

ПЕРСОНАЛЬНИЙ ВИМІР ІСТОРІЇ МУЗИКИ

УДК 78.071.2(73)Каллас:782.1](045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301129

ДРАЧ І. С.

Драч Ірина Степанівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

drach.irina2016@gmail.com

© Драч І. С., 2024

ФЕНОМЕН КАЛЛАС

Постать Марії Каллас (1923–1977) — ключова фігура в оновленні оперної традиції. На основі опублікованих матеріалів, досліджень та аудіо-джерел здійснена спроба осмислити вектори тематизації її життя та творчості у просторі сучасної культури. Упевнення у суспільній свідомості культурного феномену *La Divina*, що ознаменувало вихід співачки у «великий час» історії як дійової особи символічного значення, простежується від констатації характерних ознак її *голосу* (трактованого у західній культурі як метафора «самості» людської особистості) — через виявлення домінуючої настанови в інтерпретаціях оперних партій (що пояснює специфіку індивідуально-особистісних акцентів у виконанні тієї чи іншої *ролі*) — до встановлення маркерів публічного *іміджу* у системі масової комунікації та, врешті-решт, означення того смислового навантаження, що бере на себе сучасний *міф* про Каллас. Ці взаємопов'язані аспекти висвітлення «феномену Каллас» дозволили виявити смислову структурованість майже безмежного дискурсу про велику оперну співачку, діагностуючи у ньому наявність певного тематичного ядра, яке фактично ототожнюється із архетиповими «знаками» опери — образами *la innamorata* та *la abbandonata*. Напруження, що виникає між ними, і персоніфікує художню індивідуальність Марії Каллас. Її віртуозне балансування між цими «модусами буття» на сцені, в приватному та публічному житті, з одного боку, як об'єкт різноманітних рефлексій/рецепцій, забезпечує цілісність і самототожність «феномену Каллас» у всіх його проявах, з іншого — задає той генеральний фрейм, у якому розкривається сутність опери як такої.

Ключові слова: оперне мистецтво, вокальне амплуа, сценічна практика, імідж оперної зірки, «практична міфологія».

Вступ. Перший «процес над Каллас» відбувся ще за життя великої співачки, у 1970 році [The Callas Debate]. Тоді, щоб пояснити, чому розмови про «світ опери» зазвичай фокусуються на Каллас, італійське радіо влаштувало зустріч фахівців, які «мали професійні контакти з оперою». Усі запрошені домовилися, що будуть

«розглядати випадок Марії Каллас як історичну подію, наче це сталося сто років тому»¹ [The Callas Debate].

З того часу і «світ опери», і коло до нього причетних осіб кардинально змінилися. Між тим постать *La Divina* не відійшла в архів. Дебати навколо її таланту тривають. Минулорічний ювілей співачки, як і інші пов'язані з її життям круглі дати початку ХХІ століття, не залишилися непоміченими, спровокувавши комерційний успіх нових релізів аудіо- та відеопродукції, музично-сценічних проєктів. Вийшли друком фундаментальні дослідження життя і творчості великої співачки, оприлюднені приватні листи, щоденники, спогади багатьох, хто був поруч з нею і претендував на знання «останньої правди про неї». Продовжують створюватися фільми — і *non fiction*, і *opera ficta*, що тією чи іншою мірою експлуатують зірковий статус співачки, яка за версією *BBC Music Magazine* (2007) очолює Список двадцяти кращих сопрано світу всіх часів. Чи засвоєні уроки її «життя у мистецтві»? Чи вдалося знайти формулу магії Каллас? Ці питання залишаються відкритими. Кожне судження про неї, як і півстоліття тому, є ризикованим, адже інтерпретація інформації, що зберігається у структурах пам'яті про «примадонну століття», далека від однозначності. І кожний, хто хотів би поглянути на світ опери крізь призму її таланту та мистецької долі, навряд чи може, по-перше, претендувати на «останнє слово», а по-друге, узгодити «масив даних», сповнених протиріч, парадоксів, гарантовано звільнившись якщо не від упереджень, то від певних стереотипів сприйняття.

Аналіз публікацій. 100-річчя з дня народження Марії Каллас (1923–1977) стало приводом для появи притаманних заходам «*Im memoria*» множинних рефлексій щодо її ролі в історії оперного мистецтва. Крістоф Різу (Christophe Rizoud) — один із впливових оперних дослідників, президент оперного порталу *Forumopera.com* акцентував основний меседж ювілейних заходів та видань: «Поява Каллас стимулювала ліричне мистецтво, перервавши передбачуваний занепад і започаткувавши ренесанс, наслідки якого ми можемо виміряти і сьогодні... Якби не вона, що було б із оперою? Ніхто не може відповісти, але одне можна сказати напевно: її голос винятковий, її спів неперевершений, її життя романтичне, її особистість незвичайна, її записи незабутні, її месіанський вимір робить її безсмертною в час столітнього ювілею її народження» [Rizoud, 2024].

Очевидно, що сьогодні сприйняття мистецтва Марії Каллас відбувається у середині «непорушного міфу», який є наслідком сакралізації самої постаті співачки. Його транслюють численні спогади, якими підживлюється популярна публіцистика (наприклад, [Gage, 2000; DiGaetani, 2021]). Паралельно відбувається ретельне збирання й систематизація джерел, що зберігають «сліди» буття великої співачки. Їх рестрацію, атрибутизацію і художнє оцінювання взяв на себе критик Джон Ардуан, який вже у рік смерті оперної діви видав книгу під назвою «Спадщина Каллас». У розширеному варіанті книга видавалася не раз. Її автор не тільки був експертом у аудіальному архіві співачки, але й мав досвід живого з нею спілкування [Ardoin, 2003]. Часто бачив співачку на сцені і Майкл Скотт — біограф Марії Каллас, який дослідив кожен з її основних оперних вистав і записів [Scott, 1991]. На його думку, най-

¹ На той час це вже здавалося реальним: «Ми можемо зробити це з двох причин: по-перше, тому що вже кілька років Каллас не виходить на сцену (хоча ніхто не може бути цілком упевнений, що вона не повернеться), а по-друге — тому що її творчість мала такий резонанс у світі опери, що сумнівів у тому, що вона піде у забуття, у її сучасників не було — вже можна ризикувати першим судженням» [The Callas Debate].

кращими у кар'єрі співачки були 1953–1954 роки, а все, що відбувалося після того, оцінюється досить скептично. Його конкретні спостереження важко спростовуються, втім, це не заважає читачам сприймати «другий голос» примадонни як справжнє одкровення.

