

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У СУЧАСНОМУ
РЕЖИСЕРСЬКОМУ ТЕАТРА
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ РЕНЕ ФЛЕМІНГ ТА КРІСТІНЕ ОПОЛАЙС)**

Магістерська робота
ПЕРЕПЕЛИЦІ ВАЛЕРІЇ ОЛЕКСІЇВНИ

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
НІКОЛАЄВСЬКА ЮЛІЯ ВІКТОРІВНА

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Підпис  ПІБ 

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ РЕЖИСЕРСЬКОМУ ТЕАТРІ.....	7
1.1. Питання інтерпретації у науковому колі	7
1.2. Взаємодія актора та режисера в оперному театрі XXI століття.....	11
Висновки до Розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ РЕНЕ ФЛЕМИНГ ТА КРІСТІНЕ ОПОЛАЙС (ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ).....	17
2.1. Образ Русалки з однойменної опери А. Дворжака	
2.1.1. Структурні особливості арії Русалки «<i>Měsíčku na nebi</i>» з першої дії.....	17
2.1.2. Інтерпретація образу Русалки у виконанні Рене Флемінг та Крістіне Ополайс.....	23
2.2. Образ Тетяни в опері П. І. Чайковського «Євгеній Онегін».....	31
Висновки до Розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51
ДОДАТКИ.....	55

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Вокально-сценічна інтерпретація – поняття, яке має велику функціональність. До вивчення даного питання продовжують звертатися і сьогодні, бо з появою нових режисерських тенденцій постають нові задачі перед виконавцями. Режисерський оперний театр апелює до кінематографічного мистецтва. Популярним стало запрошувати до постановок режисерів саме цього профілю задля збільшення глядацької уваги і створення нових образних схем. Під час роботи були окреслені деякі риси режисури класичних творів. Особливу увагу ми звернули на постмодерністські та авангардні тенденції, що проявляються у глибинному аналізі психології героя і пошуках прихованого сенсу в драматургії та музичній мові конкретного твору.

Традиційні опери у процесі трансформації набувають нових форм, що відображається на акторах, які є посередниками між композиторським, драматургічним та режисерським задумами. На прикладі двох творів нами був здійснений інтерпретаційний аналіз вокально-сценічних версій різних співачок, це дозволило нам досягнути процес взаємодії режисера та виконавця.

Роль артиста-вокаліста з позиції режисерського задуму в сучасному театрі потребує спеціального вивчення, що й робить дану тему актуальною.

Ми пропонуємо розглянути оперного співака нашого часу як об'єкта, яким оперує режисер, та самостійного об'єкта, якому дозволено бути творцем своєї ролі.

Оперний театр розвиває свої можливості, підпорядковується сучасним тенденціям і відображає проблеми та прагнення нашого суспільства. Тому в класичних операх ми бачимо стирання традицій і перенесення подій минулих століть в наш час. Отже, режисерські прийоми та задуми, які представлені на сценах світових театрів, є новаторськими, неординарними, цікавими своїми вирішеннями. До них можна віднести наповнення сюжету новими лініями та персонажами, трактування увертюри як невеликого трейлера, де на сцені ще до

початку дій глядач може побачити короткий зміст сюжету. Також режисер може дозволити собі змінювати послідовність актів. Зокрема на початку вистави показати фінал. Ці приклади можна продовжувати і далі.

Відповідно до цих нових тенденцій вимоги до вокалістів змінюються. Арсенал умінь артиста-вокаліста не повинен обмежуватися правильною вокальною технікою та акторською грою. Йому необхідно бути артистом, здатним створити яскраве шоу та виконувати сміливі, екстраординарні задуми режисерів.

Мета дослідження – виявити особливості вокально-сценічної інтерпретації у сучасному режисерському театрі (на прикладі творчості Рене Флемінг та Крістіне Ополайс).

Завдання:

- здійснити огляд наукової літератури, присвяченої питанню інтерпретації;
- здійснити огляд наукової літератури, присвяченої оперній режисурі;
- виявити жанрово-стильову специфіку опер «Русалка» А. Дворжака та «Євгеній Онегін» П. Чайковського;
- порівняти виконавські інтерпретації образу Русалки та образу Тетяни у виконавських версіях К. Ополайс та Р. Флемінг.

Об'єктом дослідження постає явище режисерського театру в сучасному оперному мистецтві. **Предмет дослідження** – особливості вокально-сценічної інтерпретації у сучасному режисерському театрі (на прикладі творчості Рене Флемінг та Крістіне Ополайс).

Матеріал дослідження – партія Русалки з однойменної опери А. Дворжака у режисерських постановках Отто Шенка (2015 р.) та Мері Циммерман (2017 р.); партія Тетяни з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін» у режисерських постановках Роберта Карсена (2007 р.) та Маріуша Трелінського (2011 р.) у виконанні Рене Флемінг та Крістіне Ополайс.

Методологія дослідження базується на сукупності загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища. Серед них наступні методи:

- *історичний метод* – дозволяє простежити формування сучасного режисерського театру;
- *генетичний метод* – допомагає простежити розвиток оперного театру;
- *жанрово-стильовий метод* – сприяє виявленню інтонаційних джерел та типологічних особливостей вокальної стилістики опери;
- *метод виконавського аналізу* – дозволяє охарактеризувати виконавські параметри зазначені композиторами даних опер;
- *порівняльна інтерпретологія* – дозволяє виявити особливості вокально-сценічної інтерпретації різних співачок в межах режисерських концепцій.

Теоретична база дослідження. Дослідження базується на наукових джерелах з такої проблематики:

- *теорія жанру та стилю в музиці* (Н. Говорухіна [3, 4], Л. Шаповалова [40]);
- *музична форма та оперна драматургія* (М. Черкашина-Губаренко [38], Л. Шаповалова [40]);
- *театрально-опера режисура та мистецтво акторської гри* (В. Вовкун [2], О. Ізваріна [12], П. Ільченко [13], А. Солов'яненко [33], С. Шутько [41]);
- *музична інтерпретація* (Н. Гребенюк [5, 6], О. Лисенко [16], Є. Лішанський [17], В. Москаленко [19], В. Неллі [21], А. Нескоромна [23], Ю. Ніколаєвська [24, 25], Г. Помпеєва [28], Л. Шаповалова [39]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що воно є одним з перших досвідів аналізу специфіки сценічно-виконавського

втілення образів Русалки з однойменної опери А. Дворжака та Тетяни з опери «Євгеній Онегін» П. І. Чайковського.

Практичне значення отриманих результатів представлено дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених композиторам, стилю, жанру, у навчальних курсах, пов'язаних з вивченням історії музики, історії виконавства, аналізу музичних творів, музичної інтерпретації, у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація. Результати дослідження були представлені у доповідях під час Міжнародної науково-практичної конференції «Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу», яка відбулася 22–23 лютого 2021 року в Національній музичній академії України імені І. П. Чайковського (див. Додаток А), XXIV Всеукраїнської молодіжної науково-творчої конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» 8-9 грудня 2021 року в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової (див. Додаток В); III міжнародної науково-творчої конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» у травні 2022 року в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського.

Структура. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ РЕЖИСЕРСЬКОМУ ТЕАТРИ

1.1. Питання інтерпретації у науковому колі

Інтерпретація як наука сформувалася лише у середині ХХ століття. Поняття терміну походить від латинського «*interpretatio*» – роз'яснення, тлумачення. У словнику української мови знаходимо визначення: «Інтерпретація – розкриття змісту чого-небудь; пояснення, витлумачення. Творче розкриття образу або музичного твору виконавцем» [32, с. 39]. Інформацію про першу наукову працю про інтерпретацію опублікував у 1955 році італійський правознавець, історик і філософ Еміліо Бетті під назвою «Загальна теорія інтерпретації» (знаходимо у словниках) [10]. У своєму дослідженні науковець задається таким важливим питанням, як передача автентичного задуму автора інтерпретатором. Чи правильно розуміє інтерпретатор авторську ідею та чи не привносить інший індивідуальний сенс у роботу автора? Саме поняття інтерпретації Е. Бетті визначає як «процес, в якому задіяні три сторони: суб'єктивність автора, суб'єктивність інтерпретатора і репрезентативна форма, яка виступає як посередник, через якого здійснюється їх повідомлення».

До питання репрезентативності¹ звертається науковиця О. Лисенко у дисертації «Художня інтерпретація в системі категорій музичного виконавства». Вона виділяє окремий репрезентативний рівень організації виконавської діяльності. «Репрезентативний – рівень мовної комунікації, семантичної репрезентації виконавського тексту, як реалізації в конкретних виконавських засобах інтонаційно-комунікативних моделей...» [16, с. 6].

У новітньому філософському словнику проблема інтерпретації визначається як одна з «...фундаментальних проблем гносеології, логіки,

¹ Репрезентативний – характерний, типовий для чого-небудь.

методології науки, філософії мови, семіотики, теорії комунікацій та інших» [9]. Науковиця Ю. Ніколаєвська звертається до поняття комунікації у своїй статті «Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології». Теоретик визначає, що «співвідношення комунікації та інтерпретації розкривається через концепт “комунікативна стратегія”» [24,с. 99]. Таку стратегію авторка визначає як «різні способи буття мислення, що інтерпретує для створення простору спілкування (поза текстом, у тексті) Homo interpretation» [24,с. 105].

Нагадаємо, що музична інтерпретація є одним із проявів інтерпретації в цілому. Музичний словник дає нам наступне формулювання: «Інтерпретація – художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики художніми та технічними засобами виконавського мистецтва» [11]. Музична інтерпретація виникає та починає розвиватися в середині 18 століття, коли поняття «виконавець» стає самостійним. До цього часу композитор сам виступав у цій ролі. Поступово почали з'являтися артисти, що не писали власних композицій, а лише виконували твори інших авторів. Так у 19 столітті формуються різноманітні виконавські стилі та постать інтерпретатора починає представляти науковий інтерес.

