

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ  
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису  
УДК 782.049.1''18/19''

**ЧЖАН ХАО**  
ДИСЕРТАЦІЯ

**ОБРАЗ РОМЕО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ  
ОПЕРНИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії (Phd)

Дисертація містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання на відповідне джерело

Чжан Хао

Zhang Hao Digital signer by Zhang Hao

DATE:27/06/2025 TIME:18:40

Науковий керівник:

Ніколаєвська Юлія Вікторівна,  
доктор мистецтвознавства, професор

**Харків, 2025**

## АНОТАЦІЯ

**Чжан Хао. Образ Ромео в інтерпретації оперних композиторів XIX-початку XX ст.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Дисертацію присвячено науковому обґрунтуванню оперних інтерпретацій образу Ромео з точки зору гендерно-інтерпретативного підходу. Феномен цього, одного з «вічних» образів світової культури (не тільки з трагедії В. Шекспіра «*Ромео і Джульєтта*») в тому, що він є одним із найвідоміших символів романтичного кохання. У сучасній культурологічній концепції його можна аналізувати з кількох аспектів: архетипічний образ коханця, символ юнацького максималізму та соціального бунту, ідеалізований образ романтичного героя, який приваблює своєю щирістю та пристрасстю. Але він залишається універсальним образом, який відображає як найкращі, так і суперечливі риси людської природи. Його багатогранність дозволяє різним культурам адаптувати його до актуальних контекстів і цінностей, його емоційність і романтична природа кидають виклик традиційним уявленням про мужність, які асоціюються з емоційною стриманістю. Це зумовило трансформації цього образу в оперному мистецтві XIX–XXI ст.

Отже, актуальність теми обумовлена:

- популярністю обраного сюжету про Ромео і Джульєтту (та його версій) в оперній творчості композиторів XIX-початку XX ст.;
- актуалізацією позицій порівняльної інтерпретології та гендерно-інтерпретативного аналізу по відношенню до вокального мистецтва;
- необхідністю дослідження трансформації оперних образів у контексті історико-естетичних та стильових контекстів.

**Мета** дослідження – виявити шляхи композиторської, режисерської та виконавської трансформації образу Ромео в операх XIX–початку XX ст. на сюжет про Ромео та Джульєтту.

Аналіз образних та вокальних амплуа Ромео здійснено на **матеріалі** партитур опер Н. Ваккаї («Джульєтта і Ромео», 1825), В. Белліні («Capuleti e i Montecchi», 1830), Ш. Гуно («Roméo et Juliette», 1867), Ф. Чілеа («Gloria», 1874), Фредеріка Діліуса («A village Romeo and Juliet», 1907), Рікардо Дзандонаї («Giulietta e Romeo», 1922) та виконавських версій Гверріні Фаббрі (1903), Е. Гаранчі (2012), Дж. ДіДонато (2013), Джакомо Арагалла (1968), Альфредо Крауса, Роберто Аланьї, Йонаса Кауфмана, Б. Джильї, Кампори, Кури, Артура Девіса (Велика Британія), Маріо дель Монако, Марії Хосе Труллу, Рафаелли Лупіначчі.

**Методологія** дослідження базується на міждисциплінарності – підходах, напрацьованих в сучасній філософії, культурології, інтерпретології та виконавській оперології, охоплює історію та теорію вокалу, гендерні студії, методику *bel canto*, інтерпретаційні практики й вокальну педагогіку.

**Наукова новизна очікуваних результатів дослідження** полягає в оригінальному досвіді цілісного аналізу (з точки зору оперології, виконавської оперології та інтерпретології) шляхів трансформації образу Ромео з опер на сюжет «Ромео та Джульєтти» (зокрема – В. Шекспіра) в творчості композиторів XIX-початку XX ст.

У дослідженні **вперше**: надано філософський аналіз образу Ромео через поняття кохання/агону, кохання/притчі; виявлено параметри гендерної репрезентації образу в різних стильових проекціях (композиторських та виконавських); проаналізовано травестійну модель образу Ромео в операх Н. Ваккаї та В. Белліні як унікальний приклад складної гендерної трансформації; на прикладі зміни вокального амплуа героя Ромео в оперних творах XIX–XX ст. здійснено гендерно-інтерпретологічний аналіз партій Ромео в операх Ш. Гуно, Ф. Чілеа, Ф. Діліуса, Р. Дзандонаї.

Отримали подальший розвиток: концепція гендерної вокальної репрезентації, що сформульована В. О. Гіголаєвою-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2015); настанови вокальної оперології (розробка започаткована в дисертації Чен Ке, працях О. Рощенко).

Структура дослідження зумовлена наступною логікою: від теоретичного виміру та вивчення виконавського образу, через аналіз образу Ромео в літературі та музиці – до гендерно-інтерпретативного аналізу та порівняльної характеристики обраних інтерпретацій.

**Розділ 1 «Поетика і прагматика образу Ромео в мистецтві: теоретичний аспект»** містить три підрозділи. У підрозділі «Музичний та виконавський образ в оперному мистецтві: обґрунтування методології дослідження» проаналізовано концепти «образ», «тембр-амплуа», «гендерноорієнтований образ», «звуковий образ», «тембр-характер», що стануть основою подальших аналітичних розвідок.

У підрозділі 1.2 *«Образ Ромео в символічній системі п'єси В. Шекспіра: текстологічно-феноменологічний аналіз»* вказано, що символотворчими для інтерпретацій образу Ромео у різних культурних просторах є концепти агону та притчі. Так, концепт «агон» ми пов'язали з ідеєю надлишковості стану героя, але водночас зумовлює його пластичність. Навіть гіперпластичність – важлива ознака, яка у наступних інтерпретаціях знаходить відбиток саме у вокальних амплуа та трактування персонажу в межах оперного жанру.

Другий тип кохання, який у дослідженні названо «кохання/притча», є підґрунтям стабільних рис образу, які у наступних інтерпретаціях не залежать від доби втілення та індивідуальних стилів. Тому вважаємо, що головною діалектичною парою образу головного героя стає межа – Ромео-маска/Ромео-характер.

Підрозділ 1.3 присвячено постаті Ромео та його аналогам у творах мистецтва XVI-XXI ст. Так, надано історико-літературний контекст й показано етапи формування сюжетної лінії «Ромео і Джульєтти» в

європейській культурі (пункт 1.3.1). У пункті 1.3.2 систематизовано представлено оперні жанрово-стильові адаптації трагедії «Ромео і Джульєтта» в європейській і світовій композиторській традиції XVIII–XX століть. Так, опера «*Romeo und Julie*» Георга Антона Бенди (1776 р.) є знаковим прикладом синтезу риторичної декламації та інструментального мелодраматизму; у Луїджі Марескалькі (1789 р.) Ромео репрезентує типового *tenore di grazia*, опери Нікола Марі Далеїрака (1792 р.) та Данієля Штайбельта (1793 р.) представляють поєднання мелодрами та комедії; опера «*Giulietta e Romeo*» Ніколо Дзінгареллі (1796 р.) стала поворотним моментом у формуванні белькантового образу Ромео (цю ж традицію розвиває Бернардо Порто (1809 р.), а П'єтро Карло Гульєльмо (1810 р.) демонструє перехідну форму між опера *buffa* і серйозною лірикою. Окремо розглянуті приклади адаптації історії *про Ромео і Джульєтту в китайській культурі* (пункт 1.3.3).

**Розділ 2 «Опери на сюжет “Ромео і Джульєтти” в історичному вимірі»** присвячено безпосередньо гендерно-інтерпретативному аналізу. Так, традиція травесті щодо образу Ромео розглянуто на прикладі опер Н. Ваккаї та В. Белліні (підрозділ 2.1, пункти 2.1.1, 2.1.2, порівняльний аналіз образу Ромео надано у пункті 2.1.3). Підрозділ **2.2 «Композиторська інтерпретація образу Ромео та його аналогів в операх другої половини XIX–початку XX ст.»** містить послідовний аналіз опер Ш. Гуно (Ромео, пункт 2.2.1), Ф. Чілеа (Ліонетто з «Gloria», пункт 2.2.2), Ф. Діліуса (Салі, пункт 2.2.3), Р. Дзандонаї (Ромео, пункт 2.2.4).

Проведений філософсько-культурологічний та гендерно-інтерпретативний аналіз образу Ромео надав можливість сформулювати наступні **Висновки**.

В інтерпретації образу Ромео в музичному мистецтві, зокрема – оперному композитори позначають різні аспекти. Так, образ Ромео як травесті (опери Н. Ваккаї, В. Белліні) виводить історію поза рамки

гетеронормативності, наголошуючи на ідеї, що любов і трагедія є загальнолюдськими явищами, незалежно від статі чи гендеру.

Поступова героїзація образу в операх Ш. Гуно, Ф. Челія, Ф. Делія, Р. Дзандонаї відбиває загальні настанови мистецтва другої половини XIX–першої половини XX з чітким розділенням гендерних ролей (що, до речі, змінюється у другій половині XX–першій третині XXI ст., коли травесті-образ Ромео в сучасних постановках відкриває нові перспективи для аналізу та інтерпретації класичного тексту.

Оперна трансформація образу Ромео від початку XIX до початку XX століття демонструє вражаючу еволюцію вокального амплуа, що водночас відображає зміни естетичних і соціокультурних парадигм. Від андрогінного мецо-сопрано у традиції *bel canto* до драматичного тенора модерністської епохи – вокальний портрет Ромео поступово змінювався, фіксуючи не лише стильові орієнтири часу, а й уявлення про маскулінність, героїзм, емоційність і трагічну долю.

Гендерно-інтерпретативний аналіз обраних взірців оперного жанру в історичній парадигмі дозволяє сформулювати наступні висновки.

Так, у ранньому втіленні – опері «Джульєтта і Ромео» (1825 р.) Нікола Ваккаї – партія Ромео була створена для мецо-сопрано *en travesti*, що відповідало традиції вокального зображення юнацьких чоловічих персонажів у белькантовій естетиці. У цьому образі поєднується лірична ніжність, психологічна глибина і стриманість, яка виявляється у рівному *legato*, нюансуванні динаміки та виразній інтонації. Кульмінаційним моментом виступає сцена смерті, в якій тембр поступово згасає, втілюючи метафору згасаючого життя – цей ефект виявився настільки потужним, що фінал Н. Ваккаї довго використовувався як інтерполяція в інших версіях опери, зокрема у постановках «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно.

В. Белліні розширює цей підхід у своїй опері «Капулетті та Монтеккі» (1830 р.), надаючи образу Ромео більшої психологічної складності. М'який, темний, регістрово гнучкий тембр мецо-сопрано дозволяє створити

андрогінний, багатогранний вокальний образ, що балансує між героїзмом і вразливістю. Ромео у Белліні не є героєм прямої дії – його внутрішній конфлікт між коханням і політичним обов'язком розкривається через фразування *cantabile*, *sfumato*, *portamento* та експресивне *legato*.

Переломним моментом стала опера «Ромео та Джульєтта» Шарля Гуно (1867 р.), де образ Ромео переходить до тенорового амплуа – типу *voix d'amour* у французькій романтичній традиції. У Гуно Ромео – ідеалізований коханець, архетип духовного й еротичного піднесення, чий голос має втілювати світло, чистоту й жертовну любов. Арія «*Ah! lève-toi, soleil!*» потребує не лише технічної майстерності у верхньому регістрі, а й витонченого динамічного моделювання й інтонаційної поетики. Тенор у цій версії є носієм сакралізованого, майже євангельського образу кохання.

У добу веризму вокальний тип Ромео змінюється кардинально. У опері «*Gloria*» («Глорія») Франческо Чілеа (1907 р.) образ Ромео-подібного героя Фульвіо тяжіє до драматичного баритона або *spinto-tenore*, що вже не втілює ідеал, а виражає афект. Його голос стає матеріалізацією конфлікту, трагізму, соціальної напруги. Баритональний тембр – це вже не естетика краси, а звук «оголеної емоції», земної, хтонічної сили, що руйнує романтичний міф і підкреслює екзистенційну драму.

В опері «*A Village Romeo and Juliet*» Фредеріка Діліуса (1907 р.) образ Ромео отримує імпресіоністичне трактування: голос зливається з оркестром, втрачаючи індивідуалізовану експресію. Партія Салі не є драматичним героєм – це вокальний слід, відлуння втраченого, відчуття втрати, а не події. Вокальна лінія тяжіє до речитативної інтонації, позбавлена кульмінацій, розчинена в елегійній фактурі оркестру.

Оперу «Джульєтта та Ромео» (1922) Ріккардо Дзандонаї можна вважати кульмінацією модерного героїчного типу Ромео. Тут партія створена для драматичного тенора з яскраво вираженим екзистенційним навантаженням: голос має бути потужним, еластичним, здатним протистояти масивному оркестровому полотну. Це не юнак-коханець, а герой на межі руйнування,

чий голос – це втілення кризи, драматичного зламу, граничного напруження буття.

Завершуючи дослідження, додамо, що у ХХІ столітті спостерігається нова хвиля зацікавлення партією Ромео в травестійній традиції. Проте ця травестійність вже не є виключно історичним жестом, вона набуває сучасного семантичного виміру: втілює гендерну амбівалентність, емоційну багатозначність, тілесно-голосову гнучкість. Белькантова пластика в сучасному контексті перетворюється на засіб вираження складної внутрішньої психології – ніжності й сили, тривоги й надії, трагічного розпачу й просвітленого прощення.

Таким чином, вокальна трансформація образу Ромео в опері постає як глибоко символічний процес. Зміна амплуа – від мецо-сопрано до баритона, від травестії до героїчного тенора – свідчить про рух культури від ідеалізованої, духовної любові до трагічного саморуйнування й постідентичної рефлексії. У голосі Ромео – пульс епохи, її афекти, її культурні коди, її голосові уявлення про любов, страждання, ідентичність і смерть.

**Ключові слова:** інтерпретація; опери ХІХ ст., *bel canto*; партія-травесті, романтизм; гендер; опера; оперна творчість, семантика, образ Ромео, трагедія В. Шекспіра, «Ромео і Джульєтта», кохання-агон, кохання-притча, образ-характер, образ-маска, оперна трансформація образу, гендерна ідентичність, вокальна інтерпретація, вокальний тембр, виконавська версія; гендерно-інтерпретативний аналіз.



## ANNOTATION

**Zhang Hao. The image of Romeo in the interpretation of the opera composers of the 19th – the beginning of the 20th centuries.** – Qualifying research paper on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical Art” (02 “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the scientific substantiation of opera interpretations of the image of Romeo from the point of view of the gender-interpretative approach. The phenomenon of this, one of the «eternal» images of world culture (not only from the tragedy of W. Shakespeare «Romeo and Juliet») is that it is one of the most famous symbols of romantic love. In the modern cultural concept, it can be analysed from several aspects: the archetypal image of a lover, a symbol of youthful maximalism and social rebellion, an idealized image of a romantic hero who attracts with his sincerity and passion. But it remains a universal image that reflects both the best and contradictory features of human nature. Its versatility allows different cultures to adapt it to current contexts and values, its emotionality and romantic nature challenge traditional ideas about masculinity, which are associated with emotional restraint. This led to the transformation of this image in the opera art of the 19th–21st centuries.

Thus, the relevance of the topic is stipulated by:

- the popularity of the selected plot about Romeo and Juliet (and its versions) in the opera creative work of composers of the 19th and the beginning of the 20th centuries;
- the actualization of the positions of comparative interpretology and gender-interpretative analysis in relation to vocal art;
- the need to study the transformation of opera images in the context of historical-aesthetic and stylistic contexts.

The **objective** of the study is to identify the ways of the composer's, director's and performer's transformation of the image of Romeo in operas of the 19th–20th centuries to the plot about Romeo and Juliet.

The analysis of Romeo's figurative and vocal roles was carried out on the basis of **the scores** of the operas by N. Vaccai («Juliet and Romeo», 1825), V. Bellini («Capuleti e i Montecchi», 1830), C. Gounod («Roméo et Juliette», 1867), F. Cilea («Gloria», 1874), Frederic Delius («A village Romeo and Juliet», 1907), Riccardo Zandonai («Giulietta e Romeo», 1922) and the performance versions by Guerrina Fabbri (1903), E. Garanci (2012), G. DiDonato (2013), Giacomo Aragalla (1968), Alfredo Kraus, Roberto Alagna, Jonas Kaufmann, B. Gigli, Campora, Kura, Arthur Davis (Great Britain), Mario del Monaco, Maria Jose Trullo, Raffaella Lupinacci.

The **research methodology** is based on interdisciplinarity – approaches developed in modern philosophy, cultural studies, interpretology and performing operology, covering the history and theory of vocals, gender studies, bel canto methodology, interpretative practices and vocal pedagogy.

The **scientific novelty of the expected research results** lies in the original experience of a holistic analysis (from the point of view of operology, performing operology and interpretology) of the ways of transforming the image of Romeo from operas to the plot of «Romeo and Juliet» (in particular – by W. Shakespeare) in the creative work of composers of the 19th and early 20th centuries.

The study provides for the **first time**: a philosophical analysis of the image of Romeo through the concepts of love/agon, love/parable; the parameters of the gender representation of the image in various stylistic projections (composer's and performer's) have been identified; the travesty model of the image of Romeo in the operas of N. Vaccai and V. Bellini has been analysed as a unique example of complex gender transformation; using the example of the change in the vocal role of the hero Romeo in the opera compositions of the 19th–20th centuries, a gender-interpretological analysis of the parts of Romeo in the operas of S. Gounod, F. Cilea, F. Delius, and R. Zandonai has been carried out.

The concept of gender vocal representation, formulated by V. O. Gigolaieva-Yurchenko (Gigolaieva-Yurchenko, 2015); guidelines for vocal operology (the development initiated in Chen Ke's dissertation, works by O. Roshchenko) received the further development.

The structure of the study is determined by the following logic: from the theoretical dimension and study of the performing image, through the analysis of the image of Romeo in literature and music – to the gender-interpretative analysis and comparative characteristics of the selected interpretations.

**Section 1 «Poetics and pragmatics of the image of Romeo in art: theoretical aspect»** contains three subsections. In the subsection «Musical and performing image in opera art: substantiation of the research methodology» the concepts of «image», «timbre-role», «gender-oriented image», «sound image», «timbre-character» were analyzed, which will become the basis for further analytical explorations.

In subsection 1.2 «The image of Romeo in the symbolic system of W. Shakespeare's play: textological-phenomenological analysis» it is indicated that the concepts of agon and parable are symbol-forming for the interpretations of the image of Romeo in different cultural spaces. Thus, we have associated the concept of “agon” with the idea of the excess of the hero's state, but at the same time it determines his plasticity. Even hyper plasticity is an important feature that in subsequent interpretations finds its imprint precisely in the vocal roles and interpretation of the character within the opera genre.

The second type of love, which in the study is called «love/parable», is the basis of stable features of the image, which in subsequent interpretations do not depend on the era of incarnation and individual styles. Therefore, we believe that the main dialectical pair of the image of the main character becomes the border – Romeo-mask/Romeo-character.

Subsection 1.3 is devoted to the figure of Romeo and his analogues in works of art of the 16th-21st centuries. Thus, the historical and literary context is provided and the stages of formation of the plot line of «Romeo and Juliet» in

European culture are shown (paragraph 1.3.1). Paragraph 1.3.2 systematically presents the opera genre and style adaptations of the tragedy «Romeo and Juliet» in the European and world composing tradition of the 18th-20th centuries. Thus, the opera «Romeo und Julie» by Georg Anton Benda (1776) is a landmark example of the synthesis of rhetorical declamation and instrumental melodramatism; in Luigi Marescalchi's version (1789) Romeo represents a typical *tenore di grazia*, the operas of Nicolas Marie Daleyrac (1792) and Daniel Steibelt (1793) represent a combination of melodrama and comedy; the opera «Giulietta e Romeo» by Niccolò Zingarelli (1796) was a turning point in the formation of the *bel canto* image of Romeo (the same tradition was developed by Bernardo Porta (1809)), and Pietro Carlo Guglielmi (1810) demonstrates a transitional form between opera buffa and serious lyricism. Examples of adaptation of the story of Romeo and Juliet in Chinese culture have been considered separately (paragraph 1.3.3).

**Section 2 «Operas on the plot of “Romeo and Juliet” in the historical dimension»** is devoted directly to gender-interpretative analysis. Thus, the tradition of travesty regarding the image of Romeo is considered on the example of the operas of N. Vaccai and V. Bellini (subsection 2.1., paragraphs 2.1.1., 2.1.2, a comparative analysis of the image of Romeo is provided in paragraph 2.1.3). **Subsection 2.2. «Composer's interpretation of the image of Romeo and its analogues in the operas of the second half of the 19th – the beginning of the 20th centuries»** contains a sequential analysis of the operas of C. Gounod (Romeo, paragraph 2.2.1), F. Cilea (Lionetto from «Gloria», paragraph 2.2.2), F. Delius (Sali, paragraph 2.2.3), R. Zandonai (Romeo, paragraph 2.2.4).

The conducted philosophical, cultural, and gender-interpretative analysis of the image of Romeo made it possible to formulate the following **Conclusions**.

In the interpretation of the image of Romeo in musical art, in particular – opera, composers denote different aspects. Thus, the image of Romeo as a travesty (operas by N. Vaccai, V. Bellini) takes the story beyond the framework

of heteronormativity, emphasizing the idea that love and tragedy are universal human phenomena, regardless of sex or gender.

The gradual heroization of the image in the operas by C. Gounod, F. Cilea, F. Delia, R. Zandonai reflects the general guidelines of the art of the second half of the 19th century – the first half of the 20th century with a clear separation of gender roles (which, by the way, changes in the second half of the 20th – the first third of the 21st century, when the travesty-image of Romeo in modern productions opens up new perspectives for the analysis and interpretation of the classical text.

The opera transformation of the image of Romeo from the beginning of the 19th to the beginning of the 20th century demonstrates an impressive evolution of the vocal role, which at the same time reflects changes in aesthetic and sociocultural paradigms. From the androgynous mezzo-soprano in the bel canto tradition to the dramatic tenor of the modernist era, the vocal portrait of Romeo gradually changed, fixing not only the stylistic guidelines of the time, but also the ideas about masculinity, heroism, emotionality and tragic fate.

A gender-interpretative analysis of selected examples of the opera genre in the historical paradigm allows us to formulate the following conclusions.

Thus, in the early incarnation – the opera «Juliet and Romeo» (1825) by Nicola Vaccai – the part of Romeo was created for a mezzo-soprano en travesti, which corresponded to the tradition of vocal depiction of youthful male characters in the bel canto aesthetics. This image combines lyrical tenderness, psychological depth and restraint, which is manifested in an even legato, nuanced dynamics and expressive intonation. The culminating moment is the death scene, in which the timbre gradually fades, embodying the metaphor of fading life – this effect turned out to be so powerful that N. Vaccai's finale was long used as an interpolation in other versions of the opera, in particular in the productions of «Romeo and Juliet» by C. Gounod.

V. Bellini expands this approach in his opera «Capuleti e i Montecchi» (1830), giving Romeo's character greater psychological complexity. The soft,

dark, register-flexible timbre of the mezzo-soprano allows creating an androgynous, multifaceted vocal character, balancing between heroism and vulnerability. Bellini's Romeo is not a hero of direct action – his inner conflict between love and political duty is revealed through phrasing *cantabile*, *sfumato*, *portamento* and expressive *legato*.

The turning point was Charles Gounod's opera «Romeo and Juliet» (1867), where Romeo's character moves to a tenor role – a type of *voix d'amour* in the French romantic tradition. Gounod's Romeo is an idealized lover, an archetype of spiritual and erotic exaltation, whose voice should embody light, purity and sacrificial love. The aria «Ah! lève-toi, soleil!» requires not only technical mastery in the upper register, but also sophisticated dynamic modelling and intonation poetics. The tenor in this version is the bearer of a sacralised, almost evangelical image of love.

In the era of *verismo*, the vocal type of Romeo changes radically. In the opera «Gloria» by Francesco Cilea (1907), the image of the Romeo-like hero Fulvio gravitates towards a dramatic baritone or *spinto-tenore*, which no longer embodies an ideal but expresses affect. His voice becomes the materialization of conflict, tragedy, and social tension. The baritone timbre is no longer the aesthetics of beauty, but the sound of “naked emotion”, an earthly, chthonic force that destroys the romantic myth and emphasizes the existential drama.

In the opera «A Village Romeo and Juliet» by Frederic Delius (1907), the image of Romeo receives an impressionistic interpretation: the voice merges with the orchestra, losing its individualized expression. The part of Sali is not a dramatic hero – it is a vocal trace, an echo of what is lost, a sense of loss, and not of an event. The vocal line tends towards a recitative intonation, devoid of climaxes, dissolved in the elegiac texture of the orchestra.

The opera «Juliet and Romeo» (1922) by Riccardo Zandonai can be considered the culmination of the modern heroic type of Romeo. Here the part is created for a dramatic tenor with a pronounced existential load: the voice must be powerful, elastic, able to withstand the massive orchestral canvas. This is not a

young lover, but a hero on the verge of destruction, whose voice is the embodiment of a crisis, a dramatic break, the ultimate tension of being.

Concluding the study, we should add that in the 21st century there is a new wave of interest in the part of Romeo in the travesty tradition. However, this travesty nature is no longer an exclusively historical gesture, it acquires a modern semantic dimension: it embodies gender ambivalence, emotional polyvalence, bodily and vocal flexibility. Bel canto plasticity in the modern context is becoming a means of expressing complex inner psychology – tenderness and strength, anxiety and hope, tragic despair and enlightened forgiveness.

Thus, the vocal transformation of the image of Romeo in the opera appears as a deeply symbolic process. The change of role – from mezzo-soprano to baritone, from travesty to heroic tenor – testifies to the movement of culture from idealized, spiritual love to tragic self-destruction and post-identical reflection. In Romeo's voice there is the pulse of the era, its affect, its cultural codes, its vocal ideas about love, suffering, identity and death.

**Keywords:** *interpretation; the 19th century operas, bel canto; travesty part, romanticism; gender; opera; opera creativity semantics, the image of Romeo, the tragedy of W. Shakespeare, "Romeo and Juliet", love-agon, love-parable, image-character, image-mask, opera transformation of the image, gender identity, vocal interpretation, vocal timbre, performing version; gender-interpretative analysis.*

## **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

### **Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:**

1. Чжан Хао (2024). Образ Ромео з опери В. Белліні «Капулетті та Монтеккі»: символічна структура і специфіка партії-травесті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 73. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків. 120–136.

DOI 10.34064/khnum1-73.07

[https://intermusic.kh.ua/vypusk73/problemny\\_72\\_7\\_Hao.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk73/problemny_72_7_Hao.pdf)

2. Чжан Хао (2025). Гендерні грані вокального образу Ромео (на прикладі опер Н. Ваккаї та В. Белліні). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXXVIII (38). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 77–101. DOI 10.34064/khnum2-38.03

[https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt\\_38\\_3\\_77-101\\_Hao.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt_38_3_77-101_Hao.pdf)

3. Ніколаєвська Ю. В., Чжан Хао (2025). Поліваріативність шекспірівського образу Ромео: філософська рефлексія та втілення в оперному жанрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 74. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків. 186–211. DOI 10.34064/khnum1-73.09

[https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemny\\_74\\_9\\_Nikolaievska\\_186-211.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemny_74_9_Nikolaievska_186-211.pdf)



## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ</b> .....	2
<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1. ПОЕТИКА І ПРАГМАТИКА ОБРАЗУ РОМЕО В МИСТЕЦТВІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ</b> .....	30
<b>1.1 Музичний та виконавський образ в оперному мистецтві: обґрунтування методології дослідження</b> .....	30
<b>1.2 Образ Ромео в символічній системі п'єси В. Шекспіра: текстологічно-феноменологічний аналіз</b> .....	37
<b>1.3 Ромео та його аналоги (огляд творів мистецтва XVI-XXI ст.)</b>	
<i>1.3.1 Формування сюжетної лінії «Ромео і Джульєтти» в європейській культурі: літературно-музичний контекст</i> .....	78
<i>1.3.2 Оперні адаптації легенди про Ромео і Джульєтту в світовій композиторській практиці XVIII–XX століть</i> .....	84
<i>1.3.3 Гендерна специфіка втілення історії про Ромео і Джульєтту в китайській культурі</i> .....	90
<b>Висновки до Розділу 1.</b> .....	95
<b>РОЗДІЛ 2. ОПЕРИ НА СЮЖЕТ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТИ» В ІСТОРИЧНОМУ ВИМІРІ</b> .....	99
<b>2.1. Образ Ромео в операх XVIII-початку XIX ст. і традиція травесті</b>	
<i>2.1.1 «Джульєтта і Ромео» Н.Ваккаї (1825)</i> .....	102
<i>2.1.2 «Капулетті та Монтеккі» В. Белліні (1830)</i> .....	112
<i>2.1.3 Образ Ромео в операх Н. Ваккаї та В. Белліні: порівняльна інтерпретологія</i> .....	119
<b>2.2. Композиторська інтерпретація образу Ромео та його аналогів в операх другої половини XIX–початку XX ст.</b> .....	133
<i>2.2.1 «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно (1867)</i> .....	133
<i>2.2.2 Ліонетто з «Gloria» Ф. Чілеа (1907р.)</i> .....	145
<i>2.2.3 Салі з опери «A Village Romeo and Juliet» Ф. Діліуса (1907)</i> .....	156
<i>2.2.4 «Giulietta e Romeo» Р. Дзандонаї (1922)</i> .....	161
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	167
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	174
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	185
<b>ДОДАТКИ</b>	
Додаток А (список публікацій та апробацій).....	203

## ВСТУП

**Обґрунтування теми дослідження.** Класичні твори світової літературної спадщини надихають століттями до пошуку нових сенсів буття у різних сферах людської діяльності, демонстрації духу та інтелекту, творчої інтуїції та осяяння. Так, одним з таких відомих творинь є п'єса В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта» (1595), в якій він перевтілює старовинну італійську легенду. Ще раніше історія Пірама і Фісби була викладена Овідієм в «Метаморфозах» та Дж. Бокаччо в «Декамероні» – два твори, які й по сьогоднішній день надихають митців, а свого часу – надихнули на англомовну адаптацію Дж. Чоссера («Легенда про хороших жінок»), Мазуччо Салернітано («Марьотто і Джанноцце», 1476), Луїджі да Порто («Віднайдена історія двох закоханих та їхньої печальної смерті, що сталась у Вероні в часи синьйора Бартоломео делла Скала», 1524), Артура Брука («Трагічна історія Ромео і Джульєтти», 1562) та зрештою – В. Шекспіра.

Не дивлячись на те, що у творчості В. Шекспіра створено безліч «вічних» образів (таких як Офелія, Отелло та Дездемона, Гамлет, Макбет та ін.) і вони проникають до інших літературних сюжетів, мандрують епохами, країнами, часом, все ж образ Ромео – непересічна, об'ємна постать, яка характеризується поліваріативним змістом. Саме в багатовимірному сенсі життєвих подій п'єси варто аналізувати природу та стан головного героя. Тобто, спостерігається розкриття та представлення Ромео як неідеальної ідеальності, завершення у витоках драми, а потім розриву з оформленим, дійсним, наявним буттям та вихід за межі тілесного та ментального. Власне, історія Ромео і Джульєтти представляє собою певну зачаровану фатальність та напруження свідомості, в які потрапляє глядач (читач), адже в цьому творі немає хоча би однієї спокійної, затишної сцени, як для персонажів, так і для слухачів. Одна з видатних українських шекспирознавиць Н. Торкут зазначає: «Цілком природно, що кожна епоха відкриває „свого” Шекспіра, впізнає у його героях риси своїх сучасників і вчуває у лейтмотивах його

безсмертних творів відлуння власних умонастроїв, думок та ідей» (Торкут, 2017).

Протягом чотирьохсот століть композитори звертались до безсмертних творів англійського драматурга. Шекспірівські сюжети увійшли в оперний простір та мають безліч версій. Зокрема, п'єса «Юлій Цезар» стала основою опери Г. Генделя, до творів Шекспіра впродовж усього творчого шляху звертався Г. Берліоз («Король Лір» – 1831, драматична симфонія для солістів та хору «Ромео і Джульєтта» – 1839, «Беатріче та Бенедікт» – 1862,); Дж. Верді належить дві редакції «Макбета», опери «Отелло» і «Фальстаф», «Гамлет» – одна з яскравих опер у спадку А. Тома. Список можна продовжувати, проте цікаво, що чи не найпопулярнішим сюжетом В. Шекспіра для музичних втілень в оперному жанрі є «Ромео і Джульєтта», та й самі ці втілення є вкрай різноманітними. Так, перші зразки, що належать композиторам XVIII ст., є маловідомими, хоча заслуговують уваги. Зокрема найпершим втіленням теми Ромео і Джульєтти в оперному жанрі вважається зінгшпіль чеського композитора Іржі Антоніана Бенди (1778), виданий і доволі популярний в свій час. Майже того ж року на оперній сцені з'явилась опера-серія німецького композитора Йоганна Готфріда Шванеберга (на лібр. Сансеверіно), хоча вона не стала такою популярною, як твір Бенди. Менш відомою є опера на шекспірівський сюжет німецького композитора С. Румлінга/ *Sigismund von Rumling* (1790), більш знаного у свій час як автора скрипкових сонат та хорових творів. В кінці XVIII ст. італієць Л. Марескалькі/ *Luigi Marescalchi* створив однойменний балет (1789), у 1790-ті рр. опера на сюжет «Ромео та Джульєтти» (1793) стала однією з найвідоміших у творчому доробку німецького композитора Даніеля Готліба Штейбельта/ *Daniel Gottlieb Steibelt*, а також – італійця Ніколо Антоніо Дзінгареллі/ *Niccolò Antonio Zingarelli* (вона народилась у співпраці з театром La Scala, 1796). У XIX сторіччі існують приклади опер П'єтро Алессандро Гульєльмі, Нікола Ваккаї (1825), Мануеля Дель Пополо Гарсія (1826), В. Белліні (1830),

Ш. Гуно, Еден фон Міхалович/ Ödön Péter József von Mihalovich, у XX ст. – «A village Romeo and Juliet» Ф. Діліуса, «*Giulietta e Romeo*» Р. Дзандонаї, твори швейцарського композитора, учня К. Орфа Г. Зутенмейстера/Heinrich Sutermeister (1940), камерна опера Б. Блахера/ Boris Blacher (1943), француз П. Дюзапіна/ Pascal Dusapin (1989) та багато інших. В китайському фольклорі історія Ромео та Джульєтти з Верони перегукуються з легендою про закоханих Лян Шаньбо та Чжу Інтай з міста Нінбо (в китайській культурі багато різних музичних інтерпретацій легенди – від фортепіанних мініатюр до скрипкового концерту). Автори, як зазначено вище, продовжують шукати свого Шекспіра і (з огляду на сюжет) – демонструють свої інтерпретації образу Ромео. Важливо, зазначити, що композитори обирають не тільки шекспірівську версію, а й інші версії легенди, що знаходить втілення у загальних сюжетних перипетіях лібрето (зокрема – італійська літературна традиція та першоджерела – твори Мазуччо Салертанця, 1410-1475, Маттео Банделло, 1458-1561). Так, роман Луїджі да Порту «Джульєтта і Ромео» (1524 р.) став основою лібрето Феліче Романі для опери Н. Ваккаї, мотиви трагедії С. Пелліко стали основою лібрето Ф. Романі до опери В. Белліні, власне лібрето створив Ф. Діліус, національна легенда надихає китайських митців. Проте, все ж, образ, створений саме В. Шекспіром вважаємо основою смислотворення для багатьох мистецьких творів XVIII–XXI ст., тому окрема увага приділятиметься інтерпретації шекспірівського тексту. Проте проблематика, запропонована у дисертації, охоплює широкий літературний матеріал, що складає основу оперної творчості означеного періоду – XIX-початку XX ст.

Отже, актуальність теми обумовлена:

- популярністю обраного сюжету про Ромео і Джульєтту (та його версій) в оперній творчості композиторів XIX-початку XX ст.;
- актуалізацією позицій порівняльної інтерпретології та гендерно-інтерпретативного аналізу по відношенню до вокального мистецтва;

- необхідністю дослідження трансформації оперних образів у контексті історико-естетичних та стильових контекстів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол Вченої ради №5 від 29.12.2022 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ мистецтв імені І.П. Котляревського (протокол Вченої ради №6 від 28.01.2021 р.) та уточнено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол №11 від 30.05.2025 р.).

**Мета** дослідження – виявити шляхи композиторської, режисерської та виконавської трансформації образу Ромео в операх XIX-початку XX ст. на сюжет про Ромео та Джульєтту.

Досягненню поставленої мети сприяє вирішення наступних **наукових задач**:

- визначити параметри дослідження музичного та виконавського образу в сучасній інтерпретології (в аспекті вивчення оперного мистецтва);
- здійснити феноменологічний аналіз образу Ромео;
- узагальнити досвід втілення образу Ромео в мистецькій практиці XIX-XX ст.;
- проаналізувати композицію та драматургію опер на сюжет «Ромео та Джульєтта» в аспекті індивідуальних композиторських стилів та позначити аспекти режисерських концепцій, що впливають на виконавську трактовку образу Ромео;

- надати порівняльну характеристику виконавським версіям партії Ромео з обраних творів Н. Ваккаї, В. Белліні, Ш. Гуно, Ф. Чілеа, Ф. Діліуса, Р. Дзандонаї;

- виявити специфіку еволюції образу Ромео (зокрема – вокального) в оперних творах композиторів XIX-початку XX ст.

**Об'єктом** дослідження є оперна творчість XIX-початку XX століть, **предметом** – трансформація образу Ромео в оперних творах XIX-початку XX століть.

**Матеріалом** дослідження є:

- партитури опер Н. Ваккаї («Джульєтта і Ромео», 1825), В. Белліні («Capuleti e i Montecchi», 1830), Ш. Гуно («Roméo et Juliette», 1867), Ф. Чілеа («Gloria», 1874), Фредеріка Діліуса («A village Romeo and Juliet», 1907), Рікардо Дзандонаї («Giulietta e Romeo», 1922), похідно долучались нотні тексти інших опер на сюжети, близькі до «Ромео і Джульєтти» (зокрема, клавір однойменної опери Д. Штейбеля/Daniel Steibel);

- виконавські версії Гверріні Фаббрі (1903), Е. Гаранчі (2012), Дж. ДіДонато (2013), Джакомо Арагалла (1968), Альфредо Крауса, Роберто Аланьї, Йонаса Кауфмана, Б. Джильї, Кампори, Кури, Артура Девіса (Велика Британія), Маріо дель Монако, Марії Хосе Труллу, Рафаелли Лупіначчі;

- **режисерські концепції театрів** Melodram (1966), Teatro *La Scala*, лондонського «Ковент Гарден» (дир. Р. Муті, 1984), театру Туріну (1969), Королівської опери (Лондон, 1994 р.), фестивалю в Сан-Джиміньяно (1997 р.), RAI (1969 р.) **тощо.**

**Методологія** дослідження базується на підходах, напрацьованих в сучасній філософії, культурології, інтерпретології та виконавської оперології. Комплексне осмислення вокального мистецтва в межах сучасного музикознавства потребує міждисциплінарного підходу, що охоплює історію та теорію вокалу, гендерні студії, методикау *bel canto*, інтерпретаційні практики й вокальну педагогіку. У цьому контексті

актуальним є системний аналіз джерел, згрупованих за змістовими напрямками.

Розуміючи, що творчості В. Шекспіра присвячено безліч наукових розвідок, в межах розробки тематики пропонованого дослідження вони залучались похідно. Проте великої уваги заслуговують публікації Українського шекспірівського порталу (<https://shakespeare.znu.edu.ua/>), на якому викладаються найсучасніші розвідки та дослідження шекспірознавчих студій. Зокрема, варто звернути увагу на статті голови шекспірівського товариства України Н. Торкут (наприклад, Торкут, 2017), яка протягом багатьох років вивчає світову шекспіріану та презентує її в межах української наукової спільноти, розробляючи методологію дослідження шекспірівських текстів. Цікавим та перспективним є інтенціональний підхід, запропонований В. Маринчаком (Маринчак, 2021) в одному з випусків «Ренесансних студій». В межах надрукованої статті автор залучає феноменологічний підхід до аналізу літературного образу (релігійна інтенціональність брата Лоренцо). Так, автор зазначає: «Феноменологічний підхід до художнього твору передбачає його розглядання як явища інтенціонального, як феномену, що виникає внаслідок конституюючої діяльності автора» (Маринчак, 2021: 120). Цей підхід став засадничим при напрацюванні матеріалу до пропонованого дослідження образу Ромео. Актуальною розвідкою стала стаття Б. Шалагінова (Шалагінов, 2010), який звертається до питання канонічності підходу до спадщини Шекспіра з точки зору «універсальних особливостей естетичної творчості» (Шалагінов, 2010), що й зумовлює існування канону в мистецтві. Для пропонованого аналізу образу Ромео питання канонічності/неканонічності та шекспірівської «символізації» життя дозволило по-іншому подивитись на шекспірівський текст. Так, Б. Шалагінов зазначає, що на думку німецьких романтиків (до яких апелює автор), «...Шекспір представляв людину в тому вигляді, в якому її, сказати б, задумала сама природа. Їм імпонувала здійснена Шекспіром «символізація» людського життя; але не та символізація, що

відриває людину від земного і переносить її в галузь суто містичного чи релігійного досвіду. Навпаки, вони знаходили цю «земну» символізацію в таких рисах, як концентроване, гранично максималізоване відображення суто життєвих, онтологічних прагнень людини, що поєднувалися з такими самими максималізованими прагненнями духовного життя. За гранично ясними і конкретними життєвими обставинами, що виводилися на сцені, вони відкрили цю спрямованість до трансцендентальних життєвих вимірів як сутність усієї людської природи. Життєве поставало як символ трансцендентального і вічного» (Шалагінов, 2010).

Засадничими для дисертації стали також компаративний, текстологічний аналіз, порівняльна інтерпретологія (методологія розроблена на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського). Для аналізу образу Ромео в операх задіяна методологія О. Стахевича (Стахевич, 1997), що є базовою у дослідженнях вокальної специфіки. Оперологія представлена працями М. Черкашиної-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 2009), І. Драч (Драч, 2009), В. Рожка (Рожок, 2009). Так, М. Черкашина-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 2009) зазначає відмінну рису сучасної опери – це перевага інтерпретаторського, театрального-сценічного аспекту над новою оперною продукцією; І. Драч (Драч, 2009) підкреслює наявність пафосу, іронії, прямої емоції, абстрагованого інтелектуалізму в сучасних інтерпретаціях оперних творів та виокремлює три принципово відмінні підходи до створення оперної вистави на основі класичної партитури (історична реконструкція сюжетних подій, актуалізація класики за допомогою прийому травесті та символізація візуального ряду), що актуалізує у пропонованому дослідженні *інтерпретативний метод*. Власне поєднанням засад оперології та інтерпретології позначена галузь виконавської оперології, що розроблена у дисертації Чен Ке (Чен Ке, 2024) та статтях О. Рощенко (Рощенко, 2024).

Додаткові аналітичні інструменти у міждисциплінарному контексті надає праця Х. Е. Сілота (Cirlot, 1971) – словник, що розкриває значення



ключових символів, які використовуються в лібрето, сценографії та інтерпретаціях оперних образів й може слугувати важливим підґрунтям для семіотичного аналізу.

Важливими стали розвідки, що стосуються саме музичних втілень шекспірівських сюжетів. Принаймні, варто згадати двотомну монографію Г. Гервінуса «Гендель і Шекспір» (Gervinus, 2009), хоча, як зазначає автор, музично-драматичний метод композитора не характерний для англійського драматурга. Цікавою є дипломна робота О. Агеєнкової (Агеєнкова, 2020), присвячена сонологічній концепції театральних вистав на шекспірівські сюжети, зокрема – «Гамлета» у ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва (2018, реж. О. Дмитрієва). Сюжетно-тематичний аналіз трагедії «Ромео і Джульєтта» у контексті музично-сценічної адаптації здійснено у дисертації Фан Сінсюань (Фан Сінсюань, 2022). Автором здійснено ретельний аналіз шекспірівського тексту та проведено концептуальний аналіз обраних творів. Задіяний компаративний підхід до творів Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка дозволяє розкрити специфіку жанрового моделювання (опера – мюзикл), інструменти музичної драматургії та адаптації шекспірівського тексту.

При порівнянні композиторських інтерпретацій основою слугував когнітивно-інтерпретативний підхід, запропонований Ю. Ніколаєвською (Ніколаєвська, 2020), гендерно-інтерпретаційний аналіз, розроблений В. Гіголаєвою (Гіголаєва, 2008) та розвинений Юань Сінь (Юань Сінь, 2023). Стаття В. Гіголаєвої зосереджена на впливі гендерної ідентичності у сфері музичної творчості, педагогіки та виконавства (Гіголаєва, 2008). Авторка досліджує, як соціокультурні уявлення про жіночність і маскуліність формують музичне сприйняття та інтерпретацію. Ці питання розвиває дисертація Юань Сінь, присвячена жіночим образам у операх Г. Генделя (Юань Сінь, 2023). Дослідниця акцентує увагу на сучасному сценічному переосмисленні традиційних барокових персонажів, їхній вокальній репрезентації та драматургії крізь призму гендерної трансформації і нової виконавської етики.

Отже, системний підхід дозволяє залучити такі методи дослідження:

- *історичний*, задля аналізу художніх явищ в історичному контексті;
- *феноменологічний* – важливий для аналізу обраного образу;
- *структурно-функціональний*, котрий сприяє виявленню стилістичних засобів та їх роль в контексті конкретного оперного твору;
- *жанрово-стильовий*, за допомогою якого виявляються композиційно-драматургічні особливості опер обраних композиторів XIX–початку XX ст.;
- *гендерно-виконавський*, необхідний для визначення виразних і технічних особливостей виконання;
- *порівняльна інтерпретологія*, що дозволяє виявити риси подібності та відмінності;
- *гендерно-інтерпретативний* – дозволяє системно узагальнити аналітичні розвідки з точки зору трансформації вокальних голосів та гендерних ролей в європейській та китайській оперній класиці.

**Теоретичну базу** дисертації складають наукові праці авторів з таких питань:

- *інтерпретація легенди про Ромео і Джульєтту, творчість В. Шекспіра в контексті літературознавства та музикознавства* – О. Агеєнкова, М. Гарбузюк, В. Маринчак, Н. Торкут, Ю. Шукіна, Л. Ванюха, М. Перепелиця, Б. Шалагінов, Н. Bloom, W. Dean, Flavia Palma, Georg Gottfried Gervinus, J. Kott, N. Richmond, Ці Юньцзяо та Бай Сюйє, Цінь Вей, Лінь Цзін, Цінь Ціньцінь, Лу І, Ян Юань, Цзя Цзяцзи, Ван Чжі;

- *вокальне мистецтво і виконавство* – Н. Андгуладзе, В. Антонюк, В. Гіголаєва (Гіголаєва-Юрченко), Б. Гнидь, Н. Гребенюк, Е. Догерті, О. Єрошенко, Ф. Мустафаєв, О. Оганезова-Григоренко, О. Смирна, О. Стахевич, Н. Белік-Золотарьова, Е. Doherty, N. C. C. Gonçalves, A. R. Schwartz, N. Vaccai, Чу Сяолі, Ділінар;

- *композиторська творчість XVIII–XIX ст.* – J. Carman, M. Cooper, K. C. Dryden, E. Fenby, B. D. Fisher, Arnaldo Fraccarolli, D. M. Grimley, A. Mallach, Francisco Pastura, Arthur Pougin, J. Rosselli, C. Scott-Sutherland, E. Senici, R. Threlfall & J. Dibble, Herbert Weinstock;

- *інтерпретологія, історія та теорія виконавства* – Л. Кияновська, О. Козаренко, А. Копланд, Ю. Ніколаєвська, Н. Рябуха, І. Цурканенко, Л. Шаповалова, Чжоу Чживей, J. E. Cirlot, D. W. Roach, зокрема – в *гендерному аспекті* – дослідження В. Гіголаєвої, Ч. Ївень, Юань Сінь, L. Brannon, J. Butler, M. J. Citron, C. Clément, H. Hadlock, S. McClary, J. Potter, L. Quoresimo, M. A. Smart, P. Tinagli, B. Wing, P. Wolfe, Цю Вуян;

- *історія жанру опери, виконавська оперологія* – Є. Авраменко, І. Драч, І. Іванова, В. Мітюшкін, О. Муравська, С. Павлішин, О. Рощенко, О. Сакало, Тан Чжанчен; Чен Ке, Фан Сінсюань, М. Черкашина (Черкашина-Губаренко), Юань Сінь, C. Abbate, David Charlton, W. Dean, R. Girard, P. Gossett, S. Huebner, T. F. Kelly, C. Kimball, D. Kimbell, Vlado Kotnik, A. Loewenberg, Margaret Mark, J. Pasler, Paul Radin, L. A. Rocha, Charles Rosen, J. Rosselli, J. Samson, A. R. Schwartz, E. Senici, R. Taruskin, Koestenbaum Wayne.