Перелік видань про Марію Каллас можна продовжувати і надалі. Із завидною регулярністю протягом десятиліть накладаються один на одного життєописи, що переважно маніфестують «Казус Марії Каллас» (або «Марії до Каллас»), створюючи далеко не монолітний багатогарбовий дискурс, який і утворює особливий «культурний феномен» — «*феномен Каллас*», а отже, простір діалогу минулого й сучасності задля проростання майбутнього. У такому аспекті варті уваги дописи скрипаля і диригента Роберта Селецького. Будучи знавцем практики «історично поінформованого виконавства», зокрема імпровізації та риторики доби Бароко, він водночас є поціновувачем творчості М. Каллас. У статті «Виконавська практика Марії Каллас — інтерпретація й інстинкт» автор береться із прискіпливістю справжнього фахівця розібратися у «деталях її величі» [Seletsky R., 2004, p. 587]. Питання, на яке автор дає точні й вичерпні відповіді, поставлене таким чином: «Якими були стилістичні параметри виступів Каллас?» На матеріалі виконання партій в операх бельканто, відродження яких у середині ХХ століття пов'язувалося саме із специфікою її голосу, дослідник знаходить ознаки того, що співачка «радикально компрометує стилі та форми композиторів». Більше того, він впевнений, що «Каллас однаково ставилася до всякого репертуару, створюючи ілюзію своєрідності своїм бездоганно відточеним підходом до музики в цілому» [Seletsky R., 2004, p. 593]. Водночас у статті визнається, що Каллас була здатна відтворити первісну сутність опери, як її розуміли всі оперні реформатори — це здатність до експресії у вимові слова («*affectus exprimere*») та майстерність у «дії під час співу» («*recitar cantando*»). «Музичні ідеї Каллас, — підсумовує Р. Селецький, — аутентичні у самому глибокому сенсі, її мистецтво — це трансцендентне дослідження музики і властивої їй людськості. Ми зворушені її справжністю, тому що виключно через музику вона розкриває найщиріші та найзначніші з наших спільних переживань» [Seletsky R., 2004, p. 601].

Таке максимально розширене та узагальнене трактування показало, з одного боку, базовий онтологічний рівень символічного ототожнення «феномену опери» і «феномену Каллас» у сучасній культурі, з іншого, — проблематизувало оперну парадигму у горизонті конкретної художньої особистості. Яким чином забезпечується зв'язок цих «культурних феноменів» і як досягається цілісність дискурсивних практик, що їх утворюють? Пошукам відповіді на це питання і присвячена дана розвідка.

Мета статті — виявити смислову структурованість майже безмежного дискурсу про велику оперну співачку крізь певні аспекти висвітлення «феномену Каллас» у сучасній культурі.

Наукова новизна. Зрозуміло, що далека від узагальнення всього, що було написано про співачку, стаття не претендує на спростування існуючих оцінок, поглядів та уявлень. Вирішальним при виборі теми стало припущення про те, що «світ Каллас» як унікальний культурний феномен має своє смислове ядро, що забезпечує його цілісність і фактично співпадає із архетиповими «знаками» опери. Розглянутий у цьому дослідженні «феномен Каллас» усвідомлюється як особливий «топос культури», де перетинаються «сюжети» людського буття і оперного мистецтва. Усвідомлена у такий спосіб конфігурація певних дискурсивних практик щодо життя і творчості співачки розкривається як унікальна формація, що утворюється навколо символічного ядра, яке, будучи регулятивним «пунктом опертя», дозволяє попри всю

розгалуженість і багат шаровість зберігати цілісність та відтворювати властиві опері значення.

Методологічне підґрунтя дослідження складають міркування феноменологів, зокрема окремі положення «практичної міфології» Р. Барта (1970), «археології знання» М. Фуко (2003), «фоноцентризму» М. Долара (2022), які вписані у фрейм розробленого О. Самойленко (2020) холістично-інтегративного підходу, спрямованого на осягнення цілісності об'єкта дослідження та потребою опрацювання великого обсягу даних, що містяться у досить різноплановій літературі та інших джерелах. Також залучені ідеї та аналітичні підходи до висвітлення музично-сценічної практики М. Черкашиної–Губаренко (2015), викладені у монографії «Оперний театр у мінливому часопросторі» та засвоєні авторкою статті під час багаторічного спілкування.

Результати дослідження. У сучасній культурі Марія Каллас — добре впізнаваний персонаж. Сприйняття її голосу, співу у різної якості та автентичності аудіо-записів, споглядання візуальної продукції (фото-, кіноматеріалів) спричиняють не менше дискусій, ніж прижиттєві сценічні виступи або публічні скандали. Навколо цього досвіду — теперішнього і минулого — з різною інтенсивністю, але безперервно точаться дискусії, які в окремих випадках виходять на експертний рівень дослідження (презентують точку зору професійної спільноти), проте у більшості своїй орієнтовані на непрофесійний загаль. Фокус суспільної уваги до «феномену Каллас» незмінно зосереджується на трьох «темах»: її голос як такий, її оперні персонажі та її публічний образ («імідж»). Кожного разу низка різних характеристик так чи інакше узгоджується, утворюючи певну конфігурацію персонального міфу (більше або менше наближеного до «життєвої правди»). У тих чи інших варіаціях міф транслюється у соціум, актуалізуючи Присутність *La Divina*. Спробуємо охарактеризувати ці тематичні напрями.

Голос

Перше враження, що його справляють записи Марії Каллас, — дивування. Специфічний тембр її голосу добре вирізняється з-поміж усього звукового розмаїття. Його властивість «не змішуватися» і рельєфно виділятися на будь-якому тлі примушує вслухатися, потрапляючи у полон того артистизму, з яким передається невимовна сутність людських почуттів. Бентежить сама невизначеність голосу стосовно стандартних оперних амплуа, що породжує підсвідоме відчуття непередбачуваності, спонтанності й свавілля у парадоксальному поєднанні глибинного, ніби утробного звуку — якогось «гортанного клекоту» і «матового шовку» невагомим, безтілесних *portamenti*. З цим голосом не можна сперечатися, проте він веде і переконує не як надлюдський поклик. Голос Каллас ніколи не сприймається як богоподібний або олімпійський¹, він є втіленням людської «самості», характеру і пристрасті. Йому чужа екстатичність вагнерівського зразка. Всі, хто береться описувати цей голос, сходяться на епітеті «земний», а отже такий, що мало пасує до вираження чогось «трансцендентного», «духовного» або «потойбічного».

