною сутністю святинь. Така багатошаровість відтворення міфологічно-сакральної історії відкривала простір для духовного сходження різних верств соціуму. Так звані «малі таїнства-містерії» допускали можливість участі в них всіх присутніх, бо вони не були таємницею, в той час як «Великі таїнства» (власне містерії) були розраховані тільки на участь посвячених, що у Давній Греції іменувалися «містами». Саме їх ритуаліка й була предметом великої таємниці, етимологія якої стала основою самого визначення слова «містерія».

Мета будь-якого містеріального дійства була спрямована на духовне преображення людського єства, на його звільнення від поганих емоцій, страстей через подолання страху перед фізичною смертю. Як відзначає М. Скржинська, «під час Елевсінських містерій вже в період еллінізму греки спробували зруйнувати бар'єри між окремими державами і вперше усвідомили людство як велике братство». Головна ідея містерій цього періоду стверджувала, що «...будь-яка людина, яка веде праведне життя і шанує Бога, може сподіватися на щастя у потойбічному світі»⁹, що, додамо, безпосередньо передбачало світосприйняття християнства.

Сказане співвідносе не лише з обрядово-ритуальною стороною містерій, а й з їхньою інтонаційно-співочою складовою. Дітер Лауенштайн безпосередньо порівнює її з обиходною співочою східнохристиянською практикою раннього Середньовіччя. Згідно з його спостереженнями, «...нинішній європеєць здатний долучитися до стародавнього відчуття музики, хіба що в підземному храмі Гробу Господнього в Єрусалимі на пасхальних літургіях помісних православних церков: малі інтервали і дуже високий регістр чистих співочих голосів <...> Ця культова музика, що збереглася від пізньої грецької античності приблизно 500 року від Різдва Христового, багато більш подібна до музики Елевсіній...»¹⁰.

Зазначимо, що літургійна драма, що зароджувалася в даних умовах християнської культово-ритуальної практики, та її темброво-інтонаційна специфіка безпосередньо передбачали поетику і духовно-етичний тонує європейської опери в усьому розмаїтті її жанрових і національних «моделей». На ранньому етапі свого розвитку оперний

⁹ Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. Киев: Институт истории Украины, 2009. С. 118.

¹⁰Лауенштайн Дитрих. Элевсинские мистерии. URL: https://royallib.com/read/lauensthayn_diter/elevsinskie_misterii.html (дата звернення: 17.03.2022 р.).

жанр виявився безпосередньо пов'язаним з образом легендарного Орфея, що був відомий не тільки як видатний співак, але й як засновник містеріальної практики в античному світі.

Багатогранність міфічної постаті Орфея обумовила також і появу *орфізму* як одного із провідних напрямків релігійно-філософської думки античного світу. Його орієнтація на духовне самовдосконалення людини та преображення світу на засадах містеріальної та одухотвореної творчої практики безпосередньо передувала появі християнства і обумовила актуалізацію ідей орфізму в наступні епохи, в тому числі й у типології оперного жанру Нового часу. Орфізм займав суттєве місце в духовно-естетичних настановах членів «Флорентійської камерати», в той час як сам образ Орфея був домінуючим у західноєвропейській оперній практиці протягом XVII–XVIII століть.

Повертаючись до духовної культури античного світу, зазначимо, що містеріальне переживання-очищення у давньогрецькій традиції також іменувалося як *катарсис*. Етимологія цього давньогрецького терміну передбачає подвійний сенс: «kata» – «протириччя, протидія», «арсис» «підняття, здіймання, підйом до гори». Отже катарсис представляє собою «підйом вгору після подолання протидії»¹¹. В духовному плані подолання протидії порочних пристрастей стає для людської душі запорукою звільнення від них і відкриттям шляху до Бога, єднання із Сакральним світом.

Показово, що культово-ритуальне визначення катарсису як найважливішої компоненти містерії (культового дійства) згодом поступилося місцем його пріоритетній ролі у давньогрецькій трагедії. Проте зв'язок між ними досить закономірний, позаяк античний театр, його зародження та розквіт в епоху класики були тісно пов'язані саме з культово-містеріальною практикою на честь Діоніса. Додамо також, що аналогічну катарсичну функцію давні греки вбачали також і в музичному мистецтві. Так на тлі культово-ритуальної практики, осмислення духовної місії музики в історії людства фактично зароджувалися підвалини для подальшого розквіту музичного театру Європи, тобто опери. Не випадково члени згадуваної «Флорентійської камерати» у своїх музично-театральних експериментах щодо створення «драми з музикою» апелювали саме до досвіду античної трагедії, а також до образу Орфея, що є причетним до формування духовно-релігійних настанов стародавньої містеріальної традиції.

Звертаємо увагу також на те, що сама антична драма та трагедія акумулювала фактично в собі сутність містерії як такої з її катарсисом-кульмінацією, позаяк катарсис як ключовий елемент драми дозволяє

¹¹ Катарсис. URL: http://pervobraz.ru/slova/article_post/katarsis (дата звернення: 16.06.2022 р.).

людини морально та духовно очиститися, умиротворити свою свідомість та долучитися до соціально значущих ідей, генеза яких сходять до сакрально-космічних (у давньогрецькому розумінні) першоджерел.

Саме ця духовно-етична домінанта містерії визначила затребуваність її типології і в подальші епохи вже в умовах християнської картини світу. Перш за все її ознаки виявилися актуальними в духовній культурі *Візантії*, позаяк саме вона стала, з одного боку, колискою формування християнської культури та віросповідання в її східному першоваріанті. З іншого боку, саме «імперія ромеїв» найбільш повно успадкувала духовно-етичні настанови античного світосприйняття, зберігала їх пам'ятки культури та згодом передала їх західноєвропейському світові.

