

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ  
КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ  
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»  
КАФЕДРА «МИСТЕЦТВО СПІВУ»

ШИШКОВСЬКА КАРИНА СЕРГІЇВНА

**ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПРОФІЛЬ ГОЛОВНИХ  
ГЕРОЇВ ОПЕР "ДОН ЖУАН" В.А.МОЦАРТ ТА  
"КАРМЕН" Ж.БІЗЕ**

Галузь знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки»

Спеціальність В5 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійна програма «Спів»

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня бакалавр

Науковий керівник:  
доктор мистецтва,  
викладачка кафедри мистецтво співу –  
Артюхова Людмила Яківна,

Київ 2025

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП .....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. «ДОН ЖУАН» В. А. МОЦАРТА ТА «КАРМЕН» Ж. БІЗЕ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ОПЕРИ</b>	
1.1. Психологічна й міфологічна сторони опери: стаття та значення смерті.....	4
1.2. Моцарт та його опера «Дон Жуан»: лібрето опери.....	12
1.3. Бізе та його опера «Кармен»: лібрето опери.....	18
<b>РОЗДІЛ 2. ПСИХОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ПЕРСОНАЖІВ ОПЕР</b>	
2.1. Психотип людини/персонажа .....	22
2.2. Психологічний аналіз персонажів опери «Дон Жуан».....	26
2.3. Психологічний аналіз персонажів опери «Кармен».....	30
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>35</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>38</b>

## ВСТУП

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що протягом існування опери з моменту її створення, вона стала не просто жанром, а синтетичним видом мистецтва, що поєднує в собі музику, слово та драму. Через це опера стала явищем культури, яке відображало соціальні, політичні, філософські тенденції своїх епох. Творці опери часто знаходилися на передових позиціях гуманістичних рухів. Увага до людини, до її особистості, порухів душі та психіки – були необхідністю для створення опери. Це мистецтво, як ніяке, було розраховане на велику кількість людей, отже, мало бути зрозуміле кожному глядачу – а тому резонувати на темах, близьких будь-якій людині – кохання, смерть, любов до Батьківщини, боротьба за життя, честь, дружба, тощо. Також увага до людської психіки у всі часи існування людини була не тільки продуктом людських стосунків в результаті емпатії та емоцій, люди завжди намагалися зрозуміти Особистість, роботу людської думки та поведінки. Тому навіть й виникла наука – психологія.

Композитори та лібретисти в абсолютній більшості, звичайно, не належали до науковців, які вивчали особливості людської поведінки. Тим не менш, тонке відчуття людських помислів зробило митців психологами. За певних умов людина, яка потребує послуг психолога, може частково отримати бажаний результат завдяки допомозі друга, який підходить до складної ситуації з емпатією, увагою та основним знанням властивостей людської психіки (часто набутим досвідом). Так і у випадку з оперою: творці – «психологи від природи», часто самі того не розуміючи, створювали шедеврально з точки зору психології моделювання реальної психіки. Завдяки точності її втілення, реципієнт міг повніше відчувати повноту персонажа, на ближчому рівні співчувати йому та на глибшому рівні відчувати ідею твору.

Метою бакалаврської роботи визначено – дослідити психологічний профіль головних героїв опер «Дон Жуан» В. А. Моцарта та «Кармен» Ж. Бізе на основі аналізу наукових джерел з психології, музичної

літератури та теорії музики. Для досягнення цієї мети авторкою дослідження поставлено такі завдання бакалаврської роботи:

- Опрацювати наукові джерела з історії написання та постановки опер «Дон Жуан» В. А. Моцарта та «Кармен» Ж. Бізе.
- Опрацювати наукові джерела з психології.
- Дослідити психологічні особливості головних героїв опер «Дон Жуан» В. А. Моцарта та «Кармен» Ж. Бізе.

Об'єкт дослідження – це особливості героїв опер, їх співвідношення із реальним життям.

Предмет дослідження – психологічні особливості головних героїв опер «Дон Жуан» В. А. Моцарта та «Кармен» Ж. Бізе.

В ході роботи авторкою використовуються загально наукові методи дослідження аналізу мистецтвознавчої літератури, синтезу досліджень з психології стосовно музики, філософський підхід до зазначеної проблеми. За допомогою теоретичних психологічних методик досліджуються характери, що описані в операх.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в бакалаврській роботі *вперше* досліджується психологічний профіль головних героїв опер «Дон Жуан» В. А. Моцарта та «Кармен» Ж. Бізе» на основі аналізу наукових джерел з психології, музичної літератури та теорії музики. Відмінністю одержаних результатів від відомих раніше є те, доведено з позиції психології, що скитання і подвиги героїв відображають процес індивідуації – становлення та розвитку особистості, відбиваючи область незвіданого.

Структура роботи. Бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів у ній, по три позиції кожен, висновків та списку використаних джерел, загальний обсяг бакалаврської роботи тридцять дев'ять сторінок, обсяг її основного тексту (без списку використаних джерел) – тридцять чотири сторінки.

## **РОЗДІЛ 1. «ДОН ЖУАН» В. А. МОЦАРТА ТА «КАРМЕН» Ж. БІЗЕ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ОПЕРИ**

### **1.1. Психологічна й міфологічна сторони опери: стать та значення смерті**

Загально відомо, що опера являє собою вид музично-драматичного жанру, основою якого є синтез музики, слова та сценічної дії. Опера вважається «одним з найвеличніших видів мистецтва всіх часів, до якого причетні найвідоміші композитори всього світу» [6, с. 38]. Українська вчена Г. Кобиляцька назначає у своїй науковій праці, що опера – це «інсценована драма, яка виконується в нерозривній єдності з музичним компонентом, що включає вокал, інструментальний акомпанемент, а також увертюру та інтерлюдії. У деяких операх музика безперервна протягом дії; в інших – вона розбита на окремі частини, або речитатив (драматичний вид співу, що наближається до мовлення або декламації) або розмовним діалогом» [6, с. 38].

На думку Цяо Чжи існує певна «таємниця впливу оперного мистецтва на колективну та особистісну свідомість, яка полягає в тому, що опера здатна створювати таку метафоричну заміну життя – його ілюзію – що стає більш важливою у емоційно-ціннісному відношенні, більш привабливою та дієвою, аніж справжня дійсність; оперні умовні герої стають естетичними еталонами людських стосунків для багатьох реципієнтів, і це створює головний парадокс музично-театрального мистецтва, водночас зумовлюючи його значення як необхідної частини існування культури у двох її магістральних тенденціях – як вирощування людяності у людині та як впорядкування міжособистісної комунікації, вияву людської суб'єктності в культурі» [18, с. 115].

Завдяки точності психологічного втілення, реципієнт може повніше відчувати повноту персонажа, на ближчому рівні співчувати йому та на

глибшому рівні відчуті ідею твору. Фундаментальні проблеми світу та людського існування напряму пов'язані і з культурою, і з психологією. Сприйняття людиною смерті, емоцій, прив'язаності становлять об'єкти, досліджувані психологами усього світу – в тому числі у вигляді, в якому вони показані у творах мистецтва.

Загальновідомо, що в оперному мистецтві існує взаємодія трьох головних чинників – словесної, музичної та сценічно-видовищної творчості, кожна з яких має множину способів реалізації, але які лише у цілому, переплітаючись один в одному здатні втілити силу впливу. Таку здатність у науці розглядають як єдину логосфера оперної творчості. «Дана логосфера функціонує на власних іманентних метафоричних началах, тобто базується на різновидових метафорах (візуальній сценічно-видовищній, вербальній словесно-поетичній, музично-звуковій вокально- та інструментально-інтонаційній), які набувають сталого значення та виступають змістовими осередками оперної дії, тобто переростають у концептуальні метафори» [18, с. 115].

Отже, можна говорити про проблему об'єктивної і суб'єктивної інтерпретації музичних творів як особливого художньо-естетичного відтворення дійсності, що «акумулює цінності культури, цивілізації, поступу людства на різних історичних етапах» [9, с. 113]. У процесі інтерпретації музичного твору відбувається пошук особистісних цінностей, що сприяє розвитку емоцій, волі, почуттів, інтуїції, натхнення емпатійності людини.

На думку Д. О. Коток, опера являє собою один із найпарадоксальніших продуктів художньої творчості сучасності. Феномен її виникнення на межі XVI-XVII століть дослідник порівнює із відкриттям Колумбом Америки [10, с. 6]. «Маючи високу мету відтворити патетичність та велич античної драми, митці-гуманісти того часу й гадки не мали, що стоять на порозі відкриття абсолютно нового, різноманітного, глибокого жанру Опери. Втім, цей жанр не одразу почав носити назву «Опера», а на початковому етапі свого створення, митці охарактеризували його як «*Drama per musica*», що несло у

собі драматичну гру акторів покладену на музику, а слово «*Opera*» з'явилося на початку XVII століття, адже з італійської воно перекладається як твір або творчість, що найкраще узагальнювало цей багаточасовий музично-театральний жанр» [10, с. 6].

Загальновідомо, що опера зародилася в Італії, у Флоренції, де група італійських митців-гуманістів, об'єднаних в творче суспільство під назвою «Флорентійська камерата» намагалася відтворити красу античної драми. Вони створили новий жанр музично-драматичного дійства. «Бажаючи звільнити тогочасне мистецтво від середньовічної ускладненості церковної музики та виступаючи проти поліфонічного співу, вони прагнули створити новий вид музично-театрального мистецтва, де вся музика мала бути підкорена поезії та все будувалося на сценічній дії в поєднанні з сольним співом. Новий музично-декламаційний спів отримав назву «*stile rappresentativo*» (зображальний) або «*stile recitativo*» (розповідний), в основі якого одноступінчастий спів із акордовим інструментальним супроводом. Це було дещо середнє між співом та декламацією, тобто своєрідна співацька речитатія із відсутністю динамічного нюансування, яке більше нагадувало розлогу оповідь» [10, с. 7].

Про народження нового виду мистецтва стало відомо усією Європою, а написані перші музичні драми були для невеликого складу співаків мадригального хору та струнного оркестру із флейтами, який грав за сценою та був невидимим протягом всього початкового періоду становлення опери як жанру. «Вони не мали увертюри, а натомість мали запозичений із античного театру пролог – образ Трагедії, якій було доручено сім строф, який задавав загальний настрій оповіді. Вокальні мелодії перших опер не виходили із октавного діапазону, теситура тенорових партій, зазвичай, перебувала виключно в грудному регістрі та не перевищувала ноти «мі» першої октави, адже тенор у той час характеризувався як сучасний баритон, в той час як бас був «*basso profondo*» і рідко виходив за межі ноти «ре» першої октави» [10, с. 8].