У аудіозаписах різних часів прихильники співачки розрізняють «два голоси». Один — «гігантський, схожий на трубу» [The Callas Debate], другий — починаючи з 1958 року, із «затемненим, майже димним звуком, що дуже пасував змученій Медеї» [Maria Callas International Club]. Протягом яскравої, але блискавичної кар'єри її голос

¹ Відомо, що співачка не була у захваті, коли її називали *La Divina*

не просто зменшився у діапазоні, але й змінився якісно, поглинаючи набуті вокальні руйнації неймовірно полум'яною експресією.

Така подвійність, напевне, була властива Марії Каллас з часів навчання, адже дві її наставниці — Марія Тривелла в Афінській консерваторії та приватна вчителька, іспанська співачка Ельвіра де Ідальго — працювали над розвитком природних даних співачки у різних площинах. У класі першої голос виховувався на основі *spinto repertoire*, що включало багато оперних партій, написаних Дж. Верді та Дж. Пуччіні. Інша ж — мала на меті висвітлити і максимально полегшити вокалізацію для засвоєння техніки колоратурного співу, що потребувало виконання опер раннього бельканто першої третини XIX століття. Можна припустити, що саме внаслідок цього і сформувався той самий *дивний* голос Марії Каллас, який при першому знайомстві у 1948 році так захопив керівника фестивалю *Maggio Musicale Fiorentino* Франческо Сіциліані (*Francesco Siciliani*): «...зі сльозами на очах дуже досвідчений театральний організатор потім заявив, що у нього чудовим чином з'явилося стародавнє “драматичне колоратурне сопрано”, темний і насичений голос, але здатний до живого і виразного співу» [The Callas Debate].

Як старанна учениця, Каллас повною мірою засвоїла широко усвідомлену раціональну вокалізацію бельканто, що гарантовано позбавляла виконавця співацьких дефектів, формуючи м'яку атаку звуку, гнучкість динамічних градацій, єдність тембрового спектру звучання впродовж усього вокального діапазону. При цьому також вдалося зберегти ту властиву від природи «барву» голосу, про яку сама співачка говорила: «Мій тембр був темним, чорнуватим (думаючи про нього, я думаю про густу патоку) і ускладненим обмеженнями у верхній регістрі» [Ardoin, 2003].

Як відомо, тембр — найбільш цінний елемент у співі. У вокальній педагогіці цілеспрямована робота над «вирівнюванням» регістрів фактично спрямована на виявлення однієї незмінної барви, що передає «той рід чутливості, який йому властивий від природи» [Стендаль, 1985, с. 252]. Цю якість серед італійців, як свідчить Стендаль, було прийнято метафорично називати *metallo*. Так само, як із руди виплавляється метал без домішок, так і з природного вокального матеріалу «добувається» артистичний тембр, що співвіднесений з канонізованою системою образності втілюється у вокальне амплуа. Його багатоманітні відтінки можуть бути зведені, як це стверджував М. Гарсія у 1847 році, до тембру *clar* і тембру *sombre* [Garcia M., 1985, p. 72]. Застосовані у співі ефекти «світлотіні» (*chiaro — scuro*) підкреслювали полярність та інтенсивність переживань, які у романтичній естетиці оцінювалися як позитивна якість героя.

Оперні концепції італійських композиторів першої третини XIX століття стимулювали співаків використовувати голос не лише як досконалий мелодичний інструмент фіксованого тембру, а як гармонічний, що дозволяє варіювати обертони на будь-якій ступені звукоряду у певному зв'язку із ладом. Вправою, завдяки якій відпрацьовувалася така здатність, було синкоповане посилення і послаблення звуку (*subito P — subito F*), що мало на меті не тільки регулювання обсягу та інтенсивності звуковидобування, але й дозволяло придати звуку «третій вимір» — або його висвітлити, або затемнити, тобто варіювати вокальне забарвлення.

¹ За декілька днів було змінено вже готову програму фестивалю, до якої включили дебют Марії Каллас в опері «Норма» В. Белліні з диригентом Т. Серафіном (Флоренція, 30 листопада 1948 року).

У 1823 році Стендаль приділив у своїй монографії про Дж. Россіні багато сторінок двадцятип'ятилітній Джудітті Паста, яка вдало користувалася саме таким прийомом, «щоб оживити колорит якоїсь фрази в мелодії або щоб за якусь мить змінити його відтінки — ніжне й зворушливе сяйво на мить затьмарюється, щоб стати багатоманітніше» [Стендаль, 1985, с. 267]. За його свідченням, унікальний голос співачки мав помітні «міжрегистрові тріщини», які з часом ставали все помітніше [Стендаль, 1985, с. 261]. Але попри це їй вдавалося досягати небувалих ефектів, поєднуючи «глухі, нібито здавлені звуки» грудного регістру, що передають «хвилювання та пристрасну тугу», з голосом головним, який є «блискучим, швидким, чистим і має чудову м'якість» [Стендаль, 1985, с. 262].

Цей дієвий засіб індивідуалізації вокального вислову був успішно апробований у виконанні центральних партій в операх «Анна Болейн», «Сомнамбула», «Норма». Згодом нові критерії «рефлексивного стилю», який впровадив Дж. Верді та його наступники, відкинули властиву «техніці старої традиції» дрібну деталізацію та спокусливу принадність на користь виразно експресивного виголошення тексту *con brio*. Таке прочитання потребувало іншого нюансування, дозволяючи виконавцю співати партію в одному тембровому спектрі, педалюючи лише окремі ключові слова.

На такому історичному тлі голос Марії Каллас створював ефект *déjà vu*, точніше «вже чужого», асоціюючись з легендарним мистецтвом «золотої доби» бельканто з тією різницею, що її потужний голос із величезним драматичним потенціалом досягав легкості та спритності, з якими, здавалося, могли впоратися лише тихі голоси обмеженої глибини. З'єднання двох різних амплуа в одному — «драматичному *soprano d'agilità*» стало основним маркером вокального мистецтва Марії Каллас. До цього додався її дар інтерпретатора, який на хвилі відродження забутого оперного репертуару і активного оновлення застарілих сценічних традицій повернув опері статус актуального мистецтва. «Через точність та інтенсивність» Каллас змушує нас слухати по-іншому. Це «око, яке вона вставила нам у вухо», за словами Жан-Жака Гроло, є її «найціннішим спадком» [цит.: Rizoud, 2024].