Важливою складовою музичної інтерпретації науковець В. Москаленко виділяє музичне інтерпретування – «організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразно-змістовних можливостей музичного твору» [19, с. 13]. Особливу увагу привертає той факт, що теоретик не погоджується з запропонованим визначенням інтерпретації у музичному словнику і наголошує на тому, що інтерпретатором є кожен, «чия діяльність, так чи інакше, пов'язана з розкриттям сутності музичної думки, з розумінням її виразно-змістовного потенціалу» [19, с. 9-10]. Таку ж думку з цього приводу має О. Лисенко. Науковиця підкреслює універсальність художньо-пізнавальних процесів та їх прояв «...в усіх специфічних областях

художньої діяльності...». Також авторка пропонує підвести поняття «музичної інтерпретації» під біль широкє – «естетична інтерпретація», область прояву якої «...перевищує сферу художньої діяльності і безпосередньо пов'язана з естетичною діяльністю та естетичною свідомістю» [16, с. 9].

Головним завданням інтерпретації, на думку В. Москаленко, стає «формування художньо-самостійної версії музичного твору», що дає змогу говорити про такі поняття як «твір композитора» та «твір виконавця» [19, с. 12]. Враховуючи це, музиканта можна розглядати як адресата інформації, яку він отримує від композитора, та як джерело інформації для слухачів. Саме тому, за думкою О. Лисенко, можна говорити про те, що головною фігурою процесу музичної комунікації є виконавець [16, с. 6].

Науковець Л. Шаповалова визначає інтерпретацію як «особливий дискурс філософських роздумів про роль центрального суб'єкта в комунікативній тріаді “композитор – виконавець – слухач”. Виконавець як тлумач – інтерпретатор – володіє “ключем” до розуміння специфіки музики як спілкування» [39, с. 295]. Ю. Ніколаєвська відмічає, що сьогодні форми буття твору та співвідношення в сформованій ієрархії “композитор-виконавець-слухач” зазнають змін. На її думку «представлене втрачає свою актуальність, стаючи «повсякденним», зв'язки та контексти твору стають відносними, мобільними» [24, с. 101]. Вчена вважає, що «за допомогою особливих механізмів комунікації Людина, що інтерпретує здатна змінити поле сенсу, що виникає в системі “текст-твір”» [24, с. 99] та пропонує схему смислового поля комунікації та роль Людини, що інтерпретує [24, с. 102] :

Людина, що музикує

Людина, що інтонує/
контонує

Людина, що артикулює

Людина, що інтерпретує

На думку Ніколаєвської Ю. В. інтерпретатор є «не тільки суб'єкт виконавства, але й знаковий образ людини культури Новітнього часу і, відповідно, модус її пізнання» [24, с. 106]. Це відноситься не тільки до інтерпретатора-інструменталіста, але й до інтерпретатора-вокаліста.

Науковець Л. Шаповалова відмічає складові музично-комунікативної системи у вокальному мистецтві: «...суб'єкт діяльності — співак-інтерпретатор; об'єкт - художній світ музики (в сукупному бутті музичних творів, яке в “живому тексті” культури стає суб'єктом) і результат їхнього спілкування – виконавська концепція» [38, с. 296]. При розгляданні інтерпретації співака важливо враховувати природні здібності вокаліста, його музикальність, акторську майстерність, середовище, що сприяє творчому розвитку або гальмує його, вокальну школу, до якої він належить, особливості мислення, що робить його яскравою індивідуальністю та багато іншого. У своїй роботі дослідниця Н. Гребенюк [5] розробила систему взаємопов'язаних факторів, яка допомагає зрозуміти шляхи формування творчої індивідуальності співака. А саме: психофізіологічні задатки, характерологічні особливості, спрямованість на виконавську діяльність та естетичні потреби співака, світовідчуття та світогляд співака, установка на сприйняття й відтворення світу в художніх образах, усвідомлені й неусвідомлені моменти у виконавстві.

Специфікою вокального мистецтва є наявність не тільки музики, а ще й слова. Тому завдання співака – передати задум як композитора, так і автора літературного тексту. Також важливим аспектом яскравої інтерпретації вокаліста є уміння створити переконливий образ. На сцені виконавець в деякій мірі не вільний у своїх проявах передачі емоцій. Для нього існують інтонаційно-ритмічні рамки, створені композитором. Про це пише Ю. Лішанський у своїй статті «Деякі питання оперної режисури та виховання співака-актора». Автор відмічає, що яким би щирим співак не був на сцені, він завжди «повинен підкорювати свої емоції паличці диригента» [17, с. 121]. Головним засобом

виразності при цьому має бути саме звук. Важливо шукати неповторну інтонацію, жест чи особливу деталь, у якій сфокусується вся сутність образу, тим самим зробивши інтерпретацію унікальною. Показником високого рівня майстерності при створенні правдивого героя є простота. Саме вона дозволяє відчутти глядачеві щирість, справжність, життєвість образу. Сьогодні персонажі багатьох опер мають давно сформовані кліше. Науковець наголошує на необхідності переглянути, як окремі образи, так і трактування в цілому, спираючись в першу чергу на музику. «Актор-співак повинен бути до такої міри внутрішньо наповненим, щоб йому захотілося співати, щоб він не міг не співати, тоді він буде переконливим та заразить глядача зерном ролі, а не голим блиском однієї вокальної майстерності» [17, с. 123].

1.2. Взаємодія актора та режисера в оперному театрі XXI століття

Сучасний музичний театр – це творчий організм, який постійно розвивається, якому необхідно крокувати в ногу з часом, висловлюючи тенденції розвитку суспільства. Зміни стосуються темпоритму сьогодення, вподобань, пріоритетів, способу життя в цілому – і неминуче зачіпають театр. Ці перетворення протікають якби непомітно для самого театру, адже артисти, режисери, диригенти є членами сучасного суспільства і живуть за його законами, які формують їх мислення, психологію. Але поступово, вони змушують переосмислити звичні художні засоби, вдатися до пошуку нової сценічної мови, нових сценічних форм, жанрових варіантів. Результати цих змін впливають і на характер професійних відносин режисера з артистом в роботі по створенню вистави в цілому і вокально-сценічного образу зокрема. На побудову цих професійних відносин впливає безліч факторів. Зокрема, особистість артиста характеризується рівнем ерудованості та професійної підготовки, обсягом і швидкістю сприйняття, глибиною і багатосторонністю мислення, життєвим

досвідом, індивідуальними особливостями артиста (темперамент, комунікабельність та інше).

Постає питання побудови професійних відносин режисера та співака. Чи створює режисер сценічний образ, виходячи з індивідуальності артиста, або пристосовує потрібні йому якості співака до задуманного образу, не піклуючись зберегти цілісність індивідуальності артиста.

Саме режисер сьогодні – головна постать в оперному театрі. Без сумніву його можна назвати «рушійною силою» у театральному світі. Провідні режисери нашого часу визначають напрямок розвитку оперного мистецтва. В. Вовкун відзначає: «Ретроспективний аналіз дає підстави стверджувати, що, визначальними і безроздільними господарями вистави спочатку були співаки, потім обличчя театру визначали диригенти. На початку минулого століття на перші позиції вийшли сценографи, а зараз настав час розвитку оперної режисури» [2, с 209].

XXI століття характеризується пошуком нових форм та жанрів, неординарних задумів та епатажних рішень. З кожним днем публіці стає замало видовища, класичні вистави занадто нудні та примітивні. У цій «гонці» за увагу глядача, на жаль, часто страждає авторський задум, ідея композитора. На думку С. Шутько: «Слабким місцем сучасної музичної режисури є розмитість задуму вистави, а то й повна його відсутність» [41, с.206]. Дослідниця А. Нескоромна розглядає появу в опері режисерів драми та кіно. На її думку це несе негативний вплив, адже вони мало знайомі зі специфікою жанру та не вміють читати нотний текст. З матеріалом знайомляться по аудіо або відео записам, використовують неприпустимі раніше прийоми, «...які змінюють не лише форму, але й зміст класичних оперних вистав» [23, с. 13]. У зв'язку з цим постає питання подальшого існування такого жанру як опера. «Хтось характеризує стан сучасної опери як передсмертну агонію» – пише М. Черкашина-Губаренко [38, с. 69]. На це питання висловлює чітку позицію дослідник В. Вовкун:

«...пробудження активного творчого експерименту щодо режисерсько-постановочних рішень є закономірною та актуальною тенденцією розвитку опери, як жанру» [2, с. 210].

У сучасних постановках ми бачимо відмову режисерів від концепцій, у центрі яких постає музика або драма. На перший план виходить театральність, що у своїй основі має жест та гру. За словами науковиці М. Черкашиної-Губаренко: «Вистава складається як самостійний і новий художній текст, який має увійти в резонанс із двома вже існуючими у творі пластами» [38, с. 78]. Від виконавців сьогодні вимагають не тільки досконало володіти різними вокальними техніками та акторською грою, а ще й мімікою, пластикою, жестами. С. Шутько підкреслює: «В останні роки спостерігається певний “пластичний бум”, що не може не вплинути на оперний театр, який за своєю музичною сутністю більш пластичний ніж драматичний» [41, с. 209]. Так польський режисер Маріуш Трелінський використовує пластику, як прийом відтворення емоційного стану героїв. У своїх виставах він завжди звертається до елементів сучасної хореографії, що є непростим завданням для вокалістів, адже вони повинні зосередитися не тільки на співі та мізансценах, але й на мові жестів. Особливо яскраво цей прийом виглядає в моменти звучання соло оркестру, коли музика та рух, як одне ціле, розповідає слухачеві про переживання персонажів. «Я вважаю, що ми маємо шукати нові виміри у розумінні традицій. Опера – це вид мистецтва, який постійно еволюціонує та рухається вперед. Її можна і потрібно розглядати у новому контексті. Мене цікавлять сучасні ідеї, що містяться у творах» – зазначає режисер [18].

