

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-2-19>**Ольга ОГАНЕЗОВА-ГРИГОРЕНКО,***orcid.org/0000-0003-3359-459x*

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *oganezova5olga@gmail.com***Гуань ЦЗЕХАО,***orcid.org/0009-0000-7711-2367*

аспірант кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *794790872@qq.com*

## ДУАЛЬНІСТЬ ЕСТЕТИЧНОЇ ПРИРОДИ РОК-ОПЕРИ

Рок-культура є феноменом, який народився музичним осмисленням соціокультурних, психологічних, демографічних факторів на хвилі «протестної свободи» молодого покоління, усі жанрові прояви рок-культури несуть на собі певні «внутрішньо-суперечливі» конструкти, які, однак, у свою чергу надають неповторності та унікальності. Рок-опера виступає феноменом, який надає можливість зрозуміти загальні естетичні тяжіння рок-культури через музичну семантику, сценічне втілення, пластичне й світлове оформлення та розуміння естетично-смислових першоджерел внутрішніх структурних та семантичних особливостей рок-опери як театрального жанру. **Мета статті** – висвітлити дуальну естетичну природу рок-опери на прикладі розмежування та усвідомлення естетичного походження та смислового навантаження дійових осіб. **Наукова новизна** полягає в висвітленні естетично-філософського підґрунтя структури рок-опери, драматургічного розвитку сюжету та смислового навантаження дійових осіб через особливості музичної семантики партитури. **Методи дослідження**: філософський аналіз, історичні аналогії, музикознавчий аналіз, практичний виконавський досвід. **Висновки**. Музична стилістика та смислова семантика рок-опери не заперечує європейській музичній традиції, базується не на конфронтації, а на поєднанні музично-виразових засобів різного генезису. Але така звукова специфічність рока, дуальність емоційного долучення у рок-культурі детермінована соціокультурними та естетичними особливостями. Нетрадиційні звукові рішення рок-опери та спорідненість її із закономірностями структурування та катарсичного переживання трагедії сприяють набуттю ефекту подійності на фонічному рівні музичного цілого, та, крім того, є підтвердженням аперцепційної бази рок-опери, як надзвичайно емоційного та глибинного музично-театрального жанру, сприйняття якого базується на колективному позасвідомому певного соціального шару суспільства.

**Ключові слова**: рок-опера, діонісійський та аполлонічний типи емоційного долучення, катарсичні переживання трагедії, семантика музичної партитури.

**Olha OHANEZOVA-HRYHORENKO,***orcid.org/0000-0003-3359-459x*

Doctor of Art History,

Professor at the Solo Singing Department

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *oganezova5olga@gmail.com***Guan ZEHAO,***orcid.org/0009-0000-7711-2367*

Graduate student at the Solo Singing Department

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *794790872@qq.com*

## THE DUALITY OF THE AESTHETIC NATURE OF ROCK OPERA

Rock culture is a phenomenon that emerged as a musical interpretation of sociocultural, psychological, and demographic factors in the wave of «protest freedom» of the younger generation. all genre manifestations of rock culture carry certain «internally contradictory» constructs, which, however, in turn give it uniqueness and originality. Rock opera is a phenomenon that provides an opportunity to understand the general aesthetic attractions of rock culture through

*musical semantics, stage embodiment, plastic and lighting design, and understanding of the aesthetic and semantic sources of the internal structural and semantic features of rock opera as a theatrical genre. The purpose of the article is to highlight the dual aesthetic nature of rock opera using the example of the differentiation and awareness of the aesthetic origin and semantic load of the characters. The scientific novelty lies in highlighting the aesthetic and philosophical basis of the structure of rock opera, the dramatic development of the plot, and the semantic load of the characters through the peculiarities of the musical semantics of the score. Research methods: philosophical analysis, historical analogies, musicological analysis, practical performance experience. Conclusions. The musical style and semantic meaning of rock opera do not contradict European musical tradition; they are based not on confrontation, but on a combination of musical and expressive means of different origins. However, the specific sound of rock and the duality of emotional involvement in rock culture are determined by sociocultural and aesthetic characteristics. The unconventional sound solutions of rock opera and its affinity with the patterns of structuring and cathartic experience of tragedy contribute to the achievement of the effect of eventfulness at the phonetic level of the musical whole, and, in addition, confirm the apperceptive basis of rock opera as an extremely emotional and profound musical-theatrical genre, the perception of which is based on the collective unconscious of a certain social stratum of society.*

**Key words:** rock opera, Dionysian and Apollonian types of emotional involvement, cathartic experience of tragedy, semantics of musical score.

**Постановка проблеми.** Криза класичного оперного жанру середини ХХ століття, за думкою певної частки дослідників «спровокувала» появу рок-опери, як результат саморегуляції системи музичної культури. Такі властивості академічної опери як потужні емоційні враження (слухові), експресивність виразових засобів, гомофону-гармонічний тип фактури, спираючись на особливості співацької умовності змогли дуже впевнено вкоренитися за допомогою рок-стилістики та народити новий жанр – рок-оперу. Виходячи з того, що рок-культура сама по собі є феноменом, який народився музичним осмисленням соціокультурних, психологічних, демографічних факторів на хвилі «протестної свободи» молодого покоління, усі жанрові прояви рок-культури несуть на собі певні «внутрішньо-суперечливі» конструкції, які, однак, у свою чергу надають неповторності та унікальності. А співзвучність рок-опери соціокультурним очікуванням суспільства опосередковано підтверджується й тим, що вона виявилася досить стійким жанровим утворенням, у порівнянні із, скажімо, досвідом синтезу між роком та академічними жанрами (меса, симфонія). А певна сакральність тем, способів звучання та візуалізації взагалі дуже влучно перегукується із культовою сферою, з якої, як відомо, вийшла й академічна опера.

**Мета статті** – висвітлити дуальну естетичну природу рок-опери на прикладі розмежування та усвідомлення естетичного походження та смислового навантаження дійових осіб.

**Наукова новизна** статті полягає в висвітленні естетично-філософського підґрунтя структури рок-опери, драматургічного розвитку сюжету та смислового навантаження дійових осіб через особливості музичної семантики партитури.

**Викладення основного матеріалу.** Рок-опера як жанровий феномен демонструє різні прояви полікультурності: звукову, видовищну, акторсько-

виконавську специфічно-вимовну, тощо. Але найбільш цікавим феноменом рок-опери є естетичні тяжіння. «Структурно-семантичне ядро» рок-опери втілює усі ознаки загальної естетики рок-культури, але збагачується за рахунок законів сценічної вистави та театралізації рокової семантики через сюжет, сценічну дію, пластичне та сценографічне втілення.

Окремої уваги заслуговує квазірелігійна природа рок-культури. Так, у дослідженнях рок-культури представлено розуміння естетики року та його жанрових модифікацій як своєрідного втілення сакральності, яка проявляється через синкретизм виразових засобів, інтуїтивність втілення, впізнання почуттів та колективність пошуку трансцендентних істин, іншими словами певним позасвідомим розумінням (В. Джемс визначає його як «містичний досвід»). Сам по собі містичний (фантазійно-релігійний) досвід передбачає, що його колективна чуйність народжується та втілюється через своєрідне емоційне долучення.

Так, типи долучення рок-культури можна розглядати, спираючись на сутнісні положення «Народження трагедії» Ф. Ніцше (Ніцше, 2004). Це «діонісійський» та «аполлонічний» типи долучення. До речі, ці терміни широко використовуються для аналізу та пояснення взаємозумовлених понять мистецтва різних стилів та епох. Ф. Ніцше запропонував концепцію двох принципів для визначення культури: аполлонічне та діонісійське (Ніцше, 2004), які виступають мов би двома сторонами одного явища – темною та світлою, можна сказати проявів однієї душі, типів сприйняття тощо. Аполлонічне символізує ідеал, гармонію, структуру, контроль, розум, раціональне. Діонісійське – навпаки, символізує хаос, екстаз, емоційно-чуттєву сторону буття, природи, душі, іраціональне (Поліщук, 2019). У контексті музичного враження та емоційного впливу музики, можна

сказати, що аполлонічне – класичне, загально-встановлене, гармонічно-прийнятне, світле та зрозуміле; а діонісійське – темне, некероване, навіть диявольське, це ті почуття, що відкривають темряву душі, її пороки та низькочастотні вібрації. Ф. Ніцше вважав, що велике у мистецтві та культурі народжується саме в результаті поєднання цих двох протилежностей. До речі, давньогрецькі трагедії, за його думкою, є результатом поєднання аполлонічного і діонісійського начал, де аполлонічний аспект забезпечує чітку структуру, а діонісійський – глибину та інтенсивність емоційного переживання. На погляд Ф. Ніцше, саме діонісійський імпульс є поштовхом до появи «надлюдини» (предмет роздумів та міркувань філософа). Отже, за розумінням Ф. Ніцше, «аполлонічне» та «діонісійське» привносить у мистецтво оточуюче життя. Іншими словами, не мистецтво розділяє ці два поняття за смыслом, а саме життя. Первісна сутність їх базується на психофізичному стані, а не на естетичних категоріях. І якщо діонісійське у мистецтві традиційно асоціюється з бунтарством, з темними силами, з низькими проявами людської природи, то аполлонічне завжди означало гармонію, пошуки духовності – не кров, а дух. Діонісійське та аполлонічне співвідносяться як безструктурне та структуроване, негативне та позитивне, інтуїтивне та раціональне, загальне та індивідуальне. Ці протилежно-єдині стихії найбільш яскраво проявляють себе у музиці. До речі, Томас Манн визначав музику як первісну стихію культури, стверджуючи, що раціоналізована гармонія нотних побудов (аполлонічний аспект) здатна приборкувати та ставити собі на службу нестримних демонів (діонісійський аспект).

У цьому контексті саме діонісійське у певному розумінні гармонізує з естетикою рок-музики, яка із самого свого народження несе бунтарство, заперечення, протиставлення традиційному гармонійному наповненню мистецтва. Більш того, «внутрішня гармонійність рок-музики» проявляється саме у діонісійських настроях, відчуттях тощо. Це така собі «родова ознака» цього музичного стилю.

Але не слід виключати «аполлонічне» з рок-культури. «Аполлонічний» модус долучення висвітлює дуже притаманне естетиці року стихії особистісного самовираження. А це, у свою чергу, зазначає певну спорідненість культури року та культури романтизму, яка проявляється у висвітленні мотивів поетичного, образного, ідеального тощо. Ще однією точкою перетину року та романтизму є домінування у смислово-полі цих стилів любовної ліричної теми. До речі, деякі критики зазначають структурну єдність між вокальними

циклами композиторів-романтиків та циклізацією рокових пісень. Іншими словами, рок проявляє смислові ідеали «аполлоніського» типу, а реалізує катарсичні переживання через «діонісійський» підвищено емоційний тип впливу та сприйняття.

Тому, основним інструментом такого на перший погляд, взаємно суперечливого сприйняття рок-музики стає міф, який за своєю природою не надає знання, але дозволяє осмислювати події саме емоційно. Так Ф. Ніцше акцентує вічну трагічність міфу, розв'язанням якого виступає «метафізична втіха» (спрощено – катарсис), яка в роковому стилі пов'язана з «аполлонічним» типом причетності, долучення. А це є необхідним атрибутом трагедії. Не є таємницею, що теми рок-музики завжди драматичні, часто трагічні, що відповідає наскрізному настрою рок-культури взагалі. Емоційне сприйняття рок-музики більш за все відповідає характеру впливу на глядача давньогрецької трагедії. Завдяки тому, що цілі та засоби впливу мов би не відповідають один одному – катарсис досягається через негативні емоції. Така дуальна природа рок-музики та її жанрових проявів, до речі, дуже цікаво проявляє себе саме у рок-опері, як жанрі театральному, який потребує не тільки звуку та стилю, а проявів театральності через звук у певних стильових умовах.

