

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ А.С. МАКАРЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛЮ СЯ

УДК 784.071.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА НАРАТИВНИХ ЖАНРІВ
ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ**

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD)
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Лю Ся

Науковий керівник:
Цурканенко Ірина Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Лю Ся. Виконавська специфіка наративних жанрів вокальної музики. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 – Культура і мистецтво за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2021, Міністерство освіти і науки України, Суми, 2021.

Актуальність теми представленої кандидатської дисертації пов'язана з тим, що взаємодія в музиці суто музичних і позамузичних явищ продовжує залишатися у фокусі підвищеної уваги дослідників, які репрезентують як музикознавство, так і інші області гуманітарних знань. Все більш відчутна необхідність зв'язку музичної науки і практики звертає нашу увагу на певні синергетичні ефекти в музиці, і один з основних тут – це взаємодія власне музики (суто музичних, звукових, звуко-процесуальних закономірностей) і вербального тексту (сфери позамузичних проявів – конкретних образів, персонажів, подій і так далі).

Одним з понять, пов'язаних з вербальним текстом, який має свої специфічні якості, є «наратив», що розуміється як сукупність пов'язаних між собою подій або вражень (як реальних, так і уявних, у тому рахунку художніх), що складають художній текст оповідного характеру. Наративом вважається також процес презентації художнього тексту наративного характеру – як літературного, так і іншої мистецької природи. Вивчення наративного як особливої властивості (або комплексу властивостей) вокального музичного твору з наративним текстом, його потенціалу, виконавської специфіки та особливостей сприйняття слухачем, буде актуально як в теоретичному, так і в практичному напрямках.

Огляд наукових джерел в рамках представленого дослідження насамперед стосується наукових праць з питань наратології як теорії оповіді

(теорії наративу та напрямків її застосування, як теоретичних так і практичних; аналітичних моделей для дослідження механізмів дії та проявів наративності художнього твору тощо). Теорія наративу почала розвиватися у 60-ті роки ХХ століття, цей процес набуває обертів і на сьогоднішній день має серйозний потенціал не тільки стосовно мовознавства, але й психології, філософії, мистецтвознавства. Ми спираємося на ґрунтовне дослідження теорії наративу німецького філолога та теоретика літератури Вольфа Шміда, представника наратологічного підходу, «Наратологія». Ця комплексна наукова праця з її детальною системною характеристикою та окресленими шляхами подальших наукових розвідок має як теоретичне, так і практичне, зокрема, педагогічне значення. «Наратологія» В. Шміда є певним результатом розвитку теорії наративу, що представлений в першу чергу у наукових працях західно-європейських та американських лінгвістів, серед яких відомими та авторитетними є такі вчені, як Дж.-М. Адам, Р. Бароні, Р. Францозі, Д. Херман, В. Лабов, Дж. Фелан та П. Рабинович, С. Онега та Х. Ланда. Наукові розвідки інших вчених у цій галузі не мають такого всеохоплюючого системного характеру, як дослідження Шміда, вони найчастіше присвячені окремим аспектам наративу на прикладі конкретного художнього (а саме літературного) твору. В цьому контексті серед наукових результатів вчених – представників східноєвропейської науки, зокрема, української та російської, слід назвати статтю К. Куткової, що містить один зі стратегічних поглядів на наратив у дослідженнях ідентичності; наукові праці В. Тюпи, а саме статтю-нарис про сучасну наратологію; наукові статті В. Андрєєвої, О. Гуцуляка, В. Кривоноса, О. Леонтович, В. Сирова, дисертацію О. Леонтєвої про точку зору в наративі на матеріалі порівняльного аналізу сучасних російських коротких оповідань і їх перекладів німецькою мовою. Треба згадати також дослідження у сфері теорії наративу М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Е. Маус, Чжао Іхена, Ван Мінге. Окремо відзначимо наукову працю музиколога К. Негуса, у якій предметом дослідження є наративний час у популярних піснях сучасної

естради, але подібне дослідження є скоріше винятком із загального тезаурусу наратологічних розвідок.

Мета дослідження – обґрунтувати поєднання теорії наративу з практичними виконавсько-інтерпретативними завданнями втілення образів у вокальній музиці.

Об'єктом дослідження є європейська академічна вокальна музика; **предметом** – наративні жанри вокальної музики та їхня виконавська специфіка. **Матеріалом дослідження** обрані виконавські інтерпретації відомих камерно-вокальних творів, зокрема балад Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, М. Глінки, А. Рубінштейна, та вокально-сценічних творів, а саме оперних творів Дж. Россіні, Ж. Бізе, Дж. Верді, А. Дворжака у театральному втіленні та жанрі кіноопери).

Досвід отримання нової інформації шляхом засвоєння знань суміжних наук давно відомий своєю плідністю і перспективністю. Прикладом подібних знахідок в музикознавстві кінця ХХ – початку ХХІ століття став попит на тематику зі сфери соціології, психології, філософії, зокрема, в руслі впливу новітніх наукових підходів на самосвідомість потенційних носіїв сучасної когнації в художніх практиках. Своєрідний «перегляд» засад традиційного музикознавства, що спричинений необхідністю вирішення певного кола «одвічних» питань музичного мистецтва, дав плідні результати саме завдяки взаємодії різних сфер гуманітарних знань, залученням їхніх теорій та когнітивних моделей у поле дії музичної науки, а також завдяки концентрації уваги музикологів на питаннях музичного виконавства.

Одним з традиційних питань для музичної науки є синтез мистецтв, взаємодія «чистої» музики з іншими мистецькими сферами, зокрема, словом та сценічною дією (остання, як правило, теж пов'язана зі словом). Актуальність цих питань підтверджується музичною практикою як минулого, так і сучасності, в якій питання виконання та інтерпретації музики зі словом завжди мають особливі додаткові завдання, цим словом обумовлені: фонетичні, інтонаційні, емоційні, смислові. Поглиблене вивчення цього

питання спонукає звернутися до царини мовознавства, щоб засвоїти ті знання та когнітивні підходи, які мають стосунок до вербальних закономірностей. Зокрема, однією з цікавих теорій, що відображає особливості деяких вербальних текстів, є теорія наративу.

Необхідність залучення до наукового обігу виконавського музикознавства теорії наративу обумовлена прямими проявами культурно-детермінованих психологічних установок в області як композиторської творчості, так і музичного виконавства. Ці прояви можуть виглядати і як одиничні явища, і як ґрунтовні, зокрема, жанрові закономірності, що накладає на виконавця особливі завдання збереження жанрової специфіки виконуваного твору. І у камерно-вокальних, і у великих (в тому рахунку сценічних) вокальних жанрах виконавець, презентуючи свою виконавську версію, втілює образну концепцію, що в певних умовах має наративний характер, а це в цілому впливає на виконання і сприйняття. Історично зумовлена наративність психологічних установок на формування виконавських традицій сольного співу породжує особливе єднання слова та музики. Вступаючи в опозицію або перетинаючись, вони взаємодіють, створюючи в зонах своїх контактів безліч нових явищ, які нерідко виходять за рамки сфери виконавських інтерпретацій; творять нові форми музичної комунікації, її етичні та естетичні виміри, що відповідають сучасним слухацьким установкам, ціннісним орієнтирам.

Отже, затребуваність теми дисертації обумовлена:

- 1) теоретичною і практичною необхідністю специфізації наративної теорії на ґрунті вокально-виконавської інтерпретації;
- 2) наявністю у композиторській та виконавській практиці різних з точки зору прояву наративу музичних жанрів, а також пов'язаних з ними актуальних питань виконавського втілення та інтерпретації в умовах сьогоденної культурної ситуації, яка позначена надзвичайним різноманіттям музичних стилів та жанрів, проблемами актуалізації академічного музичного мистецтва для сучасної публіки, питаннями

розвитку музичної науки, зокрема, у взаємодії з іншими сферами гуманітарних знань;

3) відсутністю в науковому дискурсі з питань вокального мистецтва системної розробки аспектів заявленої теми.

У процесі розгортання логіки дослідження були задіяні наукові джерела з таких напрямків музичної науки і гуманітаристики: теорії і практики вокального мистецтва в історичному і методологічному аспектах; теорії музичної інтерпретації в аспектах музичного мислення, жанру, стилю і форми в музиці, виконавського процесу, зокрема, в ретрансляції на вокально-виконавську творчість; історико-культурологічних та музикознавчих теорій, пов'язаних з композиторською творчістю в області вокальної; мовознавчої, філософської, психологічної, зокрема, наративної проблематики.

У дослідженні представлена наративна теорія як частина музикознавчого апарату. У дисертації вперше визначено наратив як концепт гуманітарних наук (мовознавство, психологія, філософія) в аспекті певних передумов його залучення до науки про музику; введено до наукового обігу музикознавства ряд наукових джерел з наратології, які збагачують уявлення про основні тенденції та проблематику гуманітаристики; виявлено специфіку вокально-виконавського мистецтва як сфери задіяння теорії наративу; охарактеризовані наративні жанри камерно-вокальної та вокально-сценічної музики; висвітлені інтерпретаційно результативні закономірності музично-виконавського процесу крізь призму наративу як жанрової ідентифікації; запропонована когнітивна модель наративно-виконавського аналізу інтерпретаційної діяльності вокаліста, створена на основі авторської класифікації проявів наративу; диференційовані і термінологічно визначені шляхом екстраполяції основних термінів і понять наративної теорії на музикознавчий понятійний апарат фактори наративно-виконавської драматургії, які у своїй взаємодії, спрямованій виконавцем, обумовлюють певний художній результат; розглянута наративна складова у виконавських трактуваннях окремих творів наративних жанрів, а саме балади та опери;

визначено пріоритетні напрямки подальшого дослідження специфіки наративу у музичному мистецтві (семантичний, функціонально-структурний, жанровий, виконавський).

Підсумовуючи основні характеристики наративності, ми визначаємо, що в галузі музики наративність слід розуміти як особливу якість музичного твору, зокрема, вокального, що спирається на оповідальність (як вербальну, так і досягнуту засобами музичної виразності). Наративна оповідальність пов'язана, з одного боку, з послідовною подієвістю та нею обумовленою сюжетністю, з іншого боку, вона характеризується емоційною і етичною оцінкою оповідачем-наратором (композитором та виконавцем) відображених подій. У вокальній музиці провідником наративу насамперед є слово, однак тільки ті жанри вокальної музики можна визначити як наративні, де власне сам словесний текст та його музичне втілення (як композиторське, так і виконавське) мають наративні якості. Це балада (камерно-вокальна музика) та опера (вокально-сценічні жанри). Баладу нами визначено як наративний жанр прямої дії, оперу як наративний жанр комплексної дії. Виконавська специфіка визначених наративних жанрів вокальної музики спирається як на їх історично усталену жанрову природу та композиторське рішення, так і на комплекс виконавських засобів, обраний вокалістом-інтерпретатором.

Основні положення і висновки дисертації можуть стати перспективною основою для подальших наукових досліджень, присвячених наративності в музичному мистецтві, для різножанрових робіт, пов'язаних з вивченням закономірностей, можливостей і прийомів виконавської інтерпретації, зокрема, у вокальній музиці.

Результати дисертації можуть бути залучені в якості основного і додаткового теоретичного і методичного матеріалу до навчальних курсів, що пов'язані з вивченням музичної інтерпретації, історії вокального виконавства, основ вокальної методики для студентів вищих навчальних музичних закладів, а також для використання у педагогічній, просвітницькій,

публіцистично-критичної діяльності культурних і громадських діячів, педагогів, психологів, соціологів, мовознавців.

Залучення наративної складової до вокально-виконавської творчості є перспективним для виховання концертних та оперних виконавців високого професійного рівня.

Ключові слова: наратив, наративність, жанр, жанрова ідентифікація, балада, опера, виконавська специфіка, вокальна музика, подієвість, оповідальність.

ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ВИСВІТЛЕНО В ТАКИХ ПРАЦЯХ АВТОРА

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Лю Ся. Наратив у вокальній музиці: жанровий аспект. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2019. Вип. XVIII. С. 230—242.
2. Лю Ся. Специфіка дії наративу в оперному жанрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2019. Вип. 55. С. 170—183.
3. Лю Ся. Балада як наративний жанр камерно-вокальної музики. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. XXI. С. 123—136.

Праці у наукових зарубіжних виданнях

4. Лю Ся. Специфіка прояву наратива у музичному мистецтві: жанровий аспект. *Музика півночі*. Хейлунцзян, 2018. No.38. С. 67, 123. (китайською мовою)
5. Лю Ся. Специфіка проявлення наратива в музиці: жанровий аспект. *European Journal of Arts : Scientific journal*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 3. P. 111—115.

ANNOTATION

Liu Xia. The performing specifics of narrative genres of vocal music. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring a PhD degree on specialty 17.00.03 – “Musical Art” (02 – Culture and Art). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021. – Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 2021, Ministry of Education and Science of Ukraine, Sumy, 2021.

The relevance of the topic of the presented Candidate's dissertation is stipulated by the fact that the interaction in music of purely musical and non-musical phenomena continues to be the focus of increased attention of researchers representing both musicology and other areas of humanities. The growing need to connect music science and practice draws our attention to certain synergetic effects in music, and one of the main ones here is the interaction of music itself (purely musical, sound, sound-procedural laws) and verbal text (areas of non-musical manifestations – specific images, characters, events, etc.).

One of the concepts associated with a verbal text, which has its own specific qualities, is the "narrative", which is understood as a set of related events or impressions (both real and imaginary, including artistic ones), which make up artistic text of a narrative nature. The narrative is also considered as the process of presentation of an artistic text of a narrative nature – both literary and of another artistic nature. The study of the narrative as a special property (or set of properties) of a vocal musical composition with a narrative text, its potential, performing specifics and peculiarities of the listener's perception, will be relevant in both theoretical and practical areas.

The review of scientific sources in the framework of the presented research primarily concerns scientific works on narratology as a theory of the narrative (the narrative theory and directions of its application, both theoretical and practical;

analytical models for studying the mechanisms of action and manifestations of the narrative nature of the work of art, etc.). The narrative theory began to develop in the 60s of the 20th century; this process is gaining momentum and today has serious potential not only in linguistics but also in psychology, philosophy, and art criticism. We have relied on a thorough study of the narrative theory of the German philologist and literary theorist Wolf Schmid, a representative of the narratology approach, "Narratology". This complex scientific work with its detailed systemic characteristics and outlined ways of further scientific research has both theoretical and practical, in particular, pedagogical significance. V. Schmid's "Narratology" is a certain result of the development of the narrative theory, which is presented primarily in the scientific works of Western European and American linguists, among whom there are such well-known and authoritative scholars as J.-M. Adam, R. Baroni, R. Francozi, D. Herman, V. Labov, J. Phelan and P. Rabinovych, S. Onega and H. Landa. The scientific investigations of other scholars in this field do not have such a comprehensive systemic character as Schmid's research; they are often devoted to certain aspects of the narrative on the example of a particular artistic (namely literary) work. In this context, among the scientific results of scientists-representatives of Eastern European science, in particular, Ukrainian and Russian, we should mention the article by K. Kutkova, which contains one of the strategic views on the narrative in the study of identity; scientific works by V. Tyupa, namely the article-essay on modern narratology; scientific articles by V. Andreyeva, O. Gutsulyak, V. Kryvonos, O. Leontovych, V. Syrov, O. Leontiyeva's dissertation on the point of view in the narrative on the material of the comparative analysis of modern Russian short stories and their translations into German. We should also mention research in the field of the narrative theory by M. Ball, J. Genet, F.E. Maus, Zhao Yehen, and Wang Ming. Separately, we note the scientific work of the musicologist K. Negus, in which the subject of research is the narrative tense in popular songs of modern pop culture, but such a study is rather an exception to the general thesaurus of narratological research.

The purpose of the research is to substantiate the combination of the narrative theory with practical performing and interpretative tasks of embodying images in vocal music.

The object of research is European academic vocal music; **the subject** – narrative genres of vocal music and their performing specifics. The performing interpretations of well-known chamber and vocal compositions, in particular the ballads by F. Schubert, R. Schumann, F. Liszt, M. Glinka, A. Rubinstein, and vocal and stage compositions, namely the operas by J. Rossini, J. Bizet, J. Verdi, and A. Dvořák in the theatrical embodiment and the genre of film opera, have been selected as **the research material**.

The experience of obtaining new information by the way of mastering the knowledge of related sciences has long been known for its fruitfulness and viability. An example of such findings in musicology of the late 20th – early 21st century was the demand for topics in the field of sociology, psychology, philosophy, in particular, in line with the influence of new scientific approaches on the self-awareness of potential carriers of modern cognition in artistic practices. A kind of "revision" of the principles of traditional musicology, caused by the need to address a range of "eternal" issues of music art, has yielded fruitful results through the interaction of different fields of humanities, their theories and cognitive models in the field of music science, as well as due to musicologists' concentrated attention on issues of musical performance.

One of the traditional issues for music science is the synthesis of the arts, the interaction of "pure" music with other artistic spheres, in particular, the word and the stage action (the latter is usually also associated with the word). The relevance of these issues is confirmed by the musical practice of both the past and present, in which the issues of performance and interpretation of music with the word always have special additional tasks, stipulated by this word: phonetic, intonation, emotional, semantic ones. An in-depth study of this issue encourages turning to the field of linguistics to learn the knowledge and cognitive approaches that are

relevant to verbal patterns. In particular, one of the interesting theories that reflects the features of some verbal texts is the theory of narrative.

The need to involve the narrative theory in the scientific circulation of performing musicology is stipulated by the direct manifestations of culturally determined psychological attitudes in the field of both compositional creativity and musical performance. These manifestations might look both as single phenomena, and as thorough, in particular, genre, regularities that imposes on the performer special tasks of preservation of genre specificity of the performed composition. In both chamber-vocal and large (including stage) vocal genres, the performer, presenting his/her performing version, embodies a figurative concept that in certain circumstances has a narrative character, and this generally affects the performance and perception. The historically stipulated narrative of psychological attitudes to the formation of performing traditions of solo singing creates a special unity of word and music. Joining the opposition or intersecting, they interact, thus creating in the areas of their contacts many new phenomena, which often go beyond the scope of performing interpretations; create new forms of musical communication, its ethical and aesthetic dimensions that correspond to modern listening attitudes, values.

Thus, the demand for the topic of the dissertation is stipulated by:

- 1) the theoretical and practical necessity of specification of the narrative theory on the basis of vocal-performing interpretation;
- 2) the presence in the compositional and performing practice of different musical genres in terms of narrative manifestation, as well as the related relevant issues of performing embodiment and interpretation in today's cultural situation, which is marked by an extraordinary variety of musical styles and genres, problems of academic music art actualization for the modern public, issues of the development of music science, in particular, in interaction with other spheres of humanitarian knowledge;
- 3) the lack of systematic development of aspects of the stated topic in the scientific discourse on the issues of vocal art.

In the process of unfolding the logic of the study, scientific sources from the following areas of music science and the humanities have been involved: the theory and practice of vocal art in historical and methodological aspects; theories of musical interpretation in aspects of musical thinking, genre, style and form in music, performance process, in particular, in retransmission to vocal-performance creativity; historical-cultural and musicological theories related to composer's creative work in the field of vocal, linguistic, philosophical, psychological, in particular, narrative issues.

The study presents the narrative theory as part of the musicological apparatus. For the first time the dissertation defines the narrative as a concept of the humanities (linguistics, psychology, and philosophy) in terms of certain prerequisites for its involvement in the science of music; a number of scientific sources on narratology, which enrich the idea of the main tendencies and problems of the humanities, have been introduced into the scientific circulation of musicology; the specifics of vocal-performing art as a sphere of using the narrative theory have been revealed; the narrative genres of chamber-vocal and vocal-stage music are characterized; the interpretatively effective regularities of the musical-performing process have been highlighted through the prism of the narrative as a genre identification; the cognitive model of the narrative-performing analysis of the vocalist's interpretative activity, created on the basis of the author's classification of the narrative manifestations, is proposed; we have differentiated and terminologically determined by extrapolating the basic terms and concepts of the narrative theory to the musicological conceptual apparatus of the factors of narrative-performing dramaturgy, which in their interaction, directed by the performer, determine a certain artistic result; the narrative component in the performing interpretations of individual compositions of narrative genres, namely the ballad and the opera, has been considered; we have also identified the priority directions for further study of the specifics of the narrative in the art of music (semantic, functional-structural, genre, and performing ones).

Summarizing the main characteristics of the narrative, we determine that in the field of music the narrative should be understood as a special quality of a musical composition, in particular, the vocal one, based on the narrative nature (both verbal and the one achieved by means of musical expression). The narrative nature is associated, on the one hand, with a consistent eventfulness and the resulting plot, and, on the other hand, it is characterized by emotional and ethical assessment of the teller-narrator (the composer and the performer) of the presented events. In vocal music, the leader of the narrative is primarily the word, but only those genres of vocal music can be defined as the narrative ones, where the actual verbal text and its musical embodiment (both the composer's and the performer's) have narrative qualities. These are the ballad (chamber and vocal music) and the opera (vocal and stage genres). We define the ballad as a narrative genre of direct action, and the opera as a narrative genre of complex action. The performing specificity of certain narrative genres of vocal music is based on their historically established genre nature and compositional decision, as well as on the complex of performing means chosen by the vocalist-interpreter.

The main provisions and conclusions of the dissertation can be a promising basis for further scientific research devoted to the narrative in the art of music, for various genres of work related to the study of patterns, possibilities and techniques of performing interpretation, in particular, in vocal music.

The results of the dissertation can be involved as the main and additional theoretical and methodological material to the courses related to the study of musical interpretation, history of vocal performance, the basics of vocal methodology for students of higher musical institutions, as well as used in teaching, educational, publicist and critical activities of cultural and public figures, teachers, psychologists, sociologists, and linguists.

The involvement of the narrative component in vocal-performing creativity is promising for the education of concert and opera performers of high professional level.

Key words: narrative, narrative nature, genre, genre identification, ballad, opera, performing specificity, vocal music, eventfulness, narrativeness.

**THE MAIN SCIENTIFIC RESULTS OF THE DISSERTATION
RESEARCH ARE COVERED IN THE FOLLOWING WORKS BY THE
AUTHOR**

Articles in scientific professional publications of Ukraine

1. Liu Xia. The narrative in vocal music: the genre aspect. *Aspects of historical musicology*: collection of scientific articles. Kharkiv: KhNUA, 2019. Issue XVIII. P. 230—242.
2. Liu Xia. The specifics of the narrative in the opera genre. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*: collection of scientific articles. Kharkiv: KhNUA, 2019. Issue 55. P. 170—183.
3. Liu Xia. The ballad as a narrative genre of chamber and vocal music. *Aspects of historical musicology*: collection of scientific articles. Kharkiv: KhNUA, 2020. Issue XXI. P. 123—136.

Works in scientific foreign publications

4. Liu Xia. The specifics of the manifestation of the narrative in the art of music: the genre aspect. *Music of the North*. Heilongjiang, 2018. No.38. Pp. 67, 123. (in Chinese)
5. Liu Xia. The specifics of the manifestation of the narrative in music: the genre aspect. *European Journal of Arts*: Scientific journal. Vienna: Premier Publishing, 2020. No. 3. P. 111—115.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
 РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ НАРАТИВУ В СИСТЕМІ ГУМАНІТАРИСТИКИ	
1.1 Наратив як концепт сучасного мовознавства.....	17
1.2 Передумови та доцільність наративного підходу в музичному мистецтві та музичній науці.....	25
1.3 Наратив як жанрове явище у вокальному виконавстві	31
1.4 Наративно-виконавський аналіз: когнітивна модель	37
Висновки до Розділу 1.....	60
 РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНІ ЖАНРИ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІРИ	
2.1 Наративність як жанрова якість у камерно-вокальній музиці. Балада	65
2.2 Опера як наративний жанр вокально-сценічного мистецтва	69
2.3 Інтерпретологічний аналіз наративних жанрів вокальної музики в аспекті виконавської специфіки	80
Висновки до Розділу 2.....	179
 ВИСНОВКИ	 184
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	 190
 ДОДАТОК.....	 207

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Досвід отримання нової інформації шляхом засвоєння знань суміжних наук давно відомий своєю плідністю і перспективністю. Прикладом подібних знахідок в музикознавстві кінця ХХ – початку ХХІ століття став попит на тематику зі сфери соціології, психології (зокрема, гендерної), філософії, зокрема, в руслі впливу новітніх наукових підходів на самосвідомість потенційних носіїв сучасної когнації в художніх практиках. Своєрідний «перегляд» засад традиційного музикознавства, що спричинений необхідністю вирішення певного кола «одвічних» питань музичного мистецтва, дав плідні результати саме завдяки взаємодії різних сфер гуманітарних знань, залученням їхніх теорій та когнітивних моделей у поле дії музичної науки, а також завдяки концентрації уваги музикологів на питаннях музичного виконавства. Поява такого напрямку у музичній науці, як «виконавське музикознавство», що враховує в своїх аналітичних розвідках виконавську специфіку музики як на етапі її створення композитором, так і на етапі виконання та сприйняття, є симптоматичною та сталою закономірністю.

Одним з одвічних питань для музичної науки є синтез мистецтв, взаємодія «чистої» музики з іншими мистецькими сферами, зокрема, словом та сценічною дією (остання, як правило, теж пов'язана зі словом). Актуальність цих питань підтверджується музичною практикою як минулого, так і сучасності, в якій питання виконання та інтерпретації музики зі словом завжди мають особливі додаткові завдання, цим словом обумовлені: фонетичні, інтонаційні, емоційні, смілові. Поглиблене вивчення цього питання спонукає звернутися до царини мовознавства, щоб засвоїти ті знання та когнітивні підходи, які мають стосунок до вербальних закономірностей. Зокрема, однією з цікавих теорій, що відображає особливості деяких вербальних текстів, є теорія наративу.

Необхідність залучення в науковий обіг виконавської музикознавства теорії наративу обумовлена прямими проявами культурно-детермінованих психологічних установок в області як композиторської творчості, так і музичного виконавства. Ці прояви можуть виглядати і як одиничні явища, і як ґрунтовні, зокрема, жанрові закономірності, що накладає на виконавця особливі завдання збереження жанрової специфіки виконуваного твору. І у камерно-вокальних, і у великих (в тому рахунку сценічних) вокальних жанрах виконавець, презентуючи свою виконавську версію, втілює образну концепцію, що в певних умовах має наративний характер, а це в цілому впливає на виконання і сприйняття. Історично зумовлена наративність психологічних установок на формування виконавських традицій сольного співу породжує особливе єднання слова та музики. Вступаючи в опозицію або перетинаючись, вони взаємодіють, створюючи в зонах своїх контактів безліч нових явищ, які нерідко виходять за рамки сфери виконавських інтерпретацій; творять нові форми музичної комунікації, її етичні та естетичні виміри, що відповідають сучасним слухацьким установкам, ціннісним орієнтирам.

Отже, затребуваність теми дисертації обумовлена:

- 1) теоретичною і практичною необхідністю специфізації наративної теорії на ґрунті вокально-виконавської інтерпретації;
- 2) наявністю у композиторській та виконавській практиці різних з точки зору прояву наративу музичних жанрів, а також пов'язаних з ними актуальних питань виконавського втілення та інтерпретації в умовах сьогоденної культурної ситуації, яка позначена надзвичайним різноманіттям музичних стилів та жанрів, проблемами актуалізації академічного музичного мистецтва для сучасної публіки, питаннями розвитку музичної науки, зокрема, у взаємодії з іншими сферами гуманітарних знань;
- 3) відсутністю в науковому дискурсі з питань вокального мистецтва системної розробки аспектів заявленої теми.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 роки (протокол №4 від 30.11.2017 р). Тему дисертації у формулюванні «Наративні жанри у вокальній музиці» затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 24.11.2016 р.) та уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 10 від 25.06.2020 р.).

Мета дослідження – Мета дослідження – обґрунтувати поєднання теорії наративу з практичними виконавсько-інтерпретативними завданнями втілення образів у вокальній музиці.

Реалізація цієї мети викликала обумовила рішення наступних *завдань*:

- охарактеризувати наратив як концепт гуманітарних наук (мовознавство, психологія, філософія) і передумови його залучення до науки про музику;
- виявити специфіку вокально-виконавського мистецтва як сфери використання теорії наративу;
- висвітлити закономірності музично-виконавського процесу крізь призму характеристики наративності в музиці;
- запропонувати методику наративного аналізу процесу та результату інтерпретаційної діяльності вокаліста (когнітивна модель, створена на основі авторської характеристики та класифікації жанрових проявів наративу у вокальних творах);
- диференціювати і шляхом екстраполяції основних термінів і понять теорії наративу на музикознавчий понятійний апарат термінологічно

визначити фактори наративності вокальних жанрів, що обумовлюють їхню специфіку та у своїй взаємодії, що направляється виконавцем, визначають певний художній результат;

- розглянути на даній основі виконавські трактування прикладів наративних жанрів камерно-вокальної та вокально-сценічної музики з виокремленням композиторської та виконавської специфіки втілення наративу.

Об'єктом дослідження є європейська академічна вокальна музика; **предметом** – наративні жанри вокальної музики і їхня виконавська специфіка.

Матеріал дослідження. Для обґрунтування наукової концепції представлені виконавські інтерпретації відомих камерно-вокальних творів, зокрема балад Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, М. Глінки, А. Рубінштейна, та вокально-сценічних творів, а саме оперних творів Дж/ Россіні, Ж. Бізе, А. Дворжака).

Методи дослідження. У дисертації задіяний комплексний підхід, який заснований на взаємодії загальних і спеціальних наукових методів. Зокрема, *міждисциплінарний* похід, що синтезує знання різних гуманітарних сфер (теоретичне і виконавське музикознавство, психологія, філдслфія, мовознавство), створює основу для дослідницького взаємодії з отриманням нових наукових результатів; *порівняльно-інтерпретологічний* підхід виявляє специфіку виконавської інтерпретації наративних жанрів вокальної музики; *термінологічний аналіз* використовується для специфізації категорій теорії наративу в сучасному музикознавстві; *жанрово-стильовий* сприяє характеристиці інтерпретаційних трактувань в руслі відповідності композиторському та жанровому рішенню; *наративний* служить основою для виявлення специфіки наративно-жанрової ідентифікації як фактора вокально-виконавської творчості.

Теоретична база роботи. У процесі розгортання логіки дослідження були задіяні наукові джерела з таких напрямків музичної науки і гуманітаристики:

- теорії і практики вокального мистецтва в історичному і методологічному аспектах, персоналії видатних виконавців (Л. Алексеева [5], І. Архипова [8], Б. Асаф'єв [12], Л. Астрова [13], В. Багадуров [14], В. Васіна-Гроссман [21], Г. Вишнеvsька [23], Н. Говорухіна [25], Н. Гонтаренко [26], Н. Гребенюк [28-30], Л. Дмитрієв [38], А. Доливо [39], П. Домінго [40], Д. Євтушенко [42], Дж. Лаурі-Вольпі [74], С. Лемешева [75], М. Магомаєв [84], Т. Мадишева [85-87], Ю. Малишев [93], В. Морозов [104], І. Назаренко [117], Р. Петрушанська [55], І. Силантьєва [141], А. Стахевіч [150-155], Сунь Бо [156], Хунюань У [168], Р. Юссон [185], В. Юшманов [186], С. Яковенко [187]);

- теорії музичної інтерпретації в аспектах музичного мислення, жанру, стилю і форми в музиці, виконавської процесу, зокрема, в ретрансляції на вокально-виконавська творчість (М. Бонфедьд [18], Е. Гуренко [36], В. Кінціанс [55], Н. Корихалова [64], О. Костюк [66], О. Котляревская [67], Ю. Кочнев [68], Т. Кравцов [125, 126], Ю. Кремльов [69], Л. Мазель [88], В. Максимов [92], В. Медушевський [97, 102], В. Москаленко [105-109], Є. Назайкинський [113-114], Ю. Ніколаєvsька [118], Л. Раабен [129], С. Раппопорт [131-134], М. Старчеус [149], І. Сухленко [157], Д. Терентьев [158], Т. Титова [159], А. Хуторська [169], Цао Хе [170], Т. Чередніченко [173], Чжоу Чживей [175], Л. Шаповалова [176-177], С. Шип [183]);

- історико-культурологічних та музикознавчих теорій, пов'язаних з композиторським творчістю в області вокальних жанрів в аспекті взаємодії слова і музики (Б. Асаф'єв [12], Л. Астрова [13], М. Бонфельд [35], В. Брянцева [39], Булат [41], В. Васіна-Гроссман [20-21], Н. Говорухіна [25], Т. Мадишева [86], Ю. Малишев [93-04], Р. Петрушанська [21], К. Ручьєvsька [135], А. Хуторська [169]);

- корпусу досліджень, присвячених жанру балади (С. Грица [33], Н. Єліна [43], В. Єрофєєв [44], В. Жимолостнова [45], В. Жирмунський [46], В. Панкратова [119], Б. Путілов [127], Ю. Смирнов [144], Д. Уланд [162], Р. Петрущанська [21], К. Ручьєвська [135], А. Хуторська [169]);

- оперології (корпусу досліджень, присвячених жанру балади (Є. Акулов [3-4], Б. Асаф'єв [11], В. Ввнслов [19], Я. Іваницька [48], Є. Лишанський [77], Б. Покровський [123-124], В. Ферман [163-164], Т. Мадіщева [86], Ю. Малишев [93-04], Р. Петрущанська [21], К. Ручьєвська [135], А. Хуторська [169]);

- теорії наративу та контексту даної проблематики (О. Куткова [71], Н. Симоненко [142], В. Тюпа [161], В. Шмід [184], J.- M. Adam [189], R. Baroni [190], T. Cheesman [191], R. Franzosi [192], Herman D. [193], W. Labov [194], K. Negus [196], S. Onega and J. A. G. Landa [195], J. Phelan and P. J. Rabinowitz [188], J. Scott [197], M. Toolan [198]).

Наукова новизна отриманих результатів. У дослідженні представлена наративна теорія як частина музикознавчого апарату. У дисертації *вперше*:

- визначено наратив як концепт гуманітарних наук (мовознавство, психологія, філософія) в аспекті певних передумов його залучення до науки про музику;

- введено в науковий обіг музикознавства ряд наукових джерел з наратології, які збагачують уявлення про основні тенденції та проблематику гуманітаристики;

- виявлено специфіку вокально-виконавського мистецтва як сфери задіяння теорії наративу;

- охарактеризовані наративні жанри камерно-вокальної та вокально-сценічної музики;

- висвітлені інтерпретаційно результативні закономірності музично-виконавського процесу крізь призму наративу як жанрової ідентифікації;

- запропонована когнітивна модель наративно-виконавчого аналізу інтерпретаційної діяльності вокаліста, створена на основі авторської класифікації проявів наративу;
- диференційовані і термінологічно визначені – шляхом екстраполяції основних термінів і понять наративної теорії на музикознавчий понятійний апарат – фактори наративно-виконавської драматургії, які у своїй взаємодії, спрямованій виконавцем, обумовлюють певний художній результат;
- розглянута наративна складова у виконавських трактуваннях окремих творів наративних жанрів, а саме балади та опери;
- визначено пріоритетні напрямки подальшого дослідження специфіки наративу у музичному мистецтві (семантичний, функціонально-структурний, жанровий, виконавський).

Практичне значення отриманих результатів. Основні положення і висновки дисертації можуть стати перспективною основою для подальших наукових досліджень, присвячених наративності в музичному мистецтві, для різножанрових робіт, пов'язаних з вивченням закономірностей, можливостей і прийомів виконавської інтерпретації, зокрема, у вокальній музиці.

Результати дисертації можуть бути залучені в якості основного і додаткового теоретичного і методичного матеріалу до навчальних курсів дисциплін «Музична інтерпретація», «Історія вокального виконавства», «Основи вокальної методики» для студентів вищих навчальних музичних закладів, а також для використання у педагогічній, просвітницькій, публіцистично-критичній діяльності культурних і громадських діячів, педагогів, психологів, соціологів, мовознавців.

Залучення наративної складової до вокально-виконавської творчості є перспективним для виховання концертних виконавців високого професійного рівня з сучасним креативним мисленням.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології і аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені

І. П. Котляревського. Основні ідеї та положення роботи відображені в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (м. Харків, 09-11 грудня 2016), «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід» до 20-річчя Національної академії мистецтв України (м. Одеса, 5-7 грудня 2016); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (м. Одеса, 24-25 грудня 2017); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», (м. Харків, 23-24 березня 2017); «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (м. Харків, 4-5 жовтня 2019).

Публікації. За темою дисертації опубліковано шість публікацій, з них: три статті у фахових виданнях, рекомендованих та затверджених МОН України, дві – у наукових зарубіжних періодичних виданнях «北方音乐» («Музика Півночі») (КНР) та European Journal of Arts : Scientific journal (Австрія).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, двох Розділів з висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел, Додатків (з нотними прикладами, фотоматеріалами, таблицями). Загальний обсяг роботи – 208 сторінок, з них 172 с. основного тексту. Список використаних джерел – 17 сторінок (198 позицій, з них 11 – іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРІЯ НАРАТИВУ В СИСТЕМІ ГУМАНІТАРИСТИКИ

1.1 Наратив як концепт сучасного мовознавства

Наративний підхід до дослідження ідентичності, зокрема, так званої «наративної ідентичності», використання наративного аналізу та інших методів дослідження сьогодні є досить популярними напрямками в соціальній психології (дослідження Войскунського, Краснової, Турушевої). Особливості наративного підходу, які залучають дослідники, це, перш за все, інтерес до смислу та змісту, до різноманітного досвіду та способів його відображення і втілення шляхом моделювання за критеріями певної методології. Різноманітність розуміння та визначення наративу як категорії та як методу призводять до методологічних протиріч у дослідженнях, автори яких використовують це поняття. Якщо використання наративного підходу на рівні теоретичного обґрунтування, як правило, має місце, то на рівні методології поняття наративу часто використовується як прийом певної аналітичної роботи з конкретним матеріалом.

Різноманіття смислів, які надаються поняттю наративу та суміжних понять (використовуються такі поняття як наративний підхід, наративна парадигма, наративний принцип, наративний метод, наративний аналіз), говорить про відсутність єдності в розумінні і застосуванні цього поняття на практиці.

Поняття наративу активно використовується в психологічних дослідженнях, однак необхідна ще більша робота, щоб осмислити потенціал цього поняття як для психології, так і для інших сфер гуманітарних знань.. Наративний підхід – це, по суті, міждисциплінарне дослідницьке поле, яка торує свій шлях розвитку від лінгвістики до філософії, соціології та історіографії, і нещодавно стала використовуватися в психологічних дослідженнях і практиці. Так, деякі вчені розглядають наратив як важливу призму, яка дозволяє людині структурувати своє розуміння себе і свій

життєвий досвід (De Fina, 2003), інші дослідники використовують наратив для розуміння того, як суб'єкти комунікують (Брокмейер, Харрі, 2000) та інше. У зв'язку з цим зараз у рамках наратології відбувається певна систематизація особливостей розуміння наративу в суміжних областях гуманітарних знань та виокремлення тих позицій, які найбільш важливі та затребувані для новітніх досліджень.

Категорія наративу привертає увагу представників гуманітаристики вже протягом досить тривалого періоду часу (приблизно з 70-80-х років ХХ ст.). Про це свідчить певна кількість досліджень, як монографій, так і програмних і методологічних статей, що осмислюють поняття наративу в лінгвістиці (Labov, Waletzky 1966; Propp, 1968) [194], філософії (Бурдьє, 2002; Bourdieu, 1986), історіографії (Уайт, 2002; Іггерс, 2001; Кукарцева, 2009), соціології (Різдвяна, 2012; Троцук, 2006; Пузанова, Троцук, 2003), в гуманітарних науках в цілому (Луків, Луків, 2004; Рустін, 2002).

У психології також знаходимо приклади осмислення цього поняття: Кадирова, 2012; Брокмейер, Харрі, 2000; Gergen, Gergen, 1988; Сарбін, 2004 тощо.

Наративний підхід стосується насамперед проблематики ідентичності, розвитку особистості та індивідуальності. У психології ті ідеї, що стали джерелом розвитку ідей наративу, висували Дж. Брунер, Т. Сарбін, Л.С.Виготський та інші.

Основне питання, що розробляється адептами наративного підходу, полягає в тому, яким чином наратив створює особистість наратора (і реципієнта наративу), і як з цим пов'язані складові наративу.

В рамках даного підходу вивчаються наступні проблеми: авторство наративу, психологічна та історична правда, статус наративних структур в автобіографічних структурах, монологічність і діалогічність наративу, взаємини між наративною та іншими формами ідентичності, а також виділення шаблонів структурування досвіду, характерних для певної культури і аналіз культурних наративів (Bruner, 1990, 2002; Cohler, 1982;

Cohler & Hammack, 2007; Gergen & Gergen, 1983; McAdams, 1985; МакАдамс, 2008).

У дослідженнях ідентичності можна виділити три основні напрями розвитку наративного підходу:

- наративна психологія (Т. Сарбін, Г. Олпорт, Дж. Брунер, К. Герген, А. Кербі, Ч. Тейлор);
- конструкціоністський підхід (Герген, Сарбін);
- персонологічний підхід (МакАдамс).

Для розуміння того, як поняття наративу використовується в сучасних соціально-психологічних дослідженнях. слід розглянути, що ж являє собою наратив. З самого початку використання поняття наративу було неоднорідним і вельми розмитим.

Під наративом розуміють:

- одну з форм дискурсу, що утворює особливий «нاراتивний» модус мислення (Bruner, 1986);
- загальну метатеоретическую парадигму (Sarbin, 1986; Сарбін, 2004);
- життєву історію як основу їх ідентичності в модерністському суспільстві (McAdams, 1985);
- схему організації досвіду (Labov, Waletzky, 1966) [194], певним чином структуровану;
- будь-яка письмова або усна розповідь;
- розповідь про конкретний епізод, події в житті людини (один з жанрів дискурсу).

Рух до області міждисциплінарності залишається перспективною сферою взаємодії у наративних дослідженнях. Таким чином активно залучаються не тільки соціогуманітарні області наукового знання, у яких поняття «нاراتив» отримує додаткове емпіричне та семантичне насичення, але й такі суміжні семіотичні системи як, зокрема, теорія музики.

Вироблення інтеграційного підходу для двох дисциплін виходить за рамки тематичних досліджень і фокусується на підключенні до аналізу

вербального тексту законів «музичних структур»: так, наприклад, до розбору залучаються такі поняття, як напруга і спад, відкритість і закритість форми, ліричний і гармонійне зміст і т.п. Переконаливим в цьому аспекті видається переосмислення в працях сучасних західних, зокрема, французьких дослідників такої важливої для теорії оповідальності категорії як «інтрига».

У сучасній нарратології під поняттям інтриги розуміється певна драматургія конфігурація елементів оповідальності. Інтризі надається значення особливого пояснювального сполучення подій, що пов'язує початок історії з її кінцем. Побудова інтриги наділяє особливим статусом і динамічний характер наративного тексту. Оскільки невирішеним залишається питання, яким чином відбувається поєднання подій у певну наративну послідовність і чим забезпечується взаємозв'язок початку і кінця умовної оповіді, то інтерпретація інтриги як «інтегруючого динамізму» (за терміном П. Рікера) здається найбільш вдалим інструментом для його вирішення.

Необхідність осмислення динамічної природи оповідного тексту призводить до розширення горизонту досліджень, пов'язаних з концепціями текстового народження і текстового сприйняття, і найближче до нарратології в зв'язку з цим виявляється теорія музичних форм. Дійсно, організація вербального і музичного повідомлення підкоряється загальним законам динамізму і темпоральна: в основі і мовних, і музичних структур лежить процесуальний характер розгортання інформації. Зближення музикальності і наративного призвело до розробки в працях французьких нарратологів Р. Бароні, Ф. Реваз [190], М. Грабоч і ін. такого поняття як «музична інтрига».

При всій очевидній дискусійності, питання «музичної інтриги» вирішується цікавим способом. На відміну від звичного запозичення музичного терміну і його доповнення до мовного матеріалу, французькі дослідники проводять зворотну операцію і переносять ідею подієвої інтриги в область музичного аналізу.

Як зауважує Р. Бароні, інтрига, в залежності від способу її визначення, постає або як точка очевидної розбіжності між інструментальною (чистою) музикою і нарратологією (класичний підхід), або ж, навпаки, стає точкою фундаментального збігу цих двох форм виразності (посткласический підхід) [190, с.5]. Справді, якщо допустити, що будь-яка нарративна побудова підпорядковується правилам причинно-наслідкової організації подій, то інструментальна музика виявляється позбавленою такої характеристики. У той же час, оповідальна структура не оперує мовами ладових або тональних тяжінь, властивих музичному тексту. Іншими словами, вербальне і мовне повідомлення користуються різними кодами для специфікації власної інформації. Слід розглянути, яким чином народжується, будується та презентується музична інтрига.

Говорячи про «фундаментальний збіг» музичної та нарративної побудови, Р. Бароні має на увазі, що темпоральна і динамічна основа як беззастережну передумову їхнього існування відтворюється на рівні глибинного механізму чергувань «напруги» і «спаду» («*tension*» / «*détente*»), властивих і музичному, і повествовательному тексту. Представлений «посткласичний підхід» дозволяє вибудувати відносини між напругою і інтригою, оскільки вони знаходяться «в нерозривному зв'язку між собою, це два взаємоопределяючих з точки зору композиції та впливу на аудиторію текстових вимірювання» [190, с.7].

Таким чином, в сферу дії «музичної інтриги» потрапляють не стільки очевидні засоби презентації подій (наприклад, аналоги літературного конфлікту або колізії), скільки інтенсивність чергування композиційних напруг і спадів і установка на рецептивні очікування слухача або читача.

Найважливішою характеристикою «музичної інтриги» стає створення напруги (*tension*), яке служить зав'язкою репрезентації і призводить в кінцевому підсумку до розв'язки. Структура, яка задається грою напруги і спаду, іманентно присутня в будь-якому музичному тексті. Прикладом цієї структури можуть служити чергування дисонансів і консонансів або ладові

тяжіння. В основі «музичної інтриги», таким чином, міститься не логічна каузальна ланцюжок подій (форма фабули), а інтенсивність репрезентації музичних подій, яка проявляється, коли слухач орієнтується на дисонанси, що дають надію на дозвіл в стійкість або розв'язку в межах заданої тональності (форма сюжету).

На жаль, вивчення даного феномена зупиняється на цьому етапі, хоча найбільш цікавим видається додаткова операція повернення збагаченого поняття «музичної інтриги» в дослідне поле нарратології. Для цього необхідно зіставити основні характеристики класичної, «нарративної інтриги» з інтригою «музичною» і виявити основні подібності та відмінності.

Незаперечними ознаками традиційної (в розумінні П. Рікера) інтриги є темпоральність, внутрішній динамізм і причинно-наслідкова організація подій, яка замінюється тонально-ладовими відносинами в музичному тексті. Поряд з цим, точкою збігу двох типів інтриги стає чергування напруг і спадів, яке було виявлено і у вербальному, і в музичному побудові. В даному випадку має сенс говорити про глибинну, первинній формі організації подій – прото-інтризі – яка формується як «передмовна» і «передподієва» категорія і визначає динамічний характер структури тексту.

Присутність в художньому тексті структури, яка відповідає моделлю прото-інтриги, відкриває нові горизонти для зіставлення літературних і музичних творів на підставі внутрішнього динамізму, темпоральність та ігри відносин «напруга» – «спад». Очевидним чином ця модель корелює ні з класичної оповідної формою, в якій інтрига в першу чергу задається причинно-наслідковими відносинами подій, а з організацією експериментальних художніх наративів модернізму і постмодернізму.