За для успішної постановки вистави необхідне повне порозуміння та довіра між режисером та артистами. В. О. Неллі відзначає: «Режисерові необхідна благородна витонченість психолога, гостра спостережливість розвідника, непереборна логіка вченого» [21, с.126] за для того, щоб зацікавити співаків, захопити їх своєю ідеєю, допомогти створити яскраві образи. У його

праці «Про режисуру» можна визначити основні завдання, які стоять перед режисером при роботі з артистами:

1. Вміння донести п'єсу або окрему сцену «коротко, стисло, конкретно і образно, виділивши при цьому найістотніше» [21, с. 8].
2. Мета постановки не повинна бути абстрактною, а навпаки – конкретною та емоційною, «... тобто хвилювати творчу природу режисера, збуджувати його фантазію, мобілізувати волю» [21, с.105]. Важливо, щоб вона зацікавила і артистів – «... дала режисерові щасливу можливість для того, щоб захопити актора» [21, с.105].
3. Сценічний образ – це кропітка, ретельна, тривала робота режисера та артиста. «Їм допомагає вміння робити висновки на підставі іноді дрібних, іноді скороминущих вражень» [21, с.108].
4. Актор завжди іде від себе, «...перевтілюючись, лишається самим собою...» [21, с. 9]. Важливо розуміти, що інтелектуальні можливості, світосприйняття, морально-етичні якості «...переходять і в його сценічний витрвір» [21, с. 11].
5. Завдання режисера допомогти актору взаємодіяти з партнерами, організувати живі стосунки між ними [21, с.101].

Канадський оперний та театральний режисер Роберт Карсен зазначає, що головним для режисера є розуміння сенсу опери, її значення для тієї людини, яка її створила. Адже ми інтерпретуємо мистецтво, ми самі не пишемо твір, не пишемо музику і текст.

«Я не створюю самостійне мистецтво, надихаючись при цьому музикою. Моя робота в тому, щоб опера виглядало потужньо. В першу чергу мене цікавить робота композитора, чому він вибрав цей текст, захотів написати твір таким, який він є. Після цього я можу почати думати про що цей твір» — каже Р. Карсен [29].

Дуже цікава алхімія існує між словами і музикою. Вони дивним чином можуть зливатися, тому що часто буває що інтелектуально конкретний елемент укладений в словах, в яких є сенс, який зрозумілий кожному, хто розмовляє на цій мові і може бути переведений. Також є музика — вона не має конкретного сенсу, вона емоційна і абсолютно абстрактним. Коли режисер складає їх разом, то отримує щось неймовірне! Якщо баланс виявляється правильним, то це повинно задовольняти і розум, і серце.

На думку канадця: «Енергія між розумом і серцем — це вкрай важливо. Я намагаюся працювати так, щоб публіка думала і відчувала. Я не хочу, щоб було занадто емоційно, інакше це, врешті-решт, стає сентиментально. Але і не дуже інтелектуально в той же час, щоб ти не забував про свій емоційний досвід» [29].

Р. Карсен ніколи нічого не записує в партитурі. Вся концепція в голові, тому що людина з якою він працює може мати кращу ідею. Режисер переконаний, що треба підлаштовуватися під тих хто грає. «Я дуже часто вношу зміни, якщо у мене є кілька артистів, які грають одну й ту ж саму роль. Я від них ніколи не вимагаю грати однаково, адже одному підходить одне, а іншому це може не підійти» [29].

Висновки до Розділу 1

В першому Розділі ми розглянули дослідницькі праці, присвячені виконавській інтерпретації та питанням режисерського функціоналу.

Інтерпретація є молодого наукою. Перша наукова праця «Загальна теорія інтерпретації» вийшла у 1955 році. Її автором став італійський правознавець, історик і філософ Е. Бетті. На сьогоднішній день питанню інтерпретації присвячено досить багато досліджень. Науковці розглядають різні сценічні версії, виділяють основні тенденції роботи артиста-вокаліста. У зв'язку з активними змінами режисерських поглядів на акторську інтерпретацію необхідно доповнювати вже існуючі розвідки новими відомостями, бо вокальна

інтерпретація оперних партій сьогодні відходить на другий план та підкорюється режисерській диктатурі.

У ХХІ столітті головною постаттю в оперному театрі є режисер. Визначальними і безроздільними господарями вистави спочатку були співаки, потім обличчя театру визначали диригенти. На початку минулого століття на перші позиції вийшли сценографи, а зараз настав час розвитку оперної режисури. Саме режисерські ідеї та винаходи дають поштовх сучасним музичним тенденціям. Бажання привернути увагу глядача змушує режисерів шукати неординарні ідеї та екстравагантні концепції, що перетворює театр на забаву, де губиться композиторський та драматургічний задум. А іноді навпаки, завдяки збагаченню персонажа глибинним психологізмом вистава зі звичним сюжетом перетворюється на вражаючий та унікальний витвір мистецтва. Якщо поглянути на сучасні режисерські тенденції виникає питання побудови професійних відносин режисера та співака. Хто з них головний під час створення образу героїв опери? Чи можливий в сучасному театрі компроміс або ж існують жорсткі рамки у цьому питанні? Тож нам потрібно звернутися до проблем інтерпретаційних підходів артистів-вокалістів. Режисура ХХІ ст. демонструє велику прихильність до реалізму почуттів, де артист має наблизити себе до глядача, до проблем сьогодення та інтерпретувати свій персонаж не з точки зору задуму композитора та драматургії, а з точки зору буденного.

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ РЕНЕ ФЛЕМІНГ ТА КРІСТІНЕ ОПОЛАЙС (ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ)

2.1. Образ Русалки з однойменної опери А. Дворжака

2.1.1. Структурні особливості арії Русалки «*Měsíčku na nebi*» з першої дії. Музика опери «Русалка» А. Дворжака зачаровує своєю красою музикантів всього світу. Вона звучить на провідних оперних сценах у несподіваних режисерських втіленнях, неперевершених вокально-акторських інтерпретаціях, різноманітних оркестрових виконаннях. Одним з яскравих номерів опери є арія Русалки з першої дії, яку часто співачки обирають на концертні виступи. І це не дивно, бо композитор тонко відчував природу голосу ліричного сопрано та зумів створити шедевр, який показує красу тембру, діапазон, володіння вокальною технікою та різноманітними динамічними відтінками. І разом з цим виконавиця повинна ввести слухачів у таємничу атмосферу, створивши образ дівчини, наділеної магичною силою.

У «Словнику української мови» знаходимо визначення: «Русалка – за народними повір'ями — казкова водяна істота в образі гарної дівчини з довгими розпущеними косами й риб'ячим хвостом; водяна німфа» [32, с. 911]. У фольклорі багатьох народів зустрічається це магичне створіння. Але воно має різні імена – ундіна, морська діва, мавка та інші. Цей образ надихнув митців на створення всесвітньо відомих шедеврів. У літературі: казки Г. Х. Андерсена «Русалонька» та О. Толстого «Русалка», п'єса Лесі Українки «Лісова пісня», драма О. Пушкіна «Русалка», балада Я. Щоголева «Лоскотарки», вірші М. Лермонтова «Русалка», Л. Боровиковського «Заманка»; у живописі: А. Чауч «Чари», В. Пружковський «Русалки», К. Маковський «Русалки», Н. Бломмер

«Нявки»; у музиці: опери Е. Т. А. Гофмана «Ундіна», О. Даргомижського «Русалка». Ця магічна істота по своїй природі балансує між добром і злом. З одного боку, її певні людські якості проявлялися у позитивних вчинках, а з іншого, як створіння надприродне, – вона могла звабити та втопити хлопця, зіпсувати врожай та інше. У словниках [30] знаходимо таку інформацію: «Місцями існували вірування, що русалки можуть задавати загадки і залоскочують до смерті того, хто не зможе дати правильної відповіді... Подекуди ототожнювалися з янголами, уявлялися одягненими в біле, або навпаки — як нечиста сила... На відміну від інших подібних істот, зустріч з русалкою... зазвичай все ж вважалася доброю ознакою чи свідчила про високі моральні якості людини, безгрішність». При зверненні до образу русалки автори часто самі обирають, якими більше якостями наділити її. Так, у Лесі Українки в «Лісовій пісні» Мавка сповнена доброти та любові. Вона живе красою навколишнього світу та є символом чистоти і ніжності. У казці О. Толстого русалка стає причиною гибелі головного героя. У Х. Андерсена русалки представлені, як мирні істоти, які не бажають людям зла, а навпаки прагнуть їм допомогти. Головна героїня казки «ніжна і прозора, як пелюстка троянди» [1, с. 3]. Вона зберігає у своєму серці велике самовіддане, жертвне кохання. Сюжет саме цієї казки був покладений в основу лібрето опери А. Дворжака. Але, на відміну від оригіналу, де Принц залишається зі своєю нареченою, а Русалка кидається у морську безодню, любов головних героїв взаємна. Принц, виснажений тугою, шукає зустрічі з милою серцю Русалкою та, незважаючи на попередження про її смертельний дотик, кидається в її обійми та помирає, бо життя немає сенсу без коханої.

Надзвичайної краси арія Русалки з першої дії «*Měsíčku na nebi*» – це сповідь дівочого серця, що прагне до свого коханого. Вона сповнена надій, передчуттям зустрічі, любовної муки та безкінечної ніжності. Незважаючи на те, що Русалка є казковим персонажем, створінням природи, що належить до стихії

води та має магічну силу, її почуття та мрії людські. Ніжна, жіночна, щира, закохана героїня звертається до Місяця, як до свого друга та помічника з проханням показати Принцу її образ та повідати про безмежне кохання до нього. Образ Місяця використовується у фольклорі усіх країн світу, в художній літературі, музичному та образотворчому мистецтві. Цей природний супутник планети Земля з давніх часів є об'єктом спостереження для людей. Вченими було доведено, що він впливає не тільки на погоду, приливи та відпливи, врожай, але й на психіку людини. Проте для закоханих Місяць є символом романтичності та таємничості. Тому в опері він виконує особливу роль. В години, коли місячне сяйво розливається по землі, все магічне оживає, посилює свою дію та підкреслює образ таємничого ворожіння Русалки. Особливо сприйнятливим до чар в цей час виступає Принц, занурений у сон. Його свідомість перебуває у бездієвому стані, в той момент, як підсвідомість відкрита до впливу. Мелодія вокальної партії арії Русалки зачаровує, а звучання оркестру вводить слухача у магічну атмосферу, малюючи картину таємничого казкового світу. Цей емоційний стан проступає вже у вступі.