Ролі

Свідоцтво акторської майстерності *Primadonna Assoluta* залишив Паоло Пазоліні у фільмі «Медея» (1969). Мовчазна і незбагненна, з гіпнотичним поглядом, вона добре витримує крупні плани. Вибір і сюжету, і виконавиці головної ролі у цьому випадку був передбачуваний, його визначив наперед феноменальний успіх Марії Каллас в однойменній опері Л. Керубіні. Зрозуміло, що поява цієї опери на афішах театрів другої половини ХХ — початку ХХІ століття є виключною заслугою М. Каллас, яка не просто довела, що ця вокальна партія з *mezzo*-репертуару зі всім «піротехнічним ексклюзивом високого сопрано» доступна і нинішнім *Primadonna Assolute* [Riggs, 2003, с. 12]. Вона створила достовірний образ жінки, яка кохає і заради кохання йде на все. Чарівниця, пророчиця, онука бога Сонця Геліоса і дочка німфи від царя Колхіди своє кохання до Ясона отримала через помсту Афродіти як покарання — свій рок і невідворотній фатум. У виконавській інтерпретації Марії Каллас Медея набула людського виміру. Цей оперний персонаж — її власний винахід. Експансивна, закохана, не здатна зрозуміти і простити зраду, ця жінка перебуває у жахливому стресі, зберігаючи людську простоту й безпосередність. Її змішані емоції передають-

ся за допомогою мінімальних жестів і мікроміміки, голос гранично накаляє атмосферу у залі La Scala 1953 року, і це добре відчувається у запису¹.

На багато років оперний загал ніби забув, що первинно Керубіні написав цю оперу на французьке лібрето у жанрі *opéra-comique*. Попри мейнстрімні тенденції середини ХХ століття до відновлення в музиці «справжнього минулого», ця опера, завдяки М. Каллас, увійшла у простір сучасної культури у редакції німецького композитора ХІХ століття Франца Лахнера з речитативами замість розмовних діалогів в італійському перекладі.² Ця гібридна версія була відновлена саме для М. Каллас у Флоренції 1953 року (диригент Вітторіо Гі) у рамках фестивалю *XVI Maggio Musicale Fiorentino*. Постановка була настільки успішною, що у Мілані вирішили поставити оперу того ж року.

М. Каллас створює великий трагедійний характер, переживає всю гаму людських почуттів: любов і знемогу, ніжність і ненависть, презирство і лють, мстивість і несамовитість. Цю роль співачка зберігала у своєму репертуарі протягом усієї кар'єри як таку, що ідеально відповідає її голосу і акторському темпераменту. Тут «складність характеру була присутня без форсування голосу, але водночас вона пропонувала максимальний простір для унікальності її сценічної присутності. Медея з'являється на сцені ... і відтепер, з моменту її злісного вторгнення, її присутність нависає над усіма подіями...» [Rose]. Дійсно, про що б не йшлося, у будь-якому оперному сюжеті присутність на сцені Каллас завжди «нависає над усіма подіями»!

«Я йду зараз до Стіксу, священної ріки, там моя тінь чекатиме на вас» — Медея проклинає Ясона, храм горить, натовп у жаху. Це вселенська катастрофа, крізь яку вона проходить, щоб відродитися знов і знов. Відродитися не для тих жахливих моментів, коли вона вихваляється смертю Главки через отруту, яка спалює тіло, або коли вона кличе чорних фурій прийти на допомогу, щоб вбити дітей. Ні! Медея у виконанні Марії Каллас — символ втіленої жіночності, жінки, яка знов і знов переживає стан кохання. «Каллас охоплює всі настрої вимученої антигероїні, від її жахливого першого вступу до карколомної інтенсивності її благання Ясона повернутися до неї в “Torna a me!”». Весь цей час вона зберігає найпрекрасніше легато та безпосередність висловлювання, яку жодна співачка з тих пір не наслідувала. Її сі-бемоль у “Perché Giasone è mio”, верхній сі-бемоль у “senti” безпосередньо перед “Dei tuoi figli” та “Dell'Orco”, і навіть трохи складне верхнє до наприкінці другої дії — все це залишається неперевершеним і приголомшливим» [Rose]. Незважаючи на свої жахливі злочини, її героїня, як носій «трагічної вини», викликає співчуття і кожного ставить обличчям до смерті.

У тому самому ключі М. Каллас прочитує і багато інших оперних сюжетів. Найбільш очевидна схожість з Медеєю проявляється у Норми в опері В. Белліні. Втім, на відміну від зарядженого реформаторськими ідеями Х. В. Глюка і подіями

¹ Мається на увазі аудіо запис вистави 10 грудня 1953 р. з диригентом Л. Бернстайном у *La Scala*. Також зберіглися як ранній запис вистави у театрі Comunale у Флоренції 7 травня 1953 р. (з диригентом Вітторіо Гі) і більш пізні записи — студійний 1957 р. (з диригентом Т. Серафіном), вистави 8 листопада 1958 р. у Далласі (з Н. Решіньо), 30 червня 1959 р. у Ковент-Гарден (з Н. Решіньо), 11 грудня 1961 р. знову у *La Scala* (з Т. Шиппером). Ці матеріали широко обговорюються і детально порівнюються не лише в літературі, але й на численних форум-платформах (див.: [Maria Callas International Club]; [Rose]).

² Італійський переклад цієї версії був підготовлений Карло Дзангаріні для прем'єри у Театрі «La Scala» 30 грудня 1909 р. з Естер Мадзолени у головній ролі.

революційного терору Л. Керубіні, його молодший співвітчизник розставляє інші акценти. Його жіночі персонажі, в тому числі Норма (як і героїні Г. Доніцетті, які повернулися на оперну сцену багато в чому завдяки Марії Каллас), «потрапляють у центр уваги, по-перше, як «слабка стать» (слабкості й беззахисності тут, безумовно, віддано перевагу), а по-друге, як імпульсивні творіння з ніжною, вразливою душею, які живуть серцем і почуттям» [Черкашина, Іванова, Куколь, 1998, с. 202]. Проте співачка переосмислила ліричні образи, наситивши виконання белькантових партій «драматичною колоратурою», привносячи у характери «слабких» героїнь ініціативу і хвилюючу сміливість своїх Джоконди, Кундрі, Ізольти, з якими успішно дебютувала.

У нових стилістичних умовах Каллас вміло використовувала арсенал *Helden soprano* Кундрі, *lirico spinto* Джоконди, доповнюючи його *lirico leggero* Лючії та *drammatico d'agilità* Анни Бoleйн. Така складна і гримуча суміш давала «слабким» героїням ліричних опер енергію, блиск, впевненість і приховану готовність дати відсіч. З незрівняним кокетством М. Каллас, наприклад, виконувала у багатьох концертах каватину Розіни з «Севільського цирюльника» Дж. Россіні¹. Вже початок *Una voce roso fa* ледь чутно проспівується не як лірична кантілена, а з пружним пунктиром, у якому відчуваються удари молодого, пораненого першим коханням серця. А далі — дослухатися до нього, зважувати всі «так» і «ні», переконуючись водночас у своїй красі, ніби дивлячись у люстерко вибагливої колоратури, що зводить «мости» пасажів між регістрами. На мить відчуті загрозу і показати свій норів (*sarò una vipera*). І попри все — з азартом приступати до гри (*farò giocare*). Каллас співає «буду грати», щоразу залишаючись щирою. Її багатозначне *ma*, ніби вимовлене губами, вкрай промовисте. Дійсно, Марія Каллас — неперевершений майстер фрази, «геній рядка»!

Матеріали відео, що збереглися від її виступів, дають уявлення щодо пластики співачки. Вона поводить стримано, рухаючись набагато менше за більшість інших співачок. Це компенсується виразною мімікою, красномовним поглядом і гнучким інтонуванням, що фіксує потужну сейсмічну активність внутрішнього життя персонажа. Героїня зображується так природно і достовірно, що викликає миттєву емпатію слухачів.

Загалом Марія Каллас не була прихильницею суворої спеціалізації ані в оперному співі, ані у виборі сценічних типажів. Вона справляла враження, ніби «співає все» — щось на сцені, щось тільки у студії звукозапису. І грати може будь-яку героїню. Проте «акторської гри» як такої у творчості Каллас немає. Її захоплююча особистість давала достатньо матеріалу для режисерських концепцій таких митців, як Лукіно Вісконті або Франко Дзеффіреллі, яких надихало «проекційне мислення» співачки, здатність сміливо взяти на себе вбивче написання ролі, і головне — те, як вона «використовувала свій нескінченно багатопаровий підхід до музики, з неповторною тонкістю довжини ноти та наголосу, гнучким рубато, контрольованим безпомилково стійким метром, виразно реалізованою динамікою та складними формами фраз для створення живих музично-текстових об'єктів» [Rizoud, 2024].

Марія Каллас, безперечно, «відновила довіру до оперних ролей» [Heurich, 2023], змінивши ставлення до «прекрасного співу» на користь продуманої драматичної інтерпретації — з усіма ризиками, властивими цьому підходу, тобто за рахунок створення звуку, менш чистого, менш красивого у поверхневому сенсі цього слова.

¹ Див., наприклад: Maria Callas sings Rossini, 1959.

Імідж

У клубі оперних знаменитостей Марія Каллас — зірка першої величини. Проте її ім'я та обличчя в інформаційному просторі асоціюється не тільки з оперним істебл-лішментом. Вона цікавить багатьох, кому немає справи до опери і хто, можливо, жодного разу не слухав її спів. Ім'я Каллас «у всіх на устах» не через її художні відкриття або оперні дискусії навколо вокальної спадщини. Секрети успіху, подробиці приватного життя, стосунки з колегами, епатажні витівки, життєві драми, моральні банкрутства — все це цікавить масового споживача чуток, пліток і подійкувань, з яких утворюється портрет знаменитості. Здається, що суспільну увагу підтримує щоразу нова й нова інформація, покликана розширити, поглибити, переосмислити наявне знання, наближаючи до «правди». Проте у випадку із «улюбленцем мас» включається інша програма. Його присутність у сфері публічності жорстко регламентована колом тих очікувань, що пов'язуються з конкретною постаттю. Як правило, очікування виникають на основі сконструйованих умовних типажів, які відповідають уявленням про той або інший фах. Типаж не просто визнаної або знаменитої і «заслуженої» співачки, а справжньої оперної зірки чудово окреслив Т. Бернхард у п'єсі «Знамениті» (1976). Її чекають, про неї говорять, її поява з пляшкою шампанського супроводжується скандалом. «Вона зірка, пане бароне, наймолодша суперзірка», — повідомляє Видавець. «Ви не знаєте, що таке сопрано, яке стало зіркою, — заперечує Диригент. — Зірка — це для всього світу справжнє покарання, треба з цим змиритися» [Драч, 2012, с. 386].

Такого типу типажна характеристика складає базовий рівень публічного іміджу Марії Каллас. Її постать огорнута туманом переказів, легенд і «випадків», де проступають типові ознаки справжньої примадонни *absolute* — зарозумілої, егоїстичної, примхливої, ні в чому не зацікавленої, крім того, що стосується її слави, тієї, яка має намір максимально заощаджувати свій талент для виключних випадків із виплатами колосальних гонорарів. Цей «добре зроблений» шаблон залишився у спадок від музичної журналістики ХІХ століття. Зрозуміло, що серед оточення кожної зірки нескладно знайти інформаторів, які залюбки будуть постачати відповідну «їжу для споживання». Вияв темпераменту, скандальна репутація гарантовано забезпечують присутність примадонни *absolute* у інформаційному просторі, підігривають зацікавленість мас-медіа, де менше всього опікуються питанням, наскільки все, що пишеться, співпадає з реальністю.

У випадку з М. Каллас типовий портрет примадонни доповнюється її крилатою фразою: «Прошу, маестро, ще раз!» і фото, де вона дуже зосереджена на партитурі, в окулярах на кінчику носа. Вимогливість, прагнення до досконалості, прискіпливість до деталей, безкомпромісність включається у публічний образ як меседж: не лише талент, але й працездатність ведуть до слави.

Наступний крок на шляху до підвищення публічного статусу веде на оперний Олімп. Тут відкривається вихід за межі професійного контексту і констатується абсолютно не досяжній для інших рівень її божественного мистецтва. *La Divina* — трішки інше, ніж пересічна примадонна — вона не перша, вона над всіма — одна, незрівнянна, незбагненна — об'єкт поклоніння. Цей епітет для великої співачки також був запозичений з минулого. «Божественною» свого часу іменували Сару Бернар як акторку, що відкрила «нову природність» сценічної гри.

Сягнути мистецького абсолюту М. Каллас вдалося лише тоді, коли вона реалізувала свою «одержимість іншим тілом» [Barthes, 1970]. Як свідчать світлини при-

мадонни у партії Кундрі (Римська опера, 1948–1949 рр.¹), її огрядність була дещо перебільшена. Тривалий час Каллас тріумфувала в Римі, Неаполі, Мілані, хоча її зовнішність не відповідала стандарту «дівчини з обкладинки». У свої тридцять років вона важила 92 кілограми, поки, як пишуть журналісти, не побачила «Римські канікули» з Одрі Хепберн. Це сталося у 1953 році — співачка позбавилася зайвої ваги і перетворилася на красуню. Ціна такої метаморфози була відповідною: «Вона хотіла створити той самий звук, що й раніше, але більше не могла досягти цього таким самим способом» [The Callas Debate]. Проблеми з голосом (реальні чи уявні) — неодмінний епізод у будь-якій розповіді про Каллас. Прихильники з маніакальним завзяттям вслуховуються у архівні записи, щоб знайти ознаки вокальних проблем. Їх обговорення є однією з основних тем публічного дискурсу про Каллас *La Divina*. Навіть її співочі «огріхи» стають об'єктом фетишизації.

Паралельно формується імідж красуні Каллас — «ікони стилю», культової постаті — об'єкту наслідування. Віднині вона уособлює свій час і стає законодавицею мод і смаків. У цій іпостасі викристалізовується іміджева характеристика — причетність до бомонду та стиль життя з високим рівнем достатку. Світський шарм публічного образу накладається на два попередніх «символічні нашарування» у структурі професії, щоб створити і вкарбувати у суспільну свідомість наратив про закохану і покинуту жінку². «Сенсаційні, часто необґрунтовані плітки, що видаються за біографію, акцент на ранньому занепаді її великого інструменту та посмертне поведження з нею як із товаром — усе це розмиває реальність незамінного артистизму Каллас» [Seletsky, 2004].

Міф

Навколо будь-якого митця і великої особистості завжди виникають легенди і перекази, у яких об'єкт захоплення перетворюється на міф. Як культура Імені, сучасний міф існує у вигляді дискурсу і оформлюється як дискурс, а не як розповідь, тому й не потрапляє у компетентність структурно-наратологічних розвідок, представляючи парадигматику мотивів [Barthes, 1970]. «Міфи повсякдення» не мають синтагматики, їх не можна розказувати як стародавній міф. Вони проявляються як певні патерни — своєрідна сукупність конотацій, що утворюють прихований ідеологічний рівень дискурсу.

«Феномен Каллас» як плинна дискурсивна формація утворює особливий простір для ствердження універсальних смислів, якими забезпечується єдність всієї розмаїтої дискурсивної практики навколо життя та творчості великої співачки. Його цілісність вказує на смислове ядро, присутнє у будь-якому тематичному відгалуженні. При цьому воно не утаємничене, не приховане за певними висловами, шифрами і нерозгаданими знаками, а артикулюється безпосередньо й відкрито на всіх рівнях. У найбільш редукованому вигляді ця логічна модель транслюється як «дамська історія», багато разів переказана у романах, фільмах і виставах, у тому числі й за участі М. Каллас як виконавиці і як персонажа. У цьому «архетиповому сюжеті» розчинене протиріччя, що спрацьовує як руйнівна програма і веде до фатальних наслідків. Це не просто розповідь про жінку, а жінку у межових станах *закоханості* і *залишенос-*

¹ Див.: https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/parsifal-1948-1949/

² «Вона від цього і померла», — впевнено заявляє М. Абрамович. Ця ідея втілюється у виставі «Сім смертей Марії Каллас» [Абрамович, 2018, с. 374].

ті. Ці дві полярні позиції не розводяться у часі, а зміщуються, посилюючи одна одну. Гострота покинутості відчувається лише при закоханості, і навпаки, страх бути залишеною підсилює градус закоханості.

Функція міфу, за Р. Бартом, не розв'язати будь-яке існуюче протиріччя, не привести до його зняття, а натуралізувати, знешкодити та виправдати. Міф Каллас постає не як акт увиразнення, увіковічення імені та мистецтва оперної співачки або як підтвердження оцінок та її колишніх високих рейтингів, а ретранслює у світ оперну парадигму *la innamorata — la abbandonata*. Вся вокальна «алхімія» співачки, її «два голоси», всі її ролі, в тому числі Арміда, Медея, Норма, Лючія — «стовпи, на яких стоїть храм Каллас», персональне іміджеве позиціонування у публічному просторі — усі ці об'єкти висвітлення у дискурсивній практиці набувають самототожності, реалізуючи одну логічну модель. Це підтверджує фільм «Каллас назавжди» (2002), де вибір для фільму-опери сюжету «Кармен» вже по суті був чужим «феноменології Каллас»¹. І це не означає, що Каллас у дійсності почувала якусь відразу до цієї героїні, виконати її на сцені «не судилося», але у символічній регламент міфу про Каллас цей персонаж — такий цинічний і «сучасний» — не вкладається. Коли реальність стає міфом, вона набуває інших смислів і тлумачень, заздалегідь вже запрограмованих у структурі міфу. Ролан Барт пише, що у міфі речі «втрачають свою історичність», і далі, «речі втрачають пам'ять про те, як вони були зроблені» [Barthes, 1970, p. 216]. Тобто те, що перетворюється на міф, втрачає свою значущість як культурно-історична цінність, натомість перетворюючись у щось натуралістичне. Міф не заперечує речей, а «очищає їх, обґрунтовує їх, як природно вічні» [Barthes, 1970, p. 217].

Висновки та перспективи дослідження. Як відомо, Марія Каллас заповіла розвіяти свій прах над Егейським морем. Саме туди прямує корабель з фільму Ф. Фелліні «*E la Nave Va*» (1983), щоб здійснити траурний ритуал біля острова Еримо у водах Егейського моря — виконати останню волю «божественної» оперної співачки. В останню путь її проводить весь оперний бомонд. Характерні типажі Тенора, Диригента, Режисера, Імпресарію, Журналіста явно списані з гротескно сатиричних персонажів вже згаданої п'єси Т. Берхарда². І хоча дія відсунута у минуле, на початок ХХ століття, натяк на постать *La Divina* є досить прозорим. Італо Кальвіно вказує, що у фільмі збігаються дві події: карабельна троща розкішного лайнера (загибель «Титаніка») і початок війни (напад на Сараєво). Обидві ситуації незабаром стануть міфічними і будуть трактуватися як символи кінця *belle époque*. «Тому я б сказав, — пише І. Кальвіно, — що дія «*Корабля пливе*» — це не 1914 рік чи кінець минулого століття, а кінець століття, у якому ми живемо. [...] Це не мить, а світ, уявлення про світ як про кінець світу, вибух, який, живучи в ньому, ми зрештою вважаємо нерухомим і постійним. Звідси й відсутність пафосу, що, на мою думку, є найважливішим у фільмі, і, зрештою, найбільш засмученим» [Calvino, 1984]. Італійський письменник влучно декодує смисли фільму, залишаючи без коментаря абсурдний образ помираючого бегемота, якого кудись везе корабель. Останній кадр — на рятувальній шлюпці разом із журналістом ми бачимо тільки цю гігантську тварину, яка виявляється «бегемотихою» і дає чудове молоко. Ця метафора західного світу, що прямує до катастрофи, доповнюється дивним, навіть абсурдним об'єктом, який всім здається вже напівмер-

¹Більш детально про це: [Grover Friedlander, 2005].

