

Світлана КИСЛА,

orcid.org/0000-0002-7088-4062

заслужена артистка України, доцент,

доцент кафедри академічного співу

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

(Київ, Україна) *kysla_natalja@ukr.net*

ОБРАЗ ЧІО-ЧІО-САН З ОПЕРИ «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ» У КОНТЕКСТІ ОПЕРНИХ ПОШУКІВ ДЖОАКкіНО ПУЧЧІНІ

Історичне значення творчості Дж. Пуччіні зумовлене тим значним внеском у розвиток опери у складний перехідний період музичного мистецтва на межі XIX–XX століття. У стилі композитора сконцентровано комплекс характерних виразових засобів оперного жанру. Незважаючи на розвиток вітчизняного «пуччінієзнавства» у роботах Марини Черкашиної-Губаренко та Олени Корчової, можемо відзначити недостатню увагу до унікальних в оперній музиці жіночих образів і характерів, музично-драматургічна специфіка яких стала одним з новаторських досягнень італійського оперного генія. Метою дослідження є драматургічно-сценічна та вокальна інтерпретація головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй». Увага композитора зосереджена на тендітному жіночому образі в мелодраматичній ситуації. Зазвичай стрижнем більшості опер композитора стає молода жінка, історія її надії на щастя, крах і трагічна загибель героїні.

Складною побудовою взаємин персонажів характеризується опера «Чіо-Чіо-Сан», де спостерігається навмисний виразний дисбаланс, оскільки композитор зосереджений на докладному розкритті світу Мадам Баттерфляй у самих різних ракурсах, таких як: сімейні відносини, релігійно-ритуальний аспект, дружні зв'язки (Сузукі і Шарплес), любов (Ямадорі). У разі розгляду творчості Дж. Пуччіні питання співвідношення музичної і драматичної складових частин стає одним з центральних. Образ Мадам Баттерфляй – драматургічний стрижень опери; сюжетний, ідейний і музичний центр трьох актів. Діапазон розвитку образу Баттерфляй і розкритих у ньому емоцій справді величезний. У I акті перед нами п'ятнадцятирічна дівчина-дитина, наприкінці II акта і в III акті – велична трагічна героїня. Дж. Пуччіні вдалося підняти мелодраму до трагедії, тому конфлікт в опері трактується як моральний, етичний.

Образ Баттерфляй відзначений рідкісною психологічною єдністю, яка підкріплюється єдністю музичною, що ясно відчувається у самих різних епізодах протягом опери.

В історії оперних постановок майже всі сценічні втілення «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні є прекрасним прикладом наслідування режисерами авторської концепції музичного твору.

Ключові слова: театр Пуччіні, музична драматургія, інтерпретація, мелодрама, трагедія, музичний образ.

Svitlana KYSLA,

orcid.org/0000-0002-7088-4062

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Academic Singing

R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) *kysla_natalja@ukr.net*

THE IMAGE OF CHIO-CHIO-SAN FROM THE OPERA “MADAM BUTTERFLY” IN THE CONTEXT OF JOACCHINO PUCCINI’S OPERA SEARCH

The historical significance of Puccini’s work is due to the significant contribution to the development of opera in the difficult transition period of musical art at the turn of the XIX–XX centuries. The complex of characteristic means of expression of the opera genre is concentrated in the style of the composer. Despite the development of domestic “Puccini studies”, in the works of Maryna Cherkashina-Gubarenko and Olena Korchova, we can note the lack of attention to unique in opera music female characters and characters, musical and dramatic specificity of which has become one of the innovative achievements of Italian opera. The aim of the research is a dramatic-scenic and vocal interpretation of the main female image of G. Puccini’s opera “Madame Butterfly”. The composer’s attention is focused on the fragile female image in a melodramatic situation. Usually, the core of most of the composer’s operas is a young woman, the story of her hope for happiness, collapse and the tragic death of the heroine.