Відкривається арія *solo* арфи, тембр якої характеризує сутність образу героїні, а арпеджовані пасажи імітують плескіт морських хвиль. Слід зазначити, що звучання цього струнно-щипкового інструменту є одним з лейттембрів головної героїні. Доповнюють темброву характеристику Русалки дерев'яні духові (кларнет, флейта, гобой) та струнні (в першу чергу скрипки). Так, у вступі до арії, після звучання арфи на перший план виходять дерев'яні духові інструменти, котрі ведуть мелодичну лінію дубльовану в терцію. Функція акомпанементу доручена струнним та мідним духовим, які, незважаючи на природню яскравість тембру, звучать м'яко та тендітно. Таємничості та казковості надає *ritenuto* та загальне затухання звуку перед безпосереднім вступом голосу, наче відтворюючи завмирання серця перед зустріччю з коханим. Русалка звертається до Місяця, який світить з небес, не знає кордонів, все чує та

бачить і може сказати, де перебуває її коханий. У першому приспіві вона закликає небесне світило зупинитися хоч на хвилику та повідати де милий серцю друг.

Такий образ створюється за допомогою комплексу музично-мовних засобів. Так розмір 3/8 надає звучанню особливої легкості, танцювальності. Динамічна драматургія вибудовується за принципом контрасту. Загалом арія написана у куплетно-строфічній формі. Заспів – ніжний та спокійний, приспів – широкий та розгорнутий, більш насичений за динамікою; у ньому створюється відчуття пришвидшення темпу через зміну фактури у супроводі, котра стає акордовою – співзвуччя рухаються у висхідному напрямку шістнадцятими. Часто використовується пунктирний ритм. Вокальна партія в куплеті декламаційно-пісенна, а у приспіві посилюється кантиленність за рахунок розспівів та мелізматичних прикрас.

Звучання арфи, яке виконувало функцію передачі романтичного стану героїні у вступі, в подальшому змінює свій характер. Воно набуває тривожних передчуттів за допомогою пасажів, які посилюються репетиціями у струнних.

У другому куплеті Місяць стає ніби посередником між Русалкою та Принцом. Завдяки чарам вона хоче передати свої обійми коханому та через місячне сяйво нагадати йому її образ, змусити мріяти про неї. Хоча це куплетно-строфічна форма, відбувається деяке відходження від традиційної структури, оскільки розділ, який виконує функцію приспіву, текстово змінюється. На нашу думку, таку форму можна визначити як подвійну куплетну чи як двочастинну форму, яка повторюється двічі з різним поетичним текстом. Тут Русалка просить Місяця звернутися до Принца та розкрити таємницю її дівочого серця. Нехай він знає, як вона чекає на нього.

Завершується арія кодою, що побудована за крещендуючим принципом. Починається як заклик коханого, ніби магичне заклинання. Цьому сприяє низький регістр у вокальній партії, динаміка *piano*, скандування на одному звуці,

наближення ритму до розмовного. Фінальною крапкою у семантиці поетичного тексту постають слова «*нехай він прокинеться з думкою про мене*». Цей вираз підкреслюється музичною кульмінацією, що розміщена після змістовної. Мелодія спочатку поступово, а потім стрімко здійснюється вгору до найвищого звуку вокальної партії, тим самим зміщуючи кульмінацію всієї арії з крапки золотого перетину на кінець.

Хочеться звернути увагу на інтонаційність, як важливий аспект у виконанні. Нагадаємо, що поняття інтонації включає в себе поєднання ритмічного та мелодійного. З ритмічної точки зору у першому куплеті рух у розмірі $3/8$ восьмими тривалостями створює плинний безкінечний розвиток мелодії. Завдання вокалістки співати виключно *legato*, незважаючи на те, що кожному складу відповідає одна нота. У кінці виразів зустрічаються дві ритмічні формули, які чергуються: перша – дві шістнадцяті та дві восьмі; друга – шістнадцята та восьма з крапкою, що зміщує акцент з першої долі. Такий ритм не допомагає, а навпаки, ускладнює плавний біг вокального звуку. Всі вирази вимагають довгого, рівного дихання та м'якої атаки. Зі звуковисотної точки зору мелодичні інтонації повертаються до звуку h^1 , як опорного у вокальній партії. Такі звороти наближують арію до народної пісенності. Особливу увагу слід звернути на вказані у нотному тексті акценти у першому куплеті. У початковому виразі композитор наголошує другу долю такту, у другому – акцентує третю, у наступному – першу долю другого такту. Таким чином композитор виставляє смислові наголоси так, що виділяються окремі слова, які він вважає важливими у поетичному тексті – «*Měsíčku*» («*Місяць*»), «*tvé*» («*твій*»), «*bloudíš*» («*ти бродиш*»). Таке різноманіття акцентів вказує на народну основу музики. Все це надає змогу вокалісту надати своєму виконанню виразності та проникливості. Останні рядки літературного тексту композитор повторює двічі в різній звуковисотній позиції, тим самим підкреслюючи їх вагу. Мелодія включає череду малосекундових низхідних інтонацій, які звучать мов прохання, у

поступово зростаючій теситурі. Цей висхідний хід далі заповнюється гамоподібним низхідним рухом. Чистота виконання вузьких інтервалів, а також низхідних мелодій завжди вимагає ретельної уваги вокаліста. Легкість та граціозність вокальній партії додає тиха динаміка всього куплету від *piano* до *pianissimo*, що потребує великої співацької майстерності володіння диханням. Перед приспівом звучить виразна та чуттєва фермата.

За рахунок розширення діапазону, гамоподібних рухів, дрібних тривалостей та витончених мелізмів приспів набуває палкого, емоційного характеру, що посилюється позначенням у нотах *molto espressivo*. Широкий октавний хід на початку потребує наповненого, польотного звучання голосу. Єдина вокальна позиція, опора звуку та добре утримане дихання дозволять виконавцю впоратися з цим завданням. Тип мелодичного руху, заснований на зміні коротких та довгих тривалостей у висхідному та низхідному напрямку, нагадує погойдування морських хвиль і в одно час передає внутрішній схвильовано-піднесений стан героїні. Основним динамічним відтінком так і залишається *piano*. Тільки у другій частині приспіву композитор акцентує верхні ноти мелодії та вказує відтінок *mf*. Довгі вирази необхідно співати на одному диханні, а всі останні ноти у них потребують філірування звуку. Такі технічні складності є показником високого професійного рівня вокаліста.

Другий куплет має деякі відмінності від першого. У мелодичному плані наприкінці другого та третього виразу з'являється розспів окремого складу дрібними тривалостями, що надає більшої виразності, а також в останній фразі куплету чуттєвий висхідний хід по звуках домінантового тризвуку на *pp*. Слід відмітити використані у цьому куплеті дві *ritenuto*, на відміну від однієї у першому.

Надзвичайно тонко композитор малює внутрішній стан героїні, в першу чергу, за допомогою динаміки. Наголосимо, що постійне *p* та *pp* вимагає від вокаліста володіння технікою *sotto voce*. Насичена динаміка, а саме *f*, з'являється

тільки наприкінці другого проведення приспіву. Так, ми розуміємо, що ця арія – неймовірно інтимна, потаємна, щира сповідь дівочого серця, яке сповнене чистих та, в одно час, глибоких почуттів. І завдання вокаліста – відчутти цю тонку грань відтінків *p* та *pp*, а також майстерно вибудувати емоційний перехід до *f*.

Особливу роль відіграє кода. Тут співачка має змогу показати красу, як нижнього – грудного, так і верхнього – головного регістрів свого голосу. Перші два вирази, що виписані на одній ноті у низькому діапазоні, потребують особливо чіткої вимови тексту. Останній висхідний хід звуками тонічного тризвуку до найвищої ноти всієї арії написаний у кличній інтонації. Цьому відповідають ходи на велику терцію, чисту квінту та пунктирний ритм. Особлива складність при виконанні коди полягає у тому, що композитор у межах всього декількох тактів застосовує всі регістри голосу, що передбачає плавний, непомітний перехід від одного до іншого. Загалом діапазон цієї частини $des^1 - b^2$ охоплює крайні звуки всієї арії. Важливою особливістю є повне співпадіння текстової ритміки з інтонаційною.

2.1.2. Інтерпретація образу Русалки у виконанні Рене Флемінг та Крістіне Ополайс

Арія Русалки одна з найпопулярніших в репертуарі сопран всього світу. Твір, що дозволяє показати красу голосу, діапазон, володіння вокальною технікою, а також музичність, чуттєвість, акторську майстерність. Всесвітньо відомі оперні співачки, такі як Анна Нетребко, Вероніка Джиоєва, Леонтина Прайс, Оксана Шилова, Фредеріка фон Штаде, Дінара Алієва, Луція Попп вводять у свій репертуар цей твір. Найяскравіші та цікаві інтерпретації образу Русалки в театральних постановках, на наш погляд, вийшли у виконанні Рене Флемінг та Крістіне Ополайс.

Рене Флемінг – американська оперна співачка, сопрано. Народилася 14 лютого 1959 року у Пенсильванії, в сім'ї вчителів музики та співу. Під час навчання у державному університеті в Потсдамі вона і не думала зв'язувати своє майбутнє з оперою. На той час Р. Флемінг працювала у місцевому барі у джазовому гурті. Але замість того, щоб прийняти запрошення на участь у гастролях з біг-бендом знаменитого джазового саксофоніста Іллінойса Жаке, дівчина пішла в аспірантуру Істменівської школи музики, а потім з 1983 по 1987 роки вчилася в Джульєрдській школі в Нью-Йорку. У 1984 році вона отримала освітній грант за програмою Фулбрайта на один рік навчання оперному співу у Німеччині. Там одним з її вчителів була легендарна Елізабет Шварцкопф. У 1988 році Рене Флемінг виграла конкурс молодих виконавців «Metropolitan Opera National Council Auditions» та отримала приз за краще виконання арії Русалки з однойменної опери А. Дворжака. У подальшому, завдяки своїй наполегливій праці та великому таланту, співачці вдалося підкорити світові оперні сцени та стати «Золотим стандартом сопрано». З 1991 року – солістка «Метрополітен опера», однак регулярно виступає у різних театрах. На своєму шляху до успіху Рене Флемінг зазнала чимало труднощів. Так, у 1998 році на прем'єрі опери «Лукреція Борджія» Доніцетті в Ла Скала вона була освистана. Навпаки, великий тріумф їй принесло бездоганне виконання партії Манон Леско в опері «Манон» Жюльє Масне у паризькій опері Бастілії у 1997 році. Французи, які дуже дбайливо ставляться до свого добутку, визнали виступ співачки досконалим. Сьогодні Рене Флемінг одна з найпопулярніших оперних виконавиць світу. Вона виконує як оперну, так і джазову музику, дає чисельні майстер-класи та є частим гостем теле- та радіопередач.