Витоки християнської містерії більшість візантологів вбачають і в літургійній *антифонній* практиці, і у феномені «*панігрії*» (грецьк. «ігриш»), що проводилися в Візантії підчас великих релігійних свят. Першоджерела названого жанру співвідносяться із драматичними *гоміліями*, які в свою чергу вплинули на формування візантійських *драм для читання*, а також на *інтелектуальний театр*¹². Останній представляв собою презентацію духовно-творчої діяльності інтелектуальної еліти імперії ромеїв, що безпосередньо передбачала академічні зібрання гуманістів епохи Ренесансу, а пізніше європейську салонну культуру, в межах якої власне і народжувалася опера.

Особливий вплив різноманітні форми містеріальних дійств мали на *придворний церемоніал*, що визначався як «*театр влади*». Зазначена традиція вплинула також на придворний побут європейських монархій наступних епох. Одне з чільних місць тут належить Франції, абсолютизм якої, так само як і культово-релігійні настанови галльської (галліканської) церкви, генетично й історично пов'язані з імперією ромеїв. Містерія в цьому регіоні була домінуючим жанром аж до XVI століття, позаяк концентрувала в собі ключові якості «священних вистав» великої форми, а також стимулювала розвиток релігійної драми наступних епох, в тому числі й у творчості представників театру французького класицизму (див. нижче).

«Родові» якості містерії, до яких відносять і орієнтацію на релігійну тематику, і багатоярусність драматургії, і включеність у християнську ритуаліку, і апелювання до її вербально-музичних символів, і тяжіння до видовищності та ефектних постановчих прийомів, спрямованих на

¹² Михалицын П. Е. От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии. *Византийская мозаика: Сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме*. Харьков: Майдан, 2015. Вып. 3. С. 192–234.

духовно-соборне єднання-перетворення виконавців і глядачів як запоруки встановлення або підтримки світового порядку-гармонії, – все це в сукупності визначає домінуючу роль містерії в духовній «картині світу» Середньовіччя та її істотний вплив на європейську культуру наступних епох¹³.

На думку О. Михайленко, «містерії XII–XVI століть, які виростили з літургійної драми, істотно відрізнялися від свого першоджерела в поводженні з первісним біблійним текстом. Автори містерій дозволяли собі досить вільно інтерпретувати сюжети Священного писання, часто доповнюючи їх епізодами власної творчості. Проте не варто приписувати цим п'єсам виключно світський характер. Сама назва жанру походить від латинського “ministerium” – церковна служба. *Вийшовши з церкви на міську площу, містерія не перетворилася на суто розважальне видовище* (курсив наш – О. М.). Інакше і бути не могло за часів, коли Біблія мала статус священної книги, а буквальна віра в її космогонію і події первісної людської історії залишалася непорушною для переважної більшості європейців»¹⁴.

Зазначимо, що подібне сприйняття традицій європейського духовного театру показове й для українського шкільного театру, що розвивався саме в позначених духовно-етичних та дидактичних межах. Сказане стосувалося не тільки власне містерій, міраклів, мораліте, але й інтермедій та близьких до неї комічних жанрів – міждійних комічних вистав, які нерідко мали певний зв'язок зі змістом дійства серйозного, що відповідало як критеріям барокового мистецтва, так і власне поетиці містерії, орієнтованим на оригінальний симбіоз трагічного і комічного, сакрального та профанного.

Зазначимо також, що типологічні ознаки цієї жанрової сфери в своїх прадавніх першоджерелах сходять до язичницьких ритуальних практик (архаїчний та ритуальний сміх), з яких в свій час постала антична комедія. За аналогією з духовно-перетворювальним сенсом давньогрецької трагедії, зосередженим у феномені катарсису, остання, завдяки сміху, уособлювала власну «модель» *духовного очищення*, орієнтованого на *звільнення від ілюзій*, відновлення істини, гармонії та духовної цілісності особистості. Отже, «гумор інтермедій не був тим веселим безтурботним сміхом, яким його хотіли бачити. Інтермедії були підпорядковані певній дидактичній і педагогічній меті – вдосконаленню

¹³ Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 4.

¹⁴ Михайленко Е. Н. Містерія Нового времени: о жанровой природе библейской драме Д. Г. Байрона «Каин». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2020. Том 13. Вып. 3. С. 75.

людини і світу, що її оточує»¹⁵. Саме ці містеріальні настанови українського шкільного театру склали духовно-етичні підвалини для формування власне української опери у ХІХ–ХХ століттях.

Повертаючись до історії буття містерії, зазначимо, що активне відродження цього жанру відбувалося й на початку ХХ століття. У 30-ті роки повсюдно здійснюються реконструкції середньовічних текстів (Франція, Англія, Іспанія, Італія). На тлі цього руху створюються тексти сучасних релігійних драм. Так в Англії, при Кентерберійському соборі, починаючи з цього часу, щорічно влаштовуються релігійні фестивалі, спеціально для яких драматурги пишуть п'єси-містерії. У Франції релігійні драми містеріального типу створюють Ш. Пегі, П. Клодель, Г. Марсель, поети-символісти, в Італії, – Г. д'Аннунціо.

Середньовічна містерія як універсальна жанрова форма, що охоплює своєю структурою всю велич світобудови, приваблює також і багатьох композиторів ХХ століття саме своєю мобільністю, можливістю говорити про духовні Істини, що перевершують видиму реальність, найбільш адекватним чином і сприяють упорядкуванню світу. Це відродження містеріальних традицій у вигляді «містерій-реконструкцій», «містерій-реінтерпретацій», «містерій-деконструкцій», «містерій-буф»¹⁶ позначилося перш за все на метаморфозах музичного театру цієї епохи (Ж. Массне, Д. Мійо, А. Онеггер, І. Стравінський, О. Мессіан, П. Хіндеміт, К. Штокхаузен та ін.), орієнтованих на духовно-етичні шукання та оригінальні відкриття у сфері синтезу мистецтв або на прагнення вийти за межі мистецтва, зняти умовність, властиву театральній системі ХХ століття, наблизитися до сакральної функції, що визначала її зміст у минулому. На думку Г. Гачева, і містерія, і похідне від неї театральне мистецтво «мають своє небо і землю. Амфітеатр хвилями здіймається вгору – у театрі простору; зал ярусами йде під купол – у театрі приміщення. В обох випадках глядачі, ніби з неба, дивляться на комедію людського життя»¹⁷.