Репрезентативними в цій відношенні представляються, зокрема, нарративні техніки французького «нового роману». Наприклад, гра напруг і спадів характеризує всю романну творчість А. Роб-Гріє. Специфічний спосіб оформлення цих відносин є організацією оповідного матеріалу за принципом «тема – розвиток – відображення (рефлексивізації) теми», а основним

методом стає варіювання повторюваних висловів, мотивів (А. Веселовський) і наративних ситуацій (Ф. Штанцель). Аналогічно йде і в літературі, яка прийшла на зміну «нового роману». Оновлення наративної мови провокує «атомічне» ставлення до деталі в оповідній структурі тексту. Так, в поетиці романів П. Кіньяра відмова від традиційної інтриги і деструктуризація сюжету супроводжуються пильною увагою до ізольованого фрагмента, який будується на повторенні і варіації слова, образу, метафори.

Оповідання поступається місцем структурі представлення образу, але принцип зчеплення подій при цьому не порушується: розширення і звуження наративної інформації, рефлексивізації і фактурізації замінюють традиційні засоби вираження конфігурації оповідних подій, підтверджуючи, що протоінтрига є такою ж когерентною текстовою універсалиєю, як і традиційна інтрига .

1.2 Передумови та доцільність наративного підходу в музичному мистецтві та музичній науці

Сучасна музична наука розвивається інтенсивно і екстенсивно, залучаючи в свій побут дані інших сфер гуманітарного знання. На полях взаємодії музикознавства та інших наук (психологія, лінгвістика, соціологія) народжуються нові наукові підходи та аналітичні моделі, що дозволяють працювати з багатьма питаннями, на які традиційна музична наука раніше не могла відповісти.

Одна з таких проблемних сфер – взаємодія слова і музики в музичному мистецтві, від реального синтезу вербального і музичного тексту до генетично зумовленого літературним походженням характеру музичного твору. В першу чергу ми говоримо про вокальній музиці як про сферу, де згадане взаємодія слова і музики найбільш показово і очевидно, хоча, як відомо, багато літературні жанри отримали в музичному мистецтві своє інструментальне жанрове втілення (пісні без слів, поема, інструментальні балада, серенада і так далі).

В процесі взаємодії слова і музики конкретний образний статус слова визначає загальну драматургію музичного твору, хоча і з різним ступенем інтенсивності. На наш погляд, найбільш сильним подібним впливом володіє вербальний текст, який відрізняється описовістю, подієвістю і оціночністю одночасно. У лінгвістиці такий текст називається наративним, і для адекватної оцінки і аналізу взаємодії його з музикою музикознавства слід ввести в свій іоняційно-термінологічний апарат знання про теорію наративу.

Отже, актуальність запропонованої теми продиктована потребами сучасної музичної науки; при цьому, в кінцевому підсумку, результати дослідження будуть корисні і для виконавської практики, поповнивши знання як вчених, так і виконавців про закономірності і художні можливості прояву наративу в музиці.

Мета нашого дослідження – запропонувати музикознавчі визначення наративного в музиці як особливої якості тексту музичного твору, зокрема, вокального. Це вважається за необхідне для подальшого вироблення спеціального аналітичного підходу для виявлення і характеристики художніх і інтерпретаційних можливостей музичних творів, зазначених наративною.

Серед наукових джерел з теорії наративу в першу чергу слід говорити про комплексний науковому дослідженні Вольфа Шміда, німецького філолога і теоретика літератури, по суті, автора і представника нарратологічного підходу. «Нарратологія» Вольфа Шміда є серйозне комплексне наукове дослідженням теорії наративу, де представлені не тільки її докладний виклад і опис, а й намічені можливі перспективи подальшого вивчення.

Інші наукові праці, пов'язані з теорією наративу, яких чимала кількість, як правило, представляють собою науково-практичне застосування окремих аспектів даного наукового підходу і в основному в сфері лінгвістики, іноді в області філософії. Так, наприклад, О. Куткова у своїй науковій роботі становить стратегічний підхід до наративу в дослідженнях ідентичності [71]. Серед кількох досліджень В. Тюпи слід згадати статтю-нарис про проблеми

сучасної нарратології [161]. Також звертають на себе увагу дослідження в області теорії наративу М. Баль, Ж. Женетта, Ф. Е. Маус, Чжао Іхена, Ван Мінге. Підкреслимо, що більшість знайомих нам наукових досліджень, пов'язаних з наративом, присвячені окремим його проявам у конкретних літературних творах – як приклад можна навести статті В. Андрєєвої, А. Гуцуляка, В. Кривоноса, А. Леонтович, В. Сирова, а також дисертаційне дослідження А. Леонтьєвої.

Що стосується музичного мистецтва, то нам зустрілася тільки наукова робота музиколога К.Негуса [196], пов'язана з вивченням наративного часу в популярних піснях – і, до речі, також пов'язана з інтерпретацією. Таким чином, досліджень про прояв наративу в музиці, зокрема, в академічній, практично ще немає, а індекс їх затребуваності і вченими, і практиками досить високий.

Знайомство з науковими джерелами з обраної теми показало, що теорія наративу як сфера лінгвістики сьогодні активно розвивається, але щодо застосування знань із згаданої сфери в музичній науці доводиться констатувати великі лакуни – і це при цьому, що актуальність розвитку даної проблематики в музикознавстві очевидна. Теорія наративу навіть при першому знайомстві дає розуміння того, що вона відкриває широкі горизонти для вивчення власне музичного наративу.

Узагальнення інформації про наративі, яке ми здійснили на основі аналізу доступних наукових джерел, в тому числі згаданих вище, дозволяє говорити наративного як певному якості, які властиві словесному тексту і, відповідно, музичному, в першу чергу, вокальному твору, написаного на даний текст. Наративність можна визначити як оціночну оповідальність від «третьої» особи, спрямовану на послідовне виклад взаємопов'язаних подій. При цьому оцінка подій має і словесне, і емоційний вимір в самому тексті і, відповідно, в музиці, яка наративність втілює засобами музичної виразності (як композиторськими, так і виконавськими).

Цікаво, що оповідальності (а, значить, і наративності) в інструментальній музиці приділяється помітно більше уваги, ніж у вокальній, мабуть, в силу очевидного присутності наративу в словесному тексті. Причому жанровий діапазон таких наукових досліджень робіт досить широкий – від методичних рекомендацій для виконавців до кандидатських дисертацій.

В інструментальному творі наративність може бути намічена в програмному заголовку або програмному описі, направляючи увагу і мислення слухача в певній образно-подієвої парадигмі. Якщо ж інструментальний твір не несе ніяких ірограмних «підказок», то його наративність може бути втілена суто комплексом засобів музичної виразності, застосованих композитором для створення ефекту послідовної подієвості, оповідальності та емоційної оцінки того, що відбувається в музиці.

Подіями тут можуть стати, в залежності від задуму і стилю, мелодійні, гармонійні, метро-ритмічні, фактурні, динамічні, темпові, темброві «формули» – «діючі ліцв», їх розвиток і трансформація – таким чином формується наративність драматургії.

У вокальному творі наративність, як правило, проявляється на рівнях:

- 1) поза музичному, конкретно-образної складової (зміст тексту, дія);
- 2) на рівні драматургії музичної складової, яка, з одного боку, «супроводжує» і підкреслює внемюзикальних складову, з іншого боку, може мати і власну логіку розвитку, яка, не порушуючи провідну роль словесного наративу, може створювати додаткові смислової глибини і емоційне напруження або розрядку.

Як відомо, наративність мають тексти, які описують ситуацію як би ззовні, від «третьої» особи – посередника-оповідача. У вокальній музиці це стосується жанрів з літературним сюжетним стрижнем, це балада і опера. В опері сюжетність втілена безпосередньо за допомогою сценічної дії, що надає оперної наративного окрему специфіку. Однак і в тому, і в іншому

випадку наративність тексту, або, точніше, літературної, позамузичної основи, обумовлює наративність і цих музичних жанрів в цілому, так як їх музична складова тій чи іншій мірі підкоряється літературної. В інших жанрах вокальної музики наративність може часто присутні у великій мірі, але не стає жанровим чинником, так як весь вербальний текст в них не є наративних за своєю суттю.

Звичайно, в баладі як жанрі камерно-вокальному та опері як жанрі сценічному наративність проявляється по-різному. Так, «оповідачем» в баладі спочатку є композитор, а в контакті зі слухачем в цій ролі виступає виконавець; в опері ж – і спочатку, і в процесі комунікації зі слухачем «оповідачем» є композитор, а виконавці-персонажі такими стають лише опосередковано.

Послідовність подій, що викладають і їх оцінка в опері втілюються більш складним механізмом за рахунок більшою мірою синтетичності даного жанру. Проте, наративність, безумовно, є основою музичної драматургії і системною характеристикою опери в такою ж високою мірою, як і в випадку з баладою – жанром, генетично несе наративність від свого літературного першоджерела.

Звертає на себе увагу факт, що часто в руслі теорії наративу філологи зачіпають питання семантики. Для музикознавців, що звертають увагу на наратив в музиці, це є важливим показником актуальності даного дослідницького напрямку, так як семантика в сучасній музичній науці є ще однією з найбільш важливих наукових областей (нагадаємо, що початок її музикознавчих розвитку поклав М. Арановський).

Музична семантика, як відомо, займається взаємодією музичних і внемузикальних факторів в музичному творі. Оскільки ми говоримо про музичному наративі в першу чергу в площині взаємодії музики і вербального тексту (фактично музичного та внемузикальних фактора), то це ще раз говорить про необхідність спеціального музикознавчих вивчення наративу в музичному мистецтві. Фактом, що підтверджує не тільки теоретичну, а й

практичну цінність вивчення музичної семантики у всіх її значеннях, є також поява в останні десятиліття досліджень з галузі музичної інтерпретології, які в обов'язковому порядку присвячені і семантиці в музичному мистецтві (роботи Я.Іваницької [48], В. Москаленка [105-109], А.Хуторської [169], Ч. Чжоу [173]).

У зв'язку з вищесказаним важливо підкреслити, що за допомоги певного арсеналу виконавських засобів можна надати наративність музичному твору в процесі виконання – так, за допомогою уповільнення темпу і звузивши динамічний діапазон, виконавець може добитися ефекту об'єктивного (від «третього» особи) неспішного оповідання в мінімально емоційно пофарбованому, «об'єктивному» ключі. Цікаво, що даний виконавський підхід можна частіше зустріти стосовно інструментальної музики, у вокальній ж виконавці, як правило, присутню наративність прагнуть наситити додатковими, «особистими» емоціями. Мабуть, тут спрацьовує родове якість музичного мистецтва – прагнення донести до слухача образну інформацію через емоцію, яку кожен учасник музичної комунікації пропускає «крізь себе» і має на увазі переживання від «першої» особи.

Підсумовуючи вищесказане, підкреслимо, що залучення в музичну науку понять і даних, пов'язаних з наративом як лінгвістичної теорії, виглядає цінним науковим матеріалом для створення спеціального підходу і алгоритму аналізу явищ, пов'язаних з проявом наративного в музичному мистецтві. Головним критерієм служить наративність як особлива якість музичного тексту, музичної драматургії, і воно може бути визначено як оцінна оповідальність від «третього» особи, що представляє ряд послідовно викладених подій.

За допомогою наративного підходу мова може йти як про вокальну, так і про інструментальній музиці, проте наративність, втілена за допомогою взаємодії музики з наративним текстом, стає в тому числі і жанровим

чинником, на основі якого в вокальній музиці можна охарактеризувати як наративні жанри баладу і оперу.

Отже, вибір теми мого дослідження і її актуальність пов'язані з тим, що питання взаємодії слова і музики у вокальних творах залишаються гостро цікавими як для музичної науки, так і для виконавців. У цьому сенсі особливий інтерес представляє використання вербальної основи, пов'язаної з наративністю – особливою якістю тексту, а саме оповіальністю з послідовним викладом подій, що подаються від «третьої» особи і несуть оцінку того, що відбувається, в тому числі емоційну. У вокальній музиці жанрів з текстом подібної якості два – в камерно-вокальній сфері це балада, в області великих жанрів – опера. Як саме наративність словесного тексту проявляється у вокальному творі і стає жанровою константою, що визначає і композиторську, і виконавську роботу - це питання стало імпульсом для народження даної дисертації.

Наративність як особлива якість словесного і, відповідно, музичного тексту у вокальному творі, може мати як окреме значення, так і жанротворче. У вокальній музиці такими наративними жанрами є балада і опера. Специфіка прояву наративу в кожному з них своя і обумовлена джерелом «розповіді», але основна якість («оціночна» оповіальність з послідовним розгортанням подій від «третьої» особи) в даних жанрах є визначальним для образів, їх музичної характеристики і розвитку (драматургії), що є жанроутворюючою константою, принципово залежною не від музичного стилю, а від позамузичної складової твору.

1.3 Наратив як жанрове явище у вокальному виконавстві

На межі минулого та нинішнього століть розвиток музичної науки знаменується кількома важливими тенденціями. Серед них відзначимо виокремлення такого нового потужного напрямку, як виконавське музикознавство, а також обмін знаннями (поняттєво-термінологічним апаратом, методологією дослідження та аналітичними моделями) між

різними областями гуманітарних наук, що породжує нові можливості й перспективи для дослідників, а також дає новий науковий результат, який було неможливо досягти традиційними шляхами і який дозволяє відповісти на ті питання музичної науки, що раніше не мали достовірної та/або науково обгрунтованої відповіді.

Звернення до міжнаукової взаємодії може бути корисним у багатьох площинах, зокрема, у питанні синтезу музичного та позамузичних чинників, що обумовлює особливий жанровий статус музичного твору. В першу чергу це стосується вокальної музики, де взаємодіють слово і музика, позамузичний і музичний фактори, що має багаторівневі прояви, зокрема, дії наративу, який є одним з важливих змістовних чинників вербального тексту; у випадку його сполучення з музичною складовою наратив отримує жанровий статус. Однозначної відповіді на питання, що є провідним у вокальному мистецтві – слово або музика, немає, кожен раз це вирішується індивідуально в рамках певного жанру і стилю. Але завжди існує певний вербальне «програмування» вокального твору з текстом. Одним із серйозних і складних понять, пов'язаних з такою текстовою основою, є наратив, і вивчення дії наративу в музичному мистецтві потребує окремої уваги як в теоретичному, так і в практичному напрямках.

Огляд наукових джерел з теорії наративу характеризує наукову ситуацію як досить розвинену в галузі філології та літературознавства, але поки не дотичну до музичної науки, що дає можливість говорити про майбутні перспективи дослідження цього питання у сфері музичного мистецтва та музичної науки. В першу чергу треба назвати фундаментальне дослідження теорії наративу німецького філолога та теоретика літератури, представника наратологічного підходу Вольфа Шміда. Його «Наратологія» (у російському перекладі видання 2008 р.) [184] є яскравим явищем у філології, це комплексне наукове дослідження теорії наративу з її системною характеристикою, багаторівневою деталізацією та окресленими шляхами подальших наукових розвідок. Послідовники В. Шміда присвячують свої

дослідження наративу, як правило, окремим аспектам цієї теорії – згадаємо статтю-нарис В. Тюпи про сучасну наратологію (2002) або наукову працю К. Куткової про наратив у дослідженнях ідентичності (2014). Більшість досліджень з питань прояву дії наративу присвячені його проявам в окремих літературних творах, на конкретних прикладах, такими є статті В. Андрєєвої, О. Гуцуляка, В. Кривоноса, О. Леонтович, В. Сирова, дисертації О. Леонтєєвої та Н. Симоненко (2015). Окрему групу складають дослідження у сфері теорії наративу західно-європейських вчених – М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Е. Маус, Чжао Ихена, Ван Мінге, К. Негус.

Нагадаємо, що у дослідженнях наративу вченими часто розглядаються питання семантики, які у музичній науці також є об'єктом серйозного вивчення, як правило, у зв'язку із взаємодією музичних та позамузичних факторів у музичному творі. Підтвердженням цього слугує велика кількість музикознавчих праць, присвячених як інструментальній музиці, так і вокальній, зокрема, музично-театральному мистецтву з його синтетичною природою та багаторівневою взаємодією музичного та позамузичного факторів. Семантиці в музичному мистецтві також приділяється велика увага у дослідженнях з музичної інтерпретології, які з'явилися в останні два десятиліття (наприклад, дослідження В. Москаленка (2013) [105-109], А. Хуторської (2009) [169], Ч. Чжоу (2012) [175], а також Ю. Ніколаєвської (2017) [118], І. Сухленко (2017)) [157].

В останні десятиліття активно розвивається виконавське музикознавство, яке в комплексі з традиційною (історичного та теоретичного спрямування) музичною наукою допомагає відповісти на складні концептуальні питання буття музичного мистецтва. Залучення до музичної науки питань музичного виконавства стимулювало активний розвиток нового напрямку дослідження – музична інтерпретологія, що працює з широким колом проблематики, пов'язаної з розвитком музичного мистецтва, його змістом і питаннями його інтерпретації (композиторської, виконавської, музикознавчої тощо). В Україні в вищих навчальних музичних закладах

існують кафедри, які займаються такими питаннями: в Київській національній академії музики імені П. І. Чайковського – кафедра історії та теорії музичного виконавства, у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського – кафедра інтерпретології і аналізу музики, де магістри і аспіранти (музикознавці і виконавці) пишуть наукові роботи, пов'язані з різними проблемами музичної інтерпретації – як теоретичними, так і практичними. При цьому залучаються як здобутки практики (музичного виконавства), так і знання інших гуманітарних сфер. Це обумовлено, зокрема, і закономірностями глобалізаційних процесів, які мають місце не тільки у соціокультурному середовищі, але й у мистецькому, науковому і так далі. Як зазначалося вище, за допомогою знань, отриманих в сфері міжнаукової взаємодії, можливе отримання нових результатів дослідження як традиційних, так і нових питань музикознавства.

У вокальній музиці, яка об'єднує в собі музичний і позамузичний чинники, одним з питань, яке не втрачає своєї актуальності як для науковців, так і для виконавців, є взаємодія слова і музики. Для відповіді на це питання важливо розумітися не тільки на музичній складовій вокальної музики, але й залучати знання філології та літературознавства. Серед багатьох таких цікавих явищ та відповідних понять з царини філології є *нарратив*. Він має певні прояви, які, разом із вербальним текстом, впливають на музичний твір, складовою якого стає словесний текст, і цей вплив може бути як частковим, так і системним, зокрема, жанровим. Вплив нарративу надає вокальному музичному твору як синтетичному єдиному цілому певну якість, яку ми охарактеризуємо як *нарративність*.

Нагадаємо, що згідно з сучасною філологічною наукою, нарратив – це виклад у взаємопов'язаній послідовності певних подій, представлених читачеві (слухачеві) за посередництва слів (образів) від «третьої особи» (власне, вчення про нарратив – «нарратологія» – і визначається як «теорія оповіді»). Отже, це певний тип оповідальності. Дійсно, значення терміна збігаються із такими термінами як «оповідання» та «розповідь», але у

наратива є ще одна важлива якість – це не просто виклад послідовності взаємопов'язаних подій від «третьої особи», але й їхня емоційна, психологічна оцінка, психологічна установка, яка не просто налаштовує того, хто є адресатом, на певне сприйняття подій, вона є їхнім постійним контролем, суб'єктивною оцінкою автора, яка, як важливий чинник викладу оповіді, стає частиною «об'єктивної» реальності, що створюється в уяві реципієнта. До речі, науковці підкреслюють, що не можна плутати поняття «наративність» і «описовість» саме завдячуючи цій оцінці оповідача.

Оскільки емоційна складова як емоційна настанова від автора в принципі є невід'ємною якістю музичного мистецтва, наративність є привабливим об'єктом як для дослідника, так і для музиканта-практика. Підкреслимо, що наратив як суб'єктивно емоційно забарвлена оповідальність, як «варіант» об'єктивної реальності можна вважати свого роду інтерпретацією. Необхідний для реалізації наративу посередник-оповідач («третя особа», від якої і йде оповідь), про якого каже у своєму дослідженні В. Шмід, в музиці має навіть подвійний рівень реалізації – це композитор (інтерпретатор вербального тексту) та виконавець (інтерпретатор композиторського тексту). Ця ситуація демонструє подальші перспективи досліджень наративності у музичному мистецтві у жанровій, стильовій, семантичній сферах.

Отже, основною ознакою наративного оповідного твору є присутність посередника між автором і оповідальним світом (В. Шмід). Це особливо важливо для розуміння специфіки прояви наративного в музиці, де є такий «посередник» – виконавець. У вокальній музиці є й інші ознаки наративного, що розуміється як якість самого словесного тексту, адже жанри вокальної музики досить різноманітні за масштабами і завданням – від опери до вокальної мініатюри.

Відзначимо також, що у дослідженні В. Шміда історичні огляди ключових понять служать в першу чергу опису відповідних явищ в структурі наративів. Виходячи з ознак художніх оповідних творів (нарративність,

функціональність, естетичність) автор зосереджується на таких питаннях: комунікативна структура наративу, розповідні інстанції, точка зору, співвідношення тексту наратора і тексту персонажа, наративні трансформації, роль позачасових зв'язків у наративному тексті. Все перераховане пов'язано насамперед зі словесним текстом, а в зв'язку з цим присутнє в тій чи іншій мірі і у вокальній музиці, у вербальному тексті вокального твору, і співвідношення даних позицій з музикою є складною, але дуже перспективною темою для подальших досліджень в музичній науці, оскільки ці закономірності тією чи іншою мірою впливають на загальний художній результат.

Напрями взаємодії слова і музики у вокальному мистецтві різноманітні: це і взаємодія даних факторів у конкретному творі крізь призму стилю (виконавського, композиторського, історичного), і особливості композиторської інтерпретації вербального тексту, і інтонаційні фонічні закономірності, пов'язані, наприклад, з конкретним національним джерелом і багато іншого. Вербальний текст як установка, вже забарвлена емоційно і представлена як вид оповіді, являє собою, по суті, дію наративу.

В музиці оповідальність і психологічна установка тісно взаємодіють, бо остання є не тільки якістю наративності, але й генетичною рисою музичного мистецтва, внаслідок чого народжуються наративні музичні твори як індивідуальні композиторські версії у деяких вокальних жанрах. Наративність розуміється як *установка на оповідальність, пов'язана з певним емоційним змістом*; при цьому наративність характеризується, з одного боку, як фактор словесного тексту вокального твору (позамузична складова), з іншого боку, як фактор єдиного, цілого вокального твору (музична складова). З точки зору своєї реалізації наративність у вокальній музиці має дві основні функції – композиторську і виконавську, що по-своєму проявляється в різних вокальних жанрах.

Наративними якостями вирізняються в першу чергу ті вербальні тексти, які описують події й емоційну ситуацію від посередника-оповідача. У

вокальній музиці це стосується перш за все жанрів з провідним літературним і яскравим сюжетним стрижнем. Наративні якості музичної складової можуть проявлятися по-різному – як на постійній основі, для посилення емоційного ефекту, так і в опозиції, для контрастного зіставлення і створення драматургічної багатоступовості і об'ємності. У музичному супроводі часто для слухача «розшифровується» той емоційний, образний, сюжетний підтекст, який в літературному тексті, згідно із законами наративного, може бути частково відсутній.

Найбільш яскравими з наративних жанрів, тобто таких, де оповідальність є головною стратегією вербального тексту з відповідною реалізацією тексту музичного, у вокальній музиці представляються опера і балада. При цьому кожен з цих жанрів має свою специфіку, пов'язану не тільки з масштабами творів, вокально-інструментальним складом, але й з формою реалізації та завданнями наративу. В опері наративність має більш складну синтетичну природу в зв'язку з взаємодією різних видів мистецтва (музика, література, театр); на кожному з цих рівнів наративність має свої форму і завдання реалізації. У камерно-вокальному жанрі балади наративна складова представлена більш показово і сильніше пов'язана зі словесним текстом (що обумовлено генетичним літературним походженням жанру). Але саме у цих обох жанрах, де оповідь виконується від «третьої особи» і має емоційно-психологічну оцінку як образів, так і подій, наративність є жанровою складовою, вона реалізується як одна з основних жанрових характеристик.

1.4 Наративно-виконавський аналіз: когнітивна модель

Метою виконавця-вокаліста як інтерпретатора творів наративних жанрів є створення власного «твору виконавця» (термін В. Москаленка (2013)) за допомоги комплексу виконавських прийомів, пов'язаних з необхідністю виявлення всього художнього потенціалу, який закладений у вокальному творі (як в текстовій основі, так і в музичній), а також в його

подачі слухачеві в індивідуальній виконавській версії. При цьому кожен жанр пов'язаний зі своєю специфікою. Опера – музично-театральний жанр, масштабний твір, де вокальне і літературне мистецтво взаємодіє з мистецтвом театральним, де обов'язково враховується режисерське рішення і драматургія всієї постановки (включаючи сценічний рух, грим, костюми, світло і так далі). З іншого боку, камерно-вокальний жанр балади пов'язаний зі своїми особливостями, головною з яких є природа наративу: в баладі вона народжується в словесному тексті, а реалізується композитором та виконавцем як інтерпретаційні версії, що мають синтезуватися в єдиному художньому результаті.

Отже, прояви наративу в музичному мистецтві насамперед пов'язані зі своїм вербальним, літературним походженням. При цьому до теорії наративу звертаються не тільки літературознавці, але й психологи, бо важливою якістю наративу як виду оповідальності є емоційна установка, оцінка, яка спрямовується від посередника-оповідача на реципієнта. У музиці ці два значення – «оповідальність» і «психологічна установка» – взаємодіють, в результаті чого народжуються індивідуальні рішення в рамках певних вокальних жанрів. У музичному мистецтві, а саме у вокальній музиці, важливою складовою є слово, тож тут також існує наратив з усією специфікою його дії.

У вокальній музиці можна виокремити жанри, де в словесному тексті наратив присутній більшою мірою, де він визначає специфіку жанру. Серед великих жанрів – це опера, проте там наратив пов'язаний не тільки з літературним, а й театральним фактором. Серед камерно-вокальних жанрів – балада, де характер наративного визначає саме словесний текст (відповідно до літературного походження жанру балади).

Перспектива подальшої розробки теми вбачається у тому, що майбутні дослідження наративу та наративності в музичному мистецтві пов'язані не тільки із взаємодією музичного та поза музикального факторів, але й з виконавським музикознавством, з питаннями музичної інтерпретації.

Оскільки наратив пов'язаний з посередником між його джерелом і отримувачем, а в музичному таким посередником виступає і виконавець, і композитор, то наратив в музиці міцно пов'язаний міцно пов'язаний з розумінням виконавця природи жанру і композиторського його втілення, виконавської інтерпретацією, з сучасним виконавським мистецтвом.

Оперне мистецтво завжди було і є об'єктом високого слухацького попиту, композиторської та виконавської творчості, має солідний і багатоманітний репертуар у різних історичних, національних та авторських стилях, у жанрових різновидах, представлено цікавими результатами у сфері мовних новацій та театральних експериментів, що мали місце протягом практично усього минулого століття та створюються і сьогодні. Ця ситуація завжди потребувала та викликала теоретичне осмислення та узагальнення, від творчих дискусій та реформ оперного мистецтва (у проекції історичних, національно-культурних традицій, авторських здобутків) до музикознавчих розвідок різного рівня. Оперологія наразі є важливою складовою музикознавства: вона розглядає багато різних питань, пов'язаних з генезою та розвитком оперного жанру, його історичним шляхом – як у історично-культурологічному осмисленні, так і у виконавській сфері.

Важливо відзначити, що взаємодія різних сфер гуманітарних наук, що суттєво активізувалася у останні десятиріччя, створює дуже жвавий обмін науковими ідеями та знаннями; крізь цю призму багато традиційних питань отримують свіже прочитання та нові перспективи вирішення. Вокальне і, зокрема, оперне мистецтво також мають свої «вічні» питання, одним з яких є взаємодія слова і музики. Оскільки мовою (словом) професійно займаються філологи та мовознавці, то логічно звернутися до їхнього досвіду, тим більше, що ці науки є надзвичайно багатими, розгалуженими та креативними у своїх пошуках.

Одною з теорій літературознавства, яка може стати в нагоді як у процесі дослідження оперного жанру, так і у сфері практичного втілення оперного твору на театральній сцені, є *теорія наративу*. Пов'язана з

вивченням особливого типу оповідальності, ця теорія може бути задіяна у дослідженні оперних творів, які також представляють собою певну розповідь, як правило, доволі масштабну та складну, де сюжетність реалізується як за допомогою слова, так і шляхом втілення засобами драматичного мистецтва. Інтерпретологічний аспект оперології поєднує у єдиний комплекс низку історичних, теоретичних і практичних питань, дозволяє знайти на них відповіді, пов'язані із запитами як музичної науки, так і творчої практики.

Отже, систематизація наукових джерел з теорії наративу, питань його специфіки у музичному мистецтві, зокрема, у оперному жанрі, є безумовно *актуальними* для обґрунтування теорії оперного наративу.

Огляд наукових джерел з питань наратології дає розуміння того, що цей напрям сьогодні демонструє широкі перспективи для вивчення музичного наративу. Слід відзначити стратегічне дослідження теорії наративу Вольфа Шміда, німецького філолога та теоретика літератури, представника наратологічного підходу. «Наратологія» В. Шміда (2008) є визначним комплексним науковим дослідженням теорії наративу з її детальним викладом, описом та окресленими перспективами подальшого вивчення. Інші дослідники у цій сфері розробляють, як правило, окремі аспекти цієї теорії: К. Куткова представляє стратегічний погляд на наратив у дослідженнях ідентичності (2014); серед праць В. Тюпи виокремимо статтю-нарис про сучасну наратологію (2002); статті В. Андрєєвої, О. Гуцуляка, В. Кривоноса, О. Леонтович, В. Сирова, дисертація О. Леонтьєвої присвячені проявам нарративу в окремих творах. Слід згадати дослідження у сфері теорії наративу М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Е. Маус, Чжао Ихена, Ван Мінге. Окремо відзначимо наукову розвідку музиколога К. Негус, присвячену наративному часу у популярних піснях.

Досить часто в комплексі з теорією наративу філологами розглядаються питання семантики. У сфері музикознавства це є окремим напрямом, пов'язаним із взаємодією музичних та позамузичних факторів у музичному

творі; у вокальній музиці цей ракурс має особливе значення. Підтвердженням цього слугує велика кількість музикознавчих праць, присвячених музично-театральному мистецтву, яке має синтетичну художню природу та складний характер взаємодії музичного та позамузичного факторів і, відповідно, багаторівневий характер семантики (можна згадати дисертації Я. Іваницької (2008) та О. Сергієвої (2008)). Звертає на себе увагу поява чималої кількості досліджень з музичної інтерпретології, які в обов'язковому порядку присвячені і семантиці у музичному мистецтві (наприклад, дослідження В. Москаленка (2013), А. Хуторської (2009), Ч. Чжоу (2012)).

Сучасні тенденції у музичній науці заслуговують окремої уваги. Відзначимо розвиток такого напрямку, як інтерпретологія, де у фокусі уваги дослідників опиняється специфіка музичної інтерпретації усіх видів – виконавська, композиторська, слухацька тощо. Залучення до наукової орбіти музикознавства питань виконавства та інтерпретації як тлумачення змісту музичного твору йде у паралельному русі, а часто й у тісній взаємодії із питаннями семантики (семіотики), тексту та його знаків, інтертекстуальності. Це стосується різних жанрів музичного мистецтва, втім найбільш наочно проявляється там, де присутнє сполучення музичного та позамузичного витоків, участі різних видів мистецтва. Найбільш родючим ґрунтом для дослідника тут слугують жанри вокальної музики, зокрема, музично-сценічні.

Велика кількість музикознавців і досі розглядають синтетичні музичні (й музично-сценічні) жанри майже виключно за допомоги музикознавчого понятійного та термінологічного апарату. Тим самим вони насправді аналізують тільки музику твору, її музичний та позамузичний зміст, не виходячи за межі у широкому розумінні тексту музичного твору. Увесь «відеоряд», навіть при певних спробах опису в загальних рисах, залишається «за кадром», і не випадково, бо для його адекватного аналізу потрібне залучення понятійного та термінологічного досвіду усіх тих видів мистецтв, які «беруть участь» у створенні складного синтетичного цілого. Зрозуміло,

що рівноправні учасники музичного «дійства» вимагають як мінімум рівної до себе уваги, як максимум – усвідомлення особливостей їхньої взаємодії в стилєвих чи жанрових умовах та в кожному конкретному творі.

Сьогодні позначене появою досліджень, присвячених музично-театральним жанрам, саме у тому напрямку, де відкриваються нові обрії для музикознавців, які у прагненні охопити та зрозуміти відбиття «універсуму» в музиці, по-новому побачити та усвідомити місце музичного в синтетичному музичному творі прагнуть до оволодіння новими для музикознавства знаннями.

Надважливою складовою вокально-сценічного твору є слово, і залучення до музичної науки знань з філології та літературознавства уявляється не тільки доречним, але й обов'язковим для досягнення наукового результату, що дозволяє врахувати ті сенси, закономірності та інтерпретаційний потенціал, який пов'язаний зі словом. Власне, одним з завжди актуальних питань у вокальній музиці, що поєднує музичний і позамузичний чинники, як у теоретичному, так і практичному сенсі залишається саме взаємодія слова та музики. Це і власне взаємодія цих сфер у конкретному творі крізь призму стилю (виконавського, композиторського, національного, епохального), і особливості композиторської інтерпретації вербального тексту (за визначенням А. Хуторської – «художній переклад» (2009), і інтонаційно-фонічні закони, пов'язані з національною мовою (серед робіт, присвячених цьому питанню, виокремимо дисертацію китайського вченого Чжоу Чжівея (2012)). Отже, дослідження цих питань вимагає звернення до наук, що опікуються словом.

Одним з важливих понять, яке має зв'язок зі словом та певним способом словесного викладення, є поняття «нарративу». Воно належить теорії наратології, що системно викладене у дослідженні В. Шміда (2008).

Як відомо, нарратив – це виклад взаємопов'язаних подій, представлених читачеві (стосовно до музичного мистецтва – слухачеві) у вигляді послідовності слів або образів. Дане поняття є широко відомим у області

філософії і психології. Іноді значення терміна «наратив» збігається со словами «оповідання», «розповідь»; але є й інші значення (наприклад, в розумінні «психологічна установка»). Власне кажучи, в музиці ці два значення – «оповідальність» і «психологічна установка» – взаємодіють, в результаті чого народжуються індивідуальні творчі рішення в деяких вокальних жанрах.

Вчення про наратив має назву «наратологія», або «теорія оповіді». Якщо узагальнити наявну у відкритих джерелах інформацію, можна сказати, що наратив пов'язаний не просто з послідовністю пов'язаних між собою слів і образів. По-перше, має бути наявною якась дія або подія (ряд подій). По-друге, виклад образів, подій, сюжету має певний вибірковий, суб'єктивний характер: автор оповіді розставляє смислові акценти по-своєму, що змінює як хід «оповіді», образи та їх ціннісні характеристики, так і навіть фінал. Багато вчених підкреслюють, що не можна плутати і прирівнювати один до одного такі поняття як «наративність» і «описовість» саме завдяки цій оцінці оповідача.

Наратив як «варіант» об'єктивної реальності є свого роду інтерпретацією. В. Шмід серед головних тенденцій, що вплинули на розуміння наративу в сучасній науці, підкреслює те, що в класичній теорії оповіді основною ознакою оповідного твору є присутність посередника між автором та описуваним у оповіді світом (2008). Відзначимо також, що у своєму дослідженні, виходячи з ознак художніх оповідних творів (наративність, естетичність і т.д.) В. Шмід зосереджується на таких питаннях, як: комунікативна структура наративу, розповідні інстанції, точка зору, співвідношення тексту наратора і тексту персонажа, наративні трансформації, роль позачасових зв'язків в наративному тексті. Все перераховане пов'язано насамперед зі словесним текстом, а в зв'язку з цим присутній в тій чи іншій мірі і у вокальній музиці, і співвідношення даних позицій з музикою є складною, але дуже перспективною темою для подальших досліджень в музичній науці.

Музично-сценічні жанри та, зокрема, опера як провідний з них, має саме наративний характер своєї природи – це оповідь про ряд пов'язаних між собою подій, що має посередника-оповідача та емоційну оцінку того, що відбувається. Таким чином, наративність є жанровою складовою опери, і можна проаналізувати дію наративу на різних рівнях оперного жанру – авторському (композиторському) та виконавському (музичному, сценічному з урахуванням різних параметрів тексту та субтекстів твору).

Позначена В. Шмідом обов'язкова присутність посередника є особливо важливою для розуміння специфіки прояву наративності. Адже в музичному мистецтві таких «посередників» кілька – композитор, виконавець (а також редактор, диригент, режисер музичної вистави). Однак у цьому сенсі будь-який вокальний твір можна вважати наративним, але чи буде це вірно? У музиці є й інші ознаки наративного, які звужують рамки розуміння цього явища. Йдеться про наративну якість вербального тексту як важливої складової синтетичного цілого музично-сценічного твору, а також відповідного музичного та сценічно-виконавського рішення.

Як відзначають літературознавці, наративними якостями володіють, в першу чергу, ті тексти, які описують ситуацію ніби ззовні, не від імені самого персонажа, а від третьої особи – посередника-оповідача. У вокальній музиці це стосується жанрів з літературним сюжетним стрижнем, це музично-театральні твори і опера як їхній флагман.

При цьому наративні якості музичної складової в даних жанрах можуть проявлятися по-різному: як на постійній основі, для посилення емоційного ефекту, так і в опозиції – для контрастного зіставлення і створення драматургічної багат шаровості і об'ємності. Все це закладається композитором, а в подальшому презентується виконавцем. У музичній складовій часто для слухача «розшифровується» той емоційно-образний сюжетний підтекст, який в літературному тексті може бути відсутнім.

Для більш системного уявлення про особливості наративу в оперному жанрі розглянемо конкретний приклад з репертуару автора цієї наукової

статті, а саме оперу «Севільський цирульник» Дж. Росіні. Одним з базових питань наративу, як згадувалося вище, є наявність оповідача, посередника між автором твору та його адресатом; посередник саме і веде розповідь про певні події «від третьої особи», при цьому оповідь ця має деталізоване емоційно-образне забарвлення-настанову. У камерно-вокальному творі таким оповідачем виступає, як правило, співак-виконавець, у партію якого, що побудована на розповіді від «сторонньої» особи, включені і фрагменти тексту від особи описуваних персонажів, а також опис ситуації, подій, емоційного становища персонажів, їхньої взаємодії та наративні, тобто вже оцінені та викладені слухачу, трансформації усього вищеперерахованого.

Оперний твір зі складною, синтетичною жанровою природою має відповідний характер наративу. У опері виконавці-співаки вже є, власне, сценічними, персоніфікованими персонажами (у опері «Севільський цирульник» Дж. Росіні це Фігаро, Альмавіва, Розіна, доктор Бартоло та інші), отже, функція оповідача реалізується іншим чином.

По-перше, вона закладається композитором у оперному творі, у його будові, драматургії, жанрово-стильових та образно-інтонаційних рішеннях. Тут певним чином враховується і внутрішньожанрова природа опери з притаманними для неї рисами, у даному випадку – комічна опера. Цей жанровий різновид має свої завдання та пов'язані з ним специфічні складнощі.

Наприклад, враховуючи сюжет про події у світі аристократів, композитору треба мати майстерність, щоб уникнути, наприклад, грубих жартів, що не відповідають походженню та поведінці персонажів, надмірної пародійності та примітивних сюжетних рішень. У «Севільському цирульнику» не висміюються людська дурість, тут не викликається зловтіха по відношенню до персонажів. Легкий гумор поєднується з легкістю, життєрадісністю, винахідливістю головних героїв. Для створення цього враження композитор певним чином будує твір, наділяє персонажів яскравими музичними рішеннями як інструментального, так і вокально-

інтонаційного характеру. У вокальних партіях Россіні поєднав віртуозність *bel canto* з психологічною індивідуалізацією головних героїв, кожна з яких стала тим емоційним нарративом, що став частиною драматургії опери як нарративного викладення сюжету. Різні інтонаційно-вокальні рішення у партіях персонажів, обумовлені конкретними ситуаціями (наприклад, «портретна» арія Розіни з 2-ї сцени I дії «Una voce poco fa» або пісня «L'Inutile precauzione» з комічної сцени музичного уроку з II дії) стають нарративними у процесі викладення для слухача як сюжету, ряду подій, так і їхньої емоційної оцінки.

По-друге, функція оповідача певним чином працює всередині подій, що відбуваються на сцені, і мова тут йде не тільки про ряд сцен та мізансцен ц їхній послідовності та їхнє музичне вирішення («театрально-сценічний» та «виконавський» тексти, за термінологією Я. Іваницької (2008)), що є драматургічним стрижнем твору в його авторському задумі, але й про інтерпретаційні версії оперної вистави, де певні режисерські рішення на різних рівнях (за концепцією О. Сергієвої (2008) – «постановочний текст», який містить хореографічний, сценічно-майданчиковий, образотворчий тексти з певними субтекстами (костюми, світло тощо)). \

Так, порівняння вистав «Севільського цирульника» у традиційній постановці Театру де ла Маестранса у Севільї 2016 року (до 200-річного ювілею прем'єри опери) з новаторською постановкою Еміліо Саджі у Королівському театрі Мадрида 2015 році дають можливість виявити ті ефекти, які завдяки змінам у певних текстах та субтекстах постановочного тексту твору (а саме у костюмах та мізансценах з хореографічними та неочікуваними реквізитними рішеннями) змінюють емоційний нарратив конкретної ситуації на більш ігровий, умовний (в ансамблевих сценах мадридської постановки), або більш емоційно-узагальнюючий, універсально-театральний у ліричних сценах севільської вистави.

По-третє, на основі двох охарактеризованих вище чинників, функція оповідача остаточно спрацьовує в процесі слухачького сприйняття, у його

уяві, впливаючи на формування слухацької інтерпретаційної версії твору (за теорією В. Москаленка (2013) відповідно до того характеру комунікативних процесів, що відбуваються під час створення, виконання та сприйняття опери.

Отже, можна узагальнити, що у оперному творі наратив має синтетичну багаторівневу жанрову природу, яка обумовлена синтетичною художньо-мистецькою природою опери. Наративність у опері втілюється як на композиторському, так і на виконавському і, прикінцево, слухацькому рівнях.

Комунікативна природа оперного наративу, співвідношення його проявів у драматургії твору, текстах персонажів, пов'язані з цим наративні зміни – все це має як універсальний характер закономірностей оперного жанру, так і індивідуальне вирішення у музиці, тож представляється перспективною темою для подальших досліджень у сучасному музикознавстві та процесі розробки теорії оперного наративу.

Окремим питанням є специфіка жанрових різновидів опери, але наративність залишається складовою її природи навіть у моноопері, де оповідальність отримує статус висловлювання від «першої особи», але відсторонення все ж таки відбувається – воно може мати часовий («Листи кохання» В. Губаренка), сюжетно-образний («Чекання» А. Шенберга), комунікативний («Людський голос» Ф. Пуленка) характер.

Завдання вокаліста як учасника інтерпретації твору наративного типу являє особливий комплекс виконавських прийомів, пов'язаних з необхідністю виявлення всього образного потенціалу, який закладений в вокальному творі, а також в його подачі слухачеві. При цьому важливо пам'ятати про синтетичний характер жанру опери, де словесно-сюжетна основа втілюється як засобами музичного мистецтва (вокального та інструментального), так і мистецтва театрального, де має значення як композиторський задум, так і режисерське рішення, драматургія всієї постановки (включаючи сценічний рух, грим, костюми, світло).

Використання знань різних гуманітарних областей, які при цьому є перевіреними науковими даними у своїй сфері, і їхнє сполучення та розуміння допоможе знайти відповіді на ті питання музичної науки, на які традиційними методами вона відповісти поки що не може.

Наративність у музичному мистецтві пов'язана зі своїм генетичним походженням – літературою, текстом, словом. При цьому наративу приділяється увага не тільки у літературознавстві, але й у психології, оскільки наратив як оповідальність характеризується емоційною установкою, яка спрямовується немовби ззовні того, на кого спрямований наратив (в літературі – читач, в музиці – слухач).

Оскільки в музичному мистецтві також використовується вербальний текст (слово), то є жанри, де працює наратив з усією специфікою його дії. Найяскравіше він проявляє себе там, де є слово та оповідальність, а саме у музично-сценічних жанрах, насамперед, у опері. Тут наратив визначає специфіку жанру, діючи на кількох рівнях, бо пов'язаний не тільки з літературним, а й театральним фактором, обумовлений синтетичною жанровою природою опери.

Оскільки наратив у своїй основі пов'язаний з посередником між його джерелом і адресатом, а в оперному мистецтві таким посередником-оповідачем на різних рівнях є і джерело-композитор, і виконавець, і адресат-слухач, то оперний наратив з його багаторівневою системою прояву, на наш погляд, заслуговує на подальше вивчення у різних сферах музикознавства – історичній, теоретичній, інтерпретологічній.

Одним з понять, пов'язаних з вербальним текстом, який має свої специфічні якості, є «наратив», що розуміється як сукупність пов'язаних між собою подій або вражень (як реальних, так і уявних, у тому рахунку художніх), що складають художній текст оповідного характеру. Наративом вважається також процес презентації художнього тексту наративного характеру – як літературного, так і іншої мистецької природи. Вивчення наративного як особливої властивості (або комплексу властивостей)

вокального музичного твору з наративним текстом, його потенціалу, виконавської специфіки та особливостей сприйняття слухачем, буде актуально як в теоретичному, так і в практичному напрямках.

Огляд наукових джерел в рамках представленого дослідження насамперед стосується наукових праць з питань наратології як теорії оповіді (теорії наративу та напрямків її застосування, як теоретичних так і практичних; аналітичних моделей для дослідження механізмів дії та проявів наративності художнього твору тощо). Теорія наративу почала розвиватися у 60-ті роки ХХ століття, цей процес набуває обертів і на сьогоднішній день має серйозний потенціал не тільки стосовно мовознавства, але й психології, філософії, мистецтвознавства. Ми спираємося на ґрунтовне дослідження теорії наративу німецького філолога та теоретика літератури Вольфа Шміда, представника наратологічного підходу, «Наратологія». Ця комплексна наукова праця з її детальною системною характеристикою та окресленими шляхами подальших наукових розвідок має як теоретичне, так і практичне, зокрема, педагогічне значення. «Наратологія» В. Шміда є певним результатом розвитку теорії наративу, що представлений в першу чергу у наукових працях західно-європейських та американських лінгвістів, серед яких відомими та авторитетними є такі вчені, як Дж.-М. Адам, Р. Бароні, Р. Францозі, Д. Херман, В. Лабов, Дж. Фелан та П. Рабинович, С. Онега та Х. Ланда. Наукові розвідки інших вчених у цій галузі не мають такого всеохоплюючого системного характеру, як дослідження Шміда, вони найчастіше присвячені окремим аспектам наративу на прикладі конкретного художнього (а саме літературного) твору. В цьому контексті серед наукових результатів вчених – представників східноєвропейської науки, зокрема, української та російської, слід назвати статтю К. Куткової, що містить один зі стратегічних поглядів на наратив у дослідженнях ідентичності; наукові праці В. Тюпи, а саме статтю-нарис про сучасну наратологію; наукові статті В. Андрєєвої, О. Гуцуляка, В. Кривоноса, О. Леонтович, В. Сирова, дисертацію О. Леонтєєвої про точку зору в наративі на матеріалі порівняльного аналізу сучасних російських

коротких оповідань і їх перекладів німецькою мовою. Треба згадати також дослідження у сфері теорії наративу М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Е. Маус, Чжао Іхена, Ван Мінге. Окремо відзначимо наукову працю музиколога К. Негуса, у якій предметом дослідження є наративний час у популярних піснях сучасної естради, але подібне дослідження є скоріше винятком із загального тезаурусу наратологічних розвідок.

Досвід отримання нової інформації шляхом засвоєння знань суміжних наук давно відомий своєю плідністю і перспективністю. Прикладом подібних знахідок в музикознавстві кінця ХХ – початку ХХІ століття став попит на тематику зі сфери соціології, психології, філософії, зокрема, в руслі впливу новітніх наукових підходів на самосвідомість потенційних носіїв сучасної когнації в художніх практиках. Своєрідний «перегляд» засад традиційного музикознавства, що спричинений необхідністю вирішення певного кола «одвічних» питань музичного мистецтва, дав плідні результати саме завдяки взаємодії різних сфер гуманітарних знань, залученням їхніх теорій та когнітивних моделей у поле дії музичної науки, а також завдяки концентрації уваги музикологів на питаннях музичного виконавства.

Одним з традиційних питань для музичної науки є синтез мистецтв, взаємодія «чистої» музики з іншими мистецькими сферами, зокрема, словом та сценічною дією (остання, як правило, теж пов'язана зі словом). Актуальність цих питань підтверджується музичною практикою як минулого, так і сучасності, в якій питання виконання та інтерпретації музики зі словом завжди мають особливі додаткові завдання, цим словом обумовлені: фонетичні, інтонаційні, емоційні, смислові. Поглиблене вивчення цього питання спонукає звернутися до царини мовознавства, щоб засвоїти ті знання та когнітивні підходи, які мають стосунок до вербальних закономірностей. Зокрема, однією з цікавих теорій, що відображає особливості деяких вербальних текстів, є теорія наративу.

Необхідність залучення до наукового обігу виконавського музикознавства теорії наративу обумовлена прямими проявами культурно-

детермінованих психологічних установок в області як композиторської творчості, так і музичного виконавства. Ці прояви можуть виглядати і як одиничні явища, і як ґрунтовні, зокрема, жанрові закономірності, що накладає на виконавця особливі завдання збереження жанрової специфіки виконуваного твору. І у камерно-вокальних, і у великих (в тому рахунку сценічних) вокальних жанрах виконавець, презентуючи свою виконавську версію, втілює образну концепцію, що в певних умовах має наративний характер, а це в цілому впливає на виконання і сприйняття. Історично зумовлена наративність психологічних установок на формування виконавських традицій сольного співу породжує особливе єднання слова та музики. Вступаючи в опозицію або перетинаючись, вони взаємодіють, створюючи в зонах своїх контактів безліч нових явищ, які нерідко виходять за рамки сфери виконавських інтерпретацій; творять нові форми музичної комунікації, її етичні та естетичні виміри, що відповідають сучасним слухацьким установкам, ціннісним орієнтирам.

Отже, затребуваність теми дисертації обумовлена:

- 1) теоретичною і практичною необхідністю специфізації наративної теорії на ґрунті вокально-виконавської інтерпретації;
- 2) наявністю у композиторській та виконавській практиці різних з точки зору прояву наративу музичних жанрів, а також пов'язаних з ними актуальних питань виконавського втілення та інтерпретації в умовах сьогоденішньої культурної ситуації, яка позначена надзвичайним різноманіттям музичних стилів та жанрів, проблемами актуалізації академічного музичного мистецтва для сучасної публіки, питаннями розвитку музичної науки, зокрема, у взаємодії з іншими сферами гуманітарних знань;
- 3) відсутністю в науковому дискурсі з питань вокального мистецтва системної розробки аспектів заявленої теми.

У процесі розгортання логіки дослідження були задіяні наукові джерела з таких напрямків музичної науки і гуманітаристики: теорії і

практики вокального мистецтва в історичному і методологічному аспектах; теорії музичної інтерпретації в аспектах музичного мислення, жанру, стилю і форми в музиці, виконавської процесу, зокрема, в ретрансляції на вокально-виконавську творчість; історико-культурологічних та музикознавчих теорій, пов'язаних з композиторською творчістю в області вокальної; мовознавчої, філософської, психологічної, зокрема, наративної проблематики.

У дослідженні представлена наративна теорія як частина музикознавчого апарату. У дисертації вперше визначено наратив як концепт гуманітарних наук (мовознавство, психологія, філософія) в аспекті певних передумов його залучення до науки про музику; введено до наукового обігу музикознавства ряд наукових джерел з наратології, які збагачують уявлення про основні тенденції та проблематику гуманітаристики; виявлено специфіку вокально-виконавського мистецтва як сфери задіяння теорії наративу; охарактеризовані наративні жанри камерно-вокальної та вокально-сценічної музики; висвітлені інтерпретаційно результативні закономірності музично-виконавського процесу крізь призму наративу як жанрової ідентифікації; запропонована когнітивна модель наративно-виконавського аналізу інтерпретаційної діяльності вокаліста, створена на основі авторської класифікації проявів наративу; диференційовані і термінологічно визначені шляхом екстраполяції основних термінів і понять наративної теорії на музикознавчий понятійний апарат фактори наративно-виконавської драматургії, які у своїй взаємодії, спрямованій виконавцем, обумовлюють певний художній результат; розглянута наративна складова у виконавських трактуваннях окремих творів наративних жанрів, а саме балади та опери; визначено пріоритетні напрямки подальшого дослідження специфіки наративу у музичному мистецтві (семантичний, функціонально-структурний, жанровий, виконавський).

Підсумовуючи основні характеристики наративності, ми визначаємо, що в галузі музики наративність слід розуміти як особливу якість музичного твору, зокрема, вокального, що спирається на оповідальність (як вербальну,

так і досягнута засобами музичної виразності). Наративна оповідальність пов'язана, з одного боку, з послідовною подієвістю та нею обумовленою сюжетністю, з іншого боку, вона характеризується емоційною і етичною оцінкою оповідачем-наратором (композитором та виконавцем) відображених подій. У вокальній музиці провідником наративу насамперед є слово, однак тільки ті жанри вокальної музики можна визначити як наративні, де власне сам словесний текст та його музичне втілення (як композиторське, так і виконавське) мають наративні якості. Це балада (камерно-вокальна музика) та опера (вокально-сценічні жанри). Баладу нами визначено як наративний жанр прямої дії, оперу як наративний жанр комплексної дії. Виконавська специфіка визначених наративних жанрів вокальної музики спирається як на їх історично усталену жанрову природу та композиторське рішення, так і на комплекс виконавських засобів, обраний вокалістом-інтерпретатором.

Такий «наративний» напрямок дослідження мліже стати перспективною основою для подальших наукових досліджень, присвячених наративності в музичному мистецтві, для різножанрових робіт, пов'язаних з вивченням закономірностей, можливостей і прийомів виконавської інтерпретації, зокрема, у вокальній музиці. Відповідні наукові результати можуть бути залучені в якості основного і додаткового теоретичного і методичного матеріалу до навчальних курсів, що пов'язані з вивченням музичної інтерпретації, історії вокального виконавства, основ вокальної методики для студентів вищих навчальних музичних закладів, а також для використання у педагогічній, просвітницькій, публіцистично-критичної діяльності культурних і громадських діячів, педагогів, психологів, соціологів, мовознавців.

Залучення наративної складової до вокально-виконавської творчості є перспективним для виховання концертних та оперних виконавців високого професійного рівня.

Висновки до Розділу 1

Актуальність теми даного дослідження пов'язана з тим, що взаємодія в музиці суто музичних і позамузичних явищ продовжує залишатися у фокусі підвищеної уваги дослідників, які представляють як музикознавство, так і інші області гуманітарних знань. Ця взаємодія несе синергетичний ефект, який полягає в тому, що комбінація одночасного впливу слова і музики, інтегрованих в єдине ціле, призводить до істотно більшого впливу даних факторів разом, ніж коли вони сприймаються окремо. Така емерджентність яскраво проявляється під час усіх видів діяльності музиканта – композиторської, виконавської, слухацької, але поки цей ефект ще не виглядає достатньо системним у музичній науці. А все більш відчутна необхідність зв'язку музичної науки і практики звертає нашу увагу на такі види синергетичної взаємодії в музиці, і один з основних тут – це взаємодія власне музики (суто музичних, звукових, звуко-процесуальних закономірностей) і вербального тексту (сфери позамузичних проявів – конкретних образів, персонажів, подій і так далі).

Одним з понять, пов'язаних з вербальним текстом, який має свої специфічні якості, є «нарратив», і вивчення нарративного як особливої властивості (або комплексу властивостей) вокального музичного твору з нарративним текстом, його потенціалу, виконавської специфіки та особливостей сприйняття слухачем, буде актуально як в теоретичному, так і в практичному напрямках.

Огляд наукових джерел в рамках представленого дослідження насамперед стосується наукових праць з питань наратології, які переважно належать до галузі літературознавства. Теорія наративу почала розвиватися у 60-ті роки ХХ століття, це процес набуває обертів і на сьогоднішній день має серйозний потенціал не тільки стосовно мовознавства. Треба згадати ґрунтовне дослідження теорії наративу німецького філолога та теоретика літератури Вольфа Шміда, представника наратологічного підходу (1978–2009

пр. – професор Гамбурзького університету), зокрема, наукову працю «Наратологія» (друге видання російською мовою 2008 р.). Це комплексне дослідження теорії наративу з її детальною системною характеристикою та окресленими шляхами подальших наукових розвідок має як теоретичне, так і практичне, зокрема, педагогічне значення. «Наратологія» В. Шміда є певним результатом розвитку теорії наративу, що представлений в першу чергу у наукових працях західно-європейських та американських лінгвістів, серед яких відомими та авторитетними є такі вчені, як Дж.-М. Адам (2011), Р. Бароні (2016), Р. Францозі (1998), Д. Херман (2009), В. Лабов (1967), Дж. Фелан та П. Рабинович (2005), С. Онега та Х. Ланда (2014).

Можна назвати й праці інших вчених у цій галузі, хоча більшість з них не мають такого всеохоплюючого системного характеру, як дослідження Шміда, вони найчастіше присвячені окремим аспектам наративу на прикладі конкретного художнього (а саме літературного) твору. В цьому контексті серед наукових результатів вчених – представників східно-європейської науки, зокрема, української та російської, слід назвати статтю К. Куткової, що містить один зі стратегічних поглядів на наратив у дослідженнях ідентичності (2014); наукові праці В. Тюпи, а саме статтю-нарис про сучасну нратологію (2002); наукові статті В. Андрєєвої, О. Гуцуляка, В. Кривоноса, О. Леонтович, В. Сирова, дисертацію О. Леонтьєвої 2005 року про точку зору в наративі на матеріалі порівняльного аналізу сучасних російських коротких оповідань і їх перекладів німецькою мовою. Також згадаємо дослідження у сфері теорії наративу М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Е. Маус, Чжао Іхена, Ван Мінге. Окремо відзначимо наукову працю музиколога К. Негуса, у якій предметом дослідження є наративний час у популярних піснях сучасної естради, але подібне дослідження є скоріше винятком із загального тезаурусу нратологічних розвідок.

Досвід отримання нової інформації шляхом засвоєння знань суміжних наук давно відомий своєю плідністю і перспективністю. Прикладом подібних знахідок в музикознавстві кінця ХХ – початку ХХІ століття став попит на

тематику зі сфери соціології, психології (зокрема, гендерної), філософії, зокрема, в руслі впливу новітніх наукових підходів на самосвідомість потенційних носіїв сучасної когнації в художніх практиках. Своєрідний «перегляд» засад традиційного музикознавства, що спричинений необхідністю вирішення певного кола «одвічних» питань музичного мистецтва, дав плідні результати саме завдяки взаємодії різних сфер гуманітарних знань, залученням їхніх теорій та когнітивних моделей у поле дії музичної науки, а також завдяки концентрації уваги музикологів на питаннях музичного виконавства. Поява такого напрямку у музичній науці, як «виконавське музикознавство», що враховує в своїх аналітичних розвідках виконавську специфіку музики як на етапі її створення композитором, так і на етапі виконання та сприйняття, є симптоматичною та сталою закономірністю.

Одним з одвічних питань для музичної науки є синтез мистецтв, взаємодія «чистої» музики з іншими мистецькими сферами, зокрема, словом та сценічною дією (остання, як правило, теж пов'язана зі словом). Актуальність цих питань підтверджується музичною практикою як минулого, так і сучасності, в якій питання виконання та інтерпретації музики зі словом завжди мають особливі додаткові завдання, цим словом обумовлені: фонетичні, інтонаційні, емоційні, смілові. Поглиблене вивчення цього питання спонукає звернутися до царини мовознавства, щоб засвоїти ті знання та когнітивні підходи, які мають стосунок до вербальних закономірностей. Зокрема, однією з цікавих теорій, що відображає особливості деяких вербальних текстів, є теорія наративу.

Необхідність залучення в науковий обіг виконавської музикознавства теорії наративу обумовлена прямими проявами культурно-детермінованих психологічних установок в області як композиторської творчості, так і музичного виконавства. Ці прояви можуть виглядати і як одиничні явища, і як ґрунтовні, зокрема, жанрові закономірності, що накладає на виконавця особливі завдання збереження жанрової специфіки виконуваного твору. І у

камерно-вокальних, і у великих (в тому рахунку сценічних) вокальних жанрах виконавець, презентуючи свою виконавську версію, втілює образну концепцію, що в певних умовах має наративний характер, а це в цілому впливає на виконання і сприйняття. Історично зумовлена наративність психологічних установок на формування виконавських традицій сольного співу породжує особливе єднання слова та музики. Вступаючи в опозицію або перетинаючись, вони взаємодіють, створюючи в зонах своїх контактів безліч нових явищ, які нерідко виходять за рамки сфери виконавських інтерпретацій; творять нові форми музичної комунікації, її етичні та естетичні виміри, що відповідають сучасним слухацьким установкам, ціннісним орієнтирам.

Отже, затребуваність теми дисертації обумовлена теоретичною і практичною необхідністю специфізації наративної теорії на ґрунті вокально-виконавської інтерпретації; наявністю у композиторській та виконавській практиці різних з точки зору прояву наративу музичних жанрів, а також пов'язаних з ними актуальних питань виконавського втілення та інтерпретації в умовах сьогоденної культурної ситуації, яка позначена надзвичайним різноманіттям музичних стилів та жанрів, проблемами актуалізації академічного музичного мистецтва для сучасної публіки, питаннями розвитку музичної науки, зокрема, у взаємодії з іншими сферами гуманітарних знань, а також відсутністю в науковому дискурсі з питань вокального мистецтва системної розробки аспектів заявленої теми.

Основні наукові позиції даного розділу відображені у статтях автора дисертації [80, 82, 83].

Створення наукових робіт і досліджень, присвячених музичному виконавству та музичній інтерпретації (наукових і критичних статей, проблемної публіцистики культурологічної, філософської та соціологічної спрямованості), сама поява в музикознавстві напрямку, пов'язаного з питаннями виконавської інтерпретації, так і створення в музичних вузах кафедр, що займаються питаннями історії та теорії виконавства та

інтерпретації – всі ці явища одного порядку. Вони демонструють особливу актуальність на сучасному етапі розуміння значення в музичному мистецтві тієї ланки, яка є також унікальним явищем, властивим тільки музиці, і не тільки виокремлює цим музику з родини мистецтв, а й характеризують ту специфіку, що визначає її складність і силу впливу. Мова йде про виконавця як про необхідний «носій» музичного твору, що «оживляє» творчий задум композитора, який знайомить слухача з ним і в тій чи іншій мірі бере участь в процесі спів-авторства під час виконання. Роль виконавця в музиці настільки важлива і специфічна, що мав настати той час, коли без розуміння, без звернення належної уваги і характеристики цієї ролі далі не може розвиватися ані музична наукова думка, ані музична практика.

РОЗДІЛ 2

НАРАТИВНІ ЖАНРИ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІРИ

2.1 Наративність як жанрова якість у камерно-вокальній музиці.

Балада

Теорія наративу завжди пов'язана з питаннями змісту художнього твору, з семантикою. У сфері музикознавства ці питання важко переоцінити, бо музичний зміст має особливі характеристики, і пояснення його суто музичних характеристик крізь призму позамузичного, конкретного є особливим завданням, що спирається на особливості музичного мистецтва. У вокальній музиці цей ракурс має окреме значення, він стосується особливостей взаємодії слова і музики на різних рівнях твору. Підтвердженням цього служить велика кількість музикознавчих праць у даному напрямку, зокрема, присвячених музично-театральному мистецтву, камерно-вокальній музиці, вокальному виконавству, а також великої кількості досліджень з музичної інтерпретології (зокрема, дослідження В. Москаленка (2013), Ю. Ніколаєвської, А. Хуторської, Ч. Чжоу), одним з магістральних напрямів якої є семантика у музичному мистецтві.

Питання взаємодії слова і музики у вокальних творах залишаються гостро актуальними як для науковців, так і для виконавців. У цьому сенсі особливий інтерес представляє використання вербальної основи, пов'язаної з наративністю – особливою якістю тексту, а саме з оповідальністю як з послідовним викладом подій, що подаються від «третьої» особи і несуть оцінку того, що відбувається, зокрема, емоційну. У вокальній музиці жанрів з текстом подібної якості два – в камерно-вокальній сфері це балада, в області великих жанрів – опера. Яким чином наративність словесного тексту проявляється у вокальному творі і стає жанровою константою, що визначає і композиторську, і виконавську роботу – саме це питання стало імпульсом для народження представленого дослідження. Його наукова новизна обумовлена

постановкою теми і полягає в тому, що вперше до обігу музичної науки залучена теорія наративу; узагальнені та систематизовані можливості та перспективи залучення теорії наративу до музичної науки; виявлено специфіку прояву наративного у вокальній музиці, де на основі цілісної характеристики проявів наративу виявлена наративність в окремих вокальних жанрах та зафіксована як жанроутворююча функція. Специфіка прояву наративу кожен раз є індивідуально вирішеною і обумовлена джерелом «розповіді», але основна якість («оціночна» оповідальність з послідовним розгортанням подій від «третьої» особи) у наративних музичних жанрах є визначальною для образів, їхньої музичної характеристики і розвитку (драматургії), тобто є жанроутворюючим фактором, константою, принципово залежною не стільки від музичного стилю, скільки від позамузичної складової твору.

Підсумовуючи основні характеристики наративності, ми можемо сказати, що в галузі музики наративність слід розуміти як особливу якість музичного твору, зокрема, вокального, що спирається на оповідальність (як вербальну, так і досягнуту засобами музичної виразності). Наративна оповідальність пов'язана, з одного боку, з подієвістю, сюжетністю, з іншого боку, вона характеризується емоційною і етичною оцінкою відображених подій. У вокальній музиці провідником наративу насамперед є слово, однак тільки ті жанри вокальної музики можна визначити як наративні, де власне сам словесний текст має наративні якості.

Серед жанрів вокальної музики, зокрема, камерно-вокальної, таким є вокальна балада, чие літературне походження і наративність як основна генетична риса визначили відповідну наративну специфіку. Нагадаємо, що балада до професійного музичного мистецтва «прийшла» з літератури, проте першопочатково цей жанр є народною «танцювальною піснею», котра різними шляхами інтегрувалася залучалася до культури та власне літератури різних європейських країн, зберігаючи часто свою структуру, характерну для «танцювальних пісень» (зокрема, хороводного типу – з відмінним «заспівом»

та однаковим «приспівом» у структурі кожного куплету, що відбивалося насамперед у тексті та особливостях використання рим) (Єфремова, Кушнірчук, 2006).

Дуже показовим є той факт, що відомий музикознавець Ю. Холопов (1990) зараховує баладу до «текстомузичних» форм, поряд з багатьма жанрами середньовіччя (мотетами, віреле, хоралами тощо) та деякими жанрами сьогодення, будова яких визначається особливостями поетичного або молитвословного тексту. І хоча вокальна балада у музичному мистецтві на різних етапах розвитку та у різних національно-культурних умовах мала різний образне коло, її текстова оповідальна основа завжди залишалася жанровим стрижнем. Що стосується інструментальної балади, яка виникла під впливом вокальної, то її нарративність потребує особливого дослідження і характеристики.

Наративність як жанровий фактор в баладі є результатом синтезу нарративного вербального тексту і відповідної подієвості вокального твору (позамузична складова) і специфіки їх музичного втілення (музична складова). Наративність балади має специфіку проявів на усіх етапах буття музичного твору – етапі створення (композиторський задум), етапі виконавської реалізації (виконавська версія – термін В. Москаленка (2013)), етапі слухацького сприйняття. Концертна практика виконавця вокальної балади одним зі своїх завдань має реалізацію нарративного як якості виконавчо-композиторської інтерпретації, яка представляє розуміння і презентацію художнього потенціалу музичного твору. Наративність, закладена автором твору (як автора вербального тексту, так і автора музичного тексту), може проявлятися на різних рівнях музичного тексту балади, як правило, посилюючи емоційну і етичну оцінку подій.

Вироблення інтегративного наукового підходу для двох таких дисциплін як лінгвістика та музикознавство, виходить за рамки їх тематичних досліджень і фокусується на підключенні до аналізу вербального тексту законів «музичних структур». Таким чином, до цього аналізу

залучаються такі специфічні поняття, як напруга і спад, відкритість і закритість форми, ліричний, гармонічний зміст і так далі.

Необхідність осмислення динамічної природи оповідального тексту призводить до розширення горизонту досліджень, пов'язаних з концепціями народження тексту і сприйняття тексту, і найближчою до наратології в зв'язку з цим нам представляється музична наука. Дійсно, організація вербальної і музичної інформації підкорюється загальним законам динамізму і процесуальності, темпоральності. В основі і мовних, і музичних структур лежить процесуальний характер розгортання інформації. Зближення музичного і наративного призвело до розробки в працях французьких наратологів Р. Бароні, Ф. Реваз та інших такого поняття як «музична інтрига» (Baroni, 2016).

У музичній науці існує поняття, яке, на наш погляд, пов'язано з «музичною інтригою», але більш ємне і краще пояснює наратив в музиці як суто музичної, так і позамузичної природи – це музична «подієвість» (Н. Герасимова-Персидська, А. Івко (2008)), що розуміється широко і багатоаспектно як в зв'язку з подіями, «привнесеними» в музику зі словом, так і з «подіями» чисто музичними – гармонічними, ритмічними, інтонаційними, тембрально-акустичними і так далі.

Така музична подієвість, розгорнута в оповіді з послідовним викладом подій від «третьої» особи і емоційною оцінкою всього, що відбувається – як у вербальному, так і в музичному тексті, найбільш чітко представлена в камерно-вокальному жанрі балади. Завдяки літературному походженню жанру і його генетично наративній природі, він і в музиці зберіг свою наративну природу (це стосується і вокальної, й інструментальної балади). Музичний текст у вокальній баладі підпорядкований вербальному, він є ілюстрацією подій і одночасно підсилює їх емоційну оцінку.

Проведене дослідження дає можливість констатувати наступне. Наративність у вокальній музиці в першу чергу пов'язана зі своїм позамузичним джерелом. Наративність як особлива якість оповідального

подієвого тексту характеризується емоційною установкою і відповідною оцінкою, яка диктується ззовні («оповідачем») та транслюється тому, на кого і спрямований наратив – в сфері музичного мистецтва це слухач. Оскільки у вокальній музиці використовується текст (слово), то тут слід говорити про наратив з усією специфікою його дії.

У вокальній музиці використовуються найрізноманітніші тексти, і не всі вони наративні, тому наративність як жанрову якість в чистому вигляді можна простежити в жанрі вокальної балади завдяки її літературному походженню і наративному характеру. І саме тому вокальну баладу можна визначити як наративний жанр у вокальній, зокрема, камерно-вокальній музиці. Характер наративного: у вокальній баладі визначає словесний текст, і засоби музичної виразності тут найчастіше втілюють як події, відбиті в тексті, так і їхню емоційну й етичну оцінку.

Перспективи дослідження наративного в музичному мистецтві пов'язані не тільки з характеристикою взаємодії музичного і позамузичного джерел у вокальній музиці (як камерній, так і у великих жанрах), але і з вивченням проявів наративного в музиці інструментальній, особливо в таких творах, які не пов'язані з позамузичними проявами навіть в мінімальній формі (програмні заголовки тощо). Крім того, оскільки наративність пов'язана з «оповідачем» – посередником між джерелом інформації та її одержувачем, то можна стверджувати, що наративність в музичному мистецтві пов'язана і з виконавським мистецтвом як одне з його завдань, що реалізується як у прямому чи переносному значенні.

2.2 Опера як наративний жанр вокально-сценічного мистецтва

Опера – одне з унікальних явищ музичного мистецтва. Вона об'єднала в собі виразні можливості, мовні засоби, знаки, символи і смисли різних видів мистецтв: музики, драми, хореографії, живопису і т.д. У всі часи існування опери вона була одним з найважливіших і концептуальних жанрів академічної музики.

Питання про співвідношення і взаємовплив різних видів мистецтв в опері завжди був актуальним як для дослідників і критиків, так і для публіки, і для композитора, диригента, режисера – постановника оперного дійства. Ті композитори, які увійшли в історію музики як реформатори оперного мистецтва (наприклад, К. В. Глюк або В. Р. Вагнер), перш за все задавалися цим питанням.

Дослідники оперного мистецтва аж до другої половини ХХ століття стверджували, що музиці в опері належить безумовно головна, провідна роль, в той час як інші види мистецтва, в тому числі драматичне, їй підпорядковуються. Підтвердженням цієї позиції є такий факт, що майже з самого початку існування опери, а вірніше, з епохи класицизму, практично завжди головним організатором постановки оперного спектаклю був диригент, який підкоряв те, що відбувається на сцені, композиторському задуму, відбитому в нотному тексті, або своїй інтерпретації цього задуму.

Однак музична практика ХХ століття (особливо його другої половини) і рубежу ХХ – ХХІ століть демонструє, що недооцінка фактору драматичного в опері в нинішніх культурно-історичних умовах призводить до того, що оперне мистецтво не оновлюється, втрачає актуальність і своє місце в сучасній культурі. З іншого боку, посилення драматичної складової в оперній постановці, її новаторське, креативне використання надає опері «друге дихання», допомагає їй знайти нове прочитання і насичує її новими образами, асоціаціями, символами, смислами.

Тому автор даного дисертаційного дослідження, як практикуючий оперний вокаліст, може тільки погодитися з необхідністю більшої уваги до драматургічної та постановочної стороні оперного спектаклю як з боку співаків, так і з боку диригентів, режисерів, композиторів, дослідників, критиків, публіцистів-просвітителів (в тому числі представників інших видів мистецтв), а також публіки, слухачів і глядачів, в поле уваги яких сьогодні лежать величезні можливості різних сучасних явищ культури і мистецтва.

Власне кажучи, багато хто з дослідників проблем оперного мистецтва – як музикантів, так і представників інших видів мистецтв, в своїх роботах все частіше говорять про необхідність дійсно органічного синтезу (як заснованого на традиції, так і на новаторство; як на співзвуччі, так і на контрасті) і паритету між драматичним і музичним початком.

У зв'язку з усім вищесказаним пропонується згадати про деякі важливі характеристики драматичного мистецтва в ракурсі особливого значення для мистецтва оперного.

Театральне мистецтво, як і інші види мистецтв, є формою суспільної свідомості. Театр грає одну з найважливіших ролей у житті суспільства, як один з найяскравіших способів художнього відображення дійсності і естетичного виховання.

Як будь-яке мистецтво, театр відображає дію через систему художніх образів. Вистава являє собою твір театрального мистецтва, що володіє образним єдністю, і такий єдиний образний лад вистави створюється гармонією всіх його елементів. Тут все знаходиться в супідрядності і поєднанні, служить одній художній меті: драматургічна основа сценічного шоу, стилістичне і жанрове рішення вистави, акторське виконання, організація сценічної дії в часі (ритм, темп, наростання і спади емоційної напруги дії) і в просторі (побудова мізансцен, розробка сценічного майданчика, принцип її використання, декорації, освітлення, костюми), застосування музики, хореографії. У виставі сучасного театру об'єднується мистецтво драматурга, акторів, режисера-постановника,

Театральне мистецтво за своєю природою синтетичне. Це особливо яскраво проявлялося на ранніх стадіях історичного розвитку театру, коли в народних святах драматична дія, музика, спів, танець існували в нерозривній єдності.

У наступні епохи, в процесі подальшого розвитку і професіоналізації всіх видів мистецтва, театр втрачає свій первісний синтетизм.

В опері драматичний зміст вистави розкривається в музиці і співі, а також в балеті, який розвивався всередині опери і лише в середині XVIII століття став самостійним видом театру, музична драматургія розкривається засобами хореографії.

Отже, вся музична практика сучасної оперної постановки говорить про те, що питання вдосконалення співака-актора слід розглядати в першу чергу в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми.

Важливо пам'ятати, що опера, як і інші різновиди театрального жанру, базується на драматичній дії. Але музика в опері – це не музика до драми або комедії; також опера не є механічним з'єднанням різних видів мистецтва, а являє собою складний процес їх синтезу, взаємоперевоплощення. Втілюючи драму, музика насичує її новим емоційним багатством, в свою чергу, її музична складова набуває конкретність, предметність. Музика розкриває психологічну основу подій, внутрішню, духовну мотивацію вчинків героїв; музика тонко і детально передає процес розвитку почуттів і їх трансформацію.

Безпосереднім виразником драматичної дії є актор, який в пропозованих п'єсою обставинах створює характер героя. Матеріал п'єси актор доповнює самостійним вивченням і спостереженням життя, переломлює його через власне розуміння дійсності. В особі актора органічно поєднуються виконавець і самостійно мислячий художник. Успішне виконання актором ставить перед ним завдання, успішне вирішення яких у величезній мірі залежить від його професійної майстерності.

Майстерність актора завжди пов'язана з розвитком спостережливості, уваги, фантазії, пам'яті, темпераменту, здібності до відбору і узагальнення життєвих вражень, залежить від розвиненості його виразних засобів голосу, пластики, міміки.

Часто актор, дотримуючись вимог п'єси, втілює на сцені характер, не схожий з його власним, в різних ролях він принципово змінюється зовні і внутрішньо.

Зміні зовнішності актора допомагають театральний костюм, грим, в деяких видах театру – маска. Цій же меті сприяє пластика актора, мистецтво жесту, міміки, мови. Історія світового театру знає акторів, які мали віртуозним майстерністю в мистецтві трансформації на основі сценічного втілення різних соціальних типів. І, тим не менш, можна сказати, що висоти акторська творчість досягла тоді, коли вона надихалася завданням зображення людини у всій повноті і складності її духовного життя, прагнула до розкриття її психології, душевно-морального складу. Саме на цьому шляху перед актором постає завдання внутрішнього перевтілення, що є найважливішою і тонкою стороною мистецтва театру.

Актор вдається до цілого комплексу засобів виразності, що передає тією чи іншою мірою життєву достовірність або театральну умовність зовнішності й манери поведінки зображуваної ним особи. Але справжнє перевтілення полягає не тільки в тому, щоб передати на сцені зовнішній вигляд персонажа: актор розкриває духовний світ свого героя, показує його характер, виражає його думки і переживання.

Кожен учасник спектаклю, в тому числі оперного, зокрема, вокаліст, повинен вміти досконало користуватися виразними засобами, властивими і Мистецтву актора: словом, голосом, рухом, бути пластичним, музичним і так далі. Методи і форми мистецтва актора диференціюються залежно від видів театального мистецтва (драма, опера, балет, пантоміма і т.п.).

Велике значення для зміцнення художньо переконливого оперного мистецтва на сучасній сцені, в боротьбі з застарілими (в певному сенсі) оперними «традиціями», мала діяльність К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка. Система К. Станіславського, що зародилася на ґрунті мистецтва МХАТ, була успішно розроблена стосовно особливостей музичного театру і мистецтва актора-співака.

Станіславський в роботі зі співаками звертав пильну увагу на розробку питань дикції і культури мовлення в співі, на прийоми, що дозволяють

надавати озвученому голосу те чи інше емоційне забарвлення, на зв'язок мистецтва актора з ритмом й іншими музичними засобами виразності.

У той же час у вітчизняному музикознавстві питання співвідношення музичного і драматичного початку розглядалися переважно в ракурсі верховенства музичних параметрів опери, драматичні ж завдання оцінювалися крізь призму відповідності музичної драматургії і емоційного реалізму. Крім того, цим питанням в принципі приділялося таке принципове увагу, чисто наукових досліджень такого роду вкрай мало. Більшою мірою згадані моменти можна простежити в роботах біографічного і автобіографічного характеру, пов'язаних з життям і творчістю видатних співаків, а також побачити в деяких методичних розробках.

Наведемо кілька прикладів.

Відома біографічна робота Терещенко А. «Анатолій Солов'яненко» [...]. Книга висвітлює творчий шлях народного артиста СРСР, лауреата Ленінської премії А. Б. Солов'яненка. Довгі роки наполегливої праці вивели обдарованого учасника донецької художньої самодіяльності до вершин світового оперного мистецтва. А. Солов'яненко виконав близько двадцяти партій в операх російських, українських і зарубіжних авторів. У книзі А. Терещенко аналізується творчий метод співака, подано докладний розбір всіх партій, заспіваних їм в оперних театрах світу. Висвітлено велику діяльність артиста, його виступи з оркестрами народних інструментів, симфонічними та естрадними колективами. У роботі над книгою використаний великий документальний матеріал.

А. Орфьонов в своїй книзі «Творчий шлях Л. В. Собінова» [...] взяв на себе відповідальну працю розповісти про творчість великого російського співака Л. Собінова, про те, як працював він над оперними партіями. Для цього автор використовував клавіри опер, екземпляри романсів і оперних партій з архіву співака, витяги з літературної спадщини про Л. Собінова і свої особисті спогади.

Автор роботи розповідає і про вокально-технічних прийомах співака, і про його творчих успіхах і успіхи, про сумніви і помилки. Аналізуючи нотний матеріал, в кожному окремому випадку автор намагається «прочитати» все позначки і вказівки співака, знайти в цих позначках ключ до того, як хотів Л. Собінов виконати ту чи іншу арію, окрему фразу, сцену або речитатив опери. Нарешті, багато матеріалу – надзвичайно цінного! – виявлено автором у дипломатичному листуванні співака і в листах самого Л. Собінова, які частково видавалися в роботах про великого російською співака.

Окремі місця книги написані на основі особистих спогадів автора, який був пов'язаний з Леонідом Віталійовичем по роботі в оперному театрі імені К. С. Станіславського, де Л. Собінов був заступником художнього керівника театру з березня по жовтень 1934 року, тобто до дня своєї смерті.

Інша відома біографічна книга («Мої перші сорок років») [...] присвячена великому тенору Пласідо Домінго.

Пласідо Домінго – один з найбільших сучасних співаків, які завоювали славу першого тенора світу. Почавши виступати в 18 років в Національній опері Мехіко, Пласідо Домінго підкорив своїм мистецтвом більшість любителів опери Європи, Америки, Азії та Африки. В СРСР він виступав в 1974 році, під час гастролей італійської опери «Ла Скала». У своїй книзі він пише і про ці виступах, з вдячністю згадуючи ентузіазм радянської публіки, вихованої на великих музичних традиціях. Друга зустріч радянських любителів музики з Пласідо Домінго сталася в кіноопери Ф. Дзефіреллі «Травіата».

Багатий досвід і вимогливе ставлення до своєї справи дозволяють автору книги глибоко і оригінально висвітлити багато питань оперного мистецтва.

Також відома чудова робота про великого баритоні Маттіа Баттістіні. У ній міститься багатий матеріал про його творчість, про заспіваних партіях, про те, як співак долав тернистий шлях до великої сцени і до успіху, про те,

як саме співак працював над своїми партіями при створенні образу. «Режим співака полягає не у відпочинку, а в роботі» – з цим правилом Баттістіні підпорядкував все своє життя.

Книга «Питання вокальної педагогіки» призначена для педагогів-вокалістів. Здається, що в деякому роді вона буде корисною для керівників вокальної художньої самодіяльності, і для тих, хто вчиться співати, а також для широкого кола любителів вокального мистецтва.

У ній не розкривається ані одна з глобальних проблем вокальної педагогіки, мета авторів простіше і скромніше – по-новому осмислити ті явища і процеси вокально-педагогічної практики, які, ставши звичними, які начебто втратили свою гостроту, але насправді втратили багато в чому свій справжній сенс і значення. Саме в такому ракурсі в представленій роботі відбувається ряд спроб виявити деякі моменти, які, з одного боку, стали повсякденною рутинною для вокально-педагогічної та виконавської практики, але, з іншого боку, саме практика і проблеми, з нею пов'язані, говорять про те, що ці речі набагато важливіші і серйозніші, ніж стало прийнято про них думати, і залучення подібної проблематики в орбіту наукового дослідження музикознавства демонструє їхнє глобальне значення для оперного та вокально-сценічного мистецтва в цілому.

Перша частина книги присвячується дуже стислому огляду літератури з питаннями розвитку найголовніших напрямків вокальної педагогіки в зарубіжних країнах (Італія, Франція, Німеччина), а також в дореволюційній Російській імперії і в Радянському Союзі.

У другій частині книги роз'яснюються питання, безпосередньо пов'язані з сучасної вітчизняної вокально-педагогічною практикою.

Всі матеріали, опрацьовані в книзі, були спрямовані не стільки на роз'яснення прийомів постановки голосу, процесів голосоутворення, скільки на те, щоб звернути увагу читача на головне, вирішального для співака – до оволодіння необхідним рівнем загальної та мистецької культури, музикою як основою вокального мистецтва; щоб читач прийшов до одного правильного

висновку: справжні успіхи в розробці та удосконаленні вокальної техніки досягаються тільки на основі культури співака, його високого художнього смаку.

Пазовський А. М. у своїй книзі «Записки диригента» [42] приділяє увагу ролі диригента в оперному спектаклі, особливостям його роботи з виконавцем над інтонаціями в різних сценах оперного спектаклю. Більш-менш системно і поетапно простежується шлях пошуку інтонаційної виразності в роботі над партією-роллю також у великій кількості автобіографічних спогадів вокалістів і в багатьох біографічні книги про знаменитих співаків і співачок минулого.

Згадаймо відоме дослідження Ванслова В. «Опера і її сценічне втілення» [19], де безумовно головною складовою в опері, як драмі музичній, визначається музика, саме з неї, з її логіки черпається і виводиться повнота і цілісність оперного дії. Сучасна ситуація в музичній практиці показала, що ця позиція не завжди вірна, і нові тенденції в музичній науці підтверджують ці сумніви.

У книзі Покровського Б. «Міркування про оперу» [124] автор детально і послідовно зупиняється на всіх етапах створення оперного спектаклю. При цьому центральною фігурою оперного спектаклю Б. Покровський вважає співака-актора.

В. Бакулін в своїй роботі про лейтмотивну і інтонаційну драматургію в опері Н. А. Римського-Корсакова «Царева наречена» описує, як саме, на його погляд, повинна вибудовуватися оперна драматургія в опері «Царева наречена». Детально аналізується кожен образ цієї опери і те, як правильно починати роботу над образом, яким чином впливає лейтмотивна і інтонаційна драматургія опери в цілому на конкретний образ і т.д.

У згадуваній раніше книзі «Станіславський – реформатор оперного мистецтва» [148] особливий інтерес представляє професійна позиція видатного театрального режисера з постановки опери, з конкретних питань про те, як вибудовувати образну лінію в певній сценічній ситуації, що

потрібно від актора вокаліста і над чим потрібно працювати співакові. За словами К. С. Станіславського, музика дає нам готове почуття, за яким вирішується дія, але все ж пріоритет музики є для театрального режисера швидше джерелом його натхнення, ніж застиглою традицією.

Однак, на жаль, цілісні наукові праці, присвячені системній специфіці роботи вокаліста в оперному спектаклі, поки ще досить рідкісні – саме тому актуальність окресленої проблеми представляється безумовною. Педагогам і практикам необхідні не тільки методичні рекомендації щодо конкретних видів співочої роботи, але і більше серйозних теоретичних досліджень, пов'язаних з вокальним виконавством. Зокрема, великий інтерес представляють питання оперної постановки, де задіяно не тільки співоче мистецтво, а й драматичне, хореографічне, художнє оформлення, системи знаків і логіка текстів різних видів мистецтв.

Свідченням того, що самі вокалісти давно відчують необхідність такого синтетичного підходу до втілення оперних образів, служить поява робіт методичного жанру з серйозною науково-теоретичною системністю.

Виділимо з них дві роботи викладача ХНУМ ім. І. П. Котляревського, висококласного фахівця з величезним досвідом І. А. Ривіної. Перша – це «Творчий портрет артиста Радянського Союзу Н. Ф. Манойло». В даному дослідженні створюється творчий портрет відомого харківського оперного соліста, розповідається, як він інтерпретував свої вокально-сценічні образи, на що звертав увагу, чому приділяв особливу увагу в роботі над створенням своїх оперних персонажів.

Інша робота, написана І. А. Ривіною, «Введення в дисципліну Оперний клас» [136], де детально і теоретично системно розглядаються завдання співака, питання створення вокально-сценічного образу, робота з диригентом, режисером, концертмейстером, хореографом, а також використання в роботі над образом виражальних можливостей реквізиту, декорацій, світла і т.д.

У квітні 2008 року в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського були захищені дві кандидатські дисертації, поява яких і одночасна захист самі по собі стали дуже симптоматичним явищем.

Дисертація Я. Іваницької «Оперний спектакль як семіотичний об'єкт» [48] присвячена синтетичній природі оперного спектаклю. У ній зазначається, що сенс не існує поза семіотичним поняттям знака і тексту, він народжується саме завдяки трактуванню того чи іншого знакового елемента. Недарма в сучасному музикознавстві інтерпретатор влучно названий семіотичним терміном – «дешифровщик» (визначення В. Москаленко).

В даній дисертації семіотичний підхід дозволив проаналізувати твір не як завершену цілісність у вигляді тексту твору, а в першу чергу зосередити увагу на процесі смислоутворення.

Друге зі згаданих досліджень – це кандидатська дисертація О. В. Сергієвої «Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравінського» [139]. Робота присвячена науковій розробці структури і функцій тексту балету. Об'єктом дослідження є текст балету як комплексне багатофункціональне явище, предметом – специфіка тексту в ранніх балетах І. Стравінського. Мета цього дослідження полягає в розгляді тексту балетного твору (як одного з видів синтетичного музично-театральних жанрів) як розвиненої багаторівневої системи – при цьому теоретична концепція дисертації спирається на визначення тексту музичного твору, а також окремі положення методики музичної інтерпретації В. Г. Москаленко.

У дисертації сформульовано також поняття «текст музично-сценічного твору», що дозволило розглянути текст балету як типову багаторівневу структуру. Ця структура включає текст-основу і текстові прояви в сценічному втіленні балету. Тут формується постановочний текст, який, в свою чергу, включає: хореографічний, сценічно-майданчикові, образотворчий і інші тексти.

2.3 Інтерпретологічний аналіз наративних жанрів вокальної музики в аспекті виконавської специфіки

Питання виховання співака-актора слід розглядати лише в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми. Коротко зупинимося на специфіці оперного жанру.

Опера, як і будь-який інший різновид театрального жанру, ґрунтується на драматичній дії. Предмет її зображення – драматичні події: Опера – мистецтво сюжетне, писав Б. Покровський, воно так само, як будь-яка драма, йде від події до події, від факту до факту [...]. І не випадково в основі оперного лібрето часто лежать відомі драматичні, а також епічні твори великих письменників: «Євгеній Онегін», «Русалка», «Пікова дама», «Кам'яний гість», «Борис Годунов», «Руслан і Людмила» О. Пушкіна, «Демон» М. Лермонтова, «Сорочинський ярмарок», «Ніч перед Різдом», «Травнева ніч», «Вій» М. Гоголя, «Війна і мир» Л. Толстого, драми і комедії В. Шекспіра «Отелло», «Макбет», «Ромео і Джульєта», «Фальстаф», «Кармен» П. Меріме і багато інших.

Але музика в опері – це не музика до драми або комедії; опера не є механічним поєднанням різних видів мистецтва, це складний процес їх синтезу, взаємоперетворення. Перетворюючи драму, музика насичує її новим емоційним багатством, знаходячи, в свою чергу, конкретність, предметність. Музика розкриває психологічну основу подій, внутрішню, духовну мотивацію вчинків героїв; висловлюючи повноту почуттів, музика в той же час тонко і детально передає процес їх розвитку і трансформації.

В результаті музика, знаходячи в опері виняткове значення, диктує драмі свої закони, пропонує свою художню логіку. Опера розкриває непомітні нам мікросвіти нової умовної зорово-слухової логіки почуттів. Саме заради них зупиняється природний потік життєвої логіки, і ми вникаємо в мить, сильно розтягнуту в часі» [44, с.33].

Оперний образ – складний синтетичний музично-сценічний образ – створюється в опері в першу чергу музичними характеристиками і

тематичної драматургією твору в цілому. При цьому у формуванні музичної характеристики беруть участь всі виразні засоби музики: це мелодика вокальної партії, її оркестрова «оболонка», що містить у собі темброве звучання, гармонію, темпоритм, важливі тематичні процеси. Разом з тим, «життя» образу протікає на сцені в конкретних сюжетно-побутових умовах, які репрезентують певну соціальну середу, історичний відрізок часу.

Тому підходити до створення оперного образу можна лише з позицією обліку його музично-сценічного дуединства, що вимагає, в свою чергу, глибокого вивчення всіх складових компонентів.

Важливо окремо відзначити наступне: мова йде про особливості драматургії оперного спектаклю, про його драматургічну багаторівневість і багатоплановість, про поліфонію драматургічних пластів і їх складну драматургічну взаємодію драматургії першоджерела і лібрето, драматургії оперного твору (в тому числі і окремо музичної складової), драматургії власне режисерської, тобто постановчо-сценічної з усіма її факторами, що представляють собою особливі «тексти» і «субтексти» (термін О. Сергієвої) [139] – драматургією хореографії і переміщення по сцені, драматургією мізансцен, драматургією інтонації (від музичної до комплексно-образної), жестикуляції, декорацій, освітлення, костюма і так далі.

Головну роль в створенні вокального образу в опері грає дієвий спів – (поняття, введене в теорію оперного мистецтва К. С. Станіславським). Співом в опері благають, наказують, освідчуються в коханні і т.д., впливають на психіку партнера, викликаючи у нього відповідну реакцію. Таким чином, через дієвий спів у опері здійснюється взаємодія персонажів. З іншого боку, за допомогою співу розкриваються душевні переживання героїв, їхні думки, ставлення до подій та їх оцінка.

Дуже цікавим і важливим є походження самого терміна, адже слово «дієве» походить від «дії», тобто від того, що пов'язане з драматичним початком в опері! Отже, сам термін відображає в собі ту органічну,

паритетну єдність музичного та драматичного початку, розуміння і втілення якого в оперній постановці дає їй свіжі сили і актуалізує в будь-яку епоху.

Головним виразним засобом дієвого співу в опері є органічність інтонування. Розуміння органічності в даному терміні і контексті можна розуміти по-різному; як мінімум, слід говорити про органічну єдність специфічно музичного і драматичного (театрально-драматичного) начала. Саме це, як нам здається, і мається на увазі в наступному вислові великого режисера: «спів, завдяки органічності інтонування, відчувається як правдива, схвильована мова, яка бере будь-який емоційний тон. Ось тоді і досягається безмір емоційного співу як інтонації і його велика влада» [148].

З особливою силою внутрішня сутність персонажа виявляється в спеціальних оперних формах – аріях-монологів, не випадково названих Б. Покровським «душевним самовираженням образу». Серед таких арій-монологів – монологи Бориса з опери «Борис Годунов» М. Мусорського, арія Сусаніна з опери «Іван Сусанін» М. Глінки, арія Ленського з опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського, арії Аїди з опери «Аїда» Дж. Верді, арія Каніо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло та багато інших. Зауважимо, що часто тут зовнішній хід подій зупиняється і дія переноситься в іншу площину, а саме в площину емоційно-психологічного процесу.

Те ж можна сказати про низку оперних ансамблів. Такі, наприклад, квінтет з першої дії опери «Пікова Дама» П. Чайковського, тріо з першого акту опери «Царська наречена» Н. Римського-Корсакова, тріо з першого акту опери «Аїда» Дж. Верді та інші.

Інтонаційний малюнок вокальної партії зафіксований в опері нотним текстом. Перед вокалістом стоїть складне завдання: наситити дану автором мелодійну інтонацію емоційної та психологічної глибиною виконання, донести смислове значення кожної фрази, її прихований підтекст, при цьому максимально намагаючись не порушувати умов музичного тексту.

Здійснення цього завдання закладено в глибокому і ретельному вивченні оперного твору в цілому і в аналізі музично-виразних засобів, що створюють даний образ.

Хоча весь процес навчання здійснюється під керівництвом диригента і режисера, проте, від вокалістів потрібно величезна самостійна, творча робота.

Пізнавально-аналітичний етап роботи доцільно починати з прослуховування даного оперного твору, з вивчення системи інтонаційних характеристик.

Оперна драматургія досить часто виражається в більш-менш чітко оформленій системі лейтмотивів. Завдяки їх наявності та розвитку оперний образ постає перед нами як ніби зітканий із взаємо-змінюваних і переплітаються музичних характеристик, що передають кожен рух душі героя, які зумовлюють те, чи інше його дію. Згадаймо розвинену систему лейтмотивів в опері «Царева наречена» Н. Римського-Корсакова – від лаконічних мотивних оборотів до розгорнутих мелодійних побудов. Як підкреслює В. Бакулін, всі вони володіють основною якістю – дієвістю в сценічних ситуаціях і в наскрізному розвитку драми.

Вивчаючи музичну характеристику даного оперного образу, вокаліст повинен виявити зі всієї великої кількості інтонаційної палітри головну, домінуючу інтонацію, яка містить ключ до розуміння і розкриття характеру персонажа, відшукати «зерно ролі», закладене в музиці. Так, проаналізувавши інтонаційну сферу, пов'язану з образом Тетяни Ларіної в опері «Євгеній Онегін» П. Чайковського (включаючи і матеріал оркестрової інтродукції), ми виводимо як би головну смислову сутність героїні: незадоволеність, стан внутрішньої напруженості, наполегливу роботу думки-почуття.

Паралельно з вивченням музичного змісту твору вокаліст повинен познайомитися з культурологічним контекстом даної драми, зовнішніми міжвидовими, інтертекстуальними зв'язками твору. Необхідно ознайомитися

з його літературними та іконографічними джерелами, вивчити епоху, в якій відбуваються ці події. Адже кожна епоха накладає свій відбиток на формування світогляду і характерів, створює певний склад взаємин людей, має свої соціальні та побутові умови, моральні та етичні ідеали.

Накопичення знань і вражень з даного твору і способу в цілому, а також концепція інтерпретації опери диригентом і (або) режисером – необхідна основа для того, щоб почав рухатися механізм акторської уяви вокаліста.

На цьому етапі роботи вокаліст повинен «створити» біографію свого героя, дофантазировать його життя до моменту появи на сцені.

Після загального аналізу твору і способу слід детально характеризувати конкретний оперного фрагмента в розвитку дії опери, визначається конфлікт протилежних сторін, виявляється сутність кожної складової даного уривку і його смислове завдання, а також його місце в полі взаємодії минулого, сьогодення і майбутнього сюжету опери.

Наступний, другий етап – безпосереднє створення вокального образу.

Тепер вокаліст може приступати до вишкілу партії, до пошуку інтонаційної виразності і, в кінцевому підсумку, до створення вокального образу.

На цьому етапі в першу чергу необхідно розібратися в засобах виразності вокальної партії даного оперного уривка і кожного епізоду окремо: мелодико-ритмічному малюнку, динамічних відтінках, паузах, смислових акцентах кожної інтонованої фрази.

Якщо пошук інтонаційної виразності ведеться лише за словесним текстом, у відриві від музичного малюнка, результат, як правило, буде невірний, а недосвідченість і відсутність професійних навичок приведуть вокаліста ще до цілого ряду помилок: порушенню мелодичного і ритмічного малюнка, укорочення або подовження окремих нот, появи непотрібних фермат і пауз. Тому, розібравшись в конструкції музично-словесної фрази, осмисливши і відчувши її характер, вокаліст повинен відтворити цю фразу в

точній мелодико-ритмічному малюнку з дотриманням музично-мовного акценту.

З іншого боку, не можна не враховувати при роботі над музичною інтонаційною виразністю і виразність драматичну, театральною, у всій сукупності її засобів – жесту, міміки, руху і так далі. Адже поняття інтонації – це поняття не суто звукове, а комплексне, куди включені різні боки вираження емоції й інших видів змісту.

Робота над інтонаційною виразністю словесно-музичної фрази повинна включати в себе і роботу над дикцією. Говорити про якість звуку, вокалізації у відриві від якості сказаного слова неможливо. Мляве слово, «проковтування» приголосних або відрив їх від голосних завдає якісної шкоди будь-якій проспіваній фразі, зникає пластичність і ритм музичної мови. Недоліки дикції, особливо строкатість голосних, призводять до неминучого збідності тембру, зниження виразних можливостей співочого голосу. Часто для зручності вокалізації вокалісти підміняють певні голосні в слові іншими, особливо у верхній ділянці діапазону. Наприклад, замість голосної «а» співають «о», замість «о» – «у», голосна «е» звучить як «е» або «я» і тому подібне. Подібне спотворення природи голосних призводить до спотворення не тільки окремого слова, а й сенсу цілої фрази.

Як відомо, робота в оперному класі й показ оперних уривків проводиться в супроводі фортепіано, а не оркестру. Але ігнорувати функцію оркестрової партії, особливо на етапі пошуку інтонаційної виразності, не можна. Протягом цієї роботи необхідно періодично освіжати в пам'яті складні психологічні ситуації, особливо в момент найвищого емоційного напруження. Важливо також враховувати, що вокальна фраза, оточена оболонкою оркестрового звучання, готується зміною гармонії, тембрів звучання оркестру і утворює з ним як би єдину лінію висловлювання. Оркестрова партія вводить виконавця в сферу переживань героя, передає внутрішню пульсацію емоцій, створює певну атмосферу, посилюючи її прямою або «зворотнею» дією, на основі контрасту.

Простежуючи поетапно шлях пошуку інтонаційної виразності в роботі над партією-роллю, ми підійшли до одного з наймогутніших і тонких засобів передачі емоційно-психологічної глибини вокального образу – тембру. Мова йде не про природний тембрі співочого голосу, а про здатність співака за допомогою певної звукового забарвлення розкрити гаму переживань героя, «процес його мислення», про здатність керувати тембровими фарбами власного голосу. Природна краса співочого тембру, його емоційна насиченість самі по собі приносять задоволення, хвилюють слухача. Володарі багатих по звучності, насиченості, красі тембру голосів нерідко вважають наявність природного дару цілком достатнім засобом для сценічної діяльності, мало замислюючись над тим складним, кропітким процесом, який необхідний в роботі над тембровою виразністю. До речі, яскравим прикладом тому може служити успіх концертної діяльності Олександра Вертинського, де темброва виразність і віртуозність управління голосом, за скромних співочих даних, за силою впливу набагато перевершувала багатьох співаків того часу і стала запорукою неймовірного успіху цього воістину видатного естрадного виконавця.

Величезне значення надавав цій стороні інтонування великий російський співак Ф. Шаляпін. Завдяки наполегливій праці та наполегливому пошуку він володів абсолютно винятковою здатністю користуватися «мовою тембрів», висвітлюючи, таким чином, психологічну багатогранність створюваного ним вокального образу.

Можливості людського голосу в передачі всіляких психологічних відтінків невичерпні. Відчуття і розуміння звукової палітри у кожного виконавця індивідуально, отже, і відтворення їм музичної думки, її звукове забарвлення також індивідуальне й унікальне. У роботі над пошуком інтонаційної виразності виконавець повинен знайти певне темброве забарвлення в кожен момент втілення музичного образу.

Ми розглянули один з головних компонентів в створенні вокального образу – «дієвий спів», описали процес роботи над інтонуванням вокальної

мови. Однак поза діяльністю співака як актора синтез мистецтв, характерний для опери, був би неможливий.

Тут ми підходимо до третього етапу роботи – сценічного втілення образу в оперному спектаклі.

Вокалісти з часів навчання відмінно знають, що сценічна дія складається з цілого ряду компонентів. Сюди входить спілкування з партнерами, пластичний малюнок мізансцени, жест, міміка, декорації, світло, костюми, хореографія і т.д. Необхідну базу для музично-сценічного втілення образу створює попередня робота, виконана вокалістом з вивчення та аналізу даного оперного твору, робота над вокальною партією. Пошук інтонаційної виразності, тембрових фарб в розкритті тієї чи іншої грані образу героя тут триває і поглиблюється. Слід зауважити що, працюючи над сценічним рішенням, відшуковуючи пластику мізансцени, виконавець часом стикається з необхідністю перегляду знайденої раніше інтонації, і, навпаки,

Починаючи роботу над сценічним втіленням образу, вокаліст повинен пам'ятати, що головною пропонованою обставиною в опері як драмі музичній є музика, з неї черпається і виводиться повнота і цілісність оперної дії. Якщо в основу сценічної дії покласти події, викладені в оперному лібрето, у відриві від музики, це може привести до глибокого протиріччя зі змістом, закладеним у музичній драматургії.

На відміну від «чистої» драми (театральної), де акторові необхідно здобувати логіку почуттів за допомогою дії, в опері, в її партитурі ми маємо задане почуття, яке потрібно зробити своїм, розкрити через вірно знайдену фізичну лінію дії. За словами К. С. Станіславського, музика дає нам готове почуття, за яким вирішується дія [148]. Проникнення в музичний світ опери вимагає від співака-актора вироблення асоціативного мислення, вміння визначити закладений в музиці характер переживання (радість, смуток, сумнів, гнів, захоплення і т.д.) і потім «підібрати таку логіку дії, яка могла б народити відповідне партитурі почуття» [148, с.235].

Розглянемо специфіку сценічної дії більш докладно.

Найважливішим аспектом обумовленості дії музичної є аспект співвідношення ритму і характеру музики з ритмом і характером мізансцени. Мізансцени в опері народжуються і розвиваються відповідно до змісту музики і підкоряються внутрішньому ритму почуттів. Дія на сцені проходить не під музику, а впливає з неї. При цьому зовнішній ритм здійснюється дії може не збігатися з внутрішнім ритмом емоцій, закладених в музиці.

На жаль, і донині ми стикаємося з прикладами примітивного розуміння музикальності сценічної дії, коли мізансцена виконується в такт звучала музики, зводиться до буквального її ілюстрування.

Так, іноді можна зустріти наступне трактування сцени Мендози і Дуеньї з опери «Заручини в монастирі» С. Прокоф'єва. У момент звучання музики, що передує фразам Мендози: «Моя красуня ...» (рух 16-ми тривалість) виконавиця партії Дуеньї бігає по сцені семенящими шашками. Однак характер звучання пов'язаний тут не стільки з зовнішнім впливом, скільки з передачею внутрішнього напруження, хвилювання героїв, з вичікувальним характером їх дії.

У роботі з початківцями співаками-акторами часто спостерігається наступне негативне явище. Поки співак-актор співає, він в тій чи іншій мірі «діє», але з закінченням вокальної фрази вимикається з сценічної дії. Часто вірно вибудована мізансцена, наступна між учасниками вокальної партії, виконується механічно, як зазначалося, під музику. Музика, за визначенням К. С. Станіславського, виявляється «поза», а не «всередині» виконавця.

Вокаліст повинен постійно пам'ятати, що музика, яка лунає до і після співу, є або продовженням проспіваній думки, або початком нової. У цьому полягає основа створення безперервності життя образу, без якої неможливе досягнення наскрізного ритму дії. Для здійснення цього завдання студент в наявних в партії зонах мовчання повинен створити внутрішній монолог. Якщо зона мовчання слід за власною фразою, то внутрішній монолог служить мостом до наступній фразі. Емоційною основою внутрішнього монологу повинен служити характер музики, яка звучить в проміжках

вокальної партії. Вірно «прожите» зона мовчання визначить і вірне сценічне рішення цього епізоду.

Те ж можна сказати щодо музичних діалогів. Для досягнення органічності і безперервності сценічної дії тут необхідно уважно вникнути в музику і словесний текст партнера, передати «процес трепетного, зосередженого слухання». Для вироблення сценічного уваги доцільно повторити проспівати партнером словесний текст, усвідомлюючи сенс і підтекст почутого.

Найважливішим компонентом музично-сценічної роботи над образом є особлива пластика мізансцени, обумовлена всім багатством виразних засобів оперної драматургії.

Розглянемо це питання на прикладі сценічного рішення оркестрового «інтермецо» другого акту опери «Царська наречена» Н. Римського-Корсакова. Звучить тема пісні Любаші з першої дії. Октавне рух дерев'яних духових, «тануть» звуки труб і *pizzicato* струнних створюють атмосферу тривоги, викликають почуття безвиході. Під час звучання музики виконавиця ролі Любаші повинна виконати певну сценічну завдання: залишившись ніким не поміченою, відшукати будинок Собакіна, щоб побачити свою суперницю – Марфу. У драмі ця дія може статися в короткий відрізок часу. Але в опері воно зумовлене протяжністю звучання музики. Логіка сценічної дії повинна визначатися семантикою і логікою музичного матеріалу.

Робота над музично-сценічним втіленням образу в оперному уривку вимагає також з'ясування, визначення вокалістом пластики даного способу в цілому.

Створюючи дієву «партитуру» свого образу, визначаючи мотиви його вчинків, склад характеру, виробляючи лінію його поведінки необхідно, виходячи з музичної характеристики, ліпити і зовнішній малюнок ролі, знайти ходу, пластику, жест, властивий тільки даному персонажу.

Проаналізуємо з цих позицій музичну характеристику Мімі, героїні опери «Богема» Дж. Пуччіні.

Перша поява Мімі пов'язано зі лейтмотивну звучанням теми, якої потім починається її розповідь: «Звуть мене Мімі ...» – висхідна мелодія в темпі *lento*, яка звучить *pianissimo*, прозора і світла, пронизана теплим тембром струнних. У самій мелодії – зворушлива наївність, чистота. Друга тема – *Andante calmo*, що з'являється в першій частині того ж розповіді Мімі з першої дії «Мені подобається робота ...» – забарвлена дитячою безпосередністю, довірливістю. У середній частині розповіді виникає жагуча, емоційно насичена кантилена «Але лише весна повернеться ...», яка розкриває нову грань характеру героїні – приховану пристрасність її природи. І, нарешті, тема любові Мімі і Рудольфа відрізняється акварельною прозорістю, крихкістю, чарівним витонченістю. Кожен раз раптово, з різкою зміною темпу виникає в опері інша тема – *Allegro Adagio* – тема хвороби Мімі, пов'язана з мінорним нахилом гармонії, тривожним звучанням струнних. З образом героїні пов'язані і траурні теми, як, наприклад, в 4 дії, у фразах: «Ти помилився, мій милий, зоря пройшла, то рум'янець заходу ...». Останні миті життя героїні пов'язані знову з проясненням звучання теми любові Мімі і Рудольфа, а також вихідного лейтмотиву: «Звуть мене Мімі ...».

На основі аналізу всієї музичної характеристики Мімі вимальовується образ чистої, юної, по-дитячому безпосередній дівчата, щирою, самозабутньо любить, але приреченою хворобою на ранню загибель. Характер поведінки героїні представляється невігядливим, природним, скромним, іноді сором'язливо-боязким; почуття – щирими, нехитрими, безпосередніми. Звідси вимальовуються зовнішній вигляд і пластика героїні: відкритий, довірливий погляд, м'якість рухів, плавність, граціозність ходи, надзвичайна жіночність і трепетність.

Інший жіночий образ тієї ж опери – мюзет. В основі лейтмотиву героїні – гостра, химерно ламана мелодія на стакато. Мюзет належить єдиний розгорнутий вокальний номер – «Вальс», а також безліч речитативних фраз і вигуків. Музика «Вальсу» містить відтінок чуттєвості, мелодійні закінчення

фраз: «Безтурботно Пурхаю ...», «І горя не знаю ...» надають звучанню номера відчуття легкості, політності.

Прекрасний, яскравий метелик – такий малює мюзет композитор. Звідси – необхідна в сценічній поведінці поривчастість і в той же час легкість рухів, танцююча хода, витончені повороти голови, кокетливі, манірні жести.

Очевидно, що при відборі сценічного жесту студент-вокаліст повинен виходити з головного принципу, що диктується специфікою оперного жанру – його синтетичне. Жест, дисонуючий з музичною драматургією, в опері не прийнятний. Жест, що підкреслює смислове логіку фрази, повинен народжуватися тільки з двуединства тільки з двуединства слова і музики.

Однак не слід розуміти подібний принцип і подібне його пояснення примітивно, бо сучасна практика оперних постановок показує: високопрофесійний режисер здатний за допомогою спеціально використаного прийому дисонансу між жестами і музичною драматургією досягти цікавого ефекту, отримати новий змістовний і емоційний сенс.

Вираз почуття, закладеного в музиці – завдання більш глибока, образна і цікава, ніж просте підкреслення словесного тексту, що є чистим ілюстративним прийомом і нічого спільного з творчої виразністю не має. Ф. Шаляпін говорив, що «жест, що виражає ваше почуття паралельно слову, корисний, він щось малює живе, народжене уявою».

Однак в оперних постановках є цікаві приклади протилежного характеру, коли єдність слова і музики доповнюється і збагачується нової емоційно-смісловий гранню виконавської жести.

Пошук вірного, глибокого виправданого музично-сценічного жесту – складна, але захоплююче завдання, встає перед співаком в процесі роботи над вокально-сценічних та власне сценічним втіленням музичного образу.

На закінчення розгляду питання про роботу вокаліста над партією-роллю в оперному спектаклі ще раз підкреслюємо основні висловлені положення.

Справжній вокально-сценічний образ народжується лише за умови органічного злиття музики і сценічної дії. Основою сценічної розробки способу має служити глибоке, вдумливе осягнення музичної семантики. Сценічна діяльність співака-актора повинна відповідати формулі: «дієвість співу і музикальність сценічної дії».

Специфіка втілення вокально-сценічного образу Лейли з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів»: інтерпретологічний аналіз порівняльний аналіз

Написана за 12 років до «Кармен», друга за рахунком опера Ж. Бізе завжди залишалася немовби у тіні найвідомішої партитури композитора, хоча фрагменти «Шукачів перлів» (зазвичай це арії головних персонажів) постійно прикрашають концертні програми знаменитих вокалістів. В інтернет-доступі є кілька різноманітних постановок цієї опери. Але нам хотілося б зупинити увагу на чотирьох оперних виставах.

Перша постановка, на яку ми натрапили – це продукт Ізраїльської опери Тель-Авіва, 2016 рік. Партію Лейли тут виконує Христина Парарою – румунська співачка, яка виконувала головні партії в багатьох європейських оперних театрах, приділяючи особливу увагу французькому репертуару. Партію Надіра виконує Олексій Долгов, випускник Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, який нині працює на кращих оперних сценах світу. Після ознайомлення з біографіями солістів стало зрозуміло, чому від початку перегляду цієї вистави вже не хочеться зупинятися. Головною окрасою цієї постановки є виконання партії Лейли Христиною Парарою. Прекрасний вокал, який вирізняється рівний діапазоном, об'ємним звуком (звучання на ріано просто заворожує), гарна дикція – і складні акторські завдання не заважають філігранному, досконалому технічно й художньо вокальному виконанню.

Музична драматургія «Шукачів перлів» є дуже виграшною для виконавиці партії Лейли. Перша поява героїні – одна з центральних подій опери – довго готується та по-театральному ефектно «обставлена» композитором. У своїй вихідній арії Лейли співачка дуже точно виконує всі

колоратурні фіоритури і одночасно, за режисерським рішенням, виконує фізичні вправи з йоги, стоячи на одній нозі, виконуючи «ластівку», піднімає обидві руки вгору. Важливо, що це додаткове фізичне навантаження абсолютно не впливає на якість звуку – він рівний, виконаний на добрій опорі, з прекрасною кантиленою. Відчувається, що солістка знаходиться в прекрасній і фізичній, і вокальній формі. Наближена операторська зйомка дає можливість спостерігати, як співачка правильно формує звук з перших нот: зібрано, близько, округло, у високій співочій позиції, і як згладжені всі голосні і приголосні букви, кожний наступний звук немовби нанизується на попередній, всі ноти виконуються в єдиній манері.

Партія Лейли відрізняється від інших образів вистави своєю багатогранністю – однією «фарбою», легкою та прозорою, її не виконати. У другому і третьому акті Бізе вимагає від виконавиці ролі Лейли емоційного обсягу, наповненою театральністю, драматичністю, непідробного артистизму. І з цим завданням Христина повністю впоралася. Артистизму та внутрішньої насиченості мені, як вокалістці, не вистачило у виконанні Надіра. Цей образ був холоднішим і не настільки емоційним, як це могло б бути в парі з виконавицею Лейли.

Тепер скажемо про режисерське рішення вистави. На жаль, тут немає краси екзотичного місця – острова Цейлон, джунглів, місячного світла і одягнених в характерний одяг весталок і шукачів перлів. Вистава вирішується режисером у сучасній манері. Завіси немає. Оркестр налаштовується, йдуть останні приготування: монтувальники, освітлювачі, костюмери, гримери присутні на сцені. Власне, сценографія така: посеред сцени стоїть велика хижа з дощок, соломи та тканини. За сигналом режисера вона падає – і в цей момент починається увертюра. З'являються працівники сцени у жовтих спеціальних формених жилетах і прибирають ці руїни, звільняючи майданчик, де повинні відбутися зйомки шоу-програми або реаліті-шоу, про проведення якого вказує споруджена невелика сцена. Учасники майбутнього дійства – це Лейла, Надір і Нурабад. Вся перша

хорова сцена звучить за кулісами. Надалі ми бачимо хор на задньому плані сценічного простору.

Немовби в «розрізі» перед глядачем з'являється багатоквартирний будинок, де кожна сім'я живе своїм життям. Вони є потенційними глядачами цього шоу, яке транслюється по TV. З'являються журналісти з камерами і мікрофонами, Нурабат розмовляє по мобільному телефону (він є ведучим усього, що відбувається). Надалі кожна арія, кожен дует зроблений у формі інтерв'ю або окремого сюжету шоу. На сцені оператор з камерою, режисер, знімальна група, гример, які ведуть кожен «сюжет». І тільки в другому акті, в арії Лейли з'являється перед глядачами в іншій іпостасі, «за кадром», постає простою дівчиною зі своїми почуттями і переживаннями.

У порівнянні з іншими виконавицями цієї партії у Христини Парарою більш щільний голос з «оксамитовим» відтінком тембру. Загалом вона блискуче впоралася з цією арією, прекрасно звучить і верхній регістр, і нижній, дуже красиво, округло, об'ємно звучать верхні ноти. Зауважимо, що у верхніх нотах тут відчувається певний драматизм, напруга, які у такій мірі, можливо, не зовсім тут доречні, але це також є особливістю інтерпретації Христиною Парарою образу Лейли. Голос співачки ллється рівно, співучо, з красивою кантиленою на всьому діапазоні, охоплюючи дві октави. \

Автору цього дослідження, як співачці-практику, а тут як слухачці, особисто не вистачило різноманітності в нюансах. Всю арію і речитатив Христина співає у динаміці *f*, «чесно» озвучуючи кожную ноту, виспівуючи кожную фразу, використовуючи в звукоутворенні більш тверду атаку. Це одразу робить виконання менш цікавим, менш виразним, більш прямолінійним. Маючи на увазі порівняння з іншими виконавцями, в цій Лейлі від Христини Парарою не вистачає чуттєвості, екзотичної витонченості і крихкості, які можна було висловити, використовуючи більш різноманітне нюансування. На нашу думку, ця партія все ж передбачає більш легкий голос, ближчий до колоратури, більш прозорий і чистий тембр.

Разом з тим треба відзначити прекрасну подачу слова, правильну артикуляцію, усі приголосні звуки прекрасно проговорюються і проспівуються. Порадує слухача також прекрасне виконання каденції – на хорошому ріано співачка дуже технічно виспівує все фіоритури, її голос легко злітає у верхній регістр, ширяє над оркестром, її прекрасно чути. І одразу голос звучить дуже ніжно, трепетно і м'яко. Співачка прекрасно володіє нюансом ріано, і навіть шкода, що мало його використовує. Ймовірно, таким є загальний задум режисера – Лейла у цій постановці сучасна дівчина, до певної міри емансипована, самостійна, а не східна принцеса, ніжна і трепетна, якою нам було б звичніше її бачити. Основний її костюм – це лосини і туніка, підв'язана поясом, і працює на сцені співачки босою. То є образ спортивної, сучасної дівчини, яка в своєму житті звикла вирішувати все сама. Тому і загальний характер арії не настільки мрійливий і чарівний. Наш час – це інший темп життя, все змінюється і розвивається стрімко. Не випадково і темп даної арії обраний диригентом більш рухливий, аніж в інших постановках, про які ми будемо говорити далі.

У дуеті ця реальна історія справжнього кохання продовжується. На сцені нікого немає, крім головних персонажів. Але їхні почуття стали порушенням правил програми і тепер герої повинні понести покарання, їх хочуть спалити на багатті, і все це буде зніматися і транслюватися – шоу продовжується. Прекрасно виконали солісти дует Лейли і Зюрги у 3-му акті. Ось тут щільний, густий тембр, велика сила звуку, яку має Христина Парарою, розкрилися у всій красі і наповнили драматизмом і глибиною всю сцену. Тут є і ненависть, і пристрасть, і благання про прощення, і все це дуже емоційно і переконливо виконано.

На наш погляд, у цій виставі режисер своїми новаціями трохи порушив задум композитора. Прекрасний казковий сюжет він занадто «заземлив», представивши його у формі шоу, якими і так перенасичене наше життя. Не вистачає кульмінаційних моментів, драматизму, масових сцен. Бізе приділив велику увагу хоровим і балетним сценам, які емоційно насичені, яскраві,

динамічні, а режисер цим не скористався. Уся вистава відбувається на одному емоційному рівні, що не викликає бажання до неї повертатися, навіть за умови прекрасного виконання співаками своїх партій.

Продовжимо наш огляд однією з більш ранніх постановок, знайдених у відеозапису. Мова йде про виставу оперного театру Брно 1996 року. Партію Лейли виконує Наталія Романова, партію Надіра – Валерій Попов. На жаль, автобіографічних відомостей про цих виконавців знайти не вдалося, але безперечно, їхній професіоналізм заслуговує пильної уваги. Наталія Романова – вже зріла виконавиця, що також відбилося на її зовнішності. Але на це звертаєш увагу тільки у перші хвилини, а потім слухаєш голос і захоплюєшся ним. Він звучить як дуже молодий, дзвінкий та свіжий. Немає ніякої «розкачки», зайвого вібрато, «потертості» голосу. Зазвичай такі недоліки притаманні молодим співачкам, які ще не вміють досконало володіти своїм голосом. Збереження найкращих голосових якостей говорить про високий професіоналізм, дотримання правил охорони та гігієни голосу. Валерій Попов став Наталії Романовій гідним партнером. Він володіє прекрасним голосом –легким, польотним, тембрально дуже гарним. Особливо вражає його верхній регістр: таке вільне звучання, що здається, що співак може заспівати ще на терцію вище.

Що стосується постановки вистави, то загалом вона витримана в класичних традиціях, хоча час дії досить умовний. Сценографія сцени – це східний базар або ярмарок. Багато декорацій, різноманітного реквізиту. В центрі сцени розташована величезна голова Брами, навколо неї розкидано багато скринь та ящиків. І ця декорація не змінюється протягом усієї вистави. Зміни відбуваються тільки за рахунок світлових рішень. Перед глядачем розгортається картина народного гуляння з танцями і піснями. Тут і там походжають торговки з фруктами та випічкою. Костюми традиційні – довгі спідниці і накидки на голові у жінок, довгі халати у чоловіків. Це бідний люд. Але тут є і багатші дами, які одягнені у світлі сукні, носять капелюхи і парасольки, фотографуються на тлі натовпу. Загальна кольорова гама дуже

строката. Роль народу виконує хор, і він дуже статичний; пожвавлює сцену участь балету.

Лейла з'являється в прекрасній, розкішній сукні, розшитій пайетками і камінням, у довгому плащі з великими плечима, на шиї намисто з дорогоцінними каменями, на голові металевий ковпак, на її очах срібна маска. Думаю що співакці було дуже не комфортно в ній співати. Та й весь костюм здається дуже важким і перенасиченим тканинами та прикрасами. На обличчі у неї багато гриму, він яскравий, в кращих театральних традиціях, великі накладні вії, величезні «стрілки» на повіках. Глядач бачить казкову східну принцесу, як з мультфільмів Діснея. вона гарна й неприступна. Тільки у своїй арії у 2-му акті, коли вона співає про почуття, Лейла знімає маску, і на її обличчі з'являється усмішка. Але костюм героїні, який витриманий в металево-срібній гамі, робить її образ недоступним і холодним. З'являється Надір у простому вбранні, простий хлопець, і очевидний контраст образів стає ще різкішим. Перед нами холодна принцеса і бідний мисливець.

Здається що вони дуже далекі один від одного і як би пристрасно вони не співали про свої почуття, не покидає відчуття, яке можна висловити словами Станіславського «не вірю». Також дуже заважає сприйняттю, коли артисти бояться відірвати погляд від диригента. Це риса оперного театру минулих століть, в сучасному театрі цього майже не помічаєш, артисти більше віддаються внутрішнім переживанням, ситуаціям, конфліктам, образам, персонажі спілкуються між собою. Сучасна опера стає більш драматичною, театральною. Гарну виставу слухаєш як повноцінний драматичний спектакль, дивишся, як цікавий фільм. Сьогодні, якщо можна так висловитися, диригент «йде за артистом», а не навпаки. Іноді навіть перестаєш помічати, якою мовою співають артисти, бо почуття і переживання у всіх людей схожі й зрозумілі всім без зайвих слів.

Прослухавши «Шукачів перлів» у постановці театру Брно, можу сказати, що мені як слухачці-співачці не вистачило емоційності та чуттєвості. Як всю виставу вирішено одним світлом (на сцені постійно панує

напівтемрява, немає ніяких контрастів, ніяких спалахів, змін), так і серед головних персонажів спілкування відбувається в межах однієї й тієї самої емоційної амплітуди: все добре проспівано, але дуже холодно і формально. Персонажі начебто й рухаються по сцені, але дуже награно і скуто. Лейла у виконанні Наталії Романової залишилася для мене у певному сенсі «Сніговою королевою».

Що стосується манери виконання, то співає Романова вона все дуже «близько, на зубах». Місцями голос звучить пласким, деякі голосні співаються так званим «білим звуком», відкрито, часто закінчення фраз виконуються «на усмішці», і цей прийом тут знебарвлює звук. Від цього страждають такі слова, як «fois», «moi». Нижній регістр «до», «ре» співачка не озвучує голосом, а грудного резонатора для цього не вистачає. А ось верхній регістр звучить м'яко, легко, польотно, вільно, дзвінко, молодод, округло.

Якщо згадати арію з 2-ї дії, то, на наш погляд, виконавиці не вистачило нюансування в голосі. Все було проспівано на одному середньому рівні, з однією емоцією, і тому не дуже переконливо. Треба сказати, що це загальна установка – диригентський темп також не видається переконливим; тому не вистачило схвильованості в першій частині арії, щоб підкреслити контраст з другою. За темпом речитатив і арія мало відрізнялися. Якщо б цей темповий фактор змінити, можливо, це допомогло б співачці бути емоційно різноплановою. До того ж, Романова у величезному костюмі була малорухливою, і весь речитатив пролунав важкувато як акустично, так і оптично. Це не були переживання молодої дівчини, швидше вони нагадували переживання матері про сина, який виріс і почав самостійне життя. Також треба зауважити в якості оптичного недоліка той факт, що відбувається деформація рота виконавиці під час співу. В середній теситурі рот викривляється в праву сторону, це візуально дуже помітно і псує загальне сприйняття.

У процесі знайомства з цією постановкою мене не покидала думка про те, як Наталя впорається з вокально-сценічними завданнями в дуеті з Зюргою? Все ж таки голос у неї дуже легкий, у середній теситурі немає щільності, та й як акторці переконливо зіграти сварку їй буде складно.

Вже з самого початку дует почався енергетично в'яло. Не було в Лейли ані благання, ані хвилювання за долю коханого, ані внутрішнього розуміння того, що відбувається. Від артистки цих емоцій не надходило. Гарна мелодія була рівненько проспівана, хоча, якщо ми подивимося у клавір, то побачимо вказані автором темпові зміни: *Andante, ritenuto, rallentando, Moderato, piu animato, Allegro*. Вважаємо помилкою диригента та співачки невиконання агогічних змін, зазначених композитором. Можливо, їх дотримання допомогло б співачці емоційно наповнити образ. Незрозуміло, з якої причини саму розв'язку, де відбувається вирішення основного конфлікту, постановники просто скоротили. \

Не було і красивої каденції з виходом на мі-бемоль 3-й октави в партії Лейли, немає подальшого речитативу та суперечки. Це дуже сумно, адже це один з найяскравіших драматичних епізодів опери. можна сказати, одна з кульмінацій всієї вистави.

І ще одним розчаруванням стала відсутність фінального любовного дуету Лейли і Надіра, який взагалі звучить як гімн кохання та дружби. За задумом композитора, фінал опери життєствердний. Музика, яка в першому акті звучить в дуеті Зюргі й Надіра, в фіналі її звучить в дуеті Лейли та Надіра, що є .Ето дуже символічно та й сама музика тут-перлина світової опери.Здесь ж постановники вирішили закінчити вбивством Зюрги від руки Нуробата, і тому фінал вийшов вельми сумним.

Якщо узагальними враження, то ця постановка розчарувала і у виконавському плані і у змістовному. Не вистачило у втіленому персонажі Лейли драматичної наповненості образу, переконливості, внутрішнього стрижня, вокальні можливості теж не розкрили глибини змісту образу.

Підкреслимо, що для виконання партії Лейли необхідні і колоратурне техніка, і драматично наповнене звучання з гарною щільною серединою.

Все ж за 20 років оперне мистецтво дуже змінилося, і цей факт не може не радувати. Слухач тепер приходять в театр не тільки послухати музику і гарні голоси, але і насолодитися акторською грою. А ця постановка, на жаль, може так і залишитися в архіві на полиці.

Гарним прикладом сучасної опери стала для мене постановка «Шукачів перлів» OperaComique у Франції 2013 року. Постановка, яка дуже мене вразила і надовго залишиться в моїй пам'яті. Партію Лейли виконує Sonya Yoncheva – болгарська оперна співачка (38 років).

Музичну і вокальну освіту Соня Йончева отримувала в Пловдиві. Діплом магістра отримала в Женевській консерваторії у 2009 году. Співачка завоювала ряд національних премій, у 2003 році брала участь в гала-концерті під патронажем Миколи Гуярова і Мірелли Френі у Мілані. Найбільш значущою нагородою для співачки стала перша премія на міжнародному конкурсі оперних співаків Operalia в 2010 році.

Основні її репертуарні партії з опер Доніцетті, Монтеверді, Перголезі, Моцарта. Соня Йончева з 2007 року почала брати участь в постановках відомих театрів, серед яких Королівський театр в Ковент-Гардені (Антонія в «Казках Гофмана» Оффенбаха), Опера Монте-Карло (Донна Ельвіра «Дон Жуан» Моцарта), театр Шатле (Франція), Реал (Іспанія), Празька національна опера. Ісполніла знамениті партії Юнони («Повернення Улісса на батьківщину»), Помпеї («Коронація Поппеї»), Фьорділіджі («Так чинять усі») і була удостоєна титулу «Співак 2000 року» на конкурсі Болгарського національного телебачення. З 2018 року вона прикрашає сцену Берлінської державної опери у «Медеї» Луїджі Керубіні.

У грудні 2019 року Соня Йончева брала участь в постановці Королівського театру в Мадриді в опері «Пірат» Вінченцо Белліні. В даний час працює з Віденською державною оперою, де виконує, зокрема, партію Тоски в однойменній опері Пуччіні

Її партнером у виставі «Шукачі перлів» став російський оперний співак Дмитро Корчак. Біографія цього виконавця мене дуже вразила. Випускник Академії хорového мистецтва ім.В.С.Попова по двох факультетах: диригентський і вокальний, він у 2004 році закінчує аспірантуру Академії. Дмитро Корчак – лауреат молодіжної премії «Тріумф», міжнародного конкурсу ім.М.І.Глінки, премії ім.Олега Янковського фестивалю «Черешневий ліс», премії німецької критики «Лейтпольд». У 2004 році Дмитро став лауреатом Міжнародного конкурсу ім.Франціска Виньяса (Барселона, Іспанія) і Міжнародного конкурсу «Опералія» Пласідо Домінго (Лос-Анжелес, США), де отримав премії відразу за двома номінаціям.

Дмитро Корчак виступає на кращих оперних сценах і бере участь в престижних міжнародних фестивалях. Серед нещодавніх виступів можна виокремити виконання партій в таких театрах, як «Ла Скала», «Опера страйкуючих», «Ковент Гарден», «Метрополітен опера», Віденська державна опера, Баварська Державна опера, Державна опера Нідерландів, Цюрихська державна опера, оперний театр Лос-Анжелеса, Театр «Массімо» в Палермо, оперний театр Валенсії, ізраїльська філармонія, Королівський театр Мадрида, Римська опера і в багатьох інших концертних залах Америки, Європи і Росії. З 2016 року Дмитро Корчак є головним запрошеним диригентом Новосибірського театру Опери та Балету і запрошеним диригентом Михайлівського театру в Санкт-Петербурзі. Ці факти біографії співака свідчать про велику працездатність, неймовірну енергію, багатогранний талант та про великі професійні амбіції співака-актора в кращому розумінні цього слова.

Але повернемося до постановки опери Бізе. В першу чергу вражає художнє рішення спектаклю. На сцені мінімум декорацій (місток, перевернутий човен). Все витримано в одній кольоровій гамі: сірій, коричневій, синій – ці відтінки панують і на сцені, і на заднику сцени. По боках, з боку лаштунків встановлені великі дзеркала, що роблять щагальну «картинку» об'ємною. В цих же кольорах витримані костюми артистів хору,

балету і солістов. Костюми представлені у вигляді довгих халатів і довгих спідниць з широкими поясами, на головах пов'язки і тюрбани.

Хор виступає як учасник подій, але по більшоті пасивний. Є, звичайно, і у учасників (груп) хору певні переміщення по сцені, але вони дуже умовні і не несуть смислового підтексту. Артисти балету постійно знаходяться на сцені, і їхні танці більше нагадують пластичні етюди – в цьому є оригінальність і незвичайність хореографічного рішення.

Також є дуже цікавою робота режисера зі світлом. При відсутності декорацій настрій і характер вистави створюється великою мірою саме світлом. При цьому вся увага глядача акцентується на артистах, на персонажах та їхніх переживаннях. І ось на цьому досить похмурому тлі з'являється Лейла в червоному вбранні, з білою накидкою на голові, яка не тільки закриває її обличчя від поглядів, а й уособлює її чистоту та досконалість. Цей костюм дуже вдало виділяє її з натовпу – вона не така як всі, вона особлива і за положенням, і за своєю суттю.

Червоний колір присутній і в елементах костюмів Зюрги та Надіра. Цей колір виступає сполучною ланкою між головними учасниками драми. Прекрасно вирішена режисером арія Лейли з 2-го акта опери. Лейла залишається одна, знімає білу накидку з голови, немовби скидаючи з себе загадковість та неприступність. Тепер перед глядачем постала дуже ніжна і чуттєва дівчина зі своїми переживаннями і мріями. На ній немає ніякого яскраво-театрального гриму. Волосся просто зібране ззаду в «хвіст». З прикрас на ній – перлове просте намисто та маленькі сережки. На поясі висить маленька сумочка – в ній зазвичай дівчата зберігають свої маленькі жіночі «штучки». В першій частині арії Лейла виконує звичайні побутові речі – вмивається, розчісується, розбирає постіль. Все ці дії роблять її образ ближчим для глядача, а її переживання більш близькими, зрозумілими та глибокими.

Соня Йончева підкорила моє серце своїм вокалом і вокальною технікою. Якщо дивитися на прикладі цієї арії, то можна почути, наскільки

тембрально багатий її голос, як майстерно вона передає переживання своєї героїні. Кожне слово подається з великим розумінням і ставленням до того, що відбувається. Голос ллється дуже ніжно, тепло, застосовується м'яка атака звука, «згладжені» усі регістри, голос звучить однаково рівно по всьому діапазону (від «до» 1-ої октави до «до» 3-ої октави.) Порівнюючи з попередніми постановками, можна відзначити, що темп арії узятий диригентом дуже повільний. І ось тут голос співачки розкривається у всій своїй красі. Він ллється як дорогоцінна духмяна олія, заповнюючи навколо себе увесь простір.

Співачка майстерно володіє тонким та багатим нюансуванням. Прекрасне ріано, але його чітко чутно, воно «ширяє» над оркестром. Особливо вражає її ріано на верхніх нотах. Це надає голосу особливого трепету та ніжності. Це той прийом який у глядача викликає буквально «мурашки на шкірі» І в цій арії таких нот декілька. Вони об'ємні, округлі, співачка їх бере і трохи затримує, насолоджуючись їхньою красою і даючи оцінити їх слухачеві.

Прекрасно Соня володіє прийомом філірування звуку. Повільний темп дозволяє насолодитися слухачеві цим звуком та викликаним прийомом ефектом. Прекрасно співачка справляється з високими нотами в аспекті «f'». Голос звучить вільно, насичено та щільно. У виконавиці прекрасна артикуляція, дуже природна, як в у розмовному звуці. Також хочеться відзначити і чудове виконання каденції. М'яко, легко голос злітає у верхній регістр і так само вільно опускається долу. Приємно дивитися на артиста і насолоджуватися його виконанням, а не дивитися, як «працює» співак, думаючи, як сформувати звук і куди його спрямувати.

При тому, що співачку приємно слухати, на неї хочеться постійно дивитися. Кожен її рух продуманий і виправданий мізансценічно. Дуже виразна міміка: то красиво закриє очі, то зморщить лобик, м'які, плавні рухи руками створюють певну жестову драматургію. Співачка дуже органічно рухається по сцені, а в її очах можна просто «потонути». Всепоглинаюче та

емоційне виконання цієї арії Сонею зробило її одним з найбільш пам'ятних моментів постановки.

Автор дослідження, не відриваючись слухала дует Лейли і Надіра. Вони виконували свої партії дуже музично, з великим почуттям. Вельми цікаво ця сцена була вибудована режисером і точно відпрацьована солістами, дуже емоційно та зворушливо. Співаки явно отримували величезне задоволення, виконуючи цю музику. Світлий ліричний тембр Дмитра прекрасно зливається з м'яким сопрано Соні. Голос коханого, який починає звучати за кулісами, спочатку пестить і розчулює її, як приємний сон. Але згодом приходить усвідомлення, що це не сон, і Надір десь зовсім поряд. Це дуже схвилювало Лейлу. Вона метушиться, не знаючи, куди можна сховатися. Накинувши на плечі білий халат, вона намагається приховати не тільки своє тіло, але й свої почуття. Білий халат виступає тут як символ чистоти і невинності героїні. Перша частина дуету емоційно дуже насичена. Надір любить Лейлу, і вона закохана в нього, але обставини не дозволяють бути разом. Наприкінці цієї частини арії Надір знімає халат з плечей Лейли, і таким чином оголюються і її емоції.

Середня частина номеру повільна та лірична. Надір співає ніжно та трепетно, стискаючи у руках халат Лейли, а вона слухає його, вже не маючи сили опиратися почуттям. Потім Надір накидує на плечі Лейли халат, немовби разом з ним передаючи коханій свою любов і ласку. Голос Лейли звучить надзвичайно ніжно та наповненим світлими почуттями. Співачка надзвичайно майстерно передає нюанси – від наповненого *f* до раптового *pp* навіть у одній маленькій фразі. Ось де злилися в одне ціле крихкість та сила експресії. Для автора цієї наукової роботи ця вистава стала найбільш яскравим враженням. Усім поціновувачам оперного мистецтва рекомендуємо з нею ознайомитися.

Говорячи про сучасні постановки опери Бізе «Шукачі перлів», хотілося б згадати і про постановку ХНАТОБу ім.М.Лисенка 2017 року. Цей спектакль – результат спільного співробітництва артистів харківської трупи і

постановочної трупи з Нідерландів: режисер Марк Кроне, диригент Йорун Вейерінк, хореограф Андреа де Йонг. Партію Лейли виконала Юлія Антонова – лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів ім.І Алчевського. Партію Надіра виконав Максим Ворочек – лауреат міжнародних конкурсів.

Автору цього дослідження як артистці хору теж пощастило стати учасницею цієї постановки і отримати неймовірне задоволення від роботи з професіоналами своєї справи. Спектакль вийшов дуже яскравий, красивий. Надзвичайно розкішні костюми і маски у артистів балету, дуже автентичні костюми хору.\

У виставі багато балетних сцен, та й хор постійно рухається, танцює. За пластикою це найбільш насичений спектакль з тих, про які вже тут згадувалося. Тут немає таких приголомшливих світлових можливостей, як у попередній постановці, але режисерська робота анітрохи не гірша. Режисер вистави Марк Кроне – професійний драматичний актор, тому і постановка його схожа на драматичний спектакль. Якщо це масові сцени, то вони повинні бути максимально насичені – хор, балет, все рухається. Якщо це дуети й арії, то вони максимально зворушливі, трепетні і емоційно наповнені. Ми начебто брали участь в зйомках кінофільму. Певною проблемою був мовний бар'єр між голландцями та українцями, але режисер був настільки імпульсивний і як актор органічний, що дуже багато він пояснював на особистому прикладі. А позитивний імпульс, який від нього виходив, і прекрасне почуття гумору зробили нашу роботу великим святом.

Ще одна складність полягала в тому, що спів і виконання мізансцен відбувалося одночасно. Не всі режисери наважувалися так багато задіяти хор, але в цій постановці це був один з головних ефектів. Дійсно, і наш глядач, і голландський із захопленням зустрічали появу хору і балету на сцені. Тут хочеться згадати цитату зі статті А. Анічева: «Нідерландські фахівці працювали на« ґрунті», вже професійно «зораному головним режисером театру Арменом Калояном. Його заслуга, на мій погляд, полягає в глибокому розумінні оперного мистецтва не тільки як вокального, а в тісному зв'язку з

мистецтвом драматичним» . Саме альянс постійних театральних величин і підняв в «Шукачах перлів» оперну виконавську майстерність на рівень філософськи емоційного осмислення текстів і музики. Вважаю «Шукачів перлів» етапним спектаклем, комплексним підтвердженням того, що харківська опера зараз лідирує за якістю всіх компонентів, притаманних цьому виду мистецтва.

Яка ж Лейла у виконанні Юлії Антонової? Вона юна, світла, красива, чиста, щира у своїх почуттях, по-дівочому емоційна. Дуже добре тембрально голос Юлії підходить до цього образу – кристально чистий тембр, дзвінкість, що поєднується з м'якістю та жіночністю.

Співачка також прекрасно акторськи тримається на сцені. Образ, який вона створює, дуже органічний, реальний, мимоволі змушує глядача хвилюватися, співпереживати і в кінці радіти торжеству кохання.

Виконавиця багато рухається по сцені. Емоційно активно і сценічно складно вибудовано дует Надіра і Лейли у 2-му акті. За драматичним наповненням та акторським втіленням ця сцена анітрохи не поступається постановці Opera Comique, про яку говорилося вище. Тут дуже багато драматизму і лірики, в одному невеликому дуеті треба передати кілька складних станів. Це і рішуча вірність даній клятві, твердість виконання свого обов'язку, і неможливість встояти перед лавиною любовних почуттів, яка нахлинула на юну дівчину. І навіть якщо у Юлії Антонової голос легший, менш драматичний у сенсі тембральної насиченості, але все одно за нею постійно стежиш на сцені, не відриваючи погляду, і навіть здається, що вона молодша за свою попередниці років на десять. Співачка заворожує глядача своїми емоціями, їх щирістю і не підробленістю, і не відпускає увагу ні на секунду. Дует закінчується на дуже ліричній, десь навіть інтимній ноті. Глядач десь заспокоюється, розслабляється, радіючи хвилям ліричних емоціям, і тут раптово і різко налітає буря. Буря не тільки в природі, але і в житті головних персонажів: їх застає народ і вимагає негайної страти. Так починається велика хорова сцена за участю балету і всіх солістів.

Ось на таких постійних змінах емоційно контрастних сцен і побудований весь спектакль. Дія ані на секунду не відпускає глядача і не дає занудьгувати. Дуже насичений емоціями і рухами дует Лейли і Зюрги в 3-му акті, де вона благає його не карати Надіра, вона готова сама понести покарання за те, що порушила дані клятви, а коханого просить звільнити, чим тільки розпалює ненависть і злість Зюрги. У сварці із Зюргою він її постійно відштовхує в різні боки, вона падає на підлогу, стає на коліна. Вокально дуже складно при всьому при цьому утримати дихання, щоб не захлинутися в емоціях, донести сенс кожного слова. Треба зіграти різні емоції – спочатку Лейла просто просить за коханого, потім розпалюється скандал і емоції захльостують один одного, потім в кінці вона з останніх сил благає помилувати Надіра. І всі ці стани треба зіграти в одному дуеті, і Антонова прекрасно справляється з цим завданням.

Говорячи про арії Лейли з 2-го дії, хочеться сказати, що Юлія підкорює чистотою і щирістю свого виконання. Голос однаково рівно звучить у всіх регістрах, вона озвучує і «до» 1-й октави, і «до» 3-ої. Звичано, у болгарській солістки багатший голос, але і наша Юлія гідно впоралася з цією складною партією. Ярко виражені були нюанси, простежувалося і *f*, і *p*. Кожне слово чітко доносилося до глядача з розумінням сенсу того, що відбувається. Над текстом було виконано багато роботи, Юля розбирала партію з коучем з французької мови, якого спеціально запрошували на постановку цієї вистави у Харькові. Були відпрацьовані і вимова, і переклад, і характер слів.

Першу частину арії вона виконує дуже легко, немовби наспівуючи, мріючи, м'якою атакою звука. Мелодичні фрази довгі, що вимагає хорошого дихання і рівного звуковедення. Основний темп арії більш рухливий, аніж у попередньому прикладі, але основний характер витриманий вірно. Всі верхні ноти дуже прозорі, м'які, рівні. Всі мелодичні прикраси дуже витончено виконуються, Фермата на верхніх нотах ширяють, легкі, десь навіть інтимні. Звучання настільки прозоре, що створюється враження фальцетного звучання, голос звучить нескінченно, великі букви згладжені, музика звучить

без напруги, всі колоратурні «мережива» виконані дуже технічно. А ось в середній частині в голосі з'являється драматизм, він звучить більш насичено та повно. Музичні фрази стають коротшими, щоб підкреслити схвильованість думок. Є можливість частіше брати дихання і відповідно щільніше наповнювати звук. Теситура піднімається, мелодична лінія тепер переважно звучить у другій октаві і відповідно голос більше розкривається, більше зручних нот для сопрано, більше можливостей «пролити голос», висловити свої внутрішні переживання.

Третя частина знову лірична, протяжна, повертає нас до попереднього стану спокою і умиротворення. Співачка майстерно змінює забарвлення свого голосу, збагаченого різними тембровими фарбами. Закінчується арія фіоритурною каденцією з виходом на «до» 3-ої октави. У виконанні Юлії вона прозвучала дуже технічно і точно. Голос вільно злетів у верхню теситуру і також легко опустився до «мі» 1-ої октави; таке вільне виконання складних елементів говорить про високий професіоналізм виконавиці.

Цю постановку можна назвати задоволенням для очей і слуху. Прем'єра з великим успіхом відбулася у Харкові. Про це свідчили довгі і тривалі оплески, захоплені висловлювання глядачів і відгуки у засобах масової інформації. потім спектакль підкорив глядачів Амстердама, Гааги, Антверпена та ще десяти міст Нідерландського королівства.

Під час подібного детального аналізу можна оцінити не тільки майстерність співаків, але й те, наскільки композитор відчував, знав природу голосу і використовував його можливості. Виконувати музику Жоржа Бізе – це справжнє задоволення для співаків. Вона мелодійна, грамотно вибудована та «зручно» написана для виконання.

Особливості взаємодії сценічних і екранних видів мистецтва

Синтез мистецтв, багатоліке і різноманітне явище, проявляється в самих різних областях сучасного мистецтва. Нові опера, балет, мюзикл, хепенінг, святкові спортивні заходи, театральні-циркові шоу, розважальні естрадні ревію, інструментальний театр втілюють його по-своєму. У ХХ

столітті, з появою і розвитком кінематографа, виникають ще більш радикальні новації, в ряду яких екранний музичний спектакль, музичний фільм, мультиплікаційні опера, балет, концерт, відеокліп. Взаємодія сценічних і екранних видів мистецтв (кіно і телебачення) будується на двох основних рівнях – репродуктивному та продуктивному.

Репродуктивна функція полягає в «консервації» театральних постановок з метою їх збереження та поширення. З огляду на колосальну кіно- і телеаудиторію, це дозволяє задовольнити культурні запити максимального числа глядачів. Репродуктивними формами є трансляція і адаптація. Пряма трансляція як нефіксована форма репродукції має на увазі одночасне проходження сценічного і екранного варіантів вистави. Вона стала можливою завдяки специфічному для телебачення ознакою – здатності передавати репортаж з місця події в момент його звершення без попереднього запису. При трансляції режисери враховують естетичні вимоги, що пред'являються телемистецтвом. Як наслідок, переосмислюється спрямованість спілкування з аудиторією; вводиться фігура оповідача (особа «від автора»); час антракту в театрі на екрані заповнюється сюжетами, що стосуються даного оперного твору. Це дозволяє творчо вирішувати художню проблему недосконалості «підрядкового перекладу» оперної вистави.

Адаптація ж є фіксованою репродуктивною формою. Її характерною рисою вважається розбіжність часу вистави, що йде в театрі, згодом його екранного існування. При адаптації режисери активно використовують виразні засоби кіно (плани, ракурси, монтаж, напливи) і художні прийоми телемистецтва. Оперні постановки, адаптовані для екрану, має сенс позначати терміном «фільм-опера» (або «телефільм-опера»), дефісом підкреслюючи різнорідну природу його походження.

Продуктивні (оригінальні) форми – це самостійні екранні твори, створені з урахуванням специфіки художнього потенціалу оперного та кіно- (тілі) мистецтва. Продуктивні форми (кіноопери, телеопери) являють собою

режисерське прочитання оперного твору кінематографічними художніми прийомами (або прийомами телевізійного мистецтва).

Художнє телебачення запропонувало такі оригінальні жанри, як телефільм, телеспектакль, телебалет, телеопера, телеоперетта і ін. Основою самостійних екранізацій в жанрі телеопери стає оперна партитура, яка переосмислюється режисерами з точки зору телевізійної естетики. Але існує також і інший підхід до створення телеопер, що не має на увазі існування класичного оперного твору. Створюючи музику телеопери і перебуваючи в тісній співпраці з телережисером, композитори з самого початку орієнтовані на специфіку телемистецтва. Для подібних творів органічною стала така структура музично-драматургічної побудови, при якій невеликі епізоди зв'язуються між собою інструментальними переходами. Телеопера як жанр надає унікальні можливості в області взаємодії опери і екрану: синтез візуальних та музичних образів так максимально повно і психологічно точно розкриває ідейний зміст, характери, конфлікти, як не може розкрити ні опера на сцені, ні трансляція, ні адаптативні варіанти. Це дозволяє говорити про доцільність творчої роботи композиторів і телережисер в цьому напрямку.

Кіно звернулося, в основному, до оперної класики, створивши кінооперу. На відміну від оригінальних телевізійних оперних постановок основою для створення кіноопери ставало твір, що має сценічну біографію в музичному театрі. На сьогоднішній день створено більше трьох десятків подібних творів, в яких задум композитора збережений, втілений і розвинений засобами кіномови.

Художня специфіка жанру кіноопери.

В ході історичного розвитку опера виробила ряд художніх канонів, що характеризують її як жанр. Головним засобом художнього впливу є вокальна мелодія, пов'язана зі словом. Однак для всебічного розкриття драматичного конфлікту, сценічних положень і почуттів героїв потрібно майстерне використання всіх виразних можливостей музики. В опері об'єднуються вокальне (сольне, ансамблеве, хоровий) та інструментальне (симфонічне)

начала. Їх тісний взаємозв'язок є передумовою до створення повноцінного твору. Відповідно до задуму, характером сюжету і текстом лібрето композитор використовує і творчо розвиває історично сформовані форми оперної музики, які відрізняються значною свободою, і у кожного великого композитора отримує власне заломлення. Проте, можна вказати на деякі загальні драматургічні закономірності. Характери героїв найбільш повно розкриваються в розгорнутих номерах або епізодах сольного співу (аріях, аріозо, пісня, монолог). Речитатив виконує важливу сполучну роль в розвитку образних характеристик. В ансамблях – дуетах, терцетах, квартетах і т. Д., Включаючи великі фінальні сцени (часто з хором), засобами музики узагальнюються драматичні ситуації, зіставляються в одночасності близькі і контрастні образи, виявляються протиріччя інтересів, зіткнення або зближення характерів. Тому ансамблі нерідко з'являються в кульмінаційних або заключних моментах оперного дії. Художні можливості музики дозволяють композитору створити в масових хорових сценах картини народного життя, виявити зв'язки героя із соціальним середовищем. У музичній драматургії опери велика роль оркестру, з яким нерідко доручається передача головного емоційного змісту даної сцени; симфонічні засоби виразності істотно доповнюють і поглиблюють музичну окреслення сценічних положень, обстановки дії, душевного миру героїв; зустрічаються і самостійні оркестрові номери (увертюри, антракти, танці).

Складність жанру кіноопери визначається перш за все гостро поставленої проблемою синтезу умовності оперного жанру і безумовності кіно. Суть кінематографічного підходу до вирішення даної проблеми – художній переклад з мови опери на мову екранних мистецтв.

Що ж є оперна умовність? Головне в опері – можливість розвернутих, ґрунтовних музичних висловлювань при деякій сповільненості дії. Люди ходять в оперу, щоб слухати музику і голоси. А попутно – стежити за досить повільно розгортається дією; розглядати здаються здалеку дуже гарні декорації; дуже приблизно – знову-таки через солідного відстані між залом і

сценою – вловлювати особливості акторської гри співаків. І глядач, з яким оперний театр укладає неписана угода, приймає головна умова – люди не розмовляють, а співають, – приймає і все інше. На екрані глядачі можуть розглядати зображення, одночасно настільки ж ретельно вникаючи в суть того, що відбувається, оцінюючи найтонші нюанси акторської гри і вимагаючи справжності деталей. Це аж ніяк не означає відмови від умовності. Адже і на екрані, як і в театрі, люди в опері не розмовляють, а співають. Йдеться про інше: про заміну сценічної умовності, винесеною з вузьких рамок простору театральної сцени, специфікою кінематографічної, для якої важливі природність, наближення до життя, завдяки використанню різноманітної натури – від справжньої природи до численних деталей реального побуту людей.

Основні проблеми, що виникають при інтерпретації опери кінорежисером, наступні. Кінорежисер, що задумав зняти кінооперу, зобов'язаний знати драматургічні закономірності оперного мистецтва, глибоко розуміти специфіку музичної драматургії як опери в цілому, так і кожного номера зокрема. Укладаючи твір, розраховане на двох-трьох годинну тривалість, в жорсткі рамки кінометража, режисер стикається з необхідністю скорочення опери за допомогою внутрішніх купюр. Причому, якими б коректними і акуратними вони не були, логіка музичного розвитку оперного твору якщо не порушиться, то істотно зміниться. Від ступеня таланту кінорежисера залежить, чи зможе він протиставити цьому власну, нову, кінематографічну логіку. Це підводить до проблеми, що народжує гострі суперечки – проблемі авторської інтерпретації оперного твору кінорежисером.

В. Строева, екранізуючи оперу М. Мусоргського «Борис Годунов» (1954), перенесла сцену смерті Бориса (епізод «Дума») в сцену «Під Кромами», протиставивши велично-скорботну атмосферу Думи витрати стихії народного бунту. В опері ж сцена в боярській Думі (IV д., 2 к.) Передусе епізоду «Під Кромами» (IV д., 3 к.), яка є винятковою за розмахом і мощі

монументальної народної сценою. Це сміливе режисерське рішення В. Стривай викликало різкі негативні випадки з одного боку і схвальні відгуки з іншого. «Д. Шостакович, ... висловлюючи свою незгоду з цією розбивкою, нагадав про єдність музичної форми сцени «Під Кромами». Критичні статті зарясніли патетичними вигуками, зміст яких зводився до того, що «не можна калічити велике класичний твір». Але з'явилися також оцінки іншого характеру. У статті «Опера на екрані» Б. Ярустовській пише: «Часом автори виявляли велику творчу сміливість. Ми схильні, наприклад, виправдати «перебивання» сцени «Під Кромами» епізодом «Дума», які опинилися немов «вписаним» в картину народного бунту. Хоча це рішення і ламає логіку розвитку опери Мусоргського, але народжує нову, власну логіку опери – фільму, по-своєму переконливу і допустиму» [с. 29].

Композитор, задумавши написати оперу, в пошуках сюжету звертається до літературних, драматичних, історичних, фольклорних матеріалами. Втілюючи в лібрето бажану ідею, він вільний вільно розпоряджатися першоджерелами. Н. А. Римський-Корсаков, працюючи над оперою «Царська наречена», піддав текст однойменної драми Л. А. Мея значних скорочень: повністю опустив перший акт, зробив безліч внутрішніх купюр, навіть позбувся деяких дійових осіб. М. Мусоргський самостійно склав лібрето «Бориса Годунова» на основі однойменної трагедії А. Пушкіна, вибравши з двадцяти глав трагедії дев'ять. Прагнучи створити твір, рівнозначне твору А. Пушкіна, але при цьому зберегти самостійність, М. Мусоргський привернув відомості, почерпнуті в «Історії держави Російської» М. Карамзіна та інших історичних документах. Незважаючи на те, що головною ідеєю опери стала пушкінська думка – доля людська і доля народна, змінилися характери. Мусоргський з приголомшливою силою розкрив трагедію самотності, приреченості царя. Цікавий епізод роботи композитора з історичними документами: в одній з книг «Історії держави Російської» Карамзіна його увагу привернуло маленьке примітка про те, що австрійський посол Рудольф привіз новому царю Годунову і його синові

Федору подарунки: зеленого папугу і чудові годинник. Особливістю «заморського дива» було те, що під час бою куранти грали і в вікнах вискакували маленькі людські фігурки, «як живі». Мабуть, останнє зауваження історика і дало привід великому реалісту – психолога Мусоргському використовувати цей факт, зв'язавши з ним виникнення привидів в запаленому мозку царя в «Сцені з курантами». Цією деталі немає в пушкінської трагедії, але вона дозволила максимально точно втілити психологічний стан і дати яскраву, достовірну фарбу.

Подібних прикладів творчої свободи композиторів по відношенню до літературних, драматичних джерел безліч. Композитор наділяється владою робити купюри, вводити персонажі, створювати нові драматургічні лінії і, користуючись величезним художнім потенціалом жанрових засобів виразності, втілювати в оперному творі свою авторську концепцію.

Розглядаючи проблему авторської інтерпретації в даному розрізі, було б справедливо очікувати і від режисера, що знімає кінооперу, подібної творчої свободи. Купюри, зміни, доповнення оперної партитури можливі, але вони повинні бути обумовлені кінематографічним прочитанням музичного образу в контексті авторської ідеї режисера. Тільки при концептуальному підході стає можливим скорочення опери. У разі, коли купюри зумовлюються лише ступенем важливості даного матеріалу, завдання кінорежисера, як правило, виконується чисто ремісницьки. На зміну «пораненої» логіці музичного розвитку не спадає логіка кінематографічна, по новому розкриває і розвиває музичні образи в контексті іншого виду мистецтва, інших засобів виразності.

Більш плідний шлях вирішення даної проблеми лежить через звернення не до існуючих театральних постановок, а до першоджерел. В. Горіккер, який зняв в 1964 році «Царську наречену», звернувся не до «готовому» спектаклю, а до однойменною драмою Л. Мея, свого часу послужила основою лібрето, до авторської трактуванні партитури, до листів композитора, нарешті, до історичних документів. Слідуючи задумом М. Римського-Корсакова, він ввів

нові епізоди (прохід Любаші через очерети і Грозного – по монастирських галереях), уточнив лінії окремих персонажів, частково змінив місця дії і тексти. З іншого боку, переводячи оперу на мову екрана, режисер зробив деякі купюри, головний зміст яких – в доданні дії більшої динамічності. Таким чином були скорочені обидві арії Ликова. В одному з інтерв'ю режисер пояснював: «Справа, звичайно, було не тільки в дотриманні метражу, встановленого прокатом; сам композитор, взявши за основу драму Л.А. Мея, в свою чергу зробив безліч купюр і змін (він позбувся навіть від деяких дійових осіб). Кіно, можна сказати, зажадало роботи в чомусь схожою на ту, яку виконав Римський-Корсаков» [цит. по 29].

Художні рішення проблеми внутрішніх купюр досить різноманітні. Варіанти скорочення можуть бути закладені в типі драматургічної побудови опери. Прикладом тому може служити номерна драматургія зингшпиля В. А. Моцарта «Чарівна флейта», що не припускає розгорнутої лейтмотивної системи і наскрізного симфонічного розвитку. Оперні твори ліричного, лірико-психологічного жанрів, камерні опери, моноопери, як правило, невеликі за розмірами і, найчастіше, не потребують скорочення. Працюючи ж з масштабними зразками оперної класики, режисери вважають за доцільне звертатися до першоджерел лібрето, минаючи сценічну постановку, а також залучати численні додаткові джерела.

Лише в разі авторського кінематографічного прочитання музичних образів опери твори оперної класики переосмислюються по-новому, а «перекоси» купірувати музичного тексту заповнюються на рівні кіномистецтва.

Пластичне рішення розгорнутих арій представляє для кінорежисерів великих труднощів. «Для кіно протипоказані монологические форми ... в їх словесному, а не в пластичному вираженні. «Статичний» монолог суперечить видовищною природою кіно ...» [цит. по 29]. І в звичайному фільмі словесний монолог, миттєво зупиняє дію, стає перешкодою майже непереборною. А в опері людина не говорить, а досить довго співає,

залишаючись наодинці з глядачем. У кіноопери «Царська наречена» ця проблема вирішувалася за допомогою введення «закадрового співу». Цей прийом дозволив режисерові В. Горіккер зробити дію більш динамічним, побудувати кілька цікавих музично-образотворчих контрапунктів (наприклад, внутрішній монолог Любаші, несучої від Бомелій отрута, звучить під час її бігу вздовж глухий, безвихідно неприступною, довгої стіни). Слідуючи за музикою, В. Горіккер і оператор В. Мас дуже точно виходять на великі плани, майже завжди домагаючись збігу монтажної і музичної фраз (з чим при екранізаціях опер раніше вважалися далеко не завжди, змінюючи плани чисто механічно).

Легко і блискуче долає статику вокальних номерів в «Травіаті» Ф. Дзеффірееллі. Пориви і кружляння романтичної вердіївської партитури набувають реальних траєкторії мізансцен, рухів героїв, наїздів камери. У великій арії «Хіба це не ти мені в тиші нічній» співуча задумлива мелодія передає мрії Віолетти про щастя. Пластично це вирішено так: героїня бродить по спорожнілих після від'їзду гостей залах свого будинку, гасить свічки, розплітає зачіску. Зупиняючись перед дзеркалом, вона звертає питання вголос своєму відображенню. Друга частина арії «Бути вільною, бути безтурботним» протистоїть першій: блискуча, віртуозна, завітчана колоратур, вона характеризує збентежене, збуджений стан Віолетти, яка у фільмі починає гарячково кружляти в такт рулади навколо розгромленого столу, бігати по дому в пошуках спиртного, судорожно обіймати подушку. Їй здається, що вона сходить з розуму – вона чує ніжне визнання Альфреда. В опері тему любові Альфред повторює за сценою, у фільмі – під вікнами будинку Віолетти. Протягом всієї арії Т. Стратас, виконуюча партію Віолетти і головну роль у фільмі, співає в кадрі. Але Дзеффірееллі використовує також і популярний в кіноопери прийом «закадрового співу». За допомогою цього прийому їм вирішені кілька арій другої дії. В арії Альфреда «Мир і спокій в душі моїй» на спів «за кадром» накладаються «картинки» ідилічного щастя в замиському будинку: крізь листя пробиваються сонячні промені, закохані,

сміючись, падають з містка в потічок і т.п. Ф. Дзеффірееллі послідовно проілюстрував зміст арії Жермона: напливами виникають образи чарівної сестри Альфреда, її нещасного нареченого, що не має можливості укласти союз, поки Альфред підтримує ганебну, на думку суспільства, зв'язок з куртизанкою. У центральному епізоді четвертого дії – арії Віолетти «Вибачте ви навіки, про щастя мрії» – героїня звертається до свого портрета, то камера переводить «погляд» на відображення хворий Віолетти в дзеркалі. Камера у Ф. Дзеффірееллі дуже спостережлива, любить розглядати предмети, особи. Її рухливість дає додатковий імпульс для подолання статички сольних епізодів.

Подібну проблему вирішує І. Бергман в «Чарівній флейті», наповнюючи арії винахідливими пластичними знахідками переважно гумористичного характеру: то за спиною Папагено клацають зубами черепа; то з'являються яскраві плакати зі словами виконуваного в даний момент номера; то раптом з-за лаштунків виходять маскарадні звірі, щоб послухати принца Таміно. Йому аплодує лапами тюлень, стікає співчутлива сльоза з очей величезного ведмеда. При цьому І. Бергман часто дає великий план осіб артистів, дозволяючи побачити різноманітні стану від пародійно-перебільшеною артикуляцією Цариці ночі до любовного томління Таміно, ніжно роздивляється медальйон з портретом Паміни. Причому, її зображення – живе: Паміна сумує, перебуваючи в ув'язненні, зніяковіло посміхається у відповідь на пристрасні слова принца.

У кіноопері «Євгеній Онегін» режисер Р. Тихомиров всюди привертає характерні прийоми кіно. На жодній оперній сцені не могла б Тетяна співати: «Не спиться, няня», лежачи обличчям в подушку, босоніж виходити на балкон і стояти на вітрі в розвівається сорочці або бігти прожогом через величезний сад і, зупинившись, відразу заспівати: «Тут він ! Тут Євген! ».

Взаємодія співака і актора в кіноопері. Кіно пред'явило такі ж високі вимоги до співаків: беручи участь в кіноопері, виконавці головних партій тримають своєрідний іспит на різнобічність своєї майстерності. Багато режисерів застосовують принцип використання двох виконавців кожної ролі

– оперного співака і драматичного актора. З цього приводу часто сперечаються і музичні діячі та глядачі. Ф. Шаляпін, що знявся в кіноопери «Псковитянка» і «Дон Кіхот», говорив в 1931 році: «Звуть в кіно, а я його боюся ... Слава Богу, тепер-то я вже розумію, що у кіно є якісь особливості. Я ще не розкусив їх », а в 1938 році: « Я не кіноактор. Але я відчуваю, що вирішальним для такого актора є не тільки ритм, який повинен бути зовсім іншим, ніж у театрі, але також і вміння життєво вірно синхронізувати рух зі словом »[цит. по 29]. Звичайно, було б ідеальним, якби артисти опери могли грати так, як того вимагає екран. Але таких виконавців не багато. Тому, В. Горіккер в «Царській нареченій» вводить подвійний склад. Р. Тихомиров в «Євгенії Онєгіні» запрошує драматичних акторів Великого театру: В. Медведева (Онєгін), І. Озерова (Ленський), А. Шенгелаю (Тетяна), С. Немоляєву (Ольга), в той час як вокальні партії виконали Г. Вишневська, Л. Авдєєва, Е. Кибкало, А. Григор'єв. Такий прийом – поєднання співака і актора в одній ролі – підприємство досить ризиковане. Постановники повинні знайти художню єдність образу, не кажучи вже про необхідність досягти повної синхронності артикуляції актора і голосу співака. Це дає можливість створити виразний прийом «думок вголос», відкриваючи нові психологічні фарби.

У дослідницькій літературі все ще немає вичерпного аналізу творчої спадщини Ф. Деффіреллі в сфері музичного театру. Тим часом його творіння становлять цілу епоху в історії оперних постановок і екранізацій. В якості постановника, Ф. Деффіреллі брав участь у створенні понад 30 вистав (маються на увазі ті постановки, які були зафіксовані на відеоплівку. Число оперних шедеврів, поставлених їм на різних сценах світу, обчислюється не десятками, а сотнями). Серед цих вистав можна назвати «Альберто Шеньє» У. Джордано (1955), «Богема» Дж. Пуччіні (1965, 1979, 1982, 2003), «Отелло» Дж. Верді (1976, 1979, 1886), «Кармен» Ж. Бізе (1978, 1997, 2003), «Травіата» Дж. Верді (1982, 2002), «Дон Жуан» В. Моцарта (1990, 2000), «Паяци» Р. Леонкавалло (1994, 1998), «Тоска» Дж. Пуччіні (1985), «Аїда»

Дж. Верді (2006) та інші. В якості режисера Ф. Дзеффіреллі виступив в таких кінооперах, як «Сільська честь» (1982), «Паяци» (1982), «Травіата» (1982) і «Отелло» (1986), причому в останніх двох кінооперах є ще й сценаристом.

Як оперний режисер, Ф. Дзеффіреллі, за висловом Р. Ваттероні, виявився шаленим і невтомним: «Я випустив вісім «Дон Жуанів», шість «Аїд», і не пам'ятаю, скільки «Травіат». Я створюю нові версії під цими назвами або переробляю попередні: моя «Богема» 1991 року була показана 546 разів. В опері завжди можна відкривати щось нове» [цит. по переклад з італійської Романо Ваттероні – спеціально для]. Говорячи про стиль оперних постановок Ф. Дзеффіреллі, критики найчастіше відзначають їх традиційність, посилаючись на доказ своїх спостережень на власні слова режисера, який не сприймає сучасних режисерських експериментів: Режисери нашого часу – лиходії, переконані в тому, що якщо Віолетта буде вмирати задавлена автобусом, а не від туберкульозу, як в лібрето, то це є розумним тлумаченням тексту Верді, казав режисер. У своїх численних інтерв'ю режисер всіляко підкреслює своє прагнення до реалізму в оперній режисурі. Так, в одному з них він зауважує, що поки живий, завжди буду керуватися переконанням, що ілюстрації музики і театру повинні бути виразними, такими, щоб навіть недосвідчений глядач, який тільки долучається до опери, зміг сприйняти їх». Деякі критики звинувачують Ф. Дзеффіреллі в прагненні до зайвої грандіозності і монументальності. Так, І. Сорокіна, називає стиль режисера «kolossal», іронічно помічаючи, що: Дзеффіреллі одержимий грандіозністю. Він прагне створити на підмостках Арени не образ Севілью, але саме Севілью. Димчасто-сіре місто з чудовою архітектурою в оточенні гір, де боязко світяться віконця загублених будинків, місто, повний життя і руху. Але справа не тільки в гранично натуралістичній декорації, яка не залишає ні найменшого простору фантазії глядача. Дзеффіреллі населяє оперу немислимою кількістю персонажів: по сцені безперервно снують пристойні панове, солдати, монахи, бродячі циркачі, торговці, діти. На першому плані розляглися якісь спостерігачі, на

бічних авансцену танцюють. Що там коні і ослики, в спектаклі є навіть симпатичні дворняжки. Однак, Е. Цодоков дотримується іншої думки, кажучи про те, що стиль Дзеффіреллі відрізняє класична ясність, точність і реалістичність деталей, що поєднується з проникненням в драматичну сутність дії.

На питання про те, допомагає або заважає кінорежисерові театральний досвід, Ф. Дзеффіреллі дає однозначну відповідь: «театр дає режисерові знання, широку професійну платформу. Кіно почалося з театру і багато бере з нього. У фільмах режисерів, багато працювали в театрах, – Лоренса Олів'є, Пітера О'Тула та інших, – завжди помітний театральний досвід. Але це не недолік, а гідність. Мій сценічний досвід робить мене сильніше в кіно. Зрозуміло, це не означає, що кінорежисер не повинен бути вільний від тих театральних форм, які не притаманні екрану. Я буду продовжувати ставити опери, драми і фільми, намагаючись в кожному виді мистецтва говорити з глядачем його мовою.

У своїх кінооперах Ф. Дзеффіреллі завжди співпрацює з зірками першої величини: досить назвати такі гучні імена, як П. Домінго, Т. Стратас, Х. Діас, К. МакНейл і К. Річареллі. Використовуючи всі доступні кінематографічні прийоми, режисер створює справжні шедеври, які увійшли в золотий фонд світового оперного та кіномистецтва.

Деякі особливості режисерського рішення опери Р. Леонкавалло «Паяци» в однойменній кінооперах Ф. Дзеффіреллі

Опера «Паяци» («Pagliacci») – один із шедеврів оперного веризму, що належить перу італійського композитора Р. Леонкавалло. Прем'єра опери відбулася в Мілані 21 травня 1892 року. Сюжетом послужило реальне подія, що відбулася в калабрійській селі Монтальто, де був маєток батька композитора. Перша назва опери – «Паяц» (італ. Il Pagliaccio); однина було замінено на множинне безпосередньо перед прем'єрою після того як виконавець партії Тоніо Віктор Морель заявив, що він не буде співати в опері, назва якої не включає його персонажа.

Кіноопери Ф. Дзеффіреллі вийшла на екрани в 1982 році. Головні партії в творінні режисера виконали П. Домінго (Каніо / Паяц), Т. Стратас (Недда / Коломбіна), Х. Понс (Тоніо / Таддео), А. Рінальді (Сільвіо), Ф. Андреоллі (Пеппі / Арлекін). Також в опері взяв участь хор і оркестр Teatro Alla Scala під керуванням Г. Претр.

Зупинимось дещо докладніше на фігурах головних виконавців головних ролей в камерному шедеврї Ф. Дзеффіреллі.

Тереза Стратас (ур. Анастасія Стратакіс, 1938) – канадська оперна співачка грецького походження ХХ століття, ліричне сопрано. Лауреат премій «Греммі», «Драма Деск» і «Еммі». З 1954 по 1958 рік вона вчиться в Королівській консерваторії в Торонто, після закінчення навчання отримавши спеціальну Ітонський стипендію для випускників. У 1958 році вона дебютує в ролі Мімі («Богема») в постановці Канадської асоціації оперних фестивалів. У 1959 році стає одним із переможців прослуховувань в Metropolitan Opera і восени того ж року вперше з'являється на сцені цього театру з партією Пуссетти в опері Ж Массне «Манон». Згодом вона виконує в Metropolitan Opera партії Ліу в «Турандот» і Мікаели в «Кармен». Т. Стратас також виступає з Торонтського симфонічним оркестром, на сценах Великого театру, Віденської, Берлінської, Баварської і Сан-Францисської опери. Серед виконувалися їй партій в ці роки були провідні ролі в «Весіллі Фігаро», «Травіаті», «Фаусті» і «Отелло». У 1979 році диригент П. Булез запросив співачку на заголовну роль в прем'єрній постановці закінченою версії опери А. Берга «Лулу», яка відбулася 28 травня 1979 року в Паризькій опері. У 1981 році запис цієї опери з Т. Стратас завоювала дві нагороди «Греммі». Через два роки цю премію отримала ще один запис за участю Т. Стратас – саундтрек до кінофільму Ф. Дзеффіреллі «Травіата», де вона співала партію Віолетти. У 1981 році Т. Стратас тимчасово залишає оперні підмостки і відправляється до Індії, де подорожує поодиночці, а пізніше допомагає матері Терезі в догляді за безнадійними хворими. У 1987 році вона дебютує на Бродвеї в мюзиклі Д. Стайна «Rags». За роль у цій постановці вона була

удостоєна нагороди «Драма Деск» як найкраща актриса і номінована на премію «Тоні». На сцені Metropolitan Opera вона продовжує виконувати центральні партії сопрано в операх «Паяци» Р. Леонкавалло та «Плащ» Дж. Пуччіні; обидві вистави йшли в один вечір, в першому її партнером був Л. Паваротті, а в другому – П. Домінго. У 1997 році вона була удостоєна премії «Джеміні» за кращу роль другого плану в телевізійному фільмі «Під піаніно». В цей час вона знову повертається до благодійної діяльності, почавши доглядати за дітьми-сиротами з Румунії. Перенесена в 1998 році операція поклала кінець її виконавській кар'єрі.

Пласідо Домінго (1941) – іспанський співак (тенор). Народився в Мадриді, в сім'ї виконавців сарсуели. Навчався в консерваторії в Мехіко, дебютував в 1961 році, в Монтерреї (партія Альфреда в «Травіаті» Дж. Верді). З 1962 співав у Ізраїльській Національній опері. У 1968 році дебютував в Metropolitan Opera, з успіхом виконавши партію Моріса в «Адріані Лекуввер» Ф. Чілеа, ставши провідним солістом театру. Протягом ряду років був учасником Зальцбурзького фестивалю (серед найбільш яскравих виступів заголовна партія в «Казках Гофмана» Ж. Оффенбаха, 1981). З 1971 року виступав в Covent Garden (дебют в партії Каварадоссі в «Тосці» Дж. Пуччіні). У репертуарі співака понад сто партій, заспіваних на різних оперних сценах світу. Серед них: Радамес, Каніо, Фауст, Пінкертон, Калаф, Лоенгрін, Отелло, Альфред і інші. П. Домінго брав участь в аудіо- і відеозаписах багатьох оперних вистав, записав безліч сольних компакт-дисків, які регулярно потрапляють в число найкраще продаються класичних записів. Як диригент дебютував в сезоні 1973/74 в Metropolitan Opera («Травіата» Дж. Верді). За його участю створено фільми «Травіата», «Отелло», «Паяци» і «Сільська честь» Ф. Дзефіреллі, а також «Кармен» Ф. Россі (1983). З 1991 займається також і режисерською діяльністю. Серед безлічі нагород – французький Орден почесного легіону, титул "Кавалера Мистецтв і Літератури", звання "Камерний співак" (Почесний співак) Гамбурга, Мюнхена і Відня, іспанська Орден Ізабелли Католицької, звання

Почесного доктора Мадридського університету, доктора витончених мистецтв Нью-Йоркського університету, Почесного доктора музики в університеті Оклахоми, Філадельфійський коледжі сценічних мистецтв і в Джортаунском університеті. Автор спогадів «Мої перші сорок років». Домінго є артистичним директором Лос-Анжелес Опері, артистичним директором Вашингтонської опери.

Хуан Понс (Joan Pons Álvarez; рід. 1946) – іспанський оперний співак, баритон. Співак починав свій творчий шлях як бас, однак саме тоді, коли він, за наполяганням М. Кабальє, почав виконувати партії баритональний репертуару, почалося зростання його популярності. З моменту свого неймовірно успішного дебюту, що відбувся в 1980 році в Teatro alla Scala в ролі Фальстафа, поставленого Дж. Стрелера і під управлінням Л. Маазеля, Х. Понс зарекомендував себе як один з найвидатніших баритонів усього світу. З тих пір він залишається постійним гостем на сценах найбільших оперних театрів світу, включаючи Teatro alla Scala, Metropolitan Opera House, Wiener Staatsoper, Covent Garden, Opéra de Paris, Arena di Verona та інші. Репертуар виконавця включає в себе більшу частину найважливіших баритональним партій Дж. Верді, включаючи такі його опери, як «Трубадур», «Ернані», «Бал-маскарад», «Ріголетто», «Сила долі», «Травіата», «Симон Бокканегра» і «Макбет». Х. Понса також прославили виконання баритоновому партій в «Блазні» Р. Леонкавалло, «Сільської честі» П. Масканьї; «Тосці», «Джанні Скіккі», «Дівчині з Заходу», «Мадам Батерфляй» і «плащі» Дж. Пуччіні. Є членом журі багатьох виконавських конкурсів, серед яких можна назвати, наприклад «Конкурс молодих оперних співаків Е. Образцової» (2009).

Альберто Рінальді дебютував в Сполето в провідній партії в «Симона Бокканегра» Дж. Верді. Після цього було кілька контрактів з провідними театрами Італії. Дебютував на сцені Teatro alla Scala в 1966 році в ролі Оттона в «Коронації Поппеи» К. Монтеверді. Цей спектакль поклав початок міжнародної кар'єри виконавця, який став частим гостем на сценах провідних

оперних театрів світу (Wiener Staatsoper, Metropolitan Opera House, Opéra de Paris, Covent Garden і інші).

Флориндо Андреоллі (Florindo Andreolli; 1925-1995) – видатний італійський тенор. Першим викладачем вокальної майстерності стала Р. Помпаніні. Він дебютував в січні 1951 року в театрі La Fenice у Венеції в ролі Герардо в «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні. З 1953 по 1977 працює на радіо і телебаченні, створивши сорок дві роботи. У 1977 році дебютує в Teatro alla Scala в ролі Паоліно в опері «Таємний шлюб» Д. Чіморози, після чого починає виступати на сценах великих італійських оперних театрів, а також за кордоном (театр Тель-Авіва). Репертуар співака включає різноманітні партії від опер Дж. Паизиелло до творів К. Орфа, і включає близько ста двадцяти робіт на італійському, німецькому, французькою та російською мовами.

Отже, звернемося до аналізу кіноопери.

Оркестровий вступ до опери супроводжується у творенні Ф. Дзеффірееллі візуальним рядом: на сцені невеликого вуличного Балаганчика клоуни демонструють глядачам пантоміму, зміст якої в точності відповідає музиці, що звучить в оркестровій партії. Г. Торадзе називає будова вступу близьким до попурі [Торадзе, с. 30], обґрунтовуючи своє спостереження тим фактом, що в ньому «звучать деякі, основні мелодії опери (лейтмотиви любові, ревнощів, відчаю), наступні майже безпосередньо один за одним» [там же]. Пантоміму можна розділити на чотири невеликих розділу, які змінюють один одного за тими музичними темами, що звучать в оркестровій партії. Так, фанфарна, грайлива тема, що відкриває і завершує вступ, супроводжується ексцентричної клоунадою, тема відчаю (так Г. Торадзе позначає головну музичну думку арії Каніо «Смійся, паяц ...» [там же]) – зображенням ридань, страждань і смерті (показово, що глядачі, особи яких камера в цей момент показує загальним, а потім середнім планом реагують на цю частину подання серйозно і навіть кілька злякано). Тема ревнощів в оркестровій партії змінюється звучанням ліричною теми любові, супроводжувана відповідними кривляннями клоунів (обійми, поцілунки

рукою, притискання рук до серця і ін.). Нарешті, повторення фанфарно теми знову супроводжується короткою клоунадою, після чого артисти залишають сцену, надаючи їй виходить з-за лаштунків Тоніо в клоунському костюмі і гримі.

«Пролог» до опери, що представляє собою розгорнутий монолог Тоніо, Г. Торадзе називає «справжнім маніфестом творчих принципів не тільки самого композитора, а й музичного веризму взагалі» [Торадзе, с. 5]. У цьому номері автор відкриває завісу над змістом майбутньої драми і акцентує увагу на тому факті, що перед глядачем зовсім не актори – а живі люди. Крім того, дуже важливою є музично-драматургічна функція прологу: в ньому, як і у вступі до опери звучать основні лейттеми твори (любові, ревнощів, відчаю і «розповіді автора»). Статуарний, по суті, номер режисер «оживляє» завдяки використанню операторських прийомів (змін планів, «наїздів» камери), приміщенням в кадр інших героїв, а також рухами самого актора. Так, початок прологу співак виконує, перебуваючи в центрі сцени. Вся увага зосереджено саме на ньому: камера демонструє його фігуру поясним, середнім і великим планом. Однак, як тільки Тоніо згадує «старі маски», які «пройдуть по сцені один за одним», з за лаштунків по черзі визирають чотири клоуна. Однак на словах «Ні! Наш автор бажає вам розповісти про події справжнього життя! » герой стрімким рухом закриває завіса. Слова «Серце маскою не приховаєш», герой сідає на край сцени і знімає свій перуку, ніби на підтвердження своїх слів. Наступний далі розділ (присвячений роздумам про причини, які спонукають акторів «серця розривати на підмостках»), в основі якого лежить «тема розповіді автора» виконується актором в цьому положенні. Однак відповідь на своє питання – «Потім, щоб ви пізнали глибини смятенної душі людини!» Тоніо вимовляє різко піднявшись з місця і прямуючи в зал для глядачів. Звучання теми любові в оркестрі супроводжується цікавою мізансценою: Тоніо зупиняється перед парою закоханих, що сидять в центрі залу, і деякий час звертає свою промову до них. Перед заключними словами Прологу («Все, що знав – сказав

я ... Пролог змовкає – п'єсі дорогу. Отже, ми починаємо!») Актор знову надягає парик і піднімається на сцену, демонструючи тим самим, що маска була знята лише на час: спектакль повинен тривати.

Межі простору, на якому розгортається дія першого дії опери, більш розширені, ніж в пролозі. Проте, демонстрований пейзаж все одно нагадує велику театральну сцену, розділену на дві зони: міську площу і тінистий дворик у кріпосної стіни в центрі якого – джерело. Подібним прийомом режисер підкреслює особливості опери Р. Леонкавалло, які Г. Торадзе позначає в такий спосіб: у опері показана «сцена на сцені, і вона виконує не функцію розважальних вставок, а безпосередньо пов'язана з основною лінією драматичного розвитку. Життя немов вторгається на сцену.

Святковий день. Площа переповнена гуляють. Численний критики в якості однієї з основних особливостей подібних сцен у фільмах і оперних постановках Ф. Дзеффіреллі називають їх масовість поряд з пильною увагою до деталей. Так, поряд із загальними та далекими планами, що демонструють площу і швендь городян, використовується також середній, поясні і великі плани, які концентрують увагу на невеликих жанрових сценках, що відбуваються «всередині натовпу»: фотограф робить знімки невеликих компаній, солдати знайомляться з дівчатами, торгує продавець повітряних куль. Раптово з-за «сцени» починають з'являтися комедіанти, захоплено зустрічаються натовпом: слідом за клоуном на маленькому ослику з'являються його побратими по майстерності, потім до них приєднуються гімнасти, акробати і дихаючий вогнем факір.

У цій сцені режисер також, користуючись можливостями кінематографічного жанру, демонструє глядачам самих циркачів і реакцію публіки на їх виступ за допомогою чергування кінематографічних планів і змінах потрапляють в кадр персонажів. Поява вантажівки, в якому їде основна частина трупи зустрічається захопленими вигуками натовпу. Особливу увагу глядача концентрується на фігурах Недди, весело вітає городян і Канію – звертається до них з ефектним аріозо, в якому він запрошує

їх увечері на виставу. Перша конфліктна сцена опери – жартівливе, на перший погляд, зіткнення Каніо і Тоніо (Тоніо допомагає Недди спуститися з вантажівки, беручи її на руки, проте Каніо відштовхує його зі словами «Геть, осел!» Чим викликає дружний сміх глядачів і приховану загрозу Тоніо «рано, господар, сміятися!») показана у фільмі, стає передумовою подальших подій, а також характеризує відносини між персонажами. Недда відсторонюється від Тоніо з виразом гострої неприязні на обличчі; Каніо в гніві відштовхує його, демонструючи запальний і ревнивий характер; мстива вираз обличчя Тоніо лякаюче не відповідає його клоунському поряд і гриму. Наступна сцена опери тільки перше враження про героїв. Невдалий жарт селянина, який передбачає, що Тоніо не хоче вирушати в шинок, щоб позалицятися за Недди, призводить до вибуху емоцій Каніо (аріозо «О, зі мною, повірте ...»), який під маскою удаваною веселості приховує ревності. Перший розділ аріозо співак виконує, звертаючись до оточуючих його селянам, на обличчі його добродушний вираз змінюється виразом холодної люті, що змушує згадати деякі епізоди «Отелло» (нагадаємо, роль ревнивого мавра у фільмі-опері Ф. Дзейїреллі так само виконував П. Домінго). Камера демонструє глядачам головного героя і його слухачів, проте їх зображення перемежовується з показуваної великим або поясним планом фігури Недди, яка безуспішно намагається приховати за посмішкою свою розгубленість і страх. Цим штрихом режисер ніби натякає глядачам на відсутність згоди між подружжям і нещасливе життя героїні.

Другий розділ аріозо («Коли дружина паяц на сцені змінює») співак виконує, піднявшись на поміст, на якому стоїть Недда. Каніо розігрує з дружиною коротку комічну сценку, що викликає сміх публіки. Однак з початком наступного розділу («Але тільки-но зрада стане дійсністю ...») Каніо залишає дружину і спускається вниз, знову наближаючись до свого кривдника його жартівнику. Недда на невеликій відстані слід за чоловіком, злякано дивлячись на нього. Коли в заключній фразі аріозо («Серце Недди, любов її зі мною до самої смерті») останні хмари на обличчі героя

розсіюються, камера демонструє крупним планом засмучене обличчя Недди, вимовляє «в сторону» фразу, яка спростовує впевненість Каніо («Мені шкода його. .. »).

Цікаво обігрується в кіноопери заключний епізод третього номера. Каніо, у відповідь на вибачення селян добродушно просить їх не жартувати над його любов'ю і, згідно ремарці в клавирі: «підходить до Недди і цілує її в лоб». Ф. Дзеффірееллі представляє глядачам цю сцену трохи інакше: герой, підійшовши до дружини, з силою бере її за підборіддя, цілує, а потім обіймає під вітальний сміх оточуючих. Цікава реакція Недди на прояв уваги з боку чоловіка: на обличчі співачки удавана посмішка кілька разів змінюється гримасою болю, крім того, дівчина намагається максимально відсторонитися від чоловіка. Таким чином режисер ще раз підкреслює відсутність у головної героїні почуттів до чоловіка, якого зазнає по відношенню до нього страх, а також грубість і запальність Каніо.

Четвертий, жанровий номер опери стає своєрідною інтермедією, оттеняющою трагізм подальших подій – глядачі бачать ідилічну сільську весілля. Однак, завдяки використанню кінематографічних засобів, в кіноопери Ф. Дзеффірееллі цей епізод також «працює» на подальший розвиток сюжету, а також на розкриття внутрішньої підоснови дії: за щасливими закоханими спостерігає зі свого намету Недда, що розбирає речі. Посмішка на її обличчі незабаром змінюється виразом гіркого розчарування, з чого глядач може зробити висновок, що її власне життя далека від безхмарного щастя наречених.

Хто відкриває другу сцену опери п'ятий номер («Сцена і балада») присвячений характеристиці головної героїні. Розтрощення дівчата про власну нещасливу долю змінюється насолодою красою природи. Дитяча наївність, веселість і грайливість Недди у фільмі підкреслюється за допомогою костюма: в простому короткій сукні з квітковим малюнком, без взуття на витончених ніжках Т. Стратас дійсно виглядає як юна дівчинка, а поривчастість і граціозність рухів актриси додають її образу відтінок ніжності

чарівності. Крім того, режисер поміщає в кадр групу дітей, до яких Недда і звертає рядки своєї балади, граючи з ними (бігає по сцені, зображаючи птаха, водить хоровод). Захоплені погляди, які кидають в її сторону вечеряти під покровом дерев актори трупи Каніо ... з'являється на сцені Тоніо із захопленням спостерігає за Недди. Однак, як тільки героїня помічає його, вираз дитячого щастя на її обличчі змінюється глузливым презирством. Палке освідчення Тоніо Недда слухає вельми іронічно, при цьому купає маленького хлопчика (у фільмі замовчується походження дитини – можливо, це син самої героїні або когось із учасників трупи). Наступна далі сцена-зіткнення Тоніо і Недди присвячена характеристиці Тоніо, а також демонстрації ще однієї грані образу головної героїні – Недда сильна жінка, здатна постояти за себе. Цікавим штрихом, підкреслює режисер самотність і неприкаяність героїні серед її оточення. За сваркою Недди і Тоніо спостерігають їхні колеги по цеху. Однак, не дивлячись на те, що блазень поводить себе дуже грубо і явно перемагає, жоден з них не заступається за дівчину, їй доводиться захищати себе самостійно.

Ліричним центром опери, без сумніву, є дуетну-діалогічна сцена Недди і Сільвіо (сьомий номер). Дует героїв, на відміну від квазі-дуету Недди і Тоніо є дуєтом згоди, у вокальній і оркестрової партії якого неодноразово звучить лейтмотив любові. Перший розділ дуету герої виконують, перебуваючи в наметі комедіантів: Недда розповідає коханому про домаганнях Тоніо, Сільвіо зізнається їй у коханні і просить його бігти з ним. Приміщення героїв в обмежений простір шатра підкреслює підневільна становище героїні, для якої її театр став в'язницею. Недда відповідає коханому, що він повинен забути її, однак виходить при цьому з намету на площу, що «упредметнює» справжні почуття і бажання дівчини: прагнення до свободи і любові.

Наступний розділ дуету передуює вторгненням драматичного початку: закоханих зауважує Тоніо, який стежить за ними з-за шатра і оголошує глядачам про яка виникла у нього плані помсти. Третій розділ є кульмінацією

любовного дуету Недди і Сільвіо. Щоб підкреслити його ліричний характер, режисер поміщає своїх героїв в романтичний відокремлений куточок (так звану «другу зону» сценічного простору) – зарослий деревами дворик з джерелом, покритим замшілими камінням. Крім того, на початку розділу Недда згадує першу зустріч з коханим, яка відбулася в саду «де трави зберігають трепет любовний», таким чином, місцем, найбільш відповідним любовним одкровенням ліричної пари без сумніву повинно було статися саме в оточенні природи. Повністю віддатися пристрасті героям заважає раптова поява Каніо. На початку восьмого номера опери («Сцена і фінал») на темній площі з'являються фігури Тоніо і Каніо, причому перший, як злий геній, веде головного героя до страшної правди.

За допомогою монтажу увазі глядача послідовно пропонуються дві пари персонажів (Каніо / Тоніо і Недда / Сільвіо), які поступово зближуються. Підслухавши любовну клятву, яку дружина дає іншому, Каніо з гучним вигуком спрямовується до суперника, однак Недда затримує його, ніж даючи коханому час сховатися. Далі камера зосереджується на фігурі головної героїні і її реакцією на події, що відбулися. Недда у відчай вибігає на площу, постійно озируючись і знесилена падає на коліна осіняючи себе хресним знаменням, що цілком відповідає тексту, вкладеному Р. Леонкавалло в її уста: «Спаси його, Господь!», Ремарка ж в клавирі досить нейтральна і надає режисерові повну свободу дій (відповідно до неї, Недда просто «з жахом прислухається»). Помітивши Тоніо, який з цинічним сміхом спостерігає за нею, Недда миттєво перетворюється: з переляканою, зневіреної дівчини вона знову перетворюється в горду і сильну жінку, здатну постояти за себе (який героїня поставала в першій конфліктній сцені з Тоніо).

Додатковий трагізм ситуації додає введення в якості декорації яскравого плаката, на якому зображений усміхнений паяц. У наступній сцені пояснення подружжя зміна, в порівнянні з авторським задумом, зазнає роль Тоніо: згідно лібрето, він разом з Беппо утримує Каніо від негайної розправи над Недди, проте в кіноопері вбивства перешкоджають Беппо і решта

учасників трупи, Тоніо ж зі сміхом спостерігає за розгортається трагедією. Потім, ставши за спиною головного героя, він нашіптує йому план помсти. Його зловісна фігура, яка нависає над зіщулившись в розпачі Каніо, нагадує страхітливую фігуру Яго зі сцени клятви Отелло в однойменній кіноопері Ф. Дзеффіреллі.

Наступний за цією сценою дев'ятий номер опери (Речитатив і аріозо Каніо «Смійся, Паяц ...») є драматичною кульмінацією першої дії і одночасно психологічною та музичною квінтесенцією опери. Мізансцена, використувана режисером в цьому найважливішому епізоді твору дуже показова: Каніо виконує свій монолог, одночасно накладаючи грим і дістаючи костюм блазня. При цьому використовуються, в основному, великі плани, що демонструють глядачеві відчай і тугу героя, так майстерно зіграного П. Домінго. Під час оркестрового укладення, відповідно до авторської ремарці, Каніо, «продовжуючи ридати, йде до помосту; дійшовши до завіси, провідного на сцену, злобно відсахується від нього, як би не бажаючи входити, потім під впливом нової думки, заривав ще сильніше і закривши обличчя руками, робить знову кілька кроків у напрямку до завіси і зникає за ним.

Режисер переосмислює цей епізод. Згідно з його задумом, Каніо з риданнями відходить до фортчного муру, через яку з'являються клуби диму (можливо, що символізують полум'я ревнощів і відчаю, що спалює героя); знесилений Каніо тулиться до ліхтарного стовпа, що стояв біля краю кріпосної стіни і залишається там до затемнення, не перестаючи гірко плакати. Камера знімає героя загальним планом, при цьому половину кадру займає фігура персонажа, а другу половину – темні гілки дерев, через що створюється відчуття того, що глядач став випадковим свідком розігрується перед ним людської трагедії. Відчай і самотність героя підкреслюється також використанням шумових ефектів: на музику останніх тактів оркестрового укладення накладається зловісне завивання вітру.

Друга дія опери починається з Інтермецо (десятий номер), побудованого на матеріалі прологу (зокрема, «темі розповіді автора»). Як і вступ до прологу, Ф. Дзеффірееллі «візуалізує» інтермецо, створивши на тлі його музики розгорнуту сцену Недди, що демонструє її реакцію на подію і розкриває мотиви, що спонукали героїню вийти на сцену разом з чоловіком. На похмуру музику вступу режисер також накладає звуки природи: на мирні звуки ночі (спів цвіркунів) різко накладається невблаганні звуки вступу, які потім поєднуються із зловісними завиваннями вітру. Сценічна ситуація полягає в наступному: Недда в сльозах поспішно збирає валізу, проте поява її колег, хто дивиться на героїню з сумішшю засудження і благаання змушують дівчину змінити рішення. Вона одягає костюм Колумбіни і починає накладати грим, чим викликає радість підглядають за нею друзів. Цікавий прийом використовує режисер при звучанні останніх тактів інтродукції («темі розповіді автора» набуває зловісного звучання): Недда з жахом дивиться в дзеркало на своє покрите білилами обличчя, яке дивно нагадує маску смерті. Таким чином, не тільки музика, а й візуальний ряд кіноопери пронизаний передчуттям трагічної розв'язки.

Початок одинадцятого номера опери («Хор») режисер демонструє глядачам за допомогою прийому напливу: перелякане обличчя Недди поступово змінюється театральною завісою, а потім дію знову переноситься в маленький театр під відкритим небом, в якому розгорталися події «Прологу». У театрі збираються глядачі, клоуни розігрують перед ними коротку веселу пантоміму перед початком основного дійства. Показово, що режисер не включає в фільм короткий діалог Недди і Сильвіо, в якому герої знову домовляються про втечу. Складно сказати точно, однак цілком можливо, що сенс подібного втручання в авторський текст полягає в спробі переосмислення способу Недди, яка вирішує залишитися з чоловіком (до остаточного розриву її підштовхує сцена ревнощів, влаштована ним під час спектаклю). Подальша комедія (номера чотирнадцятий і п'ятнадцятий), яку представляють на сцені Недда (Колумбіна), Тоніо (Таддео) і Пеппі (Ардекін)

виконує роль інтермедії, що дає короткий перепочинок перед заключною трагічною сценою, в яку вона безпосередньо переростає. Ф. Дзеффіреллі демонструє глядачам прекрасну комедійну сценку, витриману в дусі італійської комедії масок. Т. Стратас в цьому номері демонструє приголомшливе майстерність комедійної актриси, показуючи нову грань свого персонажа.

Один з найяскравіших драматичних моментів опери (шістнадцятий номер «Сцена і заключний дует»), «перелом», в якому сцена переростає в дійсність, показаний режисером дуже яскраво: коли Коломбіна прощається з Арлекіном, і в оркестрі звучить тема любові на музику накладаються зловісні завивання вітру, а камера фокусується на що стоїть за спиною героїні фігурі Паяци, оповитою тонкими клубами бозна-звідки взявся диму. Аріозо Каніо «Ні, я не Паяц!», Що є кульмінаційним у розвитку образу героя, співак виконує, зірвавши з себе перуку, ніж режисер підкреслює закінчення вистави і початок реальної сцени ревності. Камера фіксує не тільки самого героя, а й Недди (адже її реакція на схвильовану сповідь чоловіка так само важлива для сюжету, як і факт самої сповіді), яка спочатку намагається продовжувати грати свою роль, проте поступово жах «награний» змінюється на обличчі актриси жахом справжнім. Кілька разів камера демонструє стурбовані обличчя глядачів і переляканого Сільвіо, фігура якого освячена променем прожектора.

Драматичне пояснення Недди і Тоніо, в якому героїня зізнається чоловікові в своїх почуттях до коханого, так само супроводжується «зняттям маски» не тільки в фігуральному, а й в буквальному сенсі: героїня зриває з себе блазенські комір і перуку. Крім того, режисер гранично упредметнює згубну роль в трагедії героїв мстивої фігури Тоніо. Згідно лібрето, Тоніо просто не дає Беппо втрутитися в конфлікт і зупинити Каніо, ніж провокує криваву розв'язку. Однак відповідно до задуму Ф. Дзеффіреллі, Тоніо сам простягає Каніо знаряддя вбивства (згідно ремарці в клавирі Каніо бере ніж зі столу), стаючи не просто рушійною силою, але і прямим учасником і

винуватцем вбивства, здійснивши тим самим свою помсту. Завершує кінооперу один з найстрашніших кадрів: особа Каніо, який тримає в обіймах тіло Недди, показано крупним планом. Вираз жаху і нескінченного страждання на його обличчі страшно контрастує із застиглою веселою маскою Паяци. Звучання на тлі цього візуального ряду теми відчаю Каніо в оркестрі ще більше підкреслює трагізм моменту.

Таким чином, можна зробити висновок, що режисерське рішення кіноопери «Паяци» надзвичайно оригінально і знаходиться в повній відповідності з композиторським задумом. Г. Торадзе називає оперу, що прославила Р. Леонкавалло «єдиною в своєму роді», оскільки в ній показана «сцена на сцені», і вона виконує не функцію розважальних вставки, а безпосередньо пов'язана з основною лінією драматичного розвитку. Життя немов вторгається на сцену. Саме в зв'язку з цією особливістю оперного твору, обраного режисером для екранізації, межі простору, на якому розгортається дія опери гранично наближені до театральної сцени (в пролозі та фіналі опери це невеликий балаганчик з залом для глядачів, в основній частині дії – більш розширене простір, розділене на дві основні зони). Ф. Дзеффіреллі вдалося створити справжній шедевр, успішно впоравшись з усіма основними складнощами, які зазвичай виникають у які звернулися до екранізації опери режисерів. Так, обравши в якості виконавців всіх партій співаків-артистів найвищого класу, Ф. Дзеффіреллі уникнув такої проблеми, як «спрощена акторська гра»; невідповідність темпу розвитку опери і кінофільму, які зазвичай бувають пов'язані з так званими «зупинками часу» в аріях та ансамблях режисер блискуче вирішує за допомогою використання частих змін ракурсу зйомки і кінематографічних планів, а також майстер-монтажу.

Деякі особливості режисерського підходу до опери П. Масканьї «Сільська честь» в однойменній кіноопері Ф. Дзеффіреллі

Опера П. Масканьї «Сільська честь» («Cavalleria rusticana») була написана і поставлена в 1890 році. Приводом для написання твору послужив

конкурс одноактних опер, оголошених міланським видавцем Е. Сонзоньо. Для участі в ньому П. Масканьї перервав роботу над оперою «Раткліф» і звернувся до сюжету «Сільській честі», давно привернув його увагу. Новела італійського письменника Дж. Верга (1840-1922) «Сільська честь», опублікована в 1889 році, стала популярною завдяки інсценізації, яка йшла в головній ролі з блискучої виконавицею Е. Дузе. П'єса відрізнялася максимальною концентрацією дії і сюжету. Її події розгортаються в межах одного ранку, що, безсумнівно, було особливо привабливим для створення одноактної опери (лібрето, написане Г. Тарджоні-Тоцетті (ф1859-1934) за участю Г. Менаше, було спочатку двохактний, але, згідно з умовою конкурсу, було зведено до одного акту). Центральне місце в опері зайняли образи головних дійових осіб, : Сантуцци, Лоли Турідду і Альфіо. Крім того, велике значення в творі грають жанрово-побутові сцени. З 70 представлених на конкурс опер «Сільська честь» завоювала першу премію. 17 травня 1890 року в Римі відбулася прем'єра, що пройшла з тріумфальним успіхом. Незабаром опера прозвучала в багатьох країнах світу, содействовав поширенню принципів веризму.

Кіноопери Ф. Дзеффіреллі «Сільська честь» була створена в 1982 році. Для створення фільму режисер залучив провідних оперних співаків, а також хор і оркестр Teatro alla Scala під керуванням Г. Претр. Партію Сантуцци виконала Е. Образцова, Турідду – П. Домінго, Лоли – А. Галл, Альфіо – Р. Брузон, Мами Лючії – Ф. Барб'єрі.

Олена Василівна Образцова (рід. 7 липня 1939 Ленінград) – радянська і російська оперна співачка (меццо-сопрано), актриса, педагог. Народилася 7 липня 1939 року в Ленінграді, в сім'ї інженера Василя Образцова і конструктора Наталії Зразкової (1913-1994 рр.). У 1943 році разом з сім'єю була евакуйована з блокадного Ленінграду до м Устюжна Вологодської області. У 1954-1957 роках, у зв'язку зі службовим перекладом батька, сім'я проживала в Таганрозі, де Олена навчалася в Музичній школі імені П. І. Чайковського. На звітному концерті в музичній школі Образцову почула

директор Ростовського музичного училища М. Маньковська, і по її рекомендації в 1957 році майбутня співачка була прийнята в училище відразу на другий курс. Через рік, у серпні 1958 року народження, пройшовши успішне прослуховування, вона поступила на підготовче відділення ЛГК імені Н. Римського-Корсакова. У 1962 році завоювала першу премію на Всесоюзному конкурсі вокалістів імені М. І. Глінки. У 1963 році, будучи студенткою консерваторії, О. Образцова дебютувала на сцені Великого театру в партії Марини Мнішек в опері М. Мусоргського «Борис Годунов». У 1964 році закінчила ЛГК імені Н. А. Римського-Корсакова по класу професора А. Григор'євої (оперний клас А. Н. Кіреєва). З того ж року стала солісткою Великого театру. Поле дебюту в Teatro alla Scala (в скромній ролі Гувернантки в опері П. І. Чайковського «Пікова Дама») тала отримувати запрошення виступити на сценах прославлених театрів в провідних партіях. Триумф Олени Образцової в США (у 1975 році співачка вийшла на сцену в ролі Марини Мнішек) остаточно затвердив її в статусі зірки світової опери. Співала на багатьох відомих музичних фестивалях, в тому числі на Міжнародному фестивалі в Оранж (дебют в 1979 р – Даліла) і Зальцбурзькому фестивалі (дебют в 1978 р – Еболі) [2].

Е. Образцова знімалася в музичних фільмах: «Моя Кармен» (1977), «І образ мій постане тобі» (1979), «Щасливе співдружність», «Олена Образцова в Японії» (1980), «Співає Олена Образцова» (1980), «Весела вдова» (1984), «Любов і борошна Олени Образцової» (1988), «Вище, ніж любов» (1991), «Олена Велика» (1995) та ін. Визначною роботою співачки в кіно стала роль Сантуцци в фільмі Ф. Дзеффіреллі «Сільська честь» (1982). «У моєму житті, – писав Дзеффіреллі, – були три потрясіння: Анна Маньяні, Марія Каллас і Олена Образцова, яка в дні зйомок фільму "Сільська честь" створила диво» [цит. по Алексинського]. Ряд вистав і концертів співачки зняті на відео.

У 1973-1994 роках Е. Образцова викладала в МГК імені П. І. Чайковського, в 1984 році стала професором. Е. Образцова виступала і в якості оперного режисера. У 1986 році вона поставила в Великому театрі

оперу Ж. Массне «Вертер» (диригент-постановник – А. Жюрайтіса), де виконувала головну партію. Співачка знімалася в головних ролях в телевізійних музичних фільмах «Весела вдова», «Моя Кармен», «Сільська честь» і «Госка». У 2007-08 роках очолювала оперну трупу Михайлівського театру. У Петербурзі Олена Образцова керує культурним центром, названим її ім'ям, де працює з молодими виконавцями. Викладає в Токійській музичній академії. Удостоєна численних нагород і премій.

Ренато Брузон (Renato Bruson; рід. 1936) Італійський співак (баритон). Вважається одним з кращих вердіївських баритонів. Його Набукко, Карл П'ятий, Макбет, Ріголетто, Симон Бокканегра, Родріго, Яго і Фальстаф досконалі і перейшли в область легенди. Він вніс незабутній внесок в Доніцетті-Ренесанс і приділяє значну увагу камерному виконавству. Народився в Гранц (за іншими відомостями в Есте) поблизу Падуї в селянській родині. На отриману стипендію навчався в консерваторії міста Падуя. У 1960 став переможцем вокального конкурсу в Сполето. Кар'єра Р. Брузона розвивалася поступово і спочатку не дуже успішно. Співак брав участь в Палермо в постановці «Шлюбного векселі» Дж. Россіні (1964), гастролював в Люксембурзі, Голландії, Бельгії. Нарешті, в Брюсселі його почув інтендант пармського театру «Реджо», після чого він із значним успіхом виступив в цьому театрі в 1967 в «Силі долі» Дж. Верді (партія Дона Карлоса). З цього часу його слава як чудового «белькантіста» з дивовижним голосом класичного типу, спадщини, за висловом Ю. Кестінга, традицій Баттістіні, Де Лука, Тальябуе, розростається досить швидко. У 1969 співака запрошують в Metropolitan Opera House. Виступає також у провідних партіях на сценах Teatro alla Opéra de Paris, Covent Garden і інших. Серед виступів останніх років також партії Філіппо в Беатріче ді Тенда Белліні (2000, Барселона), Набукко (2000/01, Арена ді Верона), Франческо Фоскарі в опері Двоє Фоскари Верді (2001, Рим), Скарпіа (2004/05, Віденська опера), Яго (2006, Віденська опера), Ріголетто (2008, Цюрих), Фальстафа (2010, Рим) і ін.

Репертуар Р. Брузона дуже різноманітний. Йому однаково добре вдаються настільки різні за характером ролі, як Макбет, Набукко або Фальстаф. Яскравий співак-актор, що вміє тонко диференціювати інтонаційні нюанси, він прославився перш за все в численних операх Верді (понад 20 опусів) і Доніцетті, в тому числі і в досить рідкісних творах останнього («Божевільний на острові Сан-Домінго», «Велизарій», «Джема ді Верджі», «Герцог Альба», «Катерина Корнаро», «Поліевкт» і його французька редакція «Мученики», «Фауста» і ін.), ряд з яких, багато в чому завдяки і його майстерності, були відроджені до життя. Творча еволюція голосу співака протягом кар'єри, що відрізняється завидним довголіттям, характеризується поступовим посиленням драматичного початку. У роки розквіту він по праву займав провідне місце серед баритонів світу.

Федора Барбьєрі (Fedora Barbieri; 1920-2003) – італійська оперна співачка (меццо-сопрано). Дебютувала в Teatro Comunale у Флоренції в 1940 році. З тих пір вона ніколи не переривала своєї театральної діяльності. 4 листопада 2000 року знамениту меццо-сопрано ХХ століття вшановували як зразок вокального і артистичного довголіття. Почала вчитися співу під наставництвом Л. Тоффоло. Лише через шість місяців вона здалася на конкурсі в Teatro Comunale у Флоренції, очолюваним М. Лаброка. Тут же вона виграла стипендію і завершила свою вокальну та сценічну підготовку під керівництвом Дж. Тесс. 4 листопада 1940 року Федора Барбьєрі вперше вийшла на театральну сцену і з великим успіхом у публіки і у критики виконала партію Фідальми в «Таємного шлюбі» Д. Чімарози в Teatro Comunale. На наступний вечір вона співала Азучену в «Трубадурі» Дж. Верді, замінивши несподівано хвору Дж. Педерціні. Для Ф. Барбьєрі це був подвійний тріумф, який відкрив для неї двері найпрестижніших театрів Італії та інших країн, яким схвалено її як найбільш значний голос меццо-сопрано і контральто тих років. Крім видатних вокальних даних, співачка відрізнялася акторської багатогранністю і сценічним артистизмом, що приніс їй визнання і захоплення найбільших диригентів і режисерів того часу. У 1991 році

Федора Барб'єрі дебютувала в якості режисера, поставивши з великим успіхом в оперному театрі міста Лодзі, в Польщі, «Сільську честь» П. Масканьї. Серед численних нагород Федори Барб'єрі – «Лицарський Орден Командора» (Великобританія), «Кавалер Великого Хреста» (Італія).

Зупинимось детальніше на аналізі тексту кіноопери.

Відкривається опера розгорнутої прелюдією, що має тричастинне будова. Крайні розділи її суто інструментальні, середній же являє собою знамениту сіциліану Турідду «О, Лола, спекотної ночі створіння!». Як і у всіх інших своїх кіноопери, Ф. Дзеффіреллі доповнює музику вступу візуальним рядом, в якому, в повній відповідності з музичним вмістом екранізується їм твори, демонструє слухачам головних героїв опери і основну суть конфлікту. З висоти пташиного польоту (в основному з використанням далекого плану) камера демонструє глядачам дахи будинків невеликого містечка в досвітній час. Однак, як тільки звучання пасторальної, споглядальної музики інтродукції змінюється схвильованої ліричної темою – дальній план на деякий час змінюється загальним: по вулиці міста біжить жінка в чорному одязі (Сантуцци). Повернення споглядальної музики супроводжується перемиканням кадру на ніжаться в обіймах один одного Лолу і Турріду, розлучаються після довгого поцілунку. За прощанням коханців спостерігає Сантуцци (згідно мізансцену, Турідду сідає на коня, Лола прощається з ним з балкона, а Сантуцци з відчаєм спостерігає за коханцями з-за рогу будинку).

Велике значення в цій сцені грає світлова символіка: фігура Сантуцци, на обличчі якої застигли жах і туга прихована в тіні, закохані ж, навпаки висвітлені променями сонця, що сходить; крім того, Лола одягнена у вільну білу сорочку, Сантуцци ж з ніг до голови закутана в чорне: так контрастує безтурботне (хоч і вкрадене) щастя і гірке розчарування. Сициліана Турідду (по суті, є серенадою) візуалізувати наступним чином: герой неспішно їде на коні по зеленому лузі, камера періодично показує то ніжаться на білих простирадлах Лолу, то стежить за улюбленим Сантуццу, яскравіше висвітлюючи любовний трикутник як основу конфлікту опери. Однак

кульмінаційним моментом прелюдії, без сумніву, є епізод зустрічі суперників – Альфіо і Туррідду. Згідно із задумом режисера, відкривається третій розділ прелюдії мелодією схвильованого, урочистого характеру; супроводжується ця музична тема наступної сценою: середнім і крупним планом показані особи обманутого чоловіка і коханця. Альфіо сидить на возі, в якій повертається з ділової поїздки і дивиться на Туррідду з виразом погано стримуваної люті, герой же П. Домінго дивиться на чоловіка Лоли зі страхом і відчаєм, стрімко розгортає свого коня і спрямовується геть. Сантуцци з жахом спостерігає за цією сценою, виглядаючи з-за кам'яної стіни. Таким чином, цей короткий епізод висвічує драматургічний конфлікт опери в його повноті, пророкуючи трагічний фінал. Нарешті, заключний розділ вступу, який повертає музиці спокійний, пасторальний характер, в кіноопері присвячений Сантуцци: героїня прямує до Храму (нагадаємо, що дія опери відбувається в день святкування Святої Пасхи). Її фігура все ще занурена у темряву, з дверей же Храму люється тепле світло. Однак героїня не наважується зайти всередину, а знесилено опускається на коліна перед входом, дивлячись на скульптурне зображення Святої Діви, лик якої, також як і особа зануреної в молитву Сантуцци, наповнений стражданням і болем.

Перша сцена першого акту опери (Хорова інтродукція «Пишно плоди на деревах красуються») пасторальна по музиці і змістом, в ній показано повсякденне сільське життя: жінки з глечиками і кошиками направляються до джерела за водою і прати, їх зустрічають чоловіки, що йдуть на роботу. Згідно з музичним вмістом сцени, жінки прославляють квітучу природу, а чоловіки своїх красунь: ці дві теми кілька архаїчного складу, написані в різних розмірах, переплітаються – світлі фарби, коливання квітучих гілок; зсередини ж похмурі звуки ударних і басів народжують хвилювання в крові. Ф. Дзеффірееллі демонструє глядачам ідилічні пейзажі, витримані в теплій колірній гамі (переважаючими стають відтінки зеленого, жовтого і коричневого кольорів).

Затемнення призводить до третього номеру опери – гостро драматичній сцені пояснення Сантуцци і матері Турідду (Лючії). Відкривається сцена невеликим оркестровим вступом схвильовано-скорботного характеру; в центрі уваги режисера знову виявляється Сантуцци, яка направляється до будинку Лючії. Її одягнена в чорне фігура яскраво виділяється на тлі залитих сонцем вулиць і одягнених у світлий одяг городян. Е. Образцова дійсно дуже переконливо зіграла роль зневіреної, соромляться себе зганьбленої жінки. Протягом практично всього фільму вона судорожно кутається в свій чорну хустку, як ніби намагаючись відгородитися їм від людей. Розмова героїні з Лючією, розпочавшись на вулиці триває в обмеженому просторі будинку матері Турідду, що більше відповідає внутрішньому стану головній героїні, замкнувшись в своєму горі.

Перериває діалог картина народного свята, в центрі якого – Альфіо, виконуючий свою арію «Коні шалено летять» в супроводі хору. Відповідно до думки Г. Маркези, в цій сцені «Альфіо справляє враження самовпевненого веселуна, але не може приховати свого мінливого, зухвалою вдачі» [Маркези, бельканто]. На відміну від приглушених тонів, які панують в будинку Лючії, сцену на площі перед її будинком режисер «забарвлює» в яскраві, святкові тони: червоні сукні селянок і пояса костюмів селян, білі, блакитні та помаранчеві деталі шат; дівчата вивішують на балконах яскраві багаті тканини, в руках у більшості з них квіти, а віз Альфіо прикрашена різноманітними бантами. Протягом номера перемежуються середній, великий і загальний кінематографічні плани, демонструючи поперемінно вид на звеселяючий натовп в цілому, групи хору і окремих статистів зокрема, співаючого свою гордовиту арію Альфіо, вбираються в своїй кімнаті Лолу і самотньо сидить в шинку Лючії Сантуццу.

Початок наступної сцени («Сцена і молитва») переноситься режисером в кабачок Лючії: Альфіо розмовляє з матір'ю Турідду, Сантуцци уважно прислухається до їхньої бесіди і вчасно зупиняє Лючію, яка намагається поставити чоловікові Лоли небезпечне питання (кого саме Альфіо бачив

вночі біля свого будинку). Коли Альфіо як би в сторону вимовляє свою репліку: «він тут. Його я зустрів вранці біля будинку свого », що зароджуються похмурі думки героя режисер підкреслює наступним чином: Альфіо відвертається від входу в шинок, з якого ллється яскраве денне світло, в результаті чого особа його виявляється в тіні.

Наступна частина сцени – «нічим не затьмарений хор, який прославляє воскресіння Христа, – велична, багатоступенева піраміда, що завершується потужним, просвітленим апофеозом» [Маркезі, там же] трактовано режисером одночасно як яскрава масова сцена, наповнена релігійною символікою і як продовження розвитку образу головної героїні опери – Сантуцци. Перша частина Пасхального хресного ходу відбувається в оточенні картин природи: священники, монахи і віруючі прямують до міста до Храму. В руках у них величезна кількість неодмінною атрибутики цього релігійного дійства: хрести, ікони, свічки, хоругви, скульптурні зображення Христа і Діви Марії. Протягом номера камера перемикає показ ходи з показом Сантуцци, яка приєднується до виконання Гімну, не виходячи при цьому з кабачка. Почувши звуки хору, героїня захоплено наближається до вікна (її фігура, нарешті освітлена яскравим сонячним світлом), проте вже в наступному кадрі її фігура показана поясним планом: Сантуцци виконує свою партію, тримаючись за віконну решітку, ніж автор знову підкреслює вимушену ізоляваність героїні від інших віруючих і сковує її відчай. У цій сцені особливо яскраво проявилось характерне для стилю Ф. Дзеффіретті «милування деталями»: чергування загальних, середніх і детальних кінематографічних планів, а також зйомка об'єктів з різних ракурсів дозволяє режисерові перемикає увагу глядача з загальної атмосфери світлого свята на деталі, що створюють цю атмосферу (релігійну атрибутику, костюми віруючих, квіти, сонячні відблиски і полум'я свічок).

Діалог Сантуцци з Лючією і романс головної героїні «У далечінь йдучи солдатом», який Г. Маркезі позначає як «трохприватний розповідь, навколо якого концентрується драма» [41], згідно з думкою М. Друскіна «носить

відтінок баладної розповідності» [41, с.205]. Дійсно, саме в цьому номері сконцентровано пояснення ситуації драматичної ситуації, мотиви вчинків головних героїв і наслідки їх необдуманих дій. Режисер поміщає учасників бесіди жінок в замкнуте приміщення кабачка, наповненого тінями. Там же відбувається бурхливе пояснення Сантуцци і Турідду, яке М. Друскін атестує як «наповнене напружено-пристрасними і скорботно-просвітленими мелодіями» [41], а Г. Маркези називає цю сцену подібною урагану; слова падають на суху, випалену ґрунт». Переривається розмова легковажної томної піснею Лоли «Квітка дзеркальних вод», яку вона виконує, проходячи повз кабачка.

Подальший діалог-двобій Лоли і Сантуцци – одна з кульмінаційних конфліктних сцен, в якій суперниці вперше відкрито стикаються між собою. Режисер усіма засобами підкреслює кардинальну протилежність героїнь. Одягнена в яскраве червоне плаття, прикрашене дорогими коштовностями Лола протиставлена бідному чорному одягу Сантуцци; Лола піднімається по залитій сонцем вулиці – її суперниця не наважується далеко відійти від дверей напівтемного кабачка⁴ особа і руху Лоли наповнені усвідомленням власної влади і переваги – Сантуццу ж переповнює гнів і відчай. Турідду знаходиться між двох вогнів: з допомогою дальніх планів режисер демонструє, як герой поперемінно наближається до кожної з жінок (таким чином візуалізуються душевні метання персонажа). Подальший діалог-двобій Турідду і Сантуцци знову переноситься Ф. Дзеффірееллі в замкнутий простір кабачка.

Безвихідне, безвихідне становище, в якому опинилися герої, підкреслюється за допомогою візуальних ефектів: камера протягом сцени кілька разів знімає героїв через поручнів сходів, що йде на другий поверх, яка нагадує прутья решітки (герої ніби укладені в клітку – подібний прийом використовувався режисером в декількох сценах кіноопери «Отелло»). У кадр часто потрапляють довгі тіні, отбрасиваєми героями, а, згідно з мізансцен, самі вони найчастіше знаходяться в кутах приміщення. Однак

фінал, одночасно, кульмінація сцени – прокляття Сантуцци – Ф. Дзеффіреллі переносить на площу перед кабачком, підкреслюючи цим штрихом рішучість героїні. Крім того, фатальні слова героїня вимовляє, розлучившись, нарешті, зі своїм чорною хусткою, за яким вона ховалася більшу частину екранного часу: вона кидає його в невірного коханого, звинувачуючи його тим самим в свою ганьбу.

Дует Сантуцци і Альфіо, результатом якого стає неминуча трагічна розв'язка, поміщається Ф. Дзеффіреллі на площу. У дуеті можна позначити два основні розділи: перший включає в себе розповідь Сантуцци про любовний зв'язок дружини Альфіо з Турідду, другий же являє собою своєрідний «дует помсти», в якому герої висловлюють охоплювали їх ненависть і бажання поквитатися з зганьбив їх коханими. Затемнення призводить до візуалізації розгорнутого оркестрового інтермецо, яке в опері, на думку М. Друскіна, «вносить розрядку; його безтурботний спокій навіває картини мирного, ласкавою природи »[там же]. Однак, хоч режисер і наповнює супровідну музику цієї сцени картинами природи, відеоряд її в цілому продовжує розвивати драматичну нитку розповіді. Сантуцци направляє до напівзруйнованої невисокою стіні через яку вона на світанку стежила за зустріччю Альфіо і Турідду. Стіна як ніби стає символом вибору, зробленого героїнею і розділив її життя на «до» і «після». Потім героїня повільно прямує по дорозі до Храму. Два коротких затемнення дозволяють значно наблизити Сантуццу до кінцевої мети її шляху, «перемістивши» її спочатку з путівця на провідну до Храму вулицю містечка, а потім і всередину костелу, наповненого святково вбраними віруючими.

Далі, за допомогою чергування кінематографічних планів режисер зосереджує увагу глядача на почуттях, охоплювали головних героїв: Турідду через колони стежить за «молиться» Лолою, яка обертається до нього і обдаровує кокетливою усмішкою; Лючія спостерігає за ними і, усвідомивши жах ситуації, в жаху закриває обличчя руками, а Сантуцци спостерігає за тим, що відбувається з виразом відчаю і, одночасно прихованого торжества.

Довгий погляд героїні на скульптурне зображення Богородиці, яке режисер уже демонстрував глядачеві в пролозі, змушує Сантуццу сумні опустити погляд і покинути Храм. Довгий затемнення призводить до хору виходять з Храму віруючих, який знову змушує глядачів зануритися в атмосферу свята, однак якщо при зображенні Хресного ходу акцент був зроблений на релігійному частини свята, то в цій сцені підкреслюється його світська сторона – це своєрідне народне гуляння.

Знову вдаючись до «милування деталями», Ф. Дзеффірееллі затримує увагу на окремих групах святково одягнених селян, на окремих предметах їх одягу і прикрас. Однак навіть у цій світлій сцені режисер продовжує розвивати сюжетну лінію: камера затримує увагу на Сантуцци, що піднімається по вулиці, кутаючись у хустку, а потім на відчужено Лючії, що повертається додому і безсило опускається на коліна перед домашнім Розп'яттям. Короткий діалог Лоли і Турідду проходить в натовпі повертаються додому селян, при цьому подруги Лоли з цікавістю прислухаються до розмови. Наступна за діалогом застільна пісня Турідду «Ось вино блищить в склянці», яка, згідно з влучним висловом М. Друскіна, «бризкає іскрометним веселощами», дозволяє режисерові яскраво продемонструвати, що головний герой п'яний не так вином, скільки своєю пристрасстю, яка змушує його забути будь-яку обережність і обачність. Анітрохи не соромлячись пересудів, які починаються в оточенні Лоли (режисер показує шепочуть селян і селянок, з розуміючими усмішками вказують на коханців), Турідду звертає свій захоплений гімн красі, веселошів і «усмішці милою діви» безпосередньо Лолі. Трагізм ситуації режисер підкреслює, вводячи в візуальний ряд фігуру Лючії, з відчаєм спостерігає за сином з вікна своєї кімнати.

Подальша сцена сварки Альфіо і Турідду супроводжується поспішним відходом гуляють: суперники залишаються наодинці, за винятком одягнених в чорне секундантів, які очікують їх в стороні. Під час подальшого пояснення обманутого чоловіка і коханця камера кілька разів демонструє поспішно

ховаються за зачиненими вікнами і дверима співвітчизників героїв, що підкреслює думку про те, що в радості людини оточує нежестокість людей, перед лицем смерті ж він самотній. Арія Турідду «Любий друг, я знаю, що не маю рації ...» сценічно вирішена наступним чином: суперники сидять один навпроти одного за столом, розташованим біля входу в таверну. Турідду схвильований, часто схоплюється з місця, судорожно п'є вино, Альфіо, навпаки, спокійний, він сидить за столом в розслабленій, кілька вальяжної позі, курить сигару і дивиться на суперника з неприкритим презирством.

У другому розділі арії Турідду, нарешті, згадує про покинуту Сантуцци і жахається очікує її долю: підкреслюючи іронічність і трагізм моменту, режисер поміщає дану сцену на те саме місце, де Турідду кілька годин тому зрадив свою кохану. Наповнена трагізмом сцена прощання Турідду з Лючією відбувається всередині таверни, а сцена поєдинку, показана з застосуванням різних кінематографічних планів – біля напівзруйнованої стіни саду. Таким чином, Турідду, по суті, проходить весь скорботний шлях погубленої їм Сантуцци: біля стіни героїня остаточно усвідомила кінець своєї щасливого життя, в таверні була ображена і залишена Турідду, а на площі – вона прокляла невірною коханого.

Таким чином, можна зробити висновок, що «Сільська честь» Ф. Дзеффреллі дійсно є видатним зразком жанру кіноопери. Режисерові вдалося впоратися з усіма складнощами, які зазвичай постають перед творцями кіноопери. Так, невідповідність темпу розвитку опери і кінофільму, пов'язане, найчастіше з так званими «зупинками часу» в аріях, ансамблях, хорах і симфонічних епізодах режисер вирішує за допомогою частотої зміни кінематографічних планів і ракурсів зйомки, концентрування уваги глядача на реакції на ситуацію окремих героїв і груп персонажів (часто вигадуючи сценічні ситуації, не вступаючи, однак в протиріччя з задумом композитора і лібретиста). З проблемою так званої «спрощеної акторської гри» Ф. Дзеффреллі не довелося зіткнутися в силу залучення до участі в своєму творінні чудових співаків-акторів (П. Домінго, Е. Образцову, Ф. Барбьєрі). В

силу лаконічності опери П. Масканьї не довелося режисерові вирішувати і проблему «внутрішніх купюр»: твір видатного італійського композитора увійшло в кінооперу без єдиного скорочення. Крім того, необхідно особливо відзначити, що розглянута кіноопера (як і більшість кіноопери режисера) відрізняється справжнім колоризмом: стосовно колориту фільму в цілому можна говорити не тільки про єдність, але і про тісний зв'язок кольору з драматургічним розвитком опери. Так, теплі тони (відтінки зеленого, жовтого, коричневого) пов'язані з ідилічними картинами природи і побуту селян, чорний колір (плаття Сантуцци, костюми секундантів) – колір відчаю і скорботи, червоний – колір свята і пристрасті (саме в сукні червоного кольору одягнена спокусниця Лола).

Режисерська трактовка опери Дж. Верді в фільмі Ф. Дзеффірееллі «Травіата»

Травіата »Дж. Верді (1853) – визнаний шедевр світового оперного мистецтва, одна з найбільших лірико-психологічних опер. Ф. Дзеффірееллі, пов'язаний понад чверть століття з оперною сценою, ставив «Травіату» не менше п'ятдесяти разів. Однак в кіно італійський режисер мріяв працювати над її літературними першоджерелом – драмою «Дама з камеліями» А. Дюма-сина. Це виявилось неможливим, зокрема тому, що Ф. Дзеффірееллі випередив його колега по кіно і оперної режисури М. Болоньїні, що екранізував в «Справжньою історії дами з камеліями» (1981) своєрідний першоджерело першоджерела – реальну долю реальної жінки Марі Дюплессі, чії риси відтворив молодший Дюма в портреті Маргарити Готьє. Літературне першоджерело опери – «Даму з камеліями» А. Дюма-сина екранізували незліченну кількість разів. Сама рання постановка відноситься до 1910 року. Особливою популярністю користується «Дама з камеліями» (1936) Д. Кьюкора, де Маргариту Готьє зіграла Г. Гарбо. Відомі також стрічки 1934 року (режисери Ф. Ріверс і А. Ганс), 1953-го (режисер Р. Бернар) і 1969-го (режисер Р. Метцгер) років.

В результаті Ф. Дзеффірееллі вирішив зняти фільм-оперу, і задіяти в головній ролі М. Каллас, яка виконувала першу партію в його театральних постановках шедевра Дж. Верді. Однак, за свідченням Е. Микулин, до того моменту, коли режисерові вдалося знайти кошти на виробництво кіноопери, велика співачка втратила голос, пішла зі сцени і категорично відмовилася від участі в екранізації. Ф. Дзеффірееллі пробував на роль Віолетти всіх помітних актрис 1970-х, включаючи наприклад Л. Мінеллі. Нарешті, режисер зупинив свій вибір на грецькій співачці Т. Стратас.

Партію Жермона виконав Корвін МакНейл (1922-2011). На оперній сцені він дебютував в 1950 році в провідній партії в опері Дж. Менотті «Консул». Він приєднався до трупи Нью-Йорк Сіті Опера, а в 1959 році перейшов в Metropolitan Opera, де виступав довгі роки. В обох театрах він дебютував в операх Дж. Верді, які стали для нього основним – в партіях Жермона і Ріголетто відповідно. У зв'язку з цим видається закономірним, що Ф. Дзеффірееллі, з його феноменальним режисерським чуттям, доручив найважливішу в драматургічному відношенні роль Жермона саме К. Макнейл.

Фільм був знятий в 1982 році, прем'єра фільму в Італії відбулася в 1982 році, а світова прем'єра відбулася на початку 1983 года, тому в різних джерелах вказується або 1982, або 1983 рік виходу. Коли з'явилися перші відомості про те, що режисер Ф. Дзеффірееллі переносить на екран оперу Дж. Верді «Травіата», західна преса робила акцент, перш за все, на масштабності постановки, яку характеризували, як одну з найдорожчих в історії кіно. До роботи над картиною був притягнутий хор і оркестр Metropolitan Opera.

Коли з'явився сам фільм, він в цьому сенсі не обдурив очікувань. Провідні партії чудово виконали зірки світової оперної сцени; блиск декорацій доповнений не менше блискучими натурними зйомками; розіграні найскладніші масові сцени і навіть включений в якості дивертисменту номер зірок радянського балету – Є. Максимової та В. Васильєва. Однак, при всій розкоші постановки, в ній відсутні надмірності і художня несмак, зазвичай

супутні сучасним дорогим блокбастерам, а воістину оперна монументальність поєднується в ній з чисто кінематографічної динамікою.

Звернемося до аналізу кіноопери Ф. Дзеффіреллі.

Перший кадри фільму накладаються нема на музику Дж. Верді, а на своєрідний «голос Парижа» – шум вулиць, плескіт води в Сені, звучання дзвонів Собору Паризької Богоматері. З цим звуковим рядом гранично гармонуює ряд візуальний: камера показує глядачеві осінній Париж: голі гілки дерев на тлі сірого неба, крупним планом – вітражі Notre Dame de Paris. Камера поступово віддаляється і перед глядачем постає вид на столицю Франції з висоти пташиного польоту, виконаний за допомогою прийому панорамної зйомки. Потім глядач знову бачить голі гілки дерев, проте, на цей раз відбиті в водах Сени, палаци, набережну, Лувр, і, нарешті, вулицю перед будинком Віолетти і її вікно.

Перші звуки вступу до опери супроводжуються показом сцени, якій немає в лібрето Ф. Піаве, однак вона присутня в літературному першоджерелі: майно Віолетти виставлено на продаж. За її напівтемному дому ходять прикажчики і покупці. Центральним героєм цього своєрідного «прологу» в кіноопери стає юнак помічник розпорядника (прототипом якого можна вважати самого А. Дюма-сина) він розглядає виставлені на продаж речі і раптово погляд його зупиняється на портреті Віолетти. Символічно, що в цей момент в оркестрі звучить тема любові. Портрет освітлений неяскравим сонячним світлом, що падає з вікна, обрамлений золотою рамою, ніж різко виділяється на тлі тьмяних блакитно-сірих відтінків, які панують в обстановці будинку. Звучання нестійких гармоній, що передують у вступі другого проведення теми кохання, збігається з показом побачених юнаків священика і служниці, які виходять з кімнати хворої Віолетти. Молода людина заходить в спальню і бачить героїню, одягнену в білий пеньюар, що нагадує саван; мертва блідість, руху, скоєних через силу, що мучить її кашель свідчать про важку хворобу і наближення кончини. Героїня проходить по спорожнілих коридорах свого будинку, і з першими звуками вступу до хору,

який відкриває першу дію, перед її очима виникають картини минулого веселощів і розкоші. Режисер використовує метод напливу і паралельної зйомки, поєднуючи спорожнілі, немов затягнуті блакитно-сірим серпанком зали з їх же «минулим життям»: блиском коштовностей і розкішних нарядів, освячених вогнем сотень свічок. Таким чином, всі події, що відбуваються далі (аж до фіналу третьої дії) показані режисером як спогади Віолетти, тобто глядач з перших хвилин фільму усвідомлює неминучість трагічного фіналу і над усім блиском і радістю наступних сцен кіноопери, завдяки режисерським задумом, витає відчуття фатальної зумовленості .

У своїх спогадах, Г. Вишневіч писала про те, як чудовий оперний режисер Б. Покровський радив їй вирішити образ Віолетти Валері: «грайте весь перший акт так, щоб нікому в голову не прийшло, що ви небезпечно хворі і в останньому акті вам доведеться померти »[6, с. 368]. Ф. Дзеффірелі вирішує образ головної героїні прямо протилежно. Протягом першого акту їй тричі стає погано, що помічають оточуючі гості і, особливо, Альфред. Ця обставина ще сильніше підкреслює початкову приреченість головної героїні.

Згідно лібрето опери Дж. Верді, барон Дюфоль, покровитель Віолетти, вимовляє лише дві репліки: у відповідь на питання головної героїні «У вас, барон, я любові не запалила чи що?» він відповідає «Тільки рік, як знайомі ми стали» а також визнається Флорі в тому, що йому не подобається Альфред. Користуючись можливостями, які представляє кінематографічна складова кіноопери, Ф. Дзеффірелі розширює роль Дюфоля. Камера багаторазово демонструє глядачеві барона то загальним, то крупним планом. Його похмура фігура (він одягнений в чорне, на обличчі застиг похмур, невдоволений вираз) різко виділяється з веселиться натовпу гостей. Покровитель Віолетти несхвально, і навіть роздратовано спостерігає за своєю утриманкою і її «недозволительно люб'язним» спілкуванням з Альфредом, поки, нарешті, після закінчення першого куплета «застільних пісень» не покидає зал. Крім того, режисер підкреслює значення цієї пісні як першого любовного пояснення героїв таким прийомом: набагато частіше, ніж загальні

плани, що демонструють співаючих героїв на тлі тих, хто бавиться гостей, Ф. Дзеффреллі показує крупним планом Віолетту і Альфреда, хто дивиться тільки один на одного, а також реакцію оточуючих на обрану закоханим пісню: гості значно переглядаються і перешіптуються, дивлячись на головних героїв.

Основне пояснення героїв, що починається з аріозо Альфреда «На мить лише з'явилися ви мені ...», переноситься режисером в спальню Віолетти. Інтер'єр кімнати, в якій розігрувалася дія «прологу» до кіноопери, відрізняється від святкових залів палацу більш стриманою колірною гамою: тут переважають відтінки синього і бежевого. Однак обстановка не можна порівняти з тією, яку глядач бачить в пролозі: якщо на початку фільму в спальні героїні можна бачити тільки найнеобхідніші предмети інтер'єра, картини лежать на підлозі, на меблі одягнені чохла, то в першій дії кімната наповнена розкішшю. Про це свідчать шедеври живопису на стінах, дорогі свічники й статуетки на столах, букети живих квітів, що заповнюють спальню.

Контрастом ніжному любовному дуету стає наступний за ним хор «Час вдарив для спокою ...», який знаменує собою кульмінацію святкового вечора і від'їзд гостей. Режисер майстерно показує атмосферу паризького «півсвіту», з якої на час вдається вирватися головній героїні: кавалери п'яні, витончені на початку вечора зачіски більшості дам повністю розпатлане, літня дама непомітно для оточуючих краде зі столу дорогоцінну скриньку, особливо гладку красуню, заснула на дивані, намагаються підняти з нього відразу двоє молодих людей і т.д. Супроводжувані гучним сміхом і скерцозність, стрімкою музикою хору, під проливним дощем гості залишають гостинний будинок Віолетти. У дворі залишається лише Альфред, з любов'ю притискає до грудей подаровану йому героїнею камелії і з надією дивиться на вікна коханої. Сольна сцена Віолетти (речитатив і арія) вирішується режисером з використанням як типово театральних, так і істинно кінематографічних прийомів. Так, перші рядки свого речитативу «Невже в душу мені слова його

запали?» героїня виконує стоячи в дверному отворі, освітленому театральним прожектором. Перший розділ арії «Хіба це не ти мені в тиші нічній» героїня співає частково вголос, а частково «про себе» (режисер використовує прийом закадрового співу), бродячи по спорожнілих залах палацу, розплітаючи зачіску і по одній гасячи свічки. Цікаво, що світло при цьому, на відміну від другого розділу, приглушений, переважають матові, спокійні блакитні тони. Кілька разів камера показує стоїть під вікнами Альфреда, ніжно цілує квітку або просто з любов'ю дивиться на вікна головної героїні.

Під час виконання сполучного речитативного розділу між двома частинами арії («Божевільний маячня! .. До чого мрії порожні? Мені ль самотньою ... бідної мені боротися з життям? .. Серед багатолюдній людської юрби і байдужою, мені ль тут щастя чекати?») режисер поміщає співачку на величезну порожню і темну оперну сцену, на якій одягнена в біле фігура Т. Стратас виглядає особливо маленької і крихкою. Зі словами «Веселість! Століття веселощі – ось моя доля земної! » героїня знову переміщається в свій будинок, однак замість приглушеного світла спальні перед глядачем знову постає блискучий світлом і золотом бенкетного залу. Взагалі, необхідно відзначити, що символіка кольору набуває в «Травіаті» Ф. Дзеффірееллі величезне значення, що яскраво проявляється в другому розділі арії Віолетти. Віолетта постійно метається між яскравим світлом і золотом пиршественного залу і приглушеним, блакитним світлом, які висвітлюють коридори палацу і спальню.

Кожна поява Альфреда (який, до слова, згідно із задумом режисера, співає не через сцени, і, навіть не під балконом, а раптово з'являється перед героїнею в різних місцях її будинку, визуалізуючи напружену внутрішню боротьбу в її душі) супроводжується переміщенням Віолетти в освітлені м'яким місячним світлом приміщення палацу, а повернення думок про гедоністичному сенсі її існування – в сяючі золотом і розкішшю. Останні рядки арії Віолетта виконує в аскетичній театральній обстановці: вона лежить на дивані, що стоїть посеред величезної сцени, показаної дальнім

планом. Приглушений, блакитне світло символічно підкреслює зроблений героїнею вибір на користь чистого почуття.

Після невеликого затемнення, який демонструє, що між усіма цими подіями пройшов певний час, показаний скромний екіпаж, який везе Віолетту з її розкішного палацу в скромну заміську садибу. Арію Альфреда, як і більшу частину подібних статичних номерів в кіноопери Ф. Дзеффіреллі режисер «оживляє» прийомом повернення в минуле, поєднаним з прийомом закадрового співу. Глядач бачить ідилічну, пасторальну картину щасливого життя закоханих. Віолетта в простому платті з білосніжними манжетами збирає квіти, годує білих гоубей; разом з Альфредом пливе по річці на човні, в двоколці скаче по тинистій лісовій дорозі. Герої переходять лісовий струмок по хиткому містку і, не втримавшись, зі сміхом падають в воду, зливаючись в поцілунку. Фінальні рядки арії супроводжуються зображенням Віолетти та Альфреда, які, обнявшись, видаляються по зеленій алеї, залитої сонячними променями. Особливе символічне значення в сценах, які змальовують щастя закоханих, набуває білого кольору, як символ чистоти почуттів героїв: білий одяг, квіти, голуби, кінь. Крім того, всі показані пейзажі пронизані яскравим сонячним світлом, створюється враження, що ні одна хмара не затьмарює щастя.

Сцена пояснення Анніні і Альфреда режисером скорочена, зокрема зникає короткий монолог героя, в якому він клянеться «омити своє зганьблену ім'я» і оплатити борги коханої. Діалог Віолетти і Жермона режисер переносить з саду в обмежений простір будинку, показуючи своєрідну пастку, в яку потрапляє героїня. Цікаво використовує Ф. Дзеффіреллі прийом «повернення в минуле», який урізноманітнює статику аріозо Жермона «Люблю я жарко дочка свою». Глядач бачить сцену заручин сестри Альфреда, потім догляд, який відмовився від неї нареченого. Фігура покинутої нареченої, з тугою дивиться йому вслід методом напливу змінюється фігурою Віолетти, яка дуже схожа на дочку Жермона фігурою, фасоном сукні і зачіскою. Таким чином, Ф. Дзеффіреллі демонструє

невиправдану й несправедливу жорстокість Жермона, що змушує одну жінку пожертвувати своїм щастям заради щастя іншого. Режисер повторює цей прийом ще раз, під час аріозо Віолетти «Світлого, чистому Богу створення», коли показане крупним планом обличчя Віолетти змінюється особою дочки Жермона. У той момент, коли Віолетта приймає остаточне рішення розлучитися з коханим і швидким кроком прямує до письмового столу, камера крупним планом показує маятник годинника, як ніби відлічує проходять миті життя героїні.

Сцена прощання Віолетти та Альфреда відбувається на заході, який підкреслює закінчення щасливого життя героїв. Віолетта сідає в карету і їде практично в повній темряві, яка так збігається з мороком, яка охопила її душу після розставання з коханим. Сцена пояснення Альфреда і Жермона проходить при поступово розгорається свічках, які символізують відчай Альфреда, поступово переходить в лють і спрагу помсти.

Продовжуючи розгляд прикладів колірної символіки в «Травіаті» Ф. Дзеффірееллі необхідно сказати про надзвичайну важливість червоного і чорного кольорів. Так, весь третій акт, дія якого відбувається в будинку Флори, вирішено режисером саме в червоно-чорній гамі. Ці кольори переважають в нарядах гостей, а також предмети інтер'єру (штори, ламбрекени, килими, мебль). Ці кольори асоціюються з такими почуттями, як ревності, лють, пристрасть. Всі ці емоції присутні у головних учасників розігрується на балу драми (в подібному ключі Ф. Дзеффірееллі використовує символіку червоного кольору в третій дії кіноопери «Отелло»).

Розгорнута сцена веселого свята з циганками, іспанськими матадорами і комічною «сценою ревнощів» Флори до свого пристарілого залицяльникові тільки сильніше відтіняють трагізм сцени образи Віолетти Альфредом. Режисер кілька драматизує ситуацію. Адже згідно лібрето опери, Альфред кидає гаманець з грошима до ніг своєї колишньої коханої. У кіноопери він ображає її набагато сильніше, кинувши гроші героїні в обличчя. У завершальному третя дія квазі-ансамблі з хором, глядач може досить чітко

прослухати найважливіші рядки кожної партії завдяки використанню прийому паралельної зйомки, а також посилення гучності звучання партії того персонажа, якого камера в даний момент показує великим або середній планом (аналогічним чином вирішується режисером аналогічна сцена в третьому акті фільму-опери «Отелло»).

Четвертий акт повертає глядачів до місця дії прологу до кіноопери – виставленого на продаж будинку вмираючої Віолетти. Режисер опускає діалог служниці, доктора і головної героїні, оскільки можливості кінематографічного жанру дозволяють продемонструвати глядачам справжній стан здоров'я Віолетти без залучення коментують його персонажів (завдяки загримованому особі героїні, показаному великим і детальним планом); крім того, відсутність поруч з Віолетою доктора і служниці ще яскравіше підкреслюють її самотність і неприкаяність. Разючий контраст вносить сцена карнавалу, на яку з вікна спальні дивиться Віолетта. Раптово в натовпі на кілька миттєвостей з'являється фігура Альфреда.

Прощання героїв відбувається в тій же кімнаті, де Альфред вперше пояснювався Віолеті в любові. Режисер візуалізує мрії про щастя героїв: в невеликих вставних епізодах глядач бачить героїв, що йдуть по квітучому лузі, а потім героїню в білому, що йде самотньо стоїть на лісовій галявині. Однак руху героїв настільки неквапливі, а світло, що висвітлює їх начебто пробивається через туман і в результаті картини щастя виглядають дуже ілюзорно.

Одним з головних, на наш погляд, відмінностей кіноопери Ф. Дзеффірееллі від оперного твору Дж. Верді стає трактування фіналу. Якщо в лібрето після смерті Віолетти слід короткий діалог присутніх Альфреда, Жермона, доктора і Анніні в якому, по суті, констатується смерть героїні, то Ф. Дзеффірееллі закінчує оперу невеликим передсмертним аріозо Віолетти «Мені так легко!», Після якого вона падає замертво. Однак режисер цим не обмежується. По-перше, героїня виконує це аріозо, стоячи на самоті на величезній оперній сцені, а по-друге, на заключних акордах камера швидко

віддаляється від лежачої на підлозі бездиханної Віолетти і демонструє глядачеві абсолютно порожнє приміщення. І єдиний можливий висновок, який залишає глядачеві режисер – прихід Альфреда і Жермона привидівся героїні в передсмертному маренні. Вона померла на самоті.

Таким чином, можна зробити висновок, що «Травіата» Ф. Дзеффірееллі дійсно є неперевершеним шедевром, який демонструє дуже вдале поєднання театрального, оперного і кінематографічного жанрів. Режисерові вдалося впоратися з усіма складнощами, які зазвичай постають перед творцями кіноопери: залучаючи до участі у фільмі співаків-акторів найвищого рівня, Ф. Дзеффірееллі уникнув такої проблеми, як «спрощена акторська гра»; невідповідність темпу розвитку опери і кінофільму, пов'язане, найчастіше з так званими «зупинками часу» в аріях та ансамблях режисер блискуче вирішує за допомогою використання прийомів закадрового співу і повернення в минуле. Крім того, необхідно особливо відзначити, що розглянута кіноопера відрізняється справжнім колоризмом: стосовно колориту фільму в цілому можна говорити не тільки про єдність, але і про тісний зв'язок кольору з драматургічним розвитком. Так, приглушена колірна гамма супроводжує «чесну» життя Віолетти, яскрава – життя Віолетти-куртизанки. Білий і зелений колір стають символами чистоти взаємин головних героїв, а чорно-червона колірна гамма – уособленням ревнощів і злості.

«Травіата» Дзеффірееллі – неперевершений шедевр, дуже вдале поєднання театрального, оперного і кінематографічного жанрів. Фільм досі користується заслуженою популярністю. Відразу після його створення він був номінований на премію «Золотий глобус» у категорії «Кращий іноземний фільм», на премію «Оскар» в категоріях «Кращі декорації» і «Кращі костюми» (1983), премії BAFTA в категоріях «Найкраща робота художника-постановника» і «Кращі костюми», «Кращий звук» і «Кращий фільм іноземною мовою» (1984). Крім того, фільм був удостоєний премії Nastro

d'argento в категоріях «Кращі костюми», «Кращі декорації» і «Краща операторська робота».

Режисерської трактування опери Дж. Верді «Отелло» в однойменній кіноопери Ф. Дзеффіреллі

Опера Дж. Верді в чотирьох діях на лібрето А. Бойто за однойменною трагедією У. Шекспіра «Отелло» була вперше поставлена в La scala 5 лютого 1887 року. Твір це – підсумок тривалих і глибоких роздумів автора, що спирався на допомогу драматурга, поета і музиканта А. Бойто. Опера істотно відрізняється від трагедії У. Шекспіра, її композиція більш сконцетрована. Дж. Верді та А. Бойто відкинули перша дія п'єси, всю передісторію любові і втечі Дездемони з дому батька, розповідь Отелло в сенаті. Буря, що відкриває дію, нічого спільного не має з традиційними оперними грозами. На думку А. Гозенпуд, «тривога за долю героя малює ставлення до нього народу; мужність і сила, з якою він долає стихію, що розбушувалася, – найкраща характеристика Отелло, що з'являється вперше на сцені як би на гребені музичної хвилі» [9]. Цього принципу дієвої музичної характеристики Верді залишився вірним протягом усього твору. На думку М. Друскіна, в створенні лібрето «Отелло» композитору належала провідна роль. За його вказівками А. Бойто кілька разів міняв план, заново переписував цілі сцени. Шекспірівський сюжет зазнав суттєвих змін: дія сконцентрувалося навколо основного конфлікту-зіткнення Отелло і Яго, який придбав загальнолюдське звучання. Інтрига була багато в чому звільнена від дрібних побутових подробиць.

Кіноопера «Отелло» була створена в 1986 році до сторічного ювілею опери. У свою кіноверсію опери «Отелло» Дж. Верді, Ф. Дзеффіреллі запросив на головні ролі кращі голоси Європи – Пласідо Домінго, Катю Річчареллі, хустина Діаса. Нагадаємо в декількох словах основні віхи творчого шляху цих виконавців.

Один з найбільших сучасних співаків, іспанський тенор П. Домінго вперше виконав партію Отелло у віці 34 років в 1975 році. До моменту

зйомок однойменного фільму цю партію він заспівав вже понад вісімдесят раз і вважається найкращим Отелло століття. До речі, як свідчить сам співак, партія Отелло (важка партія тенорового репертуару) була збудована в чому під впливом Ф. Дзеффіреллі під час підготовки вистави «La Scala», який і створювався для П. Домінго. На думку кореспондента Вашингтон-пост, «Отелло-Домінго грає не тільки і навіть не стільки любов, ревності, потоптану гордість – він грає зумовленість долі. Його Отелло веде доля – все вже вирішено понад. Вистава з Домінго знаходить воістину шекспірівський масштаб».

Катя Річчареллі (1946). Дебютувала на оперній сцені в 1969 році (Венеція, партія Мімі). У 1973 з успіхом співала в Ла Скала (заголовна партія в опері «Сестра Анжеліка» Дж. Пуччіні. З 1975 в Metropolitan Opera (дебют в партії Мімі в «Богемі» Дж. Пуччіні). З 1974 виступає регулярно в Covent Garden (партії Амелії в опері «Бал-маскарад» Дж. Верді, Аїди, Джульєтти в «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні). К. Річчареллі виступала з 1973 на фестивалі «Arena di Verona», а також в російсько-італійських фестивалях в Пезаро (1985-89). у 1986 знялася у фільмі-опері «Отелло» (режисер Дзеффіреллі, партія Дездемони). Відзначимо також партії Анни Болейн в однойменній опері Г. Доницетті (1988, Штутгарт), Нінетто в «Сороці-злодійку» Дж. Россіні (1989, Пезаро), Аменаїди в «Танкреді» Россіні (1990, Женева), головну партію в «Федора» Джордано (1996, Віденська опера) і ін. Гастролювала з Ла Скала в Москві (1974). Серед партій також Мікаела, Мадлен в опері « Андре Шеньє », заголовна партія в « Луїзі Міллер » Дж. Верді. Серед записів партії Турандот (дир. Караян, Deutsche Grammophon), Амелії в опері « Симон Бокка негра » (дир. Гаваццеллі, RCA Victor) і ін. Чарівна співачка з ідеально підходить зовнішністю, К. Річчареллі виявилася напрочуд достовірною Дездемоною. Її бліде обличчя, біляве волосся і, звичайно, прекрасний голос – драматичне сопрано рідкісної краси тембру – просто створені для цієї ролі.

Хустина Діас (1940) Пуерториканський бас-баритон. Х. Діас став учасником і солістом хору Університету Пуерто-Ріко (University of Puerto

Rico) під керівництвом А. Родрігеса. Його оперний дебют відбувся в 1957 році в ролі Бена в комічній опері Дж. Менотті «Телефон або любов утрюх», а незабаром після цього Х. Діас отримав стипендію на навчання і став студентом консерваторії Нової Англії в Массачусетсі. Закінчивши консерваторію, Х. Діас переїхав в Нью-Йорк. У 1963 році він переміг на щорічному національному конкурсі, який влаштовує Metropolitan Opera, ставши першим пуерторіканцем, удостоєним такої честі. Як наслідок, в жовтні 1963 року він дебютував на сцені названого театру в «Ріголетто» Дж. Верді в партії графа Монтероне. З тих пір він співав на сценах найбільших театрів світу, включаючи La Scala, Paris Opera, The Vienna Staatsoper, Theatre Royal, Covent Garden, Teatro Colón і багатьох інших. Серед безлічі нагород, отриманих Х. Діасом, найціннішими стали почесна докторська ступінь від Консерваторії Нової Англії, Медаль Генделя (Handel Medal) від міста Нью-Йорк і Національна медаль культури (National Medal of Culture) від Інституту культури Пуерто-Ріко (Institute of Puerto Rican Culture). У березні 2003-го, після сорока років професійної кар'єри, Діас залишив оперну сцену. В даний час він займає посаду одного з керівників Фестивалю Казальса (Casals Festival), який раз на рік проводиться в Сан-Хуані.

В кіноверсії опери Дж. Верді пуерто-ріканський баритон Хустина Діас виконав партію Яго, а ця роль особлива, ключова для розуміння всієї опери і вимагає не тільки вокальні дані, але і великого акторського дарування. І потрібно відзначити, що режисерське чуття знову не підвело Ф. Дзеффіреллі: Х. Діас став чудовим Яго. Він зіграв не просто рядового негідника і заздрісника, а справжнє втілення зла.

Що стосується решти акторського складу, то єдиною співочою актрисою (крім названих вище) стала П. Малакова, яка виконала роль Емілії. Роль Кассіо була доручена італійському акторові У. Барберіні (вокальну партію виконував його співвітчизник, тенор Е. ді Чезаре); Родріго зіграв С. Ніколаї (співав К. Захарія), Людовіко – М. Фоши (співав Дж. Макурді), а

Монтано – Е. Францис (співав Е. Томаджіан). В озвучуванні фільму також брали участь хор і оркестр Teatro alla Scala під керуванням Л. Маазеля.

Фільм «Отелло» широко демонструвався на кіноекранах світу, був представлений на Міжнародному кінофестивалі в Каннах і удостоєний нагород і премій.

«Фільм «Отелло» – це не «Отелло» Шекспіра і навіть не «Отелло» Верді, хоча в ньому досить матеріалу від обох авторів. «Отелло» Дзеффіреллі – тільки так цей фільм будуть називати в усьому світі. Майстер англійської мови та майстер італійської музики виявилися тісно спаяні завдяки майстру зорового образу, який довів картину до совершенства. Він з безумовним повагою ставиться до джерела, з якого черпає. Він не боїться вносити поправки в Верді так само, як Верді вніс поправки в Шекспіра, склавши оперу за його трагедії ... Дзеффіреллі розширив твір, створивши його кінематографічний образ..

Звернемося до більш докладного аналізу кіноопери з метою з'ясування особливостей режисерської трактування твору Дж. Верді.

Перші акорди оркестрового вступу до опери збігаються з показом барельєфа Льва святого Марка – символу Венеції. Необхідно відзначити, що різноманітні зображення Льва часто зустрічаються у фільмі, як своєрідний символ Отелло. Дія першої сцени першого дії (так званої «Сцени бурі») відбувається в порту, де жителі Криту стають свідками жорстокого бою венеціанського флоту під командуванням Отелло з кораблями ворога і морської стихією. Тут режисер використовує різноманітні прийоми кіномонтажу: панорамування (при показі загального вигляду фортеці, порту і бурхливого моря), введення статичних кадрів (прийом, який показує реакцію на те, що відбувається окремих персонажів), зміну планів. Застосовуються всі можливі види кінематографічних планів: дальній (при показі морської бурі, фортеці та людей в порту), загальний (при показі окремих груп хору), середній (при демонстрації взаємодій між декількома людьми), половинний і крупний план використовуються, в основному, для показу головних дійових

осіб і які хвилюють їх емоцій і почуттів: хвилювання і розчарування Яго, відчаю і щастя Дездемони, урочистого пафосу переможця-Отелло. Для того, щоб ще сильніше урізноманітнити візуальний ряд, режисер переміщує частина дії в приміщення Храму, в якому жителі Криту моляться за перемогу свого флоту. Згідно ремарці, вміщеній в клавірі, в кінці сцени «Отелло зі сходів порту сходить на берег, оточений матросами і солдатами» і вже на березі виконує своє знамените: «Честь і слава!». Режисер вирішує цю сцену трохи інакше: Отелло стоїть на борту корабля з піднятою шпагою, оточений радісними воїнами. Камера спочатку показує дальній план, даючи глядачеві усвідомити значущість здобутої перемоги, а потім максимально наближає особу Отелло, використовуючи детальний план, щоб показати в подробицях міміку героя.

Перед затемненням – крупним планом показаний гордо майорить на щоглі корабля Отелло червоний прапор, із зображенням на ньому золотим крилатим левом. Під звуки хору «Тебе, Отелло, славимо» люди несуть героя до палацу. Ця урочиста сцена, показана загальним планом, на короткий час переривається поясним зображенням Яго, заздрісно спостерігає славлення ненависного мавра. Показово, що якщо Отелло і радісні італійці висвітлені здався після бурі сонцем (що стає символом перемоги), то за спиною Яго, що стоїть біля кріпосної стіни, розгорається полум'я, стаючи знаком розгорається в ньому люті. На зустріч Отелло вибігає щаслива Дездемона. За довгим поцілунком подружжя, показаним крупним планом, з іронією спостерігає Яго. Таким чином, можна сказати, що, згідно із задумом режисера, «розстановка сил» стає зрозумілою з першої сцени фільму: Отелло – герой, шанований народом, його ніжне почуття до дружини взаємно, а Яго – лиходій і заздрісник.

Оркестрово-хорової епізод, який малює закачувати бурю (цифра 18 клавіру), в кіноопері опущений. Ф. Дзеффірелі відразу переходить до другої сцени, яка в опері виконує функцію зав'язки конфлікту, однак, змінює місце дії. Згідно ремарці клавіру «У глибині сцени рух; матроси ходять взад і

вперед з корабля до палацу, носячи зброю і багаж; народ зносить на берег гілки для багать, кілька солдатів з запаленими смолоскипами висвітлюють ці групи », тобто діалог Яго і Родріго відбувається в порту. У кіноопери Яго входить в свою кімнату, роздратовано грюкнувши дверима, і починає іронічно повчати сумирно закоханого в Дездемону Родріго, в тузі сидить на ліжку. Діалог героїв скорочений: режисер позбавляє Яго від дрібної похвальби (мається на увазі текст: «Мій Родеріго, повір, що Яго жінок знає, буду радий тобі в важкій справі дати раду. Коли собі я намітив мету, йду до неї неухильно ...»). Лиходій відразу озвучує співрозмовнику причини своєї ненависті до Отелло і Кассіо.

Замість хору «Полум'я палає» режисер вводить два танці – чуттєвий жіночий (віддалено нагадує східний танець живота) і зачаровує чоловічий. Другий танець, по всій видимості, є танура – запаморочливий суфійської танець з спідницями, виконуваний арабськими дервішами, під час якого виконавець паморочиться навколо своєї осі в Тече кількох хвилин без упину. У фільмі Ф. Дзеффіреллі завершується танець стрибками через розведений посеред площі багаття, що, в контексті загального досить відчайдушного веселощів надає всій сцені кілька язичницький відтінок. Ці танці, проте, не виконують функцію вставних номерів, оскільки автор фільму перемежовує показ танцюючих з подальшим просуванням сюжету: так, камера вихоплює з натовпу Кассіо, обіймає Бьянку, який обмінюється на відстані дружнім привітанням з Дездемоною. Два великих плану, показують послідовно усміхнені обличчя Кассіо і Дездемони демонструють різочу подібність між героями: і У. Барберіні і у К. Річареллі світле волосся і шкіра і яскраво блакитні очі. Через кілька секунд камера крупним планом показує обличчя Отелло – повну протилежність попередніх «портретів». Можливо, таким чином автор фільму хотів підвести сильнішу підгрунття виникла пізніше ревнощів мавра. Крім того, двічі половинним планом показаний Яго: перший раз він обмінюється іронічним привітанням з Емілією, а в другій – з неприхованою ненавистю стежить за сміється Кассіо. Яго пропонує тост за

щастя Отелло і Дездемони. Кассіо підтримує його і виконує аріозо «Немов світлий промінь Аврори», що вихваляє Дездемону, яка в подяку подає йому руку для поцілунку і дружньо заговорює з ним. Під час «діалогу» героїв камера двічі показує крупним планом насупився Отелло, який спостерігає за дружиною. Таким чином, автор фільму підкреслює, що брехня Яго, яка викличе ревності мавра, потрапить на благодатний ґрунт вже виниклих підозр і тільки тому так швидко вкорениться в серце героя. У фільм не потрапляє другий куплет застільної пісні Яго, дія відразу переноситься до появи Монтано і поєдинку (за версією Ф. Дзеффіреллі, поєдинок переростає в загальну бійку). Цікаво, що на всьому протязі цієї сцени камера із завидною постійністю повертається до підступно усміненого, а потім лицемірно кличе на допомогу Яго, що підкреслює його справжню роль у цих заходах. Поява Отелло показано в фільмі крупним планом. Режисер підкреслює силу впливу полководця на людей – адже після перших же його слів «Прибрати ваші шпаги!» всі завмирають, а бійка миттєво припиняється. Таким чином, Отелло в фільмі Ф. Дзеффіреллі показаний більш значно, ніж в лібрето А. Бойто: адже він одним своєю появою зупиняє масові заворушення, а не рядову дуель. Поряд із загальними планами, що демонструють групи людей, режисер використовує поясні, середні і великі плани, при показі головних фігурантів подій: розгніваного Отелло, лицемірно журиться Яго і кається Кассіо. Згідно п'єси У. Шекспіра і лібрето А. Бойто шум привертає увагу Дездемони, яка виходить подивитися, що відбувається. Відповідно, і місцем дії наступної сцени, що представляє собою любовно-ліричний дует подружжя, в літературному і оперному творі стає спорожнілий двір замку. В кіноверсії опери епізод появи Дездемони під час покарання Кассіо опущений: завдяки цьому любовне пояснення ліричних героїв переноситься в спальню Дездемони. Г. Маркези називає цей дует одним з найбільш відчутих і ностальгічних у всій європейській музиці. А також вказує на те, що «ще до того, як між ними виникає фатальний конфлікт, ця сторінка є вже спогад про щастя, залишився в минулому. Незважаючи на поцілунки в фіналі, любов

немов несеться в сяючу глибину нічного неба. Ф. Дзеффіреллі в цій сцені, завдяки прийому «повернення дії в минуле» і прийому закадрового співу, не виключаючи жодного слова з лібретто і жодної ноти з музики опери, показує всю історію розвитку взаємин Отелло і Дездемони, а також обставини, що призвели до загибелі матері мавра і його рабству. Режисер демонструє глядачеві чотири «повернення в минуле», які шикуються в сувору логічний ланцюжок, показуючи етапи зближення головних героїв. Перша ремінісценція – Дездемона ховається на сходах і з цікавістю слухає розмову батька і мавра. У другому «повернення в минуле», який супроводжується аріозо Дездемони «Ти малював мені вихор піщаної бурі», показана пустеля, розгромлені мавританські житла і маленький Отелло, якого розбійники силою виривають з рук вмираючої матері (тобто візуалізується один з розповідей героя, якої викликав жалість в душі Дездемони, а значить став новим шаблоном у розвитку любовного почуття, адже Дездемона полюбила майбутнього чоловіка «за муки», а він її за «співчуття до них»). Наступна ремінісценція демонструє новий етап зближення закоханих завдяки такій мізансцену: вони тепер перебувають в одній кімнаті, Дездемона стоїть за кріслом батька, а Отелло навпроти неї; камера середнім і крупним планом показує закохані погляди, якими обмінюються герої. І, нарешті, останній ремінісценцією стає сцена, в якій дож Венеції з'єднує руки закоханих. У фіналі любовного дуету подружжя виявляються на шаблях сходів, що ведуть на терасу, освітлену місячним світлом (саме на цьому місці буде відбуватися трагічний фінал кіноопери).

Довге затемнення, яке демонструє, що після описуваних подій минув певний час, призводить до другої дії опери, которо починається з показу напівтемній галереї, за яким назустріч камері рухається Яго. Він дивиться в одне з вікон галереї, і бачить безцільно бреде по набережній, засмученого Кассіо. Режисер поміщає Яго в місцях з низьким рівнем замкнутий кам'яне простір, де сатанинська сутність виглядає найбільш зримо», для того, щоб «передати незрозумілу містичну владу зла. Пригнічена темрявою смуга

білого світла на стіні каземату здається ув'язненою. Мимоволі виникає асоціація, що незабаром Яго затвердить влада темряви над сонячним берегом фортеці. Режисер опускає перші рядки діалогу Яго і Кассіо, проте основний зміст від цього не змінюється: негідник лицемірно співчуває розжалували капітану і пропонує йому при першій можливості просити про допомогу Дездемону.

Друга сцена – це розгорнутий монолог Яго «Credo in un Dio crudel», що є, по суті, спотвореним Символом Віри. На думку Л. Кириліна, Яго одночасно і Мефістофель, і смертний, одержимий Злом і потрапляє в рабство до Дияволу. Однак, необхідно зазначити, що текст монологу, наведений в радянському виданні клавіру опери абсолютно не відповідає італійському оригіналу. Для більшої наочності наведемо порівняння підрядкового перекладу «Credo» Л. Кириліна і перекладу, що міститься в клавірі 1965 року видання.

МОЛОНОГ ЯГО	Підрядковий переклад Л. Кириліна	Переклад, що міститься в радянському виданні клавіру
Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a sè, e che nell'ira io sono. Dalla viltà d'un germe,	Вірую в жорстокого Бога, який створив мене за своєю подобою, і кличу його в гніві. З низького насіння, з злого атома я	Бути лише знаряддям чиєїсь волі – ось мій гіркий спадок, ось життя дар мерзенний. У чому сутність нашого життя? Хто мені відповідь? З години

<p>o d'un atomo vile son nato.</p> <p>Son scelerato perchè son uomo, e sento il fango originario in me.</p> <p>Si! quest' e la mia fe!</p> <p>Credo con fermo cuor, siccome crede la vedovella al tempio, che il mal ch'io penso e che da me procede per mio destino adempio.</p> <p>Credo che il giusto è un histrion beffardo e nel viso e nel cuor, che tutto è in lui bugiardo, lagrima, bacio, sguardo, sacrificio ed onor.</p> <p>E credo l'uom gioco d'inigua sorte dal germe della</p>	<p>народжений.</p> <p>Я негідник, тому що я людина, і відчуваю в собі первородну бруд.</p> <p>Так! Така моя віра!</p> <p>Вірую твердо, як вірує вдовиця в храмі, що зло, замишляв і чиниться мною, призначено мені долею.</p> <p>Вірую в те, що праведник – актор і шут, і на вигляд, і в серці, і що все в ньому брехливо -</p> <p>сльоза, поцілунок, погляд, самопожертву і честь.</p> <p>І вірую, що людина – іграшка неправий долі, від гріховного</p>	<p>народження смерті прокляття дано всім людям, ти син землі і будеш узятий землею.</p> <p>Так! Це знаю я! Хіба можу пробачити, що воля мавра вершить моєї долею.</p> <p>Що він як псові кидає мені подачки, залишки від обіду.</p> <p>Хіба не правий я, коли в удаваній дружбі з мавром засіб шукаю, щоб мстити за образу?</p> <p>Щирість, совість, чесність – порожніх слів звук порожній.</p> <p>Смертних доля – вогкість могил і тління, вінець земного щастя, земних надій доля.</p> <p>Живий ти і думаєш себе вінцем творіння.</p>
--	--	--

<p>culpa al verme dell' avel, vien dopo tanta irrision la Morte.</p> <p>E poi? E poi? La Morte è Nulla è vecchia fola il ciel.</p>	<p>зачаття до могильного хробака, а після такого знущання приходить Смерть. А потім? ... Смерть – це Ніщо, а небо – стара казка.</p>	<p>А там? Забуття смерті.</p> <p>Порожня казка рай.</p>
--	--	---

Як видно з наведеної таблиці, другий варіант перекладу практично повністю змінює зміст монологу, спотворюючи його основний зміст. Дослідники при аналізі монологу Яго в контексті кіноопери Ф. Дзеффіреллі, спираються саме на художній переклад італійського першоджерела, проте їх висновки дуже цікаві. Так, дослідники вказують на те, що сцена монологу розсікає всі події на два полюси. У кредо Яго з'єдналися і філософія несвідомих темних сторін людської душі, і картини Босха і Дали, і внутрішній конфлікт людини, геніально описаний Шекспіром. Весь монолог Яго, згідно з думкою вчених, це боротьба контрастів: потоки світла миттєво гаснуть в темряві і похмурості кутів каземату. Світло, що розтікається з невеликого отвору в куполі, похмурий драматизм в музиці, темний фон стін, чорні отвори вікон – все створює враження невблаганною сили року. І дійсно, Яго по темному коридору, як щось невідворотне, рухається до храму (залу з розп'яттям і святою водою). Більшу частину свого монологу герой адресує кам'яній фігурі розп'ятого Христа, яка височіє в центрі залу. У сцені монологу Яго знаходиться та межа, де задум Дзеффіреллі досягає найвищої точки в злитті музики і драми. Світло стиснуте і обмежене. У глядача виникає несвідоме відчуття зла, що вселився в Яго.

Затемнення призводить до яскравого естетичного контрасту: камера дальнім планом показує квітучий, освітлений сонцем сад, в якому безтурботна Дездемона, що гуляє з Емілією зустрічає очікує її Кассіо. Однак глядач недовго насолоджується цією ідилічною картиною: камера знову показує темне і замкнутий простір фортеці, в якому спостерігає за тим, що відбувається Яго поспішає приступити до виконання свого низького задуму. Частина реплік Яго, якими герой коментує те, що відбувається в саду, режисером опускається. Можливо це пов'язано з тим, що, завдяки можливостям кінематографа, глядач може побачити те, що відбувається на власні очі, і коментарі Яго виявляються, по суті, зайвими. Поява у вікні Отелло змушує Кассіо піти, що дає Яго зайвий привід очорнити відставного капітана в очах мавра. Цікавим прийомом, за допомогою якого режисер демонструє зародження згубних підозр в душі головного героя, стають наступний кадри: Отелло, заходячи в бібліотеку, раптово обертається і з підозрою дивиться на вікно, в якому тільки що бачив Дездемону і Кассіо. Яго заходить слідом за ним і повільно закриває двері, тримаючись за ручку, виконану у вигляді голови лева з кільцем в роті. Закривається двері перекриває потік сонячних променів, що струмує з вікна і поступово занурює показаного середнім планом Отелло в темряву. Таким чином, режисер символічно показує, що Отелло, стараннями Яго, занурюється в темряву сумнівів. Крім того, цілком можливо, що лев стає своєрідним символом Отелло, а кільце, за яке смикає Яго перетворюється в знак того, що з цього моменту головний герой ступає на свій смертний шлях, слухняно слідуючи підступному плану свого ад'ютанта. Режисер опускає значну частину діалогу героїв, в якому Яго тонкими натяками поступово пробуджує ревності в душі Отелло. Згідно із задумом Ф. Дзеффірееллі, негідник відразу переходить до головної думки свого монологу: «Бійтеся, синьйор, ревнощів ...», підштовхуючи мавра до єдино можливої реакції на передбачувану близькості його дружини і колишнього капітана. Почуття і емоції, які охоплюють героїв під час цього діалогу, режисер «укрупнює» і чисто візуально: останні слова

аріозо («[ревності] вражає смертельним жалом») Яго співає, дивлячись на Отелло через величезну збільшувальне скло, і на його обличчі відображаються, по вірному спостереженню Е. Синіцина і О. Синіцин «безумство злоби і лицемірства». Реакція Отелло на ці слова (репліка «О, мої страждання!») Також показана камерою через збільшувальне скло, проте, при максимальному наближенні (використовується детальний план) риси героя, на відміну від його опонента, гранично розмиваються, перетворюючись в безформне пляма. Цей прийом підкреслює сильне сум'яття почуттів, що охопили мавра, або, висловлюючись словами Е. Синіцина і О. Синіцин, безумство, муки, розчарування і відчаю, що посилюється з кожною сценою ревностей..

Хор жителів острова, які вітають Дездемону вводиться знову в якості яскравого естетичного контрасту: замкнутий простір бібліотеки змінюється яскраво освітленим квітучим садом. Світло, що падає з вікна, осяває обличчя мавра, любующогося цією сценою і сумніви його відступають. Дездемона вбігає в бібліотеку з букетом квітів, широко розкривши двері, впускаючи в напівтемне приміщення потік світла і свіжого повітря. Зморшки практично розгладжуються на обличчі Отелло до того моменту, поки простодушна Дездемона не починати наполегливо просити чоловіка помилувати її друга Кассіо. Тінь знову падає на обличчя мавра. Камера періодично показує зловісне обличчя Яго, який як невблаганна доля, спостерігає за розмовою подружжя. На репліці Дездемони «Не будь суворим» (цифра 74) Яго стає біля дверей, і тінь його падає на барельєф лева, уособлюючи похмурі підозри, які виникли завдяки його старанням в душі Отелло. Кожна партія подальшого квазі-квартету Отелло, Дездемони, Яго і Емілії виділена режисером дуже чітко. Ф. Дзеффіреллі користується в цій сцені технікою паралельного монтажу, висвітлюючи по черзі крупним планом обличчя героїв, при цьому їх вокальні партії динамічно виділяються, дозволяючи глядачеві-слухачеві чітко сприймати кожне слово персонажів і рушійні ними почуття і емоції.

Дездемона, підкоряючись наказу чоловіка, йде із залу, супроводжувана Емілією, Яго ж повертається до мавра, попередньо закривши двері, знову потягнувши за кільце, вставлене в пащу кам'яного лева, поміщаючи головного героя в замкнутий простір. П'ята сцена, в якій Отелло все сильніше переконує самого себе в винності дружини, відкривається монологом головного героя «О, щастя життя колишньої!», В якому полководець схвильовано й урочисто прощається з днями своєї бойової слави. Монолог починається в приміщенні бібліотеки, проте другий його розділ П. Домінго, згідно із задумом Ф. Дзеффіреллі, виконує на центральній площі фортеці, з оголеною шпагою в руці. Крах всіх надій мавра підкреслюється наступної цікавою деталлю: в момент найвищої кульмінації монологу, солдати починають спускати прапор, що майорить над фортецею – червоний прапор, з вишитим на ньому золотим Левом Святого Марка. Виконуючи наступний схвильований монолог «Ти, мерзенний!», Звернений до Яго (цифра 82) Отелло женеться за своїм прапорonosцем, вимагаючи від того явних доказів зради Дездемони. Герої стрімко спускаються з залитій сонцем кріпосної стіни вниз, в замкнуте напівтемне приміщення збройової, де Отелло в пориві люті і відчаю замахується на Яго списом (таким же зброєю мавр і вбиває, згідно із задумом режисера, негідника в фіналі кіноопери). Короткий аріозо «Майже впевнений, що не винна Дездемона ...» П. Домінго виконує, схопившись за стоять вертикально списи. Завдяки обраному ракурсу зйомки, Отелло бачиться глядачеві укладеної клітину, створену ним самим.

Брехливі спогади Яго про Кассію, нібито проговорився уві сні про свою близькість з Дездемоною, показані режисером з використанням прийому «повернення дії в минуле». Коли Яго говорить від власного обличчя, глядач бачить Х. Діаса, вальяжно сидить на напівтемних сходах. Напроти нього варто, а потім в знеможі опускається на сходинки жваво реагує на кожне його слово Отелло. Однак, коли Яго доходить у своєму оповіданні до опису «справжніх слів Кассію», режисер показує лежачого в ліжку напівголоного У. Барберіні, який «крізь сон» «співає» голосом Х. Діаса про свою любов до

Дездемони. Подібною заміною тембру режисер підкреслює брехливість «спогадів» Яго. У міру продовження розповіді, тіні навколо Отелло і Яго згущуються все сильніше, а мертвотне холодний місячне світло поступово витісняє останні відблиски цілющих сонячних променів. Таким способом режисер візуалізує морок ревнощів і відчаю, що охопив душу нещасного Отелло. Свою клятву помсти «О, клянусь небосхилом!» (Цифра 90) Отелло проголошує в центрі храму, звертаючись до кам'яної фігури розп'ятого Христа. При цьому камера то загальним, середнім планом показує тріумфуючого Яго, що стоїть за спиною Отелло і кивками виражає схвалення планам помсти мавра. Приєднуючись до клятві героя. Яго покладає руки на його голову. Цей жест є, по суті, блюзнірським спотворенням обряду благословення, особливо страшно в цьому відношенні звучить текст клятви героя « Я клянусь мукою пекла ... »). Потім він опускається на коліно поруч з Отелло і обіймає його за плечі, підкреслюючи повний свій контроль над свідомістю нещасного мавра.

Цікавими є висновки з аналізу даної сцени: клятва помсти Отелло стала «кривавим миттю боротьби» двох сторін людської натури – довірливості і сатанізму. Отелло і Яго стають братами у своїй жадобі помсти. Тепер душі не існує, її поглинула тінь. Розп'ятий на хресті Христос підноситься над всією сценою, мовчки дивиться на перемогу зла, і на його лиці нескінченне страждання за людину, докір пожирає його пристрастям, перемагає душу. Ця сцена демонструє два вічно існуючих початку в світі: добро, всепрощення і співчуття в образі Розп'ятого Христа і божевільну пристрасть підозри і зла.

Вступ до третьої дії супроводжується в кіноопері показом самотнього Отелло, якого перші сонячні промені застають сидить в бібліотеці. Але світанок вже не приносить заспокоєння: Отелло прикриває очі від неясного світла. Його душа вже закрита для всього світлого і доброго. Він більше не здатний слухати світлого голосу своєї любові. Наступна сцена сварки подружжя тільки стверджує глядача в цій думці. Величезне значення в цій сцені набуває колірний символіка: зал для прийомів заповнений

килимами та предметами інтер'єру криваво-червоного кольору, який є символом пристрасті і крові, агресії і помсти. Відповідно червоний колір асоціює з напругою і трагізмом, що доходить до найвищого межі в музиці Верді, напівбожевільним відчаєм гніву і почуттям помсти, яке звучить в голосі Отелло.

Сум'яття почуттів героя в сцені підслуховування підкреслюється у фільмі використанням техніки коротких монтажних перебивок в сцені стрімкого пересування Яго і Отелло до місця передбачуваної зустрічі з Кассіо. У квазі-тріо героїв режисер використовує прийом паралельної зйомки, що дозволяє йому більш опукло показати реакцію кожного з учасників сцени на те, що відбувається. Ф. Дзеффіреллі не включає в фільм невеликий скерцозність дует Яго і Кассіо «Нитка павутини дуже тонка», в якому герої милуються хусткою Дездемони.

Зустріч венеціанських послів режисер переміщує з позначеного в лібрето залу для прийомів в порт, а подальші події – в бальний зал, де режисер знову використовує вставною номер, що не належить перу Дж. Верді – яскравий кокетливий танець гостей. Показово, що Отелло на всьому протязі танцю знаходиться в самому темному кутку приміщення, Дездемона ж – практично в центрі подій. Цей витончений придворний танець – повна протилежність диким танцям першої дії. Можливо, введенням цього номера режисер хотів підкреслити все більшу відстороненість Отелло від життя і оточуючих його людей. Якщо в першій дії він перебував у своїй стихії – був намісником Криту, великим полководцем, що не сумнівається у вірності коханої дружини, то в цій сцені він відчуває крах всього свого життя: його зміщують з посади, як йому представляється, з вини зрадливої Дездемони. В кінці танцю пані кидають своїм кавалерам хусточки, що також болісно нагадує нещасного безумця про «зраду» дружини. Червоний колір в цій сцені домінує як в одязі гостей, так і в елементах інтер'єру; навіть камзол Отелло має червоно-чорне забарвлення. Сцена образи Дездемони змушує згадати аналогічну сцену в «Травіаті» Ф. Дзеффіреллі: головний герой незаслужено

прилюдно ображає свою кохану, чим викликає осуд оточуючих. Отелло, грубо поваливши Дездемону на землю, намагається тримаючись в тіні, не виходити в центр залу. Виганяючи всіх гостей, знесилений герой спускається в підвал, де без почуттів падає до підніжжя кам'яного лева. Яго нахиляється над поваленим ворогом і знущально кидає йому на груди хустку Дездемони. Е. Синіцин і О. Сініцина так трактують цю сцену кіноопери: Яго домігся свого, свідомість Отелло перевернуто. Отелло на межі божевілля, він спускається в зал і падає там, де виголосив клятву помсти. В його очах застигло безумство. Яго гордовито кидає на груди Отелло білу хустку. Диявол здобув повну перемогу. Магічне коло в криваво червоному світлі, білу хустку і образ розп'ятого Христа – символ душевної катастрофи героя.

Завершується акт демонічним сміхом Яго, який видається по темному коридору, освітленого багряно світлом смолоскипів. Зловісний вогонь смолоскипів поступово зникає і після короткого затемнення камера показує самотню свічку, що світяться спокійним рівним світлом. Так починається останній, четвертий акт кіноопери, дія якого відбувається в спальні Дездемони. Дует засмученою Дездемони і втішає її Емілії перемежовується з показом сцени, якій немає ні в трагедії У. Шекспіра, ні в опері Дж. Верді. Згідно із задумом Ф. Дзеффіреллі, Отелло в одному з круглих залів фортеці вчиняє дії, що нагадують похмурий язичницький обряд: він стоїть на колінах, напівголий, ніж вишикувані на підлозі палаючими свічками. Знімаючи з себе натільний хрест, мавр креслить їм в повітрі над полум'ям зачаровують кола, а потім кидає символ прихильності до християнської церкви в полум'я багаття. У цей момент дія знову переноситься в спальню Дездемони, яка в жахливому хвилюванні запитує Емілію, чи не чула вона чийось стогонів. Таким чином вся сцена зримо наповнюється відчуттям обумовленості і похмурими передчуттями. Відзначимо, що, на відміну від «язичницької» сцени за участю Отелло, при показі спальні Дездемони камера кілька разів зупиняється на іконі Мадонни з Немовлям і палаючої перед нею свічці. Такими прийомами режисер

підкреслює величезну прірву, спочатку лежить між зверненим язичником Отелло і праведної католичкою Дездемоною. Виконується героїнею молитва «Ave Maria» перемежується з язичницьким обрядом, що здійснюються героєм. Дездемона – в білому вбранні, освітлена мертвотним світлом місяця, що стає передвістям швидкої смерті героїні. Отелло – одягається в довгий чорний балахон. Його фігура висвітлена багряним мерехтінням вогню. Цікаво відзначити, що кардинально розрізняється не тільки зовнішній вигляд героїв, а й вся фінальна сцена є прикладом своєрідної інверсію любовно-ліричного дуету героїв з першої дії опери. Образ Дездемони не зазнавав будь-яких змін на протязі опери: вона все так само чиста і невинна.

На відміну від неї, Отелло сильно змінюється – він відмовляється від усього, що було йому дорого в житті, по суті, вмирає. Саме тому Дездемона, як і в першій дії одягнена в біле і в ліжку чекає свого чоловіка. Отелло ж – одягнений в чорне (на відміну від першого акту, в якому він, подібно дружині, одягнений в біле). У першій дії Отелло першим встає з ліжка і в пориві переповнюють його почуттів, поспішає до східців, які виходять на терасу, до нього підходить Дездемона і подружжя зливаються в пристрасному поцілунку. У фіналі ж першої залишає ложе головна героїня, Отелло біжить за нею, але на цей раз замість любові його переповнює ненависть і кульмінацією стає вбивство Дездемони. Подальша сцена викриття Яго вирішена цілком традиційно, крім моменту, якого немає ні в трагедії У. Шекспіра, ні в опері Дж. Верді: Отелло вбиває Яго, кидаючи в нього спис (згідно з версією У. Шекспіра Яго просто заарештовують, а в лібрето А. Бойто негідник просто тікає, вистрибнувши у вікно: подальша доля його невідома). Останні кадри фільму – лежать на сходах голова до голови Отелло і Дездемона.

Фільм-опера «Отелло» в постановці видатного італійського режисера Ф. Дзеффіреллі є яскравим прикладом синтезу музики і трагедії в їх єдності. Режисерові вдається знайти такі художні засоби, які максимально висловили основну ідею задуму У. Шекспіра і Дж. Верді. Їх можна позначити словами,

вкладеними У. Шекспіром в уста Яго: «Так по руках, справжнісіньке пекло і ніч повинні мені в цьому задумі допомогти». Вплив кольору (червоний – символ ревності і згубної пристрасті, білий – символ чистоти і невинності, чорний – символ смерті), контрастна гра світла і тіні (Дездемона завжди пов'язана зі світлом – сонячним чи місячним, Яго – з багряним полум'ям або сгущающоюся темрявою, Отелло метається між двома початками, поступово занурюючись в темряву) зливаються в безперервний потік образів-вражень. Місцях з низьким рівнем і темні приміщення фортеці, в яких діють герої; замкнутий простір, в якому начебто немає простору ні для фізичного руху, ні для вільних і відкритих думок і почуттів – все це створює атмосферу підозрілості і невпевненості.

Опера сьогодні, як ніяка інша сфера музичного мистецтва, піддається серйозним мовним, жанровим і стильовим експериментам, пов'язаних з конкретною постановкою, зі сценічним втіленням оперного спектаклю. Опера оновлюється в одній з найважливіших своїх сторін, а саме втілення опери на сцені. Сучасні постановки стали дуже відрізнятися від традиційних. Режисери нашого часу часто змінюють зміст і зміст опери, знаходяться в пошуках сценічних рішень, переносять дію з однієї епохи в іншу, тим самим підносячи глядачеві практично новий твір. Тому проблематика постановки оперного спектаклю і народження образу на сцені є актуальними і в сьогоденній час. Сценографія вирішується на рівні сучасних технологій: рухомі плунжери, жорсткі куліси і деталі декорацій, які трансформуються на очах у глядача, стали використовуватися кінопроекції, наднові світлові рішення, використання лазера. Актор, будучи центральною фігурою оперного спектаклю, повинен відповідати новим пропонованим обставинам. У зв'язку з цим він постійно повинен відточувати і удосконалювати акторську техніку.

Особливе значення в створенні вокально-сценічного образу має інтонаційність. Тому інтонаційність, як унікальна сфера виразності виконавства, вимагає великої уваги як від співака-актора, так і від диригента

і режисера – творців оперної постановки. Особливе значення, складність і глибину вона набуває у випадках новаторського режисерського втілення оперного спектаклю, так як можливі контрасти між музичним і сценічним планами створює цілу палітру нових смислів, і їх логічний взаємозв'язок з відомим оперним твором іншої епохи вимагає від усіх учасників оперної постановки найвищого професіоналізму і бездоганного смаку, а також повного взаєморозуміння в роботі як над цілісною концепцією твору, так і над втіленням конкретного вокально-сценічного образу.

В роботі було охарактеризовано основні етапи роботи над партією-роллю в оперному спектаклі в аспекті включення в них специфіки оперного жанру як музичної драми.

Були підкреслені театральні-сценічні особливості втілення образу (темброве забарвлення, жести, пантоміма, хореографія, інтонація в найширшому сенсі слова, освітлення, костюми і так далі), які повинні бути враховані в оперному спектаклі режисером, диригентом, співаками, а також повинні включатися в дослідження за подібною тематикою, особливо в сфері музичної інтерпретології.

Так, можна виділити наступні важливі питання взаємодії музичного і внемюзикальних факторів у оперній постановці:

- темброве забарвлення голосу (пов'язана не тільки з його висотою і відповідністю певної класифікації, а й з тими унікальними якостями тембру голосу, які пов'язані зі специфікою голосу конкретної людини і роблять його впізнаваним);
- емоційно-психологічний фактор і особливості темпераменту вокаліста;
- співвідношення бачення самим автором (композиторська інтерпретація) і комплексна, багаторівнева, системна виконавська інтерпретація, яка включає в себе вокальну інтерпретацію, а також інтерпретацію режисера, диригента, хореографа, яка створює кожен раз унікальний синтетичний результат;

- проблема сучасних трактувань оперного спектаклю (сучасного, умовного, що не історичного антуражу і т.д.) і питання їх сприйняття слухачем і глядачем;

- специфіка співвідношення темпераментів образів і тембрів (побудова ансамблів і сцен і т.д.);

- еволюція образу (яка втілюється усіма засобами оперного спектаклю як синтетичного дійства);

- особливості обліку для становлення образу костюмів, гриму, декорацій, освітлення і т.д.

Виділені фактори входять в єдиний процес роботи, враховуючи усіма учасниками оперного спектаклю в різній мірі на її різних етапах; проте на кожному з них ставляться, як було показано, свої, якісно певні завдання. У даній роботі були розглянуті лише найбільш важливі, і до них далеко не зводиться той складний і багатогранний процес, який являє собою навчання в оперному мистецтві. Однак результати презентованого магістерського дослідження, використані, зокрема, в різного роду рекомендаціях, дозволять вокалісту (як практику, так і педагогу) побачити процес роботи над оперним чином в аспекті його цілісності, комплексності та синтетичне, усвідомити багатосторонність етапів такої роботи і зосередити увагу на основних вирішальних моментах кожного з них.

Робота над художнім образом в оперному спектаклі – це не тільки задум і результат, але процес, перш за все творчий. І, як будь-яка творчість, він повинен ґрунтуватися на міцних базових знаннях, на з'ясуванні форм і методів роботи та її завдання. Важливо додати, що початківцям співакам-акторам, крім вдосконалення своєї вокальної і акторської техніки, необхідно також виховувати в собі всебічно розвинених і творчо мислячих музикантів. Реалізація цього завдання сприятиме загальному прогресу оперного мистецтва. У цьому полягає особливий обов'язок кожного вокаліста перед високим мистецтвом музики.

Порівняння вокально-сценічних втілень образу Лейли Наталії Романової, Соні Йончевої, Крістіни Парарою та Юлії Антонової дозволило зробити висновки щодо необхідності серйозної роботи сучасного оперного режисера над співвідношенням традицій та новацій у оперній виставі, роботі зі співаками над вокально-сценічним втіленням образу, бо баланс експериментального та традиційного повинен відповідати не тільки режисерській ідеї як такій, але й жанрово-стильовим особливостям та композиторській концепції конкретного оперного твору.

Сучасна практика оперної постановки говорить про те, що питання вдосконалення співака-актора слід розглядати в першу чергу в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми.

Справжній вокально-сценічний образ народжується лише за умови органічного синтезу музики і сценічної дії. Основою вокально-сценічної інтерпретації має служити глибоке, вдумливе осягнення музичної семантики.

Опера сьогодні, як ніяка інша сфера музичного мистецтва, піддається серйозним мовним, жанровим і стильовим експериментам, пов'язаним з конкретною постановкою, зі сценічним втіленням оперного спектаклю. Режисери нашого часу часто змінюють зміст опери, знаходяться в пошуках сценічних рішень, переносять дію з однієї епохи в іншу, тим самим пропонуючи глядачеві практично новий твір. Тому проблематика постановки оперного спектаклю і народження образу на сцені є актуальними і в сьогоденній час. Сценографія вирішується на рівні сучасних технологій: рухомі плунжери, жорсткі куліси і деталі декорацій, які трансформуються на очах у глядача, стали використовуватися кінопроекції, наднові світлові рішення, використання лазера. Співак-актор, будучи центральною фігурою оперного спектаклю, повинен відповідати новим пропонованим обставинам.

Проте не всі новітні оперні постановки з перенесенням дії у сучасні умови з відповідним антуражем, повним паралельних смислових планів, є, на погляд автора дослідження, вдалими. Подібна постановка «Шукачів перлів» в Ізраїлі, на нашу думку, сценічними рішеннями часто «знижує» рівень

художнього узагальнення емоції та відволікає від сприйняття твору у його цілісності. З іншого боку, мінімальна корекція традиційного сценічного рішення в бік сценічної лаконічності (Харківська постановка) виявилася вдалою саме тому, що сценічні рішення не відволікають не передбаченими композитором деталями та символами, а сприяють процесу узагальнення емоції та підняття її з побутового на загальнолюдський рівень.

Інтенаційність, як унікальна сфера виразності виконавства, вимагає великої уваги як від співака-актора, так і від диригента і режисера – творців оперної постановки. Особливе значення, складність і глибину вона набуває у випадках новаторського режисерського втілення оперного спектаклю, бо можливі контрасти між музичним і сценічним планами створюють цілу палітру нових смислів, і їх логічний взаємозв'язок з відомим оперним твором іншої епохи вимагає від усіх учасників оперної постановки найвищого професіоналізму і бездоганного смаку, а також повного взаєморозуміння в роботі як над цілісною концепцією твору, так і над втіленням конкретного вокально-сценічного образу.

Висновки до Розділу 2

Опера як синтетичний жанр вимагає від свого творця особливого цілісного підходу. Всі елементи, які взаємодіють в завершеному музично-театральній дії, спочатку знаходяться в нерозчленованому (синкретичної) єдності у свідомості композитора. В даному випадку в якості «породжувача імпульса» діє емоція.

Емоція зумовлює цілісний енергетичний викид («протуберанець»), що стимулює ту чи іншу дію (або висловлювання, але висловлювання теж можна віднести до своєрідного дії). Саме цей енергетичний викид вимагає втілення в слова, звуки, жести і так далі. Цей же психологічний імпульс створює «цілісно-особистісні стану», про які, посилаючись на дослідження Р. Г. Натадзе і Д. Н. Узнадзе, говорить І. Е. Герсамія.

Будучи основою виконавського мистецтва, інтерпретація образів у оперних творах нерідко стає «каменем спотикання» в суперечках як виконавців, так і композиторів (маються на увазі сумніви щодо «правомірності» тієї чи іншої манери виконання, наприклад, виконання опери «Кармен» з речитативами в редакції Гіро або без них, а також «правомірності» «спотворення» авторського задуму).

У той же час, якщо прийняти тезу про зонної природі установки, що породжує все конкретні прояви образу, протиріччя в цих суперечках виявляються досить сумнівними. Тут не можна не погодитися з Е. Гуренко, за словами якого, різні виконавці «вправі» трактувати твір по-різному, оскільки художньо-творча діяльність не замикається повністю в системі «автор», вона тільки починається в ній.

Іншими словами, музичний твір не існує без виконавця, по тій простій причині, що фіксація твору в нотному тексті – лише приблизний «начерк», не здатний відобразити всієї повноти смислів і засобів художньої виразності. Більш того, навіть авторське виконання не завжди може бути «еталоном» виконання того чи іншого музичного тексту.

Цим пояснюється – в черговий раз – необхідність цілісної психологічної установки для створення оперного образу. Хоча щодо вокального твору слід говорити не про одну (образно-артистичної) установці, але про цілий комплекс установок, на які орієнтується співак. Серед подібних факторів, наприклад, неабиякою важливістю володіє виконавська традиція.

Перед співаком постають не тільки завдання «художнього виконання», а й ще безліч різних цілей, що зводяться в основному до одного – самореалізації. Він повинен бути «визнаний», повинен бути затребуваний, тому, особливо в молодості, у нього є всі причини прагнути до відповідності прийнятої традиції (показувати на сцені «оригінальний художній підхід», мабуть, має сенс вже при наявності популярності і будь-якого впливу).

Ще одним дуже важливим психологічним фактором у вибудовуванні образу оперного героя «теситурна драматургія» твору. Теситура є

специфічно вокальним засобом виразності, що відрізняє оперу і від драми, і від симфонії. Жоден інструмент оркестру, і навіть весь оркестр в цілому, не володіє тією силою енергетики, якою володіє людський голос. Піднімаючись в верхній регістр, скрипка переходить на флажолети, флейта звучить різкіше – і тільки; будь-яка скрипка, будь-яка флейта – незалежно від її індивідуальних властивостей. До того ж, напруга виконавця при грі на інструменті в принципі однаково по всьому діапазону звучання.

У вокальному творі теситура – показник і енергетичного тону героя (голоси), і напруженості, інтенсивності емоції (ситуації). «Високі ноти» – багатющий ресурс для побудови кульмінаційних зон у композиторів і животрепетна тема у виконавців-співаків. Підйом теситури у співака фізіологічно пов'язаний зі збільшенням рівня нервового збудження, а значить – енергетичного заряду, переданого в зал. Виходячи з цього, вибудовується «динаміка напруг» в оперній партії.

Вибудовування «теситурної драматургії» оперної партії – для композитора завдання непросте і пов'язане з безліччю суміжних знань (насамперед в області вокального виконавства). Знати, що діапазон, наприклад, тенора – від до малої октави до до другої – значить практично нічого не знати про тенора.

Є різні виконавські школи; різні манери виконання; зручні або напружені підходи до високих нотах; обов'язкові «каденційних» фрагменти і обов'язкові фрагменти «відпочинку» (у середній, але не занадто низькою тесситуре); зручні і незручні на певних нотах голосні, і так далі. Людський голос – найдосконаліший, але і найбільш «примхливий» інструмент, можливо, саме тому, що він не відділений від усього організму особистості (співака), а значить, і від його психіки.

Треба відзначити, що на сцені, в стресовій для актора ситуації, виявляється природний темперамент співака (що, до речі, не завжди співпадає з темпераментом його героя), і це впливає, можливо, і на специфіку індивідуальної інтерпретації образу, в кожному конкретному випадку по-

різному. Подібні спостереження підводять до філософського обґрунтування самого явища виконавської інтерпретації, а також до музикознавчого використання поняття інтерпретації дотично до різних сфер діяльності музиканта..

Порівняння вокально-сценічних втілень образу Лейли Наталії Романової, Соні Йончевої, Крістіни Парароюта Юлії Антонової дозволило зробити висновки щодо необхідності серйозної роботи сучасного оперного режисера над співвідношенням традицій та новацій у оперній виставі, роботі зі співаками над вокально-сценічним втіленням образу, бо баланс експериментального та традиційного повинен відповідати не тільки режисерській ідеї як такій, але й жанрово-стильовим особливостям та композиторській концепції конкретного оперного твору.

Сучасна практика оперної постановки говорить про те, що питання вдосконалення співака-актора слід розглядати в першу чергу в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми.

Справжній вокально-сценічний образ народжується лише за умови органічного синтезу музики і сценічної дії. Основою вокально-сценічної інтерпретації має служити глибоке, вдумливе осягнення музичної семантики.

Опера сьогодні, як ніяка інша сфера музичного мистецтва, піддається серйозним мовним, жанровим і стильовим експериментам, пов'язаним з конкретною постановкою, зі сценічним втіленням оперного спектаклю. Режисери нашого часу часто змінюють зміст опери, знаходяться в пошуках сценічних рішень, переносять дію з однієї епохи в іншу, тим самим пропонуючи глядачеві практично новий твір. Тому проблематика постановки оперного спектаклю і народження образу на сцені є актуальними і в сьогоденній час. Сценографія вирішується на рівні сучасних технологій: рухомі плунжери, жорсткі куліси і деталі декорацій, які трансформуються на очах у глядача, стали використовуватися кінопроекції, наднові світлові рішення, використання лазера. Співак-актор, будучи центральною фігурою оперного спектаклю, повинен відповідати новим пропонованим обставинам.

Проте не всі новітні оперні постановки з перенесенням дії у сучасні умови з відповідним антуражем, повним паралельних смислових планів, є, на погляд автора дослідження, вдалими. Подібна постановка «Шукачів перлів» в Ізраїлі, на нашу думку, сценічними рішеннями часто «знижує» рівень художнього узагальнення емоції та відволікає від сприйняття твору у його цілісності. З іншого боку, мінімальна корекція традиційного сценічного рішення в бік сценічної лаконічності (Харківська постановка) виявилася вдалою саме тому, що сценічні рішення не відволікають не передбаченими композитором деталями та символами, а сприяють процесу узагальнення емоції та підняття її з побутового на загальнолюдський рівень.

Інтонаційність, як унікальна сфера виразності виконавства, вимагає великої уваги як від співака-актора, так і від диригента і режисера – творців оперної постановки. Особливе значення, складність і глибину вона набуває у випадках новаторського режисерського втілення оперного спектаклю, бо можливі контрасти між музичним і сценічним планами створюють цілу палітру нових смислів, і їх логічний взаємозв'язок з відомим оперним твором іншої епохи вимагає від усіх учасників оперної постановки найвищого професіоналізму і бездоганного смаку, а також повного взаєморозуміння в роботі як над цілісною концепцією твору, так і над втіленням конкретного вокально-сценічного образу.

ВИСНОВКИ

Актуальність теми представленої кандидатської дисертації пов'язана з тим, що взаємодія в музиці суто музичних і позамузичних явищ продовжує залишатися у фокусі підвищеної уваги дослідників, які репрезентують як музикознавство, так і інші області гуманітарних знань. Все більш відчутна необхідність зв'язку музичної науки і практики звертає нашу увагу на певні синергетичні ефекти в музиці, і один з основних тут – це взаємодія власне музики (суто музичних, звукових, звуко-процесуальних закономірностей) і вербального тексту (сфери позамузичних проявів – конкретних образів, персонажів, подій і так далі).

Одним з понять, пов'язаних з вербальним текстом, який має свої специфічні якості, є «нарратив», що розуміється як сукупність пов'язаних між собою подій або вражень (як реальних, так і уявних, у тому рахунку художніх), що складають художній текст оповідного характеру. Нарративом вважається також процес презентації художнього тексту нарративного характеру – як літературного, так і іншої мистецької природи. Вивчення нарративного як особливої властивості (або комплексу властивостей) вокального музичного твору з нарративним текстом, його потенціалу, виконавської специфіки та особливостей сприйняття слухачем, буде актуально як в теоретичному, так і в практичному напрямках.

Огляд наукових джерел в рамках представленого дослідження насамперед стосується наукових праць з питань наратології як теорії оповіді (теорії наративу та напрямків її застосування, як теоретичних так і практичних; аналітичних моделей для дослідження механізмів дії та проявів нарративності художнього твору тощо). Теорія наративу почала розвиватися у 60-ті роки ХХ століття, цей процес набуває обертів і на сьогоднішній день має серйозний потенціал не тільки стосовно мовознавства, але й психології, філософії, мистецтвознавства. Ми спираємося на ґрунтовне дослідження теорії наративу німецького філолога та теоретика літератури Вольфа Шміда,

представника наратологічного підходу, «Наратологія». Ця комплексна наукова праця з її детальною системною характеристикою та окресленими шляхами подальших наукових розвідок має як теоретичне, так і практичне, зокрема, педагогічне значення. «Наратологія» В. Шміда є певним результатом розвитку теорії наративу, що представлений в першу чергу у наукових працях західно-європейських та американських лінгвістів, серед яких відомими та авторитетними є такі вчені, як Дж.-М. Адам, Р. Бароні, Р. Францозі, Д. Херман, В. Лабов, Дж. Фелан та П. Рабинович, С. Онега та Х. Ланда. Наукові розвідки інших вчених у цій галузі не мають такого всеохоплюючого системного характеру, як дослідження Шміда, вони найчастіше присвячені окремим аспектам наративу на прикладі конкретного художнього (а саме літературного) твору. В цьому контексті серед наукових результатів вчених – представників східноєвропейської науки, зокрема, української та російської, слід назвати статтю К. Куткової, що містить один зі стратегічних поглядів на наратив у дослідженнях ідентичності; наукові праці В. Тюпи, а саме статтю-нарис про сучасну наратологію; наукові статті В. Андрєєвої, О. Гуцуляка, В. Кривоноса, О. Леонтович, В. Сирова, дисертацію О. Леонтєєвої про точку зору в наративі на матеріалі порівняльного аналізу сучасних російських коротких оповідань і їх перекладів німецькою мовою. Треба згадати також дослідження у сфері теорії наративу М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Е. Маус, Чжао Іхена, Ван Мінге. Окремо відзначимо наукову працю музиколога К. Негуса, у якій предметом дослідження є наративний час у популярних піснях сучасної естради, але подібне дослідження є скоріше винятком із загального тезаурусу наратологічних розвідок.

Досвід отримання нової інформації шляхом засвоєння знань суміжних наук давно відомий своєю плідністю і перспективністю. Прикладом подібних знахідок в музикознавстві кінця ХХ – початку ХХІ століття став попит на тематику зі сфери соціології, психології, філософії, зокрема, в руслі впливу новітніх наукових підходів на самосвідомість потенційних носіїв сучасної когнації в художніх практиках. Своєрідний «перегляд» засад традиційного

музикознавства, що спричинений необхідністю вирішення певного кола «одвічних» питань музичного мистецтва, дав плідні результати саме завдяки взаємодії різних сфер гуманітарних знань, залученням їхніх теорій та когнітивних моделей у поле дії музичної науки, а також завдяки концентрації уваги музикологів на питаннях музичного виконавства.

Одним з традиційних питань для музичної науки є синтез мистецтв, взаємодія «чистої» музики з іншими мистецькими сферами, зокрема, словом та сценічною дією (остання, як правило, теж пов'язана зі словом). Актуальність цих питань підтверджується музичною практикою як минулого, так і сучасності, в якій питання виконання та інтерпретації музики зі словом завжди мають особливі додаткові завдання, цим словом обумовлені: фонетичні, інтонаційні, емоційні, смислові. Поглиблене вивчення цього питання спонукає звернутися до царини мовознавства, щоб засвоїти ті знання та когнітивні підходи, які мають стосунок до вербальних закономірностей. Зокрема, однією з цікавих теорій, що відображає особливості деяких вербальних текстів, є теорія наративу.

Необхідність залучення до наукового обігу виконавського музикознавства теорії наративу обумовлена прямими проявами культурно-детермінованих психологічних установок в області як композиторської творчості, так і музичного виконавства. Ці прояви можуть виглядати і як одиничні явища, і як ґрунтовні, зокрема, жанрові закономірності, що накладає на виконавця особливі завдання збереження жанрової специфіки виконуваного твору. І у камерно-вокальних, і у великих (в тому рахунку сценічних) вокальних жанрах виконавець, презентуючи свою виконавську версію, втілює образну концепцію, що в певних умовах має наративний характер, а це в цілому впливає на виконання і сприйняття. Історично зумовлена наративність психологічних установок на формування виконавських традицій сольного співу породжує особливе єднання слова та музики. Вступаючи в опозицію або перетинаючись, вони взаємодіють, створюючи в зонах своїх контактів безліч нових явищ, які нерідко виходять

за рамки сфери виконавських інтерпретацій; творять нові форми музичної комунікації, її етичні та естетичні виміри, що відповідають сучасним слухацьким установкам, ціннісним орієнтирам.

Отже, затребуваність теми дисертації обумовлена:

1) теоретичною і практичною необхідністю специфікації наративної теорії на ґрунті вокально-виконавської інтерпретації;

2) наявністю у композиторській та виконавській практиці різних з точки зору прояву наративу музичних жанрів, а також пов'язаних з ними актуальних питань виконавського втілення та інтерпретації в умовах сьогоденної культурної ситуації, яка позначена надзвичайним різноманіттям музичних стилів та жанрів, проблемами актуалізації академічного музичного мистецтва для сучасної публіки, питаннями розвитку музичної науки, зокрема, у взаємодії з іншими сферами гуманітарних знань;

3) відсутністю в науковому дискурсі з питань вокального мистецтва системної розробки аспектів заявленої теми.

У процесі розгортання логіки дослідження були задіяні наукові джерела з таких напрямків музичної науки і гуманітаристики: теорії і практики вокального мистецтва в історичному і методологічному аспектах; теорії музичної інтерпретації в аспектах музичного мислення, жанру, стилю і форми в музиці, виконавського процесу, зокрема, в ретрансляції на вокально-виконавську творчість; історико-культурологічних та музикознавчих теорій, пов'язаних з композиторською творчістю в області вокальної; мовознавчої, філософської, психологічної, зокрема, наративної проблематики.

У дослідженні представлена наративна теорія як частина музикознавчого апарату. У дисертації вперше визначено наратив як концепт гуманітарних наук (мовознавство, психологія, філософія) в аспекті певних передумов його залучення до науки про музику; введено до наукового обігу музикознавства ряд наукових джерел з наратології, які збагачують уявлення про основні тенденції та проблематику гуманітаристики; виявлено специфіку

вокально-виконавського мистецтва як сфери задіяння теорії наративу; охарактеризовані наративні жанри камерно-вокальної та вокально-сценічної музики; висвітлені інтерпретаційно результативні закономірності музично-виконавського процесу крізь призму наративу як жанрової ідентифікації; запропонована когнітивна модель наративно-виконавського аналізу інтерпретаційної діяльності вокаліста, створена на основі авторської класифікації проявів наративу; диференційовані і термінологічно визначені шляхом екстраполяції основних термінів і понять наративної теорії на музикознавчий понятійний апарат фактори наративно-виконавської драматургії, які у своїй взаємодії, спрямованій виконавцем, обумовлюють певний художній результат; розглянута наративна складова у виконавських трактуваннях окремих творів наративних жанрів, а саме балади та опери; визначено пріоритетні напрямки подальшого дослідження специфіки наративу у музичному мистецтві (семантичний, функціонально-структурний, жанровий, виконавський).

Підсумовуючи основні характеристики наративності, ми визначаємо, що в галузі музики наративність слід розуміти як особливу якість музичного твору, зокрема, вокального, що спирається на оповідальність (як вербальну, так і досягнуту засобами музичної виразності). Наративна оповідальність пов'язана, з одного боку, з послідовною подієвістю та нею обумовленою сюжетністю, з іншого боку, вона характеризується емоційною і етичною оцінкою оповідачем-натором (композитором та виконавцем) відображених подій. У вокальній музиці провідником наративу насамперед є слово, однак тільки ті жанри вокальної музики можна визначити як наративні, де власне сам словесний текст та його музичне втілення (як композиторське, так і виконавське) мають наративні якості. Це балада (камерно-вокальна музика) та опера (вокально-сценічні жанри). Баладу нами визначено як наративний жанр прямої дії, оперу як наративний жанр комплексної дії. Виконавська специфіка визначених наративних жанрів вокальної музики спирається як на

їх історично усталену жанрову природу та композиторське рішення, так і на комплекс виконавських засобів, обраний вокалістом-інтерпретатором.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка. *Избранное : социология музыки / сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хорумов.* Санкт-Петербург, 1998. С. 79–94.
2. Азбелев С.Н. Русские исторические песни. *Баллады. Исторические песни. Баллады.* Москва : Современник, 1991. С. 5-40.
3. Акулов Е.А. Драматургический анализ оперной партитуры. Москва : СОТ, 1968. 266 с.
4. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие [ред., Авт. предисл. П. А. Марков]. Москва : Всерос. театр. суспільство, 1978. 452 с.
5. Алексеева Л.Н. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов. *Комплексный подход к проблемам соврем. муз. образования: Сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского.* Москва : 1986. С. 86–100.
6. Анолли Л. Психология культуры : пер. с ит. Харків : Гуманит. центр Ю. С. Вовк, 2016. 480 с.
7. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник : сб. ст. / сост. С. С. Зив.* Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
8. Архипова И. К. Музы мои. Москва : Мол. гвардия, 1992. 221 с.
9. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва : Гос. музык. изд-во, 1947. 205 с.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Москва : Гос. музык. изд-во, 1947. 163 с.
11. Асафьев Б.В. Про оперу: Избр. ст. Ленинград: Музыка, 1985. 2-е видання, перероб. і доп. 344 с.
12. Асафьев Б. Речевая интонация / Под ред. Е. М. Орловой. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
13. Астрова Л. И. Вокальная речь как искусство слова и музыки. *Слово и музыка : Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова / Моск. гос.*

- конс. им. П. И. Чайковского ; [ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров]. Москва, 2008. Вып. 2. С. 109–129.
14. Багадунов В. А. Очерки по вокальной методологии. Часть II : учебное пособие. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», «Планета музыки», 2020. 476 с.
 15. Бибилова Т. П. К вопросу о психологии музыкального мышления. *Теория, история, психология музыкального искусства* : сб. ст. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Петрозаводск, 1990. С. 41–45.
 16. Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб.ст. Москва : Музыка, 1971. С. 26–64.
 17. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 206 с.
 18. Бонфельд М. Ш. О специфике воплощения конкретного в содержании музыки. *Критика и музыковедение* : сб. ст. Ленинград : Музыка, 1975. С. 93–104.
 19. Ванслов В. Опера и её сценическое воплощение. Москва: СОТ, 1963. 253 с.
 20. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 130 с.
 21. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.2. Интонация. Ч.3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
 22. Вербовая Н. Искусство речи. Москва : Искусство, 1977. 245 с.
 23. Вишневецкая Г.П. Галина : История жизни. Санкт-Петербург .: Библиополис, 1994. 526 с.
 24. Герсамія И. К проблеме психологии творчества певца. Тбилиси, 1978. 160 с.
 25. Говорухина Н. О. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова; Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20: Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С. 56—68.

26. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. Москва : Музыка, 1996. 350 с.
27. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.
28. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.
29. Гребенюк Н. До проблеми вокально-виконавської діяльності як виду художньої творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії і практики освіти* : Зб. наук. пр. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 1999. Вип. 3.С. 16–21.
30. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. С. 155—165.
31. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 69–86.
32. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наукова думка, 1979. 248 с.
33. Грица С.И. Украинская песенная эпика : [пер. с укр.]. АН УССР, Ин-т искусствознания, фольклора и этнографии им. М.Т. Рильского. Млсква : Сов. композитор, 1990. 258 с.
34. Гугнин А. А. Постоянство и изменчивость жанра. *Эолова арфа: Антология баллады*. Москва : Высшая школа, 1989. С. 7–26.
35. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск : Наука, 1985. 88 с.
36. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.

37. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва, 1988. С. 69–86. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского ; вып. 1).
38. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 1968. 675 с.
39. Доливо А. Речитативы в вокальном искусстве. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства* / Ред. колл. Л.А. Баренбойм, Л.С. Гинзбург, А.А. Николаев. Москва, 1962. Вып. 3. С. 179–219.
40. Доминго П. Мои первые чорок лет. Москва : Радуга, 1989. 304 с.
41. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград : Музыка, 1952. 450 с.
42. Євтушенко Д. Г. Питання вокальної підготовки. Історія, теорія, практика : [підручник] / Д. Г. Евтушенко, М. Михайлов-Сидоров. Київ : Мистецтво, 1963. 336 с.
43. Елина Н. Г. Развитие англо-шотландской баллады. *Английские и шотландские баллады*. Москва : Наука, 1973. С. 104–131.
44. Ерофеев В. Мир баллады. *Воздушный корабль: Литературные баллады*. Москва : Правда, 1986. С. 3–16.
45. Жимолостнова В. В. Балада й специфіка її перетворення у західноєвропейському музичному романтизмі : Автореф. дис ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2003. 15 с.
46. Жирмунский В. М. Английская народная баллада. *Английские и шотландские баллады*. Москва : Наука, 1973. С. 87–103.
47. Захарчук Т. Г. Композитор и певец: принципы стилистического диалога. *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. наук. ст. Мелітополь, 2003. Вип. XIII. С. 63–79.
48. Іваницька Я. А. Оперний спектакль як семіотичний об'єкт: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Нац. муз. акад. Укр. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
49. Иванов А. О музыкальном образе. Москва : Профиздат, 1968. 132 с.

50. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.
51. Игнатченко Г. И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонтали) : метод. рек. по курсам анализа муз. произведений, полифонии и гармонии: для студентов муз. вузов. Харьков : ХИИ. 1984. 19 с.
52. Каган М. С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург : Ut, 1996. 231 с.
53. Казанцева Л. П. Фактурные предпосылки воплощения авторского начала. *Фактура в системе музыкально-выразительных средств* : сб. ст. Красноярск, 1991. С. 44–51.
54. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
55. Кинцианс В. П. К вопросу о художественной интерпретации произведения искусства. Этика и эстетика. № 25. Київ : Вища шк., 1982. С. 106–111.
56. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* : сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Київ, 1988. С. 85–95.
57. Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
58. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1985. 23 с.
59. Ковтонюк В. Л. Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 8-16.

60. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве. *О музыке: проблемы анализа* : сб. ст. Москва, 1974. С. 344–365.
61. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140.
62. Конен В. Дж. Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы). *Этюды о зарубежной музыке* / В. Конен. 2-е изд., доп. Москва, 1975. С. 427–468.
63. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків, 2018. 480 с.
64. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработок в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
65. Костарев В. Строфичность и вокальное формообразование. *Советская музыка*. 1978. №12. С. 99—102.
66. Костюк А. Г. О теории музыкального восприятия. *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования* : сб. ст. / сост. А. Г. Костюк. Київ, 1986. 126 с.
67. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 16 с.
68. Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинградская гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1970. 22 с.
69. Кремлёв Ю. Интонация и образ в музыке. *Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и др. соц. стран* / Под общ. Ред. Б.М. Ярустовского. Москва : Музыка, 1965. С. 35–52.
70. Курышева Т. Театральность и музыка. Москва : Сов. композитор, 1984. 200 с.

71. Кутковая Е. Нарратив в исследовании идентичности. *Национальный психологический журнал*. 2014. № 4 (16), С. 23–33.
72. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2-е изд. Москва : Сфера, 2003. 343 с.
73. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 80 с.
74. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / Пер. с ит. Ю. Н. Ильина. Ленинград : Музыка, Денинг.отд-ние, 1972. 304 с.
75. Лемешев С. Я. Путь к искусству. Млсква : Искусство, 1982. 384 с.
76. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т.1. Москва, 1983. 696 с.
77. Лишанский Е. Я. Некоторые вопросы оперной режиссуры и воспитание певца-актера : рукопись. Архив НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 1959. 45 с.
78. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 312 с.
79. Лю Ся. Балада як наративний жанр камерно-вокальної музики. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. XXI. С. 123—136.
80. Лю Ся. Наратив у вокальній музиці: жанровий аспект. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2019. Вип. XVIII. С. 230—242.
81. Лю Ся. Специфіка дії наративу в оперному жанрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2019. Вип. 55. С. 170—183.
82. Лю Ся. Специфіка проявлення нарратива в музиці: жанровий аспект. *European Journal of Arts : Scientific journal*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 3. Р. 111—115.
83. Лю Ся. Специфіка прояву наратива у музичному мистецтві: жанровий аспект. *Музика півночі*. Хейлунцзян, 2018. №.38. С. 67, 123. (китайською мовою)

84. Магомаев М. Живут во мне воспоминания. Москва : АСТ, 2017. 320 с.
85. Мадышева Т. К проблеме интерпретации вокальной музыки. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования* : Сб. науч. тр. Харьков : ХДУМ им. И.П.Котляревского, 2005. Вип. 14. С. 334–336.
86. Мадышева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 28 с.
87. Мадышева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика: навч. посібник. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
88. Мазель Л. А. О двух типах творческого замысла. *Советская музыка*. 1976. № 4. С. 132–135.
89. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
90. Мазель Л. А. Эстетика и анализ. *Советская музыка*. 1966. № 12. С. 20–30.
91. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник для муз. вузов. Ч. 1. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
92. Максимов В. Анализ ситуации художественного восприятия. *Восприятие музыки*: сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва, 1980. С. 54–90.
93. Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ин-т искусствовед. фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. Киев, 1977. 26 с.
94. Малышев Ю. В. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник* : сб. ст. / редкол.: В. В. Задерацкий (ред), В. И. Зак, С. С. Зив (сост)]. Москва, 1987. Вып. 6. С. 265–275.
95. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. Київ : Муз. Україна, 1950. 180 с.

96. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* / отв. ред. Б. Ф. Егоров, 1974. С. 238–248.
97. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки: сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва, 1980. С. 178–194.*
98. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1983. 46 с.
99. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.*
100. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки: сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва, 1980. С. 178–194.*
101. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
102. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
103. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
104. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Ленинград, 1977. 231 с.
105. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / В. Г. Москаленко. Кинв : Клякса, 2013. 271 с. : ил.
106. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.*
107. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.*

108. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев : Киев: гос. консерватория, 1994. 157 с.
109. Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
110. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
111. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
112. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
113. Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки. *Музыкальное искусство и наука* : сб. ст. Москва, 1973. Вып. 2. С. 59–98.
114. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
115. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке : избр. исследования / Е. В. Назайкинский* ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. С. 371–391.
116. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 248 с.
117. Назаренко И. К. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. Москва : Музыкальное издательство, 1968. 624 с.
118. Николаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : Харківський нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського, 2017. 10. С. 180–198.
119. Панкратова В. Что такое баллада. *Музыкальные жанры*. Москва : Музыка, 1968. С. 29–30.
120. Переверзев Н. Исполнительская интонация. Москва : Музыка, 1989. 279 с.
121. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. Москва : Знание, 1984. 55 с.

122. Покровский Б. Воспитание артиста-певца и принципы К. С. Станиславского. *Советская музыка*. 1972. №1. С. 59–63.
123. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. Москва : ГИТИС, 2008. №4. 114–119 с.
124. Покровский Б. А. Размышления об опере. Москва : Советский композитор, 1979. 279 с.
125. Потеемина М. С. Балладный жанр: генезис и поэтика. Калининград : Изд-во КГУ, 2004. 94 с.
126. Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост., ред. и предисл. М. Г. Арановского. Москва : Музыка, 1967. 255 с.
127. Путилов Б. Н. Славянская историческая баллада. Млсква, Ленинград : Наука, 1965. 176 с.
128. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Київ : Муз. Україна, 1987. 179 с.
129. Раабен Л. Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. *Вопросы теории и эстетики музыки* / ред. Ю. А. Кремлев Ленинград, 1962. Вып. 1. С. 20–51.
130. Ражников В. Исполнительство как творчество. *Советская музыка*. 1972. № 2. С. 70–74.
131. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. Музыкальное исполнительство : сб. ст. / сост. и общ. ред. Г. Я. Эдельман. Москва, 1972. Вып. 7. С. 3–47.
132. Раппопорт С. О природе художественного мышления. *Эстетические очерки* : сб. ст. Москва, 1967. Вып. 2. С. 312–355.
133. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. Москва : Совет. писатель, 1978. 237 с.
134. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства. *Музыкальное искусство и наука* : сб. ст. / отв. ред. Е. В. Назайкинский. Москва, 1973. Вып. 2. С. 17–58.
135. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 56 с.

136. Рывина И. А. Введение в дисциплину «Оперный класс». Харьков, 1985. 17 с.
137. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
138. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
139. Сергієва О.В. Структура і функції тексту в ранніх балетах І.Стравинського: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
140. Сетдикова Ю.Б. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества : генезис и современные тенденции : автореферат дис. ... канд. философ. наук. Москва : МГУКИ, 2006. 24 с.
141. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве. Автореферат дисс. ... д-ра искусствоведения. Москва: 2007. 49 с.
142. Симоненко Н. Ю. *Нарративная песня в китайской лингвокультуре*. Автореф. дис. ... канд. филологических наук.. Красноярск : СФУ, 2015. 22 с.
143. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
144. Смирнов Ю.И. Восточно-славянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. Москва : Наука, 1988. 116 с.
145. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 220 с.
146. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки* : ст. и исслед. / А. Н. Сохор. Ленинград, 1981. Т. 2. С. 231–293.
147. Способин И. В. Музыкальная форма: учебник. 7-е изд. Москва : Музыка, 1984. 400 с.

148. Станиславский К.С. Работа актера над собой. – Работа над собой в творческом процессе переживания. – Дневник ученика. Москва : Художественная литература, 1938. 576 с.
149. Старчеус М. С. О коммуникативной направленности произведений в музыке XX века. *Вопросы музыкознания* / ред. К. И. Степаневич. Минск, 1981. С. 98–104.
150. Стахевич А. Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения. Сумы, 1991. 49 с.
151. Стахевич О. Г. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, 1997. 33 с.
152. Стахевич О. Г. Основы вокальной педагогики. Ч. 1: Природно-научные теории сольного пения. Курс лекций. Сумы : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.
153. Стахевич А. Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения. Сумы, 1991. 49 с.
154. Стахевич А. Г. Теоретические основы процесса постановки голоса в вокальной педагогике. Сумы, 1992. 89 с.
155. Стахевич А.Г. Учение о певческом голосе в оперной культуре Италии XVII – середины XIX веков : дис. канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев : Киевская консерватория им. П. И. Чайковского, 1993. 260 с.
156. Сунь Бо. Вокальна музика Г. Свиридова: параметри співтворчості виконавця і композитора. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 16 с.
157. Сухленко, И. Ю. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : Харк. нац.. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського, 2017. № 10. С.169–180.
158. Терентьев Д. Про взаємозв'язок музичної семантики й синтаксису. (До проблеми відображувальної здатності музики). *Питання методології радянського теоретичного музикознавства*. Київ, 1982. С. 18–25.

159. Титова Т. О пространственно-временной модели восприятия одногласия и многогласия. *Восприятие музыки: сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов.* Москва, 1980. С. 156–166.
160. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество в «жанре». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2002. Вип. 21. С. 31–38.
161. Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. *Критика и семиотика.* 2002. № 5. С. 5–31.
162. Уланд Л. О балладе. *Эолова арфа. Антология баллады.* Москва : Высшая школа, 1989. С. 556–562.
163. Ферман В. А. Основы оперной драматургии. Оперный театр. Москва : Худ. лит., 1961. 200 с.
164. Фурман В. Е. Оперный театр. Статьи и исследования. Москва : Музгиз, 1961. 360 с.
165. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики : наук.-поп. вид. [пер. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.
166. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт.* Москва, 1971, С. 65–94.
167. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
168. Хунюань У. Китайская художественная песня: история и теория жанра. Дис. ... канд. искусствоведения. Харьков : ХНУИ имени И.П.Котляревського, 2016. 231 с.
169. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 17 с.
170. Цао Хе. Специфика композиторской интерпретации в трилогии вокальных баллад Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя. *Вісник*

- Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. № 3. С. 99–105.
171. Цукер А. М. Особенности музыкального гротеска. *Советская музыка.* 1969. № 10. С. 42–45.
172. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
173. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность* : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. Москва, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
174. Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 2010. 144 с.
175. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2012. 16 с.
176. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
177. Шаповалова Л. В. Как возможно когнитивное музыковедение? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2010. Вип. 29. С. 565–578.
178. Шаповалова Л. Проблемы жанровой типологии. *Музыка.* 1984. № 3. С. 12–13.
179. Шаповалова Л. В. Рефлексия в контексте художественной культуры. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса* : сб. науч. материалов / Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1994. С. 52–56.
180. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
181. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.

182. Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. ст. Вип. 40. Харків: Видавництво ТОВ “С. А. М.”, 2014. С. 11–32.
183. Шип. С. О семиотических предпосылках музыкальной герменевтики. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2004. С. 7–17. (Наук. вісн. Одес. держ. консерваторії ім. А. В. Нежданової ; вип. 4, кн. 2).
184. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2008. 2-е изд., испр. и доп. 312 с. (Коммуникативные стратегии культуры).
185. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса [пер. з фр.]. Москва : Музыка, 1974. 262 с.
186. Юшманов В. И. Вокальная техника и её парадоксы. Санкт-Петербург : Изд-во ДЕАН, 2007. Изд. 3-е. 128 с.
187. Яковенко С. Б. Театр одного певца : о камерно-вокальном исполнительстве. Москва. : Знание, 1982. 56 с. (Новое в жизни, науке и технике. Серия «Искусство» ; № 6)
188. A Companion to Narrative Theory / [ed. by J. Phelan and P. J. Rabinowitz]. Oxford : Blackwell Publishing, 2005. 592 p.
189. Adam J.-M. The Narrative Sequence: History of a Concept and a Research Area [Electronic resource]. *Colloque International “Redéfinition de la séquence dans la narratologie postclassique”*, May 20-21, 2011. University of Fribourg. 14 p. Mode to access: https://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/The_narrative_sequence.pdf.
190. Baroni R. Introduction: The Many Ways of Dealing with Sequence in Contemporary Narratology. *Narrative Sequence in Contemporary Narratologies* / [ed. by R. Baroni, F. Revaz]. Columbus : Ohio State University Press, 2016. P. 1–11.
191. Cheesman T. The Shocking Ballad Picture Show: German Popular Literature and Cultural History. Bloomsbury Academic, 1994. 256 p.

192. Franzosi R. Narrative Analysis – Or Why (And How) Sociologists Should be Interested in Narrative [Electronic resource]. *Annual Review of Sociology*. 1998. vol. 24. P. 517–554. Mode of access: <https://www.jstor.org/stable/223492>.
193. Herman D. *Basic Elements of Narrative*. L. : Wiley-Blackwell, 2009. 272 p.
194. Labov W. *Narrative Analysis : Oral versions of Personal Experience* / W. Labov, J. Waletzky. *Essays on the Verbal and Visual Arts* / [ed. J. Helm]. Seattle : University of Washington Press, 1967. P. 12–44.
195. *Narratology: An Introduction* / [ed. by S. Onega and J. A. G. Landa]. NY : Routledge, 2014. 336 p.
196. Negus K. Narrative, Interpretation and the Popular Song. *Musical Quarterly*, 2012. 95 (2-3). P. 368-395.
197. Scott J. *Creative Writing and Stylistics: Creative and Critical Approaches*. L. : Palgrave Macmillan, 2013. 248 p.
198. Toolan M. *Language in Literature: An Introduction to Stylistics*. London : Routledge, 1998. 264 p.

ДОДАТОК

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Лю Ся. Специфіка прояву наратива у музичному мистецтві: жанровий аспект. *Музика півночі*. Хейлунцзян, 2018. №38. С. 67, 123. (китайською мовою)
2. Лю Ся. Наратив у вокальній музиці: жанровий аспект. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2019. Вип. XVIII. С. 230—242.
3. Лю Ся. Специфіка дії наративу в оперному жанрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2019. Вип. 55. С. 170—183.
4. Лю Ся. Балада як наративний жанр камерно-вокальної музики. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. XXI. С. 123—136.
5. Лю Ся. Специфіка проявлення нарратива в музиці: жанровий аспект. *European Journal of Arts : Scientific journal*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 3. P. 111—115.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді

викладено на таких конференціях:

1. Науково-мистецький проект «Практична музикологія»: «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 9-11 грудня 2016).
2. Науково-мистецький проект «Практична музикологія»: «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 07-10 грудня 2017).

3. XVIII науково-практична конференція українського товариства аналізу музики (Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 31 березня-1 квітня 2018).
4. Day of science «Hypertext of modern musicology» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 19 травня 2018).
5. Відкрита звітна науко-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22 лютого 2019).
6. XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 17-19 квітня 2019).