Як стверджує у своїй науковій роботі Д. О. Коток, композитори того часу надавали співакам пораду щодо транспорювання партій у таку тональність, яка була природною для чоловічого голосу. «Теситура жінок-сопрано обмежувалася нотою «сі» другої октави. Переважаючими інтервалами в вокальних партіях були секунди та терції, що цілком відповідало характеру спокійної розмови. Речитативи були монотонні та емоційно обмежені, драматизм у них майже цілком відсутній. Спів того часу мав загалом камерний характер, втім акустичні властивості залів, де виконувалися перші опери, дозволяли співакам, не напружуючи голосу та використовуючи мінімальні фізичні та емоційні навантаження, виконувати свої партії» [10, с. 8].

Також треба зауважити, що існує проблема трагічного, яка тісно пов'язана з вивченням історії мистецтва. Вона теж базується на дослідженнях розвитку опери, як однієї з провідних синтетичних – загально-мистецьких – жанрових форм. Як вважають науковці, загальноприйнятим є твердження про «двоїстість оцінки трагічного: з одного боку, як естетичної та історико-культурологічної категорії, що відбиває основну антиномію людської екзистенції – антиномію життя – смерті, також розкривається і як антиномія смерті – безсмертя (вічності часу); з іншого боку, як мистецтвознавчої категорії, що пов'язана з особливим сюжетнотематичним, образним змістом художнього твору, з відтворенням драми Року, котра вперше втілювалася в давньогрецькій трагедії, тому дана трагедія назавжди залишилася у пам'яті культури як класичний взірець, художньоестетичний канон образного моделювання фатальної проблематики» [19, с. 26].

Але варто розуміти, що психологічна сторона опери є не єдиною превалюючою в ній. Основні проблеми існування могли суміщати психологічний та філософський, точніше, міфологічний аспекти, які можуть бути дещо незрозумілими людині, яка не дотична до естетики оперного стилю. У опері, як у виді мистецтва, в якому дуже довгий час превалювала певна традиція, зображення питань смерті та статі мало певні тенденції, хоч в

кожній опері мало індивідуальне втілення. Це питання неодноразово підіймалось у фундаментальних музикознавчих працях. Опера як «пісня любові та смерті» досліджується у книгах Конрада Петера [25] та подружжя Хатчеон [28; 29]; а неприродна смерть у операх стала темою монографії [38].

Питання смерті є однією з основних причин, яка поділяє опери на трагічну і комічну. За виключенням трагікомедій та драм *giocoso* (визначення «Дон Жуана» Моцарта), більшість опер аж до періоду романтизму можна було віднести до опери *seria* чи опери *buffa*. В комедії не мало бути смерті, а в багатьох випадках – навіть її небезпеки. Натомість, в опері *seria* смерть була майже обов'язковим атрибутом. Наприклад, серед близько 31 відомих опер *seria*, винесених у одному з досліджень, смерті були відсутні лише у двох: «Фіделіо» Бетховена та «Золото Рейну» [36]. Але опери *seria* та *buffa* відрізнялись не тільки наявністю смерті, але й в цілому різним мисленням, різною драматургією.

Як стверджує український науковець Л.С. Король в ієрархії філософських, етичних і психологічних концептів перше місце належить аксіологічним концептам «Життя», «Смерть» і «Безсмертя» [8, с. 260]. «Природа й аспекти диференціації феноменів образ і поняття концепту дотепер не мають однозначних трактувань ні в лінгвістиці, ні у філософії, ні в логіці. Загальне поняття розглядається як акт нашої свідомості» [8, с. 260]. Визначення людських емоцій характеризуються різноманіттям ознак і точок зору, що відбиваються, за твердженням дослідника, на вирішенні проблеми статусу й сутності понять образ, концепт.

Одним з найбільш складних, неоднозначних вважається співвідношення поняття й слова «смерть», що відбивають національно-культурну, ментально-психологічну специфіку й ціннісну орієнтацію. «Відзначається диференціація філософського, повсякденного розуміння й сприйняття даного суперконцепту, що визначається як асоціативно-образний поліконденсат, що поєднує безліч семантико-ізоморфних (і суміжних) макро-, мега-, мікро- субконцептів і концептів, мовна актуалізація яких

супроводжується взаємообумовленими й взаємозалежними процесами асоціювання, метафоризації, інтеграції, диференціації, семантичної й значеннєвої дифузії й т.п» [8, с. 261].

Л.С. Король виділив такі типи переходу до, так би мовити іншого світу: 1) людина втрачає ознаки життя й набуває властивостей неживого предмету в реальному світі; 2) людина потрапляє в інший вимір (потойбіччя) та зберігає особистісні риси, (індивід потрапляє в інший світ і набуває нових властивостей, нову силу та ін.). «Реалізація концепту "смерть" в аксіологічному плані зумовлює асоціацію з ціннісними концептами, що, у свою чергу, спричиняє виникнення алюзій на зразок смерть – слава, смерть – божество, смерть – потойбіччя та ін. Так, "смерть" співвідноситься з емоціями, які вона викликає (ненависть, смуток), фізичною дією, що її спричиняє (удар), рухом у вертикальному напрямку донизу (падіння), сенсорними відчуттями, що супроводжують процес вмирання (біль), впливом зовнішньої сили (долі, богів), фізичним і психічним станом (сон), стимулами (аксіологічна цінність), онтологічними властивостями моделі світу (темрява)» [8, с. 263].

Смерть у операх наступала в різних обставинах, за різних причин: убивство, самогубство, смертна кара, смерть від хвороби і навіть смерть від безумства чи втрати життєвих сил. В трагедіях значення смерті зазвичай була невідворотнім та очікуваним явищем; вона позначала катарсис для реципієнта. У драмах, смерть могла наступати в результаті конкретних людських дій, які можна було уникнути.

Цікавою особливістю смертей у операх є відмінність жіночих та чоловічих смертей. В одному із досліджень смерті було поділено на активні та неактивні причини; до активних було віднесено вбивство, самовбивство, смертна кара та магія; до неактивних – шок, хвороба, безумство, випадковість [36]. З точки зору сучасної людини, деякі смерті можуть виглядати незрозумілими, але іншою ситуація постає, якщо дивитися на оперу з точки зору міфології (як це робили деякі композитори). Зокрема,

самовбивства чи смерті коханців від небажання жити – це скоріше не гуманістичне, а саме міфологічне вирішення проблеми кохання, якого не може існувати у обставинах світу, але без якого герої не можуть жити – тому коханці обирають смерть як спосіб знайти його на небесах. Приклади Ромео і Джульєтти, Трістана та Ізольди, Аїди та Радамеса – лише невелика частина із величезного оперного репертуару чотирьох століть.

Філософська думка продовжує вивчати людину, констатуючи вичерпаність антропологічних парадигм, що базувалися на ідеях раціонально-збагненого буття й однозначно несуперечливих істин. Але у пошуках нової антропологічної моделі філософи наполегливо звертаються до цілісного образу людини, у якому смерть – не звичайне завершення життєвого циклу, а щось таке, «що має сутнісне значення для буттєвої повноти особистості» [8, с. 263].

У дихотомії «кохання-смерть», кохання, в його класичному значенні любові чоловіка та жінки, має ширшу роль. В більшості опер *seria* темою є ця дихотомія, рідко коли смерть існує у відриві від кохання. Іще рідше опери досліджують інші теми, в яких немає ані кохання, ані смерті. Натомість, у опері *buffa* кохання залишається однією з основних досліджуваних тем – а весілля чи його погодження в кінці опери часто стає точкою комічного катарсису та ствердження життя.

Питання статі в операх майже виключно зводяться саме до кохання. Взаємодія жінки-чоловіка поза романтичним контекстом залишається лише на рівні «дочка-батько» та «мати-син». В останньому випадку можуть використовуватися різні варіації Едіпового комплексу та комплексу Електри.

У цьому контексті варто доторкнутися теми жінки в опері. Оперний стиль перших трьох віків його існування, починаючи від другої половини ХХ-го століття, став частим об'єктом звинувачень у сексизмі, який виділявся навіть у порівнянні з загальною історичною ситуацією в ставленні до жінок. Основним об'єктом критики виступають долі жінок, вирішених авторами опери – смерть або весілля. Так, книга К. Клемент [24] досліджує знищення

жінки в опері – не тільки фізичне, але й психологічне. Крім реальних смертей, авторка також досліджує метафоричні смерті, зокрема, влади Турандот. У середньому, чоловіки в операх помирають частіше, аніж жінки. За однією із статистик, смертельна доля в найбільш популярних операх чекає на 54 % чоловіків, і лише на 46 % жінок [34].

Втім, саме через обставини цих смертей напрошуються висновки щодо сексистського ставлення лібреттистів та композиторів до жіночих персонажів. Якщо у опері з трагічним фіналом присутні двоє коханців, і чоловік помирає, то жінка, скоріш за все, також помре – натомість, якщо помирає жінка, чоловік виживе з більшою ймовірністю.

У вже розібрану категорію неактивних смертей, якими в операх помирали майже виключно жінки, крім хвороб, входять такі причини як шок, розбите серце. Вони в реальності здаються дещо смішними та майже ніколи не стають причиною смерті. Але самими творцями опер, незрозуміла смерть мала статися з метою знищення жінки, а навпаки. В обставинах опер сильною жінкою могла стати та, яка не обирала насилля щодо інших, а вирішувала взяти долю у свої руки – вбити себе, або віддати долю в руки вищих сил та померти від неактивної причини – таким чином вирішивши конфлікт. Така жертва може нагадувати не стільки дію реальної людини, скільки жертву міфологічного героя. Саме тому важливо розрізняти міфологічну сторону – чому композитором (або Роком/Фатумом) була обрана саме така незавидна доля для жінки, і психологічну сторону – поведінку жінки в певних трагічних обставинах.

Але, певно, основною сексистською особливістю опери є питання жіночої особистості поза її коханням до чоловіка. Так, опер, в яких відсутня любовна лінія, певно, майже не існує; майже в кожній опері існує головний герой та головна героїня, які закохані одне в одного. Але ймовірність того, що герой-чоловік має якусь важливу лінію поза коханням до жінки – зокрема, любові до Батьківщини, схильності до певної справи, прагнення до влади – набагато більша. Більш за те, навіть якщо жінка має якусь важливу

лінію поза коханням, ця лінія, скоріше за все, буде не стільки самостійною, чи паралельною до неї, скільки залежною.

Загальна тенденція зберігалася дуже довгий час. Втім, шедевральні опери часто порушували цю тенденцію – тому у багатьох відомих операх, саме завдяки їх психологічній точності та увазі, спостерігався відхід від цієї тенденції. У операх, які досліджують відчуття жінки паралельно до лінії кохання з чоловіком, а не залежно від неї – тема влади у «Коронації Поппеї» К. Монтеверді, тема самотності Віолетти у «Травіаті» Дж. Верді, тема самостійності у «Кармен» Ж. Бізе, тощо. В певні періоди країн часто виникали опери, в яких втілювалися жіночі патріотичні образи («Фіделіо» Л. Бетховена, «Галька» С. Монюшко). Лібретисти та композитори класичних опер, стовідсотково чоловіки, все частіше звертали увагу не лише на чоловічу особистість, але й намагалися проникнути у жіночий розум та відчуття, таким чином, дещо розриваючи коло неповноцінності жінок, хай навіть дещо у дивній для сучасного реципієнта манері. Саме психологічна точність зображення допомагала персонажеві – як чоловічому, так і жіночому – стати чимось більшим, аніж роль у сюжеті.

Отже, проблему психологічного втілення реалізовано в операх засобами трагічного, яке є складеним із категорій любові та смерті.

## **1.2. Моцарт та його опера «Дон Жуан»: лібрето опери**

«Дон Жуан» – опера у двох актах, створена В. А. Моцартом у 1787-му році на лібрето Лоренцо Да Понте. Історія Дон Жуана дала можливість Моцарту створити шедевр на перетині двох оперних жанрів – опери-серія та опери-буффа – саме тому опера позначається часто як *drama giocoso* (весела драма). Прем'єра опери відбулася у Празі.

Цей витвір Моцарта було відразу відзначено як таку, що важко виконувати. «Образ головного героя далеко виходив за межі традиційних

оперних амплуа й вимагав небувалих зусиль від виконавця, а також кидав виклик слухачам, руйнуючи стереотипи сприйняття типізованих оперних героїв» [11, с. 103]. Невдовзі після прем'єри в Празі Моцарт запропонував «Дон Жуана» Відню (7 травня 1788 року). Віденська прем'єра включала нові арії (арію донна Оттавіо «Dalla sua parte», арію Ельвіри «In quali eccessi... Mi tradì quell'alma ingrata») і дует Лепорелло і Церліни «Per queste» tue manine» [11, с. 103]. Композитор зробив також певні зміни в розгортанні дії, щоб загострити драматичний сюжет, зокрема, скоротив заключний ансамбль у фіналі. Наявність двох прижиттєвих версій опери на лібрето Лоренцо Да Понте і бажання композитора доопрацювати оперу, свідчать про його особливий інтерес до обраного сюжету і безупинний пошук кращого музичного варіанту [11, с. 103].

Моцарт звернувся до сюжету, який згідно з думками числених науковців, є достатньо поширеним – історія про розпусника із Севільї, який отримав покарання за свою поведінку, вперше з'явилася в п'єсі іспанського драматурга Тірсо де Моліна «El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra» (1630, «Севільський розпусник, або Кам'яний гість») [6; 11]. Вже у прем'єрі Дон Жуан постає не просто аморальним представником суспільства, що заслуговує на смерть за порушення прийнятих етичних норм. Він демонструє нестримані стихії почуттів. Але в його образі можна побачити відлуння середньовічного лицарського кодексу, заснованого на культурі Прекрасної Донни та Кохання як символу лицарського служіння. Також іспанський автор ввів у п'єсу комічного персонажа – слугу Дон Жуана (Каталінона), який за правилами барокової доби, відтворює протилежний серйозному комічний світ, де всі норми мають зворотній бік. Так оформлюється основна драматична колізія навколо головного героя, що стає більш рельєфною через її зворотній вираз [11, с. 103].

Концепція твору Тірсо де Моліна, який був ченцем, повністю вкорінена в моралізаторсько-релігійний контекст міркувань над легендами про Дон Жуана, що поширювались з Середньовіччя, але об'ємний розворот цієї історії

і презентація через широке коло різнохарактерних персонажів визначили довге життя сюжету про севільського спокусника в європейському культурному просторі і різноспрямовані перспективи розуміння вчинків героя. Суттєвих змін в порівнянні із традиційними комічними переказами відомої історії про севільського спокусника зазнав власне й образ головного героя [11, с. 104].

Дія опери відбувається в Севільї, в середині XVII століття. Дія 1. Картина 1. Головний герой опери – Дон Жуан, який спокушає жінок та кидає їх, ніби Казанова. Дон Жуан та його слуга Лепорелло знаходяться біля будинку Командора. Під час спроби спокусити його дочку, Донну Анну, Дон Жуан опиняється викритим – Командор викликає його на дуель. Через випадковість Дон Жуан вбиває Командора, хоч і не бажаючи цього. Донна Анна в розпачі, її намагається втішити її наречений Дон Оттавіо. Убита горем жінка просить його помститися за смерть батька.

Картина 2. Дон Жуан, шукаючи нову жертву, випадково натрапляє на Донну Ельвіру, яку він вже раніше спокусив та кинув. Донна Ельвіра вельми зла на Дон Жуана, але він «заспокоює» її тим, що вона не перша й не остання його жертва.

Картина 3. Селяни відзначають заручини молодої пари – Церліни й Мазетто. Дон Жуан вирішує спокусити наречену. Дон Жуан каже Церліні, що не допустить її весілля з простим чоловіком, освідчується їй в коханні та обіцяє одружитися. З'являється Донна Ельвіра та вириває Церліну з його рук. Донна Анна раптово розуміє, що Дон Жуан і є вбивцею її батька.

Картина 4. Церліна запевняє Мазетто, що, як і раніше, любить його. Мазетто вибачає свою наречену. Але тут знову з'являється Дон Жуан і починає залицятися до дівчини. Коли ж їй на поміч приходить Мазетто, а також Донна Ельвіра, Донна Анна й Дон Оттавіо в масках, а той безтурботно кличе їх у гості до себе на бал.

Картина 5. На балі в Дон Жуана, останній знову спробує спокусити Церліну. Коли «гості» знаходять дівчину за її криками «на поміч», двері

відчиняються, і Дон Жуан, зі шпагою в руці, тягне за собою Лепорелло, заявляючи, що це він хотів спокусити Церліну. Присутні викривають хитрощі Дон Жуана, втім, це не заважає йому й Лепорелло втекти.

Дія II. Картина 1. Осоромлений Лепорелло хоче відмовитися від служби, але, спокушений грошима, вирішує залишитися. Невтомний Дон Жуан хоче звабити служницю Донни Ельвіри. Обмінявшись одягом зі слугою, він виманює Донну Ельвіру на вулицю, аби Лепорелло відвів її подалі. З'являється Мазетто в супроводі друзів. Вони готові помститися розпуснику, але приймають його за Лепорелло та, обдурені, прямують не тим шляхом. Дон Жуан дає Мазетто стусанів, і Церліні вкотре доводиться втішати бідолашного нареченого.

Картина 2. Донна Анна й Дон Оттавіо, а потім Церліна з Мазетто наздоганяють Донну Ельвіру та переодягненого Лепорелло і збираються розправитися з ним, приймаючи його за Дон Жуана. Рятуючись від переслідування, слуга потрапляє на цвинтар, де ховається і його хазяїн. Кам'яна статуя Командора, вбитого в першій дії, обіцяє помститися Дон Жуану, але він безстрашно запрошує її на вечерю. Статуя на знак згоди киває головою.

Картина 3. Трапезу Дон Жуана перериває прихід Донни Ельвіри, котра просить його змінити своє непутяще життя. Але для нього їжа, вино й жінки вищі за будь-яку мораль. І коли з'являється статуя Командора, Дон Жуан безстрашно простягає їй руку. Він розуміє, що час розплати настав, але не кається у власних гріхах і гине. Інколи на цьому оперу й закінчують, іноді – додають загальний ансамбль в кінці, в якому всі інші герої підсумовують те, як погано бути спокусником.

Вже за життя Моцарта було достатньо високо відзначено його авторське новаторсьтво щодо створення центрального образу опери, який не вкладався у типізовані звичайні зображення персонажів. Вчинки Дон Жуана були неоднозначними, що додало театральної інтриги. Глибина задуму

Моцарта визначила зацікавлення образом майбутніх митців у романтичну добу.

С. К'еркегор, праці якого детально дослідив Куо Лю, підкреслив, що персонаж з опери вийшов за межу знайомих характерів та явив собою неповторну особистість, яка й обумовлює неповторний прояв його поведінки. На думку К'еркегора, цей вічноіснуючий образ є кульмінаційним в контексті творчого надбання Моцарта. Він відкрив завісу щодо розуміння найглибшого виразу екзистенційності уявлень про людське буття вцілому, але не тільки музичного світу композитора. Проблему людського вибору було обговорено вперше філософами й доведено до сутнісного рівня, до питань існування, а істину можна зрозуміти тільки через рефлексію над власним досвідом, а об'єктивоване знання не має в цьому процесі ніякого значення [11, с. 105].

Перенесення акценту із сфери універсальних загальних цінностей буття людини у царину її неповторного життєвого шляху, що утворює суб'єктивний вибір у кожен момент існування, відкривало небачені перспективи у філософській думці.

Власне образ Дон Жуана не набуває закінченості, а постає як постійний процес змін і руху, адже він звертається до Іншого, а все його життя розкривається як звернення до інших людей [11, с. 105].

Існує також особлива концепція трактування внутрішнього світу Дон Жуана як руйнівної сили, яка з перших акордів виходить на поверхню через образ головного героя, презентує його як «володаря життя і смерті» [11, с. 106]. Тому трагічність фіналу проявляє «велич і жах того, що відбувається» і рішуче долає традиційні моралізаторські контексти навколо сюжету про севільського спокусника [11, с. 106].

На концепцію Аберта [11, с. 107] спирається трактування опери Моцарта українськими дослідниками: Дон Жуана вважають окремим оперним типом нового героя, до нього не було подібних. Це підкреслено вибором тембру (баритон). Підсилена композиторська увага до властивостей низького чоловічого голосу надає приклад того, як можна переосмислити

традиційні риси італійської опери крізь думку щодо переваг високих чоловічих голосів. Такі переваги обумовлені французькою оперою, яка мала величезний вплив на тогочасне мистецтво.

Моцарт вдосконалив існуючу модель італійської комічної опери тим, що втілював у неї, у виконавстві нові тенденції. Таким чином було сформовано нову парадигму відповідно до мислення особливостей людського голосу у якості характеру. Композитор врахував кожен частину та деталі у виставі, створив цілісність без розподілу дії у єдності звукового слова, надаючи глибоку істину, що впливає на глядача. Цю глибину впливу шукали ще з часів Античного світу.

Те, як Моцарту вдалося створити унікальні ансамблі науковці вважають результатом особливості театрального мистецтва, а не музичної складової. Важливе місце вони надають хореографічній складовій та взаємодії акторів. Речитативи послідовно виконуються, а в ансамблі у той самий час. Ансамблі Моцарта присутні там, де від виконавців потрібна пантомімічна взаємодія. «Дон Жуан» пов'язаний із танцювальною ритмікою XVIII ст., з характерними для неї жестами, з тілесною мовою. Все це являє собою предмет музичного зображення. Тобто людські дії разом із ритмікою відтворюють персонажа окремо.

### **1.3. Бізе та його опера «Кармен»: лібрето опери**

Опера Ж. Бізе «Кармен» є одним із найвідоміших творів у світі. Існує величезна кількість версій «Кармен» в літературі, поезії, живописі, її модифікації в опері, балеті, навіть, кінематографі. Все це свідчать про глибину змісту твору Ж. Бізе. Як зауважено О. Касьянвою художній витвір Ж. Бізе був геніальним творінням, яке більш ніж на чверть століття випередило вчення Зигмунда Фрейда про еротичну природу підсвідомості [4, с. 106]. Як відомо, опера була написана у складний період розвитку

європейської цивілізації, коли загострювалися конфлікти, був перерозподіл сфер впливу у світі, колоніальні війни, які супроводжувалися експансією європейських держав на Схід, політичною та економічною нестабільністю. Все це сприяло зміні парадигми художньої культури і мистецтва. «Нова парадигма в музичному театрі проявилася у пошуку альтернативи традиційності та усталеності, в опозиції до загальноприйнятої «міщанської» моралі в оперному тематизмі, у культурі краси як самодостатньої цінності та започаткувала естетизацію гріховного і порочного в мистецтві» [4, с. 106].

На думку О. Касьянової це були провісники становлення базових засад стилю модерн, який «протиставляв себе традиціоналізму в мистецтві, потребував пошуку шляхів оновлення засобів художньої виразності, вважаючи існуючі морально застарілими та неспроможними для вирішення тематики, співзвучної тогочасним соціокультурним викликам у суспільстві» [4, с. 109]. Цей базис, закладений в опері Ж. Бізе «Кармен», знайшов свій подальший розвиток у мистецтві декадансу. Наприкінці ХІХ століття це проявилось у зростанні в Європі популярності культу рокової жінки *femme fatale*, яка містила у собі одночасно любов і смерть, красу і злочин.

Прем'єра вистави відбулася в Паризькому театрі комічної опери 3 березня 1875 року, не відразу була сприйнята публікою, оскільки тут стверджувалися стосунки у форматі вільної любові, тобто можна було спостерігати зневагу до традиційних християнських цінностей. Це й викликало супротив тогочасного суспільства. «Композитора звинуватили в пропаганді аморальності. Причинами провалу опери вважаються: її новаторська сутність, обумовлена в тематичному аспекті не просто створенням образів людей із народу, а часом – не найкращих його представників; вибір нового типу головної героїні, далекої від прикладу для наслідування; невідповідність драматичної основи твору тогочасному функціональному призначенню «Opera comique» з популяризацією «легких» театральних жанрів – водевілю, оперети, комічних опер тощо. І дійсно, твір Ж. Бізе «Кармен» вийшов за межі жанру комічної опери. Замість неї

композитору вдалося створити реалістичну психологічну драму, зберігаючи при цьому основні риси французької національної опери з її яскравою видовищністю, розгорнутими хоровими й танцювальними сценами, колоритними характеристиками персонажів» [4, с. 109-110]. Прикро, що у зв'язку з ранньою смертю композитора він не побачив приголомшливого тріумфу свого творіння.

Численні інтерпретації опери «Кармен» вражають своїм розмаїттям. Партитура Ж. Бізе, як зауважено у науковій роботі О. Воскобойнікової, є настільки продуманою, «вивіреною та деталізованою, що з неї можливо «зчитати» не лише характеристики героїв, але й візуальний ряд опери» [2, с. 92].

«Кармэн» – опера на 4 дії французького композитора Жоржа Бізе, створена на лібрето Анрі Мельяка та Людовіка Галеві за однойменною новелою Проспера Меріме. Вперше поставлена у Парижі, як було зазначено вище, у театрі Опера-Комік 3 березня 1875 року.

Дія відбувається також в Севільї, але приблизно біля 1820-х років.

Дія 1. Площа перед тютюновою фабрикою. Солдати, серед яких Моралес і його товариші, обговорюють повсякденні справи, коли на сцені з'являється Мікаела. Вона шукає свого коханого, сержанта Дон Хозе. Дон Хозе ще не з'явився, і Мікаела йде, обіцяючи повернутися пізніше. Згодом з фабрики виходять робітниця, серед яких головна героїня – Кармен. Вона фліртує з чоловіками і кидає квітку до ніг Дон Хозе, зацікавивши його. Після цього Кармен влаштовує бійку з іншою жінкою на фабриці, за що її заарештовують. Лейтенант Цуніга наказує Дону Хозе супроводжувати Кармен до в'язниці. По дорозі Кармен спокушає Дона Хозе, і переконує його допомогти їй у втечі, обіцяючи йому любов. Дон Хозе піддається її чарам і дозволяє їй втекти, за що його самого заарештовують.

Дія 2. Лільяс Пастья. Минуло два місяці. Кармен та її друзі Фраскіта та Мерседес розважають Цунігу та інших офіцерів у корчмі. Кармен рада дізнатися про звільнення Хосе після двомісячного ув'язнення. Надворі хор і

процесія сповіщають про прибуття тореадора Ескамільо. Запрошений усередину, він представляється та звертає увагу на Кармен. Пізніше прибувають контрабандисти Данкер і Ремендадо, які розкривають свої плани позбутися нещодавно придбаної контрабанди. Фраскіта та Мерседес прагнуть їм допомогти, але Кармен відмовляється, оскільки хоче дочекатися Хосе. Після його приходу Кармен танцює екзотичний танець, але здалека чується віддалений сигнал. Коли Хосе каже, що він повинен повернутися до виконання обов'язків, Кармен вимагає, щоб він продемонстрував свою любов, пішовши з нею. Хосе відмовляється стати дезертиром, але коли він готується піти, входить Цуніга, шукаючи Кармен. Вони з Хосе борються. Кармен викликає товаришів-циган, які стримують Цунігу. Напавши на старшого офіцера, Хосе тепер не має іншого вибору, як приєднатися до Кармен і контрабандистів.

Дія 3. Дика місцевість в горах. Кармен і Хосе входять з контрабандистами та їхньою здобиччю; Кармен втомлена від Хосе, вона презирливо каже йому, що він повинен повернутися до матері. Фраскіта і Мерседес розважаються, гадаючи на картах; Кармен приєднується до них і виявляє, що карти передвіщають її смерть і смерть Хосе. Контрабандисти відправляються перевозити свій товар, а жінки відволікають увагу місцевих митників. Хосе залишився на варті. Мікаела входить із провідником, шукає Хосе та має намір врятувати його від Кармен. Почувши постріл, вона злякано ховається; це Хосе, який вистрілив у зловмисника, який виявився Ескамільо. Задоволення Хосе від зустрічі з тореадором змінюється гнівом, коли Ескамільо заявляє про свою закоханість у Кармен. Між Доном Хосе та Ескамільйо ледь не виникає дуель, але їх переривають контрабандисти. Коли Ескамільо йде, він запрошує всіх на свою наступну кориду в Севільї. Мікаела вмовляє Дона Хосе повернутися до помираючої матері.

Дія 4. Площа в Севільї біля стародавнього амфітеатру. Зуніга, Фраскіта та Мерседес серед натовпу, який очікує прибуття тореадорів. Входить Ескамільо з Кармен, вони співають любовний дует. Коли Ескамільо виходить

на арену, Фраскіта та Мерседес попереджають Кармен, що Хосе неподалік, але Кармен не боїться й хоче поговорити з ним. На самоті вона стикається з відчайдушним Хосе. Поки він марно благає її повернутися до нього, з ацени лунають радісні вигуки. Коли Хосе робить останні благання, Кармен презирливо кидає перстень, який він їй подарував і намагається вийти на арену. Дон Хосе заколює її ножом під крики перемоги Ескамільйо; виходячи, всі знаходять мертве тіло на руках у її вбивці.

Застосовуючи аналіз, проведений О. Касьяною, виявлено, що кульмінація і розв'язка відбуваються на тлі музичної теми «Кориди». Кармен розчарувалася в Хосе навіть після примирення та проживання з ним в таборі контрабандистів. Тепер він для неї не герой, а звичайна людина зі своїми проблемами. У Кармен новий кумир – переможець, тореадор Ескамільйо, який хоче присвятити обраниці свій небезпечний двобій з биком, назвавши перед глядачами кориди її ім'я [4, с. 116]. Сцена зустрічі Кармен і Хосе біля цирку, де відбувається двобій, вирішена одноманітно та не завжди співпадає з драматичним звучанням музики. Тут доречні драматичні рухи, позування, елементи протистояння у стилі фламенко й пасодоблю. Жінка представлена у трьох іпостасях: вона може бути красунею, яка надихає тореадора на бій, чи мулетою, з якою працює тореадор, чи навіть биком, вступаючи з чоловіком у двобій. В опері можливе застосування драматургії в контрастах на стику двох асоціативних прийомів. Із цирку доноситься урочистий марш та радісний спів хору, що означає перемогу Ескамільйо над биком. На цьому музично-урочистому тлі перед циркум відбувається драматичне протистояння Хосе і Кармен, яке закінчується її фізичною поразкою – смертю. Однак духовна і тілесна сутності Кармен у прикінцевому епізоді опери спрямовані назустріч одна одній, що свідчить про їх гармонійне поєднання.

Новаторські підходи Ж. Бізе при написанні «Кармен» полягають у створенні реалістичної психологічної драми, що вийшла за межі жанру комічної опери; у виборі нового типу головної героїні – передвісниці культу жіночих образів *femme fatale* доби декадансу.

Головна героїня опери належить до типу «екзотичних» персонажів, чия поява в театральному тематизмі стала провісником формування основоположних засад стилю модерн. Пластичне вирішення знакових моментів сценічної комунікації Хозе і Кармен розкриває поступову еволюцію духовної і тілесної сутностей головної героїні від опозиції до гармонії.

## **РОЗДІЛ 2. Психологічний профіль персонажа історії**

### **2.1. Психотип людини / персонажа: подорож героя за книгою «Тисячолікий герой» Дж. Кемпбела**

Існує багато класифікацій психотипів людської особистості. Зокрема, деякі з них:

1. **Типи темпераменту за Галеном** («De temperamentis»): Цей класичний підхід використовує чотири основні типи темпераменту: холерік, сангвінік, меланхолік, флегматик. Гален пов'язав їх із медичною теорією Гіппократа про переважання в тілі кількості певної рідини: жовтої жовчі, чорної жовчі, крові чи лімфи/слизу. Арістотель продовжував цю лінію та пов'язував типи темпераменту вже із властивостями лише крові.

2. **Типи особистості за Карлом Юнгом** («Психологічні типи» (1921)). Теорія Карла Юнга описує вісім основних типів особистості на основі відношення до світу, способу сприйняття і обробки інформації. Поділивши всіх людей на два основні типи: екстравертів та інтровертів, кожен з цих типів він також розділив на розумовий, емоційний, сенсорний та інтуїтивний типи.

3. **П'ятифакторна модель особистості (Big Five)** (Р. Маккрей та П. Коста, «A Five-Factor Theory of Personality» (1990)): Цей підхід використовує п'ять основних факторів для опису особистості: екстраверсія, приємність, сумісність, стабільність і інтелект.

4. **Класифікація типів Маєрс-Бріггс** (англ. Myers-Briggs Type Indicator, MBTI). За основу беруться 4 Юнгівських типи (розумовий (логіка), емоційний (етика), сенсорний та інтуїтивний) та дихотомія «екстраверт-інтроверт»; але, на відміну від Юнга, один з типів завжди вважається переважаючим, тому замість 8 психотипів виходять 16. Ця класифікація не вважалася науковою.

5. **Теорія соціоніки**: Ця класифікація також описує шістнадцять типів особистості, що базуються на класифікації Юнга, але розроблена окремо від класифікації Маєрс-Бріггс, та подавалася як науковий підхід. Для спрощення розуміння кожного з психотипів, для його позначення були створені умовні назви на основі існуючих історичних постатей. Основоположницею класифікації виступила литовська економістка Аушра Аугустінавічюте; пізніше її класифікацію закінчили її послідовники. Однією з перших інституцій, яка досліджувала соціоніку, став Університет ім. Т. Шевченка, в якій виникла Київська школа соціоніки. Соціоніка багато де вважається псевдонаукою.

Існує багато різних класифікацій психотипів, як наукових, так і умовних, але більшість з них засновані на типах темпераменту та психотипах К. Г. Юнга. Важливою для вивчення є його ж теорія архетипів. Архетип за Юнгом являє собою універсальну, вроджену модель людини, яка відіграє певну роль у впливі на поведінку людини. Архетипи Юнга представляють собою переважно образи, персонажі, в кращому випадку – ролі, в набагато меншій мірі – сюжети. У якості найважливіших архетипів Юнг виділяє архетипи Самості, Тіні, Персони, та дихотомії Аніма-Анімус. Обидві теорії К. Г. Юнга були розвинені в області психології, але теорія архетипів також стала особливо використовуваною у сучасній культурології.

Поняття архетипу вийшло за межі психології, та стало широко використовуватися у працях по сторітелінгу щодо літератури та кінематографії. Певною мірою, будь-який міфічний, літературний і

кінематографічний Герой відповідає певному архетипу. Архетипічний сюжет – послідовність втілення характерної лінії поведінки героя в певних обставинах [12].

Одним із дослідників-релігієзнавців, який використовував психологію у своїх дослідженнях, був Джозеф Кембелл. Серед його робіт книги: «Міфи, в яких нам жити» та «Тисячолікий герой». В них, спираючись на праці З. Фройда, К. Юнга, а також на етнографічні дослідження, Д. Кембелл виводить теорію мономіфу – загального шаблону, на якому вибудовуються міфи всіх народів світу. Ця теорія іноді критикується у громадах етнографів, істориків, літературознавців – втім, сама книга не тільки вміщує велику кількість важливої інформації, але й має вплив на сучасну культуру. Навколо моделі подорожі героя Дж. Кемпбела побудовані теорії сторітелінгу Р. Маккі, Л. Кім, О. Мітті, тощо. Нон-фікшн роботи цих письменників стали основою для багатьох сценаріїв голлівудських фільмів та серіалів.

Скитання і подвиги героя відображають процес **індивідуації** – **становлення та розвитку особистості**, досягнення нею повноти та цілісності буття. Цей процес, за Юнгом, полягає у безперервному розширенні свідомості, посиленні його функцій та можливостей. Центр свідомості особистості (его) – це і є активний, діяльний суб'єкт, а метафорично – герой, головний персонаж міфу чи казки. Індивідуація в міфі представлена серією героїчних подвигів, головні з яких – перемога над чудовиськами (уособлення несвідомих змістів або комплексів) та здобуття чарівної нареченої (інтеграція жіночого початку). У юнгіанстві відповідні архетипи структури особистості називаються тінню та анімою. Его, тобто сам герой, має зустрітися з тінню, наприклад, змієм або драконом, і, перемігши її, возз'єднатися з анімою, в ролі якої може виступати кохана, царівна та ін.

Підсумком процесу індивідуації є становлення самості – початкової потенційної цілісності особистості, яка, як свідчить Юнг, «попри свою даність, може бути пізнана остаточно. Его, за визначенням, підпорядковане

самості і належить до неї як частина до цілого». Мудрість і велич героя після закінчення важких випробувань висловлюють ідею могутності самості.

Перша стадія міфологічного шляху героя – яку ми позначили як **"поклик до мандрівок"** – означає, що доля покликала героя і перенесла центр його духовного тяжіння за межі його суспільства, в область невідомого. Ця доленосна сфера, що тане як небезпеки, так і скарби, може бути представлена по-різному: це може бути справді інша місцевість, або кардинально інші обставини на тій самій локації; але це завжди виявляється місцем дивовижно мінливих і поліморфних створінь, неймовірних мук, надлюдських звершень і невимовного захоплення. Герой може сам, за своєю власною волею, вирушити у свої мандрівки, або ж він може бути посланий або віднесений у свою пригоду якоюсь доброзичливою чи зловмисною силою. Внаслідок цього сила перетворення переносить поставлену перед героєм проблему на рівень нових вимірів, де вона раптово та остаточно вирішується.

**Області незвіданого** (пустеля, джунглі, морські глибини, далека земля тощо) є відкритим полем для проєкції змісту несвідомого. Тому кровозмішувальне лібідо та батьковбивче деструдо індивіда та його суспільства відбиваються в образах. Перейшовши через поріг, герой опиняється у фантастичній країні з напрочуд мінливими, неоднозначними обрисами, де він має пройти низку випробувань. Це улюблена частина міфу-пригоди. Вона склала цілий світ літератури про дивовижні мандрівки, змагання та судилища. Герою неявно допомагає порадою, амулетами та таємними силами надприродний помічник, якого він зустрічає перед входом до цієї країни. Або ж може бути так, що про існування милосердної сили, яка всюди допомагає йому в цьому надлюдському переході, він уперше дізнається тільки тут. Отже, виходить, що якщо будь-хто – в якомусь суспільстві – робить небезпечну подорож у пільму, навмисно або навмисно сходячи в звивисті закутки свого власного духовного лабіринту.

Історія досягає третього акту завдяки існуванню останнього, найскладнішого випробування; у міфах народів світу це міг бути буквально найстрашніший монстр. Центральною точкою героя, яка знаходиться ближче до кульмінації твору, або й складає її, є умовна (або й реальна) **смерть героя**, з якої він має відродитися, ніби Фенікс з попелу – і, врешті-решт, **трансформуватися** у таку істоту, яка здатна перемогти того монстра. Власне, те, у що трансформувався герой, і є основною ідеєю універсального міфу – а в нашому випадку, історії. У Дж. Кемпбелла, як і у загальній драматургічній моделі, подорож героя відбувається заради цієї зміни, набуття власного Его та самості.

## **2.2. Психологічний аналіз персонажів опери «Дон Жуан»**

Опері «Кармен» та «Дон Жуан» мають багато спільного. По-перше, сюжети кожної з них відбуваються у або близько Севільї. І якщо іспанський колорит у опері Бізе складає важливу частину індивідуальності опери, то можливість такого колориту у опері Моцарта проігнорована повністю. По-друге, що більш важливо – обидва герої належать до типажа «повстанця проти суспільної моралі». І якщо в оригіналах (Проспера Меріме та Тірсо де Моліни відповідно) тон повіствування більше схиляється до засудження головних героїв та повчання, як робити не слід – то у операх їх творці концентруються на дидактичному моменті в набагато меншій мірі. Кармен та Дон Жуан вбачаються не як порушники суспільної моралі, яким був даний шанс виправитися, але вони обрали це не робити, за що і були покарані. У операх вони постають частково як герої, які кинули виклик суспільству. Навряд чи їх всі їхні дії вбачалися позитивними (хоча такий погляд можливо просувати в якості режисерського рішення), але позитивно трактувалися певні їх риси – це свобода, іноді навіть до абсурду. І Дон Жуан, і Кармен

відмовляються навіть перед обличчям смерті відступитися від власних принципів – і платять найвищу ціну за те, щоб бути собою [23].

Дон Жуан як герой, був використаний до Моцарта у багатьох творах: зокрема, п'єсах Мольєра, Т. Корнеля та Гольдоні, а також в балеті К. Глюка й опері Л. Керубіні. Втім, саме опера Моцарта підняла персонажа на ще вищий рівень популярності, а список митців, які використали його, вражає: в літературі та драматургії це Е. Т. Гофман, Байрон, О. де Бальзак, П. Меріме (важливо помітити, за 11 років до створення новели «Кармен»), А. Дюма, Ш. Бодлер, Б. Шоу, Л. Українка; в музиці – Р. Штраус. Але при дослідженні Дон Жуана як персонажа багатьох світових творів, варто розрізняти його культурологічно-міфологічну складову від психологічної. Дон Жуан з точки зору світової культури вже давно став одним з архетипів, та є частиною всесвітнього міфу про спокусника; а от Дон Жуан як представник візії конкретних творців має більш психологічну та особистісну сторону.

Крім того, що бачення певного розповсюдженого персонажа певним творцем саме по собі вносить індивідуальність, ми вже знаємо про особливість саме Моцартівсько-ДаПонтівської версії Дон Жуана – фокус на свободі його особистості, а не на повчанні. Цьому сприяє трагікомічність обраного Моцартом жанру «веселої драми» – після веселощів та переодягань у душі опери *buffa* несподівана трагічна розв'язка розриває повністю буфонадну течію опери. Останній фінальний ансамбль, який співають інші персонажі опери, у багатьох постановках опускається. З зовнішнього боку рішення провести оперу в багатьох місцях у комічному ключі може здатися результатом зневаги над персонажем Дон Жуана. Але насправді, в музиці Дон Жуан постає особистістю – він, справді, боїться всього надприроднього, що з ним стається, але водночас він не зраджує собі.

В цьому і полягає психологічна сторона моцартівського Дон Жуана – її наявність робить його більше схожим на людину. Замість того, щоб бути деперсоніфікованим, звичайним представником певного архетипу, який використовується для повчання та засудження певного образу життя, Дон

Жуан стає звичайною людиною. Реальна людина все ще належить до певних архетипів, але в реалістичному героєві присутня як і міфологічна його іпостась, так і психологічна. Дон Жуана можна представити не тільки як певний символ, що має постраждати в ім'я дидактичної ідеї – це може бути і знайома нам у реальному житті нарцисична особистість, яка не рахується з почуттями інших людей. Саме в цьому і є парадокс Дон Жуана. Людини, одну особливість якої – свободу – можна оспівувати, а другу – відсутність емпатії та поваги до жінок, насильницькі дії, обман, підстава близьких людей – можна засуджувати. Саме через це письменники та композитори після Моцарта мали бажання по-своєму переосмислити долю Дон Жуана – в тому числі, наприклад, очищення та покаяння героя у версії Проспера Меріме.

Важливим аспектом є те, як Дон Жуан змінює людей навколо себе, йдучи по своєму шляху героя. Зокрема, Лепорелло може бути цікавий не тільки як представник театрального амплу невірного та сварливого слуги, яке походить ще від комедії масок. Ми можемо спостерігати приклад нездорової залежності – з одного боку, Лепорелло дійсно постійно бере участь у авантюрах пана, з іншого – постійно в цьому сумнівається. Можна сперечатися, чи залишився б Лепорелло, якби Дон Жуан не запропонував йому більше грошей, але ми, певно, можемо погодитися з думкою, що гроші навряд чи були єдиною мотивацією залишитися.

У схожій ситуації залежності від Дон Жуана знаходиться і Донна Ельвіра. Вона також не може визначитися зі своїми відчуттями, а її намагання врятувати спокусника навіть перед його кінцем можуть свідчити про розвиток Стокгольмського синдрому.

Як стверджує Куо Лю образ Дон Жуана має особливу здатність бути сучасним для кожного історичного періоду [11]. Характер є унікальним для історії опери, тому завдяки йому відкрито нову проблематику філософської драми. «Рух від комічного в бік серйозного у трактуванні історії севільського спокусника назавжди повертає сюжет про Дон Жуана для європейської аудиторії у напрямку розв'язання вічних онтологічних запитань, що їх

основи заклав Платон на початку європейської цивілізації. Моцарт формує основну колізію твору як співставлення двох принципів існування людини: у русі постійних змін і у непорушності певних догм, у русі яскравого потоку життя й у холодній незмінності смерті як застиглого страшного інобуття життєвої динаміки. Симптоматично, що К'єркегор називає сюжет про Дон Жуана «найбільш музичним» сюжетом» [11, с. 110].

Загальнолюдське та музичне зливаються у «Дон Жуані», тому спостерігається екзистенційний вибір. Все це відзеркалено ще й у симбіозі мови музики та жанрами танцю, які втілено пластикою, надаючи життєвість людського буття у виразі головного героя.

Дон Жуан – це архетипічний персонаж, який символізує безмежну пристрасність, маніпулятивність і пошук задоволення. Його психологічний портрет можна розглянути через кілька ключових аспектів. По перше, це харизма і привабливість. Дон Жуан володіє незаперечною харизмою, що дозволяє йому легко завойовувати жінок. Його впевненість у собі і вміння спілкуватися роблять його привабливим для оточуючих. По друге – маніпулятивність. Він часто використовує інших людей для досягнення своїх цілей. Дон Жуан може бути хитрим і обманювати, щоб отримати бажане, не зважаючи на почуття інших. Третью рисою психологічної характеристики цього персонажу є бажання свободи. Дон Жуан прагне до абсолютної свободи і незалежності. Він не любить прив'язуватись до кого-небудь і уникає серйозних стосунків, оскільки вони обмежують його свободу.

Треба зазначити й четверту рису притаманну цьому герою – пошук задоволення. Основна мотивація Дон Жуана – це задоволення своїх бажань. Він живе в моменті і не замислюється про наслідки своїх дій. Наступною рисою є внутрішня порожнеча. За зовнішньою впевненістю часто ховається відчуття порожнечі і незадоволеності. Дон Жуан може відчувати, що його життя поверхневе, і що він не здатний на справжні почуття.

Для Дон Жуана характерним є страх перед зобов'язаннями, перед емоційною близькістю, який змушує його уникати серйозних стосунків, що може призводити до самотності.

Дон Жуан часто перебуває в конфлікті з соціальними і моральними нормами. Його поведінка викликає осуд, але він не звертає на це уваги. Цей комплексний портрет робить Дон Жуана цікавим і суперечливим персонажем, який продовжує привертати увагу в літературі та мистецтві.

Якщо мати на увазі особливості виконання вокальної партії цього персонажу, то треба пам'ятати одного з найвідоміших тенорів, завдяки якому й був досягнутим психологічний успіх. Мануель Гарсія є родоначальником династії знаменитих тенорів, навіть головою вокальної школи, заклав основи великої італійської традиції у співі [22; 27; 33]. Він – автор вокального методу, який і понині вважається зразковим. Людина експансивний, аристократичної зовнішності, з правильними рисами виразного, гідного кисті Веласкеза особи, володів голосом потужним, гарячим і гнучким, красивого тембру, яким він керував з майстерністю віртуозним, переходившим часом в самозамилування. Мануель Гарсія справив у співі справжню революцію, оголосивши війну сопраністам XVIII століття, хоча і перейняв від них, як справжній діалектик, віртуозність укупі з культом імпровізації. Це йому належить історична заслуга воскресіння з мертвих "Дон-Жуана", який багато років перебував у забутті і був поставлений в Парижі за наполяганням Гарсія. Він довгий час жив у Неаполі, де залучив до вокального мистецтва свою диво-дитину, Марію Фелісіту, і в Римі, де був учасником провалу «Севільського цирюльника», написаного його другом Россіні.

### **2.3. Психологічний аналіз персонажів опери «Кармен»**

Персонаж Кармен, за аналогією з Дон Жуаном, також вивчає свободу її особистості; її характер також можна назвати нарцисичним. В першу чергу

вона думає про себе; про долі інших не думає, або їй байдуже. Коли їй чогось хочеться, вона хоче це відразу, а коли їй це набридає, вона відразу цього позбувається. Її егоцентричність та егоїстичність стає причиною того, що Кармен не має кордонів, які стосуються інших людей. Її єдина межа - це її власна гордість, якою вона не готова поступитися навіть перед обличчям смерті [23].

Кармен розуміє свою поведінку та успіхи власних дій. Незважаючи на спонтанність, вона вміє віртуозно брехати і обманювати, що свідчить про її проникливість у свою поведінку. Певно, саме через це, коли карти показують їх долю загибелі, вона швидко цьому вірить і приймає можливу смерть як належне. Ідучи до Дона Хосе в останній дії, вона усвідомлює ризики. Це вказує на неоднорідність її вибору – підкорятися ситуації, чи ні. При можливості бути спійманою у першій дії їй доводиться використати весь свій звабливий арсенал; акуратно вона діє й у 2–3 діях, а також під час контрабандистських дій. Тому не можна сказати, що в неї не існує інстинкту самозбереження. Через це виникає важливе питання: чому Кармен саме щодо Дона Хосе не використала свої хитрощі та ресурси, не спробувала втекти із Ескамільйо та друзями-циганами, сховатися; не спробувала зманіпулювати новим коханцем для того, щоб зупинити ревнивця (певно, тореадор з радістю б все-таки звершив дуель, яку вони не змогли розпочати)? Чому саме в такому випадку Кармен проявляє небачену досі покірність перед долею?

Відповідь на це питання є ключовим аспектом в її психологічному портреті. По-перше – Кармен притягають неординарні особистості. Саме тому вона звертає увагу на Дона Хосе – єдиного, хто не дивився на неї; і тому ж вона йде до нього у останній дії. Ми вбачаємо, що це пов'язано з її гордістю та небажанням мінятися, а не лише з коханням до Дона Хосе. І це бажання довести її незалежність від будь-чого та будь-кого і штовхає Кармен піти довести цю думку колишньому коханому – і всім поруч, які після смерті будуть ще більше впевнені в тому, яка ж вона була вільна. Це бажання може бути порівняне з дитячою образою та бажанням довести навіть попри те, що

прекрасно розуміє можливі наслідки – наприклад, вона дражнить Цунігу у першій дії, не відповідаючи на слова, а також насміхається над Доном Хосе, який не дає їй проходу.