В її репертуарі такі партії, як Констанція (В. А. Моцарт «Викрадення із сералю»), Графиня Альмавіва (В. А. Моцарт «Весілля Фігаро»), Розамунда Кліффорд (Г. Доніцетті «Розамунда Англійська»), Саломея (Ж. Масне «Іродіада»), Фьорділіджи (В. А. Моцарт «Так чинять усі»), Дездемона (Дж. Верді

«Отелло»), Донна Анна (В. А. Моцарт «Дон Жуан»), Таїс (Ж. Масне «Таїс»), Бланш Дюбуа (А. Превін «Трамвай «Бажання»), Альцина (Г. Ф. Гендель «Альцина»), Графиня (Р. Штраус «Капріччіо»), Дафна (Р. Штраус «Дафна»), Віолетта Валері (Дж. Верді «Травіата»), Тетяна (П. Чайковський «Євгеній Онегін»), Маршалін (Р. Штраус «Кавалер троянди»), Мімі (Дж. Пуччіні).

Співачка має такі премії та нагороди: Премія Річарда Такера (1988), Премія Джорджа Лондона (1988), Лауреат Міжнародного вокального конкурсу в Бельгії (1988), Премія "Греммі" за збірку арій «The Beautiful Voice – Works Of Charpentier, Gounod, Massenet & Flotow» (1998), Премія "Греммі" за збірку арій «Bel Canto – Bellini, Donizetti & Rossini» (2002), Командор Ордена мистецтв і літератури Франції (2002), Орден Почесного легіону (Франція, 2005), Polar Music Prize (Швеція, 2008), Премія журналу Opera News (США, 2008), Приз "Муза" фестивалю» палаці Санкт-Петербурга" (Росія, 2008), Національна медаль США в галузі мистецтв (2013).

Особливо слід відмітити в рамках нашого дослідження премії, які Рене Флемінг отримала за запис опери «Русалка» А. Дворжака з чеським симфонічним оркестром під керівництвом Чарльза Маккерраса: 1998 — Премія «Граммофон»; 1998 — Міжнародна премія «Едісон»; 1998 — Премія «*Caecilia Award*» (Бельгія).

Крістіне Ополайс² — латвійська оперна співачка, сопрано. Народилася 12 листопада 1979 року у м. Резекне. Вже з дитинства вона обохнювала музику та захоплювалася своїми батьками, адже мати Крістіне – співачка, а батько — трубач. Вищу музичну освіту отримала в Латвійській музичній академії імені Я. Вітолса. У 2001 році відбувся її дебют у Латвійській Національній опері, а з 2003 року вона стала солісткою цього театру. З того часу розпочалася її кар'єра на світових оперних сценах: Берлінська державна опера, Міланський

² Інформацію про співачку знаходимо у мережі Інтернет [27].

театр Ла Скала, Віденська державна опера, Баварська державна опера, де вона виконала у 2010 році партію Русалки з однойменної опери А. Дворжака. Потім був Ковент-Гарден і, нарешті, Метрополітен опера, де Крістіне дебютувала у 2014 році в партії Мімі з опери Дж. Пуччіні «Богема», замінивши хвору Аніту Хартіг. Показником великої майстерності є те, що напередодні ввечері Крістіне вперше на цій сцені виступила у головній партії іншої опери Дж. Пуччіні – «Мадам Батерфляй», що стало рекордом в історії театру. На сторінках газети «*The New York Observer*» Джеймс Джорден відзначає її політний голос і пронизливу театральну присутність, а також «найбільш переконливе виконання» партії Чіо-Чіо-Сан за останні 20 років [44]. У 2017 році у Метрополітен опера співачка виконала роль Русалки з опери А. Дворжака у прямій трансляції. Також в репертуарі Крістіне Ополайс такі партії, як Мюзетта (Дж. Пуччіні «Богема»), Тетяна (П. Чайковський «Євгеній Онегін»), Тамара (А. Рубінштейн «Демон»), Ліза (П. Чайковський «Пікова дама»), Тоска (Дж. Пуччіні «Тоска»), Дездемона (Дж. Верді «Отелло»), Сента (Р. Вагнер «Летючий голландець»), Катерина (Д. Шостакович «Катерина Ізмайлова»), Фрея (Р. Вагнер "Золото Рейну"), Графиня (В. А. Моцарт «Весілля Фігаро»), Віолетта Валері (Дж. Верді «Травіата»), Поліна (С. Прокоф'єв «Гравець»), Флорія Тоска (Дж. Пуччіні «Тоска»).

Особливу увагу хочеться звернути на те, що не тільки роль Русалки А. Дворжака об'єднує вокалісток. Незважаючи на те, що Рене Флемінг в основному зверталася до лірико-коларатурних партій, враховуючи природу свого голосу, а Крістіне Ополайс – до лірико-драматичних і навіть драматичних, спільними для обох співачок також є Тетяна з опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського, Віолетта Валері з опери «Травіата» Дж. Верді, Графиня з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, Мімі з опери «Богема» Дж. Пуччіні, Дездемона з опери «Отелло». Це може стати темою для окремого дослідження.

Обидві обрані постановки опери «Русалка» А. Дворжака сучасні та відбулися в одному з найвідоміших та найпрестижніших театрів світу – Метрополітен опера в Нью Йорку. Відкритий у 1883 році, Мет швидко здобув звання провідного оперного театру, поряд з Віденською оперою та міланським театром Ла Скала. Серед видатних диригентів Метрополітен опера – Густав Малер, Фелікс Моттль, Артуро Тосканіні. Не менш зірковий вокальний склад виконавців: Лотта Леман, Неллі Мелба, Енріко Карузо, Пласідо Домінго, Лучано Паваротті, Марія Каллас, Федір Шаляпін, Володимир Атлантов, Галина Вишневська, Олена Образцова, Дмитро Хворостовський, а також українські співаки – Бела Руденко, Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк, Інна Бурська, Андрій Добрянський, Іванна Мигаль, Людмила Монастирська.

У виставі 2015 року за участю Рене Флемінг режисером став неперевершений Отто Шенк³. Особливо він відомий у Сполучених Штатах своїми реалістичними, традиційними постановками, зокрема, роботою над чотирьохоперним епічним фільмом Ріхарда Вагнера «Кільце Нібелунгів», який був проголошений фанатами вагнерівських опер, як один з найбільш близьких до істинного бачення композитора. Режисер співпрацював з такими театрами, як Віденська національна опера, Ла Скала, Королівський оперний театр в Ковент-Гардені, Берлінська державна опера, Баварська державна опера, Гамбурзька державна опера. Дебют О. Шенка у Метрополітен опера відбувся у 1968 році в опері «Тоска» Дж. Пуччіні.

За задумом режисера арію Русалки співачка виконує сидячи на вершині дерева наполовину скрита гіллям. Далеко у небі з'являється Місяць та наче вмиває Русалку своїм світлом. Вона простягає до нього свої руки, підставляє обличчя, посміхається. Створений образ заворожує глядачів своєю красою та нагадує початок поеми «Руслан та Людмила» О. С. Пушкіна. Рене Флемінг вдягнена у довгу світлу летючу сукню, прикрашену сріблястими, ніби луска

³ інформацію про режисера знаходимо у мережі Інтернет [43]

паетками. Увесь образ дуже ніжний та жіночний. Світлі локони та легкий макіяж робить Русалку близькою до людської подоби.

У 2017 році режисером-постановником виступила талановита Мері Циммерман⁴ – американська театральна і оперна режисерка та драматург. Її інтерпретація опери «Люччія ді Ламмермур» Г. Доніцетті відкрила театральний сезон 2007-2008 років у Метрополітен опера, давши поштовх до подальшої спільної співпраці. У 2009 році відбулася постановка «Сомнамбули» В. Белліні, у сезоні 2009-2010 роках – «Арміда» Дж. Россіні і, нарешті, опера «Русалка» А. Дворжака у 2017 році, яка зібрала безліч позитивних відгуків.

Мері Циммерман запропонувала свою оригінальну режисерську інтерпретацію арії Русалки. Крістіне Ополайс, що виконує головну партію у цій постановці, на відміну від Рене Флемінг, сама викликає місяць. Ніби чаклуючи, вона простягає руку до неба у заклиці. Під впливом її магії впливає величезний місячний диск, що освітлює все навколо. Перед глядачами розкривається вражаюча мальовнича картина нічного лісу. Як і в першій постановці тут теж є могутнє дерево. Але Русалка сидить у його підніжжя на широких коренях. Коли місяць гасне, співачка підіймається аби закликати його не зникати та підкорити своїм бажанням. Зовнішній вигляд Крістіне Ополайс кардинально відрізняється від образу Рене Флемінг, адже втілює надприродню казкову сутність Русалки. Костюм у кольорі моря з довгим шлейфом, який нагадує риб'ячий хвіст, виразний грім та хвилясті локони створюють враження, ніби вона щойно виплила з морської безодні.

Але найбільше співачок відрізняє виконавська інтерпретація. Кожна з них створила індивідуальний, неповторний образ Русалки.

Вже з перших нот голос Рене Флемінг зачаровує своїм ніжним та м'яким звучанням. Співачка неперевершено володіє вокальною технікою та демонструє прекрасне *legato*. М'яка атака звуку, довгі вирази на одному диханні з майстерно

⁴ інформацію про режисера знаходимо у мережі Інтернет [35]

сфільованими їх закінченнями, створюють відчуття безперервного руху мелодії. Вона з точністю дотримується вказаних у нотному тексті акцентів, що робить виконання більш проникливим. У приспіві голос Рене Флемінг звучить широко та наповнено, охоплюючи простір театральної зали. Октавний хід, що звучить на початку, співачка гісандує. Такий прийом надає змогу згладити великий інтервальний стрибок та зробити його невагомим і непомітним на слух. Ніби повітрям, виконавиця наповнює музику і на його коливаннях продовжує виспівувати вишукані мелізми та прикраси, виписані композитором. Грамотно побудований динамічний розвиток дозволяє Рене Флемінг розкрити всі фарби свого голосу. Другий куплет у її виконанні звучить більш схвильовано. Вона відходить від вказаних автором динамічних вказівок та наділяє його більш насиченою динамікою. Особливо це стосується останнього виразу, який повинен бути виконаним на *pp*. Також тут співачка робить невелику фермату, яка не вказана у тексті, але звучить гармонійно та вдало. У подальшому приспіві слід відмітити розширення, яке робить Р. Флемінг на верхніх нотах у другій його частині, тим самим демонструючи схвильований та піднесений стан героїні. Особливу увагу звертає на себе відношення виконавиці до чеського тексту. Виразне та проникливе слово є основою у формуванні інтонацій та характері звуковидобування. Співачка передає їх чіткість не тільки дикційно, але й наближує до звучання людської мови. Окрім цього Р. Флемінг використовує глісандуючу манеру співу, що стало притаманною рисою її виконавського стилю. Співачка дуже тонко відчуває вербальний текст твору і, навіть, якщо композитор не деталізує його акцентами, вона завжди чуйно розставляє смислові наголоси. Особливо виразною в її виконанні є кода. Нижній регістр голосу співачки звучить м'яко та рівно. З великою любов'ю та почуттям ніжності вона промовляє своє прохання. Заклик до Місяця з мовною кличною інтонацією та блискучий вихід на верхню ноту з довгою ферматою буквально зривають оплески враженої публіки.

Дещо інакшу інтерпретацію образу Русалки створює Крістіне Ополайс. Її голос звучить глибоко та наповнено. В ньому відчувається сила. На відміну від Р. Флемінг вирази у виконанні К. Ополайс коротші за диханням, але не втрачають своєї м'якої завершеності та наче розчиняються у повітрі. Виконавиця не загострює увагу на акцентованих нотах першого куплету, що також відрізняє її інтерпретацію. Ледь помітні, вони вловлюються лише у вимові тексту. Разом з цим, неймовірно майстерно співачка виконує динамічні штрихи, вказані автором. Завдяки цьому, вирази звучать хвилеподібно та гнучко. Чуттєва фермата наприкінці куплету наповнена таємничості та ніжності. Насичено звучить голос у приспіві. Дещо відступає К. Ополайс від динамічних відтінків, вказаних композитором. Замість запропонованого А. Дворжаком піано, вона посилює гучність, що пояснюється тембром її голосу. Поряд з цим співачка використовує виключно м'яку атаку звука, що надає виконанню м'якості та теплоти, зберігаючи романтичний, мрійливий характер образу. З великою відповідальністю та осмисленням Крістіне Ополайс підходить до озвучування чеського тексту. Особливо виразно він звучить у другому куплеті, який насичений словами з великою кількістю приголосних, а саме «*řekni*» («скажи»), «*stříbrný*» («срібний»), «*že jej objímá rámě*» («я обіймаю його»). На відміну від Рене Флемінг, яка м'яко вимовляє текст, але посилює динаміку та емоційність виконання другого куплету, тим самим створюючи більш схвильований образ, Крістіне Ополайс залишає загальний настрій та внутрішній стан своєї героїні. Водночас співачка посилює чіткість вимови тексту, тим самим підкреслюючи декламаційно-пісенний характер куплету та відсуваючи кантилену на другий план. В останньому виразі Крістіне Ополайс також, як і Рене Флемінг, робить фермату на верхній ноті, що надає чуттєвості та витонченості її виконанню. У другому приспіві звернення до Місяця звучить вимогливо та наполегливо. Більш насичений звук та красиві, наповнені мелодичні верхівки демонструють внутрішню силу Русалки та енергетично впливають на глядачів. По особливому

інтерпретує латвійська співачка коду. Оксамитовий нижній регістр її голосу, забарвлений темними кольорами, звучить, як справжнє заклинання. Вона ніби затамовує подих і промовляє своє найпотаємніше бажання. Виконання подальшого висхідного ходу Кристіною Ополайс та Рене Флемінг кардинально відрізняються. Латвійська вокалістка зберігає єдину вокальну позицію, утримує дихальну установку та опору звуку, що допомагає їй досягти безкінечного *legato* та бездоганно рівного звучання голосу в різних регістрах. Все це дозволяє глядачеві поринути у світ магії, чаклунства, ворожіння. В кінці арії звучить, яскравий проникливий b^2 , який співачка з легкістю виконує на довгій ферматі.

Таким чином обидві співачки представили яскраві інтерпретації образу Русалки з однойменної опери А. Дворжака.

2.2. Образ Тетяни в опері П. І. Чайковського «Євгеній Онєгін»: драматургічний та виконавський аспекти.

З моменту створення і до наших днів партія Тетяни є найбільш затребуваною серед співачок. Відомо, що вона була написана для лірико-драматичного сопрано. Серед виконавець можна виділити Г. Вишневську, А. Нетребко, М. Френі, М. Кабальє і т. д. Цей список можна продовжувати і далі.

У нашому дослідженні ми розглянемо дві сучасні постановки.

У 2007 році відбулася вистава опери «Євгеній Онєгін» у Метрополітен опера. Її режисера-постановника Роберта Карсена в театральних колах називають «творцем і руйнівником театральної ілюзії на оперній сцені» [29]. Режисер сприймає свою роль у постановці в першу чергу як передачу зв'язкового сюжету «я оповідач, який викладає історії, написані іншими» [8], вважаючи, що опера звертається одночасно і до почуттів, і до розуму. А сама вона є грою любові і смерті. Він підкреслює еротичні елементи сюжету і нерідко в своїх постановках представляє на сцені голих артистів. Звертаючись до нової опери, Карсен завжди уважно аналізує епоху, до якої відноситься дія, і епоху, у

яку творив автор, але намагається передати в своїй постановці не зовнішні атрибути (костюми, інтер'єри, елементи повсякденного життя), а особливості тих почуттів і поведінки, які для них були характерні.

Вперше Роберт Карсен привернув до себе увагу театральної критики постановкою опери Б. Бріттена «Сон в літню ніч» в Екс-ан-Провансі (1991р.).

Ставив вистави в Ковент Гарден, Ла Скала, в Берлінській державній опері, мадридському Королівському театрі, Віденській державній опері, Чиказькій ліричній опері, Ліонській опері, Grand Théâtre de Bordeaux, театрі Єлисейських полів, у фламандській опері, Великому театрі Женеві, в Національній опері на Рейні в Страсбурзі, в нідерландській опері, Театр ан дер Він, опері Ніцци, Кельнській опері, Баварській державній опері, Цюрихському оперному театрі, Ла Феніче (Венеція), Паризькій національній опері. Співпрацює з найбільшими сучасними композиторами і диригентами.

Постановка «Євгенія Онегіна» канадським режисером в Метрополітен опері в 1997 році стала подією музичного життя Нью-Йорка. У 2007 році спектакль був відновлений, головну партію виконав один з найзнаменитіших російських баритонів — Дмитро Хворостовський, роль Тетяни дісталася кумиру Америки Рене Флемінг. У виставі Карсена мінімум декорацій, що підкреслює камерність і інтимність опери. «Скупі декорації відтіняють все, що відбувається на сцені. Співаки опиняються під пильним наглядом і ніщо не відволікає від дійових осіб» — відмічає Дмитро Хворостовський [7]. Сценограф і художник по костюмам Майкл Лівайн з особливою ретельністю підійшов до нарядів. Вони виконані в російських традиціях XIX століття, чи то дворянські сукні, чи селянський одяг. Окрема роль відведена світлу, який показує зміну пори року і доби.

Цікавим символом виступає опале осіннє листя. На початку опери Онегін відкриває листа, з якого випадають декілька засохших листочків. Згодом листя вкриває всю сцену і залишається на ній протягом всієї першої дії. Подальші

події розгортаються як би в спогадах Онегіна. На нашу думку, таке режисерське рішення відображає нездійсненність надій героїв опери.

Партію Тетяни у цій постановці виконує неперевершена Рене Флемінг. В одному з інтерв'ю співачка зізналася, що серед багатьох героїнь, яких вона зіграла на сцені, найближчою для неї є Тетяна Ларіна — «...сором'язлива інтелігентна дівчина з відкритим серцем і великим внутрішнім стрижнем» [14]. Вокалістка зазначила, що вона не така смілива, як героїня опери «Євгеній Онегін» і не змогла б першою зізнатися у своєму коханні до чоловіка. Також співачка відмітила складність російської мови. Коли вона тільки починала роботу над вивченням партії, їй здавалося, що нічого не вийде, але наполегливість та працьовитість допомогли впоратися зі складним завданням.

Рене Флемінг створила образ романтичної і водночас сміливої дівчини. У сцені листа вона тонко зуміла відчутти та передати емоційний стан героїні. Після оркестрового вступу, де мелодія стрімко підіймається вгору схвильованими секундовими інтонаціями та ніби зависає у повітрі, голос співачки ніби пронизує простір та вражає своєю силою. І це не гучність звуку або його напруга, а емоційне наповнення. Непохитна рішучість відчувається вже з перших нот: «Пускай погибну я...». Рене Флемінг майстерно будує вокальні вирази, завдяки цьому голос ніби «ллється». Разом з цим велике значення має слово. Відчувається невеликий акцент, але смислові наголоси побудовані так, що текст зрозумілий і чіткий. Мелодія представляє собою невеликі вирази, які постійно відділяються паузами, що надає розмовний характер передачі. Незважаючи на це, Рене Флемінг зуміла цілісно заспівати цей фрагмент та передати схвильованість та тендітність персонажа.

Зібравшись з думками, Тетяна починає писати листа коханому. Голос звучить рівно та спокійно. Співачка демонструє красиві ноти нижнього регістру. Надзвичайно проникливий вираз «Увы, не в силах я владеть своей душой» заспіваний на *pp*. Тетяна приймає неминуче рішення зізнатися у своєму коханні.

Вона знає, що це почуття на все життя. Насиченим та наповненим звуком проводить Рене Флемінг хвильоподібні вирази. Постійні перехідні ноти та стрибки на септіму неважають рівності голосу співачки. Вона з легкістю справляється з цим музичним матеріалом, демонструючи «сріблясті» верхні ноти.

Слід відмітити, що зміна емоційних станів героїні відбувається гармонійно та природньо. З одного боку Тетяна сумнівається. І в такі моменти вона ніжна та вразлива. З іншого — неможливість приховувати свої почуття робить її сміливою та рішучою. Саме така Ларіна постає перед глядачем у виконанні Рене Флемінг. Вона підкорює красою свого голосу та вражає силою характеру.

Вистава польської національної опери у Валенсії на сцені Палацу мистецтв імені королеви Софії відбулася в 2011 році. Сценічне прочитання класичної опери представив один із найзнаменитіших сьогодні в світі авангардних режисерів Маріуш Треліньський. Йому не було і вісімнадцяти, коли його кінематографічний дебют «Прощання з осінню», що відбувся на Венеціанському фестивалі, приніс юному майстру гучну славу. Незабаром він очолив акторську студію і на сценах різних театрів здійснив постановки драматичних вистав.

Як зізнався Треліньський, до оперного театру він довго залишався байдужим, вважаючи його «притулком рутини» [36]. Все змінилося, коли на Камерній сцені Великого театру у Варшаві йому запропонували поставити оперу Ельжбети Сікори «Той, хто вириває серця» по Борису Віану: він відкрив для себе дійсно бездонні можливості синтетичного жанру. Одну за одною він поставив «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні, «Короля Рогера» К. Шимановського і «Отелло» Дж. Верді.

В опері «Євгеній Онегін» режисура Треліньського активна, динамічна, талановита, фантазія не знає меж. Зі словацьким сценографом Борисом Кудличкою, а також художницею по костюмах — Іоанною Клімас і майстром по

світлу — Феліс Росс у них склався прекрасний ансамбль. «Відкрий вікно», — просить Тетяна Няню, лежачи на галявині, за відсутності яких би то не було вікон. Таких розбіжностей дії з текстом безліч.

«Самоварів на сцені не буде», — попередив Треліньський заздалегідь, адже його цікавить лише «внутрішній, узагальнений сенс того, що відбувається, резонує сучасним проблемам». Режисерові ближче роман, ніж опера, тим, що в першому присутній сам автор [36]. У вітчизняному музикознавстві нещодавно вийшла праця доктора мистецтвознавства Ю. Ніколаєвської, яка розглядає режисерську версію Треліньського на прикладі образу Онегіна та пропонує розбір його характеристик з герменевтичної⁵ точки зору [25]. Опираючись на її дослід, ми взяли це до уваги стосовно партії Тетяни, де певні риси її образу також можна трактувати з герменевтичної сторони.

Яскравим символом вистави служать яблука. Вони спускаються на ниточках на тлі червоного дерева вже під час оркестрового вступу, з них варять варення, їх збирають «девици-красавици», вони розсипаються по підлозі у фіналі драми. Також Треліньський вводить в спектакль мовчазного персонажа, якого не бачать інші, лише Тетяна часом вступає з ним в пластичний дует. Ця людина ніби інспірує події. Його грає актор Ян Пешек. Він то по-зміїному спокушає інших, то жахається, передбачаючи наслідки своїх провокацій. Все це викликає в пам'яті біблійну легенду про вигнання з раю. Саме тему втраченого раю Треліньський вважає тут головною.

Партію Тетяни яскраво виконала Крістіне Ополайс. Співачка зізнається, вона повна протилежність своєї героїні. Ніколи у житті Крістіне не було нічого подібного. Звичайно, артистка також закохувалась у 16 років і кожного разу здавалося, що це назавжди. Але потім почуття проходили. Зараз вона дружина та мати, тому може краще зрозуміти Тетяну Ларіну. Життєвий принцип співачки

⁵Музична герменевтика — «мистецтво і теорія тлумачення музичного твору та виявлення смислу його тексту на основі об'єктивних (музичні знаки та знакові комплекси) й суб'єктивних (наміри автора) підстав» [20, С 376].

— все або нічого. Але вона завжди знаходиться у пошуку золотої середини. «Я дуже пристрасна людина, тому кожна вистава для мене, ніби остання. На сцену я виходжу з девізом — “як в останній раз!”» [22].

Постановка за участю Крістіне Ополайс не традиційна. Події у сцені листа відбуваються в нічному березовому гаю. Тетяна одягнена у сіру сукню, волосся заплетене у косу, здається, що на лиці не має зовсім гриму, а світло тускле та сіре. Велику роль у постановці відіграє пластика. Вона відтворює емоційний стан героїв. Так під час оркестрового вступу Тетяна повільно підводиться, все її тіло перебуває в надзвичайній напрузі. Героїня ніби сповнюється сміливості, збирає всі свої сили для здійснення рішучого кроку. В цей час з'являється невідомий чоловік, якого Тетяна не бачить. Схвильована музика загострює обстановку, тремоло струнних... Виникає промінь світла. Тетяна піднімає руки і вся увага зосереджена на неї. «Пускай погибну я...» — співає Крістіне Ополайс і в її голосі не має жодного сумніву, ні краплі вагання. Дівчина сповнена рішучості, її переповнюють емоції. Голос звучить рівно та насичено, і в той же час романтично.

Невідомий вкладає аркуш в руки Тетяни і відчужено спостерігає за нею. Вона схвильовано вдивляється у лист паперу, не знає, як почати своє зізнання. Крістіне Ополайс співає стоячи навколішках, потім лежачи на спині. Співачка передає не тільки через голос, але й через пластику страждання та сумніви своєї героїні. Аркуш паперу ніби заволодів нею і вона кружить разом з ним, тримаючи його у витягнутій руці, неначе тягнеться до нього. «Увы, не в силах я владеть своей душой» – співає Крістіне Ополайс. На відміну від Рене Флемінг вона не робить явних динамічних контрастів.

Після слів: «Смелей, он все узнает!» Тетяна торкається до руки Невідомого, який несподівано вийшов з темряви. Він веде дівчину, немов з іншого виміру, так, що вона його не бачить, але підкорюється його волі. І знову вона падає навколішки, обіймає лист та віддається роздумам. З хвилюванням

промовляє: «Другой!». Невідомий знову повільно наближується до неї. Весь цей час Крістіне Ополайс співає, дивлячись цьому чоловіку прямо в очі. Лист випадає з її рук. Невідомий вже зовсім близько. Видно, що Тетяна його боїться. Але після репліки «... слова надежды мне шепнул» вона падає у його обійми. Неначе заворожена запитує чи він ангел-хранитель, чи підступний спокусник. Голос звучить м'яко на рр. Раптом вона визволяється від чоловіка з твердим розумінням, що її подальша доля залежить від Онегіна. Виконання емоційне та пристрасне. Вона знову звертається до Невідомого, просить його захисту і удруге опиняється в його обіймах. Тепер їй вже не визволитись. Завершує сцену Крістіна Ополайс, співаючи навколішках, а позаду неї владно стоїть Невідомий. Він міцно тримає її руки. Нарешті дівчина не витримує емоційної напруги і непритомніє.

На відміну від постановки з Рене Флемінг у партії Тетяни, де вся увага прикута в першу чергу до звучання голосу співачки, Крістіне Ополайс показала неперевершений синтез співу, пластики та взаємодії з мовчазним партнером. Глядач з цікавістю спостерігає за подіями, що розгортаються на сцені. Відео представлено у мережі Інтернет.

Кардинально відрізняється ще одна знакова в партії Тетяни сцена — в саду з Онегіним. М. Трелінський продовжує експериментувати з символами. Замість березового гаю тепер ми бачимо контур великого червоного дерева. Воно кидає свою криваву тінь на сцену. Тетяна зовсім бліда у сірому вбранні виглядає втомленою та розгубленою. Червоне світло поглинає її. Режисер відступає від авторського задуму, за яким Тетяна повинна швидко вбігти до саду та впасти на лавку. Навпаки, головна героїня не покидає сцени ні на хвилину і присутня навіть тоді, коли з'являються дівчата-красуні, вдягнені як робітниці у сукні з фартухами та хустинками на голові. Вони розтеляють перед Ларіною білу ковдру, розміщуються у декілька рядів і механічно передають червоні яблука. Символ спокуси опиняється біля ніг головної героїні. Дівчата виконують

статичні та синхронні рухи, постійно вказують руками на фрукт, привертаючи увагу Тетяни. Але раптом дерево позаду них чорніє і вдалині з'являється фігура Євгенія Онегіна.

Тетяна його не бачить, але вже передчуває наближення коханого. Вона стривожена, бо серце підказує їй, що він насміється над нею. Своім співом Крістіна Ополайс передає драматизм та напруження, які в ці хвилини переповнюють її героїню. Врешті-решт дівчина падає навколішки та простягає руки до неба, ніби шукаючи допомоги у Господа. Неперевершене *legato* демонструє співачка на словах «Ах, для чого...». Голос звучить ніжно та тендітно. Особливо проникливо заспівана фраза «Как я несчастна, как я жалка!».

У постановці особливу увагу режисер віддає кольору. Коли на фоні червоних декорацій з'являється Онегін, вдягнений у все чорне, підкреслюється вразливість образу Тетяни. Дівчина хоче звернутися до нього, але він зупиняє її своєю тростиною. Тоді вона смиренно слухає відповідь Євгенія. Крістіне Ополайс, блискуче відобразила увесь спектр почуттів, що охоплює її героїню. Ми бачимо, скутість та напругу в її тілі, страх та сум — на лиці, здається, що вона ось-ось заплаче. За задумом П. І. Чайковського наприкінці сцени Онегін пропонує Тетяні руку і вони вдвох покидають сад. Але Трілінський запропонував інший варіант: Онегін піднімає яблуко серед тих, що розкидали дівчини-красуні та покидає Тетяну. Вона не може впоратися з почуттями та непритомніє.

Постановка Карсена більш класична, але у цій сцені режисер пропонує неординарні рішення. Використовує не класичні декорації – відтворена мінімалістична версія осіннього саду. Все навколо наче «горить» у помаранчевому світлі, а дівчини-красуні підмітають опале листя, формуючи пусте коло в середині, у якому в подальшому будуть знаходитись головні герої. Тетяна раптово вбігає на сцену: «Здесь он, здесь Онегин!». Незважаючи на ліричну природу голосу, Рене знаходить драматичні фарби у ньому та насичене

звучання. На відміну від Крістіне Ополайс, Тетяна у виконанні Рене Флемінг не шукає допомоги у небесних сил, вона сповнена надії та сміливості. Артистка тонко відчуває суперечливий характер своєї героїні – вона сильна, і в той же час, неймовірно тендітна; рішуча, але постійно сумнівається. Великий талант та професіоналізм дозволяє співачці надавати своєму голосу найрізноманітніші відтінки, аби передати усю палітру почуттів персонажа.

Поява Євгенія пробуджує страх та невпевненість – що він відповість на її відвертість? Спочатку їй здається, що він має взаємні почуття до неї. Його холодний тон дає зрозуміти їй, що вона для нього лише дитина. Онегін завжди залишається позаду Тетяни, він не дивиться їй в очі. Для нього це лише формальність, гарний тон справжнього денді.

У порівнянні з ним Тетяна позбавлена вишуканих манер. Це проявляється у неприйнятних для того часу жестах: стає навколішки, витирає сльози голими руками, не стидається перед чужим їй чоловіком своїх емоцій. Вся ця демонстрація Тетяниних почуттів навіює у Євгенія нудьгу. У нього не має настрою її заспокоювати і продовжувати цю розмову. Тому він віддає їй листа і проводить додому.

Картина друга, заключна сцена. Вітальня у домі князя Гремїна поринула у темряву і тільки центр кімнати освітлений м'яким, теплим світлом. У вишуканому кріслі сидить Тетяна. Вона вдягнута у пишну темно-зелену сукню з мережими вставками на рукавах та зоні декольте, на плечі накинута темно-бардова шаль. Жінка схвильована спогадами минулого, адже читає листа, який у молоді роки писала Онегїну. Особливою рисою виконавського стилю Рене Флемінг є глісандуюча манера співу, про яку ми говорили раніше при дослідженні інтерпретації образу Русалки з однойменної опери А. Дворжака. Ця манера звуковидобування надає ламентозного характеру звучання, що підкреслює страждання та сумний стан головної героїні.

Перебуваючи у думках про нещодавню зустріч з Онегіним, вона і не помічає, як він з'являється поряд з нею. Чоловік падає перед нею навколішки, але Тетяна відштовхує його. Зібравши усі свої сили «в кулак», вона відсторонюється, щоб попросити більше не з'являтися в її житті. Неймовірно виразне слово та міцне звучання голосу співачки підкреслює рішучість намірів її героїні. Онегін, як і належить «підступному спокуснику», всупереч словам Тетяни зізнається їй у коханні та каже, що не може покинути її, адже тепер вона повинна бути його. Безперечно, гра Дмитра Хворостовського неперевершена. Владний та чарівний Онегін у його виконанні не може прийняти відмову Тетяни. З легкістю співак справляється зі складнощами вокальної техніки. Кожна нота в нього поставлена та наповнена. Вокаліст «відштовхуватися» від слова – виразне та чітке, воно допомагає його голосу звучати ще потужніше. Те, як партнери взаємодіють один з одним на сцені змушує глядача переживати всі емоції разом з ними. Кожний жест та погляд відповідають тим реплікам, які звучать, ще більше розкривають характер персонажів, виглядають абсолютно органічно та природньо, що змушує цілковито «повірити» акторам та зрозуміти сутність ідеї вистави. Саме це і є професійна спільна робота виконавців і режисера.

Коли Тетяна все ж таки зізнається у коханні до Онегіна, вона майже непритомніє. Чоловік підхоплює її та пригортає до себе, нарешті вона стала «колишньою Тетяною». Але вона відходить від нього та каже, що «минулого не повернути». Онегін кривиться, ніби від фізичного болю, біжить за Тетяною, хапає за руку та диктаторські заявляє, що вона належить йому. Здається, що він силою змусить її погодитися, але жінка продовжує наполягати на своєму. Відчувається відчай у словах Онегіна. Сильний за емоційною напругою момент у заключній сцені – оркестр грає *tutti*, вокалісти вже не співають, а ніби викрикують репліки на *fff*, стоячи навколішках та обіймаючи один одного. Онегін просить Тетяну залишитися з ним, Тетяна благає покинути її. В кінці

кінців жінка визволяється з обіймів коханого та прощається з ним навіки, вибігаючи зі сцени.

У виставі М. Трелінського фінальна сцена відкривається сімейною вечерею Тетяни та її чоловіка Гремін – суворий та серйозний, він одягнутий в усе чорне. Вони сидять за довгим столом на відстані один від одного. Ніяких столових предметів не має, окрім ложок, які вони механічно то піднімають, то опускають. До Тетяни позаду неї повільно наближається мовчазний невідомий, в руках якого горить свіча. Як відомо, вона є символом надії на світле майбутнє [31]. Коли одним лиш жорстким поглядом Гремін показує своїй дружині, що вечеря закінчилась, свіча тухне. Чоловік виходить з-за столу і Тетяна залишається сама. Не такого відношення до себе вона чекала, коли виходила заміж. Відчайдушно вона стягує червону скатертину зі столу. Ніби довга полоса крові, тканина простягається на підлозі, що має вид шахівниці. З давніх давен кров є символом життєвих сил та потаємних ран душі [15]. «О, как мне тяжело! Опять Онегин стал на пути моем, как призрак беспощадный» – стаючи навколішки, співає героїня. Невідомий, почувши слова: «Он страсть заглосую так живо воскресил» – задоволений, віддаляється у темряву. Його справа, як «змія-спокусника», зроблена – Тетяна знову згадала те палке почуття, яке відчувала у молоді роки до Онегіна.

Несподівано з'являється Євгеній, падає перед Тетяною на коліна, але вона зупиняє його жестом руки. Коли він підводиться, жінка хоче поцілувати його, але в останню хвилину відвертається та обходить його. Вони ніби дві фігури на шахівниці і у кожного своя роль. На відміну від вистави за участю Рене Флемінг, де Онегін слідкує за кожним жестом Тетяни, постійно намагається підійти до неї ближче, взяти за руку, обійняти, у Трелінського герої спочатку знаходяться на відстані. Ніби кадр з кіно, виглядає момент, коли Тетяна, притулившись до стіни, співає: «Я плачу...», а Онегін обіймає її позаду. Наймовірніше зворушливий момент: «Счастье было так возможно, так близко», коли голоса співаків

гармонійно переплітаються і здається, що і їх серця б'ються в унісон. Через темряву пробивається світлий обрис Невідомого.

Онегін не в змозі стримувати свої почуття, він хоче, почувати блаженство поряд з Тетяною. Він обіймає її, цілюю у шию, що спонукає жінку до зізнання: «Я Вас люблю». Вона падає навколішки, а він тримає її руки позаду, що є точною копією такої ж пластики у Сцені листа, тільки замість Онегіна за руки її тримав Невідомий. Ось коло і замкнулося, вона таки опинилася в обіймах пристрасті. У руках мовчазного чоловіка знову загорілася свіча. Ось воно – щасливе майбутнє поряд з коханим! Але Тетяна розуміє, що минулого вже не повернеш, тому вона відштовхує Онегіна. Цікавим режисерським рішенням є виведення головних герої на простір між оркестром та глядачами на одному рівні зі сценою. Це дало змогу домогтися ефекту двовимірності. Перший план – головна героїня, яка вийшла за межі шахівниці, тим самим залишивши гру, яку провокував Невідомий. За нею вийшов зі гри і Онегін. На другому плані залишився змії-спокусник (Невідомий). Все що йому залишилося – це спостерігати за закоханими. Напруження та відчай відчуваються в останні хвилини опери. Онегін навколішках благає Тетяну залишитися, спів виконавця переходить на викрики слів кохання. У порівнянні з постановкою Р. Карсена, Тетяна М. Трелінського гордо знаходиться на відстані від коханого. Вона відчайдушно залишає сцену, на секунду зупиняється біля Євгенія, виконує свою останню фразу: «На век прощай!» і швидко йде від нього.

Останнє післяслово опери залишає за собою Невідомий. Невидимі сили підняли його тіло над червоною тканиною та нещадно впустили на неї. Після чого символ спокуси (яблуко) розсипались по сцені.

Висновки до Розділу 2

На прикладі виконавських інтерпретацій двох всесвітньо відомих артисток оперного жанру та чотирьох режисерських версій ми запропонували свій погляд на проблему рівноправності актора та режисера у створенні сценічного образу.

В опері А. Дворжака «Русалка» найяскравіші та цікаві інтерпретації в театральних постановках, на наш погляд, вийшли у виконанні Рене Флемінг та Крістіне Ополайс.

В постановці М. Циммерман (2017) К. Ополайс зобразила холодний та розважливий образ казкової істоти. Вона надає голосу більш насиченого та протяжного звучання, що допомагає досягнути ефекту вимови заклинання, підкреслюючи магічну природу Русалки. Сценічне оформлення підтверджує казковість сюжету, режисерка користується багатоманітною грою світла на базі контрастів. