УДК 782 + 783.28 + 7.011 + 78.03
DOI https://doi.org/10.32782/3083-6069/2026/1.1

НЕОБАРОКОВІ – НЕОГОТИЧНІ ЗСУВИ В ЕВОЛЮЦІЇ ОПЕРИ Л. НОНО ВІД АВАНГАРДНИХ ДО ПОСТАВАНГАРДНИХ СТИЛЬОВИХ НАСТАНОВ

Андросова Д. В.
доктор мистецтвознавства,
професорка кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID ID: 0009-0006-3798-5271
E-mail: androsova@proton.me

Філіппова С. І.
аспірантка кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID ID: 0009-0005-1531-5424
E-mail: flppvsf@gmail.com

Мета *дослідження – простежити риси докласичних оперних настанов у мисленні Л. Ноно, для якого ідеологічний радикалізм політичних установлень стимулював пошуки в позахудожній сфері музично-театральної творчості, яка в іншому ідеологічному ключі стимулювала музично-театральну винахідливість в напрямі естетично-театральної реалізації релігійної дидактики заради Віри.* ***Методологічною основою*** *дослідження виступає міждисциплінарний культурологічний компаратив, який базується на уявленні про ритуально-віросповідальний базис культурних акцій, як це представлене в роботах М. Еліаде, як показано з інформаційно-дидактичним нахилом в соціокультурологічних розробках Ж. Бодріяра, у мистецтвознавчо-герменевтичній компенсативній естетиці А. Канарського, у філософії «розпізнавання» А. Василькова, у мистецтвознавчій компоративній методології праць О. Козаренка, О. Маркової, О. Рощенко й інших.* ***Наукова новизна*** *роботи забезпечена, по-перше, новизною для українського мистецтво- і культурознавства відомостей щодо Л. Ноно, фігура якого з ідеологічних і стилістичних причин довго табуювалася у вітчизняних дослідженнях; по-друге, новизною позначений метод осмислення – не від художньої, тобто матеріально-міметичної визначеності вираження, а від дидактично-культурної значущості, співвідносної з дидактично-церковною цінністю докласичного готичного, барокового мистецтва, риси якого впізнавані у твореннях авангардиста-комуніста Л. Ноно.* ***Висновки.*** *Висунута гіпотеза про позахудожню, але високу культурно-дидактичну цінність другої і третьої опер Л. Ноно апробована аналізом з позицій «розпізнавання» у них рис вираження, вибудуваних, по-перше, у позатеатральний період існування опери у формі літургічної драми; по-друге, із настанови на узагальнено-умовну персоналізацію, яка показова для лібрето опер готики та бароко, музичний матеріал яких відмежований як від індивідуалізації персонажів, так і від індивідуалізації авторського подання у вербальних і тематично-музичних текстах, покладених в основу вираження цілого в тих композиціях.*

Ключові слова: *бароко – необароко, готика – неоготика, опера, «нова опера», традиція, модерн, авангард.*

Neo-Baroque and Neo-Gothic shifts in the evolution of Luigi Nono's opera: from avant garde to post-avant-garde stylistic orientations

Androsova D. V.
Doctor of Art History,
Professor at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Filippova S. I.
PhD Student at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

The purpose *– to trace the presence of pre-classical operatic concepts in the thought of Luigi Nono, for whom the ideological radicalism of his political convictions spurred explorations into the extra-artistic realm of music-theatrical creation; this, in turn-within a different ideological framework – stimulated a creative ingenuity aimed at the aesthetic-theatrical realization of religious didacticism in the service of Faith.* ***The methodological basis*** *of the study is an interdisciplinary culturological comparative approach rooted in the concept of the ritual-confessional foundation of cultural acts – as presented in the works of M. Eliade; as demonstrated with an informational-didactic slant in the socioculturological studies of J. Baudrillard; in the art-historical, hermeneutic, and compensatory aesthetics of A. Kanarskyi; in A. Vasylkov's philosophy of "recognition"; and in the comparative art-historical methodologies found*

in the works of O. Kozarenko, O. Markova, O. Roshchenko, and others. The scientific novelty of the work stems, firstly, from the introduction of information regarding L. Nono – a figure long excluded from scholarly research for ideological and stylistic reasons – that is new to the fields of Ukrainian art and cultural studies; and secondly, from the innovative nature of the interpretive approach itself, which proceeds not from the artistic – that is, materially mimetic – definition of expression, but rather from a didactic-cultural significance comparable to the didactic-ecclesiastical value found in pre-classical Gothic and Baroque art – traits of which are discernible in the works of the avant-garde communist L. Nono. ***Conclusions.*** *The hypothesis regarding the non-artistic yet significant cultural-didactic value of Luigi Nono's second and third operas has been validated through an analysis focused on identifying expressive traits derived from two sources: first, the liturgical drama – a form that predates the theatrical era of opera – and second, an approach to characterization based on generalized, stylized archetypes typical of Gothic and Baroque opera librettos, where the musical material eschews both individual characterization and the individualization of the authorial voice within the verbal and thematic-musical texts that underpin the expressive structure of the whole.*

Key words: *Baroque – Neo-Baroque, Gothic – Neo-Gothic, opera, "new opera", tradition, modernism, avant-garde.*

Актуальність теми дослідження зумовлена широким культурним плином у напрямі відокремлення від повноти мистецької самодостатності в мистецькому виявленні, що в музиці проявляється виділенням галузі «генеративної» музики, музики без нотного тексту композитора, створюваної просто зараз, на очах слухачів, які наочно переконуються в безпосередній винайденості звучань, що відповідають ідейному тонусу того музичного зібрання. Звучань, не закріплених нотними авторсько-композиторськими зазначеннями, але висуваними виконавцями спонтанно, у формі імпровізованих звуко-даностей, що відповідають настановам Віденської школи, які емоційно передують, а ще більше готичній довірі до виконавства без композиторства. І така довіра до виконавської безпосередності творення не має аналогів до європейської класики музики Нового часу, однак відповідає смакам протовіденського періоду, а ще більше часам проторенесансу та готики.

В описах опер Л. Ноно слушно фіксуються атрадиціоналізм, радикальність поворотів від практики класики оперної творчості, підкреслюється яскраво виражений ідеологічний аспект політичної лівизни у світоглядних комуністичних настановах, які пояснюють прийняття чи неприйняття окремих виразних позицій у творчих виборах майстра [11; 13, с. 49–58; 16]. І тільки в одній студентській, але талановитій роботі [13] звернена увага на уподібненість позатеатрального вирішення вистави третьої опери «Прометей» оперним постановкам епохи готики, тобто в літургічній драмі. Це спостереження надає поштовху для розгортання аналогій радикалізму оперних композицій Л. Ноно в напрямі відповідності докласичним, явно позахудожнім етапам утілення оперності.

Мета даного дослідження – простеження рис докласичних оперних настанов у мисленні Л. Ноно, для якого ідеологічний радикалізм політичних установлень стимулював пошуки в позахудожній сфері музично-театральної творчості, яка в іншому ідеологічному ключі стимулювала музично-театральну винахідливість у напрямі естетично-театральної реалізації релігійної дидактики заради Віри.

Виклад основного матеріалу. Виток постановангардних настанов культури виводить на «розчинення» потреби життєвого мімезису в артдіяльності, на базі зростання інтересу до духовного мистецтва взагалі піднялася хвиля перегляду негативних оцінок щодо спадщини, що минала секуляризаційні переваги Віденської школи та поствіденських творчих накопичень. В інструменталізмі це виразилося в усуненні критерію симфонізму й розвитку як базових в оцінці мистецьких музичних здобутків, оскільки принципова статика духовних композицій, звернених до Вічного, виводила на кругові надповторення, а не на розвиток даного із протилежностей і спрямування до них. Інструментальному віртуозництву була повернена його ідеологічно висока ціна (а не «риночні» критерії грошової винагороди за успіх у публіки), що ґрунтована явленням останнього як Подвижництва на Славу Божу. І звідси отримала новий виконавський поштовх удосконалення інтенсивності подання віртуозної надрухливості творів А. Вівальді, з визнанням «пошуків філософської глибини», які ігнорували церковну Енергію Долучення, яка насамперед закладалася у виконання концертів А. Вівальді як автора, що концентрував релігійні настанови в композиторській роботі барокової доби.

Але щодо оперності склався найбільш разючий контраст: модерн-авангард ХХ ст. проклав видиму й вельми «примхливу» путь від відтворення засобів ранньоопернних побудов до першоопер-ораторій і моделювання готичної – барокової опери, до того ж з оминанням в останній саме релігійного стрижня вираження і моралі. Таку еволюцію опери від її класичного (секуляризованого!) подання із сюжетом про «страсті людські» і персонажів як «сильних характерів», егоцентричних і вольових, до сюжетики у ХХ ст., коли любовні пристрасті можуть взагалі не висвітлюватися.

Прикладом тут може бути опера К. Шимановського «Король Рогер» (1918 р., Одеса), в якій маємо «суперечку про Віру», у центрі уваги – етичний стрижень Вірності раз заявленій віросповідальній позиції, усвідомлення гріха неумисного батьковбивства – «Цар Едіп» І. Стравінського (1928 р.), бажання Подвигу як смислу життя – «Повість про справжню людину» С. Прокоф'єва (1943 р.), виковування в собі повноти «обоження» – «Святий Франциск Ассізь-

кий» О. Мессіана (1983 р.). Ця лінія сюжетів про любов в її ідеально-космічній проєкції – у трьох операх Л. Ноно: долання злості відчуження від соціального оточення – «Нетерпимість» (1960 р.), уславлення пафосу революцій – «Під палким сонцем любові» (1975 р.), доторканість Вищого – «Прометей» (1987 р.).

Як бачимо, це всі «ідеологізовані» опери, із яскраво вираженим соціально затребуваним стрижнем, який у другій опері Л. Ноно обертається на політичну декларацію «Захвату революціями». У названих операх втрачається чіткість персоніфікації героя, який уособлює висувану ним ідею, а остання зв'язана з буттєво-предметними подіями хіба що асоціативно. В операх ХХ ст. вимальовується «правда ідеї», яка в мистецтві відсуває «правду життя» – заради компенсативного наповнення ідеальними цінностями – предметно захаращенні будні та сплески життєвих подій.

Акцентуація тих смислових переходів в оперній практиці минулого століття невідривно присуває його культурні прикмети до доновочасового історичного періоду, що в ренесансному напрямі освітив П. Валері, який вказав на дію у вік науково-технічної революції законів творення в «системі Леонардо да Вінчі». Це означало, що в мислительній механіці представників ренесансного гуманізму простежувалася демонстративна єдність наукового і мистецького підходів у творчості, чим прогнозувалася насиченість мистецького життя ХХ ст. лідерством у ньому методології наукового світу й навпаки (про це [2]).

Але той присмак самозначущого інтелектуалізму щодо «неоренесансного» ХХ ст. як носія прикмет науково-технічної революції мав ще додаткову координату: епоха психології підсвідомого. І вже із цією «поправкою» солідаризувалося узагальнення щодо «неоварваризму» того часу науково-технічної революції, у період якої піднімалася планка довіри щодо позараціональних форм знання, викладаючи, як і в період ренесансного «культу культури», величні творчі відкриття в суміщенні з концентрацією криваво-несамовитої жорстокості й етичної іржі зрадництва (страшна Друга інквізиція була дітищем Високого Ренесансу XV ст., а в «похмурому» середньовіччі такого взагалі не існувало.

Та вже на початку XXI ст. були помічені риси «неоготики», які ніби відсторонили прикмети «неоренесансу» минулого столітнього періоду [2], а з тим відчайдушно здіймається необароко, хоч би тому, що барокова ера методологічно-мислительно заявила свого часу про відродження готики на основі запасів Ренесансу. І так від ХХ до XXI ст. простежується шлях від авторської опери як музичного дійства (музичного за домінуванням у ньому серед цілого комплексу засобів музичних і немузичних) до «розчинення» авторства в автоцитуванні та спиранні на комплексність авторського вираження в межах «нової опери». Ці етапи долання музичного одноосібного авторства в музичному творенні опери чудово демонструються ступенями виявлення оперних здобутків Л. Ноно.

Натепер хрестоматійно визначеними стали дві перші опери великого італійського композитора 1960-х – 1970-х рр. («Нетерпимість», «Під палким сонцем любові»), але досі усвідомлюється смисл останнього оперного заповіту названого Майстра: «Прометей».

Починаємо з того, що Л. Ноно свідомо творив у напрямі «продовження» оперної традиції як сценічного відтворення «правди характеру» та «правди життя», хоч би все це й було в неекспресіоністському розрізі. У центрі сюжету – дисгармонія особистості в оточенні, біль, злість, тобто послідовна *нетерпимість* до того, що дарує життя, і раптом – обставинами – прозріння, усвідомлення можливостей гармонізуватися у стосунках з оточенням і прийняття на цьому жорстокої смерті від повені, що смертю вирівнює одинокі людські самовідторгнення.

Такий поворот сценічних подій відповідає світобаченню «героїчного екзистенціалізму», що знайшов своє переломлення у творах Ж.-П. Сартра й А. Камю, в яких етичний стрижень наділдивідуального значення пробуджується екстремальними обставинами. І той присмак надособистісного в поведінковій структурі персонажа як високого морального позитиву заохочує багатства цитатних залучень у текстах лібрето – це й фрагменти з «Репортажу з петлею на шиї» Ю. Фучика, і з листів страчених учасників Опору (а це вже автоцитата – той же матеріал у принципі закладений у «вершину-виток» спадщини Л. Ноно, кантату "Il canto sospeso"), і текстів «Лівого маршу» В. Маяковського, з поеми «До нащадків» Б. Брехта [12].

Ця ж ідея долання індивідуалізованості авторства з посиланнями на «святі тексти» комуністичної світоглядної настанови закладена в лібрето другої опери Л. Ноно «Під палким сонцем любові» (1975 р.), яка являє собою ніби ораторію політично-пропагандистського наповнення, у розвиток концепції політичного прокомуністичного театру Б. Брехта (що й закріпилося запрошенням до режисури тієї опери в Ла Скала Ю. Любимова, організатора та втілювача тієї ідеї московського брехтівського за стилем Театру на Таганці). Однак жанровий нахил другої опери Л. Ноно став надиво наближеним до твору 1600 р., який уважається однією з перших опер з музикою Е. де Кавальєрі, під назвою «Уявлення про душу і тіло», яку автор музики називав ораторією.

Якщо зважати на те, що ораторією від початку виділення тієї типології називали зібрання для обговорення питань Віри (як аналогія до синагоги в іудаїстській традиції?), де музичні коментарі й «аргументація естетизмом» були бажаними, згодом становили сутність жанрового призна-

чення, то названий твір Е. де Кавальєрі справді був долучений до первісної ораторії. Адже назва вказувала на ідеологічно та віросповідально гостру проблематику співвідношення небесних і суто земних виявлень людського єства в ренесансному повороті відновлення концепції античної позиції щодо гармонії душі і тіла як необхідної основи промусікійської визначеності явлення людини у світ. Такий поворот предмета «обговорення» явно порушував у бік Відродження антики богословську тезу про співвідношення душі і тіла в межах принципової тріади Дух – душа – тіло, з видимим ігноруванням акцентуації першого складника цієї тріади.

Видима діалогізація викладення не заслоняла цілісної загальної гімнічної налаштованості подання, що надає останній своєрідного «викривлення» антифону, в якому формально витримуваний «діалог» чергування голосів принципово монологізований смисловою наповненістю Богохвалення. Ідея опери Л. Ноно збігається з операюораторією Е. де Кавальєрі у волюнтаристському «оберненні» духовного жанру в напрямі квазідуховного тлумачення позацерковного актуально ідеологізованого принципу – відсунення народженої опери від містерії, що її породила, в Е. де Кавальєрі, і закриття позацерковного призначення великої Жертви, принесеної видатними особистостями на вівтар революцій. Л. Ноно обирає за уславлюваних особистостей жінок-революціонерок, тим надає цілому опери рис Богородичних гімноспівів.

Опера італійського композитора складається із двох частин, що мимоволі наслідує тип чи то двочастинності пасіонів Й.С. Баха, чи то православної літургії. У книзі О. Маркової вказано на невипадковість такої структурної паралелі [9, с. 124], з огляду на пієтизм Й.С. Баха, тобто долученість до візантійського витоку ранньолютеранської традиції названого типу, а також на те, що пасіон в лютеранстві не має канонічної форми (попередники композитора в цьому жанрі, від Х. Шютца до Г. Телемана, писали у принципово різних формах). Так чи інакше, двочастинність опери Л. Ноно, що розгортає першу частину в подіях Паризької Комуни та Російської революції 1905 р., а другу – у сучасності на Кубі, у В'єтнамі, у Латинській Америці, з яких перша, що історично передує, частина подає ніби Уготовлення до революційного жервтопринесення, тоді як друга втілює актуально-сьогоденно скоюване Жертвопринесення заради торжества революційних ідеалів (пор. з Літургією оглашенних і Літургією вірних у православній службі, сюжетне тлумачення текстів Євангелій як Уготовлення до Подвигу в І частині та Звершення.

У християнській літургіці образ Богоматері широко вшановуваний як Діви Пречистої (більш показово для Заходу) і Матері (особливо показовий для православ'я), однак не менш суттєвим є образ «Богоматері Войовничої» (грецький термін Ypermachos Strategos – *Взбранна Воєвода,* або *Непереможна Воєвода*) як символ духовного і фізичного захисту Церкви, держави та вірних від ворожих сил [3]. У цьому плані виділяється кондак «Взбранній Воєводі победительная <…>» (грец. Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια), який є невіддільною частиною православного богослужіння. Явно цей ракурс Богородичного виявлення надихав Л. Ноно, який звернувся до образів жінок, що стали до лав борців-революціонерів. І якщо в І частині опери виділені персонажі-символи – Луїза Мішель, історія життя якої привела до вітання російської революції 1905 р., і героїня роману М. Горького «Мати» та персонаж із п'єс Б. Брехта, то у ІІ частині опери представлений політично актуальний для 1970-х рр. персонаж – Таня Бунке, розвідниця Че Гевари, а також інші героїні Латинської Америки, Італії та В'єтнаму.

Узагальнений, наділндивідуальний смисл тих партій показаний сумісним з кількох голосів виконанням окремих партій (Луїза Мішель, Деола) – по 4 сопрано на кожну таку партію. Є, як доповнювальні за дією жіночих персон – чоловічі, з яких Георгій Димитров, болгарський революціонер і політичний діяч, також представлений співом двох басів. Узагалі чоловічі голоси розділені смислово-функціонально на негативні в морально-ідеологічному ракурсі (як-от Зрадник, Донощик та інші), вони доручені тенорам, тоді як баси й баритони уособлюють морально-ідеологічний позитив (вищезгаданий Г. Димитров, Фідель Кастро, Антоніо Грамші й інші).

Партії жіночих персонажів превалюють у дії, тоді як у співі хору перевага на боці чоловічого складу мішаного хору, що представляє комунарів, парижан, партизанів, сучасних робітників і в'язнів. І в цьому чоловічому переважанні в хоровому поданні, узагалі провідне положення хорового звучання в оперному полотні, маємо відверті посилання на характер хорових сцен у духовних жанрах. Уся дія розкладається в рондальному колі чергування хорових і сольних сцен, що, разом із відверто ідеологічно загостреним типом подання сценічного дійства, вельми аналогізується з містеріальними виставами, до того ж у сюжетно виділених сценах є переходи на мовленнєві репліки, вигуки, включення у спів позавокальних мотивів. У світоглядному представленні композитора та солідарних з ним єдиновірців-комуністів дана вистава символізувала дещо квазіпасіонне, квазілітургійне.

Зауважимо «строкатий» склад літературної основи лібрето, що є відвертою компіляцією цитат із текстів видатних діячів революцій і теоретичних ґрунтувань останніх. Очевидною є зверненість до драматургії Б. Брехта, що усвідомлював і сам композитор, в якій «епічна драматургія» агітаційного театру німецького автора опосередко-

вано відображувала концепцію містерії-пасіону, в якій повторювані хорові гімноспіви turbo становили рефрен рондоподібного цілого, в якому саме сюжетні події формували епізоди-сцени. Функцію turbo в Б. Брехта виконували моралізуючі пісні, які виспівувалися через акторське «відсторонення» від образу ними виконуваного персонажа» або з виходом співака-актора (часто самого автора – режисера спектаклю з гітарою).

Б. Брехт наполегливо посилався на виразну специфіку китайської цзінцзюй, Пекінської, політично-драматичної опери, в якій роль рефрену виконували морально спрямовані за змістом фальцетно представлювані арії, тоді як сюжетно розвинені сцени подавалися в агресивній речитативній манері, що надихала скандування брехтівської сценічної мови. Однак для європейської публіки ці аналогії з китайською оперою були недоступні в широті осягання, тоді як уявлення про пасіони-містерії в цій чи іншій формі були досяжними для слухачів-глядачів. І контури такої «антицерковної містерії» спрямовували сприйняття брехтівської драматургії, надаючи їй жорсткої пристрасності та чіткої морально-ідеологічної спрямованості у вираженні.

Отже, зазначені запозичення «із Брехта» у Л. Ноно, вкладені у вокальне подання сценічного озвучування, укрупнено представили ті аналогії із церковним протооперним жанром, який найбільше заплідднив останню оперу, що представила в 1980-ті рр. класику «нової» опери. Остання почалася з парадоксальних «антиоперних демонстрацій» М. Кагеля і закріпилася в самостійне й виразно автономізоване явище в Л. Ноно, з його чутливим ставленням до ідеологізовано цілеспрямованих здобутків процерковного типу, хоч і в ідеологічній протидії цій церковності.

Повертаючись до начальних позицій аналізу опери «Під палким сонцем любові», в яких обговорювалася уподібненість цілого до опери-ораторії 1600 р. з вираженою антицерковною полемікою за очевидної ґрунтованості в містеріальних засновках вистави, звертаємо увагу на назву, в якій ключовим словом виступає ідея любові – тільки не у плотсько-інтимному переломленні кохання, як бачимо майже в усіх класичних оперних зразках від кінця XVIII ст. (і навіть такій несамовито-революційній, як «Медея» Л. Керубіні), а в тому принципово секуляризованому виявленні, що подає «скорочену» до соціально-політичної планетарно-земної загальності модель космічної Любові світово-релігійного масштабу.

Остання, як Тема Любові, оживила натхненням вселенського дихання людський подих Віри в «Тураггалілі» О. Мессіана та згодом у його єдиній і узагальнювальній опері 1984 р. І тим поставлена стала точка експлуатації того терміна заради піднесення почуттів коханців-обранців, і вертаючи тим останнім високий релігійний смисл Єднання Різного, закладений у християнське розуміння Любові. Цю християнську символіку Л. Ноно розгорнув у Любов-Діяння всесоціального розмаху у своїй опері, написану на славу революціям. Закономірно, що з акцентуацією жіночої участі в тих історичних дійствах.

Узагальнимо вищесказане та зазначимо:

– наявність відвертої настанови на використання духовного жанру в ідеологічно оновленому плані у другій опері-ораторії «Під палким сонцем кохання» (1975 р.), що становить конструктивну аналогію до опери-ораторії Е. де Кавальєрі (1600 р.) «Уявлення про душу і тіло», де нарівно персонажі постають узагальненням бунтівної жіночості життєво-історичного (Л. Мішель, Т. Бунке й інші в Л. Ноно) чи узагальненням ідеї посередництва між Духом і тілом у вигляді Душі і самої тілесності як Тіла;

– ця аналогія явища грані XVI і XVII ст. і кінця XX ст. має опору в аналогії ідеологізованого проповідництва «відриву від церковності» в Е. де Кавальєрі (коли в апеляції до богословських уявлень про співвідношення ідеального і матеріального в людині пропускається вихідний символ релігійної позиції про початок від Духу, зважаючи на християнську тріаду Дух – душа – тіло); у назві другої опери Л. Ноно «Під палким сонцем любові» заявлена концепція всепроникної любовної енергії, що живила християнську єдність людей у їхній спрямованості до обоження, тоді як конкретно-сюжетно йдеться про палку та невблаганну любов до революційних, тобто больово-насильницьких соціоакцій революцій, що є протилежністю братерства у християнській любові до ближнього і дальнього;

– опери Е. де Кавальєрі та Л. Ноно нарівно спрямовані не до «втілення правди життя», але до ідей спрямовування життя в русло довіри до матеріально-руйнівного розриву із традиціями релігійного прийняття ідеальної спорідненості людей у їхній довірі до ідеальної буттєвості сумирності та кротості у стосунках і вчинках людей.

Наступним кроком оперної еволюції Л. Ноно стала опера «Прометей», яка за самою призначеністю до позатеатрального подання розривала із класикою оперного буття в Новий час. І хоча за життя композитора друга прем'єра сталася в Ла Скала, де сформувалося визнання його другої опери, але подальші відтворення уникали, через об'єктивні ознаки композиції, театрального втілення, згідно з позицією «почасти позаавторської» специфіки побудови названої композиції. А ця обставина «позатеатральності» відсилає вже не до ренесансно-ранньобарокових аналогів, а до готики – у формі літургічної драми, яка, і це зафіксоване назвою, своєю природою театру, як спеціального приміщення для втілення, не торкається. І виділяється ще один, відверто «проготичний» показник виразності тієї опери: Л. Ноно відмежовувався від свого авторства в цій композиції,

вказував як на першу особу в цій діяльності – на архітектора [16]. І справді, кожна з наступних постановок того твору здійснювалася в іншій споруді, а пристосування останньою до виразності звучання та змістовності загалом скеровувалося режисурою з опорою на пропозиції архітектора, здатного пристосувати нетеатральне приміщення до потреб театралізованого дійства.

Висновки. Висунута гіпотеза про позахудожню, але високу культурно-дидактичну цінність другої і третьої опер Л. Ноно апробована аналізом з позицій «розпізнавання» у них рис вираження, вибудуваних, по-перше, у позатеатральний період існування опери у формі літургічної драми; по-друге, із настанови на узагальнено-умовну персоналізацію, яка показова для лібрето опер готики та бароко, музичний матеріал яких відмежований як від індивідуалізації персонажів, так і від індивідуалізації авторського подання у вербальних і тематично-музичних текстах, покладених в основу вираження цілого в тих композиціях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. Різноманітність моделей бароко у необарокових стильових утвореннях музики XX–XXI ст. *Світова культура і музика в динаміці змін сьогодення.* Київ : Ліра-К., 2026. С. 109–148. https://doi.org/10.59647/978-617-8883-57-7/1
2. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI ст. : автореф. дис. … канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса : Одеська нац. муз. академія імені А. В. Нежданової, 2016. 16 с.
3. Богоматір Взбранная. URL: https://www.google.com/search?q (дата звернення: 15.08.2026).
4. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / перекл. В. Ховхуна. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004.
5. Васильков А. Розпізнавання у філософії і математиці. Київ : Видав. Київ. держуніверситету, 1972. 194 с.
6. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. *Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання* / пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ : Основи, 2001. 592 с.
7. Канарський А. Діалектика естетичного процесу. Генезис почуттєвої культури. Київ : Вид. Київ. унів., 1982. 192 с.
8. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура*. 2009. Вип. 10. С. 152–157.
9. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.
10. Навоєва І. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну : канд. дис. : 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.
11. Ноно Луїджі. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ноно_Луїджі (дата звернення: 15.08.2026).
12. Під палким сонцем любові. Опера Л. Ноно URL: https://www.google.com/search?q (дата звернення: 15.08.2026).
13. Репецький В. Міфологічно-релігійні витоки образу Прометея в детермінації історичної динаміки творчих пролонгацій його образу : бакалаврська робота. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2025. 71 с.
14. Рощенко О. Нова міфологія романтизму і музика (проблеми енциклопедичного аналізу музики) : монографія. Харків : ХНУМ, 2004. 288 с.
15. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.
16. Prometeo. URL: https://eng.wikipedia.org/wiki/Prometeo (дата звернення: 02.02.2024).
17. Willner C. Baroque Styles and the Analysis of Baroque Music Structure and Meaning in Tonal Music: Festschrift for Carl Schachter. Hillsdale (NY) : Pendragon Press, 2006. P. 145–172.

REFERENCES

1. Androsova, D. (2026). Riznomanitnist modelei baroko u neobarokovykh stylovykh utvorenniakh muzyky XX–XXI st. [The Diversity of Baroque Models in Neo-Baroque Stylistic Formations in 20th–21st Century Music]. *World Culture and Music in the Dynamics of Contemporary Change*. Kyiv: Lira-K., 109–148. https://doi.org/10.59647/978-617-8883-57-7/1 [in Ukrainian].
2. Batanov, V. (2016). Universalizm kompozytorskoi osobystosti v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI st. [The Universalism of the Composer's Personality in the Musical Art of the 20th and Early 21st Centuries]. Candidate's thesis, spec. 17.00.03 – Mus. Art. Odessa state music academy of the name A.V. Nezhdanova. Odesa. [in Ukrainian].
3. Bohomatir Vzbrannaia [The Mother of God, the Champion Leader]. Retrieved from: https://www.google.com/search?q [in Ukrainian].
4. Baudrillard, J. (2004). Symuliakry i symuliatsiia [Simulacra and Simulation]. Kyiv: Solomiya Pavlychko Publishing House "Fundamentals". [in Ukrainian].
5. Vasylkov, A. (1972). Rozpiznavannia u filosofii i matematytsi [Recognition in philosophy and mathematics]. Kyiv: Ed. Kyiv. State University. [in Ukrainian].
6. Eliade, M. (2001). Sviashchenne i myrske. Mify, snovydinnia i misterii. Mefistofel i androhin [The Sacred and the Profane. Myths, Dreams, and Mysteries. Mephistopheles and the Androgyn]. *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions*. Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian].

7. Kanarskiy, A. (1982). Dialektyka estetychnoho protsesu. Henezys pochuttievoi kultury [Dialectics of the aesthetic process. The Genesis of the voluptuous culture]. Kyiv: Izdat. Kyiv. univ. [in Ukrainian].
8. Kozarenko, O. (2009). Bidermaier yak aktualna stylova model ukrainskoi muzyky [Biedermeier as actual style model of the ukrainian music]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 10, 152 – 157 [in Ukrainian].
9. Markova, O. (1990). Intonatsiinist muzychnoho mystetstva [Intonation type of music art]. Kyiv, Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
10. Navoieva, I. (2018). Ukrainska khorova, vokalno-ansambleva tvorchist u konteksti stylovoi neohotyky post-postmodernu [Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern]. Candidate's. Odessa National Musical Academy name A.V. Nezhdanova, 17.00.03. Odesa. [in Ukrainian].
11. Wikipedia (N.d). Nono Luidzhi [Nono Luigi]. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Nono_Luigi [in Ukrainian].
12. Under the Burning Sun of Love. Opera by L. Nono. Retrieved from: https://www.google.com/search?q [in Ukrainian].
13. Repetskyi, V. (2025). Mifolohichno-relihiini vytoky obrazu Prometeia v determinatsii istorychnoi dynamiky tvorchykh prolonhatsii yoho obrazu : bakalavrska robota [Mythological and Religious Origins of the Prometheus Image in Determining the Historical Dynamics of the Creative Prolongations of His Image: Bachelor's Thesis]. A.V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa. [in Ukrainian].
14. Roshchenko, A. (2004). Nova mifolohiia romantyzmu i muzyka (problemy entsyklopedychnoho analizu muzyky) : monohrafiia [The New mythology of the romanticism and music (the problems of the encyclopedic analysis of the music): Monograph]. Kharkiv: HNURE. [in Ukrainian].
15. Harvard concise dictionary of music. (1978). Complidet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England.
16. Prometeo. Retrieved from: https://eng.wikipedia.org/wiki/Prometeo
17. Willner, C. (2006). Baroque Styles and the Analysis of Baroque Music Structure and Meaning in Tonal Music: Festschrift for Carl Schachter. Hillsdale (NY): Pendragon Press, 145–172.

Дата надходження статті: 18.08.2026
Дата прийняття статті: 21.09.2026
Опубліковано: 25.11.2026