2. Містерія та духовно-естетичні настанови італійського, французького та німецького музичного театру Нового часу

Тема «містерія і опера» становить один із суттєвих аспектів сучасного мистецтвознавства, актуалізованих в музикознавстві лише в останні десятиліття. Опера з моменту зародження завжди так чи інакше

¹⁵ Савченко І. Давня українська література: Навчальний посібник. Київ: НПУ, 2009. URL: <https://ukrlit.net/info/longtime/index.html> (дата звернення: 23.07.2022 р.).

¹⁶ Васильєв С. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і Час*. 2017. № 11. С. 33.

¹⁷ Гачев Д. Содержательность художественных форм. Москва: Просвещение, 1968. С. 212.

несла в собі «модус містеріальності», виступаючи частиною еволюції духовно-міфологічного театру Стародавнього Світу, що в подальші епохи поновлювався або у варіанті давньогрецької трагедії, або у середньовічній містерії, або у варіантах опери XVII–XIX століть, або у поліжанрових творах нової містерії XX–XXI століть, але завжди зі збереженням своїх основних родових ознак.

Що стосується **італійської опери**, то вона народжувалася практично в умовах *аристократичного салону* («Флорентійська камерата»), що певною мірою успадкував ідею контактності флорентійського ренесансу-гуманізму з візантійським духовно-філософським та богословським універсалізмом. Останній, як відомо, в період занепаду Візантійської імперії активно розповсюджувався у Західній Європі завдяки міграції візантійців-romeїв у цей регіон. «За образним висловом Брукера, “за латинською мовою [у ренесансного гуманіста] постійно присутній шепіт грецької”. Н.-Г. Бек був переконаний, що “якщо Марсіліо Фічіно палив перед образом Платона вічний вогонь, то олію до нього поставляла Візантія”»¹⁸.

У подібних метафоричних визначеннях фактично закладено узагальнення сутності впливу візантійського духовного інтелектуалізму на становлення культури західноєвропейського Ренесансу. Однією з визначальних ідей «Флорентійської камерати» була спроба відродження давньогрецької трагедії – також культового мистецтва у своїй генезі, трактованого тим не менш, у річищі християнських настанов європейської культури наступних епох. Оригінальність перетинів античного та християнського початків є очевидною у звертанні більшості італійських авторів до образу Орфея. Не забуваємо також і про той факт, що у ранньосередньовічній художній практиці саме цей герой античних оповідань нерідко ідентифікувався з Ісусом Христом.

Умиротворюючу пісню фракійського співака уподібнюють до проповідей Ісуса Христа, а сам його образ нерідко пов'язують з образом доброго Пастиря. Приводом для численних аналогій між Орфеєм та євангельським Ісусом Христом слугувала наявність цілого ряду спільних сюжетно-сміслових мотивів, серед яких спуск в інший світ, згадуваний образ «доброго Пастиря», мученицька смерть та воскресіння, містеріальний характер орфізму та настанов християнського вчення тощо. Опера XVII–XVIII століть із показовим для неї центруванням на орфічній тематиці повною мірою уособлювала

¹⁸ Цит. за: Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. С. 131.

специфіку взаємодії античного і християнського світосприйняття, настільки характерну для італійського Ренесансу та наступних епох.

Зрозуміло, сюжети опер Я. Пері, Дж. Каччіні та їх сучасників, істотно відрізняються від порядку проведення містерії в ритуальній практиці попередніх епох. Однак містеріальне коріння оперного дійства, що певною мірою «літургізувало» саму конструкцію музичного театру, визначило збереження в оперному сюжеті ритуально-сакрального принципу. Показовим у цьому плані є й досвід Римської школи XVII століття, який безпосередньо успадковував традиції «Флорентійської камерати», але в умовах ширшої публічності в порівнянні з салонною камерністю перших оперних дослідів флорентійців. Найбільш яскравим прикладом цієї традиції є опера «Святий Олексій» С. Ланді, сюжетна основа якої виявляє житійно-містеріальний тонус римської оперної практики. «Герой С. Ланді – юродивий, самотність якого не вписується в Новокатолицьку концепцію Віри, оскільки його поведінкова сутність становить дещо принципово інше по відношенню до корпоративності дій “героїв від народу” <...> Зазначимо, що сюжет Ланді унікальний у подієвих розкладах самотнього подвижництва. Відповідно, фігуративний спів, вкладений в уста Олексія, має аналоги у венеціанській, згодом і у неаполітанській школах»¹⁹. Отже, опера «Св. Олексій» С. Ланді становить містеріальне дійство по суті показаних у ній подій, у яких оповідання про подвиг Святого сусідить в тому числі й з побутовими, комічними сценами, також показовими для типологічних ознак містерії.

Ця містеріальна «пам'ять» жанру, очевидна і в духовній генезі італійської опери-seria, позначилася і на її виконавських пріоритетах, орієнтованих на традиції фігуративного співу кастратів, який сходив до церковно-співацької практики та її духовно-риторичних настанов та виявився зосередженим в оперних аріях. Він певною мірою успадкував також мистецтво візантійської калофонії, що згодом було засвідчено італійським перекладом цього терміну, відомим як *bel canto*. При цьому сюжет опери-seria частіше всього будувався навколо ідеї християнської добротності. Фінали цих творів – «містеріальні, тобто благісні, герої демонструють свою тихість і готовність до самопожертви, виключається силовий прояв їх волінь і пристрастей»²⁰. Як зазначає Н. Сиротинська, «калофонічний стиль, наповнений віртуозним

¹⁹ Каданцева Н. Б. «Св. Алексей» С. Ланди в контексте культурно-художественных идей его времени. *Европейский журнал искусствозведения и культурологии*. 2020. № 3. С. 75.