**Наукова новизна очікуваних результатів дослідження** полягає в оригінальному досвіді цілісного аналізу (з точки зору оперології, виконавської оперології та інтерпретології) шляхів трансформації образу Ромео з опер на сюжет «Ромео та Джульєтти» (зокрема – В. Шекспіра) в творчості композиторів XIX-початку XX ст.

У дослідженні *вперше*:

- надано філософський аналіз образу Ромео через поняття кохання/агону, кохання/притчі;

- виявлено параметри гендерної репрезентації образу в різних стильових проекціях (композиторських та виконавських), осмислено сучасні виконавські підходи до втілення ролі Ромео в контексті гендерної варіативності та змін у парадигмі оперного сприйняття;

- проаналізовано травестійну модель образу Ромео в операх Н. Ваккаї та В. Белліні як унікальний приклад складної гендерної трансформації та виявлено травесті-роль як соціокультурний феномен;

- на прикладі зміни вокального амплуа героя Ромео в оперних творах XIX-початку XX ст. здійснено гендерно-інтерпретологічний аналіз партій Ромео в операх Ш. Гуно, Ф. Чілеа, Ф. Діліуса, Р. Дзандонаї.

*Отримало подальший розвиток:*

- концепція гендерної вокальної репрезентації, що сформульована В. О. Гіголаєвою-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2015);

- настанови вокальної оперології (розробка започаткована в дисертації Чен Ке, працях О. Рощенко).

**Практичне значення роботи.** Матеріали дисертації можуть бути використані в лекційних курсах з історії та теорії культури, історії музики, навчальних дисциплінах з історії вокального мистецтва, аналізу та музичної інтерпретації, у практичній діяльності співаків та оперних режисерів, а також для подальшого наукового дослідження з проблематики образної та гендерної трансформації оперних персонажів.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, 2021), науково-мистецькому проєкті «Практична музикологія» («Поетика музичної творчості», Харків, 2022), науково-творчих конференціях наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2023, 2025).

**Публікації.** Основні положення роботи відображені в 3 публікаціях – статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України.

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел і Додатків. Загальний обсяг дослідження становить 204 сторінки, з них основного тексту – 168 сторінок. Список використаних джерел – 187 позицій, з них іноземними мовами – 116, зокрема китайською – 13 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ПОЕТИКА І ПРАГМАТИКА ОБРАЗУ РОМЕО В МИСТЕЦТВІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

#### 1.1 Музичний та виконавський образ в оперному мистецтві: обґрунтування методології дослідження

У сучасному музикознавстві поняття «образ» представлено як багатоаспектну, багаторівневу естетичну категорію, що поєднує в собі структурні, емоційні, семантичні й інтерпретаційні складові. У межах академічного дискурсу з «музичного мистецтва» образ трактується не як фіксована форма, а як динамічна концептуальна одиниця, що виникає внаслідок взаємодії композиторського задуму, музичного тексту, виконавського втілення й рецептивного досвіду слухача.

У музичній естетиці та аналізі образ ототожнюється з результатом звукової репрезентації змісту, в якому поєднуються емоційний, інтелектуальний і стилістичний плани. Французький філософ Роланд Барсес (Barthes, 1977), аналізуючи семіотику мистецтва, наголошує, що музика, як і мова, функціонує через систему знаків, які співвідносяться з текстом, драматургією та контекстом виконання. Саме тому, на наш погляд, оперний образ теж слід розглядати як семіотичну конструкцію, що формується у взаємодії музики, слова й сцени. У цьому зв'язку він постає як *творча взаємодія трьох суб'єктів оперного процесу*, де кожен із них – *лібретист, композитор і виконавець* – виконує власну функцію: перший трансформує сюжетну модель у драматургічну форму, другий надає їй музичного вираження, а третій реалізує її через вокально-сценічне втілення. Такий трикомпонентний підхід узгоджується з ідеєю етапності: від *художнього образу* (смислова основа), через *музичний образ* (структурована інтонаційна форма), до *виконавського образу* (втілення у сценічному акті).

На думку О. Щербаня (Щербань, 2010), художній образ у мистецтві має символічну структуру, що виконує низку функцій – естетичну, комунікативну, соціально-регулятивну, емоційну й ідеологічну. Образ у музиці таким чином набуває *архетипної глибини*, що охоплює як індивідуально-інтонаційні риси композитора, так і культурно-національні смислові маркери.

Видатні українські дослідники – Л. Кияновська (2002), О. Козаренко (2001), А. Іваницький (2004) – підкреслюють, що музичний образ формується як результат взаємодії композиторського стилю з фольклорною основою, інтонаційними моделями національної традиції та стилістичними параметрами епохи. Таким чином, образ у музиці постає як *національно ідентифікована структура*, здатна передавати універсальні емоції через локалізовану інтонацію.

У дослідженнях Н. Кука (Cook, 1990), Л. Мейєра (Meyer, 2008), О. Щербаня (Щербань, 2010), Е. О'Догерті (O'Doherty, 2019), К. Дальгауза (Dahlhaus, 1982) окреслено кілька підходів до трактування музичного образу:

- *міметичний (рефлексивний)*: образ як музичне віддзеркалення зовнішньої реальності, де теми, мотиви й гармонії створюють «звукові картини»;

- *емоційно-смисловий*: образ як естетично оформлене втілення емоційних станів (любов, трагізм, натхнення), що притаманне переважно романтичному стилю;

- *символіко-семантичний*: образ як втілення стійких музичних символів, часто пов'язаних із бароковою стилістикою (смерть – *dissonanza*, перемога – *fanfara*);

- *психологічний*: образ як когнітивна репрезентація, що формується у свідомості слухача завдяки музичному формоутворенню;

- *технологічний (медіальний)*: у сучасних видах музики (електроніка, саунд-дизайн, кіномузика) образ створюється через взаємодію звуку з візуальним, цифровим або мультимедійним рядом.

Розвиток теорії образу в мистецтві увиразнений в дослідженні концепту і концептосфери. Так, В. Марік (Марик, 2008) у дисертації доводить, що серед різновидів художнього концепту максимально наближеним до визначення смислової сутності культурного концепту є концепт музичний. За словами авторки, вічний образ з'являється в художній творчості спочатку саме в літературі або в тісно пов'язаних зі словом у синтетичних жанрах різних мистецтв, наприклад, в драмі, а лише потім може бути репрезентованим композитором виключно музичними засобами. «Концепт є образом, що став текстом. Текст, у свою чергу, виступає як єдність семантичних інтерпретацій. Музичний текст має конкретний образний контур і естетичну емоційну функцію», – зазначає дослідниця (Марик, 2008: 10). Виявляючи фрейм музичного концепту Гамлета (він, у свою чергу, складається з трьох субфреймів: роздум — активна дія – смерть), авторка розглядає властивості субфреймів, посиляючись на музику композиторів XIX-XX століть.

Символізації музичного образу присвячені дослідження Ю. Ніколаєвської. Так, в кандидатській дисертації (Ніколаєвська, 2004) дослідниця запропонувала структуру символічного образу, яку розвинула у монографії (Ніколаєвська, 2020) та спільному дослідженні з Л. Шаповалою (Ніколаєвська, Шаповалова, 2021). Зокрема, авторка розглядає символ через поєднання трьох рівнів (фізичного, художнього, метафізичного), що зумовлює його цілісність. У свою чергу, процес пізнання символу (символічного образу) задіює когнітивні рівні. Дослідниця називає їх «первісний (або інформаційний): інтонаційно-тембровий образ, що розгортається у часі; психологічний: відтворення образу; задіяння смислового поля символу і контекстуальних зв'язків; та метафізичний, що позначає іншу спрямованість на слухача – за принципом “зворотної



перспективи»; вихід за межі «сміслового поля»; здатність до його трансформації» (Ніколаєвська, 2020: 93). З огляду на пропоноване дослідження образу Ромео, якому властива певна символізація, надані дефініції стануть допоміжними.

Торкаючись образу, не можна оминати поняття «звуковий образ» (ним користуються по відношенню до інструменту, але й не тільки). Когнітивну складову та концепційність надала цьому поняттю Н. Рябуха (Рябуха, 2012; 2015). Як буде показано у подальшому викладі, власний звуковий образ у відтворенні партії Ромео був властивий кожній епосі, в якій композитори його створювали. У пропонованому дослідженні ми беремо ідею про звукообраз як певний «код», в якому «в згорнутому вигляді міститься образ людини та її історичного часу в просторі звучного буття» (Ніколаєвська, 2020: 203), а також багатосаровість його існування через акустичний, інтонаційний, позамузичний рівні, що напряду пов'язується з обраною тематикою оперної інтерпретації образу Ромео.

Для нашого дослідження також дотичним є поняття «національного звукового образу», що особливо важливо при аналізі китайської національної культури (зокрема – створення в традиціях Шанхайської Юе-опери культового твору – «Закохані метелики»/Лян Шаньбо та Чжу Іньтай). В нашому розумінні це – *акустичний код, що формується внаслідок поєднання традиційного музичного виконання, мовних інтонацій, ритмічних структур, тембрових доміант та культури сприйняття, що відтворюють ідентичність нації через звукоутворення.*

На відміну від музичного виконавський образ не є стабільною величиною, а формується у процесі сценічної інтерпретації, з урахуванням низки чинників – вокально-стилістичних особливостей, драматургічного контексту, виконавської манери, особистісної ідентичності артиста, рецептивного впливу на публіку. Він поєднує *емоційну експресію, вокальну техніку, інтонаційну гнучкість, психофізичне моделювання та сценічну реалізацію, виступаючи як втілена драматургія образу.* Тобто, поетика

виконавського образу поєднана і з смисловою стороною музики, обов'язково передає виразність композиторського тексту через засоби виконання, що властиві конкретному музикантові (тембр, артикуляція, динаміка, стиль виконання, виконавська драматургія).

Ю. Ніколаєвська виконавську складову образу пропонує позначати через «особливості звуко- та тембротворення, інтонування, що обумовлюється обраною “комунікативною ціле діяльністю” (вираз Ю. Габермаса) або комунікативною стратегією у термінології інтерпретативної теорії музичної комунікації» (Ніколаєвська, 2020: 206).

Ми схильні пов'язувати виконавський образ з такими феноменами, як тембр-амплуа та тембро-образ (якщо він стосується саме виконавського мистецтва). Так, О. Оганезова-Григоренко вважає тембр-амплуа «своєрідний “підтипом”» оперного голосу» (Оганезова-Григоренко, 2021: 442) і позначає, що «тип голосу, тембр голосу, манера співу – це константні складники. Тому комунікація оперного жанру передбачає не перевтілення виконавця, а первісно завдані психофізіологічні дані голосу співака – його тембр-амплуа, який є незмінним» (Оганезова-Григоренко, 2021: 444). В. Мітюшин називає тембр-амплуа «природно-біологічною характеристикою голосу вокаліста й водночас його творчий інструмент» (Мітюшин, 2020:400).

Формуючи напрям виконавської оперології (що поєднує оперологію та інтерпретологію), О. Рощенко і Чен Ке уводять поняття «тембр-характер». Автори слушно відмічають, що «властива поняттю тембр-амплуа значущість обумовлена типізацією вокального тембру (тип-маска)» (Рощенко. Чен Ке, 2024: 344), натомість образ і характер долають типізацію. «Тембр-характер» позначено як те, що «відображує специфіку вокально-виконавської концепції, побудованої на основі закладеного у композиторській партитурі виходу за межі типізації (амплуа як маски) з метою індивідуалізації, портретизації і психологізації оперного персонажу у “виконавській інтонації”» (Рощенко. Чен Ке, 2024: 345). Дослідники

вбачають систему «тембр-амплуа»-«тембр-характер»-«тембр-образ» ієрархічною, при чому «категорії доповнюють одна одну: перехід від тембру-амплуа до тембру-характеру і, у підсумку, до тембру-образу, як і художні умови їх спільного співіснування у межах єдиного оперного цілого, визначають етапи опрацювання співаком/співачкою оперної ролі (партії)» (Рощенко, Чен Ке, 2024: 345).

З виконавським образом перетинається ідея звучного образу, що міститься у низці наукових розвідок від А. Копленда (Copland, 1957) до сучасних дисертаційних досліджень (Ніколаєвська, 2020; Кучма, 2021). У розвиток їхніх концепцій ми розуміємо звучний образ як *певну акустично-емоційну модель реальності, що виникає під час виконання музики розгортається у свідомості слухача під впливом виконавської інтонації*. Для подальшого аналізу виконавських версій партій Ромео в операх XIX–XX ст. саме поняття «звучний образ» буде настановчим, хоча не обмежується ним.

Особливу увагу дослідників – зокрема Дж. Батлер (Butler, 1990), С. К'юсік (Cusick, 1999), Юань Сінь (Юань Сінь, 2023), Е. О'Догерті (O'Doherty, 2019), В. О. Гіголаєвої-Юрченко та О. Ю. Смирної (Гіголаєва-Юрченко, 2015, Гіголаєва-Юрченко, Смирна, 2021) у сучасному вокальному мистецтві привертає *гендерна складова виконавського образу*, яка в межах пропонованого дослідження постає як важливий інтерпретаційний маркер.

В сучасній теорії образу, актуальній для вокального мистецтва, не можна оминати гендерну складову. Ця проблематика отримує фундаментальний розвиток у працях В. О. Гіголаєвої-Юрченко, зокрема у виданнях (Гіголаєва, 2007; 2008; Гіголаєва-Юрченко, 2015; 2022), які репрезентують становлення української школи вокального гендерознавства. Вокальне виконавство дослідниця (Гіголаєва-Юрченко, 2020) інтерпретує як складну феноменологію, що виникає на стику історичних традицій, теоретичних концепцій і соціокультурного контексту. Вона наголошує на необхідності міждисциплінарного підходу, що інтегрує естетичний,

культурологічний, комунікативний і музикознавчий виміри. У цьому ракурсі вокальне мистецтво постає як форма комунікації, здатна транслювати культурні коди, соціальні ідентичності та символічні структури епохи. Дослідниця вводить у науковий обіг поняття «гендерно-виконавський аналіз», застосовуючи нову термінологію (зокрема, фемінність, маскулінність та андрогінність, як виконавські критерії<sup>1</sup>) до порівняльного вивчення інтерпретацій чоловічими й жіночими голосами. Запропонований тезаріус використовується нами для дослідження партії Ромео як зразка травестійного амплуа з характерними вокально-гендерними параметрами. Важливе методологічне підґрунтя також надає розділ І. Цурканенко та В. Гіголаєвої-Юрченко «Основи гендерного аналізу музичного твору» (Цурканенко, Гіголаєва-Юрченко, 2025), в якому узагальнено принципи когнітивно-семіотичного підходу до виявлення гендерних кодів у музичній драматургії, виконавській стилістиці й сценічній репрезентації. Такий міждисциплінарний підхід дозволяє розглядати вокальний образ Ромео як маркер складної взаємодії між голосовим типом, гендерною роллю та художньою стилістикою епохи *bel canto*. Юань Сінь уводить поняття «амплуа *travestire*», яке розуміє як «зовнішній план гендерно-театральної підміни (жінка грає чоловіка, чоловік грає жінку)» (Юань Сінь, 2023: 96).

Серед ключових аспектів вивчення гендерноорієнтованого образу у вокальному мистецтві варто вирізнити наступне:

- *вокальний тембр як гендерний символ*. У класичній традиції голоси розподіляються відповідно до гендерно зумовлених амплуа (сопрано – жіночність, тенор – героїзм, баритон – владність), що формує певні очікування слухача;

---

<sup>1</sup> «– маскулінний – виконавська інтерпретація з домінуванням рис науково обґрунтованої маскулінності, до яких належать інтелектуалізм, раціональність, незалежність, активність, сила, авторитарність, агресивність у поєднанні зі стриманістю в емоційних проявах, вольовий посил, цілеспрямованість; – фемінний – виконавська інтерпретація з домінуванням рис науково обґрунтованої фемінності у вигляді підкресленої емоційності, м'якості, слабкості, турботливості, певної консервативності, схильності до усталених традицій, інтуїтивності в охопленні художнього змісту твору; – андрогінний – виконавська інтерпретація з паритетним співвідношенням рис маскулінності та фемінності» (Гіголаєва-Юрченко, 2015: 8).

- *гендерні стереотипи в опері*. У традиційній драматургії жіночі образи часто марковані емоційністю, жертовністю, пасивністю, тоді як чоловічі – силою, волювистістю, лідерством;

- *travesti i vocal travestire*. Сучасне виконання барокових опер включає практику травесті-ролей, де чоловічі партії виконуються жінками (*mezzo-soprano en travesti*) або контртенорами (вокальна інверсія), що підважує бінарну гендерну систему;

- *феміністичний перформанс*. У деяких виконавських практиках артисти свідомо порушують усталені гендерні очікування, створюючи нові ідентичності та наголошуючи на естетиці рівності;

- *гендерна ідентичність і стиль*. Стиль виконання, тембр, артикуляція, емоційна подача здатні впливати на сприйняття гендеру виконавця, особливо в камерно-вокальному репертуарі;

- *педагогіка голосу й гендер*. У сучасній вокальній освіті відходять від жорсткого поділу технік за статевою ознакою, натомість враховують індивідуальні анатомо-фізіологічні характеристики.

Узагальнюючи, слід зазначити, що музичний та виконавський образ є результатом взаємодії *композиційної структури, семантичного навантаження, виконавської інтенції та соціокультурного контексту*. У вокальному мистецтві, особливо в оперному жанрі, ці образи набувають надзвичайної гнучкості, дозволяючи виконавцям не лише відтворювати канонічні моделі, але й *формувати нові ідентичності*, зокрема в межах *гендерно інклюзивного перформативного простору*.

## **1.2 Образ Ромео в символічній системі п'єси В. Шекспіра: текстологічно-феноменологічний аналіз**

Філософська рефлексія образу Ромео сполучається з аналізом феномену любові (кохання молодих) та вчинків суб'єктів в цьому аспекті. Тому, в межах підрозділу пропонуємо розглянути основні гуманітарні

парадигми, які актуалізують та розкривають образ Ромео за п'єсою В. Шекспіра через систему персонажів та дій, та класифікувати два типи кохання (про них – нижче), що дає підставу для трактовки амбівалентності означеного образу.

В. Шекспір – великий англійський драматург – через своїх персонажів, пристрасних й емоційно відвертих (як у своїх шляхетних так і нищих проявах), намагається вирішити ключове питання: якою мірою людина може бути вільною у цьому світі від того, що її детермінує внутрішньо та зовнішньо, наскільки вона здатна впоратися із тим Великим Невідомим, що її огортає й певною мірою зумовлює («Я знаю, що нічого не знаю...»)? Образи героїв шекспірівських п'єс розкривають вічну діалектику співіснування/протистояння характеру й долі – що є більш визначальним? Характер зумовлює долю, чи навпаки – доля прокладається в руслі узгодження із характером, або шляхом його руйнації? Отже, рушійною силою розкриття образів персонажів шекспірівських драм є наступна онтологічна конструкція:



П'єсою «Ромео та Джульєтта» (1595) драматург ставить велике й важливе питання: кохання – це вирій мрій, буяння крові, фізіологічна детермінанта, яка кінець кінцем підпорядкована Танатосу (прихованому за З. Фройдом бажанню небуття), чи щось інше, що відкриває людину до безсмертя й вічного «Так!» буття? І там, де нема кохання, як постійного життєдайного здійснення панує ворожнеча, як гнилість, стагнація і занепад.

Карнавал і усамітненість, комічність, навіть нотки сатири і трагедійність, гра і агональність (змагання, суперечка, конфлікт) – дані дихотомічні пари пронизують п'єсу та насичують особливими ознаками головних персонажів. В результаті, категорії діалектики та онтології (вчення про буття), а саме одиничне / множинне; частка (частина) / ціле; буття / ніщо

(не-буття); життя / смерть розкривають «синтетично», глибинно, цілісно основні сенси твору В. Шекспіра.

Витоки, генеза напруження відчувається вже у пролозі: словами хору констатується давня ворожнеча шляхетних двох сімей – Монтеккі і Капулетті:

*Коханців двоє щирих, запальних  
Ворожі ті утроби породили;  
Життя коротке і сумну любов,  
Трагічну смерть, що потрясла родини<sup>2</sup>.*

Вихідна позиція – протиборство, непримиренність родинних кланів розгортається через ідею Долі в якості античної нездоланої сутності, що має фатальну природу: «кожен пес із дому Монтеккі мене дратує» (Шекспір, 2004: 311–312) – зазначає один із слуг Капулетті Самсон.

Отже, конфлікт, протиборство складають структуру поняття «агон». В Стародавній Греції агон ще сприймався в контексті ігрового простору через змагальний характер останнього, наприклад, у Олімпійських іграх, але сутнісним «ядром», стрижнем в агоні є присутність категорії «серйозного», що вилучає в якийсь момент агон з суто веселого, ігрового.

Агональність – мітка і дотик з кінцевістю, буттям-смертю, а це означає, що арена розваг і зневажливого ставлення до опонента неймовірно замала. Так, вкраплення бурлеску і карнавалу можуть мати місце в агоні, але постійна присутність подиху Танантоса (смерті) не-буття примушує до повноцінної віддачі учасників дійства. Агон постійно нагадує, хто ти в цьому світі та може запустити, наприклад, через тривалий конфлікт, зустріч з безоднею. А це вже тремтіння, страх і порожнеча, приправлена ненавистю, цинізмом та злою втіхою:

*Ви згубний племін люті й ворожнечі  
Потоком пурпуровим з власних жил  
Гасити ладні раз у раз. (Шекспір, 2004: 315).*

<sup>2</sup> Всі цитати тексту В. Шекспіра наведено з видання 2004 р. (Шекспір, 2004).

Якщо свідомість агональна за своєю природою, то індивід наповнює середовище (дійсність) парадоксальністю дій та тверджень:

*Меч у руках, а мир на язиці?! (промовляє Тібальт)*

Або устами Князя проголошуються бінарні опозиції ( протилежні за своєю ознакою речі ( предмети, якості)):

*До рук старих стару хапають зброю,*

*Ущент поточену іржею миру,*

*Щоб вашу люті іржаву гамувати (Шекспір, 2004: 315).*

Отже, з перших хвилин сюжету відсутній перепочинок, глядача захоплює надричність агону, що межує з не-буттям та готує спостерігачів до есхатологічної розв'язки – осяяння у падінні в безодню, в якій Доля (Рок) відчуваються та розкриваються у сенсі тотальності незмінного, подоланої неподоланості, дотику за межами буття. На наших очах розверзається земне, що приречене. Ця приреченість хоч і обтяжена екзистенційним невороттям Ромео та його коханої, втім безодня по-своєму грайлива, цинічно-сатирична, що немов огортає думки і вчинки головних персонажів.

Концепт «агон» виокремлює важливу ознаку, яка *постає символом образу Ромео* – це надлишковість його стану. Ромео – гіперпластичен, лабільний, поверхневий і глибинний. «Приземлені» закохані настільки завзято демонтують суспільні «норми і табу», накладені ворожнечею їхніх родин, що кохання в обіймах надлишковості стає чимось занадто великим, щоб залишитися на землі. Ромео приречений позбутися свого життя – есхатологічно розірвати своє щастя та любов до Джульєтти, адже все це неймовірно саме для мирського. Несамовита пристрасть стає безпрецедентним тягарем земного. Світла і Любові у Ромео занадто, щоб таке витримало життя. Це кохання занадто вільне у своїх проявах, щоб бути на землі. Тому загибель Ромео – розірвання меж і звільнення від кайданів



себе та своєї любові, яка позбувається оформленого, обмеженого, тілесного та набуває ознак есхатологічного виміру<sup>3</sup>.

Таким чином, есхатологічна агональність любові Ромео, а ширше – буття головного персонажу надає трагічному нових якісних перетворень, трансформуючи фатальність і приреченість Долі героя у несамопитий, невимовний «затишок» та «прихисток» не-буття, де Ромео з коханою стають наповненими, видимими в потойбічному світі.

Гнучкість внутрішнього наповнення образу Ромео, різноманіття палітри його почуттів «підсилюється» за допомогою таких персонажів, як Бенволіо та Меркуціо. Їх образи стають певними смисловими опорами, завдяки чому демонструються потаємні сторони характеру, звичок, уподобань, емоційних реакцій Ромео. Так, Бенволіо описує стан Ромео:

*Я по собі це почуття вже знаю,  
Коли буваєш зайвим сам собі,  
І прагнеш від усіх десь заховатись...* (Шекспір, 2004: 314).

Ромео намагається оминати людей, залишатись на самоті. (Сцена 1, Дія 1). «Мовчазний стан» Ромео свідчить про його закоханість в Розаліну. Водночас об'єкт пристрасі знаходиться поза «тут-і-зараз» буттям Ромео, він недосяжний, наче незбагненна мрія чи міраж:

*Її не взяти штурмом почуттів,  
Ні поглядом закоханим без слів,  
Ні золотом, що спокуша й святих.  
Вона багата пишною красою...  
Та за щит вона цнотливість має* (Шекспір, 2004: 318).

Цікавий розворот: Ромео, матеріально актуалізуючий наявне буття, охоплений спрямованістю на об'єкт, який «чистий», «ідеальний», без вад.

Тілесна «чистота» Розаліни – табу, бар'єр, який утворює у свідомості Ромео мрію, що нездійснена, і цим ще більше роз'ятрує собі рану, що

---

<sup>3</sup> Зазначимо, що термін «есхатологія» в даному дослідженні, згідно Філософському словнику (2002), позначається як «вчення про останні події» (від. Грец. «eshatos» – останній, «logos» – знання, вчення).

народжує «відсутність». Ромео вже «поранений» Розаліною, що уособлює «відсутність». І герою ще більше боляче, адже фізична актуалізація «Я» як психосексуальної особистості протиставлена ментальному неподоланню чистоти ідеального або надзвичайної досконалості. У Сцені 1, Дії 1

*Молодик сумний тікає від проміння*

*І замикається у своїх покоях.*

Монтеккі описує Ромео як мовчазного і безмірного втаємниченого, який неохоче розкриває своє серце. І тут завдяки фігурі Бенволіо, що символічно порівняти зі збільшувальним склом, внутрішнє тремтіння Ромео оголюється, коли той довіряє другу свої роздуми:

*Кохання чарівне на вигляд,*

*Насправді ж – деспотичне і жорстоке (Шекспір, 2004: 318).*

Безнадійна любов діалектична за своїми ознаками, опис якої стає можливим при залученні категорій онтології – вчення про буття:

*З нічого – все: і розквіт, і буяння.*

*О легкості тягар. Сенс пустоти.*

*Безформний хаос пречудових форм [3,с.315].*

В цих рядках присутні категорії античної діалектики (буття-ніщо, форма- хаос), що споріднені з вченням східної філософської візії стосовно понять «порожнеча» і «повнота», які стають носіями сенсів концепту «дао» в Стародавньому Китаї.

Зміна станів за своїми якісними ознаками – ще один приклад реалізації взаємин Заходу та Сходу через фігуру Ромео:

*З ненависті любов*

*Або*

*Не маю радості, а все ж люблю я*

*Або*

*Безумство мудре – ось що є любов*

*Воно отруює й зціляє кров (Шекспір, 2004: 316–318).*

Своїм «мовчанням» Ромео волає до світу:

*Я загубив себе... Мене немає*

*Це не Ромео, ні, Він десь блукає* (Шекспір, 2004: 318).

Ще до зустрічі з Джульєттою нам пропонують образ головного героя через функціонування принципу надлишковості. В просторі останнього співіснують фатальність, обмеженість необмеженого, парадоксальність відчуттів, що яскраво підсилює весь драматизм стану. Широка палітра категорій онтології, а саме «життя / смерть»; «раціональне / ірраціональне»; «присутність / відсутність», простежується у висловлюваннях Ромео:

*Я ж мертвий, хоч живу*

*Навчи мене, як розучитись думати.* (Шекспір, 2004: 318).

Такі ребуси мислення знову відсилають нас до взірців східної ментальності, а саме коанів – різновиду японських апорій, які неможливо розв'язати лише за допомогою логічних операцій розуму. Потрібно звертатись до «чистої свідомості», надчуттєвого, прикладом чого є коан про плескіт однієї долоні. Таким чином, відмічаємо, що образ Ромео вбирає в себе мультикультурну специфіку. Ромео – це «тиша», яка кричить; це «німота» буття; це соло і дуєт одночасно, де Ромео виконує партію плескання однією долонею. Таким є кохання до Розаліни.

Перед нами вже в перших сценах п'єси представлено героя Ромео як уособлення любові в аспекті глибинної надлишковості. Напружена ритміка подій, відсутність «пауз» для перепочинку духу, яскраві почуття, свідомо та сердечна фатальність любові Ромео до Розаліни – об'єкту пристрасті, що становить нездійснену мрію. Все це відбувається до зустрічі з Джульєттою. І до зустрічі є Час. А Час – це глибинний символ до-буття і після-буття. Це Велике потрясіння і перевтілення Ромео, яке відбувається у немов у казковій майстерні.

Майданчиком, де розгортається сакральне дійство постає свято званої вечері в родині Капулетті. Саме свято як подія карнавального, ігрового простору ініціює відлік Нового Часу для Ромео, що заключає в собі переродження, очищення та диво. Звана вечеря, маскарад, гра і музика, яка

наче любовний напій, створений лише для закоханих. Таємниця рецепту цього напою об'єднує тіла та душі закоханих в Єдину Сутність буття. Фактично дійство в родині Капулетті є певного роду «неочікуваною радістю» (за М. Мамардашвілі), яка перевернула до-буття Ромео та його стан занурення «із себе в себе» на не-буття з народженням цілісної, взаємної любові до Джульєтти.

Сюжетна лінія п'єси розгортається таким чином, що насиченість, яскравість типажів спочатку досягає свого навантаження, а потім герої наче втрачають власну «тілесну» оболонку, стаючи немов тінями чи силуетами. Так, вимушене переховування Ромео в іншому місті, зустріч з аптекарем і придбання отрути ( а це- втеча з життя), перебування у склепі, таємні зустрічі-побачення та вінчання – події, що наче «розчиняють» Ромео у драмі агону. І лише смерть стає есхатологічним завершенням земних випробувань і проявленням фігури героя Ромео в світлі не-буття. Наче земне створювало обмеження, яке можливо було подолати лише асиметричним обміном з Танатосом: Життя в обмін на Ерос не-буття.

«Порятунок» Ромео через есхатологічну агональність буття розкривається і в особливій поетиці тексту, в якій агональне навантаження змінюється комічністю дій героїв, діалоги яких характеризуються наявністю не-серйозного, сатиричного, гумористичного, навіть цинічного.

Наприклад, фрази з діалогу Мамки та Меркуціо, який дозволяє собі зайвого:

*Звідниця, звідниця!*

*Ату її!*

*Або*

*... сивий заєць старий,*

*Він для посту б хіба пригодився,*

*Тільки хто б його з'їв,*

*Коли він посивів,*

*Перш ніж на рожні опинився* (Шекспір, 2004: 350–352).

...

*Прощайте, старезна синьйоро!* (Шекспір, 2004: 350–352).

А ось Ромео проявляє почуття гумору, звертаючись до Меркуціо:

«... вийде з тебе і вздовж, і вшир – годований гусак!»

На це друг зауважує, що краще так жартувати, ніж стогнати від кохання.

В свою чергу Мамка (годувальниця) характеризує Меркуціо, використовуює такі епітети: «зухвалий крамарчук», «щибеник, у якого в голові сидить тільки паскудство». Ромео ж на це роз'яснює, що завдяки такій поведінці його товариш просто любить слухати сам себе, а бешкетування надає розраду від буденності.

По суті, дані прийоми стають психологічним «укриттям», де можуть «перепочити» як герої, так і глядачі. Такі літературні «лакуни» наповнюються розвагами і пустощами, що в умовах агональної надлишковості є вкрай важливою специфічною рисою, особливо в умовах зіткнення «серйозного» зі «смішним».

Так, за М. Бахтіним, смішне (карнавальне) протистоїть трагічному і епічному. Коли розважальний, «смішний» фактор стає домінуючим, формується «фамільярний контакт» зі співрозмовником (що і сталося в діалозі з Мамкою (Сцена 3, Дія 2)).

Таким чином, якісні зміни, що представлені у сюжетних лініях п'єси В. Шекспіра дозволяють представити в нашому дослідженні типологію кохання головного героя – 2 типи, які перетинаються між собою і можуть доповнювати один одного:

*кохання – «агон» і кохання – «притча».*

Слід також зауважити, що процес взаємодії двох типів кохання сполучається з демонстрацією наступних видів комунікативної тактильності згідно запропонованої в науковому дослідженні класифікації:

- *вербальна тактильність* (жест, мова, емоція) – зовнішня;

- *чуттєво-тілесна тактильність* (сексуальність, пристрась) – має внутрішню підсвідому структуру;

- *«межева» тактильність* (або «фамільярний контакт») – тимчасова, присутня в просторі карнавалу, маскараду із залучення комічно-сатиричного та (чи) девіантного в поведінці, з можливою руйнацією суспільних норм і табу.

Перший тип кохання – «агон» (аспект змагання, конфлікту) – розкривається через взаємини двох просторів: ігрового, комічного, адже події відбуваються в межах святкового простору (маскараду), та простору змагання, конфлікту, де актуалізує свою функцію категорія «серйозного» і драматичного.

Так, Меркуціо пропонує одягти маску:

*А дайте-но футляр лице прикрити!*

*На маску-маску!*

Ромео відповідає:

*Дай смолоскипа! Жартуни веселі.*

*Чудова гра, а я уже пропав...* (Шекспір, 2004: 329-330).

Втім Тібальт впізнає Ромео по голосу:

*Тут ворог наш*

*Негідник цей зумів сюди пробратись,-*

*Над нашим святом хоче насміятись!* (Шекспір, 2004: 335).

*На святі в нас негідник.*

*Його я не стерплю* (Шекспір, 2004: 326)..

Цікава деталь: старий Капулетті вимагає від Тібальта не псувати свята:

*Терпіть примушу!*

*Не галасуй, а то...*

*Приборкаю тебе!* (Шекспір, 2004: 335).

А так реагує Тібальт:

*Вторгнення зухвале стерплю я нині,*

*Та згодом в жовч обернеться терпіння!* (Шекспір, 2004: 340).

Феномен свята ініціює розкриття «подвійності буття/простору» на «буденний» та «сакральний» (ігровий, іронічний). А такий атрибут, як маска, додає персонажам загадковості, утаємниченості та інтриги. Дії учасників відбуваються через аспект подолання себе, через зміни певних емоцій.

Так, Ромео описує свій стан як

*... зв'язаний, і тут не розірвати.*

*Я падаю під тягарем любові* (Шекспір, 2004: 329)..

На що друг іронічно пропонує «перевтілитись», а саме, стати розкутим, не сумувати і піддатися спокусі свята:

*Ми витягнем тебе з того багна,*

*Ах, вибач, я хотів сказати – з любові,*

*Що в неї аж по вуха ти загруз* (Шекспір, 2004: 330).

І Ромео сповіщає, що він внесе світло своєю присутністю, наче намагаючись вийти із особистої обмеженості та перейти до простору не-системності, де вирує ризик, випадок і втіха. Саме гумор, як зазначає німецький філософ Л.Фейєрбах, переносить душу через провалля, вчить її грати зі своїм горем. Ось як жартівливо звертається до Ромео його товариш, стверджуючи, якщо любов жорстока, то і ти будь до неї таким самим.

*Якщо вона колюча,*

*Додому гни й здолаєш ти любов* (Шекспір, 2004: 329-330).

Маска і гумор на званні вечері – апеляція «народження» Іншого:

*Байдуже мені,*

*Що я здамся потворним і бридким!*

*Хай мошкара за мене червоніє!* (Шекспір, 2004: 329-330).

Втім, жарт – це ще і зіткнення суб'єкта з простором «серйозного» (драми):

*Жарт видався на славу!*

*Ох, я боюсь – кінчається забава!* (Шекспір, 2004: 336).

Глибинний конфлікт родин осяює агональний аспект кохання. І через цей розлам до Джульєтти приходить відкриття, хто її коханий:

*Звуть його Ромео,*

*Єдиний син того, хто ворог нам.*

*Зі злости любов єдина встала!*

*Ох, не на радість ти, любов моя, бо ворога ніжно кохаю я!* Шекспір, 2004: 337).

Таким чином, ворожнеча (не-буття), де все і всі учасники конфлікту вже начебто зіпсовані, поламані ментально, постають неперевершеним тлом, в якому б'ється, пульсує блискіт нової сутності життя – феномен любові. Диво проголошує своїм, рідним, коханим не-сприйнятого. Прірву не-буття подолано, хоча на усвідомлення нової дійсності знадобиться постійна праця обох сторін (Ромео і Джульєтти).

Важлива якість кохання-«агону» – надлишковість – демонструє потенцію вбирати все і більше, що дозволяє головному герою на зустрічі з Парісом (суперником) у склепі промовити:

*Клянуся небом, я*

*Люблю тебе ще більше, ніж себе;*

*Тож зброю маю я лиш проти себе...* (Шекспір, 2004: 380).

І хоча механізм бійки запущено, Всесвіт наче відтерміновує непоправне, надаючи шанс тому (Ромео), хто освячений Світлом та Тінню Любові.

Другий тип любові – кохання-«притча» символізує наявність алегоричного сюжету ірраціональної спрямованості, прихованої глибинної компоненти і актуалізованої поверхневої частини. Так, обов'язковими



елементами у коханні-«притчі» виступають магічні знамення, передбачення, віщування, які насичені есхатологічною складовою та на підсвідомому рівні мають ірраціональну специфіку. В цьому аспекті нашу увагу привертає сон, що бачать Меркуціо та Ромео.

Феномен сну символізує фантазійність буття з однієї сторони (надання суб'єкту сновидіння надлишковості у своїх проявах, зняття обмеженості), а з іншої сторони пов'язує героя з відчуттям фатальної тривалості, яку неможливо оминати чи протидіяти їй.

Сон напередодні маскараду алегорично наповнений – на першому плані постає королева Меб, образ кельтської міфології, з чийм ім'ям за народними повір'ями пов'язуються різноманітні дива. Нездійсненому надається фактичний, оформлений початок:

*По пальцях суддів лічить – їм сняться гроші,  
В священника – приход багатий сниться;  
Вояк у сні рубає ворогів.*

*Мед у своєму візочку:  
Перетинає мозок у коханців,  
І сняться їм лише любовні втіхи (Шекспір, 2004: 335).*

Священне набуває своєї персоніфікації, завдяки сну «переплетені» світи реального та ілюзорного, земного і сакрального, наявного і мрії. Ці химерні зачіпки розхристують земну поверхневу дійсність, обгортаючи, немов коконом, свідомість героїв ідеєю здійснення неможливого. Водночас феномен сну має амбівалентну природу: він надихає грою образів ментального та чуттєвого і стає вмістилищем тривожних передчуттів, виконуючи вже роль «перестороги», що фіксує незворотні руйнації буття.

Ромео свідчить:  
*Мені передчуття тривожить душу,  
Немов якась погроза наді мною*

*В сузір'ях висить, і моя судьба  
В цю ніч чудову, на розкішнім святі,  
Почне негадано свій грізний хід –  
Життя моє нікчемне обірве* (Шекспір, 2004: 332).

Отже, сон як уособлення містерії маніфестує неспроможність Ромео оминати свою загибель, точку неповернення. І ця містерія освячує шлях Ромео до провалля, де фізичне народження і смерть відкривають оберти есхатологічної загибелі та метафізичного «воскресіння». Таким чином, ще до свята/бенкету, сон сповіщує про фатальну приреченість Ромео. Витримати таке передбачення, пропустити його через свідомість під силу лише надлишковій натурі, якою є Ромео. Складається враження, що кохання до Розаліни, страждання головного героя за об'єктом пристрасті, жінкою, яку він навіть ніколи не обіймав та сон-віщун стають ніби необхідним «багажем» Ромео, своєрідною підготовкою до «разламу» буття і рокового, доленосного пірнання в любовний океан неземного кохання Джульєтти.

Наступні ключові ланцюжки кохання-«притчі» пов'язані з такими подіями:

Зустріч на званій вечері Джульєтти.

Жертовне та всеосяжне кохання.

Загибель близьких Тібальта, Меркуціо, Паріса – падіння у безодню.

Карнавалізація смерті (імітація отруєння).

Десакралізація священного ( Отець Лоренцо).

Спокутні жертви земного (смерть Ромео, загибель Джульєтти) – есхатологічна фатальність любові.

Феномен сну представляє важливу частину кохання-«притчі», демонструючи перетин різних світів: реального і ірреального, свідомого і підсвідомого. Сон виступає посередником між сучасністю і культурою пращурів. Тобто, він стає носієм культурологічних експлікацій архаїчного простору (феї, королева Меб, тощо). Їх символічна природа надавала

персонажам «земного» життя здатність на дивовижні вчинки — «зачаровувала» їх, робила потужними, оновленими. Але плата за оновлення передбачає зіткнення з небезпечним та ризикованим. До Ромео це приходить на рівні чуттєвого, тим самим підкреслюючи домінуючу роль відчуттів по відношенню до раціонального. Парадоксально, що і сон-віщун, який відкриває «дверцята» до світу Танатоса (смерті), Ромео і кохання до Джульєтти (Ерос) — любов об'єднується саме за своєю основною ознакою — надчуттєвістю, перевагою емоційно-афективного над розумовою компонентою, демонструючи психоаналітичну функцію кохання-«притчі».

Сон — магічна, яскрава «завіса», що розділяє буття героя на дійсне та ірраціональне. Формування розділу відбувається за допомогою психічних процесів, на що звертає увагу «батько» психоаналізу З. Фройд (Фройд, 2019). Він стверджує, що один процес містить відображення несвідомого, яке народжує підґрунтя для бажання (мрії), а інший процес проявляється у вигляді цензури, спотворюючи вираз бажання. Природа сну розкриває дихотомічні пари відчуттів, де велике щастя (велика насолода) поєднується з болем та фатальністю.

В пропонованому дослідженні ми вирізняємо наступні складові сну:

- культурологічний аспект — світ надлюдських істот архаїчної культури;
- психоаналітичний аспект — «подвійність» буття (підсвідоме / дійсне, насолода / небезпека, Ерос / Танатос).

Ще з античних часів сон набував божественного прояву. Існувала навіть класифікація снів. Наприклад, розрізняли «правдиві» цінні сни, які посилались людині, щоб застерегти її чи відкрити майбутнє, і марні, оманливі, даремні.

Крім того, феномен сну актуалізує спрямованість на час (характеристика темпоральності) — якісна особливість, що обумовлена соціокультурною специфікою людського існування. Тому сни поділяли на два класи. Власне, З. Фройд позначає: «Приналежні до першого класу

впливають лише на теперішній (або минулий) час, можуть у фантастичний спосіб розширювати наявне буття» (Фройд, 2019: 20). Щодо другого класу, то дослідник вважає його вирішальним щодо майбутнього і включає:

- 1) пряме пророцтво, отримане уві сні;
- 2) провіщення прийдешньої події;
- 3) символічне видіння, що потребує інтерпретації (Фройд, 2019: 15-17).

В п'єсі В. Шекспіра реалізують свою дію обидва класи.

Перший – відсилка до сну Меркуціо стосовно королеви Меб (Шекспір, 2004).

Другий – сноведіння, пов'язані з постаттю Ромео.

Окрім сну як відтермінування фатальності Долі головних героїв, зокрема Ромео, присутня ще одна складова, що теж намагається виступити у ролі «затримувача» трагедійного навантаження в структурі кохання-«агону». Мова йде про зустріч на кладовищі (символічно) Ромео та Паріса: простір мертвих (склеп) приймає в свої обійми живих. І хоча кожен має свою мету перебування в такому специфічному місці, Паріс спрямовує свою лють на Ромео:

*Тут вигнанець той зарозумілий!*

*Монтеккі, що убив кузена*

*Коханої моєї?*

*Це він прийшов знущатися з мерців!*

*Злочинцю підлий, мусиш ти скоритись.*

*Ходім, ти арештований і вмириш (Шекспір, 2004: 405-406).*

Натомість, Ромео намагається зупинити загрозливі зазіхання на своє життя:

*Тікай, тікай звідсіль! Облиш мене...*

*Згадай хоч про померлих: Хай ця думка*

*Про долю їх злякає і тебе (Шекспір, 2004: 405-406).*

Він благає не щтовхати на новий гріх, промовляючи:

*Люблю тебе ще більше, ніж себе;*

*Тож зброю маю я лиш проти себе...* (Шекспір, 2004: 405-406).

Ромео визначає свій «безумний» статус та звертається до свого суперника:

*Тікай хутчій! Живи і пам'ятай:*

*Тебе безумний врятував. Прощай!* (Шекспір, 2004: 405-406).

Агональна природа непримиренності стає на заваді у головних персонажів. Ромео використовує певний зневажливий тон («юначе мій») у діалозі с Парісом, натомість Паріс зневажає всі закляття Ромео, а це означає, що дуель вже не зупинити.

Паріса вбито. І в цей час відбуваються важливі зміни: простір «порожнечі» наповнюється змістом неможливого. Ромео як надлишкова сутність промовляє текст, що набуває ознак сповіді – молитовної розради. Так фіксується крок у поза-земне, поза-обмежене і Ромео випиває швидко отруту.

Саме тут, у склепі – символічному просторі безодні, де царина мертвих «обезживлює» земне буття, Ромео перелічує всіх тих, хто вже приречений залишитись в обіймах Танатоса. У своїй молитві-зверненні він додає до себе Меркуцію, графа Паріса, Тібальта та Джульєтту. І в цьому списку об'єднуються імена друзів, ворогів, коханої. Вони всі зустрічаються за таких фатальних умов Долі – в системі координат поза-реального та поза-раціонального світу. Кожне ім'я надає Ромео, як не парадоксально, ще більшої надлишковості, спроможності зробити поза-чуттєвий крок на виведення із себе тілесної суті, стати наче «безтілесним», «народившись» метафізично. Але для такої дійсності потрібна втрата, припинення, «ампутація» життя, тому отрута набуває характеру есхатологічного «еліксиру», завдяки якому ініціюється механізм наповнення «порожнечі»: він є, і одночасно Ромео займає вільне місце в списку імен:

*О, дай мені, дай руку, бо й тебе*

*Зі мною вписано в скорботну книгу*

*Лихої долі на одній сторінці! (Шекспір, 2004: 406-407).*

...