На відміну від, скажімо, мюзиклу, де часто спостерігаємо певне спрощення архетипного (невимовного) до миттєвого (сюжетного), у рок-опері сучасні теми часто представлені на рівні «вічної істини» та універсалій, які набувають позачасовий характер. Таким чином, звернення до вічних тем, у певному розумінні міфологізація сюжетів рок-опери демонструє певне збільшення простого сюжету до складного осмислення.

Гармонійність трагічності в рок-опері спирається на саму морфологію трагедії. Типовість формули «страждання – загибель – скорбота – просвітління» дуже вдало спрацьовує у семантиці не тільки сюжету рок-опери, але й, звичайно, музичного матеріалу.

Розглянемо зазначені позиції на конкретному музичному матеріалі – рок-опері Євгена Лапейка «Ромео і Джульєтта». Вічний сюжет «трагічного кохання» розвивається не тільки у подіях, але й у метаморфозах музичного матеріалу – повторюванні лейттем героїв, подобами прийомів аранжування – використання тембрів певних інструментів для характеристик героїв, ритмічні «тавро» характерів, тематичні арки тощо. Крім того, виходячи з театральності – отже, сценічної візуалізації музики та сюжету, формула трагедії втілюється тут й через світлове оформлення вистави, а також через пластичну складову.

Треба зазначити, що у виставі Одеського академічного театру музичної комедії імені М. Водяного, де рок-опера Є. Лапейка вперше була представлена у 2003 році, а потім вийшла на суд глядача в оновленій постановочній редакції, пластична складова має рівнозначну вагу із музичною та вокальною. Режисер вистави Г. Ковтун є балетмейстером, який, однак, має величезний постановочний досвід не тільки у хореографії, але й навіть у драматичних виставах. Таке вдале поєднання музичного матеріалу та його пластично-візуального втілення дозволило цій виставі триматися у репертуарі близько 20 років з незмінним успіхом у публіки. У підсумку, ця вистава презентувала, на перший погляд, чужий для театру музичної комедії жанровий досвід, як зрозумілий та вдалий. Безумовно, велика частка успіху визначалася тим, що вікові характеристики образів було враховано абсолютно. Іншими словами, на відміну від оперного втілення Ромео і Джульєтти, усі персонажі були відповідними своїм віковим та зовнішнім характеристикам. У цьому сенсі, жанр рок-опери, як жанр соціальний, молодіжний, а значить такий, що не сприймає «натяжок» та умовностей оперного театру, демонструє близькість до естетики театру драматичного – зокрема, театру реалізму.

Звернемо увагу на те, як проявляє себе у цьому творі аполлонічний та діонісійський типи долучення як складові трагедії.

В античній трагедії діонісійське начало (хаос) виражав хор, аполлонічне (порядок та структуру) – діалоги персонажів. Цікаво, що саме ця природа сценічного представлення проявляється у жанрі рок-опери. Наприклад, у визнаному еталоні жанру – рок-опері «Ісус Христос – суперзірка» Ендрю Ллойда Уеббера, хор – це Натовп, який виступає окремим, на наш погляд, одним з головних персонажів твору. Він несе в собі саме діонісійський аспект людської природи – нерозуміння, емоційність, хаотичність, сучасною мовою «стадний інстинкт»: Спочатку Натовп співає осанну Ісусу, а потім так же швидко починає кричати «Розіпни його!». До речі, саме погляд композитора на Сина Божого, як на людину – певна єдність аполлонічного та діонісійського – викликав у свій час найбільше обурення публіки. Але таке трактування було на часі – розквіт молодіжних рухів самої різної спрямованості, прагнення до свободи самовиявлення – усі ці фактори сприяли тому, що публіка сприйняла такого Ісуса – з одного боку людину, що страждає, а з іншого Сина Бога, який виконує своє призначення задля ідеалу. Квінтесенцією такої дуальної природи головного героя, на наш погляд, виступає знаменита молитва героя у Гефсиман-

ському саді – арія Ісуса «I only want to say». Але, якщо розмірковувати у загальних рамках сюжету, то смислове навантаження діонісійського начала у своєму найвищому, можна сказати «чистому вигляді» в рок-опері несе саме Натовп.

На кшталт видатного твору Е. Л. Уеббера, у рок-опері Євгена Лапейка вуличний натовп – представники молоді домів Монтеккі та Капулетті – несе саме таку ж діонісійську стихію в розвиток подій. Саме Натовп постійно підтримує конфліктність між Монтеккі і Капулетті, та з радістю й азартом починає вболівати за учасників будь-якої бійки. У Натовпу є й свої лейтмотивні теми, які легко упізнаються за характером у будь-яких обставинах: загальна тема ворожості, яка «відкриває» сюжетну течію рок-опери та переростає у ритмізоване скандування «Бій Монтеккі! Бій Капулетті!»; тріумфальна тема початку другого акту «Passado, punto reverso, hai!»; візерункова суєтна оркестрова тема бійки.

Також діонісійський аспект музично-драматичної партитури звичайно втілюють персонажі рок-опери – усі, окрім Ромео, Джульєтти та Лоренцо. Однак зазначимо, не можна сказати, що ці троє втілюють лише аполлонічний аспект: з точки зору іманентної складової персонажів (їхньої внутрішньої трансформації) – вони яскраво представлені у дуальному прояві єдності аполлонічного та діонісійського. Але з точки зору загального сюжету та актантної моделі вистави, юні герої та Лоренцо несуть саме аполлонічну складову в структурі цієї рок-опери, при цьому втілюючи усі атрибути трагедії по формулі «страждання – загибель – скорбота – просвітління». Отже, вони є такими собі центрами актантної структури рок-опери. Якщо Ромео і Джульєтта є *дієвим* актантним центром – саме їх кохання «загвинчує» події, то Лоренцо є *смісловим* узагальнюючим центром твору. Його монолог розпочинає виставу, звучить у сюжеті у двох ключових сценах – вінчання та налаштування Джульєтти на імітацію смерті, та закінчує виставу, немов би закріплюючи у глядача смисл трагічних подій.

Отже, можна сказати, що в рок-опері Є. Лапейка «Ромео і Джульєтта» діонісійську складову загального смислового контенту несуть Натовп та інші персонажі, що ворогують між собою, а аполлонічне в рок-опері втілюють головні герої. Таке розділення відчувається не тільки через літературну основу, але й через музичну семантику головних лейттем.

Тема Натовпу, ворожнечі, звирячого прояву звучить як висхідна мелодія дуже тривожного характеру, який ніби «підштовхує» низьке у людині до

збільшення, зростання, що підкріплюється й тембрами аранжування. А тема Кохання юних героїв, навпаки, побудована як «видих» після найвищої точки чуття – низхідна мелодія, яка у різних обставинах звучить у різній інструментальній обробці та ритмічному викладенні. Але показовим є те, що о й аполлонічна тема Кохання – мають єдину ритм бидві теми – й діонісійська тема Натовпу, мічну структуру. На наш погляд, такі «прояви» музичної осмисленості опосередковано вказують на дуальну природу емоційного долучення притаманного рок-опері.

В своєму творі композитор Є. Лапейко «збільшив» смислове навантаження образу Лоренцо, який став не просто учасником сюжету (як у першоджерелі), а виявився своєрідною єдиною ниточкою між «світами» людської душі – між темною пристрасною матерією оточення героїв та духовним переживанням екстатичного кохання Ромео та Джульєттою. Нагадуємо показовий ефект – рок-опера починається та закінчується монологом Лоренцо, ніби структурно закріплюючи трагедійне катарсичне переживання.

