

Розділ 3. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.046:821(410)
DOI 10.34064/khnum1-73.09

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: julia310873@gmail.com; ORCID iD: 000-0001-9536-6328

Чжан Хао

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: Haozi0822@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

Поліваріативність шекспірівського образу Ромео: філософська рефлексія та втілення в оперному жанрі

У статті крізь призму філософсько-культурологічного та гендерного аналізу розглядається образ Ромео з трагедії В. Шекспіра та його втілення в оперному мистецтві XIX–XXI століть. Образ Ромео представлений як архетип романтичного героя, що кидає виклик традиційним уявленням про мужність. Образ Ромео пов'язується з концептами «кохання/агону» та «кохання/притчі», що формують різноманіття інтерпретацій у різних культурних контекстах. Теоретичною основою розвідки стали методи компаративного, феноменологічного й гендерно-інтерпретаційного аналізу. Особливу увагу приділено трансформації вокального амплуа героя – від мецо-сопрано до тенора – як вияву зміни гендерного трактування образу. Простежено, як оперні інтерпретації Ромео збагачують розуміння класичного тексту, відкриваючи нові смислові горизонти. Так, образ Ромео-травесті (опери Н. Вакаї, В. Белліні,) виводить історію за межі гендерної визначеності, наголошуючи на ідеї, що любов і трагедія є загальнолюдськими явищами. Поступова героїзація образу в операх Ш. Гуно, Ф. Чілеа, Ф. Діліуса, Р. Дзандонаї відбиває загальні настанови мистецтва другої половини XIX–першої половини XX століть з чітким розподілом гендерних ролей.

Ключові слова: образ Ромео; трагедія В. Шекспіра; «Ромео і Джульєтта»; феноменологічний підхід; інтерпретація; оперна творчість; оперна трансформація образу; кохання / агон; кохання / притча; гендерна ідентичність; вокальна інтерпретація.

Постановка проблеми.

Класичні твори світової літератури століттями спонукають інших митців до пошуку нових сенсів буття, демонстрації духу та інтелекту, творчої інтуїції та осяяння. Одним з таких видатних творінь є п'єса В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта» (1595), що є театральною версією старовинної італійської легенди. В ній Ромео представлений як непересячна, об'ємна постать, образ, який характеризується поліваріативним змістом. Саме виходячи із багатовимірною сенсу подій п'єси варто аналізувати природу та еволюцію головного героя. Остання являє собою розкриття образу Ромео як носія ідеалу кохання, що стикається із невблаганним фатумом. Усі перипетії драми побудовані на цьому конфлікті, й у підсумку це веде до розриву з дійсним, земним буттям та виходу за межі тілесного й ментального. Власне, весь хід сюжету «Ромео і Джульєтти» являє собою певну послідовність фатальних збігів і помилок. Автор тримає як акторів, так і глядачів у стані постійної напруги, у п'єсі практично немає сцен, що слугували би розрядкою та відстороненням від основного конфлікту.

При цьому фабула твору є настільки універсальною, що це спонукало одну з видатних українських дослідниць творчості В. Шекспіра, Н. Торкут, до висловлювання про те, що «кожна епоха відкриває “свого” Шекспіра, впізнає у його героях риси своїх сучасників і вчуває у лейтмотивах його безсмертних творів відлуння власних умонастроїв, думок та ідей» (Торкут, 2017).

Слова української дослідниці побічно підтверджує те, що саме «Ромео і Джульєтта» є чи не найпопулярнішим серед композиторів твором В. Шекспіра, і його втілення є дуже різноманітними. Так, перші опери за шекспірівською трагедією з'явилися ще у XVIII столітті. Це, зокрема, твори Франца Бенди (1778), Сігізмунда Фрайхера фон Румлінга (1790), Ніколя Далайрака (1792),

Даніеля Готліба Штейбельта (1793), Нікколо Антоніо Дзінгареллі (1796). У XIX столітті опери та музичні опуси інших жанрів були створені П'єтро Карло Гульєльмі та Нікколо Ваккаї (1825), Мануелем Дель Пополо Вінсенте Гарсія (1826), Вінченцо Белліні, Шарлем Гуно, Едйоном (Едмундом) Петером Йожефом фон Міхаловичем, Антоніо Меркаделем-і-Понсом, Йозефом Йоахімом Раффом. У XX столітті безсмертний шекспірівський сюжет привернув увагу Ріхарда Штрауса, Енріке Гранадоса. Назвемо також «Джульєтту і Ромео» Ріккардо Дзандонаї, твори Константа Ламберта, Вітторіо Гуї, Віктора Де Сабата та багато інших.

Історія Ромео та Джульєсти з Верони перегукується з відомою у китайському фольклорі легендою про Лян Шаньбо та Чжу Інтай з міста Нінбо (у китайській культурі багато різних інтерпретацій легенди – від п'єс до скрипкового концерту). Композитори продовжують шукати свого Шекспіра і – з огляду на сюжет – демонструють свої інтерпретації образу Ромео. Важливо зазначити, що вони вибирають не тільки шекспірівську версію, а й більш ранню, що знаходить втілення в загальних сюжетних перипетіях лібрето. Зокрема, італійську літературну традицію та першоджерела – твори Мазуччо Салертанця (1410–1475), Маттео Банделло (1458–1561). Так, роман Луїджі да Порту «Джульєтта та Ромео» (1524) став основою лібрето Ф. Романі для опери Н. Ваккаї, мотиви трагедії С. Пелліко стали основою лібрето Ф. Романі до опери В. Белліні. Проте саме шекспірівський образ ми вважаємо основою смислотворення для багатьох інтерпретацій сюжету XVIII–XXI століть, і його вивченню приділено нашу основну увагу.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. Творчості В. Шекспіра присвячено безліч наукових розвідок. У межах розробки тематики статті ми зверталися до праці голови Шекспірівського товариства України Н. Торкут (Торкут, 2017), яка протягом багатьох років вивчає світову шекспіріану та презентує її в межах української наукової спільноти. Зокрема, варто відмітити існування під її керівництвом Українського шекспірівського порталу (Український

шекспірівський портал, 2007–2017), де розміщуються найсучасніші розвідки та дослідження в цій галузі літературознавства. В одному з випусків «Ренесансних студій» надруковано статтю В. Маринчак (Маринчак, 2021), у якій автор пропонує феноменологічний підхід до аналізу літературного образу (релігійна інтенціональність брата Лоренцо). Так, автор зазначає: «Феноменологічний підхід до художнього твору передбачає його розглядання як явища інтенціонального, як феномена, що виникає внаслідок конституюючої діяльності автора» (Маринчак, 2021: 120). Цей підхід став засадничим при напрацюванні матеріалу до пропонованого дослідження образу Ромео. Актуальною розвідкою стала стаття Б. Шалагінова, який розмірковує над темою «Шекспір і музика», типологічною близькістю між творчістю драматурга і конкретних композиторів. Автор зазначає, що «при пильнішому розгляді з'ясовується, що всі ці зближення» між митцями різних епох «ґрунтуються не на індивідуальній художній близькості, а на певних універсальних особливостях естетичної творчості, які виявляють себе подібно у подібних історичних умовах, а отже, подаються за принципом зовнішньої чи просто часткової аналогії», що й зумовлює існування канону в мистецтві (Шалагінов, 2010).