*Це передсмертна блискавка остання*

*Чи ж це «остання блискавка» й моя? (Шекспір, 2004: 406-407).*

Ромео просить вибачення і у Тібальта:

*Прости мені, кузене! (Шекспір, 2004: 406-407).*

Молитва Ромео – приклад есхатологічного «очищення», більше ніж просте каяття:

*Знайду я тут для себе вічний спокій*

*І скину гніт моїх зловісних зір*

*З замученої й стомленої плоті (Шекспір, 2004: 406-407).*

Звичайність не витримує такого перенавантаження завдяки череді фатальних вчинків головного героя, а тому розв'язується дана лінійність буття через нелінійне «спасіння» – отруту, яку Ромео придбав у аптекаря.

Аптекар – фігура, що у буденному світі допомагає, зцілює, а не руйнує. У випадку з Ромео відбувається есхатологічне «зцілення» через демонтаж тілесного. Потрібно звернути увагу на те, що продаж зілля заборонено під страхом смерті, тому на початку розмови з юнаком аптекар не погоджується на продаж, в чому прослідковується момент відтермінування непоправної події. Втім, Ромео вмовляє порушити закон, спираючись у своєму вчинку на формулу «порушення стає порятунком»:

*Не ти, а я тобі продав отруту!*

*Купи собі харчів і відгодуйся!*

*Тебе ж, мій порятунку чарівний, візьму з собою*

*І там [у склепі] залишусь з Джульєттою (Шекспір, 2004: 396-397).*

Процес купівлі отрути відбувається в рамках певної комерційної оборудки, яка нагадує про себе у візерунках притчі. Ромео говорить

манівцями, заманює продавця грошима, маніпулюючи свідомістю аптекаря вказує на непривабливий та жебракуватий вигляд останнього (запалі щоки з голоду, горбату спину) та злидні, що оточили життя продавця.

Взагалі дуже відчутно продемонстровано зміну поведінкового стану Ромео. Він розкривається як динамічна, напружена натура, суб'єкт, який у спілкуванні грайливо-зневажливий, навіть, пихатий до аптекаря: ми бачимо не сором'язливого хлопчину, а наполегливого, завзятого парубка, котрий спрямовує свою енергію на руйнування закону:

*Цей світ – не друг тобі, не друг – закон* (Шекспір, 2004: 396).

Отрута, що несе смерть – образ поза-закону, набуває в діях та словах Ромео епістемологічної легітимації й завершення. Так, рішення прийнято, але водночас у глядачів закрадається відчуття, що за бравурною войовничою зверхністю до аптекаря головний герой намагається «розчавити» в собі страх звичайної людини перед невороттям, особистою жертовністю та «забуттям себе», коли «порадником стає в одчаї зло!» (Шекспір, 2004: 395).

Таким чином, в агональному просторі кохання-«притчі» пліч-о-пліч функціонують дихотомічні пари зло / добро; життя / смерть, оформлюючи «подвійність буття» через залучення серйозного, сатиричного, драматичного. Ми вже зазначали, що Ромео використовує сатиричні образи у своїх висловлюваннях на адресу продавця зілля:

*... сухі троянди – весь убогий скарб,*

*Весь жалюгідний мотлох напоказ* (Шекспір, 2004: 402-403).

Домівку називає халупою, де зібрані потворні речі аптекаря, в сам він – худий та голодний.

Відбувається гра на протиставленнях – своїми діями Ромео неначе намагається впустити активність світу в цю занедбану реальність аптекаря, з його пригніченістю й тотальним зубожінням. Ось тут і спрацьовує тип взаємодії між суб'єктами як «фамільярний контакт». Даний тип відносин

має тимчасовий характер, поверхневий, поєднує в собі елементи блазнірства, сатиричної гри та маніпулятивних практик.

Стосовно Джульєтти реалізується вербальна тактильність, про що свідчать слова Ромео:

*Сни мої мені віщують радість:*

*У грудях, ніби цар на троні – серце.*

*І дух якийсь на крилах ясних дум (Шекспір, 2004: 398).*

А ось про палкий поцілуй в губи:

*Мені вдихнула враз нове життя,*

*Яке ж солодке й справді ти, кохання,*

*Якщо лиш тінь твоя – велике щастя! (Шекспір, 2004: 398).*

У сні також демонструється протиставлення якісно протилежних станів:

*Немов умер я, і вона прийшла...*

*О, дивний сон, в якому мертвий мислить!*

*І я ожив, і був я імператор (Шекспір, 2004: 398).*

Інший приклад вербальної тактильності ми відмічаємо вже у гробниці Капулетті, де знаходиться плоть Джульєтти:

*Її краса страшний, похмурий склеп*

*На променистий оберта палац.*

*Ти не подолана. Рум'янець твій*

*Ще на устах, на щоках пламеніє,*

*Ще смерті стяг блідий не тріпотить! (Шекспір, 2004: 406-407).*

Одночасно в даній сцені наявна й чуттєво-тілесна тактильність:

*А ви, уста мої, дихання брамо,*

*Скріпіть навік священним поцілунком,*

*Милуйтеся очі – це в останній раз!*



*Ви, руки, пригорніть її востаннє! (Шекспір, 2004: 407).*

Слід зазначити, що поєднання протилежностей є типовим для любовної лірики доби Відродження. Слова Ромео актуалізують трагедію через есхатологічну спрямованість кохання:

*Чому і зараз ти така прекрасна[Джульєтта]?*

*Що безплотна смерть*

*У тебе закохалась, що якийсь*

*Кистяк огидний тут тебе замкнув,*

*У темнім склепі для утіх любовних! (Шекспір, 2004: 407).*

Феномен любові має всеосяжний характер, в ньому знаходиться потенція ірраціональної ласки до суперника, що надає сил постати один з одним на сцені фатальності, коли бути ворогами виявляється вже зовсім недоречним.

«Остання подія» у склепі, смерть у коханні та навпаки, поєднуються з молитвою (монологом-зверненням), зароджують передумови до Откровення, розширення свідомості суб'єкта по відношенню до себе в аспекті «присутності відсутнього». Дані трансформації набувають ознак наявного буття лише в умовах надлишкового навантаження особистості, якою нам представляється Ромео. Розмістити в собі більше за існуюче – своєрідний вирок Долі, фатальність для головного героя, те, від чого неможливо позбутися, тягар та крила одночасно.

Крім сновидіння, в коханні-«притчі» актуалізує свою функцію ще один «маркер» художньої алегорії – лист, в якому Ромео сповіщають про імітацію смерті Джульєтти, а тому він мусить бути у склепі та звільнити її з дочасної могили:

*В ту мить, коли минути мав той сон (Шекспір, 2004: 408).*

Послання було організовано за підтримки святого брата Лоренцо. Достатньо символічним є посередництво релігійної святої особи, яка

намагалась виступити янголом-охоронцем через послання, зміст якого був занадто цінним для простого земного буття:

*Той лист – то не дрібничка, зміст його*

*Аж надто був важливий, і затримка*

*Загрожує великою бідою (Шекспір, 2004: 402).*

Далі події розгортаються наче за казковим сценарієм: листа не доставили, бо перешкодою стала природна стихія – чума, тому брат Джованні не зміг добратися до Мантуї. Отже, непереданий лист до Ромео – ланка в ланцюжку випадків, які призвели до цілісної фатальності буття.

Артефакт «лист» розглядається як Надія, «соломинка», яка існує в епосах архаїчної культури, пам'ятках релігійної спадщини та нагадує випадки дивовижного порятунку героїв. Але Фортуна Ромео приспана проваллям безодні, куди невідворотньо крокує головний персонаж. Відбувається своєрідна семантична аберація – відхилення від норми в соціокультурній системі, коли диво обертається на лихо, а біда, навпаки, потворно дивовижна.

Головний герой – Ромео – архетипічно-поліваріативна фігура п'єси В. Шекспіра. Тому ми вважаємо доречним в нашому дослідженні звернутися до вчення про архетипи швейцарського психолога та філософа Карла Юнга (Юнг, 2024).

К.Юнг (Юнг, 2024) розробив теорію архетипів-прообразів, початкових первісних форм, в яких міститься людський досвід у колективному несвідомому. Архетипи стають фундаментом міфів, культурних кодів тощо. Вчений виділив п'ять найголовніших архетипів: самість, тінь, аніма, анімус, персона.

Ознаки архетипів в природі Ромео створюють «мозаїчне» панно різноманітних вчинків (авантюрних, шляхетних, за покликом серця чи відчайдушних). Але, які б не були прояви за своєю суттю, Ромео викладається на всі 100%, і поставити під сумнів чистоту його хвилювання/роздумів навіть не виникає бажань.

Так, спорідненість сердець закоханих очікує на перевершення себе для досягнення мети. Втім, емоційно-чуттєва напруженість настільки висока, що і для юнака факт розлуки з Джульєттою стає нестерпним. Ромео дає волю сльозам, на що отримує несприйняття з боку кормилиці, звучать слова зневаги, сатиричного глузування над станом Ромео:

*Ти чоловік. Але, як жінка, плачеш.*

*Ти дієш, як тварина нерозумна.*

*Ти жінка в образі мужчини*

*Чи хижий звір у образі обох.* (Шекспір, 2004: 367).

Слова мамки пов'язані зі спробою самогубства Ромео після заподіяної Тібальту біди. Ромео піддається осміюванню, стигматизації ( за статтю), випад набирає провокативного навантаження:

*Шляхетний образ твій – воскова форма,*

*Якщо ти втратиш доблесті мужчини,*

*Твоя любов – лише кривоприсяга.* (Шекспір, 2004: 367).

Фактично кормилиця займається блюзнірством з любові молодих (сучасною мовою – це прояв булінгу). В одному можна погодитися з прислужницею Джульєтти: поведінка Ромео така, що сліпий розум лише виконує функцію поводиря, посилюючи унікальність феномену кохання, до якого з «земним» інструментарієм логіки та розуму підходити неможливо. Адже таке кохання – поза-фізичне, надчуттєве й надлишкове. Щодо сліз Ромео, вони виконують функцію «перепочинку» тіла (певної розрядки) по відношенню до втомленого духу. Але Ромео миттєво оговтується, як тільки чує план порятунку-зустрічі з Джульєттою та актуалізує прояв архетипу «самість».

Для внутрішнього стану Ромео є притаманними такі архетипи як самість і персона.

За визначенням К.Юнга (Юнг, 2024) самість уособлює першообраз, який спрямований на об'єднання та гармонію основних складових несвідомого, результатом чого стає єдність і стабільність особистості.

Самість підсилює надлишковий характер сутності головного героя, надаючи можливості до прагнення звільнення меж особистості, поривом свідомості до самореалізації. Самість фундаментує дії Ромео, акцентує персону, яку неможливо поставити за дужки буття, або більше, що вона самотійно прийме рішення стати «прозорою», невидимою з метою заховатися серед інших та «бути як всі». Ромео йде на ризик невідворотності, яку освячує йому Доля: фатальність набуває ознак іманентності життя юнака, поступово «прив'язуючи» до себе стійким формуванням усвідомлення «норми» в аспекті падіння (поза-буття) та есхатологічним потрясінням, яке є домінантним дороговказом у коханні Джульєтти.

На протязі всіх сцен п'єси персонаж Ромео знаходиться в процесі подолання себе як онтологічної перешкоди через призму народження любові до Джульєтти. Привабливість же Розаліни, яка наче і випромінювала красу й чистоту фізичної натури, була до справжнього оманлива, що відмічає Ромео:

*... її краса від скупості злиняє,  
В потомстві ця краса не забує* (Шекспір, 2004: 319).

Прекрасне, занадто чарівне – ці над-якості лише поглиблюють прірву, ніж надають шанс на дотик до таємниці кохання Розаліни.

*Клялась вона нікого не кохати* (Шекспір, 2004: 319).

Буття краси табуовано самою свідомістю дівчини. А безапеляційність вибору (суджень) неприпустимо звужує життєвий простір, аж до нестями: ось чому Ромео благає товариша навчити його не думати!

Ромео постає перед дилемою: знайти механізм, завдяки якому вдасться розірвати замкнене коло фундаментальності своєї омани стосовно Розаліни та звільнитися з онтологічного тупику. Чи є така можливість? Так! Це гумор і свято. Саме таким посилом сповнене звернення до Ромео його

товариша Бенволіо, який пропонує дати волю своїм очам та помилуватись на інших красунь на званій вечері.

Таким чином, гумор / свято розкривається в аспекті «алібі» для здійснення заборонених речей у реальності. Стається своєрідний перехід між двома світами: простором табуйованих норм, де під заборону потрапляють різновиди тактильності, і простором поза-обмеженого, де архетип «самість» отримує новий імпульс життя. Головного героя підштовхують до думки, що незбагнене (Розаліна)– лише передумова до чогось всеосяжного і цілісного.

Отже, кохання до Розаліни актуалізується як ілюзія, омана, те, «що задається», в той час як любов до Джульєтти – порив у «за-буття», звершення, істина. А містком до такого якісного переходу, як не дивно, стає маскарад (бенкет), гра, і в цьому грайливому полі не-серйозного, прихованого формується базис розширення особистих меж і найповнішого розкриття можливостей духу й тіла, емоційної та ментальної складової героя.

Поруч з першообразом «самості» знаходиться архетип «персона» (Юнг, 2024). Він маніфестує головний принцип – переодягання, надівання маски при спілкуванні з іншими людьми. «Персона» презентує нас соціуму такими, якими ми бажаємо себе бачити, в образі, який би був «правильно прочитаний» суспільною думкою. Деякою мірою даний архетип є джерелом тих потенцій, які суб'єкт повинен використати на свою користь та ще й залучитися відповідними висновками щодо своєї діяльності з боку оточуючих. Такий собі «аванс» про себе на зовнішній світ, проектування своєї натури.

Допоміжним архетипом виступає *«Тінь»*. За вченням К. Юнга (Юнг, 2024), *«тінь»* відображає інстинктивну природу індивіда. Шалені думки, які оповиті чуттєво-сексуальним проявом стають основою для вчинків, імпульсивних за своєю суттю.

Образ Ромео об'єднує в собі реалізацію всіх трьох наведених архетипів (*Самість, Персона, Тінь*).

Філософсько-гуманітарні ідеї К. Юнга були згодом доповнені іншими дослідниками.

Зокрема, в пропонованій науковій роботі ми звертаємо увагу ще на один концепт архетипічного ряду. Це поняття «трикстер» (від. англ. *trickster* – *спритник, шахарай, обманник*) – демонічно-комічний антогоніст культури героя. Термін ввів до наукового вжитку американський антрополог Пол Радін (Radin, 1988). У його теорії «трикстер» ставить за мету змінити суть ігрового (чи іншого) процесу. Суб'єкт з архетипом «трикстер» проявляє здатність виходити за межі суспільної моралі, відбувається поєдинок між «правилами» і «новизною» (несподіванка тих чи інших подій (вчинків), за визначенням П. Радіна (Radin, 1988).

Всі різновиди архетипів, що проявляються в сутності Ромео, стають поштовхом до рефлексії, якісного, нелінійного вибоу, що несе в собі есхатологіну розв'язку драми кохання. Дії Ромео, а саме присутність на маскарадї (званій вечері) у ворогів своєї родини (!), підтримка свого «Я» через ігрову форму (маска), зустріч з Джульєттою, поєдинок з Тібальтом, вигнання з міста, заборонені побачення, таємне вінчання (особлива роль св.отця Лоренцо) та фатальний фінал життєвої п'єси обох молодят – всі ці події наочно розкривають присутність *«Персони»*, *«Тіні»* та *«Трикстера»*.

В першообразах знаходиться як емоційно-чуттєва сторона, так і раціонально-логічна, свідомість має тісні взаємини з несвідомим, ірраціональним та вольовим початком. Також через архетипи у головного героя представлені визначені раніше види тактильності: вербальна, чуттєво-тілесна та межева).

Сучасні розробки гуманітарної спрямованості в сфері вчення про архетипи доповнюють нові імена, а саме Маргарет Марк і Керол Пірсон (Mark, Pearson, 2001). Авторки вивели вчення Карла Густава Юнга на новий щабель – в простір соціокультурної економіки та маркетингу. Архетип став

основою для створення бренду в умовах конкурентних відносин. Втім, універсальний характер концепту дозволяє нам залучити нові визначення архетипу при розкритті специфіки фігури Ромео. Так у роботі «Герой і бунтар» (Mark, Pearson, 2001) наведені додаткові риси прообразу, які стають дотичними до закоханого юнака: *бунтар* (outlaw), *герой* (hero), *творець* (creator). Проектуючись на зовнішній світ, дані архетипи визначають особливості персонажу.

Ознаки бунтаря щодо Ромео проявляються у здатності досягати поставлених цілей (бути з Джульєттою всупереч родинним війнам-табу). Персонаж має надлишковість, ка стимулює до переробки/демонтажу того, що втрачає свою актуальність і більше не працює. Ромео прагне свободи та зустрічає есхатологічне звільнення. Дилема між встановленими правилами і порушенням закону (суспільного, морального) вирішується через можливість перетину табуйованих сенсів. В цьому аспекті «бунтар» перетинається з архетипом «трикстера».

Специфіка «героя», за визначенням М. Марк і К. Пірсон (Mark, Pearson, 2001), обертається навколо вольової компоненти. Він одночасно перебуває в декількох іпостасях – ідеаліста, воїна, переможця. Сутність «героя» надривна і обтяжлива для нього самого, адже йому необхідно змиритися з вічною боротьбою (агоном) зі своїми суперниками-конкурентами. І цей тягар не завжди додає до сутності, а може ставати від'ємною складовою (якістю).

Достатньо неординарним являється архетип «творець». Адже у випадку з Ромео він уособлює реалізацію амбівалентних форм: фантазера (мрійника) з новатором (експериментатором), з романтиком, у якого неймовірно розвинена уява – уява як застереження, передчуття (сноведіння напередодні званої вечері), або як сповідь (молитва) – звернення до своїх ворогів/суперників, завдяки набуття Ромео якісно нового досвіду палача і жертви одночасно). Також «творцю» притаманно ухвалювати рішення, що не вписуються в загальноприйняті норми:

*... нехай вона [Джульєтта] за всяку ціну*

*Прийшла на сповідь.*

*І там, у келії отця Лоренцо,*

*Відбудеться і сповідь, і вінчання. (Шекспір, 2004: 350).*

Або

*Тобі до ніг складу я свою долю –*

*З володарем піду хоч на край світу! (Шекспір, 2004: 340).*

Таємні побачення з ризиком бути виявленими недоброзичливцями, взагалі, феномен утаємниченості, прихованості, вигнання проходять певним лейтмотивом (фоном) у п'єсі. Герої стикаються з обставинами, коли їх дії призводять до особистого «позбавлення себе». Кохані занурюються в позаконтроль (родинний, моральний, суспільний) та вимушені провалюватися у безодню наявного буття лише для того, щоб продемонструвати волю духу і волю почуттів. Але проявляючи себе таким чином, персонажі твору піддаються спокусі вступити у взаємини з Танатосом (події у склепі) з надією, що можна надурити смерть, зіграти з нею (летаргічний сон Джульєтти). Але нажаль, стан солодкого страждання й святкового безсилля стають «другою шкірою» Ромео.

Особливу роль у п'єсі відіграє св.отець Лоренцо, завдяки якому Ромео стикається з наявною дихотомією онтології «частка/ціле»:

*Земля – природи мати і могила*

*В собі хоронить все, що породила (Шекспір, 2004: 345).*

Даний вислів уособлює філософський погляд Відродження на природу як першоджерело кругообігу вічного відновлення, субстанції та цілого. Це вчення є близьким до філософського напрямку пантеїзму. Також демонструються якісні переходи протилежних станів (явищ), що притаманне діалектиці:

*Корисне все – до діла або в строк,*



*Бо з блага може теж постать порок.  
Отак добро і зло поміж собою:  
«Трутизна вбивча змішана з бальзамом, -  
Понюхав лиш – і сили повен вщертъ,  
А на язык узяв – раптова смерть».* (Шекспір, 2004: 345-347).

Фігура Лоренцо змістовно навантажена архетипом «трикстера», що проявляється у трансформації освяченого статусу божого сану на образ казкаря/чаклуна, коли він пропонує випити снодійне Джульетті і впасти до летаргічного сну, аби не робити весілля з графом Парісом. Святе лице ініціює фальсифікацію («гру у смерть»), і ця дія – підміна, наче маскарадне перевтілення, міфологізує реальність закоханих, стаючи таким собі «ліхтариком» в розкритті кохання-притчі:

*Усю до краплі випий рідину.  
І вмиць тобі по жилах піде холод,  
І летаргічний сон тебе скує,  
Ніщо й ніколи не викаже, що ти іще жива.* (Шекспір, 2004: 382-385).

Отець Лоренцо вчиняє подібно магу, руйнуючи смерть як завершену категоричність:

*І ось в такій подобі смерті ти  
Пролежиш рівно сорок дві години  
Й прокинешся, як від солодких снів.* (Шекспір, 2004: 385).

«Діалектичні паузи» (омана/реальність; життя/смерть; добро/зло) надають вчинкам, які вже начебто були поставлені в рамки фатальності, чарівної непередбаченості. Фальсифікація де-легітимізує існування смерті в аспекті неможливого подолання. Завдяки релігійній постаті брата Лоренцо народжується думка, що не-справжнє, імітація у поєдинку з реальністю, створеною природою життя, переможе:

*Якщо ти зважилась себе убити,  
То зважся ти лиш на подобу смерті* (Шекспір, 2004: 380-382).

Святий отець виступає своєрідним провідником, завдяки якому коханці «намацують» стежку, що оминає провалля гріховного вибору.

В. Маринчак, досліджуючи релігійну інтенціональність Лоренцо, позначає певну двоїстість його постаті. Те, що він позначений як «чернець-францисканець», – зазначає дослідник, – «формує певні очікування стосовно його інтенціональності. Саме як францисканець він має залишатися в світі, йти назустріч йому, щоб нести проповідь від тих, хто радіє в Господі, хто любов'ю до всього світу охоплює живе і неживе, хто навертає. Природно чекати, що мотивація його інтенціональних слів і дій спиратиметься на християнські підвалини, а наслідки цих слів і дій будуть у згоді з християнськими цінностями, що він не лише навертатиме, але й допомагатиме пережити метанойю як радикальну зміну духовного стану й екзистенції. Але уже побіжний розгляд трагедії показує, що питання відповідності його інтенціональної активності християнським цінностям не має однозначного рішення. В такому разі виникають додаткові питання (природні для феноменологічного аналізу): чи є брат Лоренцо завжди тотожним собі, чи спостерігається у нього єдність інтенціонального синтезу й поведінки, чи змінився на краще стан свідомості, душі й долі адресатів його інтенціонального слова, бенефіціантів його інтенціональної дії» (Маринчак, 2021: 122-123). І так, автор підкреслює амбівалентність персонажа, що споріднює його з Ромео, бо «задекларована інтенціональним словом Лоренцо мета принаймні не суперечить християнським цінностям, але прийнятий засіб її здійснення входить у суперечність з метою і зрештою викривляє її, адже добре відомо, що неадекватні засоби можуть спотворити найшляхетнішу мету» (Маринчак, 2021: 124). Все робиться потайки. Взагалі утаємниченість, виведення головних героїв з простору наявного буття супроводжують читача/глядача протягом всієї п'єси.

Фатальна сварка Ромео з Тібальтом, яка супроводжує кохання-«агон», має трагічну розв'язку для родича коханої Ромео. При тому Ромео намагався попередити такий драматичний фінал: «Хотів я повернути все на добре», але

сам визнав, що він « тільки блазень у руках фортуни»! (Шекспір, 2004: 361-362).

Загинув Меркуціо – друг Ромео, який певною мірою створював відчуття «захисту», надійної опори/ підтримки, яка, треба зазначити, поєднувала елементи гумору з серйозним. Такий перебіг подій розкриває специфіку кохання-«агону», що трансформує натуру та поведінку закоханого. Так, Ромео зазначає:

*Моя Джульєтта, це краса твоя  
Мене таким розніженим зробила, –  
І честі таль в душі розгартувала* (Шекспір, 2004: 361).

Спокій та доброта серця залишає обійми Ромео, натомість він закликає «вогненноокий гнів», завдяки якому йде у бійку з Тібальтом.

Таким чином, Ромео перебуває в оточенні «від'ємностей» (загибель друга, вигнання, розлука з коханою), що демонструє прихований метафоричний сенс: опосередковано виявляється усвідомлення розриву із земним, безпечним, передбачуваним. Фіксується певний натяк на обмеженість, кінцевість та обірваність Долі Ромео в земному циклі існування:

*«Ромео йти в вигнання,» – словом цим  
Убито всіх відразу батька й матір,  
Тібальта, і Ромео, і Джульєтту.  
Всі, всі загинули відразу. Всі.* (Шекспір, 2004: 358-359).

Вигнання – категоричне за своїм потрясінням, воно не має меж:

*Ні міри, ні кінця в оцих словах...  
В них тільки смерть, безкрая смерть і жах* (Шекспір, 2004: 358-359).

Символічне підсилення даної метафори у п'єсі пов'язане із залученням лінгвістичної фальсифікації, яку освячує Святий отець Лоренцо. Сам він вимагає від Ромео сприймати вигнання як милість, адже

*Закон наш відхилив і обернув  
Ласкою на вигнання слово «смерть»* (Шекспір, 2004: 360).

Ромео зобов'язують в кінці кінців прийняти есхатологічний міраж стосовно свого буття, одягтись у «прозорість» і стати невидимим, бо якщо смерть – це невидимість кінцева, то «вигнання» – невидимість метафізична, а тому її потрібно розцінювати наче «дар», який у вигнанні, за словами брата Лоренцо, зцілюється особливою зброєю:

*Це філософії цілющий трунок.*

*В нещасті – то солодке молоко.*

*Воно тебе утішить на вигнанні. (Шекспір, 2004: 362).*

І це не випадково. Філософія надає людині здатність вести бесіди наодинці, якісно змінюючи представлення щодо себе та навколишньої дійсності. В такому випадку, філософські роздуми пов'язані з трансформацією поняття «вигнання» й заміни його на стан усамітнення, який несе, в першу чергу, звернення до самого себе – замість спустошення приходить усвідомлення і відчуття наповненості. Саме тому роль Св. Отця Лоренцо цінна, а його діалог з Ромео такий багатогранний.

Тема вигнання, приховування завісою простирається над образом Ромео.

Коли випадково було вбито Тібальта, Ромео мусить покинути Верону:

*Лице вигнання грізне і страшне,*

*За смерть страшніше! Не кажи – вигнання (Шекспір, 2004: 358).*

Його вигнання стає проявом спокутної жертвовності:

*Тібальте, в мене є причина*

*Любить тебе, вона тебе прощає*

*Образливі слова:*

*І більш тебе люблю, ніж ти гадаєш (Шекспір, 2004: 359-360).*

Дані мотиви демонструють розкриття кохання-«агону». Ромео констатує:

*Вигнання звідси – це вигнання з світу;*

*Це – смерть, лиш названа фальшивим словом (Шекспір, 2004: 360).*

Отже, травматична сепарація з Джульєттою пом'якшується святою персоною, фізична від'ємність з коханою після загибелі Тібальта структурує та організує розпач з метою пошуків есхатологічного вогню Надії на обов'язкову зустріч з коханою.

Протиріччя та неспівставність речей чи вчинків взаємодіють між собою, оживляючи й наповнюючи новими сенсами пригоди закоханого героя. Дуальний світ навколо Ромео вже не є таким непохитним, а його фундаментальність, базова вихідна позиція випробовують на собі функціонал надлишковості та надання не-алібі щодо традиції: поняття «норма» де-міфологізується, де-сакралізується.

Приглушена амбівалентність святого отця демонструється через своєрідний образ чаклуна із зіллям (відхід від релігійних канонів божого слова), сон-трава стає засобом для імітації смерті; таємні побачення, на які Ромео потрібно продиратися, оминаючи перепони закону: юнак приходить у масці, головний девіз – бути непомітним, «прозорим» заради любові до Джульєтти. І тоді «відсутнє» проявляє собою наявне. Ситуація складається таким чином, що формується відчуття: закон піддається сумніву, а Ромео виходить з-під тавра «злочинець», і ось вже симпатії глядача вже на боці Ромео, а не на стороні закону. Дані невідповідності народжують тісний глибинний зв'язок, який пронизує та охоплює два типи кохання: «агон» та «притчу».

Дані різновиди кохання так чи інакше фіксують присутність категорій «серйозного» та гумору, іронії в образі Ромео. Головний герой піддається викликам постійного перевтілення (перевдягання, використання маски). Саме маскарadne дійство є серцевиною теорії карнавалізації М.Бахтіна (Bakhtin, 1993, 2010).

Маска активізує чужу живу й повноправну свідомість, ця активність провокуюча, несе в собі потенцію спротиву, відповідає чи не погоджується. Розкривається, як зазначає автор, «діалогічна активність» (Bakhtin, 2010: 135), завдяки якій суб'єкт розкривається до кінця, він здатен себе

заперечити, навіть поставити під сумнів (через велику сатирично-іронічну спрямованість). У масці «інший» виносить «я» на поверхню, підтримує, немов атлант, а «несерйозне», поверхнєве стає прелюдією до глибинного усвідомлення себе «тут і зараз» в єдиному та неповторному бутті; «те, що мною може бути здійснено накладається як примусово-обов'язкова сутність». Таким чином, факт не-алібі в бутті маскараду Ромео «народжує» для себе через визнання і ствердження. Тоді конкретний вчинок набуває своєї унікальності та не може бути здійснений іншими особами:

*Кохання принесло мене на крилах,  
І не змогли цьому завадить мури;  
Кохання може все і все здолає,  
Назви мене коханим, і умиць  
Я вдруге охрещусь і більш ніколи  
Не буду зватися Ромео.* (Шекспір, 2004: 339-340).

Та все ж основні філософсько-гуманітарні рефлексії найбільш глибоко і потужно проявляються у зустрічі Ромео з Джульєттою на балу-маскараді. Кохання-«притча» досягає свого навантаження завдяки образу Ромео як надлишковості, прояву психо-сексуального за З. Фройдом; взаємин між «Я» та «Іншим» у вченні Л.Фейєрбаха (Feuerbach, 2013). Також, кохання-«притча» демонструє, запропоновану нами, класифікацію різних видів тактильності (вербальну, чуттєво-тілесну, «межеву»).

Таїнство любові зароджується на банкеті в рамках маскарадного дійства, яке наповнює грою та сакралізує простір зустрічі двох Інших Ромео і Джульєтти. Він і Вона. Буття і Любов, що кардинально змінює сутність Ромео як «земної» людини та розкриває її потенціал завдяки принципу надлишковості, оформлюючи онтологічні та діалектичні взаємозв'язки в самій природі любові (неосяжна і конкретна; розкута і обмежена; несамовита та лагідна; ризикована і передбачувана). В результаті Ромео уособлює собою реалізацію доктрини «Присутність відсутнього», адже у сердечних відносинах проявляється ідея, що той, хто поруч, вже за межами

буття, а та дієва особа, що зникає, обертає своє вигнання на актуалізоване тут-і-зараз буття.

Отже, можна підсумувати, що тільки кохання Ромео у п'єсі В. Шекспіра – зворушливий акт виходу за межі особистого, насичений проявами надлишковості та почуттєво перевантажений. Цей акт супроводжується «пострілом» серця у бажанні, яке «народжує» та проявляє фантазії через особливий психосексуальний стан великої насолоди, що метафізично освячується:

*Уста – два палігрими – хай пристойно*

*Цілунок ніжним змиють гріх тяжкий.*

*Стискання рук – то поцілунок їх (Шекспір, 2004: 335).*

Феномен любові – уособлення обміну між закоханими – їхнім світлом, серцем, повагою, тому за визначенням Л. Фейєрбаха (Feuerbach, 2013) почуття головні актори між двома, які один одного доповнюють та освячують подібно до Божої іпостасі, хоча пріоритет філософ надає антропологічній природі людського «Я»: суб'єкт виступає богосутністю, а тому, глибинні відчуття – любов, добро, краса освячуються саме людиною.

У головного героя розкривається поєднання святості, «чистоти», чинника релігійно-детермінованого і «останньої дії», виявленої через есхатологічну спрямованість. Земне (тілесне) вступає у зв'язок з позаматеріальним, метафізичним. На перехресті даних взаємин відбувається постійне підсилення, підживлення свого непереможного кохання.

Еротичний присмак вишукано-спокусливий:

*Скинь ім'я, Ромео!*

*І взамін візьмеш мене усю! (Шекспір, 2004: 338).*

Немов би ім'я може бути порівняно з одежею.

Крім того, Ромео звертається до своєї коханої на балу «Моя свята», що не є випадковим, адже поєднання теми кохання з темою святості було типовим для культури почуттів того часу.

Ось спостереження за виразом почуттів:

*Хай у тебе переллється  
 Той мир, що вицвєть моє сповняє серце!  
 Як море, дна не має і любов,  
 Що більше їх я віддаю тобі,  
 То більше їх у мене зостається. А їм не має меж. (Шекспір, 2004: 320-322).*

Загальний вектор кохання – бути щедрою людиною, щоб знов і знов віддавати: безкінечне опановує оформлене ( закінчене).

Есхатологічний обмін у коханні категоричний за своєю суттю:

*Вона у мене серце узяла  
 Й мені своє навіки віддала (Шекспір, 2004: 315).*

Тілесна лімітованість зруйнована неосяжністю люблячого серця.

Так, Ромео сам перебуває у полоні матеріальних перешкод і за фатальним збігом буде есхатологічно «розп'ят» Долею як даністю. Нажаль, доля не запропонувала гарного сценарію закоханим. Втім герой постійно докладає зусиль, щоб вивести кохання з пригніченості, приземленості, з тієї суспільної багнюки, в якій воно опинилось через визволення з обіймів приниження, страху та підняти почуття угору і кудись дуже далеко за горизонт – у Вічність ідеальну та незбагнену:

*Вона заговорила? Ні, мовчить...  
 Ну що ж. Нехай – Адже говорять очі (Шекспір, 2004: 338).*

Надлишковий прояв кохання у Ромео по відношенню до Джульєтти насичений ознаками прояву за межі усталеного, уособленням чого є краса, яка становить важливу прикмету в підживленні любові, мерехтить надзвичайним мереживом світла. Саме тому Ромео промовляє на маскарадї:

*Померкли смолоскипи перед нею!  
 І світить вродою вона своєю,  
 На щоках ночі – діамант ясний (Шекспір, 2004: 332-333).*



Дане світло не є звичайним явищем земного буття, воно детермінує безкрайність почуттів, надаючи об'єкту пристрасті певного поза-земного забарвлення, що відображається через поняття неоплатонізму «еманація», завдяки якому феномен любові отримує визначення Єдиного, такого, яке стає недосяжним для множинності або/чи одиничного (частки) у онтології.

Кохання в аспекті Єдиного має стверджувальну спрямованість та нівелює всі ті взаємини, що були попередньо в житті головного героя («почуття примара» до Розаліни). Все, що було до зустрічі з Джульеттою – несерйозне, швидкоплинне, несправжнє. Курйозний бік даного дійства ще й в тому, що анігіляція (знищення, «розпад») мрії-Розаліни відбувається в просторі забавного, ігрового – на званій вечері.

Анігіляція як від'ємність нагадує Ромео про себе, змушуючи юнака до особистої відвертості:

*Чи ж я колись любив?*

*О ні! Зрікайтеся, брехливі очі!*

*Не знали ви краси до цієї ночі!* (Шекспір, 2004: 332-333).

Серйозна «внутрішня» розмова до себе відбувається на тлі свята й танців. Втім, саме веселощі служать тим фоном, на якому виблискують промінчики поза-земного Світла. Так формуються передумови трансформації категорії «порожнечі» до концепту «повноти» (перехід кохання від «омани», фальсифікації до істини) з одного боку, а з іншої сторони, пам'ятаючи про всеосяжний характер терміну «Єдине», воно при такому переході займає місце «всюди/ніде», відбувається «децентралізована централізація».

Ромео як глядач на балу роздивляється своє кохання зі сторони пообіч), та одночасно обирає центральне місце для себе:

*І для землі, і для життя сія;*

*Вона – омріяна любов моя!*

*За ніжну ручку я її візьму,*

*І щастя неземне тоді відчую* (Шекспір, 2004: 332-333).

Таким чином можна виділити, що Любов через Єдине настільки приголомшує Ромео, що він набуває спроможність «бачити нефізично»: завдяки еманції, «плється» справжність любові, в якій і тінь стає багатою на радість (тобто, навіть те, що приховується, теж не оминає щастя бути наповненим).

Концепт «Єдиного» об'єднує в собі вербальну тактильність (зовнішнє) та чуттєво-тілесну, причому в останній виявляються елементи релігійного забарвлення (відсилка до церковного словника): «цілунком ніжним змиють гріх тяжкий», «торкатись рук святих», «твої уста очистили мій гріх» (Шекспір, 2004: 335). Саму кохану Ромео порівнює зі святою, наче вмовляє всіх присутніх бути свідками наявності Раю тут, на землі, доторкнутися до якого можна прямо зараз:

*Мій світлий ангеле, мов ясні далі,  
Як легкокрилий посланець небес  
Перед очима вражених людей* (Шекспір, 2004: 318).

Ще глибше занурюючись у образ Ромео, можна стверджувати, що його присутність – ще і своєрідна розгубленість перед Вічністю (Джульеттою). «Єдине» як уособлення кохання розкриває присутність святості на землі завдяки образам молодих героїв п'єси, дії яких просякнуті еманцією поза-раціонального. Повірити в існування поруч з тобою та в тобі самому неймовірного розуму неможливо, адже це означає перевершити себе, піднятися над своєю суттю: розум спустошений перед таким зізнанням (одкровенням). Тому, залишається прийняти дане «відкриття» чуттєвою надлишковістю, надаючи власній свідомості якісно нового стану:

*Кохання може все і все здолає, –  
Твоя рідня мені не перешкода ...* (Шекспір, 2004: 319).

Саме така демонстрація природи любові виявляє взаємини з антропологічною складовою вчення Л. Фейєрбаха (Feuerbach. 2013): сила емоції серця та чуттєвої компоненти є первинною по відношенню до раціональної послідовності розумових актів мислення; людина проявляє

свою богоподібність через любов на землі між двома закоханими, а також завдяки надфункціональному представленню «Єдиного»:

*Хай у тебе переллється*

*Той мир, що вщерть моє сповняє серце! ...*(Шекспір, 2004: 319).

В піднесеному акті любові розкривається важливий аспект делегування певної приватності сторонній людині, яка набуває статусу «близької»: простір особистого (інтимного) підлягає обміну, і це не дратує, а навпаки, закохані очікують на реалізацію подібного обміну, наприклад через різновиди тактильності. «Інший»/ чужий перевтілюється на «мене», і це є диво любові у реальності.

Феномен любові пов'язаний з процесом пізнання. Тривала, неоднозначна робота з «відкопуванням» себе, відторгнення й прийняття зі всіма ризиками втратити комфорт, передбачуваність, ритміку свого життя. Натомість, опинившись в полоні любовних імпульсів на підсвідомому рівні зароджуються «зернятка» сумніву щодо попереднього твого існування. Велику справу тут відіграє інтуїція, завдяки якій у коханні «народжуються» тектонічні зміни особистості, свідомості, тілесності, духу. Саме ці зміни за своєю потенцією стають певним потрясінням, в результаті якого відбувається докорінна трансформація всього, і найголовніше – той, хто був мені чужим («Інший») дивовижним чином стає тобою («Я»), наслідуючи прояви твоєї сутності, споріднені саме з твоєю натурою (видимого і глибинного).

Завдяки коханню людина прориває свою обмеженість, свій особистий вирок через виявлення власних можливостей в просторі надлишковості, де поруч знаходяться протилежні за своїми ознаками речі, стани, дії. Любов припускає, а десь і підкреслює через вчинки героїв наявність такого сусідства – божевілля, гірка отрута та, одночасно, животворне зілля.

Почуття Ромео і Джульєтти постійно випробовують на собі принципи дистанції/контакту; розриву/об'єднання; накладання табу/ перетину меж.

Банальність та тривіальність намагаються підлаштуватися під гідність й авантюризм закоханих.

Своєю любов'ю Ромео з нареченою спробували сакралізувати земне, освятити його, намагаючись встигнути поділитися тайною есхатологічного перетворення з обмеженим буттям.

Людський розум, на думку Віктора Гюго, відкривається за допомогою трьох важливих речей: букви, цифри та ноти. П'єса В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» має великий дар об'єднання всіх складових в єдиний ансамбль творчого пробудження:

*Бринять, як срібло, голоси коханців,  
І солодко скрашають тишу ночі, –  
Мов ніжна музика милує вухо! ...*(Шекспір, 2004: 322).

Отже, по суті, феномен головного героя Ромео – явищенеобмеженого есхатологічного хронотопу людського буття (кохання). Він проявляє здатність та мужність звернутися до зла, яке пов'язане з родовою травмою воюючих родинних кланів і трансформувати, перевтілити злобу на любов та великодушність. Своїми вчинками Ромео прокладає шлях до метафізичного «Спасіння», зцілюючи особистим життям подолану неподоланість.

В. Шекспір завершує свою трагедію відомими рядками:

*Сумніших оповідей не знайдете,  
Ніж про любов Ромео і Джульєтти ...*(Шекспір, 2015: 188).

Що мав на увазі великий драматург? Цей вислів – лише банальна констатація сюжетної катастрофи чистого юнацького кохання, зламаного фатумом випадковості долі й затятою ворожнечею, що сягає глибин агональності буття/небуття? Чи це посил попередження глядачу про небезпеку й амбівалентність людського єства; про крихкий баланс між раціо і стихією емоцій, почуттів? Невипадково патер Лоренцо застерігає Ромео:

*Люби, та міру знай, і ти найдовше  
Любитимеш. Хто надто поспішає –  
Спізняється, як той, що зволікає ...*(Шекспір, 2015: 91).

В. Шекспір залишає велике питання: любов – це лише вирій мрій, буяння крові, жага заласся, що неминуче гонить нас до прірви, чи це єдине, що переможе смерть? Там, де нема кохання, як спраги вічного становлення-оновлення, там панує лише ворожнеча, як вічне гниття. Тому й наші коханці рухаються логікою драми від стану пригніченості-як-покори до бессмерття-у-вічному-супротиві. Й сам **образ Ромео зазнає динамічного розгортання: від пасивного меланхоліка, охопленого томленням неможливості оволодіння предметом/об'єктом (Розаліною) свого бажання до свідомого джерела боротьби за право бути власником та ініціатором особистої суб'єктності, яке надає йому кохання до Джульєтти.**

З іншого боку, англійський драматург висвітлює справжню трагедійність світоустрію, в якому не стільки йде змагання «світла з темрявою», скільки виникають протиріччя між різними етичними суб'єктами, якщо під «етичним суб'єктом» ми розуміємо певну сингулярність, в якій універсальне виявляє себе й набуває власної визначеності. В цій трагедії таким етичними суб'єктами виступають: «Закон» (Герцог), «Кохання» (Ромео і Джульєтта), «Ворожнеча» (Монтеккі й Капулетті), «Благі наміри» (Лоренцо) – й всі вони так, чи інакше зазнають поразки. Й саме «Кохання» змальоване як сила, що надає суб'єктності герою, та водночас й розчиняє його у своїй стихії. Як зазначає сам Ромео:

*Я тільки блазень у руках фортуни ...*(Шекспір, 2015: 102).

Зазначимо ще одну метанарацію, в горизонті якої ми можемо інтерпретувати сюжетні колізії п'єси. Можливо вона не є результатом свідомих прагнень автора, але унаочнює собою одну з настанов барочного світосприйняття (що потім розквітне у романтизмі): змальовувати світ облишений християнським Богом, а отже – світ позбавлений Провини (гріха). І тоді світ стає заручником карнавально-стихійного свавілля *Fatuma*. Жоден з персонажів трагедії не гнітять докори сумління, відсутня рефлексія над мотивацією власних вчинків. Є лише опис переживань і реакції на зовнішні дії інших. Їм наче бракує характеру – властивості брати на себе

зобов'язання про наслідки власних вчинків (провина без провини), навіть якщо людина не здатна передбачити їх у довгостроковій перспективі. В такому світі керманить його величність Випадковість (шанс), а люди стають поводириями сліпих сил-стихій, що граються у свій космічний карнавал. Зрозуміло, що це є ренесансом язичницького світосприйняття (а «Ромео і Джульєтта», можливо, найбільш «язичницька» п'єса В. Шекспіра); не випадково практично на початку трагедії (1 дія, сцена 3) Меркуціо промовляє доволі розлогий і начебто ніяк не пов'язаний із логікою руху сценічної дії монолог про міфологічну королеву Меб та її почет. Цей міфологічний світ стає ареною свавілля *Fatumi* і людей, охоплених грою стихійних почуттів, які в свою чергу є проявом космічного *Impetusu* (майбутня «Світова Воля» А. Шопенгауера).

Лише серйозне сприйняття християнської первородної провини (гріха) дає можливість встояти без істерик й хибних афектацій, тремаючи у собі той самий кантівський моральний обов'язок, який тільки і можна протиставити всепоглинаючій безодні зоряного неба над головою. Міра мужності у цьому протистоянні – і є характером. Тому головною діалектичною парою образу головного героя стає межа – Ромео-маска/Ромео-характер.

Геніальність В. Шекспіра в тому, що він ідеальним чином увиразнив цю межу у безсмертному творі. Інші автори також відчували поліваріантність цього образу, що відбивалось в сюжетах. Саме аналізу сюжетних ліній, адаптації образу Ромео та його аналогів у творах мистецтва різних епох та національних просторів присвячено наступний підрозділ.

### **1.3 Ромео та його аналоги (огляд творів мистецтва XVI-XXI ст.)**

#### *1.3. 1 Формування сюжетної лінії «Ромео і Джульєтти» в європейській культурі: літературно-музичний контекст*

Надамо короткий історико-літературний контекст та аналіз процесу формування сюжетної лінії «Ромео і Джульєтти» в європейській культурі.

З точки зору символіки, сюжет «Ромео і Джульєтти» постає як універсальний архетип. Через символічні категорії, якими оперує Х. Е. Сірлот (Cirlot, 2002), ця історія є втіленням міфу про втрату первісної гармонії, про неможливість реалізації особистісного кохання в умовах обмежувальних суспільних структур. Ромео і Джульєтта виступають як позаісторичні символи, що уособлюють фундаментальну дихотомію між любов'ю і смертю, індивідуальним почуттям і колективним порядком.

Однак оповідь про трагічне кохання Ромео і Джульєтти, попри її уявну універсальність, має чітко визначене історико-культурне походження. Її розвиток охоплює кілька етапів становлення європейської літературної та театральної традиції, де кожна нова інтерпретація поглиблювала драматургічну структуру й образний вимір сюжету, адаптуючи його до домінант культурно-естетичної доби.

Першою завершеною літературною версією історії про Ромео і Джульєтту вважається новела Луїджі да Порто «*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*» (1524 р.), у якій уперше з'являються ключові елементи оповіді: імена героїв, топос Верони, мотив ворожнечі між родами.

Італійська дослідниця Ф. Пальма (Flavia Palma, 2022) у статті «*Luigi Da Porto, la novella di Giulietta e Romeo e la tradizione veneta*» здійснює ґрунтовний текстуальний і культурно-історичний аналіз цього твору, трактуючи його як першу літературну кристалізацію майбутнього канону. Авторка зосереджується не лише на структурі наративу, а й на його інтеграції в контекст венеційської прози XVI століття, зокрема в її зв'язках із гуманістичним романом, хронікальною літературою та куртуазною любовною традицією.

Ф. Пальма (Flavia Palma, 2022) приділяє особливу увагу інтертекстуальним взаємозв'язкам новели да Порто з попередніми наративами, акцентуючи на локалізованих просторових домінантах – Вероні й Венеції, які відіграють структуротворчу роль у композиції твору. Дослідниця доводить, що да Порто не тільки заклав основу сюжетної схеми,

але й запропонував концептуальну рамку трагедії, в якій особиста пристрасть протиставляється жорстким патріархальним нормам соціуму.

У межах венеційської культурної парадигми Пальма (Flavia Palma, 2022) виявляє літературні ремінісценції на творчість Петрарки, Боккаччо та новелістів доби Ренесансу, підкреслюючи риторичну стилізацію мови, жанрову гібридність і синтез середньовічної любовної фабули з ренесансною ідеєю трагічного кохання. Таким чином, новела да Порто постає як ключова ланка в історії розвитку італійської оповідної традиції, що проклала шлях подальшим трансформаціям.

Цей текстовий пласт має виняткове значення для розуміння витоків шекспірівської трагедії. Як наголошує Пальма (Flavia Palma, 2022), саме з новели да Порто постає низка лексичних і сюжетних констант, які надалі були адаптовані в новелі Маттео Банделло («*Le Novelle*», 1554 р.).

Згідно з аналізом Пальми (Flavia Palma, 2022), твір Банделло відзначається посиленням психологізмом, інтенсифікацією внутрішнього конфлікту героїв, що наближає сюжет до драматичної форми та театральної сценічності.

Французький переклад новели М. Банделло, виконаний П'єром Буасто й включений до збірки «*Histoires Tragiques*» (1559 р.), як зазначає Дж. Левенсон (Levenson, 2000), підпорядковує оповідь дидактично-релігійному дискурсу, характерному для контрреформаційної літератури. На основі саме цієї версії англійський поет Артур Брук створив поему «*The Tragical History of Romeus and Juliet*» (1562 р.), де, за словами Левенсона (Levenson, 2000), любовна історія набула алегоричного забарвлення – кохання розглядається як деструктивна сила, що підриває суспільний порядок. Ця англійська поетична версія стала безпосереднім джерелом для шекспірівської п'єси. За визначенням Г. Блума (Bloom, 1998), трагедія В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта» (бл. 1595 р.) не лише синтезує попередні оповіді, а й підносить сюжет до рівня архетипу юнацької пристрасті та екзистенційного конфлікту. Вільям Шекспір вводить нових персонажів



(Меркуціо, Тібальд), стискає хронологічну рамку подій до п'яти днів, що, за спостереженням Я. Котта (Kott, 1974), посилює трагічну напругу та невідворотність фатального фіналу. Котт (Kott, 1974) також наголошує, що у Шекспіра любов постає як акт спротиву усталеній родовій ієрархії, втілюючи субверсивну силу, що розкриває соціальні суперечності.

У руслі теоретичних положень Р. Жирара (Girard, 1977) ця трагедія постає як результат міметичного конфлікту, в якому бажання героїв формується під впливом заборон і соціальних табу. Це надає інтимній історії кохання ширшого сенсу – вона перетворюється на алегорію глибинного антропологічного протистояння.

У XVIII ст. було здійснено переклад німецькою (прозовий переклад здійснив Христіан Фелікс Вейссе, 1767). Згідно існуючій традиції, він значно переробив п'єсу Шекспіра, скоротив кількість дієвих осіб, змінює загальний настрій (він тяжіє до сентиментального стилю) і, головне, заміняє трагічне закінчення на щасливе (*lieto fine*). Саме варіант Вейссе взяв за основу лібрето Готтер (і в опері І.А. Бенди Джульєтта вчасно прокидається, Лоренцо примірює родину Капулетті з Ромео). Нагадаємо, що переробка фіналу трагедії була вповні в традиціях часу (варто задати «Орфей» К.В.Глюка).

У XIX столітті сюжет «Ромео і Джульєтти» зазнає активного переосмислення в оперному мистецтві, набуваючи різноманітних жанрово-стильових варіацій. Оперні інтерпретації Ніколо Ваккаї «Джульєтта та Ромео» (1825 р.) та Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі» (1830 р.) уособлюють два різні вектори драматургії *bel canto*, обидві базуючись на італійській літературній традиції. Як зауважує М. Смарт (Smart, 2001), обидва композитори вдаються до використання травестійного прийому, доручаючи роль Ромео мецо-сопрано, що підсилює гендерну амбівалентність образу й надає йому багатовимірності в культурному контексті XIX століття.

Дослідниця (Smart, 2001) підкреслює що В. Белліні інтерпретує сюжет у ключі політичної алегорії, де фігура Ромео набуває рис романтичного борця й уособлює протест проти соціального розладу. Натомість Н. Ваккаї обирає іншу концепцію – драматургію, зосереджену на внутрішньому світі персонажів, їхній психології та камерному емоційному вимірі трагедії.

У французькій опері XIX століття шекспірівська лінія безпосередньо розвивається в опері «Ромео та Джульєтта» Шарля Гуно (1867 р.) за мотивами безсмертної п'єси. Композитор акцентує увагу на ліричних моментах, перетворюючи трагедію на витончену музичну поезію, у якій переважає емоційність і мелодизм, а соціальні й ідеологічні аспекти відходять на другий план, поступаючись інтимному переживанню.

Отже, еволюція сюжету «Ромео і Джульєтти» в європейській культурі постає як складний процес естетичної трансформації, що не обмежується прямим наслідуванням літературного джерела, а відображає зміну культурних парадигм, художніх пріоритетів і ціннісних уявлень кожної історичної епохи.

Водночас основою для формування оперної трагедійної моделі послугувала новела Маттео Банделло («*Le Novelle*,» 1554), у якій, за спостереженням Ф. Пальми (Flavia Palma, 2022), відбувається акцентування на психологічній глибині, моральному конфлікті та інтенсивності драматичної дії. Саме ця версія створила передумови для подальшого сценічного та музичного переосмислення шекспірівської історії.

У процесі оперної рецепції сюжету «Ромео і Джульєтти» композитори XIX–XX століть зверталися до різних літературних першоджерел, що зумовило жанрову варіативність, драматургічну специфіку й стильову диференціацію відповідних творів. Кожна версія демонструє не лише інтерпретацію шекспірівської чи передшекспірівської моделі, але й особливості національного музичного театру, естетику лібрето та рівень переосмислення першоджерела.

Так, Франческо Чілеа в опері «Глорія» (1907), спираючись на п'єсу Віктор'єна Сарду «*La Haine*», як зазначає А. Маллах (Mallach, 2006), створює драматургічну модель, де мотиви забороненого кохання та родової ворожнечі відображають сюжетну близькість до історії Ромео і Джульєтти. Однак Чілеа інтерпретує її в дусі італійського веризму – на перший план виходить соціальна жорстокість, фатальність пристрасті та загострений конфлікт обов'язку і почуття. Його герої – Глорія і Ліонелло – постають не як романтичні архетипи, а як жертви жорстокого суспільного устрою, в якому кохання приречене з самого початку. У фіналі Глорія вбиває коханого і гине сама – цей *double sacrifice* переосмислює ідею жертвності, надаючи їй риси трагічного протесту проти репресивної культури.

У дослідженні В. Ешбрука (Ashbrook, 1991), присвяченому опері «*A Village Romeo and Juliet*» (1907 р.) британського композитора Фредеріка Діліуса, акцент зроблено на її естетичних і драматургічних особливостях. Автор підкреслює символістський характер твору, його відхід від канонічної оперної структури та зближення з формою оркестрової поеми, доповненої вокальними сценами.

Оперна версія «Джульєтта та Ромео» Ріккардо Дзандонаї (1922), створена на лібрето Артуро Россато, тяжіє до постверистського синтезу ліричної експресії та психологічної інтенсивності. За жанровою природою твір поєднує риси історичної трагедії та символістської поеми. Дзандонаї акцентує увагу на емоційній трансформації Ромео – від юнацького ідеалізму до трагізму дорослої жертвності.

Таким чином, опери Чілеа, Діліуса та Дзандонаї демонструють подальше розгортання трагічного потенціалу історії Ромео і Джульєтти у різних національних стилях – від веристської соціальної драми до символістської поетики і модерністської психологічної глибини. Кожна з цих версій не лише адаптує канонічний сюжет, а й пропонує власну концепцію кохання як конфлікту між індивідуальним прагненням і

зовнішнім неминучим обмеженням – соціальним, культурним чи екзистенційним.

Ця тема стала актуальною у подальших сюжетних трансформаціях у другій половині ХХ–початку ХХІ ст.

В наступному пункті ми зосередимось саме на оперних прикладах, щоб дослідити поетапність змін у сприйнятті образу Ромео та виявити їхні причини.

### *1.3.2 Оперні адаптації легенди про Ромео і Джульєтту в світовій композиторській практиці XVIII–XX століть*

Трагедія Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» упродовж століть залишалася потужним художнім імпульсом для розвитку оперної драматургії, інтерпретуючись у різних історико-стильових контекстах. У межах композиторської традиції XVIII–XX століть оперні адаптації цієї трагедії сформували розгалужене семантичне поле, в якому образ Ромео трансформується від сентиментального юнака доби Просвітництва до символічного суб'єкта авангардної сцени. Розвиток цього образу репрезентує не лише еволюцію музично-драматичних форм, а й зміни в уявленні про маскуліність, кохання, жертвність і трагізм як естетичні константи в оперному театрі.

Перші зразки музичного (оперного) втілення шекспірівської трагедії з'являються наприкінці XVIII століття в німецькомовному середовищі. Опера «*Romeo und Julie*» Георга Антона Бенди (1776 р.) є знаковим прикладом синтезу риторичної декламації та інструментального мелодраматизму. Як зазначає D.Д. Кімбелл (Kimbell, 1991), структура цього «*Schauspiel mit Musik*» тяжіє до інтенсивного психологічного розгортання образу Ромео крізь мінорну гармонію, драматично забарвлену оркестрову палітру та речитативно-декламаційну манеру викладу, що є відлунням естетики *Sturm und Drang*. Вважається, що ця опера є прикладом зінгшпіля,

хоча на рукописі (перший варіант 1776 р. зберігається у бібліотеці технічного університету Дармштада) цей жанр не позначено. Сам композитор, ймовірно, брав за приклад італійську оперу (йому належить декілька, створених під час подорожі до Італії). Зустрічаються й позначки жанру опери як мелодрама і для цього є певні причини. Так, йдучи за лібрето (нагадаємо, що в ньому скорочено кількість персонажів), композитор зосереджується тільки на любовній лінії та темі подолання перепон на шляху до щастя. Тому опера являє собою чергування речитативів і арій (аріозо, дуєтів), без вставних номерів (хорових, танцювальних, інструментальних).

Одночасно з Г. А. Бендою, у 1776 році Йоганн Готтфрід Шваненбергер створює однойменну оперу, яка, хоча й збереглася лише фрагментарно, віддзеркалює тенденції до емоційної щирості та моральної рефлексії, що характерні для передромантичної музичної парадигми.

У межах італійської оперної школи кінець XVIII століття позначений балетною адаптацією Луїджі Марескалькі/ *Luigi Marescalchi* (1785 р.), в якій Ромео репрезентує класичний тип героя. Оперна версія Зігізмунда фон Румлінга (1790 р.), як вказує А. Левенберг (Loewenberg, 1978), тяжіє до естетики реформованої *opera seria*. Композитор залучає *tenore di grazia*, а музичне втілення образу поєднує чистоту кантилени з декоративною вокалізацією.

У французькій традиції кінця XVIII століття опери Нікола Марі Далеїрака (1792 р.) та Даніеля Штайбельта (1793 р.) репрезентують поєднання комічної опери та мелодрами з елементами раннього романтизму. Можливо саме тому, образ Ромео в цих версіях зберігаючи галантну м'якість, поступово набуває рис пристрасного героя з драматичним забарвленням вокальної лінії.

Поворотним моментом у формуванні белькантового образу Ромео стала опера «*Giulietta e Romeo*» Ніколо Дзінгареллі (1796 р.), у якій вперше роль Ромео прописано для мецо-сопрано *en travesti*. Це зумовлює поєднання

андрогінної тембровості, філігранної фіоритурної техніки та риторичної виразності, що визначає образ не лише як закоханого юнака, а як моральну ідею чистоти та трагічної жертвності.

На початку XIX століття подібну естетику розвиває франко-італійський композитор Бернардо Порто (1809 р.), а П'єтро Карло Гульєльмі (1810 р.) у своїй версії демонструє перехідну форму між опера *buffa* і серйозною лірикою. Однак справжньою вершиною белькантової інтерпретації трагедії стала опера Ніколо Ваккаї (1825 р.), в якій, як зазначає М. Smart (2001), Ромео постає символом морального абсолюту, а його вокальна лінія – виразом максимального напруження мови *bel canto*.

У творах Еудженіо Торріані (1828 р.) і Вінченцо Белліні (1830 р.) простежується подальша диференціація інтерпретацій. Якщо у Торріані переважає типовий для неополітанської традиції тенор, орієнтований на драматичну експресію в стилі Г. Доніцетті, то у В. Белліні («*I Capuleti e i Montecchi*») образ Ромео (меццо-сопрано) набуває сакралізованого звучання. За висновками К. Аббате та Р. Паркер (Abbate, Parker, 2015), вокальна структура партії базується на довгих фразах, гнучкому *legato* та глибокій психологічній напрузі, що підкреслює жертвну місію героя.

У другій половині XIX століття зростає інтерес до національних трактувань. Австрієць Антон Сторх (1863 р.) і мексиканець Мелесіо Моралес (1863 р.) адаптують сюжет із вагнеріанським та відповідно патріотичним забарвленням. У Філіппо Маркетті (1865 р.) образ Ромео поєднує белькантову-кантилену з ранньовіристською експресією. Опера Шарля Гуно «*Roméo et Juliette*» (1867 р.) вирізняється особливою значущістю, адже, як зазначає Дж. Росселлі (Rosselli, 1995), партія Ромео постає винятковим прикладом французької ліричної тенорової манери, що поєднує елегантність фразування з витонченою емоційною виразністю.

У XX столітті образ Ромео набуває символістських та модерністських рис. У творах Поля д'Іврі, Фредеріка Діліуса, Гаррі Шеллі, Джона Баркуорта, Конрадо дель Кампо та Вінченцо Ферроні Ромео дедалі більше

втрачає індивідуалізовані риси, перетворюючись на алегорію любові, національної ідентичності або екзистенційного конфлікту.

Опера Ріккардо Дзандонаї (1922 р.) «*Giulietta e Romeo*» є кульмінацією постверистського втілення образу. Як вказує W. Ashbrook (1982), Дзандонаї конструює багатовимірний вокальний образ, що балансує між інтимною елегією та агонічним патосом. Це естетика, в якій герой розривається між чуттєвістю, честю та фатальною невідворотністю.

У повоєнний період образ Ромео радикально деконструється. У творах Гайнріха Зутермайстера (1940 р.), Бориса Блахера (1943 р.), Дж. Ф. Малліп'єро (1950 р.), Жакобо Фішера (1962 р.), Бернадетти Мацушчак (1970 р.) і Паскаля Дюзапена (1989 р.) герой стає знаком, перформативною категорією або антиперсонажем. Як зазначає Р. Тарускін (Taruskin, 2010), у цих версіях вокальна лінія фрагментується, тембр втрачає сталість, а сценічна функція Ромео зводиться до концептуального жесту, що репрезентує досвід тіла, чуттєвості або посттравматичного мовчання.

Зокрема, цікавим є погляд німецько-балтійського композитора Б. Блахера (Borys Blacher, 1943). Це суто мінімалістична концепція, де все зведено до стрижня сюжетної лінії – долі трагічної любові Ромео і Джульєтти. Композитор немов надає «брехтівський» мета-коментар до відомих подій, а головні персонажі є символічними і немов примарами, які час від часу матеріалізуються, щоб ще раз продемонструвати печальний кінець великого кохання.

Таким чином, оперні адаптації трагедії «Ромео і Джульєтта» репрезентують глибоко стратифікований культурний простір, у якому музично-драматургічна інтерпретація образу Ромео стає маркером естетичних і філософських домінант доби. Від прото-романтичного юнака до авангардного знака, від белькантового психологізму до символічної редукції голосу – цей образ постає як полівалентний індикатор трансформацій музичної мови, виконавського дискурсу та культурної уяви про любов, героїзм і смерть.

Але історія трансформацій не обмежується тільки оперними прикладами. Образ Ромео в кінематографі та театрі сучасності інтерпретується по-різному, залежно від контексту. Наприклад, у деяких адаптаціях акцент робиться на його бунтарстві, у інших – на чуттєвості та меланхолії. Коротко позначимо найбільш цікаві варіанти презентації образу Ромео в інших видах мистецтва.

Так, в сучасній культурі існують літературні римейки, що адаптують відому історію кохання, кінематограф презентує більш модернізовані версії. Відомі більше 100 екранізацій «Ромео і Джульєтти». Кіноверсії не є предметом нашої розвідки, але не можна не згадати класичні версії Дж. Кьюкора (1936, класична голлівудська картина за участі Леслі Ховарді і Норми Ширер), Франко Дзеффіrellі (1968, у гол. ролях Олівія Хассі та Леонард Уайтінг). Нарешті версія База Лурманна «Ромео + Джульєтта» (1996, дія перенесена у «бандитську Америку», у головних ролях Леонардо Ді Капріо та Клер Дейнс). Ромео (роль Леонардо Ді Капріо) показаний як романтичний бунтар, який не боїться кинути виклик світу насильства й конфліктів, у яких він живе. При цьому класичний текст Шекспіра майже не знімається, створюючи контраст світів. Подібною до голлівудської історії є приклад індійського кінематографу – «Наместе Ромео» (2000) – де головний герой вимушений не тільки боротись за кохання, а ще й балансувати між традиціями та сучасністю. Можна також згадати кіноадаптації «West Side Story», що також переносить історію у новий соціальний контекст.

Деякі театральні постановки оновлюють погляд на контекст п'єси. Тут варто згадати дуже незвичну виставу, а також виставу Івано-Франківського драматичного театру за режисурою Р. Держипільського (показано на Українському Шекспірівському фестивалі, 2024), в якій музика І. Разумейка та Р. Григоріва виводить дію в абсолютно новий вимір. Н. Торкут і Ю. Щукіна зазначають, що важливим є залучення перекладу Ю. Андруховича, який «додає багаточисленні алюзії на сучасну українську дійсність. Цей інтертекстуальний код легко впізнається глядачем та створює



особливу ігрову ситуацію, в якій глядач міг насолоджуватись і Шекспіром, і Андруховичем, займаючись відкриттям актуальних смислів у класичних текстах» (Torkut, Shchukina, 2024: 535).

Щодо американської експериментальної вистави, цікавою є рефлексія Ellen Dostal (Dostal, 2015), яка розмірковує над гендерними перевтіленнями: чому ролі перевернуті і чоловік грає Джульєтту, а жінка – Ромео? Авторка також вказує на той факт, що «Лос-Анджелеська жіноча шекспірівська трупа регулярно наймала жінок, які грали чоловіків» (Dostal, 2015), але саме в цій версії «підвищена мелодраматичність підриває реальну історію» (там само). До слова, в окремих театральних адаптаціях спостерігається певна гендерна амбівалентність і ідеальність/не ідеальність Ромео трактується як осмислення традиційних уявлень про його маскулінність та героїчність. У виставах з жінками в ролі Ромео з точки зору гендера відбувається деконструкція гендерних стереотипів, бо змінюється уявлення про «чоловічість» та «жіночість», дозволяючи акторам вільніше передавати емоції та внутрішні конфлікти персонажа.

До речі, якраз у творах ХХ ст. та поп-культурі Ромео часто використовується не як ідеалізований образ романтичного героя, який приваблює своєю щирістю та пристрасстю, а з'являється критичний погляд на його імпульсивність, незрілість і надмірну ідеалізацію любові. Не заглиблюючись у феміністичну проблематику, все ж вкажемо, що з цієї точки зору Ромео часто критикують (зокрема, його швидкий перехід від закоханості в Розаліну до пристрасності до Джульєтти). Проте все ж переважає погляд на Ромео як цікавого і неоднозначного персонажа. Він має риси, які кидають виклик традиційній маскулінності, але водночас іноді його дії відображають вплив патріархальних норм. Аналізуючи його образ у творах сучасного мистецтва, можна краще зрозуміти, як соціальні очікування формують поведінку чоловіків та жінок і як можна переосмислити ці ролі для створення більш рівноправного суспільства.

Ще одна вистава реалізує гендерний жіночий «дубль» – лояльна до ЛГБТ-інтерпретація опери В. Белліні «Монтеккі і Капулетті» трупи Ізраїльського оперного театру (режисер Ханан Снір). Про цей своєрідний римейк Х. Хакоен (Наспен, 2021) зазначає, що одразу з перших сцен зрозуміла направленість вистави: «Жінка в райдужній масці на обличчі, <...>, де співачки Таль Бергман і Алла Василевіцкі виконують ролі відповідно Ромео і Джульєтти, виявляє гарну ілюстрацію відповідної ситуації» (Наспен, 2021). Автори вистави вважають, що вистава має демонструвати політичні ідеї та свободу (лояльність до самовираження має бути, за думкою режисера, нормою для суспільства ХХІ ст.): «Монтеккі є візуальним ключем до того, що відбувається сьогодні навколо нас. Вони можуть бути одягнені у капелюхи MAGA чи жовті жилети; один з них навіть одягнений у сорочку зі знаком миру» (Наспен, 2021). Але важливо, як вважає авторка, що всі зовнішні елементи, а їх багато, не затьмарюють силу і красу голосу та емоцій: «В центрі уваги цієї опери не реалізм, а людський голос, емоції. Слова та дії вторинні.<...>. В цьому сенсі це вельми гарна вистава, де використовуються різні так звані трюки, щоб утримати аудиторію. Трюк з ЛГБТ (і поцілунком – цей кадр є у всіх постерах та рекламних афішах театру) – тільки один з них. Візуальні дива, такі як куб, що заманює Джульєтту в пастку, фантастичне представлення соціальних груп, які її обмежують, – це зовсім інше» (Наспен, 2021). По суті, це вже не історична маска, а сучасна метафора конфлікту поколінь і гендеру.

Продовжуючи тему гендерних перевтілень, звернемось до унікального прикладу китайської драми, яка містить ще один аналог легенди про Ромео і Джульєтту – трагічну історію кохання Лян Шаньбо і Чжу Інтай.

### *1.3.3 Гендерна специфіка втілення історії про Ромео і Джульєтту в китайській культурі*

У китайській культурі цікавість до творів В. Шекспіра є досить великою, декілька разів перекладено китайською повне зібрання його

творів. Щодо сюжету «Ромео і Джульєтти» в оперній традиції (зокрема сучасній академічній музиці) – це рідкість. У 1980-х роках в Китаї створювались нові революційні опери, де використовувались західні сюжети. Так з'являлись адаптації «Ромео і Джульєтти» у стилі пекинської чи шанхайської опери. Але в китайській культурі є аналог історії про Ромео і Джульєтту – «Butterfly Lovers», легенда про Лян Шаньбо і Чжу Інтай. Сюжет стародавнього фольклорного твору східної династії Цзінь (265-420 рр.) побудований на ідеї перевдягання (Чжу. Якій, як дівчині, не можна відвідувати заняття в коледжі, перевдягається у чоловіка і вирушає на навчання). Знайомство з Лян, її однокласником, призводить до закоханості та вирішенню бути з коханим. Зізнання в тому, що вона дівчина розкриває перед закоханими юнаками царину любові, вони дають обіцянки бути разом. Але обітниця Чжу, єдиної доньки заможного батька, одружитись з іншим розбиває Лян серце. Від горя він помирає. Красива легенда говорить, що в день одруження Чжу піднявся настільки сильний вітер, що він заважав весільній процесії. Так Чжу опиняється біля могили Ляна. Її гіркі сльози й бажання бути з коханим не залишаються непочутими: могила розкривається і душі Лян і Чжу вилітають звідти у вигляді прекрасних метеликів. В цьому польоті вони назавжди нерозлучні і це є найзворушливішим моментом легенди.

Вічна тема забороненого трагічного кохання увиразнилась в прекрасному музичному творі – Концерті для скрипки з оркестром авторства He Zhanhao та Chen Gang. З моменту прем'єри у 1959 р. твір є дуже популярним не тільки серед китайських виконавців.

Багато дослідників рефлексують на тему легенди та її інтерпретації в китайській культурі. Так, наприклад, дослідження Ці Юньцзяо та Бай Сюйє (祁云蛟,柏秀叶, 2018) присвячено аналізу творів, які передають історію двох закоханих. Зокрема, автори вказують, що фортепіанна та скрипково-фортепіанна версії у 2018 р. стали №1 у щорічній підбірці класики «Classic Chants». Також цікавим є спостереження поєднання народної легенди та

виконання на західних інструментах і зазначається, що насправді знадобилося багато часу, щоб історія «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» була поширена через музику. Більш ґрунтовно з точки зору аналізу саме музичної складової підходить до порівняльного аналізу західних прикладів та китайського варіанту Цінь Вей (秦 伟, 2007), звертаючи увагу на тональну структуру в обох прикладах. Цю Вуян (邱午阳, 2024) аналізує техніку виконання скрипкового концерту при перекладенні на китайський народний інструмент (аранжування для ерху здійснив викладач Центральної консерваторії Сунь Хуан, версія прозвучала у 2013 р. на «Китайському музичному фестивалі Чжуцянь»). Автор висловлює сильне враження від інтерпретації Сунь Хуана, який додав ще й мелодичний матеріал Юй-опери, що поєднує традиційну китайську музику із західними техніками композиції. Цю Вуян не залишає сумнівів, що саме звучання ерху в даному випадку надає особливий настрій і колорит, чим відрізняється від інших версій.

Лінь Цзін (林菁, 1999) також аналізує скрипковий концерт Чень Гана «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» як один з титульних творів, аналізуючи смислову структуру його змісту; Лу І (卢艺, 2012) більш заглиблюється в процес інтеграції китайської та західної музичних культур, драматичну сутність «Сцени першого погляду» з опери «Ромео і Джульєтта» аналізує Цзя Цзяцзи (贾佳子, 2022). Ван Чжі (王之易, 2023) вдається до аналізу впливу на музичний виклад «літературного наративу». Трагедія В.Шекспіра стає джерелом його роздумів над інструментальними творами на цю тематику (зокрема, Г. Берліоза) та формування «теорії очищення». Як помітно, більшість китайських дослідників звертаються до інструментальних версій «Закоханих метеликів» (оркестрового твору, скрипкового концерту, варіанту з китайськими народними інструментами). Проте це зрозуміло, адже цей твір є в основі й таких неординарних явищ, як Yueju Opera (це одна з п'яти основних китайських опер і друга за величиною

в країні, відома за кордоном як «китайська драма»). «The Butterfly Lovers» вважається її класичною виставою. У статті «Yueju Opera: Known for its beautiful singing of lyric librettos and elegant expressiveness» (Yueju Opera, 2020) слушно вказано, що це одна з найпопулярніших регіональних опер Китаю, її особливість – в презентації ліричного, навіть чуттєвого стилю. Вона поєднує вокал, пластику, танці, інструментальний супровід є дзеркалом емоційних станів. Основними темами вистав є чистота почуттів, жіноча чуттєвість і поетичне вираження емоцій.

Взагалі, Юечжу-опера відома тим, що всі ролі виконують жінки<sup>4</sup> (традиція почалась з 1930-х рр.). Одна з видатних співачок, представниця опери Юечжу, колоратура Фу Куансян / Fu Quanxiang була однією з відомих інтерпретаторок трагічних жіночих ролей, зокрема – в опері «Liang Shanbo yu Zhu Yingtai». Враження справляв її яскравий голос широкого діапазону, поєднання його з фальцетом і символічними рухами, які підсилювали ефект.

Згідно з естетикою, саме жіночий вокал створює ніжний, емоційно багатий простір, навіть для мужнього образу Liang Shanbo. Символічний шар китайської драми містить багато символів (це віяла, довгі рукави, пластика, легка вимова), які передають внутрішній стан і закоханість. Це особливо відчутно у психологічній та глибоко символічній сцені під назвою «十八相送» («Вісімнадцять проводів») – ситуації, коли Чжу демонструє приховані сигнали кохання.

Музично опера будується на популярних мелодіях скрипкового концерту «Butterfly Lovers». Існує класична 1,5-годинна повна версія з усіма сценами (на ресурсі Bilibili), відомими є нові адаптації – телевізійний фільм (CCTV, 2024), трохи скорочений, виконання скрипкового концерту «Butterfly Lovers» Дж. Беллом (2023), популярна балетна адаптація від НК Ballet (2024), новий мультимедійний формат – Butterfly Lovers Concert

---

<sup>4</sup> Одну з версій можна послухати і подивитись за посиланням:  
[https://www.bilibili.com/video/BV19x411i7RN/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.bilibili.com/video/BV19x411i7RN/?utm_source=chatgpt.com)

(Гонконг, 2025) – з оркестром, сколюючими скрипкою і гудженом, новими варіаціями.

На 53 Гонконзькому фестивалі мистецтв 2025 року Шанхайська опера на честь свого 70-річчя презентує й оновлену версію «Закоханих метеликів». У публікації театру (стаття з промовистою назвою «Тисяча відтінків ніжності»), заснована на інтерв'ю директора Шанхайської Yue-опери Фан Яфень/ Fang Yafen) наголошено, що Лян Шанбо, якого грає жінка (цього разу – Чжан Уюхун/ Zhang Ruihong), відрізняється від традиційних головних героїв-чоловіків тим, що він не тільки прекрасний, але й ніжний. Фан Яфень пояснює, що ця роль, яка перегукується з народними настроями, є великим викликом: «Складність полягає в тому, щоб прорватися через усталені стилі, зберігаючи власну унікальну інтерпретацію, повну чистих емоцій. Це просто фізично і морально виснажливе» (A Thousand Shades, 2025). Актриса вільно демонструє чоловічу чутливість – Лян не є типовим героєм-воїном, а ніжним і турботливим коханцем. Фан Яфень також пояснює рух традиції Yue-опери: у 1930-ті роки поява жінок-виконавиць і актрис, які грали чоловічі ролі, «задовольняло бажання жінок створювати ідеалізовані чоловічі персонажі – як проекція жіночих емоційних устремлень» (A Thousand Shades, 2025), з 1960-х рр. у трупі стали додаватися чоловіки і зараз йдуть і змішані вистави.

На наш погляд, традиції Yue-опери демонструють унікальну гендерну специфіку: жіночі акторки виражають і сувору маскулінну сторону, і ніжно-жіночну, створюючи на сцені своєрідний гендерний діалог, бо це не просто перевдягання, а тонка «жіноча» версія відомої трагедії. Ба більше, в цій версії знаходить відбиток подвійне гендерне перевтілення: не тільки жінка грає чоловіка (Лян), але (за легендою), жінка (Чжу) перевдягнена у чоловіка, але приховує стать, виражає жіночість під маскою чоловіка. Особливо сильною є відома «Сцена на балконі» (зізнання в коханні), коли зустрічається «жіноча мужність» та «чоловіча чуттєвість».

Підсумуємо сказане вище у таблиці 1.

Таблиця 1.

Елемент вистави	Гендерна інтерпретація
Жіночий склад	Абстрагування від класичної маскулінності, створення нових архетипів співчуття, «жіночої мужності» та «чоловічої чуттєвості»
Подвійне перевтілення	Подвійна маска, зміщення ролей → аналіз гендерної ідентичності через сцену
Емоційний акцент	Жіночий голос формує глибше співпереживання за героїв
Символіка	Метелики, високий голос, довгі рукави, пози, пластика – вияв жіночої естетики сценічної поведінки

Якщо порівнювати «Butterfly Lovers» Yue-опери з сучасними постановками з гендерним акцентом (Ізраїльська опера), то можна відчутти кардинальну різницю. Так, якщо в китайській драмі жіночий склад – це традиція і образ формує подвійне маскування плюс акторська жіночість, то для сучасних версій опер з партіями травесті притаманні скоріше експерименти та розмивання гендеру, зміна традиційного гетеро-коду. Якщо для китайської драми притаманна концентрація на емоційній експресії через жіночий голос, який перебуває за межами гендерних означень, то голосова традиція європейської опери все ж означає персонажа. Символіка постановок також різниться: в китайській драмі це, як вказувалось, метелики, довгі рукави, пози, голос, в європейській – зброя, технології, які приваблюють глядача і створюють потрібний контекст.

### Висновки до Розділу 1

Основними завданнями розділу стало напрацювання методологічних орієнтирів щодо дослідження параметрів музичного та виконавського образу (в аспекті вивчення оперного мистецтва), аналіз образу Ромео у літературних та мистецьких контекстах творчості XVIII-XX ст.

Методологічними орієнтирами стали напрацювання сучасної інтерпретології (Ю. Ніколаєвська, Л. Шаповалова, в аспекті гендерної інтерпретації – В. Гіголаєва-Юрченко, Юань Сінь) та виконавської оперології (О. Рощенко, Чен Ке). Обрані концепти (образ, тембро-образ, гендерноорієнтований образ) стали засадничими для подальшого викладу теми.

Проведений філософсько-культурологічний аналіз образу Ромео з п'єси В. Шекспіра «Ромео і Джульєта» надає можливість позначити наступні висновки.

Обрані концепти агону та притчі є символотворчими для інтерпретацій образу Ромео у різних культурних просторах. Так, концепт «агон» ми пов'язали з ідеєю надлишковості стану героя, але водночас зумовлює його пластичність. Навіть гіперпластичність – важлива ознака, яка у наступних інтерпретаціях знаходить відбиток саме у вокальних амплуа та трактуванні персонажу в межах оперного жанру.

Другий тип кохання, який у дослідженні названо «кохання/притча», є підґрунтям стабільних рис образу, які у наступних інтерпретаціях не залежать від доби втілення та індивідуальних стилів.

Тому вважаємо, що головною діалектичною парою образу головного героя стає межа – *Ромео-маска/Ромео-характер*.

Саме ця різниця унаочнює особливість підходів до втілення образу Ромео в межах абсолютно різних історичних та індивідуальних стилів. Так, образ Ромео як травесті виводить історію поза рамки гетеронормативності, наголошуючи на ідеї, що любов і трагедія є загальнолюдськими явищами, незалежно від статі чи гендеру. Поступова героїзація образу у творчості XIX–XX ст. відбиває загальні настанови мистецтва другої половини XIX–першої половини XX з чітким розділенням гендерних ролей, що, до речі, змінюється у другій половині XX–першій третині XXI ст., коли травесті-образ Ромео в сучасних постановках відкриває нові перспективи для аналізу та інтерпретації класичного тексту.



Еволюція сюжетної лінії «Ромео і Джульєтти» в європейській культурі демонструє складний процес інтерпретаційної та естетичної трансформації, у якому літературні, театральні й оперні адаптації відображають зміну культурних парадигм, соціальних уявлень і художніх пріоритетів. Починаючи з новели Луїджі да Порто, через психологізовану версію М. Банделло, дидактичний наратив П. Буасто та алегоричну поему Г. Брука, сюжет пройшов шлях до архетипного втілення у трагедії Вільяма Шекспіра, де любов постає як акт спротиву соціальному порядку й вияв глибокого антропологічного конфлікту.

Цей літературний стрижень став могутнім джерелом натхнення для композиторів XIX–XX століть, які, попри розбіжності в жанрово-стильовій природі своїх творів, зверталися до тих самих ключових тем – кохання, заборони, жертвності, конфлікту між почуттям і обов'язком. У цьому сенсі, навіть якщо більшість опер базуються на передшекспірівських або адаптованих версіях історії, саме трагедія В. Шекспіра, за словами Г. Блума (Bloom, 1998), стає «голосним орієнтиром» європейської культури – символом і послом ідеї абсолютного кохання, що не визнає жодних компромісів.

Актуальність версій травесті (зокрема – в китайській) є засобом привернення уваги до гендерних питань. Травесті-образ Ромео в сучасних постановках відкриває нові перспективи для аналізу та інтерпретації класичного тексту. Це виклик традиціям, який підкреслює, що сутність мистецтва – у його здатності змінюватися, адаптуватися до нових реалій і виявляти незмінно людські теми любові, конфлікту і втрати. У деяких експериментальних західноєвропейських театрах травесті-образ Ромео стає частиною кросгендерного кастингу, що загострює драматизм любовної історії

Таким чином, трагедія «Ромео і Джульєтта» у своєму культурному існуванні постає не лише як джерело літературних чи драматичних адаптацій, а як універсальний символ – етичний, естетичний і філософський

орієнтир, що об'єднує митців різних епох у прагненні дослідити сутність людських почуттів в умовах соціальних обмежень.

Образ головного героя –Ромео – та його аналогів в інших національних легендах та авторських творах (італійських, китайських) залишається одним із найвідоміших й найпотужніших символів. Він відноситься до вічних образів мистецтва за такими ознаками: невичерпність сенсів, висока художність та духовна цінність, актуальність, здатність долати бар'єри часів і національних культур, інтеграція в мови інших видів мистецтв, а також філософії, науки тощо, широка розповсюдженість. Усі перераховані якості характерні для шекспірівського героя, а безмежна кількість інтерпретацій підтверджує поліваріантність втілення цього образу.

У сучасній культурологічній концепції його можна аналізувати з кількох аспектів: архетипічний образ коханця, символ юнацького максималізму та соціального бунту, ідеалізований образ романтичного героя, який приваблює своєю щирістю та пристрастю. Він є універсальним образом, який відображає як найкращі, так і суперечливі риси людської природи. Його багатогранність дозволяє сучасній культурі адаптувати його до різних контекстів і цінностей. Зокрема, для нашої концепції та гендерно-спрямованого аналізу образу в оперному мистецтві, важливо, що він є одним із чоловічих персонажів у літературі, які відкрито проявляють свої почуття. Його емоційність і романтична природа кидають виклик традиційним уявленням про мужність, які асоціюються з емоційною стриманістю.

Узагальнимо вищесказане через дихотомію поетики і прагматики образу Ромео в мистецтві.

Так, *поетикою образу Ромео* в мистецтві є сукупність естетичних, символічних та інтертекстуальних характеристик, які формують художню природу персонажа як уособлення пристрасного, ідеалізованого та трагічного кохання.

*Прагматика образу Ромео* – спосіб, у який він функціонує в культурі: як комунікативний знак, соціальний символ і інтерпретаційний інструмент у різних контекстах – від літератури, театру до масової культури і кіно.

Отже, філософський, літературний аналіз образу Ромео в мистецтві дозволяє виявити підґрунття для більш вцільних аналітичних розвідок щодо музичних втілень в межах оперного мистецтва ХІХ–початку ХХ ст., що є завданням наступного розділу.

## РОЗДІЛ 2

### ОПЕРИ НА СЮЖЕТ «РОМЕО ТА ДЖУЛЬЄТТИ» В ІСТОРИЧНОМУ ВИМІРІ

#### 2.1. Образ Ромео в операх XVIII-початку XIX ст. і традиція травесті

Як вже було позначено у Розділі 1, перший приклад травестійної ролі Ромео належить Н. Дзінгареллі (текст Джузеппе Марії Фоппи, прем'єра якої відбулася в *Teatro alla Scala* в 1796 р.). З причини важкої доступності повноцінного текстового та музичного матеріалу цього твору, в межах підрозділу звернемось до двох найбільш відомих опер початку XIX ст., в яких партія Ромео також травестійна. Це опери італійського композитора і педагога Н. Ваккаї та видатного представника стилю італійського бельканто В. Белліні.

Питання гендерної репрезентації вокального образу Ромео в контексті белькантових опер В. Белліні й Н. Ваккаї вимагає залучення джерел, що охоплюють гендерну теорію, історію оперного жанру, техніку співу та методику вокального навчання. Насамперед, це фундаментальна праця Б. Гнидя (Гнидь, 1997), що охоплює розвиток вокального мистецтва від стародавніх цивілізацій до XX століття. Автор розглядає історичні етапи формування професійного співу, розвиток національних вокальних шкіл (італійської, французької, німецької, української тощо), еволюцію стилів і технік співу, а також зміну естетичних уявлень про вокальне мистецтво. Особлива увага приділена питанням вокальної педагогіки, трактуванню амплуа та вокальним портретам видатних співаків і співачок різних епох.

Дослідження Дж. Батлер (Butler, 1990), С. К'юзік (Cusick, 1999), К. Клеман (Clément, 1988), М. Сітрон (Citron, 2000) та М. Смарт (Smart, 2001) забезпечують теоретичну основу для аналізу оперної гендерної ідентичності, зокрема через поняття перформативності, травестійності й фемінної чуттєвості в опері. Праця С. МакКлері (McClary, 1991) пропонує

інтерпретацію музичних структур як відображення гендерних ієрархій, тоді як В. Кестенбаум (Koestenbaum, 1993) розглядає оперний голос як еротизований простір ідентичності.

Оскільки обидві партії Ромео створено у стилі *bel canto* для меццо-сопрано (або контральто), важливим є залучення історико-педагогічної спадщини Нікола Ваккаї. Його «*Metodo pratico di canto italiano*» (Vaccà, 1942; 1990) є взірцем вокальної методики з фокусом на *legato*, кантилену та нюансовану динаміку, що формує ідеальний звуковий портрет *bel canto*. Біографічна праця Дж. Ваккаї (Vaccà, 1882), а також сучасні дослідження Н. Гонсалвіша (Gonçalves, 2013), Дж. Кармана (Carman, 2005) та Дж. Поттера (Potter, 2003) підтверджують безперервність методичної традиції, включаючи її інтерпретаційну актуальність для партій-травесті.

Аналітичне прочитання оперної драматургії образу Ромео у творах В. Белліні та Н. Ваккаї стає можливим завдяки таким працям, як «*The Life of Bellini*» Дж. Росселлі (Rosselli, 1996), де висвітлено особливості композиторського стилю В. Белліні, та «*Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*» К. Аббате (Abbate, 1996), що аналізує жіночі голоси як наративну опозицію до патріархального музичного дискурсу. Праця Л. Куарезімо (Quaresimo, 2018) доповнює контекст соціального конструювання голосу, релевантного для вокального андрогінного образу Ромео.

З боку музично-естетичного аналізу вагомими є роботи Л. Майєра (Meyer, 2008), Н. Кука (Cook, 1990) та Дж. Сірлота (Cirlot, 2001), які забезпечують філософську, емоційну й символічну інтерпретацію вокального образу як драматургічного елементу. Вони дозволяють осмислити, як композитори через інтонацію, ритм, тембр і мелодію формують вокальну психологію персонажа.

Зрештою, гендерно-вокальні грані образу Ромео не можуть бути проаналізовані поза контекстом сучасної вокальної педагогіки. Праця К. Девоур та С. Кукмана Cookman (DeVore & Cookman, 2009) зосереджена

на фізіології голосу, питаннях голосового здоров'я та педагогічних стратегіях роботи, що надзвичайно актуально для опрацювання партій, написаних для жіночих голосів у нижньому регістрі.

Таким чином, обраний корпус літератури репрезентує гармонійне поєднання гендерної теорії, вокальної методики *bel canto*, історії оперного жанру й сучасної педагогіки. Це дозволяє всебічно розкрити феномен вокального образу Ромео як гендерно гібридного, вокально виразного та драматургічно навантаженого елементу в оперній структурі XIX століття.

### 2.1.1 «Джульєтта і Ромео» Н. Ваккаї (1825)

Історія трагічного кохання Ромео і Джульєтти, яка бере витoki з італійської новелістики XV–XVI століть, була предметом численних інтерпретацій у музиці, однак версія Ніколо Ваккаї (1790–1848) має особливе місце в історії італійської опери першої половини XIX століття. Її драматургічна модель ґрунтується не на трагедії В. Шекспіра, як часто помилково вважають, а на романі «Джульєтта та Ромео» Луїджі да Порто (1524 р.), адаптованому в лібрето Феліче Романі, що також частково спирається на текст Джузеппе Марії Фоппи до опери Ніколо Дзінгареллі (1796) (на це вказують всі дослідники, зокрема – П. Госсет (Gossett, 2006); Дж. Росселлі (Rosselli, 1997)).

Прем'єра опери Н. Ваккаї «Джульєтта і Ромео» відбулася у міланському *Teatro alla Canobbiana* 31 жовтня 1825 року, здобувши миттєве визнання публіки, що засвідчено подальшими постановками у провідних європейських містах (Барселона, Париж – 1827 р., Лісабон – 1828 р., Лондон – 1832 р., Мексика – 1841 р., Будапешт – 1845 р.).

Попри те, що в 1830 році опера В. Белліні «*Капулетті та Монтеккі*» (на тому ж лібрето) затьмарила твір Н. Ваккаї, останній зберіг активну сценічну присутність завдяки зусиллям видатної співачки Марії Малібран. Саме за її ініціативи, за словами Дж. Росселлі в ряді вистав беллінівський

фінал «*Капулетті і Монтеккі*» замінювали заключною сценою з опери Н. Ваккаї.

На відміну від версії В. Белліні, опера Н. Ваккаї має самобутню драматургічну архітектоніку. Вона позначена психологічною поглибленістю, акцентом на внутрішніх мотиваціях героїв і свідомим посиленням ролі батьківської влади. Ключову драматичну функцію в опері виконує образ Капелліо – батька Джульєтти, який уособлює патріархальну жорсткість та політичну доцільність. У трактуванні Ваккаї Тебальдо постає не братом, а нареченим Джульєтти, що зумовлює характер конфлікту та акцентує на темі примусового шлюбу.

Звукова тканина опери пройнята белькантовими принципами, де пріоритетними є краса вокальної фрази, технічна пластичність та багатство нюансування. Арії, дуети й ансамблеві сцени вибудовані виключно з урахуванням природніх законів голосоутворення, що свідчить про композиторську майстерність Н. Ваккаї як не лише драматурга, а й вокального педагога. Опера містить приклади класичного *bel canto* з його характерними орнаментикою, трелями, мелізмами та довгими кантиленами, що потребують віртуозної техніки, але й вишуканої емоційної делікатності.

Також оперу «Джульєтта і Ромео» доцільно розглядати як художнє втілення ваккаївської вокально-педагогічної концепції, репрезентованої у «*Metodo pratico di canto italiano per camera*». Цей методичний посібник, створений для щоденної вокальної практики, за спостереженнями дослідників (Vaccaï & Bernhoff, 1942; Potter, 2003) і сьогодні залишається фундаментом в італійській школі співу, зокрема в навчанні *bel canto*.

В сучасному освітньому процесі цей метод продовжує допомагати майбутнім співакам опановувати принципи італійської вокальної школи, зокрема легкість, прозорість, природність тембру, які є важливими як у камерному, так і в оперному співі.

Оскільки італійська мова є однією з основних мов вокальної музики, не оминає автор й свої уваги стосовно важливості чіткої дикції та

правильної вимови, наголошуючи на тому, що під час співу голосні повинні бути чіткими та вимовно чистими.

Структура методики має поетапний характер: починаючи з базових вокалізів та вправ на розвиток діафрагмального дихання, Н. Ваккаї поступово переходить до складніших мелодичних структур, окремо адаптованих до кожного типу голосу – від сопрано до баса. Завдяки цьому забезпечується гнучкість використання посібника на всіх рівнях професійної підготовки: як для студентів-початківців, так і для досвідчених виконавців. Увага приділяється гармонізації регістрів, чіткості дикції, логіці фразування й розвитку виразного *legato* як носія емоційної інтенції, що є особливо важливим для камерного жанру.

Етапність ускладнення в курсі побудована таким чином, що всі виконавці можуть використовувати його на різних етапах навчання, від співаків-початківців до просунутих майстрів.

Методика також включає вправи на відпрацювання орнаментальної техніки (тремоло, морденти, швидкі пасажі), які становлять невід'ємну частину історичного *bel canto*. У цьому контексті «*Metodo pratico di canto italiano per camera*» постає не лише як посібник, методика навчання, але й як цілісна вокально-естетична система, що відображає художній ідеал італійського романтизму. Додамо, що представлений метод до сьогодні не втратив своєї актуальності та продовжує допомагати сучасним вокалістам розвивати не лише їх технічні навички, а й музичну виразність.

Таким чином, «Джульєтта і Ромео» Н. Ваккаї та його вокальна методика становлять взаємопов'язане явище, в якому сценічна практика і педагогічний досвід утворюють нерозривну єдність. Цей твір і досі заслуговує на нову рецепцію в контексті сучасного відродження історичних моделей вокального мистецтва.

Образ Ромео в опері Ніколо Ваккаї не може бути осмислений поза контекстом вокально-драматичного дуету з Джульєттою. Їхні характери перебувають у тісному взаємозв'язку як драматургічно, так і музично,



формує центральну вісь емоційної напруги твору. У цьому сенсі Ромео постає не лише як закоханий юнак, а як носій глибокого внутрішнього конфлікту, в основі якого – абсолютна відданість кохання, що стає і рушієм дії, і джерелом його трагічної долі.

У дусі вокально-сценічної традиції *en travesti*, що бере свій початок ще з епохи бароко, Н. Ваккаї – як і пізніше В. Белліні – створює партію Ромео для жіночого голосу середнього регістру, зокрема для мецо-сопрано або контральто з тембрально насиченим грудним звучанням. Цей темний і м'який регістр контрастує з блискучим, кришталєво-ефірним сопрано Джульєтти, створюючи особливу гармонію у дуетних епізодах. Саме цей тембровий контраст підсилює драматизм вокального діалогу закоханих, а також акцентує емоційний та психологічний рельєф образу Ромео.

Вибір жіночого голосу для втілення чоловічого персонажа має глибоке історичне й естетичне підґрунтя. У XIX столітті така практика «гендерного перевтілення» на сцені була не лише прийнятною, але й мистецьки виправданою. Як зазначає Керолін Аббате (Abbate, 1996), жіночий голос, що втілює чоловічий образ, стає своєрідним «перевтіленим наративом», здатним передати внутрішню напругу, крихкість і трагічність персонажа. Мері Енн Сمارт (Smart, 2000) розглядає феномен брючної ролі як засіб акцентуації юності, чутливості та ідеалізму героя – якостей, які у традиційній маскулінній вокальній інтерпретації (тенор, баритон) могли б бути затушовані.

Н. Ваккаї свідомо створює вокально-образну амбівалентність, поєднуючи у Ромео риси як традиційної мужності (рішучість, внутрішня сила, жертвність), так і жіночої емоційності (ніжність, рефлексивність, вразливість). Завдяки такому балансуванню композитор досягає високого ступеня драматургічної універсальності – його герой виходить за межі гендерної бінарності, стаючи уособленням людської пристрасності в її абсолютній формі.

Мецо-сопрано, що виконує партію Ромео, повинно не лише технічно володіти всією палітрою *bel canto* (від кантилени до орнаментики), але й органічно відтворити головне акторське завдання: «озвучити» внутрішній світ персонажа, у якому вирують протиріччя між обов'язком і почуттям, любов'ю і ненавистю, надією і розпачем. Темброве забарвлення низького жіночого голосу – особливо в регістрах грудного звучання – стає інструментом драматургічного заглиблення в емоційну тканину образу.

Особливої уваги заслуговує фінал опери, де кульмінаційні вокальні соло Ромео, сповнені лірико-драматичного напруження, передають всю палітру його почуттів – від героїчного прийняття долі до безмежної душевної самопожертви. Н. Ваккаї не фокусується на зовнішньому конфлікті – він занурює слухача в емоційний внутрішній простір персонажа. Ромео – це трагедія не зовнішніх обставин, а внутрішнього вибору.

Вокальна партія Ромео вимагає від виконавиці досконалого володіння технікою *bel canto*: плавного *legato*, витонченого фразування, точного дихального контролю, а також віртуозного виконання прикрас – трелей, мордентів, швидких пасажів. Але не менш важливим є й рівень емоційної інтерпретації: артистичне перевтілення, передача тонких нюансів почуттів, вміння втілити на сцені водночас мужність і вразливість.

Дуети Ромео з Джульєттою являють собою вершину вокальної драматургії в опері Н. Ваккаї. Їх мелодичні лінії насичені експресією, але водночас лірично-тендітні, що створює ефект глибокої інтимності. Контрастність регістрів і вокальних амплуа не заважає, а навпаки – підсилює взаємну чуттєвість і драматичну взаємодію персонажів.

У такий спосіб, образ Ромео в ваккаївській інтерпретації постає багатоплановим, психологічно вивершеним і глибоко символічним. Через поєднання вокальної віртуозності, гендерної амбівалентності та емоційної щирості, композитор створює тип героя, що втілює ідеал романтичної любові – жертвовної, всепоглинаючої, абсолютної.

Опера Ніколо Ваккаї «*Giulietta e Romeo*» (1825)<sup>5</sup>, у аудіозаписі за участю Паули Альмерарес (Джульєтта) та Марії Хосе Труллу (Ромео) у супроводі хору *Coro Lirico Marchigiano* та оркестру *Orchestra Filarmonica Marchigiana* під орудою диригента Тіціано Северіні, постає як вдалий приклад переконливої виконавської реалізації забутого шедевра італійської опери першої половини XIX століття. Поєднання високого вокального рівня, органічної ансамблевої взаємодії та сценічної концентрації дозволяє відчувати не лише естетику *bel canto*, а й глибину людських почуттів, втілених у голосах артистів.

За відсутності відеоряду ця версія дозволяє зосередити увагу не на візуальному оформленні, а на музично-драматичних характеристиках твору, які особливо актуалізуються завдяки виразній музично-вокальній інтерпретації солістів і ансамблю.

Ліричне сопрано Паули Альмерарес домінує з м'яким, світлим тембром, позначеним щирістю й емоційною чуттєвістю, вирізняється тонкою кантиленою манерою, природною артикуляцією та гнучким динамічним діапазоном. У сценах з Ромео її Джульєтта створює враження драматичної глибини й одночасно зберігає жіночу тендітність образу. Виконання позбавлене зайвого афектаційного пафосу, натомість наповнене інтимністю та психологічною достовірністю.

Партія Ромео, що представляє традиційне для італійської опери першої половини XIX століття травестійне амплуа, у виконанні сучасної італійської мецо-сопрано Марії-Жозе Труллу постає як одна з найяскравіших і найпереконливіших інтерпретацій у сучасному белькантовому виконавстві. Співачка вдало втілює складну вокально-драматичну структуру образу, поєднуючи бездоганну технічну майстерність із глибоким проникненням у внутрішній світ персонажа. Вже з перших сцен її Ромео вражає цілісністю образу: кожна фраза продумана з точки зору

---

<sup>5</sup>Nicola Vaccai - Giulietta e Romeo (1825) – <https://www.youtube.com/watch?v=pbUHQWkCrvI>

риторики, інтонаційної логіки та психологічної мотивації, що дозволяє не лише відтворити музику Н. Ваккаї, а й наповнити її емоційним змістом.

Вокальний апарат Труллу демонструє вражаючу гнучкість *bel canto*: складні пасажі, орнаментальні фігури та широкі кантиленні лінії звучать природно, без натяку на технічну механіку. Співачка володіє рідкісною здатністю однорідно та наповнено звучати протягом довгих вокальних фраз, зберігаючи чистоту інтонації, плавність динамічного розвитку та вишукане фразування. Її спів не втрачає музичної лінійності навіть у драматичних кульмінаціях, де голос набуває внутрішнього тремтіння – як зовнішнього вияву глибоких емоцій героя.

Темброва палітра голосу Труллу слугує важливим інтерпретаційним інструментом. Низький регістр мецо-сопрано звучить щільно, з оксамитовим забарвленням, передаючи мужність і внутрішню рішучість Ромео. У середньому регістрі домінують теплі, м'які інтонації, що підкреслюють його щирість і внутрішню делікатність. Верхній регістр позначений прозорістю та емоційною відкритістю – саме тут виявляється вразливість героя, його беззахисність перед силою кохання та трагедією неможливого вибору. Ця темброва диференціація дозволяє виконавиці не лише точно втілювати вокальну партію, а й передавати драматичну еволюцію образу.

Особливого значення набувають сцени з Джульєттою, у яких Труллу демонструє віртуозне ансамблеве чуття. Її голос органічно взаємодіє з партією Паули Альмерарес, утворюючи емоційно насичене, пластичне звучання. У дуетах звучання Труллу вирізняється ніжністю, теплотою, інтонаційною м'якістю та точністю в динамічному балансі, що надає сценам зворушливої інтимності. Співачка вміє змінювати кольори голосу в залежності від драматичної ситуації, створюючи ефект живого, мінливого образу, який постійно перебуває у внутрішньому русі.

Драматургічна переконливість її виконання особливо виразна у ключових сценах – зокрема, у моменті прощання, внутрішнього розриву між

любов'ю та обов'язком, і в трагічному фіналі. Тут Труллу досягає особливої психологічної глибини: її Ромео не просто оперний герой, а реальна людина, сповнена пристрастей, сумнівів, болю й ніжності. Співачка не вдається до зовнішньої ефектності – навпаки, її образ побудований на внутрішній правдивості, інтонаційній щирості та стриманій, але виразній не візуальній акторській манері.

Загалом інтерпретація партії Ромео у виконанні Марії-Жозе Труллу є прикладом вокально-драматичного синтезу, де технічна досконалість підпорядкована художньому змісту, а вокальна гнучкість – глибокому осмисленню образу. Її виконання відкриває новий вимір у розумінні цього травестійного амплуа, надаючи йому психологічної глибини, тембрової виразності та сучасного емоційного резонансу. У цьому контексті партія Ромео постає не лише як вокальний виклик, а як повноцінне драматичне втілення складного й багатогранного образу романтичного героя.

Серед другорядних персонажів слід відзначити глибоко виразне трактування ролі Капелліо у виконанні Дано Раффанті. Його глибокий, насичений бас звучить особливо переконливо, втілюючи рішучий, авторитарний характер батька Джульєтти. Армандо Аріостіно в ролі Тебальдо демонструє високий рівень вокальної техніки, яскраву невізуальну сценічну присутність через виразність артикуляційної подачі. Енріко Турко (Лоренцо) надає своєму образу духовної зосередженості й моральної стійкості, створюючи вдалу ідейну протилежність до внутрішньої нестабільності головних героїв. Партія Аделі у виконанні Елени Марінаджелі вирізняється ніжністю інтонацій та вокальною виразністю, додаючи жіночої теплоти загальній картині.

Хор *Coro Lirico Marchigiano* виступає не просто як фоновий елемент, а як активний учасник сценічної дії, коментуючи перебіг подій і підсилюючи драматичні акценти. Його звучання чітке, добре збалансоване, з динамічно гнучким веденням фраз. У кульмінаційних сценах хор створює відчуття

напруги й колективної емоційної участі, що надає постановці сценічної глибини.

Оркестр *Orchestra Filarmonica Marchigiana* під керівництвом Тіціано Северіні демонструє високий рівень виконавської злагодженості й чутливого супроводу. Диригент з тонким відчуттям стилю забезпечує цілісну темпо-ритмічну координацію партитури, чітко моделюючи ансамблеву взаємодію та балансуючи динамічні рівні у відповідності до драматургічної напруги. Його інтерпретація відзначається гнучким фразуванням і вивіреною агогікою, що відкриває простір для природного вокального звучання. Особливо цінним є його вміння підтримати інтонаційну точність і сценічну напругу у ключових моментах, зберігаючи при цьому стильову елегантність і виразну лінійність драматичного розвитку.

Представлені на платформі *YouTube* відеофрагменти опери Н. Ваккаї «Джюльєтта і Ромео» в межах фестивалю *Festival della Valle d'Itria* (13<sup>6</sup> і 31<sup>7</sup> липня 2018 року, Мартіна-Франка), демонструють зразок актуального сценічного втілення репертуару *bel canto*, що вирізняється високим рівнем вокально-технічної майстерності, стилістичною автентичністю та інтерпретаційною глибиною.

Центральною виконавською домінантою в опері є партія Ромео у трактуванні Рафаелли Лупіначчі (мецо-сопрано *en travesti*), яка реалізує художній образ крізь призму внутрішньо зосередженого драматизму й стриманої емоційної насиченості. Аріозо «*Se Romeo ti uccise un figlio*»<sup>8</sup> вирізняється чіткою дикцією, нюансованим фразуванням, збалансованою динамікою та кантиленною пластикою. Незважаючи на деяку обмеженість нижнього регістру, виконавиця формує стилістично цілісний образ Ромео – позбавлений екстравертованої героїзації, але наповнений

<sup>6</sup>Giulietta e Romeo - Nicola Vaccaj – [https://www.youtube.com/watch?v=ruuy5i\\_rkI0&t=177s](https://www.youtube.com/watch?v=ruuy5i_rkI0&t=177s)

<sup>7</sup>Giulietta e Romeo - Nicola Vaccaj – <https://www.youtube.com/watch?v=irjkOAiEjjM>

<sup>8</sup>Raffaella Lupinacci - "Se Romeo t'uccise un figlio", Giulietta e Romeo, Vaccaj (sub eng/ita, 2K) – <https://www.youtube.com/watch?v=cERM3F2Lvki>

інтелектуалізованим ліризмом і моральним напруженням, що відповідає концептуальному полю белькантової естетики.

Партія Джульєтти у виконанні Леонор Бонільї (сопрано) засвідчує високу вокальну культуру: кришталеву чистий тембр, віртуозна робота з динамікою в реєстрі *piano*, гнучка кантилена та інтонаційна виразність. У сценах ансамблевої взаємодії з Ромео голос Бонільї демонструє широкі емоційні амплітуди – від камерної ліричності до напруженої драматизації. Особливо показовим є заключний дует першої дії, де інтерпретація співачки виявляє глибоку стилістичну обізнаність і психологічну проникливість у трактуванні трагічного жіночого образу.

Вокально-персонажна характеристика Капелліо (Леонардо Кортеллацці) заснована на поєднанні вокальної чіткості, твердості тембрової опори та стилістичної строгості, що корелює з драматургічною функцією фігури патріарха. Тебальдо (Васа Стайкіч) вирізняється емоційною напруженістю та тембровою насиченістю, хоча його виконання подекуди позначене нерівністю динамічного профілю. Другорядні персонажі – Адель (Паолетта Марроку) та Лоренцо (Крістіан Сенн) – репрезентують важливий другий план, який формує контекстну глибину музично-драматичної тканини твору. Особливо слід відзначити виразність вокальної соло Марроку та благородну інтонаційну стриманість Сенна.

Хоровий ансамбль в опері функціонує як повноцінний драматургічний суб'єкт, а не лише тло, що посилює сценічну динаміку. Його виконання відзначається чіткою артикуляцією, злагодженістю та органічною інтегрованістю в загальну музичну структуру, особливо у фінальних сценах першої дії, де хоровий пласт відіграє кульмінаційну функцію.

Оркестрова реалізація під керуванням Сесто Кватріні (*La Scala Academy Orchestra*) відзначається динамічною пластичністю, темпоритмічною варіативністю та делікатним підходом до роботи з вокально-оркестровим балансом. Оркестр слугує не лише акомпануючим фоном, а й рівноправним носієм емоційно-драматичного змісту, органічно

підтримуючи вокальні соло та підсилюючи структурні й афектні вершини партитури.

Узагальнюючи, сказане підкреслимо, що певна постановка демонструє відповідність академічним вимогам до белькантового виконавства: глибоке розуміння стилевих кодів, інтонаційно-драматичну переконливість, високий рівень вокальної техніки та ансамблевої взаємодії, репрезентуючи цілісне трактування опери Н. Ваккаї як актуального артефакту музичної спадщини першої половини XIX століття, адаптованого до сучасного виконавського дискурсу.

### 2.1.2 «Капулетті та Монтеккі» В. Белліні (1830)

Опера Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі» (1830 р.) є однією з найвищих вершин італійського *bel canto*, у якій гармонійно поєднані мелодійна витонченість, психологічна глибина, драматична напруга та символічна насиченість. Її унікальність полягає у трансформації легендарного сюжету Ромео і Джульєтти у філософсько-естетичний простір, в якому особисте і суспільне, політичне й метафізичне взаємодіють у структурі музичної драми.

На відміну від поширеної помилки про опору на трагедію В. Шекспіра, опера В. Белліні базується на італійській новелі Луїджі да Порто (1530 р.), яка була першим узагальненим викладом історії про двох закоханих із ворогуючих родів. Як зазначає Герберт Вайнсток (Weinstock, 1971) цей сюжет надихнув не лише Вільяма Шекспіра, а й численних композиторів XVIII–XIX століть. Зокрема, Феліче Романі вже використовував цю фабулу для опери Нікола Ваккаї «Джульєтта і Ромео» (1825 р.), яку пізніше переосмислив і адаптував до нової музично-драматичної концепції В. Белліні.

#### *Музично-драматична концепція опери В. Белліні*

Лібрето, створене Ф. Романі для В. Белліні, за визначенням вченого (Weinstock, 1971), відзначається більшою концентрованою конфлікту,



скороченням кількості дійових осіб та акцентом на політичному протистоянні між фракціями гвельфів і гібелінів. У такий спосіб трагедія кохання набуває нових сенсів: боротьба за особисте щастя розгортається на тлі історичних суперечностей і політичного фаталізму, що посилює філософський вимір дії.

Вайнсток (Weinstock, 1971) підкреслює, що процес створення опери мав виняткові обставини. У січні 1830 року театр *La Fenice* у Венеції замовив В. Белліні нову оперу для карнавального сезону. Через обмежені строки (приблизно шість тижнів) композитор був змушений використати музику зі своєї попередньої не зовсім вдалої опери «*Zaira*» (1829 р.), радикально переаранжувавши її відповідно до нового драматургічного контексту. Ця практика, відома як *auto-pasticcio*, була поширеною у італійському оперному театрі того часу і не сприймалася як прояв вторинності, а радше як демонстрація композиторської майстерності.

У результаті виникла опера надзвичайної стилістичної цілісності, музична тканина якої пройнята белькантовою естетикою, де пріоритетними є плавна кантилена, гнучке *legato*, стримана оркестровка та виважене нюансування. Вокальні соло, на думку дослідників (Kimbell, 1991; Weinstock, 1971), сконцентровані на передачі психологічних станів, а не зовнішніх ефектів. Структура твору – двоактна, побудована за класичною моделлю експозиції, конфлікту, кульмінації та розв'язки без зайвих побічних ліній. Як зазначає Вайнсток (Weinstock, 1971) – відсутність сцени весілля, відкритого двобою між Ромео і Тебальдо, а також драматичний засіб показу смерті героїв додають опері поетичної символіки.

Далі науковець (Weinstock, 1971) зауважує, що центральне місце у вокальній драматургії посідає партія Ромео, створена композитором спеціально для видатного мецо-сопрано того часу Джудітті Грізі. Саме вона стала архетипом травестійного образу героя, де жіночий голос у чоловічій ролі набуває андрогінного символізму, уособлюючи ідею абсолютного кохання, що перевершує гендер, соціум і політичний порядок. Аналізуючи

цей факт Глоссет (Gossett, 2019) визначає, що саме гнучкий, темброво насичений, проникливий спів Джудітти Грізі надихнув В. Белліні на створення партії, яка потребувала виняткової кантилени та емоційної гнучкості. У такий спосіб композитор сформував новий тип героя – романтичного ідеаліста, готового до самопожертви заради кохання.

Дослідник Девід Кімбелл (Kimbell, 1991) акцентує, що порівняно з Н. Ваккаї (де переважає риторична декламація), у В. Белліні превалюють мелодична експансія й афективна динаміка. Як приклад, в одній з кульмінаційних у творі арій Ромео «*Tu sola, o mia Giulietta*» мелодичні арки, інтонаційні хвилі, гармонічні модуляції (f-moll, As-dur, d-moll) відтворюють розпач, надію, крихкість і фатальність почуття героя.

За словами Кімбелла (Kimbell, 1991), особливої ваги в опері також набуває увертюра, яка постає не як оркестрова прелюдія, а як монументальний хоровий вступ. Такий початок зумовлює історичну вагу конфлікту й підкреслює масовість дії. Хорові сцени впродовж усієї опери є носіями політичного фону, що контрастує з камерністю любовної лінії. Водночас хор у фіналі набуває символічного значення примирення й очищення через смерть закоханих.

Таким чином, опера «Капулетті та Монтеккі» – це не лише взірць белькантової драми, але й складне філософське полотно, у якому історія, поетика, міф і музика об'єднані в єдину художню структуру. Опера розкриває архетипічні теми кохання й смерті, честі й жертвності, у символічному та метафізичному ключі, виводячи любовну трагедію з площини приватного в простір універсального. Композиторська мова В. Белліні, його здатність інтонаційно фіксувати тонкі психологічні стани, а також інтеграція травестійного образу у філософський контекст дозволяють трактувати цю оперу як видатний зразок музичного романтизму.

*Типологія вокальних образів та інтонаційна драматургія в опері  
В. Белліні (аналіз клавіру)*

В опері мелодійна виразність, структурна зосередженість та символічна насиченість органічно поєднані в межах двоактної композиції. Композитор свідомо відходить від традиційної нумерації, натомість вибудовує наскрізну драматургію, в якій аріозні й ансамблеві епізоди інтегровані в безперервний музичний потік, що слугує носієм афективного розвитку.

Хорова увертюра функціонує як структурна експозиція, в якій поєднуються ритмічний маршовий виклад, пунктирна декламація та гармонічна напруга (d-moll), що окреслюють тематичну опозицію між приватним і політичним вимірами. Партія Ромео для мецо-сопрано *en travesti* відзначається кантиленною лінією, емоційною гнучкістю та динамічною диференціацією, що втілює образ шляхетного героя поза гендерною бінарністю. Джульєтта (сопрано) у своїй арії-молитві «*Oh quante volte*» постає як символ жіночої чуттєвості, а в сцені з Лоренцо – як активний моральний суб'єкт.

Тебальдо (тенор) представляє тип риторичного антагоніста: його арія «*È serbata a questo acciaro*» у стилі героїчного монологу поєднує різку ритміку, пунктир та агресивну інтонацію, контрастуючи з ліризмом Ромео. Ансамблеві сцени (зокрема дуети Ромео й Джульєтти та тріо з Капелліо) функціонують як поліфонічні драматургічні вузли, де кожен голос має автономну лінію й афективну траєкторію.

Хорові сцени відіграють роль колективного персонажа з функціями античного хору – від експозиційної функції до символічного очищення у фіналі. Оркестровка опери стримана, прозора, з акцентом на *sostenuto*-фактуру, остінатні формули й тонке темброве моделювання, що супроводжує та підкреслює вокальну лінію без перевантаження.

Таким чином, опера «Капулетті та Монтеккі» постає як концентрована белькантова трагедія, в якій музика виконує структуроутворюючу, емоційну

та символічну функцію, а драматургія – переосмислює архетип кохання й жертви у політичному контексті.

*Ромео в опері Белліні* постає як багатогранний персонаж, чий образ формується в тісному зв'язку з естетикою *bel canto*. Композитор використовує жіночий голос (м'яке, гнучке мецо-сопрано), аби підкреслити юність і емоційну делікатність героя. Така вокальна природа створює особливу виразність травесті-партії, в якій поєднано ліричну чутливість із героїчною пристрасстю.

Емоційна палітра Ромео втілена через складні, багаті на прикраси мелодійні лінії – з трелями, швидкими пасажами, мелізмами, що потребують надзвичайної вокальної техніки. В них закладено весь спектр почуттів героя: від ніжної закоханості до глибокого болю, гніву й рішучості. Ліризм і внутрішня напруга особливо проявляються у дуетах з Джульєттою та в арії «*Se Romeo t'uccise un figlio*», де герой демонструє поєднання благородства, сили й глибокої скорботи. Він висловлює прагнення до миру і водночас – трагічне усвідомлення неможливості уникнути жертв.

Ромео не лише юний закоханий, а й провідник роду Монтеккі, що несе на собі відповідальність за його долю. Його драматургічна функція полягає в тому, щоби втілити подвійний конфлікт – любовний і політичний. Герой змушений боротися одночасно за почуття й за ідею миру, хоча сам опиняється в центрі трагедії. Усвідомлення неминучості загибелі надає вокальній партії особливого психологічного напруження, а сцени смерті Ромео – глибокого емоційного резонансу.

Партія Ромео вирізняється ліричною насиченістю та драматичною виразністю, що вимагає від виконавиці не лише вокальної, а й акторської глибини. Образ поєднує героїчні маскулінні риси – силу, честь, рішучість – із фемінною емоційністю – ніжністю, вразливістю, здатністю до самопожертви. Цей контраст створює характерну для *bel canto* амбівалентність образу.

Гендерна складність образу Ромео розкривається через специфіку вокальної презентації: поєднання жіночого голосу з чоловічою роллю, типове для італійської оперної традиції бароко та раннього романтизму, створює гендерну неоднозначність. Як підкреслює Юань Сінь (Юань Сінь, 2023), жіночий за тембром голос на сцені втілює риси мужності, лідерства, сили – особливо у кульмінаційних сценах. Така травесті-модель надає персонажу додаткової експресії, уможлиблює гнучке трактування його емоційної природи.

У вокальній драматургії Белліні цей баланс між чоловічим і жіночим вираженням досягає особливої художньої цілісності. Низький жіночий голос дозволяє поєднувати ліричну виразність і героїчну напругу, посилюючи внутрішній конфлікт героя та збагачуючи його психологічний портрет.

У сучасних інтерпретаціях партія Ромео часто розглядається крізь призму андрогінності – як образ, що балансує між гендерними полюсами. Такий підхід дозволяє режисерам і виконавицям віднаходити нові виразні засоби, розширюючи семантичне поле образу без порушення драматичної логіки. В результаті сучасна сцена продовжує експлуатувати гнучкість цього персонажа, підкреслюючи його багатовимірність, вокальну й психологічну складність.

Отже, Ромео в опері Белліні – не просто символ закоханого юнака, а складна фігура з трагічним характером, героїчним обов'язком і глибокими почуттями. Вокально-драматична амбівалентність цього образу – важливий чинник його актуальності в контексті історичної та сучасної оперної сцени.

*Виконавська інтерпретація партії Ромео у виконанні Джойс ДіДонато.*

Серед найяскравіших сучасних трактувань образу Ромео в опері Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі» особливе місце посідає інтерпретація американського лірико-колоратурного меццо-сопрано Джойс

ДіДонато<sup>9</sup>, <sup>10</sup>. Її виконання визнано одним із найглибших і найпереконливіших у світовій оперній практиці, а сама співачка – однією із найкращих виконавиць цієї ролі на сучасній сцені. Її Ромео слугує еталоном поєднання технічної віртуозності з драматичною глибиною, що підкорює слухачів і критиків на провідних оперних сценах світу.

Вокальна трактовка ДіДонато вражає витонченістю, багатством тембру та легкою, природною вокальною лінією, попри складність партії. Її інтерпретація сповнена легкості, гнучкості, точного динамічного нюансування, віртуозного володіння прикрасами, які у її виконанні не сприймаються як зовнішній ефект, а стають виразовими засобами, що поглиблюють психологізм образу.

Технічна досконалість співачки проявляється в бездоганному переході між регістрами – від глибокого, драматичного звучання до ліричних висот. Завдяки цьому вона досягає особливої пластичності, необхідної для втілення суперечливого внутрішнього світу персонажа, який одночасно є і хоробрим воїном, і чутливим закоханим.

ДіДонато надає особливої ваги емоційній складовій партії: її Ромео – не лише символ мужності, але й вразливий, глибоко переживаючий герой. У сценах із Джульєттою співачка створює інтимну, зворушливу атмосферу, наповнену ніжністю й тугою. А у драматичних епізодах – особливо у фіналі – передає трагічну невідворотність долі, втілюючи граничну емоційну напругу, що межує з катарсисом.

В її інтерпретації техніка *bel canto* не є самоціллю – вона повністю підпорядкована сценічному втіленню, де кожен вокальний штрих відповідає психоемоційному стану персонажа. Її акторська гра глибоко прониклива й інтелігентна: вона підкреслює не зовнішній героїзм, а внутрішній конфлікт, постійну боротьбу між обов'язком і почуттями, що формує глибинну драматургію образу.

<sup>9</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=vrJK1Wr\\_Rro](https://www.youtube.com/watch?v=vrJK1Wr_Rro)

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=eDzBqEoPBxw>

Символічна двозначність образу Ромео, закладена композитором і підсилена травесті-природою партії, у виконанні ДіДонато набуває особливої переконливості. Співачка досягає балансу між фемінними тембровими якостями й маскулінними рисами сценічної поведінки, створюючи глибоко андрогінний, емоційно відкритий, сучасно прочитаний образ.

Завдяки поєднанню високої вокальної культури, сценічної виразності та глибокого розуміння стилю *bel canto*, Джойс ДіДонато вважається на сьогодні однією з найавторитетніших і найвпливовіших інтерпретаторок партії Ромео. Її виконання стало еталонним прикладом сучасної оперної інтерпретації, в якій класика оживає в новому, тонкому, багатовимірному звучанні.

### 2.1.3 Образ Ромео в операх Н. Ваккаї та В. Белліні: порівняльна інтерпретологія

Незважаючи на те, що обидві опери («Джульєтта і Ромео» Н. Ваккаї та «Капулетті та Монтеккі» В. Белліні) мають однакову літературну основу<sup>11</sup>, – авторські трактування образу Ромео суттєво різняться, що зумовлено як індивідуальними особливостями композиторських стилів, так і загальними естетичними тенденціями першої половини XIX століття. Уже самі назви опер вказують на різну семантичну домінанту: Н. Ваккаї акцентує увагу на любовній історії, натомість В. Белліні – на клановому протистоянні, політичному конфлікті як рушії дії.

З огляду на музично-драматичні тенденції доби, композиторські інтерпретації образу Ромео виявляють яскраву індивідуалізованість, що простежується вже в самих назвах опер. У кожного з авторів персонаж наділений своєрідною градацією рис характеру й драматургічних функцій.

---

<sup>11</sup>Лібрето Феліче Романі, яке базується на п'єсі Луїджі да Порту «Джульєтта та Ромео» (1524 р.) (Gossett , 2019).

Ніколо Ваккай у своїй опері зберігає канонічну лінію розвитку сюжету, зосереджуючи увагу насамперед на темі кохання між Джульеттою та Ромео. Образ героя у нього постає як чуттєвий, внутрішньо зосереджений романтик, для якого головною цінністю є почуття. Натомість у Вінченцо Белліні драматургічний акцент зміщується у бік політичного конфлікту, що розгортається між Капулетті та Монтеккі. Відповідно, Ромео тут постає не лише закоханим юнаком, а насамперед лідером роду, борцем, стратегом – образ набуває героїко-войовничого характеру.

В обох творах партія Ромео передбачена для жіночого мецо-сопрано, що відповідає традиційній італійській оперній практиці першої половини XIX століття та формує своєрідну травестійну модель втілення персонажа.

У трактуванні Н. Ваккаї образ Ромео постає у дусі класичного романтичного героя, з акцентом на глибоко особистісному, емоційно вразливому внутрішньому світі персонажа. Композитор зосереджує увагу на ліричній тональності та сентиментальності кохання, підкреслюючи чуттєву тональність героя, зануреного у власні переживання. Вокальна лінія Ромео вирізняється витонченістю кантилени, камерною інтонаційною стриманістю та делікатною орнаментикою у стилі *bel canto*, яка виконує функцію емоційного підсилення й поетичного збагачення образу. Мелодичний рисунок побудований на основі рівномірної декламації та плавних аріозних переходів, що надають вокальному висловлюванню цілісності, гнучкості та ліричної завершеності. Особливої драматичної сили набувають дуети з Джульеттою, у яких зосереджуються емоційні згустки почуттів, а виразна стриманість лінії підсилює ефект внутрішньої напруги. Оркестровий супровід, у свою чергу, виконує переважно підтримувальну роль: він не конкурує з вокальною партією, а органічно її доповнює, створюючи м'який меланхолійний фон, що посилює камерну атмосферу особистісної драми. У Н. Ваккаї Ромео – це не діяч і лідер, а ліричний герой, емоційна і поетична



сутність якого втілена через музичну мову виняткової делікатності та внутрішньої зосередженості.

Зовсім іншу інтерпретацію образу Ромео пропонує Вінченцо Белліні, у якого герой постає не лише як закоханий юнак, а й як лідер роду Монтеккі, політичний діяч, воїн і символ трагічної гідності. У трактуванні Белліні драматургія образу набуває значно ширшої амплітуди – від ніжності, емоційної вразливості та внутрішнього сум'яття до рішучості, сили, героїзму та пафосної патетики. Вокальний портрет Ромео конструюється в межах масштабної драматургічної концепції, де композитор інтегрує прийоми *bel canto* у функцію глибокої психологічної характеристики персонажа.

Партія Ромео вирізняється розгорнутою кантиленною лінією, що базується на широких фразах, насичених динамічними й ритмічними контрастами, з частим використанням *rubato*, довгих легатних пасажів, орнаментики, драматичних кульмінацій. Ці стильові риси *bel canto* не просто оздоблюють вокальну тканину, а слугують провідними засобами втілення внутрішнього розвитку героя. Белліні трансформує тип героя-тенора у формат мецо-сопрано-травесті, втілюючи через жіночий голос водночас мужність, честь і глибоко емоційну ніжність. Завдяки цьому вокальна партія Ромео у «Капулетті та Монтеккі» досягає високого рівня емоційної інтенсивності, де сила і крихкість, політична напруга й інтимне почуття співіснують у єдиному художньому образі.

Тож слід зазначити, що попри спільну літературну основу та використання жіночого голосу для чоловічого персонажа, образ Ромео в операх Н. Ваккаї й В. Белліні втілює два різні художні світи: камерну інтимність, побудовану на поетичній емоційності, з одного боку, та епічну трагедійність з акцентом на громадянський пафос – з іншого. Ці відмінності обумовлені не лише індивідуальними стилістичними вподобаннями композиторів, а й ширшим контекстом їхньої естетики, культурних орієнтирів і музично-театральної традиції.

У версії Нікола Ваккаї домінує інтонаційно-декламаційна виразність, що тяжіє до камерного звучання та психологічної інтимності. Образ Ромео позначений стриманістю, глибиною почуттів і пластикою вокального мовлення, яка виразно розкриває внутрішній конфлікт героя. Зокрема, в арії «*Ah! se tu dormi, svegliati al mio pianto*» (сцена з другого акту, де він прощається з непритомною Джульеттою), провідну роль відіграють не ефектні динамічні контрасти, а тонко вибудовані фрази на спадних інтонаціях, що передають зосереджений розпач і напружене емоційне переживання. В цілому, Ромео у Ваккаї постає радше як внутрішньо зосереджений ліричний герой, для якого важливішим є глибинне переживання, а не героїчний жест.

Натомість у трактуванні В. Белліні образ Ромео постає розгорнутою белькантовою партією, де превалює кантиленність, розлогі аріозні форми, яскрава динамічна градація й драматичне напруження. Композитор свідомо створив образ мужнього, пристрасного, але водночас шляхетного героя, який поєднує героїку з глибоким ліризмом. У знаменитій арії «*Se Romeo t'uccise un figlio*» В. Белліні демонструє контрастність тембрових зон, широку теситуру та ритмічну свободу, щоб передати конфлікт між особистими почуттями та обов'язком. Його Ромео – фігура трагічного благородства, що вимагає від виконавиць не лише технічної віртуозності, але й масштабного акторсько-драматичного діапазону.

Образ Ромео в оперних версіях Нікола Ваккаї та Вінченцо Белліні постає ще і як унікальний приклад складної гендерної трансформації, в якій поєднуються сценічна чоловіча ідентичність та жіноча вокальна виразність.

Обидва композитори продовжуючи традицію італійської опери початку XIX століття, застосовували травестійну модель – прийом інсценізації, що передбачає виконання чоловічої ролі жінкою. У трактуванні образу Ромео це виявилось у вокальній партії, що написана для низького жіночого голосу: у Ваккаї – для контральто з глибоким, насиченим тембром і виразною драматичною напругою; у Белліні – для мецо-сопрано, чия

вокальна лінія вирізняється гнучкою мелодикою, витонченим фразуванням і типовою для *bel canto* орнаментикою.

Зіставлення обох партій демонструє різну гендерну репрезентацію образу: якщо у Н. Ваккаї Ромео асоціюється з внутрішньою чуттєвістю та емоційною вразливістю (що підкреслює жіночий тембр голосу), то у В. Белліні – зі шляхетною мужністю, що активно долає межу між вокальною статтю виконавиці та гендерною природою чоловічого персонажа.

Виразним прикладом відмінностей у композиторському трактуванні травестійного образу Ромео постають також сольні номери «*Se Romeo t'uccise un figlio*» з опери В. Белліні та «*Ah! se tu dormi*» Н. Ваккаї. Попри спільну сюжетну основу – історію трагічного кохання Ромео та Джульєтти, – обидва композитори репрезентують радикально відмінні драматургічні концепції, зумовлені різними естетичними орієнтирами в межах стилістики *bel canto*.

У Белліні арія «*Se Romeo t'uccise un figlio*» функціонує як кульмінаційний епізод зовнішнього конфлікту – сцена звернення Ромео до Капелліо з проханням миру та права на кохання. Вона має чітко виражене риторичне спрямування: структурно побудована як монолог-прохання, арія вирізняється широкими кантиленними фразами, напруженою мелодичною лінією з висхідними інтонаціями та складною динамічною шкалою. Вокальна партія вимагає ідеальної реєстрованої злагодженості, контролю над *legato* та драматичною акцентуацією на ключових словах (наприклад, «*pietà*» «*perdono*», «*sangue*»). В той час оркестровий супровід бере активну участь у формуванні конфліктного тла, підкреслюючи патетичну експресію й інтонаційний вектор арії. Тож, образ Ромео постає як носій героїчної риторики, активний учасник політичного протистояння, внутрішньо зібраний і водночас благородно вразливий.

На відміну від цього, арія «*Ah! se tu dormi*» у Н. Ваккаї представляє інтимізований, лірико-рефлексивний пласт драматургії. Сцена виникає в II дії у момент споглядання Ромео ймовірно мертвої Джульєтти, і має характер

внутрішнього монологу, позбавленого зовнішнього конфлікту. Мелодика арії відзначається камерністю, статичністю, використанням малих інтервалів, орнаментальною гнучкістю й переважанням спадних інтонацій. Вокальна лінія зосереджена на нюансуванні динаміки в межах *piano* та *pianissimo*, психологічно насиченій артикуляції та інтонаційній пластичності. Оркестрова фактура прозора, підтримувальна, з мінімальним тематичним розвитком, що підсилює атмосферу трагізму й душевної зосередженості. Ромео у Н. Ваккаї постає як індивідуалістично-ліричний герой, занурений у власні переживання, а не в зовнішній дискурс.

З точки зору вокально-типологічного аспекту, в обох випадках образ Ромео реалізується засобами травестійної партії для меццо-сопрано, що створює специфічну гендерну палітру. У В. Белліні жіночий голос надає образу додаткової патетики та благородної емоційної сили, підсилюючи лідерський, політичний і героїчний компонент персонажа. У Н. Ваккаї ж той самий голосовий тип виконує іншу функцію – втілює вразливість, психологізм і суб'єктивно-ліричну глибину, епічність. У цьому сенсі вокальний тембр як маркер гендерної гібридності відіграє важливу роль у формуванні образу Ромео, підкреслюючи полівалентність його сценічної ідентичності.

Таким чином, аналіз арій «Se Romeo t'uccise un figlio» В. Белліні та «Ah! se tu dormi» Н. Ваккаї дозволяє простежити дві протилежні моделі драматургічного й вокального формування травестійного образу: публічно-експресивну, з притаманною їй героїко-патетичною риторикою, та камерно-ліричну, спрямовану на внутрішню драму й психологічне занурення. Обидві версії репрезентують різні грані белькантової драматургії та демонструють гнучкість образу Ромео, здатного до втілення у різних інтонаційних та емоційних модальностях.

Певна модель узгоджується з концепцією гендерної вокальної репрезентації, що сформульована В. О. Гіголаєвою-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2015), згідно якої жіночий голос, виконуючи чоловічу роль,

утворює багат шарову ідентичність, що втілюється на рівні тембру, артикуляції, динаміки та пластики. У зв'язку з цим, в опері Н. Ваккаї перед нами постає більш фемінізований вокальний портрет Ромео: затемнене, майже сакральне, м'яке та делікатне звучання голосу, як своєрідна «жіноча» модель чоловічої чуттєвості. Цей Ромео не войовник, він жертва пристрасті, яка страждає над тілом коханої Джульєтти, входячи у темряву смерті як у вічну любов. У Н. Белліні ж фемінна якість травесті-подачі образу Ромео врівноважується маскулінністю драматургічної ролі (герой діє, бореться, командує, і лише у другій дії розкривається як люблячий і скорботний). Таким чином, гендерна амбівалентність тут розкривається не тільки вокально, а й сценічно-драматургічно (де голос жінки, який озвучує чоловічу мужність і шляхетність через оптику емоційного гарту).

У нинішній виконавській традиції втілення цих контрастів має різноманітні форми. Для наочного зіставлення ми спочатку звернемося до інтерпретацій арії «*Ah! se tu dormi*» з опери «Джульєтта та Ромео» Нікола Ваккаї, що представляють не тільки різні стильові напрямки, а й навіть епохи розвитку вокального мистецтва.

Інтерпретація певної арії у виконанні Гверріни Фаббрі (1903 р.)<sup>12</sup> та Еліни Гаранчі (2012 р.)<sup>13</sup>, є знаковими прикладами двох принципово різних підходів до *bel canto*: автентичного спадкування стилю ХІХ століття та його сучасного сценічного втілення, що поєднує історично інформовану практику з високим рівнем технічної досконалості.

Історичний запис арії «*Ah! se tu dormi*», здійснений Г. Фаббрі (1866–1946) на початку ХХ століття, а саме у 1930 році, є рідкісним свідченням живої виконавської традиції романтичної доби. В її інтерпретації відчутне глибоке емоційне забарвлення: тембр голосу має тьмяне, приглушене звучання з плаксивим відтінком, що створює ефект скорботної інтимності.

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IKzXQDrxMiA> – Ah! se tu dormi - Guerrina Fabbri (1903) - Giulietta e Romeo (Vaccai).

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Pv97kXqKYIM> – Vaccai: Giulietta e Romeo / Act II: Giulietta! oh! mia Giulietta! - Ah! se tu dormi.

Співачка демонструє особливу пластичність фразування, де закінчення музичних думок немов розчиняються в тиші, ніби то завмираючи на зітханні. Таке виконання глибоко вкорінене в практиці XIX століття – саме тієї, до якої належали М. Маллібран, Дж. Паста й А. Каталані. Цей автентичний тип інтерпретації ґрунтується не на нотному тексті як фіксованому джерелі, а на його стилістичному осмисленні (у записі присутні численні прикраси (мордентні редакценти, гнучкі пасажі, варіаційні зміни повторів), які не зафіксовані у клавірі, однак є характерними для усної традиції *bel canto*. Її *rubato* є надзвичайно вільним, темпо-коливання слідує не за ритмом, а за логікою емоційного вибуху, що повністю відповідає афективній естетиці *romantico patetico* (романтичної видовищності). Камерне звучання фортепіанного акомпанементу у виконанні Сальваторе Коттоне, не вступаючи у постійний діалог із голосом, лише відтіняє паузи, підтримує кульмінації та доповнює драматичний малюнок сцени.

Крізь гендерну призму Гверріна Фаббрі репрезентує ретрофемінізовану модель Ромео, в якій чуттєвість, емоційна вразливість та приглушена темброва палітра домінують над зовнішньою героїкою. Її м'яке *legato*, декламаційне варіювання темпоритму та ламентозність інтонаційної манери створюють образ героя, зануреного у внутрішній світ скорботи. Відмова від імітації маскулінного звучання підкреслює естетику жіночої вокальної природи, що транслює чоловічу емоційність через фемінну чуттєвість, яка не руйнує, а навпаки збагачує її психологічний зміст, та є типовою для романтичного андрогінного ідеалу.

Натомість сучасна інтерпретація Е. Гаранчі, створена у 2012 році у співпраці з оркестром *Teatro Comunale di Bologna* під орудою Іва Абеля, є зразком сучасної сценічної реалізації *bel canto*. Виконання вирізняється глибокою технічною продуманістю, ідеально зваженим диханням і темброво насиченим кантиленним звучанням. Голос Гаранчі має темний, оксамитовий відтінок, а її динамічна палітра охоплює широкий спектр: від ніжнього

*pianissimo* у вступних фразах до насиченого *fortissimo* у кульмінаційних моментах. Особливої уваги заслуговує її фразування, де вокальна кантилена розгортається з внутрішньою логікою, а інтонаційна драматургія підкреслює психологічну глибину кожної фрази. Е. Гаранча трактує образ Ромео як вразливого, інтелектуального героя, що переживає трагедію не зовнішньо, а у внутрішньому, майже філософському плані.

Оркестрова партитура в цій версії виконує функцію тонкого психологічного акомпанементу. Вона не перевантажує вокальне соло, а делікатно підкреслює його емоційні відтінки: наприклад, уповільнення гармонічного пульсу у вступі чи згущення гармонії під час кульмінації допомагають створити ефект затамованого болю, без зовнішнього драматизму. Орнаментика у виконанні Гаранчі мінімалістична, але стилістично вивірена: замість великої кількості віртуозних пасажів – поодинокі, стримані прикраси (аподжітури, морденти), які надають музиці емоційної гнучкості, не порушуючи при цьому стриманої лінійності ваккаївського стилю.

В гендерному ракурсі Еліна Гаранча вибудовує андрогінний вокальний образ, у якому поєднуються маскулінна резонансна глибина голосу, чітка артикуляція й динамічна спрямованість із фемінною інтонаційною мікродраматургією, психологічним *pianissimo* та стриманою орнаментикою.

Такий баланс формує своєрідну сценічну модель гендерної варіативності, в якій емоційна автономність і сценічна інтимність поєднуються зі стилістичною точністю *bel canto*. У цьому контексті жіночий голос, що втілює чоловічий образ, стає засобом художнього перевтілення, обумовленого авторським задумом, а не самостійним вибором гендерної ідентичності виконавиці.

Представлений порівняльний аналіз двох інтерпретацій арії «*Ah! se tu dormi*» з опери «Джульєтта та Ромео» Нікола Ваккаї продемонстрував еволюцію белькантової естетики: від її інтуїтивного втілення (Г. Фаббрі) до осмисленого, реконструйованого і драматургічно зрежисованого виконання

(Е. Гаранча). Арія «*Ah! se tu dormi*» у цих двох виконаннях постає не лише як вокальний номер, а як жива сцена, що втілює змінні концепції вокальної експресії, сценічної психології та музичної естетики від епохи Маллібран до сьогодення. Г. Фаббрі – це, свого роду, живий голос традиції, який несе у собі незаписані коди виконання XIX століття, тоді як Е. Гаранча – це результат глибокої рефлексії над стилем, що віднаходить нове життя в сучасному вокальному театрі. Якщо Г. Фаббрі тяжіє до риторичної експресії, певної архаїчної театральності з елементами плачу і декламації, то Е. Гаранча фокусує увагу на внутрішньому психологізмі, деталізованій емоційній нюансованості й інтонаційній чіткості, властивій сучасному оперному виконавству.

Таким чином, обидва записи мають непересічну музикознавчу й виконавську цінність. Версія Г. Фаббрі є автентичним документом історичної пам'яті *bel canto*, що зберігає його природну імпровізаційність і афективність. Версія Е. Гаранчі є прикладом того, як *bel canto* може бути актуалізованим у XXI столітті без втрати стилістичної чистоти, з новим рівнем драматичної та вокальної витонченості.

В гендерному фокусі Г. Фаббрі демонструє фемінізовану афективну суб'єктивність із домінуванням чуттєвої відкритості, тоді як Е. Гаранча втілює інтелектуалізовану, структуровану модель внутрішнього героя. Обидві інтерпретації ілюструють різні психоестетичні моделі маскулінності, які формуються жіночим голосом у межах травесті-амплуа: від архаїчної сентиментальності до сучасної психологічної багатовимірності. Такий гендерно-вокальний підхід актуалізує не лише історичні, а й ідеологічні аспекти оперної інтерпретації, де жіночий голос стає засобом конструювання нових уявлень про чоловічу чуттєвість, вразливість і емоційну силу.

Для подальшого аналізу нами обрано арію Ромео «*Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada*», що є кульмінаційним емоційно-драматичним епізодом опери В. Белліні, де Ромео постає як герой, що



поєднує гідність воїна з глибокою особистісною драмою. У цій арії сплітаються мотиви честі, гніву, внутрішньої боротьби та благородства. Музична тканина твору вирізняється притаманними *bel canto* рисами – співучими кантиленами, аркоподібними фразами, динамічною палітрою та емоційною оркестровою підтримкою.

Певний номер представлений у трактуванні двох видатних виконавиць сучасності – Еліни Гаранчі<sup>14</sup> та Джойс ДіДонато<sup>15</sup>, які репрезентують одну вокальну школу та естетику доби в різних виконавських умовах: перша – це студійний запис; друга – живе виконання.

Арія «*Se Romeo t'uccise un figlio*» у виконанні Еліни Гаранчі є взірцем стилю *bel canto*, в якому емоційна стриманість поєднується з внутрішньою драматургічною напругою. Мелодична лінія арії вирізняється широкою співучістю, аркоподібною будовою фраз та витонченим *legato*, що створює образ шляхетного, стриманого героя. Оркестрова фактура – легка й прозора, що підкреслює сценічну камерність та відкриває простір для вокальної виразності.

У виконанні Е. Гаранчі арія набуває особливої глибини завдяки насиченому оксамитовому тембру, чіткому фразуванню та тонкій динамічній нюансировці. Її інтерпретація уникає ефектної зовнішньої емоційності, натомість зосереджується на етичному стрижні образу Ромео – не палкого коханця, а благородного миротворця.

Особливої уваги заслуговує студійний характер запису (Ondine, 2001 р.), що забезпечує виняткову якість звуку: мікрофонний баланс дозволяє чітко відчувати усі деталі вокальної лінії, акустична стерильність студії підкреслює темброву чистоту, а відсутність сценічного оточення фокусує увагу слухача виключно на музичному змісті та виконавському трактуванні. Такий формат дає змогу повністю контролювати динаміку,

<sup>14</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Zvv\\_i4QbUkQ](https://www.youtube.com/watch?v=Zvv_i4QbUkQ) – I Capuleti e i Montecchi: Capuleti e i Montecchi, Act I: Se Romeo t'uccise un figlio.

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=AxCIx8ffYX4> – Joyce DiDonato: Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada (Aids-Gala 2013).

артикуляцію й інтонаційний малюнок, що Е. Гаранча втілює з високим ступенем стилістичної точності та вокального аристократизму.

Важливим аспектом є також гендерна репрезентація: Гаранча свідомо не імітує маскулінне звучання, а транслює мужність через жіночу вокальну природу. Її голос звучить не як імітація чоловічого, а як символ андрогінної благородності – внутрішньо зібраної, гідної та позачасової, демонструючи, таким чином, глибоке розуміння як музичної структури, так і багатшарової гендерної символіки образу Ромео в опері Белліні.

У трактуванні Джойс ДіДонато арія «*Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada*» постає як приклад глибоко осмисленої белькантової інтерпретації, де технічна бездоганність тісно поєднується з психологічною глибиною та сценічною виваженістю. Співачка демонструє високий рівень володіння стилістикою *bel canto*: вирізняється м'якою атакою звуку, витонченим фразуванням, тонким динамічним нюансуванням (*messa di voce*, *smorzando*) та віртуозним контролем над вокальними регістрами, особливо з акцентом на насичене й виразне звучання у грудному діапазоні. Темброва палітра голосу набуває благородної глибини й оксамитової теплоти, що формує переконливий образ внутрішньо зібраного, але емоційно насиченого героя. Кожна фраза в її виконанні логічно вмотивована, наповнена інтонаційною енергією та драматургічною завершеністю, а паузи функціонують як носії глибокої внутрішньої напруги.

Особливою експресивністю вирізняється динамічна трактовка арії, що поступово розгортається від стриманого, емоційно напруженого вступу («*Se Romeo t'uccise un figlio*») до кульмінаційного піку «*La tremenda ultrice spada*». ДіДонато майстерно керує цим наростанням, зберігаючи водночас властиву естетиці *bel canto* стриманість та інтонаційну точність. Її інтерпретація уникає зовнішньої патетики, натомість ґрунтується на внутрішньому драматизмі, що знаходить вираз у тонких динамічних градаціях і пластичному фразуванні. Саме цей внутрішній, «стиснутий» героїзм стає визначальною естетичною домінантою образу.

Попри концертний формат на Aids-Gala (2013 р.), сценічна поведінка співачки позначена надзвичайною зосередженістю та цілісністю образу. Її пластика, жести й міміка стримані, але глибоко змістовні, підпорядковані внутрішній логіці драматургії. У такому виконанні Ромео постає як символічна постать – посередник між конфліктними світами, між любов'ю та смертю, обов'язком і почуттям. Оркестровий супровід у виконанні ансамблю Deutsche Oper Berlin під керуванням Дональда Ранніклса поглиблює емоційну насиченість сцени, надаючи музичному полотну особливої експресії та драматичного напруження.

Не менш важливою складовою інтерпретації Дж. ДіДонато є гендерний вимір. У партії, написаній для травесті-амплуа, співачка відмовляється від прямої імітації чоловічої вокальної манери. Натомість вона створює складну вокальну ідентичність, у якій поєднуються характерні риси *bel canto* – гнучкість, нюансування, тембровий ліризм – із маскулінною енергією, рішучістю та внутрішньою концентрацією. Її Ромео виходить за межі бінарного гендерного уявлення, втілюючи андрогінну модель героя, в якій чоловіче й жіноче не протиставляються, а гармонійно переплітаються. Такий ретрофемінізований підхід до травесті-ролі не знецінює героїзму персонажа, а навпаки, збагачує його психологічну глибину та емоційну багатозначність.

Отже, арія «*Se Romeo t'uccise un figlio...*» у виконанні Джойс ДіДонато постає як еталонне втілення *bel canto*-стилю, в якому поєднуються віртуозна вокальна техніка, драматургічна цілісність і сучасне трактування гендерно-рольової природи травесті-амплуа.

На противагу попереднім інтерпретаціям один з записів виконання арії «*Se Romeo t'uccise un figlio*» з опери В. Белліні (Мілан, 1968 р.) іспанським тенором Джакомо Арагаллом<sup>16</sup> демонструє унікальний підхід до ролі Ромео, що традиційно виконується мецо-сопрано в травестійній манері. Вперше,

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=g9Btg9KZ3ng> – «*Se Romeo t'uccise un figlio*» Giacomo Aragall Bellini – Capuleti e i Montecchi. milano 08.01.1968.

під керівництвом Клаудіо Аббадо, адаптована для тенорового голосу, партія Ромео була перенесена в інший вокальний регістр, що суттєво вплинуло на темброву палітру та драматургічну структуру образу.

Вокальна інтерпретація Арагалла вирізняється лірико-драматичним забарвленням, чистим *legato*, виразною дикцією та бездоганим володінням динамічними нюансами. Така манера виконання підсилює мужність і благородство персонажа, а також передає його внутрішню драму – поєднання каяття за вбивство сина Капелліо з прагненням до примирення через любов до Джульєтти. У сцені переговорів із Капелліо, де звучить ця арія, Ромео постає як посланець миру, і виконання Арагалла вдало поєднує дипломатичну стриманість із емоційною напругою.

Вперше співаком було запропоновувати нове прочитання образу героя опери, що поєднує драматизм, вокальну експресію та сценічну переконливість та, з позицій гендерного аналізу, суттєво змінює семантичну структуру партії Ромео. Як було вже сказано раніше, у класичній беллінівській редакції роль створена як травестійна – тобто для жіночого голосу, що виконує чоловічу роль. Така конструкція дозволяє сформувати багаторівневу естетику голосового перевтілення, де жіночий тембр стає носієм ідеалізованої, емоційно чутливої, але героїчної чоловічої ідентичності. Це породжує характерну для *bel canto* естетику «іншого» голосу, в якій інтонаційна двозначність, внутрішній конфлікт та сценічна символіка виходять на перший план.

У версії Арагалла ця багатошаровість нівелюється: чоловічий голос виконує чоловічу роль, що відновлює бінарну відповідність між статтю виконавця і персонажа. З погляду гендерної критики, це означає втрату метафори інверсії, яка в традиційному *bel canto* трактуванні постає як модель тендітної мужності, поєднаної з емоційною вразливістю. Темброва модель Ромео у виконанні Арагалла – це маскулінна вокальна суб'єктність із яскравим, проекційним звучанням, що натуралізує образ, роблячи його більш прямолінійно мужнім, але менш символічно насиченим.

Зникнення травестійної природи образу трансформує сприйняття опери як культурного явища: втрачається шар вокальної гри, гендерної багатозначності та інтерпретаційної подвійності, що були характерними для традиційних постановок. Натомість акцент зміщується на драматичну лінію сюжету, загострений психологізм і зовнішній конфлікт.

## **2.2. Композиторська інтерпретація образу Ромео та його аналогів в операх другої половини XIX-початку XX ст.**

Вважається, що перша трансформація образу Ромео з травестійної ролі до чоловічої відбулась в опері Ш. Гуно. Хоча в період після 1830-го рр. (поява опери В. Белліні) до 1967 (поява опери Ш. Гуно) з'явилися ще опери австрійського композитора Антона М.Шторха/ Anton M. Storch (*Romeo und Julie*, поставлена 31.10.1863 у Відні), мексиканського композитора Мелесіо Мораліса/ Melesio Morales (оперу *Romeo e Giulietta*, написану у 1860 р., у 1863 р. було представлено італійській публіці) та італійця Філіппо Маркетті/ Filippo Marchetti. Його «Ромео і Джульєтта», написана у 1865 р., двічі перероблялась (версії 1872 та 1876 рр.), але наразі є прекрасний запис, здійснений фірмою Gramophone (диригент А. Юркевич, в ролі Ромео – тенор Роберто Юліано). В публікації на сайті фірми Andrew Lamb (Lamb, 2006) слушно вказує, що навіть зараз Маркетті є «не більше, ніж точка переходу на лінії, яка мала привести до каталонської та веризму». Автор наводить інформацію про достатньо прохолодний прийом на прем'єрі опери в Трієсті і майже повну втрату цікавості до автора і до його твору аж до 2005 р., коли її було відновлено на Martina Franca Festival. Та все ж, найбільш відомою оперою на сюжет про Ромео і Джульєтту у другій половині XIX ст. вважається опера Ш. Гуно.

### **2.2.1 Опера Ш. Гуно**

Опера Шарля Гуно «Ромео та Джульєтта» (1867 р.) посідає виняткове місце серед численних адаптацій шекспірівської трагедії,

репрезентуючи синтез французької вокальної традиції, романтичної лірики та витонченого психологізму, характерного для оперного мистецтва другої половини XIX століття. Створена у співпраці з лібретистами Жюлем Барб'є та Мішелем Карре, ця версія є зразком трансформації літературного першоджерела у нову форму музично-драматичної структури, де акценти зсуваються від соціально-політичної складової конфлікту до поглибленої інтерпретації внутрішнього світу закоханих.

Як зауважує Б. Д. Фішер (Fisher, 2017), Гуно формує модель трагізму, що постає не як неминучість фатуму, а як естетизована емоційність, втілена у камерній драматургії, витонченій оркестровій палітрі й інтонаційній організації вокальних номерів. Зберігаючи загальну канву шекспірівського сюжету, композитор водночас запроваджує ряд поетичних і композиційних модифікацій, найсуттєвішою з яких є акцент на психологічній динаміці стосунків між Ромео та Джульєттою. П'ятиактна структура опери вибудовує цілісну вокально-драматургічну арку (від першої зустрічі до трагічного фіналу) з використанням дуетів як основних інтонаційних вузлів, через які розгортається емоційна логіка твору.

У першому акті драматургічний фокус сконцентровано на сцені балу в домі Капулетті, де звучить арія Джульєтти «*Je veux vivre*» – мініатюрний психологічний портрет героїні у стані емоційної наївності. Арія має танцювальну вальсову основу, колоратурні пасажі та віртуозну орнаментику, що, за своєю суттю, функціонує як символ юності та внутрішньої свободи. Вокально цей номер передбачає поєднання технічної досконалості з акторською пластичністю, створюючи багатогранний образ, ще не позначений трагізмом.

Друга дія починається сценічною реалізацією балконної сцени, в якій аріозо Ромео «*Ah! lève-toi, soleil!*» постає центральним емоційним ядром. Як зазначає Фішер (Fisher, 2017), саме ця сцена втілює домінуючий рис французької романтичної опери – ідеалізовану метафізику кохання, що відображається у хроматичній мові, м'якому *legato*, розчиненому

оркестровому тлі з використанням арфи й дерев'яних духових. У вокальному плані арія Ромео вимагає від виконавця здатності до розгорнутої кантилени, тонкого нюансування й тембрової чуттєвості тенорового звучання.

У третьому акті відбувається кульмінаційний драматичний злам: інтимність таємного шлюбу контрастує з ескалацією насильства (дуель Ромео з Тібальтом, смерть Меркуціо). Оркестрова фактура затемнюється, з'являються маршеві ритми, а гармонічна мова загострюється. Фішер (Fisher, 2017) відзначає, що композитор конструює поляризований простір між ліризмом та трагізмом, оперуючи зіткненням тематичних інтонацій і регістрів.

Четверта дія є осередком жіночої психології: арія Джульєтти «*Amour, ranime mon courage*» репрезентує складний емоційний спектр – від молитви до відчаю. Композитор використовує змінність метру, темпові коливання, гармонічні модуляції та оркестрові кульмінації як засоби внутрішньої драматургії. Цей вокальний номер розкриває героїню як суб'єкта морального вибору, що перетворює індивідуальну трагедію на акт етичної рішучості.

Фінальна дія – своєрідний музичний еквівалент катарсису. У крипті Капулетті звучить заключний дует закоханих перед самогубством Джульєтти. Як зауважує Фішер (Fisher, 2017), цей дует функціонує як музичне піднесення смерті до кульмінаційної точки любові. Оркестрова тканина тут витончено стримана, з домінуванням пічкато струнних та гармонічним наростанням, що створює атмосферу трансцендентного спокою та екзистенційного очищення.

Вокальні партії Ромео й Джульєтти у Гуно є прикладом високого вокального стилю французької опери: тенорова партія тяжіє до ліричного регістру з розвиненою кантиленою лінією та здатністю до емоційного колориту, тоді як партія Джульєтти поєднує колоратурну техніку з ліричною експресією. За словами Фішера (Fisher, 2017), саме в цих ролях

унаочнюється дуальність французької оперної естетики – витонченість і пристрасність, віртуозність і щирість.

Таким чином, опера «Ромео та Джульєтта» Шарля Гуно постає як зразок інтерпретації шекспірівського матеріалу в естетиці французького романтизму, де музична структура, драматургія та вокальна виразність слугують засобами художнього втілення трагічного кохання, яке набуває майже сакрального виміру.

*Образ Ромео в опері Шарля Гуно «Ромео і Джульєтта»* – глибоко ліричний, поетизований портрет закоханого юнака, який репрезентує романтичний ідеал чоловічого героя у французькій оперній традиції. У трактуванні Ш. Гуно, на відміну від більш войовничого або політично забарвленого образу Ромео в італійських адоптаціях (наприклад, у В. Белліні чи Ф. Чілеа), домінує інтимна, поетична, емоційно тендітна модель маскулінності, яка підкреслює здатність до глибокого почуття, жертвовності й внутрішньої трансформації

На сцені Ромео постає передусім як коханець і поет, а не як громадянин або воїн. Його перша поява пов'язана з балом у палаці Капулетті, де він одразу ж занурюється в сферу емоційного захоплення. Його образ формується не через дію чи зовнішній конфлікт, а через вокальну експресію почуттів, що досягається завдяки мелодизму, кантилені, плавним фразам, широкому динамічному спектру. В арії «*Ah! lève-toi, soleil!*» (II дія) Ромео звертається до Джульєтти мов до небесного світила, демонструючи поетичне мислення й м'який ліричний темперамент.

Композитор свідомо формує образ Ромео засобами французького *bel canto* – з притаманною йому витонченістю фразування, делікатною оркестровкою та хроматичною гармонією. Ромео в Гуно – це сублімований архетип романтичного героя, чия ідентичність визначається не силою, а емоційною чутливістю. Його вокальна партія побудована таким чином, що вимагає від тенора не лише технічної майстерності, а й здатності до



драматичного занурення в інтимні переживання, що відрізняє французький романтичний стиль від італійського героїзму.

У третій дії відбувається перелом у розвитку образу: Ромео змушений вбити Тібальта після загибелі Меркуціо. Проте навіть тут він не постає агресивним чи войовничим – його реакція драматично-пригнічена, він занурений у саморефлексію й етичні сумніви, що підкреслює глибину внутрішнього конфлікту персонажа. Цей епізод не супроводжується героїчним пафосом, як у багатьох італійських операх, а натомість має трагічне забарвлення й музично оформлений у мінорних регістрах.

У фінальній дії образ Ромео досягає повного драматичного й емоційного розвитку. Дуєт смерті в усипальні є вершиною його внутрішньої еволюції. Вибір померти разом із Джульєттою репрезентує максимальний ступінь романтичного ідеалу жертвовності, притаманний французькій сентиментальній традиції. Тому сцена смерті Ромео – це акустичний акт кохання, що проникає у сферу трансцендентного.

Партія Ромео в опері Шарля Гуно «Ромео і Джульєтта» належить до амплуа легкого ліричного тенора (*lyrique-léger*), що передбачає поєднання м'якого, світлого тембру, гнучкої кантилени й витонченого фразування. Такий вокальний тип не уособлює традиційної маскулінної героїки, а навпаки – підкреслює юнацьку ніжність, емоційну вразливість і поетичну тонкість, наближену до жіночої експресивності.

У цьому аспекті образ Ромео набуває гендерної амбівалентності: він представлений не як войовничий герой, а як коханець-лірик, чия сила – у здатності до глибокого переживання, мрійливості, м'якості. Вокальна лінія арії «*Ah! lève-toi, soleil!*» потребує не демонстрації мужності, а інтимної інтонації, контролю над *piano*, *morendo*, гнучкого дихання, що формує образ чуттєвого та романтизованого чоловіка, близького до ідеалу романтичної епохи.

Гендерна характеристика образу Ромео Шарля Гуно виявляє складну та символічно навантажену модель чоловічості, що віддзеркалює культурні

трансформації у сприйнятті маскулінності в опері другої половини XIX століття. На відміну від баритонових чи героїко-тенорових архетипів мужності, Ромео Гуно – це тенор-лірик, наділений емоційною вразливістю, поетичною уявою, вишуканістю почуттів, що наближує його до андрогінного ідеалу романтичного героя.

У вокальному плані партія Ромео репрезентує типову для французького ліричного тенора гендерну амбівалентність: поєднання чоловічої інтенції з ніжністю, афектаційністю, майже фемінізованою м'якістю фразування. Як підкреслює С. Маклері, французька оперна традиція, на відміну від італійської чи німецької, часто підважує бінарну опозицію «чоловіче–жіноче», натомість експонуючи маскулінність як поле внутрішнього сумніву, афективності та еротичної чутливості (McClary, 1991: 128). Тому Ромео постає не як традиційний агоніст, а як персонаж, чиє геройство полягає у здатності кохати, співчувати, страждати й жертвувати.

Візуальна та вокальна репрезентація героя формується у категоріях поетичного еротизму: вже в арії «*Ah! lève-toi, soleil!*» Ромео звертається до Джульєтти мов до обожнюваної богині, що виводить його маскулінну ідентичність у площину суб'єкта, захопленого інтимністю, а не силою. Як зазначає Х. Хедлок, подібні герої – «співці кохання» – функціонують у гендерній логіці опери як посередники між активним і пасивним, мужнім і жіночим, створюючи гібридну ідентичність (Hadlock, 2000: 97).

У фіналі, коли Ромео свідомо обирає смерть після втрати коханої, втілюється романтична модель жертвовної маскулінності, яка протистоїть патріархальній ідеї чоловіка-лідера. Герой не воює й не протистоїть системі, як це часто трапляється в операх з політичним підтекстом (наприклад, в опері «Капулетті та Монтеккі» В. Белліні); натомість він обирає етичний шлях – з'єднання з коханою через смерть, що закріплює в опері Ш. Гуно концепт кохання як трансцендентного акту, який перевершує гендерні межі.

Психоаналітична критика (зокрема, робота К. Аббате (Abbate, 1996)) інтерпретує подібні образи як маскулінні проєкції жіночого початку, що

дозволяють глядачеві ідентифікуватися з чоловічим героєм, котрий переживає почуття в «жіночій» манері – співпереживанням, емоційною розвиненістю, тілесною вразливістю. Таким чином, образ Ромео функціонує як гендерно амбівалентна конструкція, де елементи традиційної мужності піддаються й переплітаються з рисами, типово асоційованими з жіночістю.

Представлений далі порівняльний аналіз різних інтерпретацій арії Ромео «*Ah! lève-toi, soleil!*» з опери Ш. Гуно дозволяє виявити не лише виконавські втілення провідних тенорів (А. Крауса, Р. Аланьї, Й. Кауфмана), а й глибинні естетичні та гендерні моделі, закладені у вокальній репрезентації образу романтичного героя.

У виконанні Альфредо Крауса арія Ромео «*Ah! Lève-toi, soleil!*»<sup>17</sup> постає як зразок вишуканої вокальної інтерпретації, що поєднує виняткову технічну майстерність із глибокою емоційною насиченістю. Тенор Крауса демонструє класичний тембр *lyrique-léger* з м'яким, дзвінким верхнім регістром, ідеальним для втілення образу юного закоханого. Його голос звучить легко, прозоро, але при цьому має опору та щільність у середньому регістрі, що дозволяє створити повноцінний драматургічний малюнок без втрати ніжності інтонацій.

Фразування у виконанні Крауса відзначається бездоганною кантиленною лінією. Співак надзвичайно точно володіє диханням, що дозволяє йому будувати довгі мелодичні арки без відчутного зусилля, зберігаючи природну музичну інтонацію. Динамічні нюанси виконуються вишукано – *crescendo* й *diminuendo* плавні, логічно вмотивовані, а *legato* — винятково органічне, що надає арії ліризму й емоційної щирості.

Вимова французького тексту у виконанні Крауса виразна й делікатна: артикуляція голосних та приголосних зберігає фонетичну точність, не

---

<sup>17</sup> ALFREDO KRAUS SINGS «AH! LEVE-TOI, SOLEIL» – <https://www.youtube.com/watch?v=Ep8tiHqv98A>

перешкоджаючи музичному плину. Особливо помітна акцентуація на ключових словах (особливо у вигуках «*soleil*», «*lève-toi*» – які подані з особливою інтонаційною експресією). Тут вокальна лінія не лише передає зміст слів, а й підсилює образне наповнення – захоплення, прагнення, тремтливу пристрасть.

Концертно-сценічна подача Крауса – стримана, але виразна. В його виконанні відчувається внутрішнє переживання героя, сконцентрованість на музичній і поетичній структурі твору. Виконавець уникає надмірної театральності, натомість досягає емоційної виразності засобами нюансування, міміки, інтонаційної гри та тембрового багатства.

З точки зору гендерної характеристики, виконання Крауса втілює типово «маскулінний» вокальний образ – чоловічий голос із чітко окресленими теноровими рисами: сила, блиск, м'якість у верхньому регістрі, упевнена опора на грудному резонаторі. Водночас інтерпретація Крауса демонструє важливу рису лірико-героїчного тенора – поєднання мужності та чуттєвості, що втілює архетип Ромео як ідеалізованого юнака-коханця. Це образ – не воїна, а поета, не героя битв, а героя серця – дозволяє співакові акцентувати саме інтимні, вразливі сторони чоловічої природи, водночас не втрачаючи гідності й сили.

Отже, інтерпретація Альфредо Крауса – це не лише технічно досконале виконання арії Ш. Гуно, а й яскраве втілення гендерної естетики образу Ромео у французькій оперній традиції: витонченої, шляхетної, емоційно глибокої та зразково вокальної.

В арії «*Ah! lève-toi, soleil!*» (постановка Королівської опери, Лондон, 1994 р.), Роберто Аланья<sup>18</sup> створює глибоко зворушливий і цілісний образ Ромео, втілюючи його внутрішню експресію не лише засобами вокальної техніки, але й повною драматичною зануреністю в сценічну ситуацію. На відміну від виконання Альфредо Крауса, яке представляє ідеалізовану,

---

18 Romeo & Juliette: Alagna sings «Ah, lève-toi soleil !» (ROH 1994 ) – [https://www.youtube.com/watch?v=keJqtf1\\_slc](https://www.youtube.com/watch?v=keJqtf1_slc)

концертну версію образу з рафінованою вокальною лінією та дистанційованою подачею, інтерпретація Аланьї інтегрована в оперну виставу, що додає її звучанню контекстуальної щільності й емоційної динаміки.

Р. Аланья демонструє виняткову фразувальну майстерність: його спів відзначається пластичним *legato*, витонченими динамічними переходами, тонкою градацією звукових відтінків – від ніжного *pianissimo* у зверненні до Джульєтти до драматичного піднесення кульмінаційної фрази. Особливе значення має його дикція, що як для франкофонного тенора, є майже еталонною: кожне слово вивірене, природно інтоноване, що дозволяє розкрити психологічну глибину тексту. Вислови на кшталт «*Elle rêve... elle dénoue une boucle...*» звучать не просто як поезія, а як інтимна сповідь.

Завдяки високій вокальній майстерності, досконалому володінню диханням та тонкому резонансному контролю, виконавець невимушено інтегрується у звучання оркестрової тканини, яку супроводжує делікатний, чуттєвий акомпанемент. Оркестр веде емоційно вивірену лінію, акцентуючи ліричні нюанси та психологічні зміни героя, створюючи атмосферу нічної інтимності. У цьому взаємопроникненні вокального й оркестрового початків арія постає як завершена драматургічна цілісність.

Сценічна поведінка співака – стримана, але насичена внутрішньою напругою. Жести мінімальні, погляд сповнений тремтіння – Аланья створює враження, що Ромео справді бачить Джульєтту вперше, і це відкриття — сакральне. Його паузи перед ключовими фразами несуть значення, драматургічно затримують розвиток, підсилюючи емоційний вплив. Саме цей момент сценічної реальності виокремлює виконання Аланьї як живу частину оперної вистави, а не лише вокальний номер.

У гендерному вимірі інтерпретація Аланьї відповідає амплу тенора *lyrique-léger*, що поєднує чоловічу чуттєвість із поетичною емоційністю. Його Ромео втілює не агресивну маскуліність, а витончену форму юнацької закоханості – з інтонаційно-ніжною манерою, що апелює до

романтичного ідеалу «жіночого» типу чутливого героя. У цьому аспекті виконання Аланьї виступає як вокально-гендерний контрапункт до традиції травестійного Ромео (мецо-сопрано) у Н. Ваккаї та В. Белліні: тут – саме тенорова ідентичність, але не героїчна чи войовнича, а тонка, зворушлива й вразлива. Така інтерпретація, заснована на нюансах звукової мови, деконструє стереотипну маскуліність, створюючи багатовимірний вокальний портрет Ромео як персонажа емоційної відкритості, схильного до мрійливості й щирої сповіді.

Тож, інтерпретація Роберто Аланьї становить зразок органічного синтезу вокальної техніки, сценічного втілення, гендерної чутливості й драматургічного мислення. Його Ромео – це не лише голос, а жива присутність, що втілює ідеал романтичного героя в усій його тендітній, але пристрасній вразливості. На відміну від академічної, хоч і бездоганної версії А Крауса, Аланья включає арію в живий театральний процес, створюючи багатовимірну і повнокровну драматичну подію.

Арія Ромео «*Ah! Lève-toi, soleil!*» у виконанні Йонаса Кауфмана<sup>19</sup> постає зразком сучасної інтерпретації романтичного героя з акцентом на драматичну глибину та героїчну чуттєвість. Тембр співака – насичений, густий, із баритональним забарвленням – одразу віддаляє слухача від традиційної моделі лірико-тенорового Ромео, яку втілювали попередні виконавці. Й. Кауфман створює образ не юного мрійника, а зрілого, внутрішньо заглибленого чоловіка, пристрась якого має екзистенційний вимір. Його вокальна манера вирізняється широким фразуванням, ретельно вивіреною динамікою та стриманим використанням портаменто, що забезпечує вишукану виразність без надмірної сентиментальності.

Особливо виразною є кульмінаційна фраза «*L'amour! Ah! Lève-toi, soleil!*», яку співак вимовляє з витонченим підйомом до *forte*, передаючи не лише закоханість, а й фатальне передчуття неминучої трагедії. Диригент

<sup>19</sup> Roméo et Juliette, Acte II: «L'amour... Ah! Lève-toi, soleil!» – <https://www.youtube.com/watch?v=s8e6lnaPH1Y>

Бертран де Бії забезпечує оркестрову підтримку, що не затьмарює соліста, а створює ефект нічного марева – м'які струнні, делікатні нюанси динаміки й повільний темп дозволяють вокальній лінії органічно «дихати» і розгортатися у просторі. Дикція Кауфмана дещо затемнена на користь тембрової глибини, однак ключові слова фраз добре артикульовані, що дозволяє зберегти емоційну ясність арії.

Гендерна характеристика інтерпретації Й. Кауфмана суттєво відрізняється від традиційної травестійної або лірико-ліричної моделі. Замість тендітного, майже фемінного Ромео, який у минулому міг трактуватися як гендерно амбівалентна фігура (особливо у жіночих або лірико-дискретних тенорових виконаннях), Кауфман втілює маскулінного героя з виразно чоловічою вокальною структурою. Його Ромео – це не поетичний юнак, а чоловік, чуттєвість якого поєднується з внутрішньою силою, гідністю й трагічним усвідомленням фатального кохання. Таким чином, інтерпретація Кауфмана зміщує гендерний вектор образу в бік героїчного маскулінного ідеалу романтизму.

Загалом виконання Йонаса Кауфмана можна трактувати як реконструкцію романтичного героя з позицій ХХІ століття, де глибокий вокальний тембр, стримана емоційність і героїчний жест співіснують з інтимною щирістю, перетворюючи Ромео на символ дорослої, гідної, але приреченої любові.

Також обов'язково треба відзначити, що однією з ключових інновацій Шарля Гуно в опері «Ромео і Джульєтта» стала *свідома відмова від усталеної в італійській традиції практики травестійного втілення образу Ромео*. У творах Ніколо Ваккаї («Джульєтта і Ромео», 1825 р.) та Вінченцо Белліні («Капулетті та Монтеккі», 1830 р.) партія Ромео виконувалась мецо-сопрано (контральто), що надавало герою андрогінних рис і відповідало естетиці *bel canto*, де ліричний герой часто втілювався через жіночий голос. Натомість Ш. Гуно, першим з композиторів, вирішив втілити образ Ромео в

партії для тенора-чоловіка, чим радикально переосмислив як вокальний, так і гендерний профіль персонажа.

Цей крок був не лише вокально-типологічним зрушенням, але й виявом нової естетичної та культурної парадигми. Як зазначає М. Е. Смар (Smart, 2001), французька оперна традиція середини XIX століття все активніше відходила від белькантової моделі *androgyne hero* на користь героя, який міг поєднувати чоловічу ідентичність із поетичною чуттєвістю. У цьому контексті Ш. Гуно утверджує тенорову модель коханця-лірика, що здатна передати не тільки пристрасть, але й глибоку інтимність, афективність і моральне зростання.

С. Маклері (McClary, 1991) також акцентує на тому, що вокальні рішення Ш. Гуно віддзеркалюють глибші зміни у сприйнятті маскулінності в музичному мистецтві. У її аналізі французька романтична опера функціонує як простір, де традиційна опозиція «чоловіче – жіноче» підважується, а маскулінна ідентичність переплітається з рисами емоційної вразливості, чуттєвості та еротичної мрійливості.

Схожий підхід демонструє Г. Хедлок (Hadlock, 2000), яка розглядає французьких оперних героїв як гібридні фігури – не воїнів, а «співців кохання», які втілюють гендерну амбівалентність і функціонують як медіатори між активною та пасивною ідентичністю. Саме таким є Ромео у Гуно: тенор, чия партія вимагає тонкого фразування, м'якого *legato*, гнучкого дихання, делікатного *piano* – тобто технік, традиційно асоційованих із жіночим типом вокальної експресії.

Дж. Паслер (Pasler, 2001) підкреслює, що тенорові партії французької опери другої половини XIX століття, зокрема у творах Гуно та Массне, сформували нову вокальну парадигму – героя не зовнішнього конфлікту, а внутрішньої рефлексії, суб'єкта інтимного, етичного переживання. Ромео у цьому сенсі стає втіленням не героїчного пафосу, а поетичної трансценденції.



Б. Д. Фішер (Fisher, 2017) наголошує на унікальності вокального профілю Ромео у Гуно (це не традиційний *bel canto*-тенор із яскравим драматизмом, а *lyrique-léger* – з гнучкою кантиленою, ніжним тембром і м'якою динамікою). Саме такий вокальний типаж дає змогу створити образ закоханого, який мислить і відчуває, а не бореться чи стверджується через силу. Завдяки цьому інтонаційна мова опери фокусується не на агоністиці, а на внутрішньому розвитку героя.

Отже, рішення Шарля Гуно відмовитися від травестійної традиції на користь створення тенорової партії для Ромео відображає не лише зміну стилістичного підходу, але й глибокий естетичний і гендерний зсув у бік нової моделі чоловічості, що поєднує делікатність, емоційну насиченість і ліричну чуттєвість. Завдяки цьому опера «Ромео і Джульєтта» займає особливе місце в оперній інтерпретації шекспірівської теми, адже не лише пропонує нове бачення образу, а й руйнує усталені уявлення про вокальне і драматичне втілення чоловічого героя, відкриваючи перспективи для його переосмислення в межах романтичної оперної естетики.

### 2.2.2 «Gloria» Ф. Чілеа (1907р. )

Опера «Глорія» («*Gloria*») Франческо Чілеа, створена у 1907 році, постає як знаковий приклад синтезу романтичної мелодійності та веристської експресії в італійському музичному театрі початку ХХ століття. Як зазначає А. Маллах (Mallach, 2006), у монографії «*Francesco Cilea: A Biography*», цей твір був спробою композитора розширити межі власної творчої мови, поєднуючи ліризм бельканто з драматургічною щільністю нового часу.

За словами А. Маллаха (Mallach, 2006), драматургічним джерелом опери стала п'єса Віктор'єна Сардю «*La Haine*» (1874 р.), яку переробив для сцени лібретист Артуро Колаутті. Дія відбувається в середньовічній Сієні, охопленій конфліктом між двома політичними таборами – гвельфами і гібелінами. На тлі цієї боротьби постає трагедія кохання між Глорією,

дочкою ватажка гвельфів, та Ліонетто, молодим гібеліном, що вбив її батька. Сюжетна лінія тяжіє до зразків романтичної трагедії, зокрема «Ромео і Джульєтти», але з характерним для веризму фаталізмом, акцентом на суспільну обумовленість трагічного вибору та моральну дилему.

Прем'єра опери «Глорія» відбулася 5 квітня 1907 року в театрі *La Scala* в Мілані, під орудою Артуро Тосканіні. Головну партію (Глорію) виконала видатна українська співачка Соломія Крушельницька, партію Ліонетто – Джованні Дзенателло. Однак, як зауважує А. Маллах (Mallach, 2006), попри видатний виконавський склад, опера не мала великого успіху та була знята з репертуару після кількох вистав. Причиною, на думку дослідника (Mallach, 2006), стало перевантаження драматургії та порівняна відсутність тієї мелодійної привабливості, яка була притаманна операм сучасника Ф. Чілеа – Джакомо Пуччіні (зокрема домінантного автора італійської сцени того часу та палкого шанувальника української *prima donna* Соломії Крушельницької).

Музична структура опери «Глорія» за А. Маллахом (Mallach, 2006), відзначається витонченою оркестровкою, насиченою колористикою та драматичною напругою. Вокальні партії Глорії та Ліонетто поєднують кантиленну лірику з емоційною інтенсивністю. Особливо виразною є партія Бардо – баритонального персонажа, який втілює мстивість і жорстку вольову лінію. Оркестрова партія функціонує як драматургічно повноцінно, активно впливаючи на розвиток емоційної атмосфери сцен та підкреслюючи внутрішню динаміку конфліктів.

Попри початковий неуспіх, «*Gloria*» зберігала сценічне життя в кількох італійських театрах того часу. Як наголошує Маллах (Mallach, 2006), нові постановки з'явилися вже у 1908 році в Римі, 1909 – у Неаполі (з Еммою Кареллі), а в 1932 – у театрі *San Carlo*, у скороченій версії.

Відродження інтересу до твору відбулося значно пізніше – у 1997 році в Сан-Джиміньяно, потім у Нью-Йорку (2018 р., *Teatro Grattacielo*) та Кальярі (2023 р.), де головну партію виконувала Анна Бартолі.

Сам композитор Франческо Чілеа, за словами Маллаха (Mallach, 2006), згодом охолонув до цього твору, вважаючи його радше наслідком редакторського замовлення від видавництва «*Sonzogno*», а не щирим естетичним висловом. Однак, незважаючи на певну професійну дистанційність автора, оперний твір «Глорія» демонструє витончену оркестрову техніку, структурну драматургічну цілісність та глибину психологічної характеристики персонажів, що дозволяє розглядати її як репрезентативний зразок перехідної моделі між романтизмом і модерністськими тенденціями в оперному мистецтві.

Запис опери Франческо Чілеа «*Gloria*» у постановці фестивалю в Сан-Джиміньяно (1997 р.)<sup>20</sup> є унікальним документом, що відтворює рідкісну сценічну реалізацію цього маловідомого твору композитора. Вистава була записана наживо в атмосферній локації просто неба серед середньовічної архітектури міста Сан-Джиміньяно, що надало постановці особливої історичної автентичності й емоційної сили. У головних партіях виступили видатні італійські солісти: Фіоренца Чедолінс (*Gloria*), яка поєднує драматизм веристської школи з витонченою кантиленою; Альберто Купідо (*Lionetto de' Ricci*) з виразним теноровим тембром; Паоло Рудж'єро (*Bardo*); Дуччо Даль Монте (*Aquilante de' Bardi*) та Вітальба Моска (*La Senese*). Оркестр і хор фестивалю виконував партитуру під керівництвом диригента Марко Паче, хормейстер – Джампаоло Маццолі. Звучання оркестру передає розгорнуту пізньоромантичну фактуру з ознаками впливу вагнерівської гармонії та французького оркестрового імпресіонізму. Постановка охоплює повну тридійну версію опери у редакції 1932 року й стала основою для випуску повного аудіо- та відеозапису лейблом Kicco Music (1998 р.). Арії та ансамблі у виконанні Чедолінс і Купідо вирізняються високим рівнем вокальної техніки, інтонаційною виразністю та глибоким сценічним проникненням в емоційний світ героїв. Цей запис є важливим джерелом для

---

20 Francesco Cilea (1866-1950): "Gloria"(1907) <https://soundcloud.com/gbopera/francesco-cilea-1866-1950-gloria1907>

дослідження творчої спадщини Ф. Чілеа, адже опера «*Gloria*» рідко з'являється в сучасному театральному репертуарі, однак репрезентує цікавий перехідний етап між романтичною оперною традицією та естетикою модерного музичного театру початку XX століття.

Запис опери «*Gloria*»<sup>21</sup> у постановці RAI 1969 року з Маргерітою Роберті в головній партії, є знаковим прикладом ліричної драми на межі романтизму й веризму, де відбувається складна трансформація вокальних і гендерних моделей. Цей запис дозволяє реконструювати повну драматургічну структуру та вокально-виразну палітру опери, відкриваючи її як твір глибокого психологізму, морального конфлікту та гендерної символіки.

У першому акті основна увага зосереджена на формуванні конфлікту честі й кохання. Арія Глорії «*Fonte muta e profonda*» (6:25) постає як глибоко інтимна сповідь. Голос Роберті – насичений, м'який, забарвлений смутком – передає не лише емоційну вразливість, а й приховану силу. Глорія – не пасивна героїня-символ, а жінка, що має власний голос, власну драму і моральну суб'єктність. Її внутрішній світ артикулюється через мелодію, що тяжіє до *cantabile*, із довгими фразами та м'якими динамічними коливаннями.

Контрапунктом виступає партія Ліонетто – героїчного тенора, чий музичний профіль розкривається у сцені «*Storia ho di sangue*» (13:17). Це постать чоловіка, вкоріненого у коди честі та кровної помсти. Проте вокальна лінія не надто жорстка: вона вже містить елементи сумніву, що згодом розвинуться в емоційне розщеплення. Ліонетто – не традиційний герой, а чоловік, що коливається між зобов'язанням і пристрастю. Гендерно він набуває рис «м'якої маскулінності», втіленої у тремтливому фразуванні, нерішучості інтонації та зниженні героїчного пафосу.

Другий акт поглиблює внутрішні суперечності героїв. Арія Глорії «*Oh mia cuna*» (29:53) розкриває її як жінку, що не втекла від конфлікту, а

<sup>21</sup> Francesco Cilea "Gloria" RAI 1969 - <https://www.youtube.com/watch?v=p7PL6H0Sals>.

прийняла його всередину. Спогади про дитинство стають символом втраченої цілісності. Роберті підкреслює це динамічно стриманим, майже сповідальним звучанням. Голос втрачає сценічну зовнішність і стає інтимною інтонацією внутрішнього голосу. У цей момент партія Глорії набуває символіки «нової жінки» – не як фатальної чи покірної, а як трагічного суб'єкта.

Паралельно розгортається арія Ліонетто «*Pur dolente son io*» (48:12), де герой демонструє емоційну вразливість. Його вокальна лінія позбавлена героїчного пафосу і тяжіє до *lirico*, що свідчить про зрушення в бік «інфемінізації» образу – символічної втрати патріархальної сили через кохання. Особливо це помітно у дуеті з Глорією «*Non senti o Gloria*» (53:12), де лідерство в емоційному діалозі фактично переходить до жіночого голосу. Це музичне рівноправ'я, що водночас руйнує класичну гендерну ієрархію.

У третьому акті опера досягає кульмінації як у драматургії, так і у гендерній символіці. Арія Ліонетто «*Come fronda d'ulivo*» (59:41) вирізняється медитативною пластикою. Вона майже позбавлена зовнішнього драматизму – голос звучить ніби всередині самого себе. Це момент внутрішнього очищення, де чоловічий голос втрачає силу заради душевного примирення. Водночас «*Magnificat*» (1:03:55), який виконує єпископ і хор, накладає сакральну рамку на індивідуальну драму, переводячи її в площину духовного спокути.

Остання арія Ліонетто «*Gloria, ove sei*» (1:11:10) – кульмінаційна точка всієї опери. Це не просто заклик чи реквієм, а внутрішній крик героя, що втратив не лише кохану, а й самого себе. Темброва драматургія голосу від *forte* до *piano*, від агонії до молитви – підкреслює трансформацію героя: з мстивого лицаря в трагічного вдівця духовної любові. У фіналі жіночий образ Глорії постає вже не як індивід, а як метафізична присутність, що перевершує межі статі й тілесності.

Таким чином, «*Gloria*» Чілеа у постановці RAI 1969 року демонструє складну гендерну динаміку: жінка – не жертва, а суб'єкт дії, чоловік – не

вершитель, а трагічний шукач істини. Вокальні характеристики героїв підкреслюють ці зрушення: драматичне сопрано стає носієм моральної сили, а ліричний тенор – простором емоційної розгубленості. Через інтонацію, динаміку й драматургію голосів композитор формує нову вокальну антропологію, де традиційні ролі трансформуються на користь етичного діалогу.

Цей запис є переконливий прикладом того, як опера може стати полем переосмислення ґендерних стереотипів через силу музичної виразності.

Як пише А. Маллах (Mallach, 2006), образ *Ліонетто* (як аналога *Ромео*) в опері Франческо Чілеа «*Gloria*» (1907р.) є знаковим прикладом трансформації шекспірівського персонажа в естетичному контексті італійської опери початку ХХ століття. Хоча «Глорія» не є прямою адаптацією трагедії «Ромео і Джульєтта», композитор і лібретист у свідомий спосіб інтерпретували канонічний мотив кохання, зруйнованого родовою ворожнечею. Протистояння родин двох політичних таборів, центральна пара закоханих – Глорія і Ліонетто, трагічний фінал, у якому обидва герої гинуть, – усе це виразно апелює до міфу про Верону, але переносить його в італійський контекст пізнього Середньовіччя з рисами соціально-політичної мелодрами.

На відміну від романтизованого образу юного коханця Ромео з опер Н. Ваккаї, В. Белліні чи Ш. Гуно, Ліонетто (він же Ромео) Ф. Чілеа – це герой модерного етапу еволюції оперного персонажа, сповнений внутрішньої суперечності, емоційної глибини й трагічного самоусвідомлення. Він постає не як наївний ідеаліст, а як зрілий, морально відповідальний чоловік, який намагається примирити особистісне почуття з об'єктивною жорстокістю світу, в якому він живе. Драматургічна функція цього образу полягає в репрезентації конфлікту між гуманістичним ідеалом і кривавою логікою помсти. Його боротьба – не лише за любов, а за право бути вільним від історично закладеного насильства. У цьому контексті образ

Ліонетто постає як символ антиконфліктного початку, як голос любові, що приречена на знищення у зіткненні з патріархально-маріонетковим світом ворожнечі.

Музично образ Ліонетто втілюється за допомогою тембр-амбуа *spinto-tenore* (або навіть лірико-драматичного тенор-баритона, в залежності від технічних можливостей виконавця та концепції режисера), що дозволяє поєднати емоційність і силу, кантиленну експресію й драматичну напругу. Вокальна партія відзначається широким амплітудним діапазоном, частими змінами динаміки, хроматичними висхідними інтонаціями, характерними для експресивного стилю Ф. Чілеа.

Образ героя розкривається через низку вокальних епізодів, особливо в ансамблевих сценах з Глорією, де передано глибоко особистісний, емоційно насичений вектор його почуттів. Однією з найяскравіших є сцена в другому акті, в якій Ліонетто прагне переконати Глорію у своїй щирості та закликає її залишити ворожнечу заради кохання. Тут герой говорить мовою ніжності, з м'якими легатними фразами, мелодичними лініями, що поступово набирають драматизму, ніби передбачаючи неминучу катастрофу.

Оркестрова фактура, типова для стилю Ф. Чілеа, насичена, але прозора, що дає змогу голосу немов дихати, й виокремлюючи емоційні акценти. Партію Ліонетто часто супроводжують дерев'яні духові інструменти (кларнет, гобой), арпеджіо арфи та струнні *con sordino*, що формує вишукану камерну атмосферу інтимності. У контрастних кульмінаційних епізодах звучить повний оркестровий склад, надаючи музиці монументальності й трагічного розмаху, властивого античній драмі.

З точки зору стилістики, опера «*Gloria*» перебуває на межі між пізнім романтизмом та веризмом. Якщо зовнішня дія, сценічна режисура і символіка відповідають традиціям веристської опери, то мелодика, особливо в партії Ліонетто, глибоко лірична, і в ній відчувається спадкоємність *bel canto*, зокрема з творчістю Ф. Чілеа (опера «Адріана Лекуврер»). Проте у «Глорії» цей ліризм уже не ідеалізований: він переплітається з

психологічною надломленістю, передчуттям неминучої загибелі, з трагічною саморефлексією. У цьому і є модерністська природа образу.

Фінальна сцена, у якій Ліонетто, вражений втратою Глорії, гине в нападі скорботи й божевілля, є вершинною точкою його драматургічної кривої. Композитор використовує техніку оркестрового *crescendo* й зламані вокальні фрази, які чергуються з тремоло в низьких регістрах струнних, ніби зсередини показуючи емоційний колапс героя. Цей фінал репрезентує не просто трагедію кохання, а катастрофу людяності у світі, де соціальні ролі переважають над внутрішніми істинами.

Отже, образ Ліонетто в опері Ф. Чілеа «Глорія» звісно репрезентує значущий внесок у європейську оперну інтерпретацію та переосмислення шекспірівського міфу. Однак це не просто адаптація, а переосмислення (де прототип Ромео постає не як функція романтичного наративу, а як уособлення морального ідеалу, що стикається з апокаліптичним безглуздом соціального порядку).

На відміну від травестійних жіночих інтерпретацій образу Ромео у творах В. Белліні та Н. Ваккаї, Ліонетто постає як героїчний тенор із глибоким внутрішнім світом і виразною моральною позицією. Позбавлений композитором риси юнацької наївності, цей персонаж набуває філософської глибини, уособлюючи трагічне буття, де кохання постає останньою опорою перед обличчям жорстокості та насильства.

У виконавській традиції партія Ліонетто привертає увагу не лише вокальною складністю, а й широкими можливостями драматичної інтерпретації. Порівнюючи аудіозаписи Беньяміно Джильї, Джузеппе Кампори та Хосе Кури, можна прослідкувати трансформацію трактування образу в контексті вокальної техніки, тембрової палітри та гендерного втілення персонажа.

Беньяміно Джильї (історичний запис, 1940 р.) демонструє плавність фразування, ідеально контрольоване *legato* та оксамитовий тембр у фрагментах на кшталт аріозо «*Al ciel sia lode*» з I акту, де Ліонетто



висловлює щирі почуття до Глорії. Його манера співу тяжіє до белькантової естетики, з акцентом на емоційну чистоту й шляхетну стриманість. Джилі майже не користується драматичними акцентами або надмірною декламацією, натомість підкреслює внутрішній ліризм образу. Гендерна модель у його виконанні – «ідеалізований коханець», м'який, благородний, з внутрішньою силою, що залишається стриманою.

*Джузеппе Кампора*, записаний у 1950–60-х роках, додає більше драматичної сили та інтонаційного напруження. У записах сцени протистояння з Акіланте де' Барді (акт II) «*Pur dolente son io*» Кампора використовує енергійне фразування, широкі динамічні контрасти й підкреслено мужній, дещо темніший тембр. Він передає не лише кохання, а й рішучість, гнів, відчай. Особливо вражає драматичний кресендо у фразах типу «*Gloria!... è il mio destino!*», де герой постає як сильна, рішуча постать, що протистоїть обставинам. Гендерно це наближає Ліонетто Кампора до веристського типажу мужнього і трагічного героя.

В той час *Хосе Кура* поєднує масштабну вокальну проєкцію з акторською пластичністю. В аріозо з III акту «*Gloria, ove sei*» (сцена вежі перед загибеллю) Кура майстерно варіює тембр: від глухого, майже зламаного *sotto voce* до напружених кульмінаційних вигуків. Його фразування більш розмовне, природне, з елементами речитативної декламації, що наближає його стиль до драматичного театру. Кура не лише співає, а проживає роль, зчитується фізичне і психологічне виснаження героя. Особливо промовистим є його інтонування слова «*perduto*» – тонке, з болісною емоцією, яка звучить автентично й сучасно. Гендерна модель у його виконанні – це гібрид героя і жертви, чоловіка, що одночасно любить, бореться і страждає, не ховаючи емоційної вразливості.

Таким чином, аналіз аудіофрагментів виявляє не лише технічні особливості кожного з виконавців, а й зміну естетичних та гендерних кодів у трактуванні ролі. Б. Джилі репрезентує ідеалізований романтичний тип, Дж. Кампора – героїко-драматичний, Х. Кура – сучасний багатовимірний

образ з акцентом на психологічній правді. Ця еволюція відображає загальні тенденції розвитку оперного мистецтва – від формальної краси до глибини емоційного проживання й актуального сценічного прочитання.

Таким чином, образ Ліонетто в опері Чілеа «*Gloria*» є не лише емоційно сильним і сценічно переконливим, а й концептуально значущим. Композитор виводить фігуру романтичного героя на новий рівень драматургічної складності й естетичної рефлексії, фіксуючи зміну культурної парадигми від романтичного ідеалізму до модерністського трагічного гуманізму.

*Також образ Ліонетто набуває особливої значущості в контексті гендерного аналізу, адже відображає трансформацію традиційної маскулінності в межах модерного європейського оперного дискурсу початку ХХ століття. У цьому творі Чілеа звертається не до прямого шекспірівського сюжету, а до його драматургічного архетипу, втілюючи мотив трагічного кохання між представниками ворогуючих родів у стилі постверистської опери. Саме тому образ Ліонетто (Ромео) тут постає не просто як герой любовної лінії, а як символ внутрішнього етичного конфлікту, що має глибоко гендерний вимір.*

На відміну від класичних моделей романтичної маскулінності, Ромео в опері «*Gloria*» не вписується в патріархальну роль захисника роду, воїна чи домінантного суб'єкта. Навпаки – він відкрито опонує культурі насильства, що передається через кровну помсту й чоловічу солідарність. Цей вибір маргіналізує його у межах власного соціального оточення, але водночас виводить образ на інший рівень: він стає уособленням альтернативної, гуманістичної маскулінності, що базується не на владі й силі, а на емоційній відкритості, моральній стійкості та здатності до любові. Таким чином, чілеаський Ромео є носієм «м'якої» маскулінності, яка, за сучасними гендерними критеріями, протистоїть токсичним моделям чоловічої поведінки, що асоціюються з агресією, контролем та репресією почуттів.

У вокально-драматургічному аспекті це відображається у способі конструювання його партії. Хоча роль Ліонетто написана для *spinto-tenore* або лірико-драматичного тенор-баритона, вона значною мірою зберігає емоційний реєстр і пластичність, що традиційно в *bel canto* асоціювались із жіночими голосами або травестійними партіями. У цьому сенсі можна говорити про збереження інтонаційної спадковості з образом Ромео у В. Белліні чи Н. Ваккаї, але трансформованої у модерний тенорово-баритоновий контекст. Мелодичні фрази його арій позначені ніжною кантиленою, широкими легатними лініями, експресивними динамічними нюансами – що надає образу виразної афективності й відчуття вразливої тілесності. Ліонетто не соромиться показувати свої емоції: він не приховує страх, тугу, розпач – і цим порушує очікування щодо того, яким має бути «справжній чоловік» на сцені й у соціальному вимірі.

Особливо показовою є інверсія гендерної динаміки у дуетах з Глорією. Якщо традиційно жінка в опері постає як пасивна, ніжна, така, що реагує на дії чоловіка, то в опері Чілеа ситуація протилежна: саме Глорія проявляє рішучість, дієвість, навіть політичну свідомість, тоді як Ліонетто демонструє рефлексію, чуттєву глибину, внутрішню крихкість. У цьому сенсі опера демонструє не лише нову модель чоловічої поведінки, а й гендерну симетрію: героїня і герой доповнюють одне одного не на основі біологічної відмінності, а завдяки контрасту характерів, що розмивають межі між традиційними ролями.

Завершальна сцена, де Ліонетто, втративши Глорію, гине в емоційному катарсисі, є кульмінацією його гендерної траєкторії. Його смерть – не результат поразки, а акт відмови від культури насильства, протест проти жорстокого світу, який не допускає чуттєвості, любові й емпатії як чоловічих якостей. Через це Ліонетто в опері стає не лише трагедійним героєм, а й символом кризи традиційної маскулінності – тієї самої, що домінувала в європейському суспільстві XIX століття і руйнується на зламі модерного мислення.

Отже, гендерний аналіз образу Ліонетто (Ромео) в опері Чілеа дозволяє розглядати його як один із найцікавіших прикладів дестабілізації класичного чоловічого архетипу в оперній традиції. Це образ-перехід: від героїчного до афективного, від домінантного до етичного, від воїна до мученика кохання. У його вокальній і сценічній репрезентації поєднуються елементи традиційної тенорової пристрасті з модерною естетикою психологічної глибини, емоційної прозорості та тілесної вразливості. Саме тому Ліонетто у Чілеа не лише персонаж, а й маркер змін гендерних уявлень про чоловічу суб'єктність у межах опери як соціокультурного феномену.

### 2.2.3 Салі (Ромео) з опери «*A Village Romeo and Juliet*» Ф. Діліуса (1907)

В. Ешбрук (Ashbrook, 1991), аналізуючи оперу «*A Village Romeo and Juliet*» (1907 р.) британського композитора Фредеріка Діліуса (що базується на повісті швейцарського письменника Готфріда Келлера «*Romeo und Julia auf dem Dorfe*», 1856 р.), зосереджується на естетичних та драматургічних особливостях твору, вказуючи на його символістський характер, віддалення від традиційної оперної форми та близькість до оркестрової поеми з вокальними епізодами.

Без сумніву, опера «*A Village Romeo and Juliet*» посідає унікальне місце серед численних музичних інтерпретацій вічної історії кохання. Вона відходить від усталеної оперної традиції з її сценічною динамікою, аріями та діалогічною структурою і натомість пропонує високоімпресіоністичну вокально-симфонічну поему, де дія розчиняється в контемплативному звучанні, а герої втрачають психологічну конкретику задля узагальненого філософського звучання любові та смерті. За визначенням В. Ешбрука (Ashbrook, 1991), цей твір є не так оперою, як ліричною епопеею про вічне, неосяжне кохання, втіленою в симфонічному дусі.

Як зазначає В. Ешбрук (Ashbrook, 1991), Ф. Діліус, самотійно укладаючи лібрето, опрацював окремі фрагменти тексту, проте вдався до

радикального скорочення сюжетної лінії, залишаючи лише ключові символічні вузли: першу зустріч, клятви, смерть Меркуціо, смерть закоханих. Сольні партії розподілені композитором між вокальними солістами, хором і оркестром, однак головна роль у цьому творі належить саме оркестровій тканині, що функціонує як носій наративу та емоційного часу. Як зазначає Р. Трелфолл, «в інструментальній лінії розкривається справжній зміст твору, у якому музика говорить за персонажів і замість них» (Threlfall & Dibble, 2009: 147).

Образ Салі (Ромео) в цій версії позбавлений драматичної індивідуальності, він існує не як персонаж, а як метафізичний суб'єкт почуття, і саме тому його партія зведена до мінімальних вокальних жестів, що мають майже медитативний характер. Його любов до Врелі (Джульєтти) не розгортається в діалозі, а виявляється через інтонаційно-гармонійні поля – плавні коливання оркестрової фактури, хроматичні пасажі, вібруючі гармонії, які передають процесуальність почуття. За спостереженням В. Ешбрука (Ashbrook, 1991), Ромео тут не герой, не індивід, а звукова проєкція безособового Люблячого, в якому зливаються і чоловіче, і жіноче.

Ця гендерна амбівалентність образу Салі впливає не лише з тексту, а передусім з музичної логіки: його лінія не має чіткої тенорової героїки – замість цього спостерігається згладжений, майже позарольовий вокальний профіль, що наближає Ромео до андрогінного уособлення духовної любові. Спираючись на твердження К. Аббате стосовно «вокального суб'єкта в опері» (Abbate, 1993: 123), у випадку з композиторською концепцією Діліуса ми стикаємося з повним розчиненням «персонажа» в оркестровому потоці, що фактично нівелює його гендерну стабільність.

Музична мова Діліуса – вишукано імпресіоністична, з відчутним впливом французького стилю К. Дебюссі/ Debussy. Тут панують м'які гармонійні тональності, паралелізми, плавні модуляції, хроматика без гострих контрастів, що створює відчуття сталої емоційної хвилі, а не структурованого конфлікту. Як зазначає К. Скотт-Саттон, «це музика

внутрішнього саява, яка відмовляється від дії на користь стану» (Scott-Sutherland, 1962: 42). У структурі опери відсутні арії в класичному розумінні, натомість – довгі вокально-інструментальні розділи, де голос – лише один із тембрів загальної оркестрової палітри.

Остаточна кульмінація твору – смерть Врелі (Джульєтти) та Салі (Ромео), представлена не як трагедія в класичному сенсі, а як звільнення, як вихід за межі тілесного. Хоровий фінал оповідає не про втрату, а про піднесення, про «таємниче злиття кохання й вічності». Цей розділ часто порівнюють із фіналом «*Parsifal*» Р. Вагнера, хоча в Ф. Діліуса більше світла, ніж містицизму. Завершальна оркестрова кода – спокійна, статична, віддзеркалює його «філософію любові як неперервного потоку – позачасового, позастатевого, трансцендентного» (Scott-Sutherland, 1962: 57).

Таким чином, «*A Village Romeo and Juliet*» Фредеріка Діліуса – це не опера в традиційному значенні, а радше музична епітафія, голос без голосу, де герої – не драматичні особистості, а символи душ, що віднаходять одне одного в смерті. У цьому контексті образ Ромео (Салі) втрачає ознаки гендерної приналежності й драматичної активності, стаючи чистою музикою, чистою любов'ю. Його образ – радше акустичний слід емоційного злиття, ніж антропоморфна фігура на сцені.

Опера Фредеріка Діліуса «*A Village Romeo and Juliet*» у візуальній інтерпретації чеського режисера Петра Вайгла (1991 р.)<sup>22</sup>, є символістською притчею про кохання, яке не може реалізувати себе у жорстких соціальних умовах. В основі лібрето – новела Готфріда Келлера, створена за реальним трагічним епізодом із газетної хроніки: двоє юних закоханих із родин-ворогів, позбавлені змоги бути разом у цьому світі, обирають смерть як остаточну форму єдності. У фільмі використано попередній запис *ORF Symphony Orchestra* під орудою сера Чарльза Маккерраса, а вокальні партії виконують британські солісти: Артур Девіс (Салі), Гелен Філд (Врелі), Томас Хемпсон (Темний Скрипаль) тощо. Водночас на екрані втілення

22 Delius - 'A Village Romeo and Juliet' (annotations) – <https://www.youtube.com/watch?v=QwI0BfXRuDE>

ролей здійснене чеськими акторами, що створює цікаву форму вокально-візуального дуєту, в якому голос і тіло персонажа розділені.

Цей поділ формує важливу художню й гендерну парадигму: герої опиняються в ситуації роздвоєності між зовнішнім образом (візуальним, соціальним) і внутрішнім «я» (емоційним, чуттєвим, голосовим). Салі у вокальному виконанні Артура Девіса постає як мрійливий ліричний тенор із м'яким тембром і гнучкою кантиленою фразою. Його інтерпретація тяжіє до емоційної вразливості, що наближає образ до фемінізованої чуттєвості, виводячи його за межі традиційного «героїчного» амплуа. У цьому виявляється розширене трактування маскулінності як здатності до глибокого переживання й внутрішньої боротьби, що перегукується з естетикою *fin de siècle*. Врелі у вокальному втіленні сопрано Гелен Філд постає не лише як тендітна героїня, але і як рішуча молода жінка, здатна чинити вибір і взяти на себе відповідальність за долю. Її вокальна лінія насичена емоційними зламами, динамічними контрастами, внутрішньою драматургією, що позбавляє її образ поверхової сентиментальності.

Найбільш метафізичним у гендерному плані є образ Темного Скрипаля – персонажа-посередника, який виконує функцію коментатора, спостерігача й духовного провідника. У виконанні баритона Томаса Хемпсона ця роль набуває особливого символічного значення: він не залучений до подій як активний учасник, але постійно супроводжує їх музично і філософськи. Його баритональне звучання, позбавлене експресивної агресії, відлунює як голос потойбічного світу або архетипу долі, тим самим набуваючи позагендерного виміру. Він втілює не чоловіче начало як таке, а інтерпретується як голос природи, долі або навіть самої музики. У контексті гендерної аналітики Темний Скрипаль постає як андрогінний символ – відсторонений, універсальний, трансцендентний.

Кульмінацією опери стає інструментальна номер «*The Walk to the Paradise Garden*», що звучить як передчуття смерті закоханих. Її поетичний і філософський підтекст, на межі між трагічним і піднесеним, дозволяє

тракувати фінал не як поразку, а як духовне возз'єднання, де гендерні, соціальні та тілесні межі остаточно стираються. В цьому сенсі смерть для Салі і Врелі – акт утечі з гендерованої реальності, де ідентичність диктується батьками, власністю, сільськими законами, – у простір абсолютної любові й свободи.

Таким чином, опера «*A Village Romeo and Juliet*» у версії Петра Вайгла постає як глибоко символічна, естетично насичена медитація над любов'ю, втратою, трансцендентністю й гендерною ідентичністю. Розподіл вокальних і візуальних ролей лише посилює ефект дистанційованості, підкреслюючи внутрішню ізоляцію героїв, а темброве багатство сольних партій і образ Темного Скрипаля творять вражаюче філософське полотно про приреченість кохання й водночас – його духовну перемогу.

В опері образ Салі постає не як індивідуалізований драматичний персонаж, а як узагальнений символ любові, розчинений у симфонічному потоці музики; тим самим позбавлений традиційних оперних характеристик – героїчної активності, сценічної автономії, виразного тенорового співу – і функціонує радше як метафізична сутність, акустичне втілення внутрішнього переживання кохання. У Діліуса це не «Ромео» у традиційному оперному розумінні; замість того маємо поетичний образ Закоханого, чия особистість розчинена в оркестровому диханні музики.

На відміну від італійських або французьких оперних версій, де Ромео є активним учасником конфлікту (наприклад, як у В. Белліні чи Ш. Гуно), у Ф. Діліуса герой не діє – він звучить. Його соло не є арією чи виразною декларацією – це радше інтонаційне відлуння, поетичне відображення емоційної чутливості. Вокальна лінія Ромео настільки тісно вплетена в оркестрову тканину, що втрачає персоналізований характер і набуває узагальненого, майже безособового звучання. На думку К. Скотт-Саттона, Ромео у Діліуса – це «душа, вивільнена з тіла й сцени, душа, яка співає не від імені героя, а від імені кохання як Абсолюту» (Scott-Sutherland, 1962: 51).



Гендерна структура цього образу також значно модифікована. Якщо в класичній опері Ромео – це маскулінний герой-коханець (іноді навіть з елементами войовничості або патетики), то в Діліуса він гендерно нейтралізований. Його тенорова партія не містить ані героїчного жесту, ані традиційної чоловічої афектації – натомість вона лірична, контемплативна, інтонаційно розчинена у колористичному тлі. За спостереженням К. Аббате, такі типи вокальної репрезентації позбавляють героя чіткої ідентичності: «коли голос втрачає драматичну автономію, він стає відкритим полем проєкцій – у тому числі гендерних» (Abbate, 1996: 123).

Оркестрова мова, якою «говорить» Салі (Ромео), побудована на делікатному тембровому балансі: флейти, кларнети, арфа, струнні у високому регістрі створюють ауру осяйної ніжності, в якій образ героя існує як відблиск Джульєтти. Він не має окремої теми у вагнерівському сенсі, але в його інтонаційній сфері постійно виникають завмирання, нюанси, тонкі хвилі *legato*, що створюють ефект емоційного плавання. Образ Салі – не центр дії, а тіньовий відголос, голос-примара, що набуває значення лише у злитті з іншим.

Кульмінація образу (сцена смерті) також позбавлена патетики. Салі-Ромео помирає не героїчно і не з болем, а в тиші, у злитті з музикою, що символізує не кінець, а перехід. Його смерть – це акт духовного возз'єднання, подібний до фіналу Тристана та Ізольди, але позбавлений містики – скоріше, це пантеїстична тиша, де кохання розчиняється у вічному звучанні. Як зауважують Р. Трелфолл та Дж. Діббл, «у Діліуса смерть не є трагічною точкою – це тиха тональність злиття, крапка розчинення тіл у музичному ефірі» (Threlfall & Dibble, 2009: 148).

#### 2.2.4 «*Giulietta e Romeo*» Р. Дзандонаї (1922)

У ґрунтовному дослідженні «*Riccardo Zandonai: A Biography*» К. С. Драйден (Dryden, 1999) пропонує всебічний аналіз творчості композитора, зокрема опери «*Джульєтта і Ромео*», розглядаючи її як один

із найвищих зразків італійського музичного театру першої половини XX століття. Дослідник акцентує увагу на стилістичних особливостях, оркестровій драматургії, психологізмі вокальних партій і глибокому зв'язку між музичною мовою Дзандонаї та культурно-національними витоками лібрето.

Опера «Джульєтта і Ромео» («*Giulietta e Romeo*», 1922 р.) Ріккардо Дзандонаї є вершинним зразком пізньовісентинського музичного театру, що поєднує емоційну експресію, симфонізм драматургії та оркестрову розкіш. На відміну від численних адаптацій шекспірівської трагедії, Дзандонаї звертається до первісного італійського джерела – новели Луїджі да Порто (1530 р.), яка стала прототипом для п'єси Шекспіра. Це дозволило композитору, за словами К. С. Драйдена (Dryden, 1999) спільно з лібретистом Артуро Россато, створити версію, що відзначається глибоко національною інтонаційною основою, насиченою ренесансною поетикою, і водночас модерністською музичною мовою.

Опера складається з чотирьох дій, драматургія яких побудована у формі наскрізного симфонічного потоку. Уже з перших тактів оркестрової вступної частини відчувається вплив Р. Вагнера й О. Респігі: розширена оркестровка, використання хроматичних кластерів, темброві контрасти створюють напружене звукове середовище. Як зазначає К. С. Драйден (Dryden, 1999), у своїй опері «Джульєтта та Ромео» Дзандонаї створює звуковий простір, у якому емоції промовляють гучніше за вербальні репліки, а саме оркестр втілює головну трагічну силу дії.

У центрі опери – образ Ромео, створений у типових рисах героїчного тенора, проте позбавлений тріумфальної естетики – натомість на перший план виходять афект, порив, поетична пристрасність. Його вокальна партія позначена драматичною екзальтацією, численними змінами теситури, емоційно навантаженим фразуванням. Ромео Дзандонаї – це не епічний герой, а людина, розірвана між любов'ю, честю і смертю. Його сцена з Джульєттою в другій дії, на відміну від класичних сцен балкону у В. Белліні

чи Ш. Гуно, набуває характеру екстатичного монологу-злиття, що наближає її до вагнеріанської «*Liebestod*».

Джульєтта, своєю чергою, представлена не як пасивна героїня, а як активна учасниця трагічного вибору. Її аріозні лінії містять складну вокальну орнаментику, широкі легатні фрази, напружені злети в крайніх регістрах, що вимагає від сопрано не лише технічної майстерності, а й внутрішньої драматичної глибини. На думку К. С. Драйдена (Dryden, 1999), Дзандонаї у партії Джульєтти досягає найвищого рівня ліризму, в якому кожна музична фраза вирізняється глибокою психологічною виразністю та багатством тембрових відтінків.

На переконання К. С. Драйдена (Dryden, 1999) вокально-інструментальна драматургія опери вибудована без поділу на замкнені форми: арії, дуети й ансамблі зливаються в єдину музичну масу, що розвивається за законами оркестрової симфонізації дії. Особливо виразним є третій акт, у якому сцена вбивства Тібальта поєднується з таємним шлюбом Ромео й Джульєтти – цей контрапункт любові й смерті є кульмінаційним як з точки зору драматургії, так і оркестрової побудови. Оркестр у цій сцені досягає крайньої густоти: мідні, ударні, глісандо струнних та хорові вставки створюють звуковий катаклізм, що символізує розпад гармонії світу.

Фінал опери, четверта дія, являє собою трагічне *crescendo*: Джульєтта випиває зілля, Ромео бачить її мертвою, приймає отруту, а після її пробудження відбувається фінальний дует смерті – надзвичайно інтенсивний музичний епізод, у якому хор, оркестр і солісти досягають максимального емоційного піку. Як підкреслює К. С. Драйден (Dryden, 1999) завершення твору – це не катарсис у класичному сенсі, а музична руйнація, в якій смерть подається як фатальна закономірність пристрасті.

*Гендерні аспекти образу Ромео* в цій опері заслуговують окремого розгляду. На відміну від травестійних або ліричних трактувань у В. Белліні чи Н. Ваккаї, тут Ромео є саме чоловіком, з маскулінною, проте рефлексивною і вразливою природою. Його маскулінність не виражається

через силу чи політичну волю, а через сентиментальність, жертвність і готовність до емоційної трансформації – рис, які часто позначають межу між традиційною й модерною моделлю чоловічості в оперному театрі ХХ століття.

Отже, опера «Джульєтта і Ромео» Р. Дзандонаї замикає добу високого італійського Романтизму, перетворюючи класику любовної трагедії на звукопис пристрасті й руйнування. Її складна оркестровка, безперервна драматургія, гендерно-психологічна багатовимірність образів ставлять її в один ряд із такими естетичними феноменами, як опери «Тристан та Ізольда» Р. Вагнера чи «Франческа да Ріміні» самого Р. Дзандонаї.

*Образ Ромео у Р. Дзандонаї* постає як драматично загострений, емоційно нестабільний і гранично експресивний герой – носій трагічного кохання, уособлений у дусі пізнього італійського веризму. На відміну від м'якого ліризму Ромео у В. Белліні чи поетичної делікатності героя в опері Ш. Гуно, Дзандонаєвський Ромео – це тенор героїчного типу, створений на перетині пристрасті, чуттєвості та фатального пориву. Його образ виведено не з внутрішнього діалогу, а з афективної дії – він говорить не стільки словами, скільки жестом, вигуком, інтонаційним злетом.

Вже з першої дії він постає як людина крайнощів, емоційно нестійкий і схильний до імпульсивних рішень. Зустрівши Джульєтту, Ромео не заглиблюється в психологічний аналіз кохання – натомість миттєво вступає в дію: у музиці це передається раптовими модуляціями, нервовим фразуванням, висхідними арпеджіо в теноровій партії. Як підкреслює К. С. Драйден (Dryden, 1999), Ромео у трактуванні Дзандонаї постає не як герой рефлексії, а як герой імпульсу: він не розмірковує – він діє, не кохає – а палає у пристрасті; його почуття не аналізуються, а проживаються в максимальній напрузі

У другій дії – сцені балкону – відбувається трансформація образу в площину поетичного екстазу. Дует із Джульєттою не побудований як

тенорово-сопрановий контрапункт, як у В. Белліні, а як злитий монолог любові, у якому обидві партії взаємно перетікають одна в одну. У фразах Ромео з'являється ліричне *legato*, хвилясті динамічні арки, що засвідчують його вразливу і жіночну сторону – елемент, що контрастує з войовничою природою третьої дії.

У третій дії, вбивши Тібальта, Ромео знову змінюється: з ліричного коханця він стає носієм трагедії, пророком неминучої загибелі. Його вокальна лінія в цей момент ускладнюється: теситура загострюється, з'являються рвані ритмічні структури, дисонансні інтервали. Це вже герой, що починає бачити любов як фатум. Як зазначає К. С. Драйден (Dryden, 1999), у цьому акті композитор Р. Дзандонаї навмисно протиставляє мелодичну ідею Ромео та оркестрову аудіопанораму, яка стає все більш агресивнішою та темнішою.

Фінал четвертої дії – смертельний дует Ромео і Джульєтти – є кульмінаційним моментом не лише опери, а й образу Ромео. Тут він постає не як трагічний жертводавець, а як людина, що добровільно йде в небуття, аби не втратити любов. Музично ця сцена вирішена через безперервний наростаючий дует, у якому обидва голоси сплітаються в трагічному злитті, не розрізняючи вже, хто говорить, хто мовчить, хто живий, а хто мертвий. Це – акт повного зникнення індивідуального «я» в ім'я кохання, що набуває майже містичного звучання, подібного до «*Liebestod*» Ізольди у Р. Вагнера. Як пише К. Ебейт, «така втрата суб'єктності героя – одна з головних рис модерного оперного чоловічого образу, де героїзм поступається жертві, а дія – злиттю» (Abbate, 1996: 134).

Гендерна характеристика Ромео Р. Дзандонаї побудована на полярності між маскуліним та фемінним, що притаманно оперному веризму 1910–1920-х років. У ньому співіснують войовничість і тендітність, самопожертва і спалах ревнощів, екстатичне *legato* і вокальні крещендо-плачі. Він не андрогінний, як у В. Белліні, і не ідеалізований, як у Ш. Гуно, а живий, пристрасний, розірваний на частини – типовий герой *fin de siècle*.

Отже, Ромео Р. Дзандонаї – це образ чоловіка, який остаточно розпадається між соціальним кодексом честі та внутрішньою потребою любити так, ніби завтра не існує

Вивчення інтерпретаційної традиції арії Ромео «*Giulietta, son io*» виявляє нові грані образу героя, зокрема в трактуванні Маріо дель Монако, чий вокально-сценічний підхід дозволяє глибше досягнути психологічну й емоційну багатовимірність персонажа. Арія «*Giulietta, son io*» у виконанні Маріо дель Монако<sup>23</sup> являє собою вражаюче поєднання драматичної сили й внутрішньої емоційної напруги, що дозволяє осмислити образ Ромео як складний, багатовимірний вокально-сценічний феномен. Голос дель Монако – насичений, барвистий драматичний тенор із тембровою глибиною та баритональними відтінками – втілює не лише мужність, а й приховану вразливість героя. Його інтерпретація вирізняється пластичністю фразування, виразним *legato*, широким динамічним діапазоном: від напружених драматичних кульмінацій до делікатного *pianissimo*, що надає арії відчуття інтимної сповіді.

Вокальна манера дель Монако, позбавлена пафосної екзальтації, заснована на внутрішній концентрації: його Ромео постає не лише як трагічний коханець, а як людина, глибоко залучена у власну емоційну драму. Інтонаційна арка арії «*Giulietta, son io*» модулює від відвертого болю до прояснення, створюючи образ, в якому голос стає органічним продовженням психологічного стану. Виконавець уникає театральної експресії, натомість досягає ефекту справжнього болю через контроль над диханням, нюансуванням та тембровими акцентами.

У гендерному аспекті виконання дель Монако є втіленням модернізованої маскулінності: це не герой-Бог, як у традиціях *bel canto*, і не символ романтичної фемінізованої чутливості, як у французьких ліричних

<sup>23</sup> Mario Del Monaco Riccardo Zandonai; Arturo Rossato Romeo e Giulietta «Giulietta, son io» - <https://www.youtube.com/watch?v=nC9f-BW0Bbw>.

тенорах, а персонаж, що поєднує силу з емоційною відкритістю. Його Ромео – тілесний, голосний, але не агресивний; він говорить голосом чоловіка, який не соромиться свого болю, не ховається за соціальними масками, а відкривається у момент втрати.

Таким чином, виконання Маріо дель Монако репрезентує новий тип героя в італійській оперній традиції початку XX століття – чоловіка, в якому героїчне й людське, раціональне й афективне, традиційне й модерне співіснують у голосі, що є одночасно зброєю й сповіддю. У цьому сенсі образ Ромео Р. Дзандона – через арію «*Giulietta, son io*» – трансформується у голос трагічного буття, у якому стирається межа між любов'ю та смертю, між гендером як формою і голосом як сутністю.

### ***Висновки до Розділу 2.***

Гендерно-інтерпретативний аналіз, здійснений в межах розділу, дозволив зацентувати важливі риси виконавських версій.

Так, аналіз образу Ромео у двох оперних версіях – «*Джुльєтта і Ромео*» Ніколо Ваккаї та «*Капулетті та Монтеккі*» Вінченцо Белліні – засвідчив принципову різницю у композиторських підходах до драматургії, вокальної стилістики та гендерної репрезентації, що зумовлено не лише індивідуальною авторською інтонацією, а й ширшими естетичними тенденціями епохи *bel canto*. Незважаючи на спільну літературну основу, трактування образу Ромео виявляється цілковито відмінним за психологічним вектором, інтонаційним рельєфом і символічним навантаженням.

У творчому прочитанні Н. Ваккаї Ромео постає як внутрішньо зосереджений, емоційно вразливий герой, чия психологічна драма розгортається переважно в площині особистісного переживання. Камерний характер опери, інтимно лірична атмосфера, тяжіння до аріозної монологічності та стриманого драматизму зумовлюють загальний поетичний настрій образу. Вокальна партія Ромео у Н. Ваккаї будується на

основі мелодичної стриманості, спадних інтонацій, делікатного *legato*, гнучкої орнаментики – усі ці засоби спрямовані на зображення внутрішньої меланхолії, туги, рефлексії. Арія «*Ah! se tu dormi*», як кульмінаційна емоційна сцена, є зразком ліричного ламенту, в якому трагічна вразливість героя виводиться на перший план, а оркестрова фактура слугує фоном, що лише делікатно обрамлює вокальну лінію.

Натомість образ Ромео в опері В. Белліні конструється як багатогранна фігура: дипломат, воїн, лідер, закоханий і жертва трагічної долі. На відміну від ваккаївської інтимної моделі, у Белліні домінує епічна драматургія з виразними політичними акцентами. Арія «*Se Romeo t'uccise un figlio*» є не лише проявом емоційної чутливості, а насамперед риторичним зверненням до опонента, апелянтом до честі, миру, прощення. Композитор застосовує виразні драматургічні засоби: розширені кантиленні фрази, патетичні інтонації, динамічні контрасти, оркестрову насиченість. Така музична тканина дозволяє розгорнути образ Ромео як активного учасника зовнішнього конфлікту – героя, що поєднує у собі мужність і гідність з емоційною глибиною.

Обидва композитори звертаються до травестійної вокальної моделі, властивій італійській опері першої половини XIX століття. Проте у Н. Ваккаї жіночий голос посилює фемінну складову образу Ромео, надаючи його вокальному профілю м'якості, меланхолійної делікатності та камерної виразності. У В. Белліні ж мецо-сопрано функціонує як засіб втілення шляхетної мужності: жіночий голос стає інструментом трансляції маскулінного героїзму через ідеалізовану вокальну пластику *bel canto*. Саме ця дихотомія – фемінізована ліричність проти героїзованої благородності – стає ключовою у розумінні двох концептуальних моделей сценічного Ромео.

Гендерна репрезентація образу Ромео в обох випадках репрезентує складну і багатозначну вокально-драматичну структуру, в якій жіночий голос використовується не як заміна, а як трансформація чоловічої ідентичності. У версії Ваккаї вокальна лінія репрезентує чуттєвого, ніжного,



майже сакралізованого юнака, що вступає в діалог не з соціумом, а з власним болем. У Белліні ж цей же тип голосу виступає як транслятор публічної риторики, гідності, сили духу – тим самим долаючи традиційну гендерну межу між жіночим тембром і чоловічою сценічною роллю.

Порівняння історичних і сучасних інтерпретацій сольних сцен Ромео ще глибше розкриває гнучкість вокального образу. Гверріна Фаббрі втілює «стару» традицію *bel canto* з афективною орнаментикою, розмитими фразовими межами та плаксивим тембром, що відображає ідеал романтичної андрогінності. Еліна Гаранча пропонує інтелектуально вивірене, сценічно структуроване виконання, в якому андрогінний вокальний портрет Ромео набуває драматургічної пластичності та психологічної глибини. У В. Белліні Джойс ДіДонатто підносить образ Ромео до рівня символічного героя-миротворця, де героїзм виражається не у зовнішній силі, а в внутрішній зібраності та благородстві. Її сценічна стриманість, точність фразування і темброва глибина створюють переконливий ідеал героїчної чуттєвості.

Особливий випадок – виконання тенором Джакомо Арагаллом арії Белліні у версії для чоловічого голосу. В такому виконанні зникає травестійний елемент, і, відповідно, – багат шарова гендерна метафорика, притаманна беллінівському задуму. Втрата символічної складності компенсується маскулінною експресією, посиленням драматичного пафосу, проте зменшується ефект естетичної ідентифікаційної гри, яка є однією з характерних рис *bel canto*. Темброва прямота, відповідність статі виконавця й персонажа сприяють реалізації більш прямолінійної, психологічно читабельної моделі, але втрачають багатозначність, якою наділяється травестійна версія.

Таким чином, образ Ромео в операх Н. Ваккаї та В. Белліні є не лише музично-драматургічним втіленням класичного сюжету, а й модельним прикладом оперної вокальної еволюції, в якому поєднуються естетика *bel canto*, гендерна рефлексія та виконавська традиція. Травестійний формат в

обох операх постає як простір художнього експерименту, де голос виходить за межі фізіологічної даності, перетворюючись на носій складної ідентичності, що поєднує інтимне та публічне, чоловіче та жіноче, драму та психологізм. Образ Ромео – це не просто роль, це вокально-сценічна метафора доби, де трагедія особистості, гендерна амбівалентність і стилістична вишуканість стають основою цілісної художньої конструкції. У цьому сенсі композиторські трактування Н. Ваккаї та В. Белліні виступають як альтернативні, але рівноцінно повноцінні моделі белькантового героя – один, занурений у сферу поетичного страждання, інший – у контекст громадянського конфлікту й героїчного пафосу, обидва – невід’ємні складові естетичного ландшафту італійської опери ХІХ століття.

*Опера Шарля Гуно «Ромео і Джульєтта»* становить визначне явище французького музичного романтизму, що втілює не лише адаптацію шекспірівської трагедії, а й трансформацію образу Ромео як символу альтернативної маскулінності в оперному мистецтві. У центрі драматургії – не соціальний чи політичний конфлікт, а психологічна інтимність почуттів, зокрема глибоко особиста еволюція героя, яка розгортається через вокальну лірику, хроматичну гармонію, делікатну оркестровку й образну поетику.

Вокальна партія Ромео репрезентує тип *lyrique-léger* – тенора з м’яким, світлим тембром, гнучкою кантиленою та афективним фразуванням, що дозволяє втілити не героїзм, а чуттєвість, емоційну рефлексію та інтимність. Така характеристика формує образ персонажа, що функціонує на межі гендерної амбівалентності – він одночасно мужній у вокальному тембр-амплуа опорі та по-жіночому вразливий у виразі, що відповідає ідеалу романтичного коханця-поета.

Порівняння трьох інтерпретацій арії «*Ah! lève-toi, soleil!*» – у виконанні Альфредо Крауса, Роберто Аланьї та Йонаса Кауфмана – демонструє розмаїття підходів до сценічного й вокального втілення цього образу. Краус репрезентує витончену модель тенора-аристократа, зосередженого на рафінованому вокальному стилі; його Ромео – це

естетизований ідеал юнацької любові, витончений і шляхетний. Аланья, навпаки, створює сценічно-дієвий, емоційно залучений портрет героя, чия інтимність постає живою й щемливою, а інтонаційна мова – драматургічно багатою. У виконанні Кауфмана образ набуває рис дорослого, трагічного героя: його тембральна глибина й повільне фразування акцентують на психологічній зрілості, фатальності почуттів та емоційній стриманості як виявленні героїчного духу.

Гендерна характеристика цих виконань розкриває спектр оперної маскулінності – від юнацької тендітності (А. Краус), через емоційно-поетичну чуттєвість (Р. Аланья), до гідної трагічної мужності (Й. Кауфман). Ці варіації підтверджують здатність французької опери другої половини XIX століття (й зокрема образу Ромео) функціонувати як естетичне поле для переосмислення чоловічої ідентичності поза межами патріархальних моделей.

Таким чином, опера «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, а також її сучасні інтерпретації, виявляють багатовимірний феномен оперного героя-коханця, в якому поєднуються глибока емоційність, поетична чуттєвість, драматична рефлексія й андрогінна вокальна виразність. Цей образ не лише сприяє новому осмисленню оперної маскулінності, а й збагачує культурну рецепцію Ромео як символу любові, що долає межі часу, соціуму і гендеру.

Опера «*Gloria*» Франческо Чілеа є знаковим феноменом італійського оперного мистецтва початку XX століття, що поєднує романтичну спадщину з веристською експресією й ознаками модерністської естетики. На відміну від широковідомої «*Адріани Лекуврер*», ця опера відкриває інший бік композиторського обдарування Ф. Чілеа: тяжіння до історико-політичної драми, густої оркестрової фактури та психологічно глибокого конфлікту персонажів. Відчутна присутність шекспірівського архетипу трагедії закоханих із ворогуючих родів уможливорює інтерпретацію «Глорії» як модерністського переосмислення «Ромео і Джульєтти», перенесеного в соціально-обумовлений, історично детермінований контекст.

Центральний чоловічий образ – Ліонетто – не лише втілює драматичну емоційність опери, а й репрезентує концептуальний зсув у зображенні оперного героя. Його вокальна партія є поєднанням ліричної кантилени й драматичного напруження, що вимагає від виконавця не тільки вокальної техніки, а й акторської глибини. У компаративному аналізі інтерпретацій Джильї, Кампори та Кури простежується поступова еволюція виконавської моделі – від романтизованого ідеалу до психологічно багатовимірною й гендерно амбівалентного персонажа. Особливо актуальною у ХХІ столітті виглядає інтерпретація Хосе Кури, яка синтезує вокальну силу, сценічну присутність і емоційну вразливість.

Гендерний вимір образу Ліонетто виразно окреслює його як тип «м'якої маскулінності» – опозиційної до традиційного патріархального архетипу оперного героя. Ліонетто втілює гуманістичний протест проти культури насильства, етичну відкритість, емоційну чесність і здатність до самопожертви не з позиції сили, а любові. Така реконфігурація маскулінності відбувається і на вокальному рівні – крізь фразування, темброву палітру, динамічні й агогічні модифікації, які втілюють вразливу, глибоко людяну натуру героя.

З цієї точки зору оперу «Глорія» Ф. Чілеа цілком справедливо вважати не лише рідкісною перлиною в репертуарі італійської опери, а й важливий артефакт трансформації жанрової, стилістичної й гендерної парадигми на межі епох. Опера формулює нове бачення трагедії – не як фатальної неминучості, а як зіткнення гуманізму з жорстокістю світу. Через образ Ліонетто вона говорить про кохання як про останню фортецю людяності, а через його загибель – про поразку цієї людяності в зіткненні з безособовою силою історії. У цьому і є її глибока модерністська сутність і тривка художня цінність.

Образ Ромео у *Ф. Діліуса* – це трансцендентний архетип, а не персонаж. Його присутність у творі – радше інтонаційна, ніж драматургічна; його стать – радше символічна, ніж фізіологічна; його дія – радше резонанс,

ніж вчинок. Це музичний адрогін, в якому поєднуються жіноче й чоловіче, плотське й духовне, тілесне й метафізичне. І саме в цій позарольовості Салі (Ромео) Ф. Діліуса – радикально модерний образ любові як безмежного, негендерного, нескінченного звучання.

Ромео у трактуванні Р. Дзандонаї постає як узагальнений образ постверистського героя, в якому тенорова вокальна партія перетворюється на арену протистояння між коханням, честю та неминучою загибеллю. Його музичний характер балансує між витонченою ліричністю та суворою трагічністю, формуючи складний, емоційно насичений і гендерно багатогранний образ, що втілює сутність модерної оперної трагедії.

## ВИСНОВКИ

Здійснена наукова розвідка щодо трансформації образу Ромео в оперному мистецтві XIX–початку XX ст. дозволила торкнутись важливих питань, вирішення яких дозволяє скласти системне уявлення щодо композиторських та виконавських процесів в історичному та сучасному контекстах.

Визначаючи параметри дослідження музичного та виконавського образу в сучасній інтерпретології ми спирались на такі поняття, як «звуковий і виконавський образ», «тембр-амплуа», «тембр-образ», «тембр-характер», «звучний образ», «гендерноорієнтований образ». В будь-якому разі образ ми сприймаємо як код, який може розкритись у різних напрямках. Зокрема, нами позначено «національний звуковий образ» як *музичний і акустичний слід колективного досвіду нації, який проявляється в інтонаціях, ладовості, ритміці, голосовій подачі, а також у звуковій організації простору.*

Розвиваючи ідеї О. Щербаня, Н. Кука, Л. Мейєра Е. О'Догерті, К. Дальгауза, Н. Рябухи, Ю. Ніколаєвської, Л. Шаповалової, О. Рощенко, Чен Ке, В.Гіголаєвої-Юрченко, Юань Сін, в дисертації позначено такі параметри, які є важливими для дослідження оперного мистецтва

- *інтонаційний мімесіс* – інтонаційність, емоційна інтонація, мовна/вокальна природа (наспівність, речитативність), індивідуальна манера виконання (виконавський стиль);

- *тембровий* як увиразнення уявлень про онто-сонологію виконавського мистецтва (важливість тілесності/позатілесності тембру, асоціативності, відчуття просторовості, гендерної символічності тощо);

- *емоційно-смісловий* – як корелят втілення емоційних станів (любов, трагізм, натхнення), створення акустично-емоційного рельєфу виконання;

- *психологічний* – когнітивно-емоційна експлікація характеру персонажа, наявність гендерних стереотипів (жіночі – емоційні, чоловічі – вольові тощо);

- *гендерна орієнтованість* – аналіз *travesti i vocal travestire-моделей*, очікування/долання гендерних стереотипів та ідентичності.

Напрацьована структура стала основою для подальшого аналізу образу Ромео.

Феноменологічний аналіз (на прикладі образу Ромео з трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта») дозволив позначити наступне.

Образ Ромео відноситься до вічних образів мистецтва за такими ознаками: невичерпність сенсів, висока художність та духовна цінність, актуальність, здатність долати бар'єри часів і національних культур, інтеграція в мови інших видів мистецтв, а також філософії, науки тощо, широка розповсюдженість. Усі перераховані якості характерні для шекспірівського героя, а безмежна кількість інтерпретацій підтверджує поліваріантність втілення цього образу в межах історичних та індивідуальних стилів.

Ми виокремили такі екстраполяції Ромео, як «Ромео-маска» і «Ромео-характер» (внутрішня амбівалентність персонажа), прояв яких корегують смислове наповнення образу в залежності від поставленої задачі. Наприклад, можна говорити про «маскування» у виставі «Закохані метелики» Їве-опери, це відчувається у опері композитора Б. Блахера 1943 р., у виставах з травестійною роллю (зокрема, Г. А.Бенди). Ромео-характер більш властивий операх XIX та XX ст.

Аналітичний вимір дисертації охоплює декілька важливих питань.

Так, вивчення історико-літературного контексту дозволило показати етапи формування сюжетної лінії «Ромео і Джульєтти» в європейській культурі, які можна позначити наступним чином:

- поява основного варіанта легенди (історія історія Пірама і Фісби в «Метаморфозах» Овідія, історія, переказана у «Декамероні» Дж. Бокаччо);

- 1476 р. – написання Мазуччо Салернітано італійської версії легенди («Марьотто і Джанноцце»);
- 1524 р. – написання Луїджі да Порто «*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*» (є основою лібрето Феліче Романі до опери Н. Ваккаї, Р. Дзандонаї);
- 1554 р. – адаптація сюжетних і лексичних констант в новелі Маттео Банделло («*Le Novelle*»).
- 1559 р. – французький переклад П'єра Буасто новели М. Банделло (збірка «*Histoires Tragiques*»), в якій любовна лінія набуває алегоричного і трагедійного змісту, що домінує згодом в оперному жанрі;
- 1562 р. – вихід на основі французького перекладу англосовної поеми Артура Брука «*The Tragical History of Romeus and Juliet*», яка, в свою чергу стала джерелом для шекспірівської п'єси «Ромео та Джульєтта» (1595 р.);
- далі – поява варіантів, які комбінують шекспірівські та нешекспірівські версії легенди, а також написання нових авторських варіантів (С. Пелліко, п'єса Віктор'єна Сардю «*La Haine*», власне лібрето Ф. Діліуса тощо).

Попри множинність музичних і сценічних інтерпретацій, усі вони в тій чи іншій мірі тяжіють до літературного архетипу, закладеного ще в європейській традиції новелістики та увінчаного шекспірівською трагедією.

Окрема увага в дослідженні приділена постаті Ромео та його аналогам у творах мистецтва, представлено оперні жанрово-стильові адаптації трагедії «Ромео і Джульєтта» в європейській і світовій композиторській традиції XVIII–XX століть. Так, опера «*Romeo und Julie*» Георга Антона Бенди (1776 р.) є знаковим прикладом синтезу риторичної декламації та інструментального мелодраматизму; у Луїджі Марескалькі (1789 р.) Ромео репрезентує типового *tenore di grazia*, опери Нікола Марі Далейрака (1792 р.) та Данієля Штайбельта (1793 р.) представляють поєднання мелодрами та комедії; опера «*Giulietta e Romeo*» Ніколо Дзінгареллі (1796 р.) стала поворотним моментом у формуванні белькантового образу Ромео (цю



ж традицію розвиває Бернардо Порта (1809 р.), а П'єтро Карло Гульєльмі (1810 р.) демонструє перехідну форму між опера *buffa* і серйозною лірикою. Окремо розглянуті приклади адаптації історії про Ромео і Джульєтту в китайській культурі.

На основі здійсненої розвідки позначено, що оперна трансформація образу Ромео впродовж XIX – початку XX століття демонструє не лише естетичні та стильові зрушення, а й глибоку еволюцію культурного осмислення любові, маскулінності та трагічної долі. Через зміну вокального амплуа – від мецо-сопрано *en travesti* до драматичного тенора (навіть тенор-баритона) – Ромео постає як дзеркало епохи, в якому відбиваються не лише особистісні риси героя, а й філософські, ідеологічні та емоційні орієнтири часу.

Здійснено комплексний порівняльний аналіз вокального образу Ромео в операх Н. Ваккаї та В. Белліні з акцентом на його гендерно-вокальні особливості. Ромео розглядається не лише як роль-травесті, а як складна художня структура, в якій взаємодіють інтонаційна стилістика, драматургія та соціокультурна символіка. Виявлено специфічні засоби виразності, що забезпечують втілення чоловічого образу жіночим голосом у стилі *bel canto*, а також проаналізовано формування гендерної ідентичності персонажа на рівні тембру та інтерпретації. Уперше здійснено порівняльний аналіз окремих аспектів трактування образу Ромео в операх Н. Ваккаї та В. Белліні, що дозволяє виявити контрастні, але взаємодоповнювальні підходи до його вокально-сценічної репрезентації. Робота також пропонує нове осмислення сучасних виконавських підходів до втілення цієї ролі в контексті гендерної варіативності та змін у парадигмі оперного сприйняття.

Гендерно-інтерпретативний аналіз обраних взірців оперного жанру в історичній парадигмі дозволяє сформулювати наступні висновки щодо трансформації образу Ромео в оперних творах XIX–початку XX ст..

Так, у ранньому втіленні – опері «Джульєтта та Ромео» (1825 р.) Нікола Ваккаї – партія Ромео була створена для мецо-сопрано *en travesti*, що

відповідало традиції вокального зображення юнацьких чоловічих персонажів у белькантовій естетиці. У цьому образі поєднується лірична ніжність, психологічна глибина і стриманість, яка виявляється у рівному *legato*, нюансуванні динаміки та виразній інтонації. Кульмінаційним моментом виступає сцена смерті, в якій тембр поступово згасає, втілюючи метафору згасаючого життя – цей ефект виявився настільки потужним, що фінал Н. Ваккаї довго використовувався як інтерполяція в інших версіях опери, зокрема у постановках «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно.

В. Белліні розширює цей підхід у своїй опері «Капулетті та Монтеккі» (1830 р.), надаючи образу Ромео більшої психологічної складності. М'який, темний, регістрово гнучкий тембр мецо-сопрано дозволяє створити андрогінний, багатогранний вокальний образ, що балансує між героїзмом і вразливістю. Ромео у Белліні не є героєм прямої дії – його внутрішній конфлікт між коханням і політичним обов'язком розкривається через фразування *cantabile*, *sfumato*, *portamento* та експресивне *legato*.

Таким чином, у ранніх оперних втіленнях, зокрема у творах Ніколо Ваккаї («Джульєтта та Ромео», 1825 р.) та Вінченцо Белліні («Капулетті та Монтеккі», 1830 р.), Ромео постає як андрогінний символ романтичного кохання. Втілений жіночим голосом (мецо-сопрано / контральто) цей герой не несе в собі ознак героїчного чи войовничого почтаку, але натомість випромінює чуттєву ніжність, внутрішню глибину та афективну насиченість. Використання травестійного амплуа у цих операх не є лише театральною умовністю, а набуває статусу художньої норми, що дозволяє композиторам через белькантову мелодику, нюансовану динаміку й пластику лінії передати складну психологію юнацького почуття. Ромео у Н. Ваккаї – емоційно вразливий, співучий і схильний до патетики, у В. Белліні – драматично напружений, рішучий, проте зберігає м'якість і внутрішню вразливість. Андрогінність такого Ромео відкриває широкий спектр інтерпретацій: від тендітного ідеаліста до юного бунтівника, від поета почуттів до жертвовного героя.

У другій половині XIX століття з утвердженням французького романтизму в опері образ Ромео зазнає значного переосмислення. В опері Шарля Гуно «Ромео та Джульєтта» (1867 р.) герой набуває виразної тенорової природи – як у вокальному, так і в семантичному сенсі. Роль Ромео створена для ліричного тенора (тип *voix d'amour*) – голосу, що символізує світло, благородство й високу духовність. У цьому творі відбувається відмова від травестійного амплуа на користь автентичного чоловічого голосу, що є ознакою нової парадигми: кохання більше не потребує фемінізованого вияву, бо тенорова темброва палітра спроможна передати ніжність, поетичність і глибину почуття без втрати мужності. Арія «*Ah! Lève-toi, soleil!*» є яскравим прикладом цього естетичного повороту: голос Ромео ніби «випромінює світло», стає провідником до ідеалізованого світу кохання, де ліризм постає як форма героїзму. Такий Ромео – це вже не лише закоханий юнак, а й носій вищої ідеї – кохання як сублімації, як сакрального початку. Можна позначити, що Ромео у Ш. Гуно певною мірою є ідеалізованим коханцем, це – архетип духовного й еротичного піднесення, чий голос має втілювати світло, чистоту й жертвовну любов.

Опера Гуно «Ромео та Джульєтта» – єдина з розглянутих, яка безпосередньо базується на тексті Шекспіра, – стала еталоном ліричної поетизації трагедії, відсунувши соціальну проблематику на другий план. Проте й у творах інших композиторів – Ваккаї, Белліні, Чілеа, Діліуса, Дзандонаї – шекспірівська трагедія, навіть опосередковано, залишається смисловим тлом, що формує наративну структуру, концепцію героїв і екзистенційний вимір подій.

У XX столітті образ Ромео вступає в зону драматичної, афективної, а часом і деструктивної експресії. З приходом веристських тенденцій, а також під впливом символізму та імпресіонізму кардинально змінюється не тільки вокальний профіль героя, а й сам концепт любові. У творчості Франческо Чілеа, зокрема в опері «Глорія» (1907 р.), хоча Ромео представлений радше в проекції на побічного персонажа, кохання зображується вже не як

абсолютна цінність, а як трагізм вибору в умовах зовнішніх обставин – війни, соціального конфлікту, політичного тиску. образ Ромео-подібного героя Фульвіо тяжіє до драматичного баритона або *spinto-tenore*, що вже не втілює ідеал, а виражає афект. Його голос стає матеріалізацією конфлікту, трагізму, соціальної напруги. Баритональний тембр – це вже не естетика краси, а звук «оголеної емоції», земної, хтонічної сили, що руйнує романтичний міф і підкреслює екзистенційну драму.

Особливе місце в історії оперного Ромео посідає постать у творі Фредеріка Діліуса «A Village Romeo and Juliet» (1907 р.), де герой втрачає чіткі обриси персонажа й перетворюється на поетичний символ. Образ Ромео отримує імпресіоністичне трактування: голос зливається з оркестром, втрачаючи індивідуалізовану експресію. У цій опері відбувається повна дематеріалізація героя: вокальна партія інтегрується в оркестрову тканину, зникає індивідуалізована суб'єктність. Партія Салі по суті – це вокальний слід, відлуння втраченого, відчуття втрати, а не події. Вокальна лінія тяжіє до речитативної інтонації, позбавлена кульмінацій, розчинена в елегійній фактурі оркестру. Ромео тут – не голос, не тіло, не дія, а лише акустична пам'ять, інтонаційна тінь, метафізичний відгомін любові. Його поява – це не декларація почуття, а музичне спогадування, що резонує в колективному культурному підсвідомому. Таке зображення Ромео демонструє поворот до антиперсонажа, до суб'єктивності, розчиненої в ландшафті музичного простору, який, втративши тілесність, набуває універсальної символічної якості.

У Ріккардо Дзандонаї («Джульєтта та Ромео», 1922 р.) Ромео постає як модерний трагічний герой: це чоловік, що бореться між зовнішнім кодексом честі й внутрішньою потребою любити. Цю оперу можна вважати *кульмінацією модерного героїчного типу Ромео*. Його вокальна партія написана для драматичного тенора або лірико-спінто, з яскраво вираженим екзистенційним навантаженням. Голос має бути потужним, еластичним, здатним протистояти масивному оркестровому полотну, що дозволяє

композитору передати гострі емоційні контрасти, психологічний надрив і екзистенційний розпач. Оркестрова фактура стає густішою, музична драматургія – щільною, насиченою тембровими й гармонічними зміщеннями. Такий Ромео вже не лише любить – він страждає, сумнівається, і врешті знищується в конфлікті між почуттям і долею. Це не юнак-коханець, а герой на межі руйнування, чий голос – це втілення кризи, драматичного зламу, граничного напруження буття.

У сучасному оперному театрі, на тлі гендерних переосмислень, травестійна практика повертається, але вже не як умовність, а як навмисний художній жест. Проте ця травестійність вже не є виключно історичним жестом, вона набуває сучасного семантичного виміру: втілює гендерну амбівалентність, емоційну багатозначність, тілесно-голосову гнучкість. Белькантова пластика в сучасному контексті перетворюється на засіб вираження складної внутрішньої психології – ніжності й сили, тривоги й надії, трагічного розпачу й просвітленого прощення. Утілення Ромео голосом мецо-сопрано або контральто сприймається як акт репрезентації гендерної флюїдності, тілесної ідентичності, психологічної складності. Такий голос не лише демонструє технічну віртуозність, а й стає інструментом глибокого проникнення у психоемоційну природу героя. Сучасний Ромео може бути слабким і сильним водночас, ніжним і рішучим, він може бути чоловіком, жінкою або постгендерною істотою. Це герой, в якому поєднуються протилежності – і саме ця амбівалентність є ключовою ознакою нашого часу.

Представимо здійснений аналіз у вигляді таблиці.

Таблиця 2.

Композитор	Назва опери	Амплуа Ромео	Стилістичні риси	Характеристика образу
<i>Georg Anton Benda</i>	<i>Romeo und Julie (1776)</i>	Декламаційна роль, не співоча	Мелодрама, <i>Sturm und Drang</i> , речитативна драматизація	Емоційний юнак у кризі, символ пориву

<i>Sigismund von Rumling</i>	<i>Romeo e Giulietta</i> (1790)	Типовий <i>tenore di grazia tenore</i>	opera seria, чистота кантилени, поєднана з декоративною вокалізацією «Глюківська» стилістика	геройко-класична модель Ромео репрезентує типовий героїчний, пристрасний образ
<i>Daniel Steibel</i>	<i>Romeo et Giulietta</i> (1793)	<i>Низьке меццо- сопрано</i>	Елементи комічної опери та мелодрами, ранньороман- тична експресія, увиражена в мелодичній лінії партії персонажу	Ромео зберігає галантну м'якість, набуває рис пристрасного, драматичного героя
<i>Niccolò Antonio Zingarelli</i>	<i>Giulietta e Romeo</i> (1796)	Меццо- сопрано ( <i>travesti</i> )	Bel canto з фіоритурами, риторична виразність	Ліричний юнак із елементами героїзму
<i>Nicola Vaccai</i>	<i>Giulietta e Romeo</i> (1825)	Меццо- сопрано ( <i>travesti</i> )	Bel canto, драматична експресія, кантилена	Образ жертвового ідеаліста
<i>Vincenzo Bellini</i>	<i>I Capuleti e i Montecchi</i> (1830)	Меццо- сопрано ( <i>travesti</i> )	Bel canto, глибоке <i>legato</i> , психологізм	Ідеалізований миротворець
<i>Charles Gounod</i>	<i>Roméo et Juliette</i> (1867)	ліричний тенор bel canto- тенор <i>lyrique-léger</i>	Французький ліризм, гнучка кантилена, внутрішній монолог	Чуттєвий, поетичний коханець
<i>Francesco Cilea</i>	<i>Gloria</i> (1907)	драматичний баритон або <i>spinto- tenore</i> героїчний тенор	Вокальна лінія доволі примхлива, тремтливості, нерішучість, зниження героїчного	Ліонетто – чоловік, вкорінений у коди честі та кровної помсти. Без зайвого героїзму, коливання між зобов'язанням і

			пафосу при драматичному профілі всієї опери	пристрастю. Гендерно присутні риси «м'якої маскулінності»
<i>Frederick Delius</i>	<i>A Village Romeo and Juliet (1907)</i>	Узагальнений образ, неіндивідуалізована вокальна роль	Символізм, злиття з природою, оркестрове розчинення	Абстрактний коханець, інтегрований у музичний пейзаж
<i>Riccardo Zandonai</i>	<i>Giulietta e Romeo (1922)</i>	Тенор	Постверизм, експресивна кантилена, драматичний контраст	Багатовимірний герой між ніжністю і агонічним патосом Емоційна нестабільність
<i>Pascal Dusapin</i>	<i>Roméo et Juliette (1989)</i>	Поза традиційним амплуа, перформативний голос	Авангард, деконструкція голосу, гіпертекстуальність	Символ тілесного досвіду, позбавлений індивідуальності й гендерної фіксації
<i>Yue-onera</i>	<i>Butterfly Lovers</i>	Традиційний для китайської культури високий жіночий голос	Китайська драма, маски, мелодизм, емоційність	Презентація «чоловічої чуттєвості»

Таким чином, підсумуємо. Вокальна трансформація образу Ромео в опері постає як глибоко символічний процес. Ба більше – історія Ромео в опері – це не просто низка вокальних трансформацій, а драматургічна хроніка зміни уявлень про любов, чоловічу ідентичність, героїзм і трагедію. Зміна амплуа – від мецо-сопрано до баритона, від травестії до героїчного тенора – свідчить про рух культури від ідеалізованої, духовної любові до трагічного саморуйнування й постідентичної рефлексії. Від андрогінного юнака-травесті до екзистенційного тенора, від романтичного поета до модерного героя або символічної сутності – Ромео постає як культурний

маркер, що вказує на ідеологічні пріоритети, чуттєві ідеали та філософські домінанти кожної доби. У кожного композитора – Н. Ваккаї, В. Белліні, Ш. Гуно, Ф. Чілеа, Р. Дзандонаї, Ф. Діліуса – цей образ звучить інакше, бо змінюється не лише голос, а й саме мислення про любов і про людину як суб'єкта трагедії. У голосі Ромео – пульс епохи, її афекти, її культурні коди, її голосові уявлення про любов, страждання, ідентичність і смерть. По суті, вокальна партія Ромео стає не лише музичним тілом героя, а втіленням його культурного змісту – голосом епохи, її пристрасті, сумнівів і надій.

Аналіз сучасних адаптацій образу Ромео в літературі, театрі, кіно чи інших мистецьких форматах може відображати глибокі зміни у сприйнятті класичних героїв, а також соціальні й культурні контексти, в яких вони переосмислюються. Тому перспективою вважаємо більш вцільне заглиблення в окремі інтерпретації образу Ромео через позиції різних оптик (гендерної, інтерпретологічної, культурологічної, феміністичної тощо).

Подальші розвідки можуть бути спрямовані на вивчення інших травесті-партій XIX–XX ст. з метою виявлення типових вокально-драматургічних моделей. Значущим напрямом постає інтеграція гендерно-вокального аналізу у вокальну педагогіку, зокрема розробка методичних рекомендацій щодо інтерпретації ролей-травесті у професійній підготовці вокалістів.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Авраменко, Є. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», № 30 (1). 89–96.
- Агеєнкова О. (2020). Сонологічна концепція вистави (на прикладі п'єси «Гамлет» ХДАТЛ ім. В Афанасьєва). (Бакалаврська робота). Харків. ХНУМ імені І.П.Котляревського.
- Андрухович, Ю. (2008). Гамлет, принц датський. Київ : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га. 216.
- Антонюк, В. (1999). Українська вокальна школа: етнокультурний аспект. *Київ: НМАУ ім. ПП Чайковського, 166*.
- Гарбузюк, М. (2007). Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (17960-1997рр.). (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. 17.00.02. Музичне мистецтво). Київ, 2007.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2020). Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. *Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнародної наукової конференції 26-27 листопада 2020 року*. Харків : ХДАК. 290–291.
- Гіголаєва, В. (2007). Гендерні особливості вокальної інтерпретації. *Наукові асамблеї : матеріали магістерських читань, 10–11 квітня 2007 року*, Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 47–62.
- Гіголаєва, В. О. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти : зб. наук. пр., ХДУМ ім. І. П. Котляревського*. Харків. № 21. 118–129.
- Гіголаєва, В. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 21*, 228–235.

- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2021). Актуальність вивчення основ фоніології представниками вокальних професій. *Scientific Collection «InterCoft» (48); with the Proceeding of the 8th International Scientific and Practical Conference «Challenges in science of nowadays» April 4-5. Washington, USA : EnDeavours Publisher. 635–640.*
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2020). Вокальна педагогіка та вокальна фонопедія : до питання про перспективу взаємодії. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих вчених, 23-24 квітня 2020 року. Харків : ХДАК. 57–58.*
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2015). Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Муз. Мистецтво). Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2022). Співаки-кастрати і контртенори : вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : ХНУМ. № 65. 65–82.*
- Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ, 320.
- Гребенюк, Н.Є. (2020). Теоретичні аспекти формування у професійного співака педагогічних вмінь та навичок. *Музичне мистецтво і культура. Одеса: ОДМА. Вип. 30. 112–119.*
- Драч, І. (2009) Травестія на сучасній оперній сцені: нове життя давнього прийому. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал [редкол.: В Рожок (гол.ред)]. Київ, №3 (4). 23–29.*
- Єрошенко, О. В. (2008). Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»). Харків.

- Захарчук, Т. Г. (2008). Художній принцип метафоричності у сучаснім вокальнім виконавстві. (Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03). Одеса.
- Іваницький, А. І. (2004). *Український музичний фольклор.: Підручник для ВНЗ*. Нова Книга.
- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття*. (За ред. М. Р. Черкашиної). Київ: Заповіт.
- Ївень, Ч. (2021). Тема “вічної жіночності” в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві. (Дис.... кандидата мистецтвознавства. 17.00.03). Одеса: ОНМА ім. А.В.Нежданової.
- Кияновська, Л. О. (2002). Українська музична культура. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівня акредитації. К.: ДМЦНЗКМ. 178.
- Козаренко, О. В. (2001). Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 398.
- Кучма, Н. А. (2021) *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть*. (Дис. ... доктор філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.
- Лапшина, Л.В. (2019). *Мудрість тисячоліть. Притча. Афоризми*. Харків: Віват. 320.
- Маринчак, Віктор (2021) Релігійна складова в художньому феномені інтенціональної активності брата Лоренцо. *Ренесансні студії: наукове видання з літературознавства*. Запоріжжя : Класичний приватний університет. Вип.33–34. 119–132.

- Марік В. (2008). Явища концепту і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу. (Автореф. дис....канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво). Одеса: Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової.
- Мітюшкін, В. (2020). Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя та Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»). *Музичне мистецтво і культура*. № 31, книга 1. 69–83.
- Митюшин, В. (2020). Тембр-амплуа как биологическая характеристика голосового аппарата и творческий инструмент оперного певца. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса. № 30, книга 2. 400–413. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-30>
- Муравська, О. В. (2023). Містеріальні основи виразності французької «великої опери». *Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів: монографія*. Київ: Видавництво Ліра-К. 266–284.
- Мустафаєв, Ф. (2021). Українська вокальна музика XX–початку XXI століття у педагогічному репертуарі солістів-вокалістів. *Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки»*, (39), 154–159.
- Ніколаєвська, Ю. (2004). Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу. (Аавтореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: НМАУ ім.. П.І.Чайковського.
- Ніколаєвська Ю. В. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт.
- Оганезова-Григоренко, О. В. (2021). Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology : from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing. 440–459.
- Павлишин, С. (1980). Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Київ : Муз. Академія. 212.

- Перепелица, М. (2014). Принцип театральности и формы его применения в музыке. *Музичне мистецтво і культура*, Вип 19. 315–323.
- Рощенко, О.Г.; Чен Ке (2024). Тембр-характер як категорія виконавської оперології. *Дніпропетровська музикознавча думка*. Вип. 26 (1). Дніпро: Ліра. 340–354.
- Рощенко, О.Г. (2024). Великий театр – артефакт оперної культури Китаю: формування засад оперної культурології. *Дніпропетровська музикознавча думка*. Вип. 27 (2). Дніпро : Грані. 364–382. (співавтор Го Чанлу).
- Рябуха, Н. (2015). Звукообраз в фокусі сонологічного методу дослідження музичної культури. *Культура та сучасність*. №2. 98–105.
- Рябуха, Н. О. (2012). Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України*. №39. 234–242.
- Сакало, О. (2002). Опера як текст своєї історичної доби. *Українське мистецтвознавство : наук.-метод. Збірник*, НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ. № 31. 305–317.
- Смирна, О. Ю., Гіголаєва-Юрченко, В. О., Давидович, Л. В. (2023). Основні аспекти формування вокальної компетентності здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво в умовах дистанційного навчання. *Академічні візії*. №. 16. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/153>.
- Стахевич, О. (1997). *Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка*. (Дослідження). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Стахевич, О. (2000). *Мистецтво bel canto в італійській опері XVII–XVIII століть*. (Монографія). Харків: ХДАК.
- Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. МариніРоманівні Черкашиній-Губаренко присвячується. Зб. наук. праць. Київ, 2010.

- Тан Чжанчен (2017). Специфіка трактовки басу в опері XVII –XIX ст.: між амплуа та характером. (Автореф. дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво). Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського.
- Чен Ке (2022). Поняття тембр-амплуа в українській оперології: музикознавчі тлумачення і перспективи розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Вип. 65. Харків.137–153.
- Чен Ке (2024). Виконавська оперологія: методологія, термінологія, аналіз. (Дис...доктор філософії). Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського.
- Торкут, Н. М. (2017). Шекспірознавчий дискурс XX століття: специфіка і тенденції. *Український шекспірівський портал*. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/torkutn-m-shekspiroznachij-diskurs-hh-stolittja-specifika-itendencii-2/> (дата звернення: 11.02.2025).
- Удяк, Г. (2014). Художній образ як центральний компонент структури літературного твору. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. № 19. 147-152. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll\\_2014\\_19\\_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2014_19_29)
- Український шекспірівський портал. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/>.
- Фан Сінсюань (2022). *Інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах французьких композиторів Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка*. (Дис. ...канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків:
- Філософський енциклопедичний словник: Енциклопедія / НАН України, Інститут Філософії ім. Г.С. Сковороди, гол. Ред. В.І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742.
- Фройд, З. (2019). Тлумачення снів. Харків: Folio. 608.
- ХамітовН. , ГармашЛ. , Крилова С. (2022). Історія філософії. К., КНТ, 396.

- Хрестоматія: для сольного співу: Пісні, романси, арії українських композиторів. У 3 ч.: [для викладач. і студ. вищ. і серед. навч. муз. закладів] / упоряд. В. Л. Бриліна, Л. М. Ставінська. Київ: Освіта України, 2006. Ч. 1. 244 с.; Ч. 2. 272 с.; Ч. 3. 300.
- Цурканенко, І. (2007). Гендерний аспект музичної інтерпретації. *Традиції та інновації у підготовці сучасного фахівця закладів культури і мистецтв (питання удосконалення організації навчальної та виробничої практики у вищих навчальних закладах культури і мистецтв I – II рівнів акредитації)*. Харків : Константа. 78–81.
- Цурканенко І. В., Гіголаєва-Юрченко В. О. (2025). Основи гендерного аналізу музичного твору. *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація* : навч. посіб. / Л. В. Шаповалова, Ю. В. Ніколаєвська, І. А. Романюк [та ін.] ; за наук. ред. Л. В. Шаповалової, Ю. В. Ніколаєвської. Харків : Факт. 179–207.
- Черкашина, М. (1986). Историческая опера эпохи романтизма. К.: Музична Україна.
- Черкашина- Губаренко, М. (2009). Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : наук. журнал / [редкол.:В. Рожок (гол.ред.)] Київ, №3 (4). 17–22.
- Чжівей Чжоу (2012). Порівняльна інтерпретологія : шляхи адаптації співака до інонаціональних виконавських традицій. (Автореф. дис. ... канд. мист-ва. 17.00.03). Харків:ХНУМ ім.. І.П.Котляревського.
- Чживей Чжоу (2012). Сравнительная интерпретология в деятельности певца. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наукових статей, ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : САМ. №. 34. 283–292.
- Шалагінов, Борис (2010). Шекспір і Моцарт у романтичному мистецькому каноні. *Всесвіт: український журнал іноземної літератури*. №5-6. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/755/41/>

- Шевченко, Н. (2020). Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві. *Мистецтвознавчі записки*, (37), 124–128.
- Шекспір, В. (1986, 2004). Ромео і Джульєтта [переклад Ірини Стешенко]. *Зібрання творів у 6-ти томах*. Том 2: К.: Дніпро, Aegius. 311–413.
- Шекспір, В. (2015). Ромео і Джульєтта. Гамлет, принц датський: Драматичні твори. Київ.
- Щербань, О. О. (2010). Символічна функція художнього образу. *Вісник Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут". Філософія. Психологія. Педагогіка*. № 2. 65–69. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI\\_fpp\\_2010\\_2\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI_fpp_2010_2_12)
- Юань Сінь (2023). *Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. (Дис. ... д-ра філософії). ХНУМ. Харків.
- Юнг, Карл Густав (2024). Архетипи і колективне несвідоме. К.: Центр навчальної літератури.
- A Thousand Shades of Tenderness: Yue Opera as a Female Emotional Outlet. 31.01.2025. URL: [A Thousand Shades of Tenderness: Yue Opera as a Female Emotional Outlet - HKAF News & Features](#)
- Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press.
- Abbate, C., & Parker, R. (2015). *A History of Opera*. Penguin Books. 624.
- Ashbrook, W. (1982). *Donizetti and His Operas*. Cambridge University Press. 752.
- Ashbrook, W. (1991). *A Village Romeo and Juliet. Frederick Delius*. The Opera Quarterly, 8(4), 129–131. <https://doi.org/10.1093/oq/8.4.129>
- Bakhtin, M.M. (2010). *The Dialogic Imagination: Four Esseys*. University of Tehas Press. Slavic Series, 480.
- Bakhtin, M.M. (1993). *Toward a Philosophy of the Art*. University of Tehas Press. 132.



- Batovska O., Grebenuk N. & Byelik-Zolotaryova N. (2022). Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Ubb Musica*. LXVII, Special Issue 2. 73 – 98. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.06
- Bloom, H. (1998). *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.
- Brannon, L. (2024). *Gender: psychological perspectives*. Routledge.
- Buckley, R., CBE, A. D., CBE, M. E., RaD, B. H., RaD, L. J., Piers Lane, A. O., ... & Threlfall, R. (2014). The Delius Society Journal Spring 2014, Number 155. URL: [https://www.delius.org.uk/wp-content/uploads/2019/08/2010-present\\_36\\_1027211141-1.pdf](https://www.delius.org.uk/wp-content/uploads/2019/08/2010-present_36_1027211141-1.pdf).
- Butler, J., & Trouble, G. (1990). Feminism and the Subversion of Identity. *Gender trouble*, 3(1), 3-17.
- Carman, J. (2005). Music Reviews-Some Things Old, All Things New: Miscellaneous Collections and Anthologies-French: Vocales 2000: Hommage à Nicola Vaccaj," Compiled and Edited by Paolo Zedda. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 62(1), 109-109.
- Charlton, David. (2012). *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139034302>
- Cirlot, Juan Eduardo (1967). *A dictionary of symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Cirlot, J. E. (2002). *Dictionary of Symbols (Dover Occult)*. New York: Dover Publications. 419.
- Citron, M. J. (2000). *Gender and the musical canon*. University of Illinois Press.
- Clément, C. (1988). *Opera, or, the Undoing of Women*. U of Minnesota Press. 201
- Cook, N. (1990). *Music, imagination, and culture*. Clarendon Press.
- Cooper, M. (1951). *French music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*. Oxford University Press. 239 p.

- Copland, Aaron (1957), *What to Listen for in Music*, New York: McGraw-Hill. Revised by 1939.
- Copland, Aaron (2006). *Music and Imagination*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Cusick, S. G. (1999). Gender, musicology, and feminism. *Rethinking music*, 471-98.
- Dean, W. (1964). Shakespeare and Opera. *Shakespeare in Music*, ed. P. Hartnoll. London. 89–175, esp. 148–50.
- Dean, W. (1990). *Essays on opera*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
- DeVore, K., & Cookman, S. (2009). *The voice book: Caring for, protecting, and improving your voice*. Chicago Review Press. 217.
- Dibble, J. (1992). *C. Hubert H. Parry: His life and music*. Clarendon Press. 554 p.
- Doherty, E. (2019). Measuring expressive music performances: A performance science model using symbolic approximation. (Theses, Ph.D.). Technological University Dublin.
- Dostal, Ellen (2015). R&J, a gender reversed Romeo and Juliet. URL: [Fringe Review: R&J, a gender-reversed Romeo and Juliet | Shakespeare in LA](#)
- Dryden, K. C. (1999). Riccardo Zandonai: a biography. (No Title).
- Fenby, E. (1936). *Delius as I knew him*. London: G. Bell & Sons.
- Feuerbach, Ludwig (2013). *Principles of Philosophy of the Future* / Create Space Independent Publishing Platform.82.
- Fisher, B. D. (2017). *Gounod's ROMÉO et JULIETTE: Opera study guide and libretto*. Opera Classics Library.
- Flavia, Palma (2022). Luigi Da Porto, la novella di Giulietta e Romeo e la tradizione veneta. *Schede Umanistiche*, XXXVI, 1. 145–163.
- Fraccarolli, Arnaldo (1942). Bellini[Bellini]. Milano: A. Mondadori, stampa.
- Gervinus, Georg Gottfried. (1868). *Händel und Shakespeare: Zur Ästhetik der Tonkunst*. Wilhelm Engelmann (reissued by Cambridge University Press,

- 2009 Publisher, W. Engelmann, 1868 ; Original from, Oxford University ; Digitized, Aug 1, 2006 ; Length, 496 pages.
- Girard, R. (1977). *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 416 p.
- Girardi, M. (2000). *Puccini: His international art* (L. Basini, Trans.). University of Chicago Press. 546 p.
- Gonçalves, N. C. C. (2013). *A actualidade do método prático de Nicola Vaccaj* (Master's thesis, Universidade de Aveiro (Portugal)).
- Gossett, P. (2006). *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gossett, P. (2019). *Divas and scholars: performing Italian opera*. University of Chicago Press.
- Gossett, P. (2019). *Divas and scholars: performing Italian opera*. University of Chicago Press.
- Grimley, D. M. (2018). *Delius and the Sound of Place*. Cambridge University Press.
- Hacnen, Hagay (2021). 'Romeo and Juliet' offers more than LGBT kiss – review. August 15, 2021. URL: ['Romeo and Juliet' offers more than LGBT kiss - review | The Jerusalem Post/](#)
- Hadlock, H. (2000). *Mad loves: Women and music in Offenbach's Les Contes d'Hoffmann*. Princeton University Press. 176.
- Huebner, S. (1999). *French opera at the fin de siècle: Wagnerism, nationalism, and style*. Clarendon Press. 544 p.
- Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey / Ed. by Manfred Beller and Joep Leerssen.- Amsterdam-New York (NY) : Rodopi, 2007. 476.
- Kelly, T. F. (2006). *First nights at the opera*. Yale University Press. 464.
- Kimball, C. (2006). *Song: a guide to art song style and literature*. Hal Leonard Corporation.

- Kimbell, David R. (1991). *Italian opera* (National Traditions of Opera). Cambridge University Press. 684.
- Kotnik, Vlado (2016). The Idea of Prima Donna: The History of a Very Special Opera's Institution. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 47, No. 2 (December 2016). Published by: Croatian Musicological Society. 237–287.
- Kott, J. (1974). *Shakespeare Our Contemporary*. London: Methuen. 319.
- Lamb, Andrew (2006). *Marchetti Romeo e Giulietta*. Another lost Romeo and Juliet, though this one's still got some life left in it. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/marchetti-romeo-e-giulietta>
- Levenson, J. L. (Ed.). (2000). *Romeo and Juliet*. Oxford: Oxford University Press. 460 p.
- Lippmann, F. (1967)/ Pagine sconosciute de "I capuleti e i Montecchi" e "Beatrice di Tenda" di Vincenzo Bellini. *RIM*, ii. 140–51.
- Loewenberg, A. (1978). *Annals of Opera 1597–1940* (3rd ed.). Totowa, NJ: Rowman & Littlefield.
- Mallach, A. (2006). *Francesco Cilea: A Biography*. McFarland.
- Mark Margaret, Carol S. (2001). *Pearson The Hero and Outlaw: building extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. McGraw-Hill. 400.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Meyer, L. B. (2008). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press.
- Muravskya O., Markova E., Androsova D., Nieicheva L., Vlasenko I. (2021). Historical Hermeneutics of Musical Styles. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* (ISSN 0975 – 2935). Indexed by Web of Science, Scopus, DOAJ, ERIHPLUS. Vol 13. № 4.
- Muravskya O., Ohanezova-Hruhorencu O., Iergiiev I., Sapsovykh A., Burcatskyi Z. (2021). Features of Professional Education of a Music Instrumentalist. *Journal of Higher Education Theory and Practice*. Vol. 21 (14). 82–88.

- Nataliya Byelik-Zolotarova; Natalya Zolotaryova; Viacheslav Boiko; Tetiana Sukhomlinova; Olena Zaverukha (2023). A Performance Interpretation of the Viennese Classics by the Example of Fantasia for Piano, Chorus and Orchestra in C Minor, Op. 80 by Ludwig van Beethoven. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. DOI: [10.24193/subbmusica.2023.spiss2.08](https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss2.08)
- Nataliya Torkut and Yuliia Shchukina (2024). Romeo and Juliet. Drama per musica. *Shakespeare Bulletin*. Volume 42, Number 4, Winter 2024. Johns Hopkins University Press.
- Nikolaievskia, Yu. V.; Shapovalova L. V. (2021). Пізнаваність символу в музиці інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing. 126–143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Pasler, J. (2001). *French opera at the fin de siècle: Wagnerism, nationalism, and style* (Review). *Notes*, 57(3), 644–647. <https://doi.org/10.1353/not.2001.0052>
- Pastura, Francisco (1959). *Vincenzo Bellini* [Vincenzo Bellini]. Societa Editrice Internazionale, Catania.
- Potter, J. (2003). *A History of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, J. (2003). *Metodo pratico di canto italiano per camera in 15 lezioni e un'appendice*,[i]: per tenore–soprano;[ii]: per baritone–mezzosoprano. 294–297.
- Pougin, Arthur (1891, 2025). *Bellini, sa vie, ses oeuvres* [Bellini, his life, his works]. Hachette Livre-BNF. Date de l'édition originale: 1891. ©Electre 2025.
- Quoresimo, L. (2018). *Construction of Gendered Differences in the Voice through Institutional and Bodily Practices*. University of California, Davis.
- Radin, Paul (1988). *The Trickster: A study in American Indian Mythology*/ Doubleday Publishing Group. 211.
- Richmond N. (1923). *Shakespeare's Use of Song*. L.

- Roach, D. W. (1983). *Esthetics of Music*: By Carl Dahlhaus, translated by William Austin. New York: Cambridge University Press, 1982. 115 pp. *Music Educators Journal*, 69(5), 22–25.
- Rocha, L. A. (2018). Music Iconography, Opera, Gender and Cultural Revolution—The Case Study of the Kwok On Collection (Portugal). *Studia Musicologica*, 59(3-4), 365–398.
- Rosen, Charles. (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. 744.
- Rosselli, J. (1996). *The life of Bellini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosselli, J. (1997). *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Samson, J. (Ed.). (2001). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge University Press. 772.
- Schwartz, A. R. (2009). *Modernity sings: Rethinking realism in Italian opera*. University of California, Berkeley.
- Scott-Sutherland, C. (1962). *Delius: An Introduction to His Music*. Dobson Books.
- Senici, E. (2009). *Landscape and gender in Italian opera: The Alpine virgin from Bellini to Puccini* (Illustrated ed.). Cambridge University Press. 368.
- Shakespeare Encyclopaedia / Ed. by O. J. Campbell. L., 1966
- Smart, M. A. (2001). *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton: Princeton University Press.
- Smart, Mary Ann (2004). *Mimomania: Music and gesture in nineteenth-century opera*. Vol. 13. Univ of California Press,.
- Storry, Mike, and Peter Childs, eds. (2002). *British cultural identities*. No. 20004. London: Routledge.
- Taruskin, R. (2010). *The Oxford History of Western Music: Music in the Late Twentieth Century*. Oxford University Press.
- Threlfall, R., & Dibble, J. (2009). *Delius: A Life in Letters, Volume 2*. Boydell Press.

- Tinagli, P. (1997). *Women in Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*. Manchester: Manchester University Press. 208 p.
- Vaccai, N., & Bernhoff, J. (1942). *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Peters.
- Vaccai, N. (1990). *Metodo pratico di canto*. (No Title).
- Vaccai, N. (2000). *Metodo pratico di canto italiano da camera con accompagnamento di pianoforte*= *Méthode pratique de chant italien pour musique de chambre avec accompagnement de piano*= *Practical method of Italian singing with pianoforte accompaniment*= *Praktische Methode für italienischen Kammergesang mit Klavierbegleitung*= *Método pratico de canto de camara italiano con acompañamiento de piano*. (Edition Peters). Alfred Pub Co. 44.
- Vaccaj, G. (1882). *Vita di Nicola Vaccaj*. Ed by N. Zanichelli Bologna. URL: [https://archive.org/stream/vitadinicolavacc00vacc/vitadinicolavacc00vacc\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/vitadinicolavacc00vacc/vitadinicolavacc00vacc_djvu.txt)
- Wayne, Koestenbaum, (1993) *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York, Poseidon Press: Hardback. 271.
- Weinstock, Herbert (1971). *Vincenzo Bellini: his life and his operas*. (No Title).
- Weinstock, Herbert (1963). *Donizetti and the world of opera in Italy, Paris and Vienna in the first half of the nineteenth century*. Pantheon Books. 453.
- Wing, B. (1988). *Opera, or, the Undoing of Women*. University of Minnesota Press. 201.
- Wolfe, P. (2019). *Women in the studio: Creativity, control and gender in popular music sound production*. Routledge.
- Yeats W. B. (1961). *At Stratford-on-Avon, in Essays and introduction*. London: Machmillan. 109.
- Yueju Opera: Known for its beautiful singing of lyric librettos and elegant expressiveness (2020). URL: [https://www.ehangzhou.gov.cn/2020-09/18/c\\_274807.htm](https://www.ehangzhou.gov.cn/2020-09/18/c_274807.htm)

- Yuliia Shchukina et Liudmyla Vaniuha (2024). *Romeo @ Juliet*, Rostyslav Derzhypilskyi: “Have you ever watched *Romeo and Juliet* with a helmet on?”. Ivan Franko” National Academic Drama Theatre, Ivano-Frankivsk, Ukraine Publication en ligne le 14 décembre 2024. URL: [Romeo @ Juliet, Rostyslav Derzhypilskyi: “Have you ever watched Romeo and Juliet with a helmet on?”](#)
- Zandonai, Riccardo Antonio Francesco (1960). Dizionario Biografico degli Italiani / autori vari. *Roma : Istituto dell’Enciclopedia Italiana*. Vol. 100. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/zandonai-riccardo-antonio-francesco\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/zandonai-riccardo-antonio-francesco_%28Dizionario-Biografico%29/)
- Zaslaw, N. (1994). The New Grove Dictionary of Opera [Review of the dictionary *The New Grove Dictionary of Opera*]. *The Musical Quarterly*, 78(1), 149–153. <https://doi.org/10.1093/mq/78.1.149>
- 意大利歌剧大师艺术歌曲系列贝利尼艺术歌曲选（修订本）张立萍贾涛译配 任曦审订中央音乐学院出版社. (Rossini, Donizetti Bellini. Anthology of vocal works. 300 p.).
- 楚小利：谈Belcanto对“美声学派黄金时代”的继承和发展：2011，1. (Чу Сяолі. Спадкоємність та поживавлення стилю бельканто в «золоту добу» вокальних шкіл. 2011. 1 с.).
- 迪丽娜尔，解析浪漫主义时期多尼采蒂歌剧的创作分格、演唱技巧及人物刻画，2020，35. (Ділінар. Аналіз стиля, вокальної техніки і характеристики персонажів в операх раннього романтизму. 2020. 35 с.).
- 朱翔,云南永仁直苴彝族赛装节纪录片创作探析,大众文艺,（上海大学数码艺术学院影视动画系 200000, 2018,171.(Чжу Сян, Юньнань Юннань Юнрен, Чжітхо І. Аналіз створення документального костюма, популярна література та мистецтво, (Кафедра кіно та телевізійної анімації, Школа цифрових мистецтв, Шанхайський університет 200000), 2018, 171с.)



- 祁云蛟 柏秀叶 “梁山伯与祝英台”故事是如何通过音乐传播的,大众文艺, (山东影视传媒集团 250062,山东理工大学 文学院 255049), 2018, 170. (Ці Юньцзяо, Бай Сюйє. Як історія «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» передається через музику, популярна література та мистецтво, (Шаньдунська медіагрупа кіно та телебачення 250062, Школа вільних мистецтв, Шаньдунський технологічний університет, 255049), 2018, 170).
- 秦 伟,梁山伯与祝英台与罗密欧与朱丽叶调式比较,韶关学院学报社会科学,(韶关学院音乐系,广东,韶关),2007,120-121(Цінь Вей (2007). Лян Шаньбо і Чжу Інтай і тональне порівняння Ромео і Джульєтти, *Журнал соціальних наук Університету Шаогуань*, (кафедра музики, Університет Шаогуань, Шаогуань, Гуандун), 2007, 120–121).
- 邱午阳, 论二胡协奏曲《梁山伯与祝英台》的演奏技法, 作曲理论与作品分析, 2024, 52-57 (Цю Вуян (2024). Про техніку виконання Концерту Ерху Лян Шаньбо та Чжу Інтай, *Теорія композиції та аналіз*, 2024, 52–57).
- 林菁,音乐的标题构思对音乐形式的影响 关于《罗密欧与朱丽叶》和《梁山伯与祝英台》, (武汉音乐学院学报) 1999年第3期,1999,105-110. (Лін Цзін (1999). Вплив заголовної концепції музики на музичну форму про Ромео і Джульєтту та Лян Шаньбо і Чжу Інтай, *Журнал Уханьської консерваторії*, No 3. 105–110).
- 秦琴琴,中国古典舞中动作与音乐的融合 ,以古典舞 《梁山伯与祝英台 》为例,北方音乐, 德州学院音乐学院, 2013,72. (Цін Цінцін (2013). Злиття руху та музики в китайському класичному танці, приклад класичного танцю Лян Шаньбо та Чжу Інтай, *Північна музика. Школа музики, Техаський коледж музики*, 2013, 72.)
- 卢艺, 中西音乐文化交融的典范小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》评介,大师\*名曲,聊城大学,2012, 57-59 (Лу І. Модель злиття китайської та

західної музики та культури, Концерт для скрипки «Лян Шаньбо та Чжу Інтай», відомі пісні майстра, Ляоченський університет, 2012, 57–59).

杨媛,古典与创新芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》,中国民族博览,广东酒店管理职业技术学院,广东,东莞 523000,2023,108-110. (Ян Юань, Ромео і Джульєтта, Класичний та інноваційний балет, China Nationalities Expo, Гуандунський професійно-технічний коледж готельного менеджменту, Дунгуань 523000, Гуандун, Китай, 2023, 108–110).

贾佳子,论歌剧《罗密欧与朱丽叶》“初见场景”的音乐体裁戏剧性,《戏剧之家》2022 年第 15 期,2022,09-11. (Цзя Цзяцзи (2022). Про драматичність музичного жанру опери «Ромео і Джульєтта» в «Сцені першого погляду», Драматичний театр, No 15. 09–11).

王之易,用声音写故事 用戏剧写音乐 《罗密欧与朱丽叶》中音乐形式语言与悲剧内涵,音乐生活, 2023, 82-86 (Ван Чжі (2023). Написання історій голосом, Написання музики з драмою, Формальна мова та трагічний відтінок музики в «Ромео і Джульєтті», Музичне життя. 82–86).

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## Список опублікованих праць за темою дисертації:

## напрямом «мистецтвознавство»:

1. Чжан Хао (2024). Образ Ромео з опери В. Белліні «Капулетті та Монтеккі»: символічна структура і специфіка партії-травесті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 73. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків. 120–136.

DOI 10.34064/khnum1-73.07

[https://intermusic.kh.ua/vypusk73/problemy\\_72\\_7\\_Hao.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk73/problemy_72_7_Hao.pdf)

2. Чжан Хао (2025). Гендерні грані вокального образу Ромео (на прикладі опер Н. Ваккаї та В. Белліні). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXXVIII (38). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 77–101. DOI 10.34064/khnum2-38.03

[https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt\\_38\\_3\\_77-101\\_Hao.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt_38_3_77-101_Hao.pdf)

3. Ніколаєвська Ю. В., Чжан Хао (2025). Поліваріативність шекспірівського образу Ромео: філософська рефлексія та втілення в оперному жанрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 74. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків. 186–211. DOI 10.34064/khnum1-73.09

[https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemy\\_74\\_9\\_Nikolaievska\\_186-211.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemy_74_9_Nikolaievska_186-211.pdf)

**Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:**

1. М/н науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 15–18 січня 2021). Тема доповіді: «Образ Ромео в італійській опері та китайській легенді: порівняльний аналіз»
2. Науково-мистецький проект «Практична музикологія». «Поетика музичної творчості» (Харків, 15–17 січня 2022, онлайн) Доповідь: *Образ Ромео з опери В.Белліні: аспекти виконавської поетики*
3. III м/н науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14.02. 2023, онлайн). Доповідь «Композиторська трактовка образу Ромео в опері Рікардо Дзандонаї «Джульєта і Ромео».
4. М/н науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (11-12.02.2025, онлайн). Доповідь: «Поліваріативність шекспірівського образу Ромео (на прикладі опери Н. Ваккаї)».