

УДК 78.01/.071.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-10>

Ся МІН,

[orcid.org/0000-0002-9857-3821](https://orcid.org/0000-0002-9857-3821)

аспірант кафедри теорії музика та композиції

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданові

(Одеса, Україна) [veve\\_one@163.com](mailto:veve_one@163.com)

## ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ К. С. ЦЕПКОЛЕНКО «ДОЛЯ ДОРІАНА»

У статті охарактеризовано дефініції понять «сценарна розробка», «інструментальний театр», «текст у тексті», «індивідуальний проєкт», «стискання часу», «ідеал Я», «естетичні парадигми». У статті надається аналіз трансформаційних процесів та жанрово-стильових тенденцій розвитку жанру «Драма» в галузі сучасної камерної опери. Проблему актуальних жанрово-стильових тенденцій розвитку жанру «драма» та його трансформації в індивідуальний проєкт жанру досліджено на матеріалі драматургічних особливостей опери «Доля Доріана». Також визначено місце і роль жанру «драма» та його модифікацій у теоретичній системі музикознавства та композиції. Детально висвітлено основні закономірності процесу становлення і розвитку жанру «драма» в системі жанрово-ситуативних контекстів, формотворчих і стильових тенденцій сучасної композиторської творчості.

На прикладі опери К. С. Цепколенко «Доля Доріана» показано, що ідея, задум театральної вистави визначають структурне рішення твору, де композитор виступає у подвійній ролі – і як автор музичного матеріалу, і як режисер музичного процесу, який організує звуковий матеріал у часі та просторі. Як режисерське рішення композитор у своїй творчості використовує своє «ноу-хау» – сценарну розробку. Виявлено основні компоненти, на які композитор спирається під час написання опери, – це формування лібрето за обов'язкової участі автора музики; ставлення до тексту як до «живої» субстанції, що змінюється під впливом музичних образів, що народжуються; застосування прийому «текст у тексті» для посилення драматичної дії; запровадження діалогічної форми висловлення – роздвоєння «ідеал Я» героя; лейтмотивний розвиток музичного матеріалу; використання прийому «стискання часу», коли події, які неможливо послідовно викласти в тексті, викладаються музичним матеріалом; використання лейтмотивного розвитку музичного матеріалу.

Композиторська стилістика К. С. Цепколенко народжується з жанрово-стильових контекстів, пов'язаних із театралізацією, з асоціативно-образних сфер, зі здатності встановлювати внутрішні зв'язки між власним «Я» та соціумом, між підтекстом твору та власним композиторським сценарієм. Сучасні підходи до написання музики, які використовує К. С. Цепколенко, дають змогу створювати нові форми та жанри творів, у кожному окремому випадку як індивідуальний проєкт, дають змогу плекати нові звукові культури, що робить процес творчості всеохоплюючим у сенсі використання всіх внутрішніх і зовнішніх ресурсів.

**Ключові слова:** опера, драма, «сценарна розробка», «інструментальний театр», «текст у тексті», «індивідуальний проєкт», «стискання часу», «ідеал Я», «естетичні парадигми».

Xia MING,

[orcid.org/0000-0002-9857-3821](https://orcid.org/0000-0002-9857-3821)

Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition

Odesa National A.V. Nezhdanova Music Academy

(Odesa, Ukraine) [veve\\_one@163.com](mailto:veve_one@163.com)

## DRAMATURGICAL FEATURES OF K. S. TSEPKOLENKO'S OPERA “DORIAN'S FATE”

The article characterizes the definitions of the concepts of “script development”, “instrumental theater”, “text within a text”, “individual project”, “time compression”, and “ideal self”, “aesthetic paradigms”. The article provides an analysis of the transformation processes and genre and style trends in the development of the genre of drama in the field of contemporary chamber opera. The problem of current genre-stylistic trends in the development of the drama genre and its transformation into an individual project of the genre is studied on the basis of the dramatic features of the opera “Dorian's Fate”. The place and role of the genre of drama and its modifications in the theoretical system of musicology and composition are also determined. The main regularities of the process of formation and development of the genre “drama” in the system of genre and situational contexts, formative and stylistic trends of modern composers are highlighted in detail.

On the example of K. S. Tsepkoenko's opera “Dorian's Fate” it is shown that the idea, the intention of a theatrical performance determine the structural solution of the work, where the composer acts in a double role – both as the author

*of the musical material and as the director of the musical process, who organizes the sound material in time and space. As a director's decision, the composer uses his "know-how" – scenario development – in his work. The main components that the composer relies on when writing an opera are identified: the formation of a libretto with the obligatory participation of the author of the music; the attitude to the text as a "living" substance that changes under the influence of emerging musical images; the use of the "text within a text" technique to enhance the dramatic action; the introduction of a dialogic form of expression – the bifurcation of the hero's "ideal self"; the leitmotif development of musical material; the use of the technique of "time compression", when events that cannot be consistently presented in the text are presented by musical material; the use of the leitmotif development of musical material.*

*K. Tsepkoenko's compositional style is born out of genre and style contexts related to theatricalization, from associative and figurative spheres, from the ability to establish internal connections between one's own self and society, between the subtext of a work and one's own compositional scenario. The modern approaches to music composition used by K. Tsepkoenko make it possible to create new forms and genres of works, in each case as an individual project, and allow for the cultivation of new sound cultures, which makes the creative process comprehensive in terms of using all internal and external resources.*

**Key words:** opera, drama, "script development", "instrumental theater", "text within a text", "individual project", "time compression", "ideal self", "aesthetic paradigms".