The opera “Chio-Chio-San” is characterized by a complex structure of the characters’ relationships, where there is a deliberate expressive imbalance, as the composer focuses on a detailed disclosure of Madame Butterfly’s world in various perspectives: family relations, religious-ritual aspect, friendship (Suzuki and Sharples), love (Yamadori). When

considering the work of G. Puccini, the question of the relationship between musical and dramatic components becomes one of the central ones. The image of *Madame Butterfly* – the dramatic core of the opera; plot, ideological and musical centre of three acts. The range of development of the image of *Butterfly* and the emotions revealed in it is really huge. In Act I we have a fifteen-year-old girl-child, at the end of Act II and in Act III – a majestic tragic heroine. G. Puccini managed to raise the melodrama to tragedy, so the conflict in the opera is treated as moral, ethical.

The image of *Butterfly* is marked by a rare psychological unity, which is supported by a musical unity, which is clearly felt in various episodes during the opera.

In the history of opera productions, almost all the stage incarnations of G. Puccini's "*Madame Butterfly*" are an excellent example of the directors following the author's concept of a musical work.

Key words: Puccini Theatre, musical drama, interpretation, melodrama, tragedy, musical image.

Постановка проблеми. Історична роль оперного генія Дж. Пуччіні визначена тим, що його життя і творчість припали на складний перехідний період у музичному мистецтві і відкрили собою нову епоху в історії оперного жанру. Місце композитора – саме серед тих художників-новаторів, які радикально змінили музичну мову в ХХ столітті. У композиторському стилі Дж. Пуччіні сконцентровано комплекс характерних виразових засобів оперного жанру. Також у його творах зароджується і нова оперна естетика, яка наочно демонструє особливості розвитку театрального жанру зламного періоду. Актуальність роботи зумовлена наявністю значної кількості дослідницьких «прогалів» у сучасній науковій «пуччініані». Наприклад, певна невідповідність та дисбаланс виникають між інтенсивним сценічним життям опер композитора, їх популярністю та браком уваги до цих творів з боку науки, особливо проблематики музичної інтерпретації.

Аналіз останніх досліджень. Історично першою вважається італійська школа дослідників, біля витоків якої стояли безпосередньо: лібретист опер композитора, письменник-сучасник Дж. Адамі, біографи-співвітчизники А. Бонакорсі, Е. Гара, П. Гадда, Дж. Маротта, Л. Річчі, Ч. Сарторі, Дж. Тароцці, А. Фраккаролі й інші. Усі вони мали прямий доступ до матеріалів і документів, перебуваючи в «просторі творчості» великого майстра. Також у кожній національній музикознавчій школі існує *центральна монографія* про Дж. Пуччіні. Так, німецька школа представлена роботою В. Зейферта, польська – дослідженням В. Санделевського, російська – Л. Данілевич, Л. Кіріліна. У вітчизняному музикознавстві історія дослідження творчості Дж. Пуччіні пов'язана з роботами Марини Романівни Черкашиної-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 1971; 2002) та Олени Олександрівни Корчової (Корчевая, 2004). Незважаючи на розвиток вітчизняного «пуччінієзнавства», можемо відзначити недостатню увагу до унікальних в оперній музиці жіночих образів і характерів, музично-драматургічна специфіка яких стала

одним з новаторських досягнень італійського оперного генія.

Метою дослідження є драматургічно-сценічна та вокальна інтерпретації головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй».

Виклад основного матеріалу. Музичний театр італійського композитора відображає душевний світ його героїв, кожен сюжет – свого роду «лірична сага» з життя сучасної (в більшості опер) людини. Як відзначає О. О. Корчова: «Ми сприймаємо трагедію відданого кохання Чіо-Чіо-Сан як історію шекспірівської Офелії, приречена Мімі викликає аналогії зі страждаючими героїнями ранніх романів Достоевського, нещасна Анжеліка немов зійшла зі сторінок античної трагедії Ніобія. Просякнуті «м'яким» пуччінієвським трагізмом і інші героїні – Манон, Тоска ... Галерею «вічно жіночних» оперних дів можна порівняти і з рафаєлевськими Мадоннами – з пасивно прекрасними рисами в їхньому вигляді» (Корчевая, 2004: 70).