У пропонованому аналізі образу Ромео питання канонічності / неканонічності та шекспірівської «символізації» життя дозволило по-іншому подивитися на шекспірівський текст. Так, Б. Шалагінов зазначає, що, на думку німецьких романтиків (до яких апелює автор), «Шекспір представляв людину в тому вигляді, в якому її, сказати б, задумала сама природа. Їм імпонувала здійснена Шекспіром “символізація” людського життя; але не та символізація, що відриває людину від земного і переносить її в галузь суто містичного чи релігійного досвіду. Навпаки, вони знаходили цю “земну” символізацію в таких рисах, як концентроване, гранично максималізоване відображення суто життєвих, онтологічних прагнень людини, що поєднувалися з такими самими максималізованими прагненнями духовного життя. За гранично ясними і конкретними життєвими обставинами, що виводилися на сцені, вони відкрили цю

спрямованість до трансцендентальних життєвих вимірів як сутність усієї людської природи. Життєве поставало як символ трансцендентального і вічного» (Шалагінов, 2010).

Важливими стали розвідки, що стосуються історії опери: європейської (Іванова та ін., 1998), зокрема італійської (Kimbell, 1991); більш цікавими для тематики запропонованої статті постало недавнє дисертаційне дослідження музичних втілень шекспірівського сюжету про Ромео і Джульєтту в інтерпретації Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка (Фан Сіньюань, 2022). Автором здійснено ретельний аналіз шекспірівського тексту, проведено концептуальний аналіз вибраних творів.

Мета статті – визначити основне філософське підґрунтя, що актуалізує та розкриває образ Ромео у п'єсі В. Шекспіра, та проаналізувати трансформації образу Ромео в оперному жанрі через зміни вокального амплуа.

Методологія дослідження базується на підходах, напрацьованих у сучасній філософії, культурології та інтерпретології. Зокрема, основними стали компаративний, текстологічний аналіз, феноменологічний метод (в аспекті літературознавства, запропонований В. Маринчаком), порівняльна інтерпретологія (методологія, розроблена на кафедрі інтерпретології та аналізу музики). Для аналізу образу Ромео в операх використано методологію О. Стахевича (1997), що є базовою у дослідженнях вокальної специфіки. Методологічною основою для порівняння композиторських інтерпретацій слугував гендерно-інтерпретаційний аналіз, розроблений В. Гіголаєвою (Гіголаєва, 2008).

Наукова новизна дослідження полягає в оригінальному досвіді філософсько-концептуального та інтерпретологічного аналізу образу Ромео. Так, філософський аналіз образу подано через поняття кохання/агону, кохання/притчі; інтерпретологічний – через зміну вокального амплуа героя Ромео в оперних творах XIX–XX століть.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Філософська рефлексія образу Ромео сполучається з розглядом феномена любові (кохання молодих) та вчинків суб'єктів у цьому

аспекті. Тому в межах статті пропонуємо класифікувати два типи кохання (про них – нижче), що дає підставу для трактування амбівалентності образу Ромео.

Напруження відчувається вже у пролозі: словами хору констатується давня ворожнеча двох шляхетних сімей – Монтеккі і Капулетті:

*Коханців двоє щирих, запальних
Ворожі ті утроби породили;
Життя коротке і сумну любов,
Трагічну смерть, що потрясла родини¹.*

Вихідна позиція – протиборство, непримиренність родинних кланів – розгортається через ще античну ідею нездоланності Долі: «кожен пес із дому Монтеккі мене дратує» (Шекспір, 2004: 311–312), – зазначає один із слуг Капулетті Самсон. Отже, конфлікт, протиборство складають структуру поняття «агон»². З самого початку трагедії в ній відсутній перепочинок, глядача захоплює надривність агону, що межує з не-буттям та готує спостерігачів до есхатологічної розв'язки – осяяння в падінні в безодню, у якій Доля (Рок) відчувається та розкривається в сенсі тотальності незмінного, подоланої неподоланності, дотику за межами буття. На наших очах розверзається земне, що приречене. Ця приреченість, хоч і обтяжена екзистенційним невороттям Ромео та його коханої, утім безодня, що немов огортає

¹ Усі цитати тексту В. Шекспіра наведено з видання 2004 р. (Шекспір, 2004).

² У Стародавній Греції агон ще сприймався в контексті ігрового простору через змагальний характер останнього, наприклад, в Олімпійських іграх, але сутнісним «ядром», стрижнем в агоні є присутність категорії «серйозного», що вилучає в якийсь момент агон із суто ігрового святкового контексту. Агональність – мітка і дотик з кінцевістю, буттям-смертю, а це означає, що арена розваг і зневажливого ставлення до опонента неймовірно замала. Так, вкраплення бурлеску і карнавалу можуть мати місце в агоні, але постійна присутність подиху Танатоса (смерті), не-буття, примушує до повноцінної віддачі учасників дійства. Агон постійно нагадує, хто ти в цьому світі, та може врешті-решт привести до зустрічі з безоднею.

думки і вчинки головних персонажів, по-своєму грайлива й цинічно-сатирична.

Концепт «агон» виокремлює важливу ознаку, яка *постає символом образу Ромео* – це надлишковість його стану. Ромео – гіперпластичний, лабільний, поверхневий і глибинний. «Приземлені» закохані настільки завзято демонтують суспільні «норми і табу», накладені ворожнечею їхніх родин, що кохання в обіймах надлишковості стає чимось занадто великим, щоб залишитися на землі, несамовита пристрасть стає безпрецедентним тягарем для земного буття. Тому Ромео приречений позбутися свого життя. Світла і Любові в Ромео занадто, щоб таке витримало життя. Це кохання надто вільне у своїх проявах, щоб бути на землі. Загибель Ромео – розірвання меж і звільнення від кайданів себе та своєї любові, яка позбувається оформленого, обмеженого, тілесного та набуває ознак есхатологічного виміру. Есхатологічна агональність любові Ромео, а ширше – буття головного персонажа – надає трагічному нових якісних перетворень, трансформуючи фатальність і приреченість Долі героя в несамовитий, невимовний «прихисток» не-буття, де Ромео з коханою стають наповненими, видимими в потойбічному світі.

