

**Файл 1. Бакалаври. 2-й курс, музичні режисери, симфонічні диригенти**

**Історія опери. Перша половина ХХ століття**

**Викладач: Черкашина-Губаренко Марина Романівна (тел.. 098 564 54 85 електронна адреса: gubaresha@ukr.net**

Завдання по лекційному матеріалу на травень.

**Тема 3 Неокласицизм та неокласичні тенденції в оперному театрі міжвоєнного двадцятиліття.**

*Неокласицизм* з'явився у різних видах європейського мистецтва як протиставлення декоративній надмірності модерну і як анти романтична течія у мистецтві після Першої світової війни. В архітектурі в результаті розчарування у новаціях спостерігається поворот до цінностей античного стилю (так званий антикізуючий неокласицизм). У загальному руслі неокласицизм сполучав тут пізньоакадемічні тенденції, програмне наслідування античному мистецтву чи мистецтву раннього італійського Відродження і класицизму, а також певні спільні риси зі стилістикою модерну. Неокласичний напрямок в музиці пов'язаний з відродженням стилістичних рис музики раньокласичного і до класичного періодів. Його найбільше розповсюдження відбулося в період міжвоєнного двадцятиліття.

У відкритому листі П. Беккеру під назвою «Новий класицизм?!» (1920) Ф. Бузоні писав, що під «младокласицизмом» розуміє «освоєння, відбір і використання всіх завоювань досвіду попередніх епох і включення їх у міцну й досконалу форму». Головними рисами нового мистецтва він назвав єдність стилю, повернення до мелодії, високий розвиток поліфонії і дух об'єктивності.. Цей лист вважається маніфестом нового напрямку. У той же час І. Стравінський виступив зі статтею, названою «Застереження». Він застерігав критиків і слухачів від надто поверхового ставлення до цього явища. В іншій статті з цього ж приводу він робив наголос на первинному значенні не техніки письма і реставрації як такої: «Говорити мовою минулих поколінь не є творчість. Старим майстрам було, що сказати».

Представники нового напрямку віддавали перевагу добі бароко, частково пізньому Ренесансу, трохи в меншій ступені ранньому класицизму. Важливо зазначити різницю між методом, якій вони використовували і практикували, і більш розповсюдженим прийомом стилізації. З'ясовуючи це питання, російський дослідник В.П. Варунц пов'язував стилізацію із підкоренням свого стилю чужому, у той час як неокласицизм йшов від зворотного: чужий стиль тут підкорювався своєму.

Ф. Бузоні (1866-1924) відносять до найближчих попередників неокласицизму. Якщо у своїй фортепіанній творчості і виконавстві він поєднував неокласичні тенденції із розвитком традицій ХІХ століття, то більше за все передбачення практики неокласицизму характеризує його

оперну творчість (комедія «Вибір нареченої», 1905, одноактне капріччіо «Арлекіно, або Вікна», 1917, двохактна «Турандот, китайська казка», 1916, незавершена опера-містерія «Доктор Фауст»). Досвід Ф. Бузоні мав вплив на творчість у галузі музичного театру Д. Маліп'єро та І. Стравінського. Спільним для них стало антивагнеріанство, схильність до умовності, автономії того, що відбувалося на сцені, і музичного розвитку.

### **Лекція: Огляд оперної творчості Ігоря Стравінського.**

Своєрідність неокласичного методу І. Стравінського (1882–1971) докладно розглянута у монографії М.С. Друскіна (1974). Важливо також, що тут йдеться про єдність і цілісність стилю композитора, наголошується на внутрішніх зв'язках між основними його творчими періодами, російським, неокласичним, додекафонним.