² «...гротескно-сатиричної “звірино-маріонеткової” комедії, зверненої до театрального та музичного світу, що постає в епоху його граничної комерціалізації як всеосяжний ярмарок марнославства, самолюбівання, заздрості та злослів'я» [Драч, 2012, с. 384].

твою твариною, втім, чарівним чином після ритуалу вона рятується. Чи не опера тут мається на увазі?

Таких зразків апеляції до «світу Каллас» у сучасній художній культурі безліч. Від екранізацій її життя до використання архівних записів, цитат тощо. Все це потребує подальшого осмислення в аспектах інтермедіальних студій. Зрозуміло, що мистецтво сьогодення знов і знов перевіряє у сучасних реаліях не лише «термін придатності» її виконавського досвіду, але й випробовує на міцність самий «феномен Каллас».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович М. Пройти крізь стіни. Київ: ArtHuss, 2018. 384 с.
2. Драч І. Фігура диригента в оперному істеблшменті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2012. URL : <https://intermusic.kh.ua/vypusk35/vyp35-Drach.pdf> (дата звернення 12.02.2024).
3. Самойленко О. Психологія мистецтва.: сучасні музикознавчі проєкції. Монографія. Одеса: Гельветика, 2020. 236 с.
4. Стендаль. *Жизнь Россини*. Київ: Музична Україна, 1985. 348 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 360 с.
6. Черкашина М., Іванова І., Куколь Г. *Історія опери* : підручник. Київ: Заповіт, 1998. 383 с.
7. Фуко М. *Археологія знання*. Київ: Основи, 2003. 326 с.
8. Ardoin J. *The Callas Legacy: Amadeus*, 2003. 264 p.
9. Barthes R. *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil, 1970. 247 p.
10. BBC Music Magazine. 20 Greatest Sopranos. 2007. April. P. 1–2.
11. Calvino I. Federico Fellini e il transatlantico Gloria N. URL : <https://www.cinefiliaritrovata.it/italo-calvino-federico-fellini-e-il-transatlantico-gloria-n/> (дата звернення 13.01.2024).
12. The Callas Debate (Processo alla Callas) (1978) in *Nuova Rivista musica italiana*, XIII. P. 7–28. URL : <https://www.talkclassical.com/threads/the-callas-debate-processo-alla-callas.70099/> (дата звернення 10.02.2024.).
13. Di Gaetani J. L. *The definitive diva: the life and career of Maria Callas*. NC: McFarland & Company, 2021. 193 p.
14. Gage N. *Greek Fire. The Story of Maria Callas and Aristotle Onassis*. New York, 2000. 640 p.
15. García M. *Traité complet de l'art du chant*. Minkoff, 1985. 107 p.
16. Grover Friedlander M. The Afterlife of Maria Callas's Voice in *The Musical Quarterly*. 2005, Vol. 88, Issue 1, Spring. P. 35–62. URL: https://www.researchgate.net/publication/31190994_The_Afterlife_of_Maria_Callas's_Voice (дата звернення 12.02.2024).
17. Heurich F. Das Letzte Märchen. Maria Callas 100-geburtstag sopranistin diva. URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/maria-callas-100-geburtstag-sopranistin-diva-100.html> (дата звернення 16.01.2024).
18. Lesueur F. Hommage à Maria Callas: 1977–2007. URL: <https://www.forumopera.com/v1/dossiers/callas-index.html> (дата звернення 12.01.2024).
19. Maria Callas le centenaire (2023). URL: <https://www.forumopera.com/dossier/maria-callas-le-centenaire> (дата звернення 15.02.2024).
20. Maria Callas International Club. URL: <https://www.talkclassical.com/threads/maria-callas-international-club.67516> (дата звернення 12.02.2024).

21. Riggs G. S. *The Assoluta Voice in Opera. 1797–1847.* North Carolina — London: McFarland, 2003. 249 p.
22. Rizoud Ch. *Maria Callas (1923–1977) ou la créature messianique du destin*, 2024. URL: <https://www.forumopera.com/maria-callas-1923-1977-ou-la-creature-messianique-du-destin/> (дата звернення 12.02.2024).
23. Rizoud Ch. *Dix adjectifs pour comprendre le mythe Callas*, 2017. URL: <https://www.forumopera.com/dix-adjectifs-pour-comprendre-le-mythe-callas/> (дата звернення 12.02.2024).
24. Scott M. *Maria Meneghini Callas.* New York: Simon & Schuster, 1991. 312 p.
25. Seletsky R. E. *The Performance Practice of Maria Callas– Interpretation and Instinct in The Opera Quarterly.* 2004. Vol. 20, № 4. P. 587–602.
26. Volf T. *Maria Callas : Lettres et mémoires*, Albin Michel, 2019. 608 p.
27. Rose A. *Annotation by CALLAS Cherubini — Medea (La Scala, 1957) — PACO206* URL: <https://www.pristineclassical.com/products/paco206> (дата звернення 19.02.2024).
28. *Maria Callas sings Rossini: Il barbiere di Siviglia: "Una voce poco fa"* (Hamburg, 1959) URL: https://www.youtube.com/watch?v=9bbrVLYrlm8&ab_channel=WarnerClassics (дата звернення 20.02.2024).