Це небажання поступатися власною свободою також має сенс не тільки з психологічної, але й з драматургічної сторони. Саме тут ми підіймемо відкладену після другого розділу тему подорожі героя. За основною «формулою» подорожі герой має під впливом обставин змінюватися, і, врешті, трансформуватися й стати виразником ідеї міфу. Кармен і Дон Жуан – представники героїв, які працюють, якщо так можна виразитися, по «антиформулі». Їхня загибель також драматургічно підтверджує основну ідею – тому що за відсутності певної зміни, через повне небажання їх мати, вони не здібні до трансформації.

Важливо також проаналізувати постать іншого головного героя опери – Дона Хосе. Його залежність може мати зародки у його прив'язаності до матері. Звичайно, любов та повага до матері є абсолютно нормальною та здоровою стороною – ба, навіть тим, що рятує в певний момент від чар Кармен. Хосе пройшов через зміну емоційності: перед Мікаелою він намагається не надто висловлювати свої почуття та емоції, а з Кармен, навпаки, спілкування супроводжується цілою гамою емоційних проявів. Так само як і у випадку з Дон Жуаном та Донною Ельвірою, Кармен, як нарцис, приваблює до себе залежного Дона Хосе [31]. Коли вона з'явилася в його житті (можливо, дійсно через магію), він не в змозі мати думку, що Кармен не буде належати йому. У другій дії він готовий вибачатися та самопринижуватися, щоб вона з ним залишилася – можливо, саме через це Кармен остаточно розлюбила Дона Хосе.

Стосунки Кармен з Ескамільйо, за моделлю сучасної психології, є здоровими – стосунки двох повноцінних індивідів. Ескамільйо жодного разу не благає та не принижується перед гордою циганкою. Його холодність та самоконтроль, певно, є наслідком його професії матадора. Часто Ескамільйо звинувачується у поверховості відчуття до Кармен, а фокус до його

персонажа залишається на зовнішньому рівні. Тим не менше, ми вбачаємо в ньому дещо глибший психологізм. Зокрема, він не вбачає себе володарем Кармен, який завдяки своїм стражданям «заслужив» її покірність. На відміну від Дона Хосе, він жодного разу не причинив їй образ (можливо, й через те, що не встиг). Скоріш за все, вони обидва розуміли тимчасовість їхнього роману, не маючи з тим великих проблем. Він давав Кармен те, що вона так потребувала – простір для свободи, а вона йому – адреналін та відчуття тієї самої свободи – то чи не був їх роман найкращим, що могло статися в їхньому житті при їх характерах?

Важливо помітити різницю між Дон Жуаном та Кармен з гендерного аспекту. Раніше дії обидвох персонажів вважалися негативними, але за нинішньою мораллю, по суті, Кармен нічого протизаконного не зробила, а її дії завдають значно меншої шкоди. Якщо Дон Жуан силою зваблював жінок, порушував їх простір, підставляв свого слугу і, найголовніше, убив людину, то Кармен просто обрала іншого чоловіка, коли її кохання до попереднього згасло – що в деяких суспільствах навіть не вважалося зрадою. Саме тому нескладно переосмислити постать Кармен у феміністичному плані. Її смерть у опері стала черговим випадком жіночої смерті. Слова Дона Хосе, що тримає щойно вбите тіло, про те, що він її кохає, звучать вельми сюрреалістично. Але, так само, як і Кармен звершила подорож, Дон Хосе також пройшов свій шлях – від чесного та відданого солдата, який любить свою матір та поважає невинну дівчину, любов дитинства – до ревнивця, який загубив все, що мав – матір, службу, Мікаелу (забувши її через Кармен), та у своїй відсутності самоконтролю та мотивації наносить смертельний удар. Бачення того, хто винуватий у цій ситуації – Кармен, Дон Хосе, чи Злісна Доля, яка все наділяє трагедією – вже може стати частиною режисерської інтерпретації опери.

Кармен – це персонаж, який уособлює сильну, незалежну і пристрасну жінку. Її психологічний портрет можна охарактеризувати через такі особливості. По-перше, це сила і незалежність. Кармен є символом жіночої

сили та незалежності. Вона не підкоряється традиційним соціальним нормам і живе за своїми власними правилами. По-друге – пристрасть. Її характер визначається глибокими емоціями і пристрастю. Кармен відчуває життя на повну, що проявляється в її стосунках, мистецтві та способі життя. Як і Дон Жуан, Кармен має своєю рисою маніпулятивність. Кармен може використовувати свою привабливість і харизму для маніпуляції оточуючими, щоб досягти своєї мети.

Вільнодумство – риса, яка робить характер Кармен особливим. Вона цінує свою свободу понад усе і не бажає піддаватися контролю чи обмеженням з боку інших. Це вільнодумство часто призводить до конфліктів з чоловіками, які намагаються завоювати її. Трагізм полягає в тому, що незважаючи на свою силу, Кармен піддається впливу обставин і людей, що призводить до її трагедії. Бажання свободи і незалежності зрештою стає причиною її загибелі. Одна з найпривабливіших характеристик персонажу – це, звичайно, сексуальність. Кармен є символом сексуальної свободи і жіночої сексуальності. Вона впевнена у своїй привабливості і використовує її для маніпуляції та досягнення своїх цілей.

Треба також пам'ятати й про конфлікт із суспільством. Поведінка героїні часто викликає осуд з боку суспільства, що створює напругу між її бажаннями і очікуваннями оточуючих.

Кармен – це складний персонаж, який поєднує в собі силу, пристрасть і трагізм, що робить її однією з найяскравіших жіночих фігур у світовій літературі та мистецтві.

Якщо говорити, про передачу психологізму героїні завдяки голосу виконавця, то на погляд авторки даної бакалаврської роботи, можна навести приклад Реджини Резнік – однієї з найвідоміших виконавиць ролі Кармен [30–37]. Співачка походить з родини єврейських емігрантів з Бердичева. Її вчителями були Розалі Міллер, Фріц Буш, Джузеппе Данізе. Закінчила Hunter College, 10 місяців по тому дебютувала в грудні 1942 року в ролі леді Макбет в опері Верді Макбет (New Opera Company, диригент – Фріц Буш). Через

кілька місяців виступила в операх Фіделіо (Леонора) і Кармен (Мікаела), якими диригував Еріх Клайбер. Виконана нею арія з опери Ернані принесла їй перемогу в конкурсі Metropolitan Opera Auditions of the Air і контракт з Метрополітен-опера на сезон 1944-1945 рр. [30–37].

Спочатку співачка співала як драматичне сопрано з багатим і яскравим вокалом. Її порівнювали з легендарною Розою Понсель. У 1953 році диригент Клеменс Краус припустив, що насправді голосом Резніка є меццо-сопрано. Співачка розуміла, що її вокал набуває все більш темного забарвлення. З самого початку сценічної кар'єри про Регіну Резнік говорили як про виконавицю з сильним і яким голосом, в якому відчувалася велика гнучкість, необхідна для віртуозних пасажів, що й характерно для виразу особливостей психології Кармен.

## **ВИСНОВКИ**

Щоб зробити висновки у нашій роботі, ми маємо згадати про те, що тематика цієї роботи стосувалася майже виключно психологічного аспекту опер. Ми не торкалися власне музики цих опер; але варто пам'ятати, що весь аналіз в ідеалі має виконуватися для вивчення персонажів та до постановки опери. Музика є засобом, що виражає загальну ідею. Музика не потребує контексту про те, поганим чи хорошим персонажем є Дон Жуан та Кармен. Музика показує відчуття Свободи та Особистості героя незалежно від етичної оцінки ситуації.

В результаті проведеної роботи досягнуто мети, яку ставила перед собою на початку її авторка: досліджено психологічний профіль головних героїв опер «Дон Жуан» В.А. Моцарта та «Кармен» Ж. Бізе» на основі аналізу наукових джерел з психології, музичної літератури та теорії музики було опрацьовано достатню кількість наукових джерел з історії написання та постановки опер «Дон Жуан» В. А. Моцарта та «Кармен» Ж. Бізе. Також

опрацьовано сучасні доробки з психології. На їхній основі досліджено психологічні особливості головних героїв опер.

Виявлено, що творці опери були психологами від природи. Поряд з цим існує логосфера оперної творчості, яка функціонує на власних метафоричних началах (візуальній сценічно-видовищній, вербальній словесно-поетичній, музично-звуковій вокально- та інструментально-інтонаційній), які набувають сталого значення та виступають змістовими осередками оперної дії.

Доведено, що у процесі інтерпретації музичного твору відбувається пошук особистісних цінностей. Це сприяє розвитку емоцій, волі, почуттів, інтуїції, натхнення людини. В опері, як у виді мистецтва, в якому дуже довгий час превалювала певна традиція, зображення питань смерті та статі мало певні тенденції, хоч мало індивідуальне втілення.

Спостережено: питання смерті є однією з основних причин, яка поділяє опери на трагічну і комічну. Існує диференціація філософського, повсякденного розуміння й сприйняття суперконцепту «смерть». Смерть у операх наступала в різних обставинах, за різних причин: убивство, самогубство, смертна кара, смерть від хвороби і навіть смерть від безумства чи втрати життєвих сил. В трагедіях значення смерті зазвичай була невідворотнім та очікуваним явищем; вона позначала катарсис для реципієнта. У драмах, смерть могла наступати в результаті конкретних людських дій, які можна було уникнути. Особливістю смертей у операх є відмінність жіночих та чоловічих смертей. Операм притаманна дихотомія «кохання-смерть», але кохання, в його класичному значенні любові чоловіка та жінки, має ширшу роль: рідко коли смерть існує у відриві від кохання. Проблема вибору людини піднята до рівня сутнісних питань існування, а істину можна зрозуміти завдяки власному досвіду. Тому трагічність фіналу перекреслює моралізаторство. Прем'єра вистави «Кармен» не відразу була сприйнята публікою, оскільки тут стверджувалися стосунки у форматі вільної любові, тобто можна було спостерігати зневагу до традиційних

християнських цінностей. В опері можливе застосування драматургії в контрастах на стику двох асоціативних прийомів.

Поняття архетипу вийшло за межі психології. Архетипічний сюжет – послідовність втілення характерної лінії поведінки героя в певних обставинах. Скитання і подвиги героїв відображають процес індивідуації – становлення та розвитку особистості, відбиваючи область незвіданого.