Треба зазначити, що музичні смисли рок-опери підкріплюються й візуальним аспектом: пластичним та світловим. Виходячи з законів античної трагедії, де особистість не мислилася поза людської маси, герої рок-опери «живуть» на соціальному колективному фоні, який в «Ромео і Джульєтті» Є. Лапейка, завдяки пластичному рішенню режисера, практично завжди присутній у сценах та складає певний емоційний та дієвий фон течії сюжету (на кшталт прийому кіно – головна дія відбувається на фоні другорядної постійної дії соціуму). Наприклад, в рок-опері Є Лапейка Натовп, як збиральний «соціальний герой» стає повноправним учасником сценічної дії: сцени сварок героїв та бої, в яких задіяні увесь балет та хор, складають дуже характерну для рок-опери атмосферу. Таке колективне «діонісійське долучення» близько до природних інстинктів, що тягне за собою відхід від умовності художньої мови (як, наприклад, в опері чи балеті) та максимальна наближеність до «безумовності ейдетичної промови» (Єрецький, 2021), специфіка якого відтворюється глибинними рівнями свідомості, зверненням до «струн» архетипного, позасвідомого... Отже, розширюються межі звукової «предметності», виразовість музич-

ної мови зміщується у бік неспецифічних музичних засобів, використання домовленевих голосових сигналів, вкраплення побутових шумів тощо. Візуальна складова рок-опери взагалі зумовлена загальною специфікою рок-культури як «колективного видовищного спілкування», яке зумовлене психофізіологічними факторами (найбільша ефективність засвоєння інформації йде через візуальні канали). Також важливим є те, що рок-культура взагалі підтримує ідеї романтиків і символістів щодо так званого «всесміцтва» – совокупності усіх видів мистецтва, їх одночасному загальносприйнятті. Саме у цьому руслі жанр рок-опери можна назвати ефективно сприйнятним для соціуму: він «розмовляє» зрозумілою неприкрашеною мовою про негаразди життєвого шляху людини, є найбільш наближеним до реалістичного театру (хоча несе в собі назву «опера»). До речі, в рок-опері музичні номери – арії, діалоги, ансамблі – не є застиглою емоцією, як в опері, а є музичним вираженням дії, як, наприклад, у мюзиклі. Крім того, рок-опера використовує динамічну візуалізацію, яку відрізняє процесуально-часова природа, що у свою чергу робить її співзвучною музичним закономірностям (через ритмічні особливості). На цьому базується не тільки пластична дія на сцені, але й світлове оформлення вистави. До речі, саме на «аудіо візуальному» контрапункті побудовані усі світлові шоу, тому для вистави рок-опери лайт-прийоми є «рідними».

**Висновки.** Музична стилістика та смислова семантика рок-опери не заперечує європейській музичній традиції, базується не на конфронтації, а на поєднанні музично-виразових засобів різного генезису. Але така звукова специфічність рока, дуальність емоційного долучення у рок-культурі детермінована соціокультурними та естетичними особливостями. Нетрадиційні звукові рішення рок-опери та спорідненість її із закономірностями структурування та катарсичного переживання трагедії сприяють набуттю ефекту подійності на фонічному рівні музичного цілого, та, крім того, є підтвердженням аперцепційної бази рок-опери, як надзвичайно емоційного та глибинного музично-театрального жанру, сприйняття якого базується на колективному позасвідомому певного соціального шару суспільства.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єрецький А. Буття та особливості незвукових проявів музичного твору як ейдоса. *Музичне мистецтво і культура*, 2(32), 2021. С. 120-136.
2. Ніцше Ф. Повне зібрання творів. Том 1. Львів: Астролябія, 2004. 769 с.
3. Поліщук О. Аполлонічне і діонісійське. Велика українська енциклопедія. 2019. URL: <https://vue.gov.ua/> (дата звернення 26.01.2026)

#### REFERENCES

1. Ieretskyi A. (2021) Buttia ta osoblyvosti nezvukovykh proiaviv muzychnoho tvoriv yak eidosa. [The emergence and features of non-sound manifestations of a musical work as eidos] Muzychne mystetstvo i kultura, 2(32) S. 120-136. [In Ukrainian].
2. Nitshe F. (2004) Povne zibrannia tvoriv. Tom 1. [Complete Works Volume 1] Lviv: Astroliabiiia, 2004. 769 p. [In Ukrainian].
3. Polishchuk O. (2019) Apollonichne i dionisiiske. [Apollonian and Dionysian]. Velyka ukrainska entsyklopediia. URL: <https://vue.gov.ua/> (data zvernennia 26.01.2026) [In Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 29.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.03.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