Обсяг статті не дає змоги надати повноцінний аналіз зв'язків образу Ромео з усіма іншими персонажами, тому зосередимось на основних. Так, гнучкість внутрішнього наповнення образу Ромео, різноманіття палітри його почуттів «підсилюється» за допомогою образів його друзів – Бенволіо та Меркуціо. Вони стають певними смисловими опорами, завдяки чому демонструються потаємні сторони характеру, звички, уподобання, емоційні реакції Ромео. Так, Бенволіо описує стан Ромео:

Я по собі це почуття вже знаю,

Коли буваєш зайвим сам собі,

І прагнеш від усіх десь заховатись... (Шекспір, 2004: 314).

Ромео намагається оминати людей, залишатись на самоті (Сцена 1, Дія 1). «Мовчазний стан» Ромео свідчить про його закоханість – у Розаліну. Своїм «мовчанням» Ромео волає до світу:

Я загубив себе... Мене немає

Це не Ромео, ні, Він десь блукає (Шекспір, 2004: 318).

Водночас об'єкт пристрасті перебуває поза буттям Ромео «тут і-зараз», він недосяжний, наче незбагненна мрія чи міраж. Цікавий розворот: Ромео, який матеріально актуалізує наявне буття, водночас прагне до об'єкту, що є «чистим», «ідеальним», без вад. Тілесна «чистота» Розаліни – табу, бар'єр, який породжує у свідомості Ромео нездійсненну мрію, що відчувається ним як роз'ятрена рана. Герой вже «поранений» об'єктом своєї пристрасті, що уособлює «відсутність». Монтеккі описує Ромео як мовчазного і втаємниченого, такого, що неохоче розкриває своє серце. І тут завдяки фігурі Бенволіо, яку можна символічно порівняти зі збільшувальним склом, внутрішнє тремтіння Ромео оголюється, коли той довіряє другові свої думки:

Кохання чарівне на вигляд,

Насправді ж – деспотичне і жорстоке (Шекспір, 2004: 318).

Безнадійна любов діалектична за своїми ознаками, опис її стає можливим при залученні категорій онтології – вчення про буття:

З нічого – все: і розквіт, і буяння.

О легкості тягар. Сенс пустоти.

Безформний хаос пречудових форм (Шекспір, 2004: 315)³.

Ще до зустрічі із Джульєттою нам пропонують образ головного героя через призму надлишковості. В ньому співіснують фатальність, обмеженість необмеженого, парадоксальність відчуттів, що створює особливий драматизм. Широка палітра категорій онтології, а саме «життя / смерть»; «раціональне / ірраціональне»; «присутність / відсутність», простежується у висловлюваннях Ромео:

Я ж мертвий, хоч живу

Навчи мене, як розучитись думати (Шекспір, 2004: 318).

3 В цих рядках присутні категорії античної діалектики (буття – ніщо, форма – хаос), що споріднені із вченням східної філософської візії стосовно понять «порожнеча» і «повнота», які стають носіями сенсів концепту «дао» в Стародавньому Китаї.

Таким чином, відмічаємо, що образ Ромео вбирає в себе мультикультурну специфіку. Ромео – це «тиша», яка кричить; це «німота» буття; це соло і дует одночасно, де Ромео виконує партію плескання однією долонею. Таким є кохання до Розаліни. Перед нами вже в перших сценах п'єси представлено героя Ромео як уособлення любові в аспекті глибинної надлишковості. Напружена ритміка подій, відсутність «пауз» для перепочинку духу, яскраві почуття, фаталізм у любові Ромео до Розаліни – об'єкту пристрасті, що становить нездійсненну мрію. Усе це складає зміст трагедії та драматургію образу героя до зустрічі з Джульєттою.

І до зустрічі є Час. А Час – це глибинний символ до-буття і після-буття. Це Велике потрясіння і перевтілення Ромео, яке відбувається немов у казковій майстерні. Простором, де розгортається сакральне дійство, постає свято званої вечері в родині Капулетті. Саме свято – віддзеркалення карнавальної, ігрової логіки – починає відлік Нового Часу для Ромео, що містить в собі переродження, очищення та диво. Звана вечеря, маскарад, гра і музика, яка – наче любовний напій, створений лише для закоханих. Таємниця рецепту цього напою об'єднує тіла та душі закоханих у Єдину Сутність буття.

Сюжетна лінія п'єси розгортається таким чином, що процес насичення образів головних героїв яскравими деталями, увиразнення їх типажів спочатку досягає кульмінації, а потім вони наче втрачають власну «тілесну» оболонку, стаючи немов тінями чи силуетами. Так, вимушене переховування Ромео в іншому місті, зустріч з аптекарем і придбання отрути (а це – втеча з життя), перебування у склепі, таємні побачення та вінчання – події, що наче «розчиняють» Ромео у драмі агону. І лише смерть стає есхатологічним завершенням земних випробувань і проявленням фігури героя Ромео в світлі не-буття. Наче земне створювало обмеження, яке можливо було подолати лише асиметричним обміном з Танатосом: Життя в обмін на Ерос не-буття. «Порятунок» Ромео через есхатологічну агональність буття розкривається і в особливій поетиці тексту, у якій агональне напруження змінюється комічністю дій героїв, діалоги яких характеризуються

наявністю несерйозного, сатиричного, гумористичного, навіть цинічного. Таким чином, якісні зміни, що наведені в сюжетних лініях п'єси В. Шекспіра, дозволяють представити в пропонованому дослідженні типологію кохання головного героя – два типи, які перетинаються між собою і можуть доповнювати один одного:

1-й тип кохання – «агон»; 2-й тип кохання – «притча».

Перший тип кохання – «агон» (аспект змагання, конфлікту) – розкривається через взаємини двох просторів: ігрового, комічного, адже події відбуваються в межах святкового простору (маскараду), та простору змагання, конфлікту, де актуалізує свою функцію категорія «серйозного» і драматичного. Образ свята натякає на поділ буття / простору на «буденний» та «сакральний» (ігровий, іронічний), його двоїстість. А такий атрибут, як маска, додає персонажам загадковості, утаємниченості й інтриги. Дії учасників пов'язані з подоланням себе, зміною певних емоцій.

Так, Ромео описує свій стан як

... зв'язаний, і пут не розірвати.

Я падаю під тягарем любові (Шекспір, 2004: 329).

На що друг іронічно пропонує «перевтілитись», не сумувати і звільнитися, піддавшись спокусі свята:

Ми витягнем тебе з того багна,

Ах, вибач, я хотів сказати – з любові,

Що в неї аж по вуха ти загруз (Шекспір, 2004: 330).

І Ромео сповіщає, що він внесе світло своєю присутністю, наче намагаючись подолати обмеженість й перейти до простору гри, де вирують ризик, випадок і втіха.

Глибинний конфлікт родин зумовлює агональний аспект кохання. Він підсвічується в тексті, наприклад, в тому фрагменті, де Джульєтті відкривається, хто її коханий:

Звуть його Ромео,

Єдиний син того, хто ворог нам.

Зі злости любов єдина встала!

Ох, не на радість ти, любов моя, бо ворога ніжно кохаю я!
(Шекспір, 2004: 337).

Таким чином, ворожнеча (не-буття), де всі учасники конфлікту вже начебто зіпсовані, поламані ментально, постає тлом, на якому б'ється, пульсує блискіт сутності життя – любові. Диво проголошує своїм, рідним, коханим не-сприйнятого. Прірву не-буття подолано.

Важлива якість кохання-«агону» – надлишковість – демонструє потенцію вбирати все і більше, що дозволяє головному герою на зустрічі з Парісом (суперником) у склепі промовити:

Клянуся небом, я

Люблю тебе ще більше, ніж себе;

Тож зброю маю я лиш проти себе... (Шекспір, 2004: 380).

І хоча «ланцюгову реакцію» подій, що ведуть до загибелі героїв, запущено, Всесвіт наче відтерміновує непоправне, надаючи шанс тому (Ромео), хто освячений Світлом і огорнутий Тінню Любові.

Другий концепт, пов'язаний з любов'ю – кохання-«притча» – передбачає наявність алегоричного сюжету ірраціональної спрямованості, прихованої глибинної компоненти й актуалізованої поверхневої частини. Так, обов'язковими елементами у зображенні кохання-«притчі» виступають магичні знамення, передбачення, віщування, які насичені есхатологічною складовою та мають ірраціональну специфіку. У цьому аспекті нашу увагу привертає сон, що бачать Меркуцію та Ромео.

Феномен сну символізує фантазійність буття, з одного боку (надання суб'єкту сновидіння надлишковості у своїх проявах, зняття обмеженості), а з іншого – пов'язує героя з відчуттям фатальної приреченості, яку неможливо оминати чи протидіяти їй.

Сон напередодні маскараду є алегорично наповненим – на першому плані постає королева Меб, образ кельтської міфології, з чийм ім'ям, за народними повір'ями, пов'язуються різноманітні дива. Нездійсненному надається фактичний, оформлений початок:

*По пальцях суддів лічить – їм сняться гроші,
В священника – приход багатий сниться;
Вояк у сні рубає ворогів.*

Меб у своєму візочку:

Перетинає мозок у коханців,

І сняться їм лише любовні втіхи (Шекспір, 2004: 335).

Священне набуває своєї персоніфікації, завдяки сну «переплетені» світи реального та ілюзорного, земного і сакрального, наявного і мрії. Ці химерні зв'язки розмивають межі земної поверхневої дійсності, обгортаючи, немов коконом, свідомість героїв та даруючи надію на здійснення неможливого. Водночас феномен сну має амбівалентну природу: він надихає грою образів і стає вмістилищем тривожних передчуттів, виконуючи вже роль «перестороги».

Ромео свідчить:

Мені передчуття тривожить душу,

Немов якась погроза наді мною

В сузір'ях висить, і моя судьба

В цю ніч чудову, на розкішнім святі,

Почне негадано свій грізний хід –

Життя моє нікчемне обірве (Шекспір, 2004: 332).

Отже, сон як уособлення містеріальності вказує на неспроможність Ромео оминати свою загибель, точку неповернення. І ця містерія освячує шлях Ромео до провалля, де фізичне народження і смерть відкривають цикл есхатологічної загибелі та метафізичного «воскресіння». Таким чином, ще до свята/бенкету сон сповіщає про фатальну приреченість Ромео. Витримати таке передбачення, пропустити його через свідомість під силу лише надлишковій натурі, якою є Ромео. Складається враження, що кохання до Розаліни, туга головного героя за недосяжним об'єктом пристрасті та віщий сон стають ніби своєрідною підготовкою до «розламу» буття – доленосного пірнання в «океан» кохання до Джульєтти.

Феномен сну є важливою частиною концепту кохання-«притчі», демонструючи перетин різних світів: реального й ірреального, свідомого й підсвідомого. Сон виступає посередником між сучасністю і культурою пращурів, проєкуючи архаїчні образи (феї, королева Меб тощо) у свідомості наступних поколінь. Їхня символічна природа надавала персонажам «земного» життя здатність на дивовижні вчинки – «зачаровувала» їх, робила потужними, оновленими. Але плата за оновлення передбачає зіткнення з небезпечним та ризикованим. До Ромео це приходить на рівні чуттєвого, тим самим підкреслюючи домінування відчуттів над раціональністю. Парадоксально, що і сон-віщун, який відкриває «дверцята» до світу Танатоса (смерті), Ромео і кохання до Джульєтти (Ерос) – любов об'єднується саме за своєю основною ознакою – перевагою емоційно-афективного над розумовою компонентою, демонструючи психоаналітичну функцію кохання-«притчі».

У пропонованому дослідженні ми вирізняємо такі складові сну:

- культурологічний аспект – світ надлюдських істот архаїчної культури;
- психоаналітичний аспект – «двоїстість» буття (підсвідоме / дійсне, насолода / небезпека, Ерос / Танатос). Танатос увиразнений у символі склепу. Саме тут, у склепі – символічному просторі безодні, де царина мертвих «знеживлює» земне буття, Ромео перелічує всіх тих, хто вже приречений залишитись в обіймах Танатоса. У своїй молитві-зверненні він додає до себе Меркуцію, графа Паріса, Тібальта і Джульєтту. І в цьому списку об'єднуються імена друзів, ворогів, коханої. Вони всі зустрічаються волею фатуму – у системі координат поза-реального та поза-раціонального світу. Кожне ім'я надає Ромео, як не парадоксально, ще більшої надлишковості, спроможності зробити поза-чуттєвий крок на виведення із себе тілесної суті, стати наче «безтілесним», «народившись» метафізично. Але для такої дійсності потрібна втрата, припинення, «ампутація» життя, тому отрута набуває характеру есхатологічного «еліксиру», завдяки якому ініціюється механізм наповнення «порожнечі»: він є, і одночасно

Ромео отримує вільне місце в списку імен мертвих. Молитва Ромео – приклад есхатологічного «очищення», більше, ніж просте каяття.

Взагалі дуже відчутно продемонстровано зміну поведінки Ромео. Він розкривається як динамічна, напружена натура, суб'єкт, який у спілкуванні грайливо-зневажливий, навіть пихатий: ми бачимо не сором'язливого хлопчину, а наполегливого, завзятого парубка, який спрямовує свою енергію на руйнування закону:

Цей світ – не друг тобі, не друг – закон (Шекспір, 2004: 396).

Таким чином, в агональному просторі кохання-«притчі» пліч-о-пліч функціонують дихотомічні пари зло / добро; життя / смерть, оформлюючи «подвійність буття» через залучення серйозного, сатиричного, драматичного.

Підсумовуючи філософське осмислення постаті Ромео, зазначимо, що він – найбільш архетипічно-поліваріативна фігура п'єси В. Шекспіра. Ознаки архетипів в образі Ромео складають «мозаїчне» панно, виявляючись у різноманітних вчинках (авантюрних, шляхетних, продиктованих покликом серця чи відчайдушних). Структуру образу Ромео складають такі архетипи, як самість і персона⁴, а допоміжним архетипом є Тінь⁵.

Протягом усіх сцен п'єси Ромео перебуває в процесі подолання себе та власного земного буття як онтологічної перешкоди через народження любові до Джульєтти і подальші вчинки на цьому шляху, а образ Ромео об'єднує в собі реалізацію всіх трьох наведених архетипів (Самість, Персона, Тінь). Усі різновиди архетипів, що

⁴ За визначенням К. Юнга (Юнг, 2024) самість уособлює першообраз, який спрямований на об'єднання та гармонію основних складових несвідомого, результатом чого стає єдність і стабільність особистості. Вона підсилює надлишковий характер сутності головного героя, фундаментує дії Ромео. Певною мірою цей архетип є джерелом тих потенцій, які суб'єкт повинен використати на свою користь та ще й отримати відповідні висновки щодо своєї діяльності з боку оточення, що є проєкцією особистості у зовнішній світ.

⁵ За вченням К. Юнга (Юнг, 2024), «*тінь*» відображає інстинктивну природу індивіда. Шалені думки, що є проявом чуттєвості та сексуальності, стають основою для вчинків, імпульсивних за своєю суттю.

проявляються в сутності Ромео, стають поштовхом до рефлексії, якісного, нелінійного вибору, що несе в собі есхатологічну розв'язку драми кохання. До того ж. подальші сюжетні ходи після зустрічі Ромео з Джульєттою (загибель друга, вигнання, розлука з коханою) демонструють прихований метафоричний сенс: усвідомлення розриву із земним, безпечним, передбачуваним. Всі івони так чи інакше вказують на обмеженість, кінцевість і обірваність Долі Ромео в земному циклі існування.

Ромео доводиться насамкінець прийняти есхатологічний міраж свого буття, одягтись у «прозорість» і стати невидимим, бо якщо смерть – це невидимість кінцева, то «вигнання» – невидимість метафізична, а тому її потрібно розцінювати наче «дар», який у вигнанні, за словами брата Лоренцо, стає особливою зброєю:

Це філософії цілющий трунок.

В нещасті – то солодке молоко.

Воно тебе утішить на вигнанні (Шекспір, 2004: 362).

І це не випадково. Філософія дає людині здатність вести бесіди наодинці, якісно змінюючи представлення щодо себе та навколишньої дійсності. У такому випадку філософські роздуми пов'язані з трансформацією поняття «вигнання» й заміни його на стан усамітнення, який несе в першу чергу звернення до самого себе – замість спустошення приходить усвідомлення і відчуття наповненості. Суперечність та незіставність речей чи вчинків взаємодіють між собою, оживляючи й наповнюючи новими сенсами пригоди закоханого героя. Дуальний світ навколо Ромео вже не є таким непохитним, а його фундаментальність, базова вихідна позиція випробовують на собі функціонал надлишковості й виходу за межі традиції: поняття «норма» деміфологізується, десакралізується. Власне, тільки кохання Ромео – зворушливий акт виходу за межі особистого, насичений проявами надлишковості і чуттєво переважаний. Цей акт супроводжується поривом серця в бажанні, яке «народжує» та проявляє фантазії через особливий

психосексуальний стан великої насолоди, що сакралізується та набуває метафізичного сенсу:

Уста – два пілігрими – хай пристойно

Цілунок ніжним змиють гріх тяжкий.

Стискання рук – то поцілунок їх (Шекспір, 2004: 335).

У головного героя розкривається поєднання святості, «чистоти», чинника релігійно-детермінованого, та «останньої дії», виявленої через есхатологічну спрямованість. Земне (тілесне) вступає у зв'язок з позаматеріальним, метафізичним. На перехресті цих взаємин відбувається постійне підсилення, підживлення непереможного кохання.

Ще глибше занурюючись в образ Ромео, можна стверджувати, що він символізує також своєрідну розгубленість перед Вічністю, яку уособлює образ Джульєтти. Повірити в існування поруч з тобою «єдиного», присутність святості поряд з тобою та в тобі самому неможливо, адже це означає перевершити себе, піднятися над своєю суттю: розум не здатен повністю осягнути таке одкровення. Тому залишається прийняти це відкриття через чуттєву надлишковість, надаючи власній свідомості якісно нового стану:

Кохання може все і все здолає, –

Твоя рідня мені не перешкода ... (Шекспір, 2004: 319).

Почуття Ромео і Джульєтти постійно випробовують на собі принципи дистанції / контакту; розриву / об'єднання; накладання табу / перетину меж. Банальність і тривіальність намагаються підлаштуватися під гідність й авантюризм закоханих.

Своєю любов'ю Ромео з нареченою спробували сакралізувати земне, освятити його, намагаючись встигнути поділитися таємницею есхатологічного перетворення обмеженого буття на вічне.

По суті, феномен головного героя Ромео – явище необмеженого есхатологічного хронотопу людського кохання. Він проявляє здатність і мужність звернутися до зла, яке пов'язане з родовою травмою воюючих родинних кланів та трансформувати, перевтілити злобу на любов і великодушність. Своїми вчинками Ромео прокладає шлях до метафізичного «спасіння».

В. Шекспір завершує свою трагедію відомими рядками:

Сумніших оповідей не знайдете,

Ніж про любов Ромео і Джульєтти (Шекспір, 2015: 188).

Що мав на увазі великий драматург? Цей вислів – лише банальна констатація катастрофи, що стала наслідком чистого юнацького кохання, зламаного низкою фатальних випадковостей і затятою ворожнечею, що сягає глибин агональності буття / небуття? Чи це попередження глядачу про небезпечну амбівалентність людського ества; про крихкий баланс між раціо і стихією емоцій, почуттів? В. Шекспір залишає велике питання: любов – це лише вирій мрій, буяння крові, жага, що неминуче гонить нас до прірви, чи це єдине, що переможе смерть? Там, де нема кохання, як спраги вічного становлення-оновлення, там панує лише ворожнеча, як вічне гниття. Тому й наші коханці рухаються логікою драми від стану пригніченості-як-покори до безсмертя у вічному супротиві. І сам образ Ромео зазнає динамічного розгортання: від пасивності меланхоліка, що перебуває у полоні недосяжної мрії про з'єднання з предметом своєї пристрасті (Розаліною) до свідомої боротьби за особисту суб'єктність, яку надає йому кохання до Джульєтти. Міра мужності в різних викликах та протистояннях і є характером. Тому вважаємо, що головною діалектичною парою образу головного героя стає опозиція – Ромео-маска / Ромео-характер.

Усе зазначене вище знаходить свій відбиток у композиторських інтерпретаціях образу Ромео. Зокрема, трансформація оперного втілення образу Ромео в різних творах від початку ХІХ до початку ХХ століття демонструє вражаючу еволюцію вокального амплуа, що водночас відображає зміни естетичних і соціокультурних парадигм. Від андрогінного мецо-сопрано в традиції *bel canto* до драматичного тенора модерністської епохи – вокальний портрет Ромео поступово змінювався, фіксуючи не лише стильові орієнтири часу, а й уявлення про маскуліність, героїзм, емоційність і трагічну долю.

У ранньому втіленні – опері «Джульєтта та Ромео» (1825) Ніколо Ваккаї – партія Ромео була створена для мецо-сопрано

en travesti, що відповідало традиції зображення юних чоловічих персонажів у белькантовій естетиці. У цьому образі поєднується лірична ніжність, психологічна глибина і стриманість, яка виявляється в рівному *legato*, багатстві динамічних нюансів та виразній інтонації. Кульмінаційним моментом виступає сцена смерті, у якій завдяки динамічним змінам голос поступово згасає, втілюючи метафору згасаючого життя – цей ефект виявився настільки потужним, що фінал Н. Ваккаї довго використовувався як в інших версіях опери, зокрема в постановках опери «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно або в опері В. Белліні на основі того ж лібретто.

В. Белліні розширює цей підхід у своїй опері «Капулетті та Монтеккі» (1830 р.), надаючи образу Ромео більшої психологічної складності. М'який, темний, регістрово гнучкий тембр мецо-сопрано дозволяє створити андрогінний, багатогранний вокальний образ, що балансує між героїзмом і вразливістю. Ромео у Белліні не є героєм прямої дії – його внутрішній конфлікт між коханням і політичним обов'язком розкривається через низку виконавських засобів: фразування *cantabile*, *sfumato*, *portamento* та експресивне *legato*.

Переломним моментом стала опера «Ромео та Джульєтта» Шарля Гуно (1867 р.), де образ Ромео вперше втілюється в теноровому амплуа типу *voix d'amour*, характерному для французької романтичної традиції. У Гуно Ромео – ідеалізований коханець, уособлення духовного й еротичного піднесення, звучання його голосу має асоціюватись зі світлом, чистотою, жертвовною любов'ю. Арія «*Ah! lève-toi, soleil!*» потребує не лише технічної майстерності у виконанні матеріалу у верхньому регістрі, а й витонченого динамічного нюансування й інтонаційної гнучкості. Тенор у цій версії є носієм сакралізованого, майже євангельського образу кохання.

У добу веризму вокальний тип Ромео змінюється кардинально. В опері «*Gloria*» («Глорія») Франческо Чілеа (1907 р.) образ героя, спорідненого з образом Ромео, Фульвіо, тяжіє до драматичного баритона або *spinto-tenore*, що вже не втілює ідеал, а виражає афект. Його голос стає матеріалізацією конфлікту, трагізму, соціальної

напруги. Баритональний тембр – це вже не символ краси, а вираження «оголеної емоції», втілення земної, хтонічної сили, що руйнує романтичний міф і підкреслює екзистенційну драму.

В опері «Сільські Ромео і Джульєтта» Фредеріка Діліуса (1907 р.), заснованої на оповіданні Готфріда Келлера, де змальовується драма дітей двох фермерів, що ворогують через «спірну» ділянку землі у швейцарському селі XIX століття, образ Ромео втілюється опосередковано – через алюзію на шекспірівську трагедію у назві та основному напрямку сюжету літературного джерела. Вокальне амплуа героя отримує імпресіоністичне трактування: голос зливається з оркестром, втрачаючи індивідуалізовану експресію. Партія Салі не є драматичною – в ній відчувається лише відлуння минулого, відчуття втрати. Вокальна лінія тяжіє до речитативної інтонації, вона позбавлена кульмінацій, розчинена в елегійному тематизмі оркестру.

Оперу «Джульєтта та Ромео» (1922) Ріккардо Дзандонаї можна вважати кульмінацією у розвитку модерного героїчного типу образу Ромео. Тут партія створена для драматичного тенора і має яскраво виражене екзистенційне навантаження: голос має бути потужним, еластичним, здатним протистояти масивному оркестровому полотну. Це не юнак-коханець, а герой на межі руйнування, чий голос – це втілення кризи, драматичного зламу, граничного напруження буття.

У XXI столітті спостерігається нова хвиля зацікавлення партією Ромео в травестійному тіленні. Проте цей інтерес стає не лише даниною історичній достовірності, а набуває сучасного семантичного виміру, стаючи відображенням гендерної амбівалентності, емоційної багатозначності, прагнення до тілесно-голосової гнучкості. Белькантова естетика в сучасному контексті перетворюється на засіб вираження складних внутрішніх психологічних процесів – взаємодії ніжності й сили, тривоги й надії, трагічного розпачу й просвітленого прощення.

Таким чином, вокальна трансформація образу Ромео в опері постає як глибоко символічний процес. Зміна амплуа – від мецо-сопрано до баритона або героїчного тенора – свідчить про рух культури від зображення ідеалізованої, духовної любові до втілення трагічного

саморуйнування й постідентичної рефлексії. У голосі Ромео – пульс епохи, її афекти, її культурні коди, її голосові уявлення про любов, страждання, ідентичність і смерть.

Висновки.

Отже, образ Ромео, героя трагедії Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта», залишається одним з найвідоміших символів романтичного кохання в культурі. У сучасному культурологічному контексті його можна аналізувати з кількох позицій: архетипічний образ коханця, символ юнацького максималізму та соціального бунту, ідеалізований образ романтичного героя, який приваблює своєю щирістю і пристрасстю. Він залишається універсальним образом, який відображає як найкращі, так і суперечливі риси людської природи. Його багатогранність дозволяє сучасній культурі адаптувати його до різних контекстів і цінностей. Зокрема, для нашої концепції гендерно-спрямованого аналізу образу в оперному мистецтві важливо, що він є одним із чоловічих персонажів у літературі, які відкрито проявляють свої почуття. Його емоційність і романтична природа кидають виклик традиційним уявленням про мужність, які асоціюються з емоційною стриманістю.

Проведений філософсько-культурологічний аналіз образу Ромео з п'єси В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» дає змогу позначити такі висновки.

Обрані концепти агону та притчі є символотворчими для інтерпретацій образу Ромео в різних культурних просторах. Так, концепт «агон» пов'язаний з ідеєю надлишковості стану героя, але водночас зумовлює його пластичність. Навіть гіперпластичність – важлива ознака, яка в наступних інтерпретаціях знаходить відбиток саме у вокальних амплуа і трактуванні персонажа в межах оперного жанру.

Інший концепт кохання, сконцентований в образі героя, який у дослідженні названо «кохання / притча», є підґрунтям стабільних рис образу, які в наступних інтерпретаціях не залежать від доби втілення та індивідуальних стилів.

Тому вважаємо, що головною діалектичною парою образу головного героя стає межа – Ромео-маска / Ромео-характер.

Ми вбачаємо в інтерпретації образу Ромео в музичному мистецтві, зокрема оперному, перш за все концептуальний смисл. В. Марік (2008) доводить, що серед різновидів художнього концепту максимально наближеним до визначення смислової сутності культурного концепту є концепт музичний. Вічний образ з'являється в художній творчості спочатку саме в літературі або в тісно пов'язаних зі словом синтетичних жанрах різних мистецтв, наприклад, у драмі, а лише потім може бути репрезентованим композитором виключно музичними засобами. Образ Ромео належить до вічних образів мистецтва за такими ознаками: невичерпність сенсів, висока художність і духовна цінність, актуальність, здатність долати бар'єри часу та національних культур, інтеграція в мови інших видів мистецтв, а також філософії, науки тощо, широка розповсюдженість. Усі перераховані якості характерні для образу шекспірівського героя, а безмежна кількість інтерпретацій підтверджує поліваріантність його втілення межах абсолютно різних історичних та індивідуальних стилів.

Так, образ Ромео як травесті (опери Н. Ваккаї, В. Белліні) виводить історію поза рамки гендерної нормативності, наголошуючи на ідеї, що любов і трагедія є загальнолюдськими явищами, незалежно від статі чи гендеру.

Поступова героїзація образу в операх Ш. Гуно, Ф. Чілеа, Ф. Діліуса, Р. Дзандонаї відбиває загальні настанови мистецтва другої половини XIX – першої половини XX століття з чітким розділенням гендерних ролей, що, до речі, змінюється у другій половині XX – першій третині XXI століття, коли травесті-образ Ромео в сучасних постановках відкриває нові перспективи для аналізу та інтерпретації класичного тексту.

Перспектива подальших досліджень. Аналіз сучасних адаптацій образу Ромео в літературі, театрі, кіно чи інших мистецьких форматах може відображати глибокі зміни у сприйнятті класичних героїв, а також соціальні й культурні контексти, у яких вони переосми-

слюються. Тому перспективою вважаємо більш прицільне вивчення окремих інтерпретацій образу Ромео через позиції різних оптик (гендерної, інтерпретологічної, культурологічної, феміністичної тощо).

ЛІТЕРАТУРА

- Гіголаєва, В. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 21, 228–235.
- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття*. (За ред. М. Р. Черкашиної). Київ: Заповіт.
- Маринчак, В. (2021). Релігійна складова в художньому феномені інтенціональної активності брата Лоренцо. У: *Ренесансні студії: наукове видання з літературознавства*, вип. 33–34, сс. 119–132. Запоріжжя: Класичний приватний університет.
- Марік В. (2008). *Явища концепту і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Стахевич, О. (1997). *Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка*. (Дослідження). Київ: НМАУ.
- Торкут, Н. М. (2017). Шекспірознавчий дискурс ХХ століття: специфіка і тенденції. *Український шекспірівський портал*. <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/torkutn-m-shekspiroznavchij-diskurs-hh-stolitija-specifika-itendencii-2/>
- Український шекспірівський портал (2007–2017). <https://shakespeare.znu.edu.ua/>.
- Фан Сінсюань (2022). *Інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах французьких композиторів Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків:
- Шалагінов, Б. (2010). Шекспір і Моцарт у романтичному мистецькому каноні. *Всесвіт: український журнал іноземної літератури*, 5–6. <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/755/41/>
- Шекспір, В. (1986, 2004). Ромео і Джульєтта. (Переклад Ірини Стешенко). *Зібрання творів у 6-ти томах*. Т. 2, сс. 311–413. Київ; Дніпро: Aerius.
- Шекспір, В. (2015). *Ромео і Джульєтта. Гамлет, принц датський: Драматичні твори*. Київ.
- Юнг, К. Г. (2024). *Архетипи і колективне несвідоме*. Київ: Центр навчальної літератури.

Kimbell, David (1991). *Italian Opera (National Traditions of Opera)*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press.

REFERENCES

- Fang, Xingxuan (2022). *Interpretation of the tragedy «Romeo and Juliet» by W. Shakespeare in the musical and stage works by Ch. Gounod and G. Presgurvic*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hiholaieva, V. (2008). Gender aspect in musical theory and practice. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 21, 118–129 [in Ukrainian].
- Ivanova, I. L., Kukol H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). *History of opera: Western Europe of the 17th–19th centuries*. (Edited by M. R. Cherkashyna). Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Jung, C. G. (2024). *Archetypes and the Collective Unconscious*. Kyiv: Centre for Educational Literature [in Ukrainian].
- Kimbell, D. (1991). *Italian Opera (National Traditions of Opera)*. Cambridge University Press [in English].
- Marik, V. (2008). *Phenomena of the concept and concept sphere in musical art: to the problem of the eternal image*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Musical Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Marynychak, V. (2021). Religious component in the artistic phenomenon of the intentional activity of brother Lorenzo. In *Renaissance studies: a scientific publication in literary studies*, Issue 33–34, pp. 119–132. Zaporizhzhia: Classical private university [in Ukrainian].
- Shakespeare, W. (1986, 2004). *Romeo and Juliet*. (Translated by Iryna Steshenko). *Collected Works in 6 Volumes*. Vol. 2, pp. 311–413. Kyiv; Dnipro: Aerius [in Ukrainian].
- Shakespeare, W. (2015). *Romeo and Juliet. Hamlet, Prince of Denmark: Dramatic Works*. Kyiv [in Ukrainian].
- Shalaginov, B. (2010). Shakespeare and Mozart in the Romantic Artistic Canon. *Universe: Ukrainian Journal of Foreign Literature*, No. 5–6. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/755/41/> [in Ukrainian].
- Stakhevych, O. (1997). *Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

Torkut, N. M. (2017). Shakespearean discourse of the 20th century: specifics and trends. *Ukrainian Shakespeare portal*. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/torkutn-m-shekspiroznavchij-diskurs-hh-stolitija-specifika-itendencii-2/> (access date: 11.02.2025) [in Ukrainian]. Ukrainian Shakespeare Portal. <https://shakespeare.znu.edu.ua/>. [in Ukrainian].

Zhang Hao

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Dr. habil. in Art Studies, Full Professor,
The Department of Interpretology and Music Analysis;
e-mail: julia310873@gmail.com; ORCID iD: 000-0001-9536-6328

Zhang Hao

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music;
e-mail: Haozi0822@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

The polyvariability of Shakespeare's image of Romeo: philosophical reflection and embodiment in the opera genre

Statement of the problem. *The image of Romeo, the character of William Shakespeare's tragedy "Romeo and Juliet", remains one of the most famous symbols of romantic love in culture. In the modern culturological concept, it can be analysed from several aspects: the archetypal image of a lover, a symbol of youthful maximalism and social rebellion, an idealized image of a romantic hero who attracts with his sincerity and passion. It remains a universal image that reflects both the best and contradictory features of human nature. Its versatility allows modern culture to adapt it to different contexts and values. In particular, for our concept and gender-oriented analysis of the image in opera art, it is important that it is one of the male characters in literature who openly manifests his feelings. Its emotionality and romantic nature challenge traditional ideas about masculinity, which are associated with emotional restraint. This led to the transformation of this image in opera art in the 19th–21st centuries.*

Recent research and publications. *The basic studies are the studies published on the Ukrainian Shakespeare Portal, in particular – articles by N. Torkut,*

V. Marynychak; articles on literature criticism by B. Shalaginov (regarding the canonicity of Shakespeare's images). Also there were involved the studies on opera art (Ivanova, Kimbell). Important is the study by Fan Xinxuan, dedicated specifically to the plot of *Romeo and Juliet* as interpreted by Ch. Gounod and G. Presgurvik, in which a thorough analysis of Shakespeare's text was carried out, and a conceptual analysis of selected compositions was conducted.

Objectives, methods, and novelty of the research. The aim of the research is to determine the main philosophical basis that actualizes and reveals the image of Romeo in the play by W. Shakespeare and to analyse the transformation of the image of Romeo in the opera genre through a change in the vocal role. The scientific novelty lies in the original experience of the philosophical-conceptual and interpretological analysis of the image of Romeo. Thus, the philosophical analysis of the image is presented through the concepts of love /agon, love /parable; the interpretological – through a change in the vocal role of the hero Romeo in opera compositions of the 19th-20th centuries. The main methodological approaches are those developed in modern philosophy, cultural studies and interpretology. In particular, the main ones are comparative, textual analysis, phenomenological method (in the aspect of literature criticism, proposed by V. Marynychak), comparative interpretology (methodology developed at the Department of Interpretology and Analysis of Music). The methodology of O. Stakhevych was used to analyse the image of Romeo in operas, while the gender-interpretative analysis developed by V. Gigolaieva served as the basis for comparing the composers' interpretations.

Research results. The image of Romeo belongs to the eternal images of art according to the following features: inexhaustibility of meanings, high artistic and spiritual value, relevance, ability to overcome the barriers of times and national cultures, etc. and the infinite number of interpretations confirms the polyvariance of the embodiment of this image within completely different historical and individual styles. The selected concepts (love /agon and love /parable) are symbol-forming for interpretations of the image of Romeo in different cultural spaces. The first is associated with the idea of the redundancy of the hero's state, but at the same time determines its hyperplasticity (this is reflected in the following interpretations precisely in the vocal roles and interpretation of the character within the opera genre). The second type of love ("love /parable") is the basis of stable features of the image, which in subsequent interpretations do not depend on the era of embodiment and individual styles.

Conclusion. In the interpretation of the image of Romeo in musical art, in particular opera, composers denote different aspects. Thus, Romeo's image as a

travesty (operas by N. Vaccai, V. Bellini) takes the story beyond the framework of heteronormativity, emphasizing the idea that love and tragedy are universal human phenomena, regardless of sex or gender. The gradual heroization of the image in the operas of Ch. Gounod, F. Cilea, F. Delius, R. Zandonai reflects the general guidelines of the art of the second half of the 19th – first half of the 20th century with a clear separation of gender roles (which, by the way, changes in the second half of the 20th – first third of the 21st century, when the travesty-image of Romeo in modern productions opens up new perspectives for the analysis and interpretation of the classical text).

Keywords: *the image of Romeo; tragedies by W. Shakespeare; «Romeo and Juliet»; phenomenological approach; interpretation; opera creativity; opera transformation of the image; love/agon; love/parable; gender identity; vocal interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2025 року