Перший оперний проект І. Стравінського, робота над яким розтягнулась на кілька років, відноситься до російського періоду. Мається на увазі опера у трьох діях «Соловей» (*Le rossignol*) (1908–1914), створена по однойменній казці Г. Х. Андерсена. Роки роботи над оперою були важливими для творчого розвитку композитора. Твір зародився на хвилі загального захоплення китайською екзотикою (поетичні мініатюри М. Гумільова, живописні «Китаєські» Н. Гончарової, ілюстрації Г. Нарбута до андерсенівського «Солов'я»). Якщо раніше у європейському мистецтві панував стилізований чарівний образ Китаю, то тепер з'явилися нові похмурі і жорсткі барви. Цікавою була постать лібретиста опери Степана Степановича Мітусова (1878–1942), двоюрідного брата Олени Реріх, пізніше друга Миколи Реріха. Різноманітно обдарований музикант, поет, мистецтвознавець належав до близького кола М. А. Римського-Корсакова. Зі Стравінським, який з ним познайомився ще шістнадцятирічним хлопцем, його пов'язували дружні стосунки. Вибір для опери казки Г. Х. Андерсена був обумовленим не лише екзотичним сюжетом, але й значною роллю в ній музики. Це змагання живої і штучної пташок, а також звукові образи, які підхопив і відтворив у музиці композитор. Серед іншого це вигук «Тзінг-пе». В казці він зустрічається лише один раз, в опері стає лейтзворотом, який багато разів повторюється у першій і у другій діях. Звукова атмосфера казки (срібні дзвіночки, передзвін скляних дзвіночків, великі китайські барабани) визначила музичний колорит опери.

В опері 7 дійових осіб. Партію Солов'я виконує сопрано. Важливим персонажем є Рибак, роль якого, згідно із задумом композитора, виконує у сценічній дії мім, у той час як голос звучить в оркестрі. З жіночих персонажів є ще Кухарочка (сопрано), з чоловічих – Імператор (бас). Під впливом вражень від прем'єри у Петербурзькій консерваторії у 1908 році «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні була укрупнена порівняно з першоджерелом японська лінія твору. Перший придворний Імператора

став Бонзою (бас). У другій дії саме три японських посла принесли Імператору у подарунок механічного солов'я.

Три акта опери сприймаються як своєрідний триптих, кожен із них до певної міри самостійний. Орієнтальний колорит протягом твору інтонаційно змінюється. Спочатку панує імпресіоністична картинність, у другій дії переважає орієнтація на лубок, риси експресіонізму з'являються у третій дії. Між часом створення першої дії і початком праці над другою пройшло чотири роки. Це був час балетних триумфів композитора. На характер втілення екзотичного колориту другої дії вплинула атмосфера Парижу, де перебував І.Стравінський, його спілкування з К. Дебюссі, який знаходився під впливом знайомства з музикою позаєвропейських культур. Стравінський використовує у другій дії розширений склад ударних інструментів і для створення ударних ефектів залучає арфу, фортепіано, струнні *pizzicato*, форшлаги дерев'яних духових. Китайський ладовий колорит відтворюється також за допомогою пентатоніки.

Початок першої сцени: оркестровий вступ, пісня Рибак і перша пісня Солов'я – виконують роль вступу. Вони вводять у поетичну атмосферу і передають риси японського пейзажу. Пісня Рибак стає рефреном всього твору, завдяки чому всі сцени між її повтореннями сприймаються як епізоди форми рондо. Вона стає і рамкою для всієї побудови, бо звучить і на початку, і у кінці опери. Роль стрижня драматургії, інтонаційного ядра кожної дії виконують пісні Солов'я. Його образ ніби вплітається у орнамент, фігура виступає в оточенні фону і сплітається з ним, як це властиво живопису модерну. Мелодія прикрашена форшлагами, трелями, глісандо. Їй властивий мозаїчний принцип побудови. Постійне оновлення матеріалу підкреслює імпровізаційну манеру співу, враження свободи висловлення.

У кожному акті виникає своє обрамлення. У першому – пейзажна тема вступу, яка інтонаційно подібна до оркестрової п'єси К. Дебюссі «Хмари». У другій дії – Китайський марш, одна з тем якого звучить і наприкінці опери. На початку третього акту, пов'язаного із хворобою Імператора, виникає тематичний комплекс відповідного емоційного забарвлення, який прозвучить і наприкінці дії. З гротескною сферою опери пов'язані образи придворних Імператора, а також його самого, Камергера і Бонзи. Їх музична мова позначена гротескно-загостреними короткими фразами, декламаційною мелодикою з різкими стрибками, простотою фактури. Тричі у першій дії повторюється ситуація пізнання Солов'я. Пісня його також має три куплети, з яких останній звучить наприкінці акту.