²⁰ Красилна І. В. Містерія і містеріальність в бутті оперних вистав. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: Збірник матеріалів Міжнародної дистанційної науково-практичної конференції (14 листопада, 2019 р., м. Київ)*. Київ: НАКККiM, 2019. С. 15.

мелізматичним стилем відображав суттєві естетичні зміни у сакральній монодії пізньовізантійської доби. Цілком імовірно, що цей співочий стиль проникав через грецькі колонії в Італії до Західної Європи та інспірував вокальний стиль *bel canto*»²¹.

Відзначимо, що при всіх жанрово-стильових метаморфозах італійської «серйозної» опери, її поетика завжди так чи інакше зберігала свій «духовний ген», про що свідчить творчість італійських композиторів наступних епох – Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді та ін. У цьому плані особливо показовою є творча постать першого з названих авторів. Один з кульмінаційних опусів Дж. Россіні – опера «Мойсей», сюжетно і смислово співвідносна з містеріальним жанром, на всіх етапах її редагування зберегла основну для цього твору релігійно-історичну концепцію, дотичну й до героїко-патріотичних ідей Рісорджіменто та їх духовної генези. На це вказує як образно-символічний устрій сценічного розвитку, так і показові для цього твору типології молитви, ораторії, що визначають духовно-містеріальний підтекст «Мойсея» та його кульмінаційні сцени.

Подібного роду інтонаційно-драматургічна та образно-смилова спрямованість цього твору Дж. Россіні дозволяє також побачити в ньому генезу й творчості композиторів ХХ століття, що тяжіли до жанрового синтезу сценічних та літургійно-містеріальних типологій з біблійними сюжетами та близькими їм (Р. Штраус («Соломія»), А. Шенберг («Мойсей і Аарон»), І. Стравінський («Потоп»), К. Штокхаузен (геопалогія «Світло»), О. Мессіан («Святий Франциск Ассизький») та ін).

Великий вплив містеріальна традиція мала також і на **французький музичний театр**, початкові етапи розвитку якого і нині є певною мірою terra incognita для вітчизняного музикознавства та мистецтвознавства. Відзначимо, що протистояння раціонального та ірраціонального принципів мислення в світосприйнятті «фундаментально теологічного» (за П. Шоню) XVII століття знайшло відображення в стильовій своєрідності його культури, втіленій в типології бароко і класицизму. Їх оригінальний сплав яскраво демонструє мистецьке життя Франції цього періоду, що несе на собі відбиток історично неповторного «французького шляху» і «старого порядку» в соціальних реаліях Західної Європи Нового часу. «Французька придворна культура втілювала тезу-імператив про сакральну роль короля і його оточення у житті держави, а також “утримання Космосу на тлі історії” (М. Бунакова), що багато в чому визначило духовно-етичний і

²¹ Сиротинська Н. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії. Музикознавчі студії: Наукова збірка ЛНМА імені М. Лисенка. 2012. Вип. 26. С. 31.

містеріальний підтекст як класицистських трагедій і релігійних драм П. Корнеля і Ж. Расіна, так і поезику ліричних трагедій Ж. Б. Люллі»²².

Масштабність зразків класичної трагедії доповнювалася духовно-етичною глибиною її ідеї і символічного змісту. Умовний історизм оповідання вступав у взаємодію із сакральними настановами міфологічних першоджерел в їх містеріальній спрямованості до протиставлення Небесного та земного. З моменту свого виникнення і відповідно до свого термінологічного визначення французька опера жила творчими та акторсько-виконавськими традиціями класицистського драматичного театру, в тому числі й трагедії, а також її містеріальною компонентою.

Лірична трагедія Ж. Б. Люллі, на відміну від камерних опусів «Флорентійської камерати», була представлена у вигляді грандіозної п'ятиактної композиції з алегоричним Прологом і апофеозом, яскравими хоровими і балетними сценами і речитативними монологами, що генетично сходили до традицій «афектованої декламації французької акторської школи, яка була похідною від ритуально-величного пафосу культової практики. Французька оперна аріозність, сформована під впливом “придворної” арії, і розгорнуті балетні дивертисменти сягали сакральних настанов придворної культури французького абсолютизму і християнської ритуальної практики, виявляючи не тільки специфіку французького музичного театру, але й його містеріальні основи»²³.

Позначений «модус містеріальності» французької оперної традиції зберігався в ній і в наступні часи, що є очевидним і в «опері порятунку», і в сценічних творах доби Наполеонівського ампіру. В цьому плані показовим є досвід «Весталки» Г. Спонтіні. Узагальнюючи її поезику, відзначимо, що вибудована в ній вертикаль «Імперія – герой – Новий (імперський) Порядок» відверто апелює до язичницьких нормативів Риму, водночас вводячи художньо апробовані аналогії до християнської містеріальності мучеництва, чудово відстороненого Згори²⁴.

Містеріальна якість визначає також і загальну змістовну концепцію зразків «великої» французької опери у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві. Сенс більшості зразків цього жанру «зводиться до єдиного сюжету, у відповідності до якого герой, що перебуває в

²² Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 5.

²³ Там само.

²⁴ Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. С. 285-297.

гармонії зі своїм оточенням, в певний час здійснює проступок, приводячи тим самим себе і навколишній світ до хаосу. Пошуки шляхів його подолання стають для нього джерелом духовного Преображення, що знаменує в кінцевому підсумку відкриття Вічності («видіння-осаяння» в фіналах опер)²⁵.

Аналізуючи духовно-дидактичну та етичну складову поетики «великої» опери, Шан Юн зазначає, що шлях до гармонізації антиномій цього жанру, зосереджених перш за все на грандіозних релігійних конфліктах минулого, «її автори вбачають перш за все в *любві*, яка долає всі національні, релігійні та конфесійні перепони і стає джерелом відкриття Істини. Тим не менше, в історико-драматичних реаліях розвитку дії “великої” опери цей шлях репрезентований як жертвовно-мученицький, що виявляє значну роль в образах головних героїв саме християнських чеснот – смирення, всепрощення, жертвовності, молитовності, стійкості віри тощо»²⁶.

На новому рівні містеріальний «код» французької культури виявився в концепції «опери-міракля» «Жонглер Богоматері» Ж. Массне. Її створення у 1902 році ознаменувало появу у французькому музичному театрі «нового типу героя, сенс буття якого визначений не вольовим драматичним протистоянням явищам навколишнього світу, боротьбою за особисте щастя або громадські інтереси, але самоприменшенням, самоприниженням, усвідомленням власної “вбогості духу”, що є водночас стимулом його духовного сходження. Його ознаками стає не тільки преображення, але й домінуюча роль служіння-хваління»²⁷, що також складає базові смислові настанови містеріального жанру як такого.

Інший аспект бачення та відтворення типології містерії демонструє задум грандіозної композиції А. Онеггера «Жанна д’Арк на вогнищі», що межує між типологією ораторії-містерії та урочистої сценічної дії, наближеної до нормативів опери ХХ століття.

Підсумком цієї традиції стає грандіозна епопея, «містеріальна фреска» О. Мессіана «Святий Франциск Ассизький», жанрова природа якого увібрала в себе типологічні ознаки всього духовного театру Середньовіччя – мораліте, міракля, житія-ітінерарія, а також фрагменти католицького богослужіння. Водночас виділені жанрові атрибути християнської культури, що розкривають сутність та ідею даного

²⁵ Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 14.

²⁶ Там само, с. 14.

²⁷ Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. С. 235.

твору, доповнюються включенням в нього елементів позаєвропейського ритуального театру – японської драми «но» та балійських релігійних уявлень, символізуючи тим самим вселенський характер цього дійства, в оповіданні якого органічно поєднується і Схід і Захід²⁸.

Свій містеріальний шлях мала і **німецька опера**. Згідно з узагальненнями Г. Кречмара та Є. Іоффе, німецька культура XVI–XVII століть мала розвинену музично-містеріальну традицію, котра склала пізніше духовно-смысловий і драматургічний базис у розвитку німецького музичного театру. Є. Іоффе зазначав: «...в Німеччині релігійно-спіритуалістичне мистецтво, готичний храм і містерія надовго опинилися не тільки стійкими формами, в які вкладалася суперечлива суспільна думка, а й прогресивними щодо феодално-княжої ідеології»²⁹.

В історії становлення німецького музичного театру XVIII – початку XIX століть істотне місце належить поетиці *зінгшпіля*, в тому числі в його духовній іпостасі, в якому позначився універсалізм даного жанру, здатного втілити будь-який сюжет – від власне комічного до містико-філософського і від лірико-побутового до трагіко-героїчного. Його широкий змістовно-смысловий спектр охоплює музично-театральні шедеври від «Чарівної флейти» В. А. Моцарта, його сучасників і попередників аж до «Фіделіо» Л. Бетховена.

Реалізація в зінгшпілі принципу фіксації «великих» духовно-сутнісних для німецькомовного культурного світу тем «малими» засобами робили даний жанр актуальним як в культурних реаліях Просвітництва, так і в епоху Реставрації. В межах останньої його типологічні ознаки виявлялися співзвучними зі стилістикою не тільки романтизму, але й бідермаєру, що мав глибоку патріархально-ортодоксальну генезу, орієнтовану на втілення в художніх формах ідей «побуту, пронизаного релігійністю», гармонії Всесвіту і людини, а також на звернення до відповідного типу героя – «маленької людини», типаж якої сходить до біблійних та агіографічних джерел.

Позначені характеристики жанрово-стильової спрямованості німецького музичного театру першої половини XIX століття визначили духовно-містеріальний підтекст «Ундіни» Е. Т. А. Гофмана та його однойменного аналога у творчості А. Лорцинга, а також оперної спадщини К. М. Вебера, зокрема, «Чарівного стрільця». Духовно-смысловим підтекстом останнього твору виступає одна з

²⁸ Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. С.431-438.

²⁹ Іоффе И. Избранное. Ч. 2: Культура и стиль. Москва: Говорящая Книга, 2010. С. 665, 666.

найважливіших тем християнської культури – боротьба між силами Світла (Агата, Пустельник) й темряви (Чорний мисливець Сам'єль та супутні йому пекельні сили), головним предметом якої є людська душа. Аналогічного роду підхід в сфері музичного театру демонструє житійна опера Р. Шумана «Геновева», що фактично висуває ідею спокутного страждання, смирення і Преображення душі у відповідності з ранньохристиянським (візантійським) пієтетом мучеництва.

Сднальним моментом образно-сислової сторони опер названих композиторів та їх сучасників виступає значуща роль морально-дидактичного фактора оповідання, захист патріархально-сімейних цінностей, що надають цим творам ознаки «повчальної історії» з «німецької старовини», поєднаної з духовно-містеріальною традицією, орієнтованою на внутрішнє перетворення головних героїв, що підтверджують умиротворені фінали цих опер.

Ця культурно-художньо виплекана ідея Преображення душі на шляху випробувань-мандрівок, що апелювала до ранньохристиянських першоджерел, а також до ретельного дослідження та творчого відображення духовно-етичних настанов національної німецької міфології, визначила жанрово-стильові константи музичного театру Р. Вагнера. Його останній твір – «Парсифаль», визначений композитором як «урочиста сценічна дія», втілює не тільки провідні положення та метаморфози його оперної реформи з показовою для неї пріоритетною роллю міфологічного світобачення, але й містеріальні настанови німецького музичного театру як такого, передбачаючи їх розквіт у грандіозних сценічних діях-містеріях ХХ століття у творчості П. Хіндеміта та К. Штокхаузена.

3. Містеріальні настанови української опери ХІХ–ХХ століть

Духовна «домінанта» в міфопоетичному, біблійному осмисленні власної історії та культури відзначає специфіку **українського музичного театру**. Подібного роду підхід багато в чому обумовлений духовним світосприйняттям України, генеза якого знов таки сходила до візантійських першоджерел. Не успадкувавши від Візантії імперські підстави і відповідний тип державності, Україна виявилася чутливою до її духовно-релігійної та культурно-історичної традиції. Вплив візантійського мистецтва на український іконопис та архітектуру залишався значним аж до середини ХVІІ століття. Наступною «хвилею» відродження та актуалізації цієї традиції можна вважати другу половину ХІХ – початок ХХ століть. В останньому випадку мова йде в тому числі й про феномен «Renovation Byzantine» Школи М. Бойчука, що символізував високий внесок українського мистецтва в

світову культуру, який О. Козаренко визначив на рівні «українсько-византійського європеїзму»³⁰.

Форми проявів подібного впливу в українській культурі досить різноманітні. Одне із суттєвих місць в цих процесах займає *містерія*, поезика якої фактично визначила типологічні ознаки духовного театру України, представленого в тому числі й *шкільним театром*. Український музичний театр, що формувався на тлі названої театральної традиції, має багатовікову історію, обумовлену географічними, соціально-політичними та духовно-релігійними чинниками. Його коріння більшість дослідників вбачають у культоворитуальній практиці давніх слов'ян як язичницького періоду, так і християнського, у вертепній драмі, в оригінальній синкретичній творчості скоморохів Київської Русі, у видовищних дійствах Запорізької Січі і, нарешті, у феномені згадуваного українського шкільного театру доби бароко.

Показово, що всі ці різноманітні форми «пратеатру» та його подальших форм так чи інакше були пов'язані з культовою практикою. На думку Л. Софронової, в стародавні часи «в українській культурі, як і в інших східнослов'янських культурах не існувало власне театру <...> Вона віддавала перевагу іншим способам художнього освоєння світу, в яких театральність була однією зі складових <...> Театр увійшов в систему культури, зайнявши місце в *сакральному* (курсив наш – О. М.) її колі»³¹.

Позначене духовне підґрунтя укорінене як у культоворитуальних настановах античного театру, так і у певній театралізації християнського богослужіння та похідних від нього літургійної драми та містерії. В кінцевому підсумку у європейській свідомості минулого була сформована метафора про Всесвіт як «*Театр Слави Божої*». З іншого боку, вона також апелює до порівняння Всесвіту зі *школою*, в якій священна історія сприймалася як певний педагогічний процес, спрямований на активізацію духовної просвіти. Саме на цьому кордоні й опинився *шкільний театр* України. Біблійна концепція світу, доповнена її оригінальним тлумаченням в культурно-історичному просторі Середньовіччя та Ренесансу, суттєво вплинула і на поезику шкільного театру, що став важливою складовою не тільки західноєвропейської культури, але й історії українського музично-драматичного театру.

³⁰ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. 2000. Число 15. С. 106.

³¹ Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. С. 102.

Звертаємо також увагу на принципово *співацьку (вокальну)* природу храмового синтезу мистецтв, що розповсюджується не тільки на літургію, літургійну драму, а й на містерію, які фактично «розспівувалися, переводячи все дійство у *символічний вимір надбуттєвості* (курсив наш – О. М.)»³². Позначені духовно-сміслові та виразні особливості біблійного шкільного театру фактично закладали базис для формування у подальшому поетики української опери у всьому різноманітті її жанрових «моделей».

Не менш популярними в українському шкільному театрі були *міракли* – дії з життя святих, а також *мораліте, декламації та діалоги*, що знов таки апелювали до сакральної тематики та духовного повчання. Аналогічну мету мали алегоричні, політичні п'єси, в межах яких історичні реалії частіше мислилися в біблійних категоріях та були співвідносними з ідеями сакрального світу. Дану традицію успадковує в своїй оперній творчості М. Лисенко, зокрема, в «Тарасі Бульбі». Невід'ємною рисою буття цього твору, на думку О. Рощенко, є «міфотворчість», трактована як «оперотворчість на взірць міфу»³³.

Зазначимо також, що архетипово-притчевий містеріальний підтекст «Тараса Бульби» М. Лисенка – М. Гоголя виявляється в численних аналогіях образу головного персонажу з античною, біблійною міфологією. В останньому випадку жертвність самого Тараса Бульби також доповнюється очевидними алюзіями на мотив жертви Авраама, що відає на вівтар Віри найдорожче – свого сина. В оперній концепції М. Лисенка образ головного героя дещо облагороджений і позбавлений раблезіанських якостей персонажів літературного першоджерела. Виділяємо також переможний фінал опери, що може сприйматися як відновлення Божественної справедливості, мислимої на рівні виконання старозавітного закону.

Такого роду смисловий акцент фактично концентрує спрямованість до містеріального оновлення опери. Однією з рис позначеної духовно-літургійної специфіки можна вважати вокально-темброві переваги опери М. Лисенка. З 14-ти її чоловічих партій чотири представлені тенорами, дві – баритонами, в той час як всі інші, включно з партією самого Тараса Бульби – баси. «Такого роду концентрація басів, природно, підтримувала той “дух церковності”, який визначав принцип

³² Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості О. Мессіана): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / НАКККіМ. Київ, 2021. С. 32.

³³ Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / Упорядник тому Оксана Гнатюшин/ Львів, 2014. С. 121.*

подачі образів-персонажів і патріотичної ідеї твору: саме православна релігійна традиція була турботливою до культури басового співу»³⁴.

Позначена літургійно-містеріальна спрямованість «Гараса Бульби» М. Лисенка визначила й авторський задум опери, яка, на відміну від повісті М. Гоголя, починається масштабною сценою біля храму. На думку О. Рощенко, «початок опери, що припадає, за авторською ремаркою “на кінець церковної відправи” й супроводжується дзвонами, <...> надає майбутній дії святості: сакральний хронотоп, ідеальний соборний часопростір в українському оперному міфі представлений від основи творіння <...> В українському національному міфі Лисенка–Старицького Служба Божа переходить, перетворюється на оперну дію, освячуючи відтворений у ній український всевіт»³⁵.

Аналогічного роду сакральні-містеріальні ознаки показові також і для дитячих опер класика української музики («Коза-Дерева» (1888), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна» (1892)), що стали фактично першими зразками цього жанру в європейській музично-театральній традиції XIX століття. Інші аспекти тлумачення містеріальних ознак в умовах духовних шукань української культури рубежу XIX–XX століть виявляє «опера-хвилинка» «Ноктюрн» М. Лисенка, що стає підсумком його музично-театральної творчості, сформованої на перетині різноманітних стильових утворень, що позначили специфіку українського модерну.

Повертаючись до розгляду витоків українського музичного театру, що генетично сходить до традицій шкільного біблійного театру, відзначимо, що складовою частиною останнього були й інтермедії, які органічно вписувалися в поезику містерії, виявляючи оригінальний симбіоз сакрального та профанного. Позначені типологічні якості інтермедій склали базис для народження власне української комічної опери, класика якої представлена в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». З одного боку, цей твір на рівні лірико-комічного жанру мав певний перетин аналогічними операми В. Моцарта, Дж. Россіні та ін. За формальними ознаками це музична комедія, що включає розмовні діалоги. Але, водночас, цей твір має особливості, які підкреслюють його духовно-архетиповий підтекст.

В основу сюжету опери покладено історичні події. Головний герой спектаклю – запорожець-козак, що є не тільки історичним символом

³⁴ Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. С. 406.

³⁵ Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Гарас Бульба». *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / Упорядник тому Оксана Гнатюшин/* Львів, 2014. С. 122.

діво-героїчного українства, але й одним із провідних персонажів, наприклад, українського вертепу як «народно-християнської містерії»³⁶. «Запорожець безшашний вояка й гуляка, такий собі «стихийний гедоніст» <...> Але це лише поверховий семантичний шар образу»³⁷. Наслідуючи певною мірою риси міфічних казкових зміеборців, воїнів-архангелів, цей образ набуває особливої актуальності в українському музичному театрі ХІХ століття як символ українства та прагнення до свободи. Таким чином, С. Гулак-Артемівський («Запорожець за Дунаєм») та М. Лисенко («Тарас Бульба») на різних жанрових рівнях фактично відтворюють глибинні духовні аспекти цього типажу.

Зазначені характеристики ліричності показові й для інтонаційної мови опери С. Гулака-Артемівського, виявляючи тим самим не тільки кохання її героїв, але й їх любов до рідної землі, що апелює до показового архетипу українського світосприйняття – антеїзму. З ним пов'язана й фінальна сцена опери – гімн рідному краю («Там за тихим за Дунаєм...»). Це повернення пов'язане не тільки з певним географічним місцем, але й з своєрідним міфічно-містеріальним поверненням до першоджерел за аналогією з тим, як людська душа після життєвих спробувань сходить до Бога як до своєї духовної колиски. Такий сюжетний містеріальний мотив фіналу, на наш погляд, має перетин із «міфологемою пошуків раю», як «ідеалу, божественної досконалості, відображення (віддзеркалення) світу небесного у земному вимірі»³⁸. Так неவிбаглива на перший погляд комічна опера С. Гулака-Артемівського стала інтонаційно-драматургічним уособленням духовних архетипових глибин української національної свідомості, генетично пов'язаних в тому числі й з релігійно-містеріальними настановами національного біблійного театру.

Названа традиція на новому рівні пов'язана і з творчою особистістю Б. Лятошинського, нарижним каменем звукового Універсуму якого О. Козаренко вважає саме категорію міфу³⁹, котра на рівні «універсальї музичного світу» пронизує практично всю творчість композитора, в тому числі й музичний театр. Найбільш славетним зразком останнього можна вважати оперу «Золотий обруч». В центрі уваги автора не тільки

³⁶ Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. С. 73.

³⁷ Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. LAP DAMBERT Academic Publishing, 2018. С. 128.

³⁸ Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / Упорядник тому Оксана Гнатюшин/* Львів, 2014. С. 127.

³⁹ Козаренко О. Про деякі універсальї музичного світу Бориса Лятошинського. Борис Лятошинський. *In memoriam*. Мюнхен: Український вільний університет, 2018. С. 18.

громадське життя Карпатської Русі, але перш за все Велика кровна жертва Захара Беркута, що стає поштовхом до переродження духовного життя всієї громади, єднання людського та Сакрального.

Аналогічного роду досвід мислення вітчизняної історії в біблійних категоріях, що актуалізують «метод алюзії», демонструє також і «опера-притча» «Мойсей» М. Скорика, що є містеріальним оповіданням про «найграндіознішу постать старозавітної історії та історії власного народу і, водночас, написана у дусі Франкової “чуттєвої етики”. Це твір, в якому зазвучало пророцтво про “будуще” українське і вершинно втілився український ментальний архетип в образах Пророка та Поета»⁴⁰, духовна сила яких сходиться до містеріальних першоджерел світової культури.