Італійська культурна традиція показує трагічне таким чином: сутність трагедії нерідко перебуває на межі з мелодраматизмом або іронічною подачею – досить навести тут приклад П'єро з комедії дель арте (dell'arte), або з комедії масок. Цей образ, по суті, є архетипом, що символізує трагічну самотність і глибоке страждання, але він знижений буфоним ракурсом жанру dell'arte. Відзначимо особливість авторської позиції Дж. Пуччіні щодо своїх персонажів: композитор завжди відкрито, по-людськи співчуває їм. Таке переважання емоційного погляду на власних героїв над аналітичним, здатність буквально вжитися у створений ним самим художній світ, ставить Дж. Пуччіні в один ряд з великими майстрами рівня О. С. Пушкіна і В. А. Моцарта. Таким чином, увагу композитора зосереджено на крихкому жіночому образі, вміщеному в мелодраматичну ситуацію. Стрижнем більшості пуччінієвських опер стає молода жінка, історія її надій на щастя, крах і трагічна загибель героїні.

Складною побудовою взаємин персонажів характеризується опера «Чіо-Чіо-Сан», де спостерігається навмисний виразний дисбаланс,

оскільки композитор зосереджений на докладному розкритті світу Мадам Баттерфляй у самих різних ракурсах: сімейні відносини, релігійно-ритуальний аспект, дружні зв'язки (Сузуки і Шарплес), любов (Ямадорі). При цьому простір Пінкертонна максимально звужений – він показаний через зв'язок з Кет. Таким чином, драматургічний рівень виявляється ближчим до жанру моноопери, моновистави, але водночас в опері парадоксальним чином зберігається принцип мультиперсонажності.

Головна героїня опери «Чіо-Чіо-Сан» і служниця Лю з опери «Турандот» – досить типові приклади оперних образів естетики веризму. Водночас Дж. Пуччіні надає своїм героїням більш глибоке етичне наповнення. Визначимо загальні риси цих героїнь, пам'ятаючи про жанрову відмінність різних його опер. Обидві героїні Дж. Пуччіні втілюють ідею жертви в ім'я блага близьких і коханих людей та вищої справедливості. Можна говорити про те, що вони – уособлення уявлень про моральну відповідальність за свої вчинки. Причому набагато більшої відповідальності, ніж зумовленої «цивілізованим» суспільством. На це влучно вказує дослідник Ф. Бінґ у своїй статті «Веристська ідея жіночих образів у сучасній китайській опері і операх Дж. Пуччіні». Автор дає таке визначення героям веристської драми: це персонажі «з дитячими рисами характеру, герой, який не розмірковує, який приймає поведінкові стереотипи як зразок єдиної можливої «правди життя», навіть якщо це смертельно небезпечно» (Бінґ, 2015: 165).

Напружена драматична дія і емоційність переживань головних героїв є характерною рисою як літературного, так і оперного веризму. Дж. Пуччіні беззаперечно зазнав прямого впливу веристських літературних творів. Ф. Бінґ стверджує: «Літературний веризм приніс у музичний театр цілком певні риси: явну перевагу місцевого колориту; велику кількість бурхливих, похмурих, жорстоких історій з життя найнижчих верств суспільства; неприховану пристрасність – з *палкими вокальними сплесками у верхньому регістрі голосу, томну чутливість, пом'якшену мелодійною плавністю традиційного речитативу, безпосередню участь виразної гармонії та інструментального тембру в окресленні і забарвленні вокальної мови*» (Бінґ, 2015: 165, курсив мій – С. К.).

Відомий режисер Б. О. Покровський зазначав, що виконавці партій в операх Дж. Пуччіні обов'язково повинні бути і акторами: «Взагалі в операх Пуччіні треба **грати**, співачки партій «Тоска», «Богема» або «Чіо-Чіо-Сан» повинні

бути справжніми великими акторами. Пуччіні дає у своїй музичній драматургії серйозні завдання акторському наповненню образів» (Покровський, 1999 : 79). К. С. Станіславський, великий шанувальник таланту маестро, писав: «Пуччіні є не тільки музикантом, але і винятковим режисером. Він відчуває сцену. У нього музика тісно з'єднана зі словами, і вони разом з музикою становлять у його творах ніби компактну масу. Пуччіні глибоко театральна людина, і це є найбільш видатним у його творах» (Станіславський, 1988: 133).

Добре відомо, що сам Дж. Пуччіні називав себе в листах «людиною театру» в широкому сенсі. Дослідниця О. О. Корчова поетично порівнює життя італійського маестро з театральною п'єсою, де Дж. Пуччіні постає перед нами, подібно створеним ним оперним персонажам, привабливим і заслуговуючим співчуття ліричним героєм. «П'єса» життя композитора рясніє драматичними моментами: історія забороненого кохання, трагічні втрати близьких, захоплюючі подорожі і дорожні катастрофи, запаморочливі тріумфи і провали! Події життя композитора знайшли своє місце і в його творах, у сюжетах яких можна побачити автобіографічні мотиви.

Таким чином, у разі розгляду творчості Дж. Пуччіні питання співвідношення музичної і драматичної складових частин стає одним з центральних. Ця проблема стосується і творчої реформи композитора, і також є частиною історичного процесу, який відбувався в театрі на межі століть. Отже, ця проблема набуває «двовірності» – вона реалізується у творчості окремого композитора і одночасно є культурно-стильовою особливістю розглянутого історичного періоду розвитку світової опери.

Музичний театр Дж. Пуччіні, як зазначалося раніше, окрім властивої йому первинної оперної музичної природи, володіє також і найсильнішим драматичним «зарядом», потенціалом. Як зазначає М. Р. Черкашина-Губаренко: «Опері належить <...> сфера, яка розташована в межах театального світу, але яка охоплює територію, де театр і музика тісно переплітаються» (Черкашина-Губаренко, 1971: 53).

«Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні прийнято вважати однією з вершин оперної естетики веризму. В опері композитор звернувся до типового сюжету: на сцені – історія молодої японської гейші Чіо-Чіо-Сан, яка полюбила американського офіцера Бенджаміна Пінкертонна, стала його дружиною, потім була покинута ним і покінчила життя самогубством. Однак в опері Дж. Пуччіні зміг не просто яскраво показати ліричну драму,

але і глибоко і всебічно змалювати персонаж головної героїні Чіо-Чіо-Сан.

Образ Мадам Баттерфляй стає драматургічним стрижнем опери; сюжетним, ідейним і музичним центром усіх трьох актів. Решта дійових осіб грають допоміжну роль, що надає опері риси монодрами. Діапазон розвитку образу Баттерфляй і розкритих у ньому емоцій справді величезний. У I акті перед нами п'ятнадцятирічна дівчинка, наприкінці II акта і в III акті – велична трагічна героїня. Дж. Пуччіні вдалося підняти мелодраму до трагедії, тому конфлікт тут трактується як моральний, етичний. Кредо Баттерфляй – провідного жіночого образу опери – непохитна віра в ідеал. Загибель цього ідеалу, катастрофа віри і сприймаються як трагічна катастрофа.

У безперервному розвитку Мадам Баттерфляй можна виділити шість великих епізодів, які є віхами, опорою, етапами її розкриття. У I акті – це вихід, сцена і дует з Пінкертоном, у II акті – сцена із Сузукі та арія, сцена з Шарплесом і друга арія-монолог, дует із Сузукі, а також заключна сцена III акту. Багато з цих епізодів стають важливими інтонаційними і тематичними центрами опери. Підкреслимо, що, незважаючи на всю свою трагічність, образ Мадам Баттерфляй позбавлений натуралізму і «емоційного надриву», характерних для веристських творів. Навпаки, її персонаж ушляхетнюється композитором, його психологічна виразність показується гранично акуратно, з красою і гідністю. Водночас Дж. Пуччіні вдалося дотриматись максимальної достовірності та реалістичності, адже Чіо-Чіо-Сан належить до східної культури, тому героїня стримана, емоційно закрита через сформовані норми і правила східного етикету.