Акт другий відбувається у палаці Імператора. Тут найяскравіше проявився принцип повторності ситуації. Дія розпадається на дві симетричні частини, сцени з живим соловейком і зі штучною пташкою. Яскравий звукообразальний колорит має вступ до дій, який носить назву

«Протяги». Вітер гуляє залами порцелянового палацу, у якому все починає дзвеніти. Хор придворних співає: «Ліхтариків швидше золотих сюди...Вогні, вогні горять. Золоті блищать, дзвіночки дзвенять». У першому розділі акту свою пісню співає перед Імператором живий Соловей. За допомогою протиставлення живого людського голосу і чисто інструментальної сфери підкреслюється механічність співу штучного птаха, хоча музичний епізод, в якому цей спів відтворюється, насичений винахідливими тембровими знахідками. Одним з найвиразніших музичних номерів стає у 2-й дії майстерно оркестрований Китайський марш. Його основа – мелодико-ритмічне і темброве варіювання із збереженням основного характеру і звукового складу теми, що створює ефект «динамічної статичності» (вираз М. Друскіна).

У третій дії на фоні таємничо-похмурого нічного пейзажу відбувається контрастне зіставлення образів Солов'я і Смерті. Пісню Солов'я супроводжує соло скрипки, атмосфера смерті передана у відсторонених звуках хору Привидів за сценою у супроводі траурних передзвонів. Другу пісню Солов'я перериває його діалог зі Смертю. Поряд з темою смерті і хору Привидів тут звучать тематичні елементи співу механічного солов'я. Для всієї дії характерно чергування динамічних і статичних моментів.

Прем'єра опери відбулася у Парижі на сцені «Гранд-опера» 26 травня 1914 року у виконанні артистів трупи Сергія Дягілева, декорації робив Олександр Бенуа. У Петрограді опера була поставлена 30 травня 1918 року в Маріїнському театрі (режисер В. Мейерхольд, художник О. Головін).

Друга опера І. Стравінського «Мавра» – твір перехідного періоду. З одного боку, нею завершився російський етап творчості, з іншого, – тут накреслюється шлях до нового, проявилися певні риси, характерними для наступних неокласичних творів. Перед створенням «Маври» у період перебування композитора у Швейцарії з'явилися театральні опуси, позначені важливими пошуками у галузі театральної умовності і жанрової специфіки. Це стилізоване російське скомороше дійство з рисами італійської мадригальної комедії XVI ст. «Байка про Лису, Кота, Півня і Барана» (1917). Короткий твір тривалістю коло 17 хвилин написаний за мотивами російської казки (лібрето самого композитора) для чотирьох чоловічих голосів – двох басів, двох тенорів, і 16 інструментів. У складі ансамблю значна роль належить ударним інструментам і цимбалам. Струнні і дерев'яні духові представлені по одному інструменту від групи. Показово, що репліки персонажів не закріплені за голосами виконавців і можуть розподілятися по різному. Жанр твору визначають як балет-пантоміму зі співом. Він може виконуватися і у концертній версії, і знаходити різні варіанти сценічного втілення.

Починається і завершується скомороше дійство маршем у незвичному чергуванні розмірів 2/4 і 3/4, який супроводжується ударами тарілок і

барабанів. У першому діалозі Ліси з Півнем у партії Ліси використана пародія на псалмодію. Танок Півня, Кота і Барана заснований на народних поспівках. Більш драматичний другий діалог Ліси і Півня побудований на дотепних прибутках Ліси і скорботних скаргах Півня. Кот з Бараном співають пісеньку «Тюк, тюк, гусельці». Комічний характер має розмова Ліси зі своїми оченятами, лапами і хвостом. Другому танцю Півня, Кота і Барана надано архаїчне забарвлення. «Байка» виконується у трьох мовних варіантах: російському оригіналі, французькій чи англійській мовах. Прем'єра з французьким текстом відбулася у Парижі 18 травня 1922 року.

За мотивами російських казок М. Афанас'єва написаний і наступний досить незвичний твір, «Історія солдата» («Сказка про беглого солдата и черта, играемая, читаемая, танцуемая», 1918). Лібрето французькою мовою належить швейцарському письменнику Ш. Ф. Рамю (18778–1947). Текст виконує Оповідач. Є ще два актори, які виконують ролі Солдата і Чорта, а також танцівниця (Принцеса). Виклад подій супроводжує інструментальний ансамбль із 7 виконавців, які також знаходяться на сцені. Твір має жанрове визначення балет-пантоміма, однак частіше він звучить або у вигляді двох інструментальних сюїт, або у концертному виконанні. Притаманна музиці іронічна інтонація підкреслює ігрову природу всієї історії і надає подвійний смисл подіям. Функцію пародиста бере на себе оркестровий склад.