**Постановка проблеми.** Вперше розглянуто оперу з позицій модернізації оперного жанру, з позицій інноваційних змін у структурі та формобудуванні сучасної оперної драми. Новим видається ракурс дослідження, спрямований на виявлення різних способів розв'язання драматичних колізій відповідно до авторського стилю композитора, спрямований на обґрунтування драматичної природи досліджуваного твору, а також інноваційних принципів розвитку жанру драми та закономірностей розвитку і трансформації жанру «драма» під впливом мінливих часових парадигм, що дає змогу простежити новітні трансформації жанру «драма» та виявити закономірності його флуктації.

**Аналіз досліджень.** Методологія дослідження базується на біографічному, системно-аналітичному та жанрово-стильовому методах і підходах.

**Мета статті** – визначити особливості прочитання жанрового канону драми в рамках індивідуальної авторської інтерпретації стилів К. С. Цепколенко.

**Виклад основного матеріалу.** Вибір сюжету для написання опери не випадковий. Композитор, за її словами, з дитинства захоплювалася давньогрецькою міфологією і це захоплення позначилося на творчих уподобаннях. У міфах тісно перепліталось людське та божественне, всі людські якості були представлені у найвищих проявах своїх значень, і в той же час їх прояви були прикрашені барвистістю, розмаїттям та багатством художнього вимислу, божественним провидінням. Поєднання реальності та ірреальності в житті, поведінці та вчинках – живильне середовище для фантазії композитора.

Опера написана за мотивами роману Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея». Як зазначає сама композиторка: «Роман О. Вайлда, за яким була написана опера «Доля Доріана», мене інтригував

з дитинства, оскільки тема була досить неординарною і свого часу закритою через проблематику гомосексуалізму. Вічна тема розкрита Уайлдом просто приголомшливо: людське обличчя як зліпок його гріхів. Крім того, фаустіанська тема продажу душі дияволу завжди приваблювала творчі уми. Це є основні ідеї роману, які взяті за основу. Але багато в сюжетній фабулі роману, природно, залишилося «за кадром». ... у реальному житті людські обличчя надзвичайно змінюються: деякі змінюються на краще, а є люди, які змінюються до невпізнання на гірший бік. Обличчя – це відбиток діяльності душі, саме відбиток того, наскільки людина грішить, наскільки зраджує себе, наскільки стає монстром, зрікаючись найпотаємніших своїх ідеалів. Ідеї, підняті Вайлдом у романі, співзвучні нашому часу. Все, що було тоді має місце і в нашому житті – зрада самих себе, близьких і рідних заради матеріальних вигод, було передбачено Вайлдом у минулому столітті. У цьому вся безумовна сила його генія. ... у «Доля Доріана», мене цікавила проблема стану людської душі в оточенні всіляких спокус – диявольських і тих, що посилає нам космос, одним словом, тих явищ, які оточують нас постійно у нашому житті (Луніна, 2015: 188).

З романом Оскара Вайлда як із творінням Гете літературознавці досі сперечаються у визначенні жанру вважаючи Фауста то драмою для читання, то драматичної поемою, то трагедією. Також і з романом О. Вайлда складнощі із визначенням жанру «Портрета Доріана Грея». Одні вважають цей твір романом виховання з моральною складовою, інші драмою, треті драматичним романом. Композитор хотіла реалізувати головну ідею роману – особистісну драму героя. Спорідненість для композиторки образів Фауста і Доріана була пов'язана з тим, що відносно нещодавно був написаний концерт – драма № 1 для фортепіано

та оркестру, де в якості сценарної розробки першої частини було використано драму «Фауст» Гете. Також багато критиків бачать непрямую подібність романів Вайлда і Гете: У Доріана Грея, головного героя роману, простежуються риси «нового» Фауста. Лорд Генрі, що сприяє зануренню Доріана в безодню пороку, виступає в ролі Мефістофеля, поступово перетворюючи юнака на монстра. Сибілла Вейн нагадує Маргариту, а Джеймс – Валентина. Як Доріан від портрета, Фауст від Мефістофеля отримали вічну молодість.

Робота над оперою розпочалася зі створення лібрето. Лібретистом виступив Сергій Ступак. Лібрето було створено за оригінальним текстом роману, потім перекладено російською та українською мовами. Перша версія опери була написана російською, потім була створена версія українською мовою. Однак у процесі роботи виявилось, що текст лібрето надто багатослівний і композитору довелося доопрацьовувати сам текст і робити необхідні скорочення або заміни. Крім того, лібретистом у лібрето було додано вірш О. Вайлда «Будинок повії» (Уайльд), і композитор його використовувала в дещо скороченому варіанті. Цей вірш чимось нагадував Вальпургієву ніч і викликав також асоціацію з Фаустом Гете.