ВИСНОВКИ

Отже, історичний розвиток оперного жанру у всій різноманітності його національних «моделей» свідчить про суттєву роль на всіх етапах його існування містеріальної якості, яка власне й визначає культові спрямування європейської культури в цілому. Її містеріальний «код», що увібрав в себе і релігійно-катарсичні настанови стародавнього світу, і містеріальну практику сакрального театру та придворного церемоніалу Візантії, що зрештою була успадкована духовним театром європейського Середньовіччя та біблійними настановами шкільного театру епохи бароко, при всіх його жанрово-стильових метаморфозах завжди був орієнтований на збереження своїх основних родових ознак. В їх числі апелювання до єдності земного та Небесного світів, профанного та Сакрального, відповідного типу образності, яскравої видовищності, спрямованих на соборне єднання-перетворення людської спільноти як запоруки підтримання світового порядку-гармонії.

Як і більшість масштабних жанрових форм європейської музичної традиції Нового часу (симфонія, кантата, ораторія, меса, реквієм та ін.), опера в різні періоди свого буття була орієнтована на відтворення «якоїсь повної моделі людського життєбуття <...> Ритуально-магічні витоки жанру або ховалися, або нарочито оголювалися. Однак таємно чи явно вони давали про себе знати. У певні моменти оперної дії “вертикаль вічності” розсікала “горизонталь життя”, натякуючи на загадкові, невидимі плани людського буття»⁴¹. Дослідження їх – це не

⁴⁰ Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 2 (Вип. 35). С. 10.

⁴¹ Алеева, С. Г. Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра. *Искусство и образование*. 2011. № 2. С. 64.

тільки входження в багатий світ європейського музичного театру, але перш за все і привід для духовного самовдосконалення, що власне і складає головну мету людського буття.

АНОТАЦІЯ

Статтю присвячено виявленню ролі містеріальних настанов у процесах формування поетико-інтонаційної специфіки музичного театру Європи у рідній духовних та етико-естетичних шукань її культури у Новий час. Історичний розвиток оперного жанру у всій різноманітності його національних «моделей» свідчить про суттєву роль на всіх етапах його існування містеріальної якості, яка власне й визначає культові спрямування європейської культури в цілому. Її містеріальний «код», що увібрав в себе і релігійно-катарсичні настанови стародавнього світу, і містеріальну практику сакрального театру та придворного церемоніалу Візантії, що зрештою була успадкована духовним театром європейського Середньовіччя та біблійними настановами шкільного театру епохи бароко, при всіх його жанрово-стильових метаморфозах завжди був орієнтований на збереження своїх основних родових ознак. В їх числі апелювання до єдності земного та Небесного світів, профанного та Сакрального, відповідного типу образності, яскравої видовищності, спрямованих на соборне єднання-перетворення людської спільноти як запоруки підтримання світового порядку-гармонії.

Література

1. Алеєва С. Г. Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра. *Искусство и образование*. 2011. № 2. С. 64-72.
2. Бердяев Н. А. Собрание сочинений: в 4-х томах. Париж: YMCA-PRESS, 1990. Т. 4: Духовные основы русской революции. Философия неравенства. 598 с.
3. Васильев Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і Час*. 2017. № 11. С. 31–42.
4. Гачев Д. Содержательность художественных форм. Москва: Просвещение, 1968. 301 с.
5. Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 2 (Вип. 35). С. 5-13.
6. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.

7. Иоффе И. Избранное. Ч. 2: Культура и стиль. Москва: Говорящая Книга, 2010. 927 с.

8. Каданцева Н. Б. «Св. Алексей» С. Ланди в контексте культурно-художественных идей его времени. *Европейский журнал искусствозведения и культурологии*. 2020. № 3. С. 70–76.

9. Катарсис. URL: http://pervobraz.ru/slova/article_post/katarsis (дата звернення: 16.06.2022 р.).

10. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. Борис *Лятошинський*. In *tetoriam*. Мюнхен: Український вільний університет, 2018. С. 18-24.

11. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. 2000. Число 15. 286 с.

12. Красиліна І. В. Містерія і містеріальність в бутті оперних вистав. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: Збірник матеріалів Міжнародної дистанційної науково-практичної конференції (14 листопада, 2019 р., м. Київ)*. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 14–15.

13. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: «Academia», 1925. 407 с.

14. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.

15. Лауэнштайн Дитрих. Элевсинские мистерии. URL: https://royallib.com/read/lauenshtayn_diter/elevsinskie_misterii.html (дата звернення: 17.03.2022 р.).

16. Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. LAP DAMBERT Academic Publishing, 2018. 465 с.

17. Михайленко Е. Н. Мистерия Нового времени: о жанровой природе библейской драме Д. Г. Байрона «Каин». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2020. Том 13. Вып. 3. С. 73–76.

18. Михалицын П. Е. От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии. *Византийская мозаика: Сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме*. Харьков: Майдан, 2015. Вып. 3. С. 192–234.

19. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості О. Мессіана): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / НАКККіМ. Київ, 2021. 226 с.

20. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVIII – ХХ століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

21. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2003. Одеса. 16 с.

22. Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / Упорядник тому Оксана Гнатишин/* Львів, 2014. С.119–143.

23. Савченко І. Давня українська література: Навчальний посібник. Київ: НПУ, 2009. URL: <https://ukrlit.net/info/longtime/index.html> (дата звернення: 23.07.2022 р.).

24. Сиротинська Н. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії. Музикознавчі студії: Наукова збірка ЛНМА імені М. Лисенка. 2012. Вип. 26. С. 23–34.

25. Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. Киев: Институт истории Украины, 2009. 366 с.

26. Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. 336 с.

27. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

28. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 18 с.

29. Frye N. A study of English Romanticism. New York: Random House, 1968. 180 p.

Information about the author:

Muravska Olha Viktorivna,

Doctor of Art History,

Professor at the Department of Music History and Music Ethnography

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

63, Novoselskyi St., Odessa, 65023, Ukraine