15 травня 1920 року на сцені «Гранд-опера» у Парижі відбулася прем'єра одноактного балету зі співом І. Стравінського «Пульчинелла», створеного на основі обробок творів Дж. Б. Перголезі та інших авторів XVIII століття. В основу сценарію були покладені мотиви італійської комедії dell'arte. Лібрето і хореографія належали Леоніду Мясіну, декорації і костюми робив П. Пікассо. Створений для камерного оркестру і трьох солістів-вокалістів, балет вважається початком неокласичного періоду творчості І. Стравінського.

«*Мавра*» (1922), комічна опера на одну дію пародійно-гротескового спрямування, лібрето Б. Кохно за мотивами поеми О. Пушкіна «Домик у Коломні». Лібретист – письменник і театральний діяч Борис Кохно (1904 – 1990). У 16 років він переїхав до Парижу і попав у трупу С. Дягілева, співробітництво з яким тривало до смерті останнього. Б. Кохно був його секретарем і помічником, написав лібрето до кількох балетів.

У «Маврі» реставрувалася модель ранньої комічної опери і російського водевілю початку XIX століття з невеликими сольними і ансамблевими номерами. У пародійному ключі тут відтворена музика міського побуту: ліричний романс, циганської пісні, жваві танцювальні ритми. Композитор одночасно звертається до наслідування рис оперної арії ламенто, дуету згоди, мелодики бельканто. Твір відрізняє свобода вибору засобів музичної виразності. і сучасних мовних рис. Гротескно-пародійні акценти створюються за допомогою оркестрових прийомів, гостроти ритмічного малюнку, жорсткої дисонантної гармонії. Характерні прийоми – невідповідність гармонічних функцій мелодії і акомпанементу, «фальшиве»

накладання тоніки на домінанту у гітарній фактурі, у якій витримана більша частина опери.

Пародійний характер має траурний марш, який звучить у епізоді оплакування померлої кухарки Феклуші. Висловлювання енергійного й рішучого Гусара супроводжує звук труби. Дійові особи опери схожі на водевільні маски. Параша – дівчиця на виданні, у голові якої самі любовні пригоди. Гусар – Дон Жуан з Коломни і самовпевнений фанфарон. Мати і Сусідка – обмежені налякані міщанки, які бояться пошитися у дурники, однак саме це з ними і відбувається.

Прем'єра «Маври» (французькою мовою) відбулася разом з «Байкою про Лису, Півня, Кота і Барана» у театрі «Гранд-опера» у Парижі 3 червня 1922 року силами антрепризи С. Дягілева. Згодом опера ставилася у Кілі (1925), Празі (1927), Берліні (1928), Лондоні (1934, радіовиконання), Філадельфії (1934), Мілані (1955), Гамбурзі (1956), Буенос-Айресі (1961), Майнці (1966). 5 листопада 1995 р. пройшла прем'єра у петербурзькому Маріїнському театрі.

Жанр наступної опери І. Стравінського «*Цар Едіп*» визначений автором як сценічна ораторія (1927). Його основою став текст однойменної трагедії Софокла. За задумом композитора текст повинен був звучати архаїчною старою латиною. Лібрето створював поет, літератор і режисер Жан Кокто (1889-1963). Латинською мовою його переклав абат Ж. Даніелу. У середині 1910-х років Ж. Кокто близько зійшовся із С. Дягілевым і його трупом. З І. Стравінським мав дружні стосунки з 1913 року, хоча перший спільно задуманий твір, балет «Давид», не був реалізованим. Однак вважається, що саме цей незавершений проект вплинув на гучний скандальний твір, який з'явився у 1917 році. Жан Кокто був ініціатором і одним із авторів авангардного сюрреалістичного балету «Парад» (музика Е. Саті, декорації П. Пікассо). Про нову роботу Ж. Кокто пізніше згадував: «Стравінський попросив мене написати «Царя Едіпа». Я був вільним. Вільним від схиляння перед «Маврою», «Весною», «Тристаном» і «Післяполуденним відпочинком фавна». ... В цю роботу ми просто закохалися. Стравінський так прагнув суцільної латині, що з грецької драми ледь не вийшла латинська літургія».

За переконанням композитора, перевага латини полягала в її монументальності, об'єктивному відстороненому звучанні, далекому від виразу безпосередніх переживань. Разом з Ж. Кокто текст оригіналу був суттєво скороченим, зникли всі другорядні персонажі і залишено лише 7 дійових осіб. Однак була збережена основна сюжетна канва і загальний трагічний смисл подій. Що до героїв трагедії, вони мали характер понадісторичних образів-символів і виступали іграшками в руках року. Композитор вважав найважливішим передбачення із самого початку рокової розв'язки. Дію коментує Спікер, одягнений у сучасний костюм, його коментарі звучать французькою мовою. До рис епічної драматургії, близькій жанру ораторії, належить не лише оповідач, але й низка розповідей. Переважає принцип портретних характеристик. В опері є традиційні арії, аріозо, дуети. Значна роль відводиться хору. Кожен персонаж має велику

арію-портрет. Арії Креонта, Тіресія, Пастуха концертного характеру замкненої структури з'являються на межі розділів. Драматичним центром стає Арія да саро Іокасти у 2-й дії, яка переростає в арію-сцену з включенням хору, який повторює, мов заклинання, слово «trivium» (перехрестя), після чого йдуть діалог і дует з Едіпом.

Центральному герою твору Едіпу Стравінський надав риси трагічного характеру, який проходить складний шлях від ореолу слави, відчуття впевненості у своїй правоті до вигнання. По мірі того, як викликаються свідки і розгортається трагедія, в інтонаційну сферу Едіпа включаються «акорди страху і жаху». Опера не має оркестрового вступу. Першу дію починають і завершують хорові епізоди. Перший з них – суворий плач, народ Фів молить Едіпа, переможця Сфінкса, спасти місто від чуми. Завершується дія світлим гімнічним хором «Gloria», написаним у стилі мотету. Це хорове привітання Іокасти повторюється і на початку другої дії. Розгорнутим є хорове завершення твору після фінального монологу Едіпа, який до кінця усвідомив свою провину. Вісник приносить звістку про смерть Іокасти. Кожен раз слідом за повторенням його фрази «Divum Iocastse caput mortuum» включається хор. Перший раз він описує смерть Іокасти, другий — відчай Едіпа і його само осліплення, третій – його стогони і зречення від престолу. І після цього йде точне повторення початкового хору з 1-ї дії, протягом звучання якого Едіп у мовчанні залишає місто.

Опера не має лейтмотивів, тематизм носить позаособовий характер. Стравінський відштовхувався від античної трагедії, опери-seria, пассіонів Й. С. Баха, ораторій Г. Ф. Генделя, певні перетини можна знайти з творчістю М. Мусоргського. Прем'єра «Царя Едіпа» відбулася 30 травня 1927 року на сцені Театру де ла Вілль у концертному виконанні, потім була поставлена на сцені Віденської державної опери 23 лютого 1928 року.

Наступна опера І. Стравінського «Кар'єра гульвіси» (*“The Rake's Progress”*) з'явилася у нову історичну добу після завершення Другої світової війни. Композитор був вже мешканцем США і саме тут у 1947 попав на виставку гравюр англійського художника XVIII століття Уїстона Хогарта. Його особливо зацікавила створена у 1735 році графічна серія під назвою “The Rake's Progress”. Гравюрам Хогарта був властивий сатирично-викривальний зміст. Їх окремі серії будувалися за принципом послідовності сцен умовної театральної вистави. Яскраво були виписані в них подробиці побуту, відтворені риси характерів персонажів. Ще з моменту переїзду до Америки композитор мріяв про створення англійської опери. Гравюри Хогарта одразу здалися придатним матеріалом для реалізації цієї ідеї.

Для створення англійської лібрето опери були залучені американські поети Уїстон Х'ю Оден і Честер Колменс. Сюжет був збагаченим і розширеним. Найсуттєвішим доповненням стала поява розповсюдженого мотиву спокуси героя дияволом. До головного героя, провінціала Тома Рейкуела приходить незнайомець Нік Шедоу (прізвище означає «тінь») і говорить, що в Лондоні його чекає багата спадщина. Нік стає слугою й супутником Тома у його пригодах і одночасно коментарем його вчинків. Він

обіцяє виконати три бажання Тома, перше з яких – багатство. З його одержання почалися пригоди Тома, першою з яких стали відвідини борделю з його екзотичною хазяйкою Матінкою Гускою (характерна постать французького фольклору). Коли всі розваги і принади світського життя Тому набридли, Нік спокушає його екстравагантним вчинком, який, за словами Ніка, зробить його щасливим. Йдеться про одруження з героїнею циркового видовища бородатою Бабою-Турчанкою. Том зустрічає цю пропозицію веселим сміхом і швидко її реалізує. Зрозуміло, що крім набридливих сварок, шлюб цей нічого у життя Тома не приносить. І третє бажання Тома – послужити на користь людству – його помічник виконує, коли показує йому уві сні апарат для перетворення різних предметів на хліб, а потім непомітно його підсовує як власний винахід Тома.

Противагою дияволу-спокуснику стала у творі скромна подруга й наречена Тома Енн Трулав (переклад прізвища – вірне кохання). Вже після першої ідилічної сцени він її кидає, однак Енн кожен раз його розшукує і нагадує про чистоту їхніх почуттів. Коли Том втратив своє багатство, а його речі були продані з аукціону, закінчився термін його договору з дияволом, якому тепер належить його душа. Однак у нічній сцені на кладовищі Нік дає Тому під час гри в карти або шанс виграти продовження договору, або в разі невдачі остаточно втратити свою душу. І саме у такий критичний момент Тому допомагає стати переможцем вірне кохання Енн. Нік провалюється у пекло, але на останок робить свою диявольську справу і позбавляє Тома розуму. У останній картині ми бачимо Тома в будинку для божевільних Бедламі. Він впав у блаженне марення і уявляє себе Адонісом. Коли тут його знаходить Енн, він приймає її за Венеру. Енн заспокоює його колисковою, а потім прощається з коханим назавжди.

Прагнувши відтворити в опері атмосферу часів Хогарта, Стравінський обрав за модель італійську оперу *buffa* номерної структури, з характерним чергуванням сольних, ансамблевих номерів і речитативів *secco* у супроводі клавесину. Зразком йому послужили опери Моцарта. Послідовне відтворення типових оперних ситуацій складає сюжетну лінію, пов'язану з коханням Тома і Енн. Оперу відкриває їх ліричний дует згоди пасторального звучання. Від цього ідилічного початку веде розвиток лірична лінія опери, яка збагачується меланхолією, щемливими спогадами, елегійною тональністю, сумом за втраченим щастям. Енн робить три спроби повернути коханого і вернути його на правильний шлях. Щира, зворушлива і тендітна «пастушка» проявляє мужність і силу духу, подібно до слабких героїнь опер Белліні і Доніцетті, або ж веберовської Агати, і навіть більше – вагнеровської Єлізавети. З останньою у Енн є спільним самовіддана здатність пробачити коханому його зраду і блюзнірство. Адже в очах Єлізавети стати суперницею Венери так само образливо, як для Енн побачити біля дому Тома екстравагантну Бабу Турчанку як його обраницю. Попри ці романтичні асоціації манера вияву своїх почуттів у Енн є суто умовною і спирається на стереотипи оперних арій доби бароко, побудованих на теорії афектів. Така опосередкованість емоційних проявів позбавляє їх ознак мелодраматизму і



сентиментальної чутливості. Ностальгією за втраченим раєм просякнута фінальна коліскова героїні. Опера пастораль тут розігрується у палаті сумного дому скорботи. Божевільний Том остаточно втік від реальності у щасливі видіння. Енн включається у гру і уподібнюється Матері Божій, яка тримає на колінах і заколисує померлого сина.

Друга сюжетна лінія опери пов'язана з театральньо-ігровим началом і відвертою оперною умовністю. Після пасторальної першої картини друга, Бордель, переносить нас у жанрову сферу комедії моралі. Після виразної моносцени Енн, яка попри страх і сумніви прийшла у незнайоме холодне місто Лондон шукати зниклого Тома, його самого ми знаходимо у стані розчарування і бажання перемін. Зі сміхом, мов азартний гравець у передбаченні несподіваного виграшу, він погоджується на нову пригоду, яку запропонував Нік. Йдеться про одруження на цирковій диковинці, бородатій Турчанці. В наступній нічній сцені відбудеться несподівана для Тома зустріч з Енн, вражень від якої він хоче швидше позбутися, бо Енн довелося побачити ту, кого Том обрав на її місце. Наступною стає гротескна сімейна сцена, типова для сатиричної комедії моралі і для буфонних оперних ситуацій. У розширеному форматі викривально-сатиричний план одержує розвиток у сцені атракціону. Однак вона одержує несподіване завершення. Баба-Турчанка з галасливої лялькової маріонетки раптом перетворюється у співчутливу жінку, яка змогла зрозуміти Енн, а також і Тома, і дати щирій відданій дівчинці добрі поради.

Новий сюжетний поворот у серйозну фаустіансько-донжуанівську сферу відбувається у передостанній картині «На кладовищі». Крім явних аналогій з «Дон Жуаном» і не таких очевидних, виявлених А. Баєвою асоціацій з «Робертом-дияволом» Мейєрбера, тут є перегуки і з оперою С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів». Це і сама можливість робити у грі в карти ставку на людську душу. і помста за програш негативних персонажів. Фата Моргана, яка стала посміховиськом у сцені сміху, закліяла Принца таємничими трьома апельсинами. Нік Шедоу, якому уготовано провалитися у Пекло, закліяв Тома втратою розуму. Але ця втрата обернулася для останнього звільненням від необхідності вибору, від відповідальності за свої вчинки і від всіх життєвих тягот. Тепер він залишився назавжди героєм аркадського міфу і оперним персонажем.

Як відомо, серед митців, творчість яких Стравінський високо цінував, був Клаудіо Монтеверді. Найвизначніший оперний композитор XVII століття, Монтеверді започаткував типовий для раннього бароко жанр опери-трагікомедії. Серед оперних моделей, які можна віднайти у «Кар'єрі гувльєсі», є риси і цього жанру.

Підводячи підсумок різновекторній оперній творчості І. Стравінського, приходимо до наступних висновків.

1. Кожен оперний опус композитора є неповторним у своїх жанрових особливостях, естетичному спрямуванні, стильових рисах.

2. При всій їх різноплановості спільною є робота з матеріалом на основі реконструкції і реставрації, методу пародії, опосередкованого втілення актуальних ідей часу через готові моделі міфу, ритуалу, обряду, канонічних оперних форм.
3. В естетичному плані Стравінському властиві анти романтизм і анти вагнеризм, уникання прямих емоційних висловлень і психологічних мотивів, відстороненість і об'єктивованість у передачі почуттів, а також ефект їх відчуження за допомогою умовних театральних прийомів.
4. У всіх оперних творах проявляється схильність до об'єднання музичних пластів різних історичних періодів з метою створення власного звукового образу.

### Література

1. Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. – Москва:КРАСАНД, 2015 – 304 с.
2. Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма. Автореф. дисс. ... ученой степени кандидата искусств. Москва, 1984
3. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. М.-Л.: Советский композитор, 1974. - 213 с.
4. Друскин М. О музыке Стравинского и его взглядах /В кн. М. Друскин. Л западно-европейской музыке XX века. – М. Советский композитор, 1973, с. 223-259.
5. Кардаш Н. С. Опера «The Rake's Progress» и балет «Агон» Игоря Стравинского – феномен последнего опуса. Автореферат диссерт. на соиск. .... канд. искусствознания, Санк-Петербург, 2010
6. Кокто Жан. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке в театре. – Москва: «ПРЕСТ», 2000 – 224 с.
7. Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме. В кн.: История и современность. Л.: Советский композитор, Х98І. - с. 196-214.
8. Редя В. Я. Оперные искания И. Стравинского. 1910-1820-к годы (русская традиция и художественные тенденции времени). Автореф. диссерт. ... канд.. искусств. Киев, 1987.
9. Редя В. Я. Інтонаційно-жанрові витоки «Маври» І. Стравінського у контексті традицій та художніх тенденцій початку ХХ століття. / У кн.. Українське музикознавство, вип.. 14. – Київ:Музична Україна, 1979, с. 72-82.
10. Редя В. Я. «Соловей» І. Стравінського /У кн. Українське музикознавства, вип. 17. – Київ: Музична Україна, 1982, с. 91-100.
11. Савенко С. О неоклассицизме Стравинского. В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское издательство, 1977. – с.179-210.
12. Смирнов В. О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму. В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.5. Л.: Музыка, 1967. - с.142-169.

13. Смирнов В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм Стравинского. В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка. - Вып.2. - М.:Музыка, 1973. - с.139-168.

14. Черкашина М. Опера І. Стравінського «The Rake's progress» у сучасних сценічних інтерпретаціях // Музикознавчі студії : зб. наук. пр. – Вип. 2 : Ігор Стравінський: дискурс творчості (до 125-річчя з дня народження) / уклад. та упоряд. О. І. Коменда. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2008. – С. 42–52.