Музична характеристика Мадам Баттерфляй представлена в різних іпостасях у всій палітрі її емоційного діапазону. Перш за все в опері вона показана як любляча дівчина. Експозиція важливої складової частини образу дана в I акті у весільному обряді. Обряд – своєрідний груповий портрет, де голос Чіо-Чіо-Сан, стриманої і лагідної японської дівчини, вторить присутнім. У музичному відношенні це втілюється через її речитативні репліки. Однак тут, у центральному розділі сцени виходу Чіо-Чіо-Сан, з'являється яскрава тема, повна натхнення, світла, що асоціюється з безхмарністю щастя, яке переполює героїню. Це вже не частина церемонії одруження, а шире почуття любові, яке відчуває Баттерфляй. Увесь кінець I акту займає величезний за довжиною дует Баттерфляй і Пінкертона, який відрізняє тонка лірика, проникливість і навіть деяка стриманість

у прояві любовного почуття, що, скоріше, переверчить канонам веристських творів з їх навмисними афектами шаленої пристрасті. Дует являє собою розгорнуту наскрізну симфонізовану сцену, що складається з трьох розділів, кожен з яких структурно оформлений. Кульмінацією дуету стає проведення теми кохання у вокальних партіях Баттерфляй і Пінкертона.

Порівняно з I актом у II дії значно зростає симфонізація оркестрового супроводу, яка пов'язана з інтенсивністю інтонаційного розвитку. Це, безумовно, не випадково. Практично зміст II акту малоє глядачеві діапазон втілених у ньому порухів душі, пов'язаних з думкою Чіо-Чіо-Сан про повернення Пінкертона. У своїх почуттях надії та в очікуванні повернення свого коханого Баттерфляй охарактеризована досить широко: тут і страждання жінки, її сумніви, тривога, пережита з посмішкою на обличчі, і водночас героїня, що сповнена радісних емоцій, простодушно-наївних сподівань і самозречення. Останнє почуття емоційно продовжує лінію любові і втілюється в аріозо Баттерфляй «В ясний день бажаний».

Іншою стороною образу Чіо-Чіо-Сан є окреслення композитором власної героїні виключно як люблячої матері. Ця частина її натури яскраво показана в II акті опери, який цілком присвячений розкриттю образу героїні. Розгорнутою характеристикою Чіо-Чіо-Сан *в іпостасі матері* є аріозо із сином. Проста пісенна мелодія на тлі хорального супроводу оркестру висловлює материнську любов і турботу. Специфічні особливості полягають у вкрай похмурому забарвленні емоцій та основного настрою героїні, який кресендує до кінця аріозо за рахунок посилення декламації. Драматичні «ноти» вторгаються у пануючий спокій і врівноваженість. Спокійна та тиха мелодія звучить до того в унісон з оркестром на словах «і Баттерфляй, подумати страшно, знову танцювати піде». Відзначимо, однак, що стриманість у переживанні сильних внутрішніх емоцій і почуттів, переданих у музиці, надають героїні – ніжно люблячої матері – благородство і гідність.

У заключному III акті Чіо-Чіо-Сан як любляча мати показана в прощальній сцені із сином. Аріозо, незважаючи на свої невеликі розміри, концентроване і сповнене винятковою драматичною експресією. У першій частині – бурхливій і стрімкій – вокальна партія базується на пентатонічному звукоряді, що надає музиці ясність, простоту. Тут відсутні будь-які зовнішні ефекти, все гранично просто – мелодія звучить на тлі прозорого вібруючого акомпанементу оркестру. Композитор намагається передати в музиці материнську любов,

сповнену чистоти і самозабуття. У другій частині цієї сцени героїня перед звершенням смертельного ритуалу у стані схвильованої екстази звертається до сина. Цей емоційно напружений драматичний епізод є кульмінацією всього акту, після якого дія стрімко приходить до трагічного фіналу.

Самогубство «маленької» Чіо-Чіо-Сан є виходом із ситуації, в якій вона усвідомлює свою безпорадність у долі сина, позаяк за законом її країни тільки батько може забезпечити його світле майбутнє. І хоча ця жертва Чіо-Чіо-Сан зовні позбавлена пафосу, їй надається величезне етичне значення: вчинок героїні стає актом повного самозречення в ім'я блага дорогих їй людей. Центральною тут стає ідея прийняття моральної відповідальності за свій вчинок і розуміння його наслідків. В образі Чіо-Чіо-Сан продемонстровано високий рівень естетичних і етичних ідеалів італійського композитора.

Висновки. Жіночі образи в операх Дж. Пуччіні – це багатогранні характери, які вимагають від виконавиць не лише видатної вокальної майстерності, але максимально повного проникнення в глибини людської психіки, занурення в її таїни, які часто переживають героїні опер великого італійського маестро.

Творчість і музичний театр Дж. Пуччіні не втрачає своєї актуальності і в наш час, про що свід-

чать усе нові і нові постановки в театрах усього світу, а також звернення співаків інших стильових напрямів (окрім класичного) до його музики. Для музикознавства та інтепретаторів-практиків, співаків та режисерів інтенсивне репертуарне життя пуччінієвських творів продовжує бути стимулом до вивчення оперного здобутку маестро, до поглиблення розуміння позачасової цінності й актуальності його мистецтва.

Отже, образ Мадам Баттерфляй став одним з найяскравіших образів світового музичного театру. Цю партію виконують провідні оперні співачки на світових театральних майданчиках. Образ Баттерфляй відзначений рідкісною психологічною єдністю, за якої кожний душевний порух, будь-який емоційний стан на всіх етапах розвитку сприймається як прояви внутрішньої логіки характеру. Психологічна єдність образу Баттерфляй підкріплюється єдністю музичною, що ясно відчувається у самих різних епізодах протягом опери.

В історії оперних постановок майже всі сценічні втілення «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні є прекрасним прикладом наслідування режисерами авторської концепції музичного твору. Незважаючи на постановочні новації, музика Джаоккіно Пуччіні спонукає співачок різних епох та стильових шарів музичної культури до вічного втілення та розгадки таїни її чарівності та геніальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бинь Ф. Веристская идея женских образов в современной китайской опере и операх Дж. Пуччини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури та мистецтва*. Київ, 2015. С. 163–167.
2. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. Москва : Музыка, 1969. 456 с.
3. Кириллина Л. Итальянская опера первой половины XX века. Москва : Государственный институт искусствознания, 1996. 231 с.
4. Корчевая Е. Музыкальный театр Дж. Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 2004. 198 с.
5. Покровский Б. Моя жизнь – опера. Москва : Аграф, 1999. 272 с.
6. Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы. Документы / сост. Кристи Т. В., Соболевская О. С. Москва : Музыка, 1988. 366 с.
7. Черкашина М. Музыкально-психологическая драма XX века. Киев : Музична Україна, 1971. С. 20–22.
8. Черкашина-Губаренко М. Размышления о феномене оперы. *Музыка и театр на перекрестке времён*. Т. 1. Сумы : Наука, 2002. С. 43–55.

REFERENCES

1. Byn', F. (2015). Verystskaya ydeya zhenskykh obrazov v sovremennoy kytayskoy opere y operakh Dzh. Puchchyny [Veristic idea of female images in modern Chinese opera and operas by G. Puccini]. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*. Kyiv: Millennium, pp. 163–167 [in Russian].
2. Danylevych, L. (1969). *Giacomo Puccini*. Moscow : Music [in Russian].
3. Kirillina, L. (1996). *Italian opera of the first half of the twentieth century*. Moscow : State Institute of Art Studies [in Russian].
4. Korchevaya, Ye. (2004). Musical Theater of G. Puccini in the artistic context of the first quarter of the XX century (based on the late work of the composer): Ph.D. thesis. art history: 17.00.02. Kyiv, Tchaikovsky National Music Academy. 198 p. [in Russian].
5. Pokrovskiy, B. (1999). *My life is an opera*. Moscow: Agraf. 272 p. [in Russian].

6. Christie, T. V., and Sobolevskaya, O. S (compiled). (1988). *Stanislavsky – opera art reformer: Materials. Documents*. Moscow: Music. 366 p. [in Russian].
7. Cherkashina, M. (1971). *Musical and psychological drama of the twentieth century*. Kyiv: Musical Ukraine. Pp. 20–22 [in Russian].
8. Cherkashina-Gubarenko, M. (2002). *Razmyshleniya o fenomenе opery*. [Reflections on the Opera Phenomenon]. *Music and theater at the crossroads of times*. V. 1. Sumy: Nauka. Pp. 43–55 [in Russian].