Опери «Кармен» та «Дон Жуан» мають багато спільного: обидва герої належать до типу повстанця проти суспільної моралі. Кармен та Дон Жуан вбачаються не як порушники суспільної моралі, яким був даний шанс виправитися, але вони обрали це не робити, за що і були покарані. Образ Дон Жуана має особливу здатність бути сучасним для кожного історичного періоду і передавати ті актуальні для людей ідеї і настрої. Загибель Кармен і Дон Жуана драматургічно підтверджує основну ідею – вони не здібні до трансформації.

Досліджено різницю між Дон Жуаном та Кармен з гендерного аспекту. Нескладно переосмислити постать Кармен у феміністичному плані. Її смерть у опері стала черговим випадком жіночої смерті.

Подальшими розвідками можуть бути спроби з наукової точки зору описати особливості музичного виразу психологічних поштовхів внутрішнього світу персонажів та їх вплив на глядацьку аудиторію із застосуванням психологічних тестів та сучасних методик.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко Ю. Аналіз образів-персонажів на засадах психології вчинку // Українська література в загальноосвітній школі. – 2013. – № 1. – С. 11–14.  
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ulvzsh\\_2013\\_1\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ulvzsh_2013_1_4) (дата звернення: 12.01.2025).

2. Воскобойнікова Ю.В. Фінал опери Ж. Бізе «Кармен»: композиторська режисура як основа виконавської інтерпретаційної моделі // *Культура України*. Вип. 76. 2022. С. 91-103.
3. Драганчук В. М. *Музична психологія і терапія : навч. посіб. для студ. спец. "Музичне мистецтво" /* передм. Л. Кияновської ; Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. – 230 с. URL: [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9393/1/Drahanchuk\\_Muzychna\\_psyholohiya\\_terapiya\\_Posibnyk.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9393/1/Drahanchuk_Muzychna_psyholohiya_terapiya_Posibnyk.pdf) (дата звернення: 12.01.2025).
4. Касьянова О. Пластичне вирішення образу головної героїні в опері Ж. Бізе «Кармен» // *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2022. №. 1 (54). С. 105-118.
5. Кобиляцька Г. С. Опера-найвеличніше досягнення всіх часів // *XXXII International scientific and practical conference «Global Trends and Direction of Scientific Research Development»(July 31-August 2, 2024)*. International Scientific Unity, Germany, 2024. С. 38-43.
6. Ковмір Н.В. До питання становлення проблематики музичної психології. *Young Scientis*. № 10 (50). October. 2017. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/63.pdf> (дата звернення: 12.01.2025).
7. Король Л. С. Концепт "Смерть" в українському культурогенезі // *Література та культура Полісся*. Вип. 44: До 80-річчя з дня народження проф. Н.М. Арват /відп. ред. і упорядник Г.В.Самойленко. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2008. С. 260-267.
8. Косінська Н. Л. Інтерпретація музичних образів у процесі вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва // *Академічні студії*. Серія «Педагогіка». 2021. Т. 1. №. 4. С. 113-120.
9. Коток Д. О. *Тема кохання в оперному мистецтві. Творчий проект*. Київ: Інститут сучасного мистецтва, 2022. 69 с.

10. Куо Лю. «Дон Жуан» В.А. Моцарта: унікальність оперного амплуа головного героя // *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 72. Т. 2. 2024. С. 102-107.
11. Мельничук М. М. *Теоретичне дослідження кінематографічних образів у рамках аналітичної психології К.Г. Юнга*. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/8042/1/Melnichuk.pdf> (дата звернення: 02.02.2025).
12. Мишков В. В. *Героїка в опері*. Київ: Навчально-науковий інститут перформативних мистецтв, 2024. 77 с. 2024.
13. Назар-Шевчук Л. *Амбівалентність: все той же Моцарт, та інший Дон Жуан (про нову постановку Василя Вовкуна у Львівській опері) або три лектури на тему Дон-Жуана*. URL: [https://www.academia.edu/37721200/Дон\\_Жуан\\_три\\_лектури\\_на\\_те](https://www.academia.edu/37721200/Дон_Жуан_три_лектури_на_те) (дата звернення: 08.02.2025).
14. *Основи психології: підруч. / за заг. ред. О. В. Киричука, В. А. Роменця*. 6-те вид., стер. – К.: Либідь, 2006. – 632 с. URL: [https://www.academia.edu/ОСНОВИ\\_ПСИХОЛОГІЇ\\_за\\_ред\\_О\\_В\\_Киричука\\_В\\_А\\_Роменця\\_К\\_Либідь](https://www.academia.edu/ОСНОВИ_ПСИХОЛОГІЇ_за_ред_О_В_Киричука_В_А_Роменця_К_Либідь) (дата звернення: 08.02.2025).
15. *Психологічні виміри особистісної взаємодії суб'єктів освітнього простору в контексті гуманістичної парадигми: монографія / за наук. Ред.. акад. НАПН України С.Д. Максименка*. К.: Видавничий Дім «Слово», 2020. 220 с.
16. Смольницька О. Кармен як вічний образ і архаїчне божество в поезії Віри Вовк: компаративний міфологічний аналіз // *Південний архів (філологічні науки)*. 2017. №. 70. С. 143-148.
17. Цяо Чжи. Шляхи формування оперної логосфери та способи її вивчення. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Т. 1. №. 36. С. 114-125.
18. Чень С. *Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект* : дис.... д-ра філос. музичного

- мистецтва: 025/ Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України. Одеса, 2021. 204 с.
19. Шитін Л. Сильові парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід : дис.... д-ра філос. музичного мистецтва: 025/ Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України. Одеса, 2021. 204 с.
20. A Treasury of Grand Opera: Don Giovanni, Lohengrin, La Traviata, Faust, Aida, Carmen, Pagliacci, Henry Simon. URL: <https://archive.org/details/treasuryofgrando0000unse> (дата звернення: 18.02.2025).
21. Carmen і Don Giovanni. Аналіз. URL: <https://poprostuopera.wordpress.com/2021/10/30/carmen-i-don-giovanni/> (дата звернення: 10.02.2025).
22. Clément C. Opera, or The undoing of women. URL: <https://archive.org/details/operaorundoingof00clem/page/n3/mode/2up> (дата звернення: 12.02.2025).
23. Conrad P. Song of love and death: the meaning of opera. URL: <https://archive.org/details/songoflovedeath00pete/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 15.02.2025).
24. Einstein A. The Mortality of Opera. URL: <https://archive.org/details/essaysonmusic0000eins/page/12/mode/2up> (дата звернення: 18.02.2025).
25. Hu J., Wang Y. Psychopathology of Female Characters in Opera: Dido and Turandot // B. Majoul et al. (Eds.), pp. 235–241, 2023 [https://doi.org/10.2991/978-2-38476-094-7\\_29](https://doi.org/10.2991/978-2-38476-094-7_29)
26. Hutcheon L., Hutcheon M. *Opera: The art of dying*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
27. Hutcheon L., Hutcheon M. *Opera: Desire, Disease, Death*. University of Nebraska Press, 1996. 294 p.

28. Joubert Estelle Women and Gender in Opera History. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge University Press, 2012. pp. 257-275 <https://doi.org/10.1017/CCO9781139024976.016>
29. Judith Fein. Behind the Psychological Scenes in the Opera "Carmen". URL: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/life-is-trip/202207/behind-the-psychological-scenes-in-the-opera-carmen> (дата звернення: 18.02.2025).
30. Kowalski W. Nieśmiertelny Bizet i jego ognista Cyganka w nowojorskiej Metropolitan Opera. URL: <https://teatrdlawszystkich.eu/niesmiertelny-bizet-i-jego-ognista-cyganka-w-nowojorskiej-metropolitan-opera/> (дата звернення: 13.01.2025).
31. Magnus Tessing Schneider. The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1610823/FULLTEXT02.pdf> (дата звернення: 10.02.2025)..
32. Opera, Gender and Death: The Statistics of the Standard Repertoire. URL: <http://www.paminasopera.com/opera-gender-and-death-the-statistics-of-the-standard-repertoire/> (дата звернення: 15.02.2025).
33. Personality Typing in Opera: La Bohème. URL: <http://www.paminasopera.com/opera-characters-and-the-myers-briggs-type-indicator-la-boheme/> (дата звернення: 18.02.2025).
34. Stefanie Posavec. Gender in Opera. URL: <https://miriamquick.com/gender-in-opera-1> (дата звернення: 18.02.2025).
35. The psychology of characters of Bizet's Carmen. Psychologie postav Bizetovy Carmen. URL: [https://is.jamu.cz/th/eq6re/Diplomova\\_prace.pdf](https://is.jamu.cz/th/eq6re/Diplomova_prace.pdf) (дата звернення: 03.02.2025).
36. Trimble M., Letellier R. I., Hesdorffer D. Sudden Death in Opera: Love, Mortality and Transcendence on the Lyric Stage. URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1742049133&tl=ru&lang=en&name=978-1-5275-7276-8-sample.pdf&text=22.%20Trimble%20M.%2C%20Letellier%20R.%20I.%2C%20Hesdorffer%20D.%20Sudden%20Death%20in%20Opera%20Love%2C%20Mortality%20and%20Transcendence%20on%20the%20Lyric%20Stage.&url=https%3A%2F%2Fcambridgescholars.com%2Fresources%2Fpdfs%2F978-1-5275-7276-8-sample.pdf&lr=11463&mime=pdf&l10n=ru&sign=6fb30f78ea62719196b20ee3f9d308cb&keyno=0&nosw=1&serpParams=tm%3D1742049133%26tl%3Dru%26lang%3Den%26name%3D978-1-5275-7276-8-sample.pdf%26text%3D22.%2BTrimble%2BM.%252C%2BLetellier%2BR.%2BI.%252C%2BHesdorffer%2BD.%2BSudden%2BDeath%2BIn%2BOpera%253A%2BLove%252C%2BMortality%2BAnd%2BTranscendence%2Bon%2Bthe%2BLyric%2BStage.%26url%3Dhttps%253A%2F%2Fcambridgescholars.com%2Fresources%2Fpdfs%2F978-1-5275-7276-8->

[sample.pdf%26r%3D11463%26mime%3Dpdf%26l10n%3Dru%26sign%3D6fb30f78ea62719196b20ee3f9d308cb%26keyno%3D0%26nosw%3D1](#)

(дата

звернення: 08.02.2025).

37. Women & music: a history. URL:

<https://archive.org/details/womenmusichistor0000unse/page/n7/mode/2up> (дата

звернення: 12.01.2025).