В опері були задіяні лише основні дійові особи роману:

ДОРІАН: молодий представник вищого світу – тенор

БЕЗІЛ: художник, друг Доріана баритон

ГЕНРІ: англійський лорд – бас

СИБІЛЛА: проста дівчина, кохана Доріана – сопрано.

І композитор додала ще одну дійову особу –

Примару: символ Душі Доріана – альтино/контртенор.

Примара виступає у двох іпостасях – мімічній та вокальній.

Склад оркестру також був мінімальним: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, перкусія (литавра, трикутник, дерев'яна коробочка, підвісна тарілка та великий барабан), клавесин, фортепіано, 2 скрипки, альт, віолончель, контрабас. Якщо О. Вайлд написав свій роман за два тижні на суперечку: він хотів довести, що зможе в гранично стислий термін написати творіння, про яке говоритимуть абсолютно всі і виграв парі, то написання опери зайняло трохи більше часу – приблизно 3 місяці. У опері неможливо відтворити всі сюжетні лінії роману, тому композитор зосередила свою увагу на основній ідеї роману – особистісної психологічної драмі. Події об'єднуються хронікою життєвих концепцій трьох

персонажів (лорда Генрі, Безіла Холлуорда, Доріана Грея), які тією чи іншою мірою беруть участь у створенні портрета та відіграють неабияку роль у судбі «жертви» цього союзу – Сибілли. Переплетення містики та реального життя в романі О. Вайлда також знайшло своє відображення в опері. Сам Доріан представлений як особа яка має роздвоєння особистості: по-перше, він виступає у ролі споглядача Краси свого власного портрета, який здатний гіпнотизувати своєю досконалістю, по-друге, в ролі твору мистецтва, який самий є предмет споглядання. Це роздвоєння особистості зумовило запровадження композитором неіснуючого в романі персонажу опери – Примари, який був однією з граней прояви особистості Доріана. Друга лінія – це взаємини Доріана і Сибілли, опредмечені через призму фатальних вчинків. Головна увага композитора була зосереджена на драмі, яка розгорталася в діалогічних відносинах, в опері майже немає розгорнутих арій, присутні терцети, дуети, композитор багато уваги приділяє різноманітності вокальних музично-виразних засобів, вводячи в музичний матеріал речитативи, скандування на окремих звуках, голосові глісандо, Sprechstimme, шепіт, свист.

Композиторка зазначає: «Я взагалі підходжу до слів як до звуків. Можу розбити слово на якісь склади, створюючи на їх основі поліфонічну форму або провести їх у дзеркальному відображенні. Місцями піддаю поетичний текст свого роду мотивної роботі, коли використовую принцип дроблення, і метод створення нових слів і фраз. Іноді я працюю тільки з приголосними, багатогранно розцвічуючи фонічний бік словесного ряду. В результаті складається нова індивідуальна форма мови, властива лише моєї манері вокального письма» (Луніна, 2015: 184).

Композиторка зазначає, що в опері використовувала прийоми розчленування словесної мови, акцентуючи і повторюючи окремі склади: «Для втілення яскравості, характерності образу, наприклад, Примари. А ще для передачі певного стану, наприклад, істерики головної героїні. Мені потрібно було це, щоб посилити якийсь смисловий відтінок для більшого впливу на слухача, щоб він перейнявся відчуттями, переживаннями кожного конкретного персонажа» (Луніна, 2015: 184).

Також в опері є досить великі епізоди інструментальної музики, в яких звуками музики відображені ті чи інші події, стислі в тимчасовому та емоційно-смислового ракурсах. Композитор зазначає: «У ній (опері) простежується ідея «інструментального театру», коли кожен інструмент – окремий персонаж-ідея-образ. «Доля Дорі-

ана» стала підставою для продумування методу «сценарної розробки», коли оперна драматургія транспонується на інструментальний жанр» (Луніна, 2015: 212).

Оркестрові епізоди в антракті між двома картинами та в епілозі несуть велике драматургічне навантаження, в емоційно-смысловому плані пов'язуючи події, які не відображені в опері, але мають місце в романі. Велика роль в опері відводиться оркестру, крім окремих оркестрових епізодів, композитор створює насичену звукову картину, використовуючи лейтмотивний розвиток. Опера має наскрізний розвиток і складається з двох картин. Перша картина експонує відносини Доріана, Безіла та Генрі. У другій картині розгортається драматична колізія, пов'язана зі смертями основних персонажів. Опера як жанр, як вид мистецтва синтезує у собі всі види мистецтва – поезію, музику, танець (хореографію), живопис, архітектуру (декорації), візуальне мистецтво тощо і є найскладнішим явищем мистецтва. Як зазначає А. В. Мещерякова «Музика, вироблена оркестром, наповнює вірш гармонійним забарвленням, ніби викликаючи з небуття емоцію, що стала причиною його виникнення. Мелодичний вірш та гармонія, об'єднуючись, утворюють музично-поетичні лейтмотиви, які стають основою синтетичного твору. Рухи та жести, вливаючись у словесно-мелодійну тканину, оформляють і спрямовують драматичну дію, повідомляючи йому певну динаміку. Таким чином, музика в драмі служить для збудження емоцій глядача, поезія – для створення драматичної ситуації та пояснення цих емоцій, танець та пантоміма – для розвитку дії та посилення реакції за рахунок впливу на зорове сприйняття (Мещерякова, 2011: 237).

Починається опера репліками клавесину, які нагадують бій старовинного годинника. Перші ж звуки символізують про швидкоплинність всього живого, нагадують нам у тому, що перебіг часу супроводжується руйнацією. Репліка клавесина чергуються з ударами китайської коробочки, яка відразу натякає на існування в опері містичної реальності.

Тема, що виникає у струнних, чергується у різних інструментів і висуває в лідери скрипку, яка веде розповідь м'яко, плавно, але з нотками емоційної напруженості та інтонаційної насиченості. Перші ж звуки цього невеликого вступу вводять нас у атмосферу стійкої емоційної нерівноваги, де у мнимому спокої маскується енергетичний вибух. Репліка Безіла і діалог його з Доріаном відбувається на тому ж музичному матеріалі. На бажання Безіла почути ще більше про Себіллу починає свою арію Доріан.

Попередній матеріал акцентовано переривається і після нового арпеджованого акорду з'являється лейтмотив Сибілли у флейти. Флейта у разі являє собою символ, чистоти, щирості, цнотливості, невігадливості. На тлі акомпанементу фортепіано та клавесина розповідь Доріана звучить пристрасно, схвилювано і навіть драматично. Наприкінці оповідання з'являється аріозо Сибілли, яке перегукується з репліками Доріана.

Випадково побачивши Сибіллу під час вистави затрапезного театру, куди він випадково потрапив, Доріан був вражений її художньою грою, її «театральною» маскою і ця чарівна художня «брехня» театрального спектаклю зробила Сибіллу для нього надзвичайно привабливою. Вона збіглася з концепцією, яку сповідував Доріан у своєму житті – концепцією сцени, де роль, маска були природнішими за життя. Тому композитор у розповіді Доріана про Сибіллу звела обидві ролі воедино, переплітаючи вокаліз Сибілли з репліками Доріана, тим самим показуючи їх театральну спорідненість. Забігаючи наперед слід зазначити, що як тільки Сибілла проявила себе як суб'єкт реального життя, вона відразу перестала бути цікавою для Доріана.

Потім йде монолог Безіла, де він повідомляє про те, що написав Сибіллі листа, в якому дякував їй за Любов до Доріана, все це відбувається на музичному матеріалі вступу. Наприкінці монологу вкраплюються репліки Доріана, а оркестрі з'являються низхідні побудови, які перериваються ударами перкусії. Доріан розглядає портрет і захоплюється роботою Безіла, а йому починає вторити примара, яка передражнює його слова та хихикає. Знову з'являється тема бою старовинного годинника, нагадуючи про швидкоплинність і прохідність всього живого, яку обрамляють звуки китайської коробочки. На тлі акомпанементу віолончелі Безіл висловлює своє естетичне кредо. Потім слідує терцет Безіла, Доріана і Примари, де примара передражнює і переінакшує слова – «щастя», стає «нещастям». Закінчується сцена боєм годинника, який вже імітується в партії фортепіано у посиленні. Так закінчується перша наскрізна сцена.

Друга сцена починається із приходом Генрі. Знову виникає музичний матеріал вступу, але вже в іншій тональності. На цьому ж музичному матеріалі побудовано речитатив Генрі, Безіла та Доріана. Поступово емоційний тон розжарюється, коли йдеться про Сибіллу. У струнних багаторазово повторюється та сама фігура, нав'язливо підвищуючи напругу і раптово обриваючись на кульмінації.

Далі слідує дует Безіла і Генрі, де Генрі викладає свою егоїстично-споживчу концепцію задоволення життям. Починається дует протяжними звуками духових. На цьому тлі відбуваються репліки Безіла та речитатив Генрі, який побудований як крещендуозна споруда, яка супроводжується самотньою валторною з короткими стаккатними співами у дерев'яних духових, які в чомусь нагадують мотиви, на яких побудовані репліки Примари.

Валторна своїм насиченим і глибоким тоном символізує безмежний егоїзм, який домінує над усіма життєвими потребами, висловлюючи незадоволення і впевненість у правильності свого шляху. Короткі стаккатні вкраплення дерев'яних духових є як би елементами потойбіччя, натякаючи на зв'язок з дияволядою. При словах «На Вас дивиться ваш юний вік» в оркестрі проносяться низхідні фігури, що переходять у тремоло струнних на тлі яких проносяться глісандо, що верещать, нагадуючи інтонації примари.

Репліки Безіла, який заперечує Генрі, проходять на тлі одного звуку, що повторюється в басовому регістрі акордів фортепіано та висхідних фігур у партії фаготу. Монолог Доріана проходить на тлі акордних побудов в партії дерев'яних інструментів, що поступово зупиняються, і які чергуються з кластерами у струнних. У партії оркестру ніби зупиняється час, щоб продовжити молодість. Тут Доріан висловлює побажання, щоб замість нього старів би його портрет, а його молодість і привабливість залишалася незмінною протягом багатьох років.

Як зазначає Руднев, така метаморфоза відбувається у житті між текстом (у даному випадку в якості тексту виступає картина) і реальним життям. У той час як матерія в реальному житті під впливом часу руйнується, а текст залишається незмінним і рухається як би назад тимчасовим рамкам. «Будь-який текст є сигнал, що передає інформацію і тим самим зменшує, вичерпує кількість ентропії у світі. Отже, оскільки будь-який предмет реальності у світі змінюється у часі у бік збільшення ентропії, а текст її вичерпує, то, отже, можна вважати, що сам текст рухається за часом у протилежному напрямі, у напрямі зменшення ентропії та накопичення інформації. Таким чином, текст – це «реальність» у зворотному тимчасовому русі. Час життя тексту в культурі значно більше часу життя будь-якого предмета реальності, тому що будь-який предмет реальності живе в позитивному ентропійному часі, тобто з вірогідністю руйнується, утворюючи із середовищем рівномірне поєднання. Текст з часом,

навпаки, прагне обрости дедалі більшою кількістю інформації.

У романі Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея» текст і реальність конверсійно змінюються місцями. Текст (портрет героя) старіє, тоді як герой залишається вічно молодим. Але це підміна на поверхні обертається глибинним збереженням функцій тексту; старіючи, він цим передає інформацію герою про його злочини, як би ставши його етичним дзеркалом. Смерть Грея відновлює вихідну ситуацію: текст знову молодшає, мертвий герой миттєво перетворюється на старого» (Руднев, 2000: 432). Завершує цю наскрізну картину терцет Генрі, Доріана та Безіла. Так закінчується перша картина.

Між першою та другою картиною – невелика оркестрова інтерлюдія. Тут музичними засобами композитор описує шаблі падіння Доріана, які він проходить під керівництвом лорда Генрі і, за участі останнього, гулянки, кутежі, марнотратство життя після того, як він розчарувався в Сибіллі і повідомив їй про це.

Починається це своєрідне інтермецо швидкими пасажами у струнних, які перериваються ударами перкусії і глісандуючими звуками у дерев'яних духових. Також до цього ансамблю підключаються удари китайської коробочки. Потім з'являються танцювальні глісандуючі фігури у струнних разом з перкусією, що нагадують ходу, де підвищують флейти, глісандують кларнети і вся ця звукова картина на крещендо приходить до кульмінації, де на тлі повторюваних фігур у швидкому темпі, кластерів по всіх регістрах рояля, ударами литавр створюється враження вакханалії, буйства всіх низинних пристрастей та пороків людини. Поступово все затихає і трохи перетвореними акордовими фігурами, що символізують бій годинника, в який час від часу вторгаються пасажі флейти починається друга сцена другої картини. З надриком починає свою репліку Доріан, в оркестрі знову панує атмосфера шабашу, верещать і глісандують струнні, флейти та кларнети, гримит перкусія і несподівано все обривається на низькій ноті.

Раптом з'являється голос Сибіллі який супроводжують попискування Примари, все це доповнюється кластерами по всій клавіатурі рояля. Доріан вперше зауважує зміни на обличчі портрета. Речитатив Доріана обрамляється стогнучими інтонаціями голосу Сибіллі і попискуванням Примари. З'являється Генрі, потім Безіл читає листа від Сибіллі. В оркестрі у скрипок звучить лейтмотив кохання Сибіллі який супроводжується розбитими акордами фортепіано і все затихає на

пронизливому високому звуку скрипки. Звучить схвильований голос Сибілли (вона озвучує свого листа). Спочатку їй акомпанує лише скрипка на піанісимо глісандуя по струнах і іноді час від часу китайська коробочка відраховує свої удари, потім наприкінці повідомлення висхідний пасаж зі швидким динамічним зростанням у всього оркестру, який на вершині кілька разів повторюється на одному і тому ж звуці і швидкими пасажами обривається вниз.

Потім іде діалог Генрі та Доріана на фоні драматичних реплік Сибілли. Тут композитор досягає драматизації ситуації шляхом з'єднання двох різновекторних структур в одне ціле: з одного боку, байдужий діалог Генрі та Доріана ні про що, з іншого, передсмертні страждання Сибілли, які накладаються на цей діалог. Байдужість, фактичних винуватців драми, що сталася, ще більше посилює конфлікт.

Це зіткнення двох світоглядів, зіткнення ідей – всепоглинаючої любові до себе і пристрасної, сильної любові до іншого, любові без якої стає неможливим існування. Ряд кластерних побудов завершують цю сцену. Генрі йде і залишається Доріан, розмірковуючи про свою долю на тлі страждань Сибілли.

Оркестр повністю підтримує емоційний стан Сибілли. Густі насичені емоційні пласти на кульмінації переходять у швидкі пасажі, які послідовно перериваються кластерами всього оркестру. Остання репліка Доріана зводить на димінундо цю картину.

Несподівано входить Безіл. Доріан дорікає Безілу в тому, що він написав такий портрет, що сам живий Доріан позаздрив йому і в душевному пориві висловив йому свої бажання, які набули реальної сили. Речитативний діалог Доріана та Безіла підводить до кульмінаційної точки всієї опери, коли Безіл показує лист Сибілли. В оркестрі проходять хвилеподібні фігури, які починаються з верхнього регістру у флейт, доходять до середнього регістру у струнних і завершуються ударами перкусії. Потім на це тло накладаються стогнання Сибілли і ехидні попискування Примари. Все разом створює картину вищої психічної напруги, стану в якій поєднується відчуття реальності та ірреальності, стану який веде до тимчасового божевілля в результаті якого і відбувається вбивство Безіла Доріаном.

Поступово хвилі напруги спадають, стають дедалі рідше, і кожна кінцівка закінчується ударами китайської коробочки. Призовний мотив у скрипок із вкрапленнями звуків флейти починає нову сцену, яка продовжує кульмінаційну точку

опери. Привид за ноги витягує труп Безіла і співає свою арію на вірш О. Вайлда «Будинок повії» (Уайльд). В основу композиції композиторка поставила змінений мотив «розхожого» вальсу Штрауса.

Верещачі глісандо у скрипок, вибухові акорди, що закінчуються пасажами флейти, рулади привиду, різкі акордові удари у партії фортепіано, багаторазове повторення останнього складу глісандувальним прийомом, і сам текст вірша сприяли створенню картини містичного жаху.

На останніх інтонаціях Примари, які розтягували, сповільнювали час, переводячи його з об'єктивної в суб'єктивну субстанцію, особливо трагічно звучала покаюнна репліка Доріана, а «ірреальність того, що відбувається», доповнював свист Привида. Це не молодецький свист Солов'я розбійника, який валить дерева, зриває дахи з будинків, стрясає землю, приголомшує людей. Ні. Це тихий свист, який виникає з нізвідки і йде в нікуди. Він з іншого світу і своєю позанахідністю, загадковістю вселяє почуття тихого жаху.

Відповідно до закону золотого перерізу, щоб встановити місце розташування композиційного центру необхідно загальний обсяг твору розділити на тринадцять частин. Восьмий поділ і буде тією точкою, де має розташовуватися композиційний центр. Вищеописаний епізод якраз і розташований на гаданому восьмому розподілі всього твору. Після цього слідує невеликий дивертисмент струнних, побудований на рондоподібному мотиві, фігура якого багаторазово повторюючись спочатку звучить повільно, але потім темп прискорюється, рух пасажів вихроподібно закручується, нагадуючи шарманку і раптово переривається свистом Примари.

Слідом за свистом починається дует Примари і Доріана. Тут композитор застосовує прийом дроблення фрази на окремі фрагменти та слова. Примара та Доріан повторюють спочатку фразу «Якого я сам собі вимолив», потім з кожним новим проведенням скорочують кількість фонем «собі вимолив», «вимолив» «молив».

На тлі слів Привиду, що повторюються, «молив» Доріан вимовляє покаюнні слова. Примара передражнює Доріана, повторюючи його слова «Портрет заворожує наче ікона» і хіхікаючи передражнює Доріана. В оркестрі в цей час з'являється «бій годинника клавесина» нагадуючи про безповоротність часу. Доріан читає рядки листа Сибілли, поряд з цим з'являються інтонації Сибілли, що стогнуть, і не втрачає можливості Привид вставити свою ехидну репліку. На словах: «У хвилину божевілля я вбив друга цим ножем.

З ним померло моє минуле. Тож хай зараз помре і моє справжнє! Доріан вражає себе ножом. Примара, яка не зуміла йому завадити зробити це, падає і мученицькою смертю вмирає. З вигуком «Вільний» мертвим падає і сам Доріан.

В оркестрі повторювані скандуючі фігури разом з кластерами фортепіано і перкусії мірно затухаючи зупиняються на самотньому звуку валторни, який багаторазово повторюючись то посилюється то згасає, потім до нього додаються й інші духові інструменти скандуючи на одному звуці і поступово затихаючи, на цьому фоні духових інструментів, що тягнуть один звук у струнних виникає тема вступу, яка розпадається на окремі мотиви та звуки на тлі реплік клавесину, розбитих акордів у фортепіано та китайської коробочки. Все закінчується самотнім протяжним звуком у скрипок.

Людина народжується одна і вмирає одна (Марк Леві).

Дотик до містичних джерел надає і реальний вплив на тих, хто займається подальшим життям цих творів. Так композиторка згадує: «Під час роботи над оперою «Доля Доріана» відбувалося щось небувале за своєю містичністю. Я разом із сім'єю жила на дачі, коли писала оперу, і у нас гостював родич. Вночі влітку ночі досить теплі, тому він спав у саду. Якось уранці він був страшенно здивований, дізнавшись, що вночі я не працювала, бо бачив, як о другій годині ночі у мене в кімнаті запалилося світло, і потім хтось співав. Явно втрутилася нечиста сила. Після прем'єри опери я та мій сценарист Сергій Ступак одночасно втратили один і той самий зуб. ... Буквально через місяць після прем'єри опери раптово помер співак, який виконував роль Доріана» (Луніна, 2015: 178).

Перша постановка опери відбулася у 1990 році у Києві, потім були постановки у Дніпропетровську, Львові та знову у Києві.

За життя опери на театральних підмостках слід розрізняти оперний текст і театральний сценічний текст, тобто авторський текст, графічно закріплений, постійний і сценічний текст, який змінюється під впливом багатьох причин – залежно від режисерської концепції, історичної перспективи, панування в даному історичному періоді тих чи інших естетичних концепцій тощо.

Деякі режисери (А. Арто) намагалися зафіксувати свої режисерські знахідки у вигляді партитури, де основні задуми режисера зафіксовані у вигляді особливих знаків.

За кожної постановки в опері вносилися зміни до театрального сценічного тексту. Особливо

сильно було змінено сценічний текст опери під час постановки у Києві у 2016 році в центрі науки та мистецтв ДІУА режисером Антоном Литвиновим. Зміни почалися з визначення жанру та назви опери. Було запропоновано зробити таким чином – опера-нуар «Доля Доріана, або Синдром Доріана». Термін Нуар (фр. film noir «чорний фільм») – кінематографічний термін, що застосовується до голлівудських кримінальних драм 1940–1950-х років, в яких відображена атмосфера песимізму, недовіри, розчарування та цинізму, характерна для американського суспільства під час Другої світової війни та у перші роки холодної війни. Режисер ввів у спектакль трьох демонів-танцюристів, які уособлювали таємні бажання Доріана, Безіла та Генрі. Мета режисера полягала в тому, щоб разом з художницею Олександрою Крмаджян створити постанову в сучасній сценічній мові. За задумкою режисера все на сцені мало стало стильним, шокуючим, естетично бездоганим, одним словом, подібним до світових стандартів гучних оперних постанов, які славляться не лише музичною, але й візуальною витонченістю.

Наприклад, майстерня художника Безіла тут влучно зрівнювалася з операційною, де народжуються три демони, вони також є трьома альтер-его Доріана. Сумній Сибіллі, нареченій та першій жертви Доріана, влаштоване місце на зеленій галявині з паростків соняшнику. Там її відвідає смерть-привид, даруючи їй мертві штучні квіти. Герої з'являються і зникають із сутінної завіси, яка по таємничому шелестить і яка до початку дії охоплює всі предмети і покриває саму сцену...

«Опера-Нуар-це не жанр, це візуальний стиль, а стиль розповіді – «загадка без розгадки» [...]. Сучасна опера заснована на поєднанні різномірних елементів – музики, дії, історії, візуальної інтерпретації. Весь сенс в тому, що це єдина пульсуюча історія», – сказав Антон Литвинов, режисер-постановщик, під час прес-брифінгу в Українському кризовому медіа-центрі. Крім того, Антон Литвинов сказав: «Це не буде переказом сюжету. Йдеться більше про те, що лежить за сюжетом – про особистість самого Доріана, про те, що навіть не є цією особистістю, а цим явищем, тому що Доріан не має людської особистості як такої. Можливо, саме тому його прізвище сірий – «Сірий». Це було введено в простір свідомості Доріана Грея, який перебуває в клінічній психіатрії» (Український кризовий медіа-центр).

У процесі підготовки постановники намагалися максимально вільно експериментувати самі та давати цю свободу виконавцям. «Деякі речі виникають спонтанно, іноді мої танцюристи самі

вирішують, як щось зробити, але в цьому є сенс сучасного мистецтва – в ньому немає жорсткої структури, завжди є момент «живого» впровадження і на репетиції, і під час вистави», – зазначила хореограф-постановник Христина Шишкарьова. Важливу смислову роль відіграватиме візуальний супровід. «Я хотіла зробити це як кубик-рубик – щоб мінімальну кількість елементів можна було поєднувати між собою в кожній сцені, щоб, крім основної ідеї, виникали також деякі підтексти, додаткові смисли. Кожен колір також сповнений змісту», – розповіла Сандра Крмджян, художник-постановник («HRONOTOP.UA»).

**Висновки.** Підсумовуючи зазначене вище можна стверджувати, що погоджуючись із новими естетичними парадигмами, із підвищеною наповнюваністю подій за одиницю часу приблизно з середини ХХ століття з'являється опера, яка надалі отримала назву «камерної». Порівняно з «великою» оперою, що складається з кількох актів, її тривалість обмежується коротким часовим проміжком, приблизно від 30 до 60 хвилин, вона має обмежену кількість дійових осіб, камерний оркестр або в деяких випадках камерний ансамбль, найчастіше – відсутність хору та балету. Малі форми, обмежена кількість виконавців зробили камерну оперу затребуваною як у композиторів, так і у слухачів.

У камерній опері К. Цепколенко яскраво виражається загальна спрямованість створення психологічних портретів, основою яких є прагнення передати складні емоційні стани героїв, зафіксувати «кульмінаційні» моменти їх переживань.

У статті показано, на прикладі сценічної постановки опери К. Цепколенко «Доля Доріана», що найбільші трансформації опери відбулися до середини ХХ ст., коли увійшли в ужиток такі поняття як сценічний текст і «режисерська опера». Залучення іменитих режисерів з кіноіндустрії та драматичного театру до постановки оперних спектаклів призвело до того, що класичні та нові оперні спектаклі одягли у нові «одяги» і надали їм «нових форм життя».

Позитивні зрушення в області оперної режисури, зазначені в статті, виявилися в нових сучасних постановках, які змінили підходи до опери. Насамперед це стосувалося зміни принципів режисури, став домінувати принцип режисури, що базується на наскрізному розвитку, і який витіснив з ужитку «номерне мислення». Далі режисери стали застосовувати прийоми з кіноіндустрії – це мова монтажу та сценічної метафори, режисура почала освоювати «паралельні» сюжети та дієво-смислову поліфонію як спосіб побудови композиційної цілісності вистави. Змінився підхід до декорацій, коли комп'ютерні проекції стали активніше застосовуватися у вигляді атрибутів декору, що дозволило також створювати та вводити в режисерську партитуру кольори-символи, кольори-лейт-мотиви. Змінилися підходи до сценографії – предмети на сцені стали мобільними, що легко транспортуються, розширилися технічні можливості сцени, коли сама структура сцени стала рухливою, режисери почали використовувати багатоярусну сцену, де на кожному ярусі могли розгортатися різні події. Завдяки цьому стали можливі сміливі експерименти в оперній драматургії.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Том 2. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 472 с.
2. Уайльд О. ДОМ ШЛЮХИ: веб-сайт. URL: [http://wilde.velchel.ru/index.php?cnt=13&rhime=st\\_9](http://wilde.velchel.ru/index.php?cnt=13&rhime=st_9) (дата звернення: 24.01.2023).
3. Мещерякова А. В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX–XX веков на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 /: ФГБОУ ВПО «Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых». Владимир, 2011. 237 с. веб-сайт. URL: <https://www.disscat.com/content/ekfrasis-i-ego-funktsii-v-romannoi-proze-rubezhaxix-xx-vekov-na-materiale-romana-o-uailda-p> (дата звернення: 24.01.2023).
4. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста: веб-сайт. URL: <https://www.litmir.me/bg/?b=94420&p=1> (дата звернення: 24.01.2023).
5. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. Москва: «Аграф», 2000. 432 с.
6. Український кризовий медіа-центр. Культурное объединение «HRONOTOP.UA» представляет новую оперу-нуар «Судьба Дориана»: веб-сайт. URL: <https://uacrisis.org/ru/43635-dolya-doriana> (дата звернення: 24.01.2023).
7. Культурное объединение «HRONOTOP.UA» представляет новую оперу-нуар «Судьба Дориана»: веб-сайт. URL: <https://uacrisis.org/ru/43635-dolya-doriana> (дата звернення: 24.01.2023).

#### REFERENCES

1. Lunina A. Kompozitor v zerkale sovremennosti [The Composer in the Mirror of Modernity]. Kyiv: DUH I LITERA, 2015. T. 2. 472 p. [in Russian].
2. Uayld O. Dom Shlyuhi [The Harlot's House]: veb-sayt. URL: [http://wilde.velchel.ru/index.php?cnt=13&rhime=st\\_9](http://wilde.velchel.ru/index.php?cnt=13&rhime=st_9) (data zvernennia: 24.01.2023) [in Russian].



3. Mescheryakova A. V. Ekfrasis i ego funktsii v romannoy proze rubezha XIX–XX vekov na materiale romana O. Uaylda “Portret Doriana Greya” i romana D. S. Merezhkovskogo «Voskresshie bogi. Leonardo da Vinchi [Ephrasis and Its Functions in the Novel Prose of the Turn of the 20th Century on the Material of O. Wilde’s “The Picture of Dorian Gray” and D. S. Merzhkov’s novel “Resurrected Gods”. S. Merezhkovsky’s novel Resurrected Gods. Leonardo da Vinci]: diss. ... kand. filol. nauk: 10.01.01 /: FGBOU VPO “Vladimirskiy gosudarstvennyiy universitet imeni A. G. i N. G. Stoletovyih”. Vladimir, 2011. 237 p. veb-sayt. URL: <https://www.dissercat.com/content/ekfrasis-i-ego-funktsii-v-romannoi-proze-rubezha-xix-xx-vekov-na-materiale-romana-o-uaylda-p> (data zvernennia: 24.01.2023) [in Russian].
4. Rudnev V. P. Proch ot realnosti: Issledovaniya po filosofii teksta [Away from Reality: Studies in the Philosophy of Text]: veb-sayt. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=94420&p=1> (data zvernennia: 24.01.2023).
5. Rudnev V. P. Proch ot realnosti: Issledovaniya po filosofii teksta. [Away from Reality: Studies in the Philosophy of Text]. Moskva: “Agraf”, 2000. 432 p. [in Russian].
6. Ukrainskyi kryzovyi media-tsentr. Kulturnoe ob’edinenie “HRONOTOP.UA” predstavlyaet novuyu operu-nuar “Sudba Doriana” [Cultural Association “HRONOTOP.UA” presents a new opera-noir “Dorian’s Fate]: veb-sayt. URL: <https://uacrisis.org/ru/43635-dolya-doriana> (data zvernennia: 24.01.2023) [in Ukraianian].
7. Kul’turnoye ob’yedineniye “HRONOTOP.UA” predstavlyayet novuyu operu-nuar “Sud’ba Doriana” [Cultural Association “HRONOTOP.UA” presents a new opera-noir “Dorian’s Fate”]. URL: <https://uacrisis.org/ru/43635-dolya-doriana> (data zvernennia: 16.09.2022) [in Russian].