REFERENCES

1. Abramovič M. (2018). *Proyty kriz stiny [Walk Through Walls]*. ArtHuss, Kyiv, 384 p. [in Ukrainian].
2. Drach I. (2012). *Figura durugenta v opernomu [The figure of a conductor in an opera establishment]*. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The Problems of Interaction of Art, Pedagogic, Theory and Practice of Education]*. Kharkiv. Available at: <https://intermusic.kh.ua/vypusk35/vyp35-Drach.pdf> (accessed: 12.02.2024) [in Ukrainian].
3. Samoylenko A. (2020). *Psychologia musteztva: suchasny musikologichny pydchody. [Psychology of art : modern musicological projections]*. Helvetica, Odessa, 236 p. [in Ukrainian].
4. Stendal (1985). *Jizn Rossini [Rossina's life]*. Muzichna Ukraine, Kyiv, 348 p. [in Ukrainian].
5. Chercashina-Gubarenko M. (2015). *Opernyj teatr u minlivomu chasoprostory [Opera theater in changing space and time]*. Acta, Kharkiv, 360 p. [in Ukrainian].
6. Chercashina M., Ivanova I., Kukol H. (1998). *Istoria opery [Opera history]*. Zapovit, Kyiv, 383 p. [in Ukrainian].
7. Foucault M. (2003). *Arheologia znannja [Archaeology of the Human Sciences]*. Osnovy, Kyiv, 326 p. [in Ukrainian].
8. Ardoin J. (2003). *The Callas Legacy: Amadeus.* 264 p. [in English].
9. Barthes R. (1970). *Mythologies.* Éditions du Seuil, Paris, 247 p.
10. BBC Music Magazine. *20 Greatest Sopranos.* 2007. April, pp. 1–2 [in English].
11. Calvino I. *Federico Fellini e il transatlantico Gloria N.* Available at: <https://www.cinefiliaritrovata.it/italo-calvino-federico-fellini-e-il-transatlantico-gloria-n/> (accessed: 13.01.2024) [in Italian].
12. *The Callas Debate (Processo alla Callas) (1978)*. In: *Nuova Rivista musica italiana*, XIII, pp. 7–28. Available at: <https://www.talkclassical.com/threads/the-callas-debate-processo-alla-callas.70099/> (accessed: 10.02.2024) [in English].
13. Di Gaetani J. L. (2021). *The definitive diva: the life and career of Maria Callas.* NC: McFarland & Company, 193 p. [in English].

14. Gage N. (2000). *Greek Fire. The Story of Maria Callas and Aristotle Onassis*. New York, 640 p. [in English].
15. García M. (1985). *Traité complet de l'art du chant*. Minkoff, 107 p. [in France].
16. Grover Friedlander M. (2005). The Afterlife of Maria Callas's Voice in *The Musical Quarterly*. Vol. 88, Issue 1, Spring, pp.35–62. URL: https://www.researchgate.net/publication/31190994_The_Afterlife_of_Maria_Callas's_Voice (accessed: 12.02.2024) [in English].
17. Heurich F. Das Letzte Märchen. Maria Callas 100-geburtstag sopranistin diva. Available at: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/maria-callas-100-geburtstag-sopranistin-diva-100.html> (accessed: 16.01.2024) [in Germany].
18. Lesueur F. Hommage à Maria Callas : 1977–2007. Available at: <https://www.forumopera.com/v1/dossiers/callas-index.html> (accessed: 12.01.2024) [in France].
19. Maria Callas, le centenaire (2023). Available at: <https://www.forumopera.com/dossier/maria-callas-le-centenaire/> (accessed: 15.02.2024) [in France].
20. Maria Callas International Club. Available at: <https://www.talkclassical.com/threads/maria-callas-international-club.67516> (accessed: 12.02.2024) [in English].
21. Riggs G. S. (2003). *The Assoluta Voice in Opera. 1797–1847*. North Carolina — London: McFarland, 249 p. [in English].
22. Rizoud Ch. (2024). Maria Callas (1923-1977) ou la créature messianique du destin. Available at: <https://www.forumopera.com/maria-callas-1923-1977-ou-la-creature-messianique-du-destin/> (accessed: 12.02.2024).
23. Rizoud Ch. (2017). Dix adjectifs pour comprendre le mythe Callas. Available at: <https://www.forumopera.com/dix-adjectifs-pour-comprendre-le-mythe-callas/> (accessed: 12.02.2024).
24. Scott M. (1991). *Maria Meneghini Callas*. New York: Simon & Schuster, 312 p. [in English].
25. Seletsky R. E. (2004). The Performance Practice of Maria Callas — Interpretation and Instinct. *The Opera Quarterly*, Vol. 20, № 4, pp. 587–602 [in English].
26. Volf T. (2019). *Maria Callas : Lettres et mémoires*, Albin Michel, 608 p.
27. Rose A. Annotation by CALLAS Cherubini — Medea (La Scala, 1957) — PACO206. Available at: <https://www.pristineclassical.com/products/paco206> (accessed: 19.02.2024) [in English].
28. Maria Callas sings Rossini: Il barbiere di Siviglia: "Una voce poco fa" (Hamburg, 1959). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=9bbrVLYrlm8&ab_channel=WarnerClassics (accessed: 20.02.2024) [in English].

IRYNA DRACH

Drach, Iryna — Doctor of Arts hab., Professor, Professor at the Department of the World Music History at the Kharkiv Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

drach.irina2016@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301129

CALLAS PHENOMENON

The relevance of the study. The 100th anniversary of the birth of Maria Callas became an occasion to look at the world of opera through the prism of her talent and artistic destiny, to pay attention to the presence of her image in modern culture, to reconsider life lessons in art left by the "diva century".

The main objective of the study is to reveal the semantic structure of the almost limitless discourse about the great opera singer through certain aspects of the coverage of the "Kallas phenomenon" in modern culture.

The methodology includes ideas and musical-analytical approaches to the coverage of the stage practice of M. Cherkashina-Gubarenko, considerations of phenomenologists, in particular certain provisions of R. Barthes's "practical mythology", M. Foucault's "archeology of knowledge", M. Dolar's "phonocentrism" (2022), which are included in the framework of the holistic-integrative method developed by A. Samoilenko.

Results and conclusions. Maria Callas (1923 - 1977) is considered as a key figure in the renewal of the operatic tradition. On the basis of published materials, research and audio sources, an attempt is made to understand the vectors of thematization of her life and creativity in the space of modern culture. Confidence in the public consciousness of the cultural phenomenon La Divina, which marked the emergence of the singer in the "big time" of history as an actor of symbolic significance, can be traced from the fixation and acceptance of the characteristic features of her voice (interpreted in Western culture as a metaphor for the "self" of the human personality) through the identification of a dominant intentions in the interpretations of opera parts (which explains the specificity of individual and personal accents in the performance of this or that role) to the establishment of markers of her public image in the mass communication system and, ultimately, the definition of the semantic load that the modern myth of Callas assumes. These interconnected aspects of the coverage of the "Callas phenomenon" made it possible to reveal the semantic structure of the almost limitless discourse about the great opera singer, diagnosing the presence of a certain thematic core in it, which is actually identified with the archetypal "signs" of the opera - the images of *la innamorata* and *la abbandonata*. The tension that arises between these existentials personifies the artistic individuality of M. Callas. Her virtuoso balancing between these "modes of being" on stage, in private and public life, on the one hand, as an object of various reflections/receptions, ensures the integrity and self-identity of the "Kallas phenomenon" in all its manifestations, on the other hand, he asks the general frame in which the essence of the opera as such is revealed.

Keywords: opera, voice, role, stage practice, image of an opera star, "practical mythology"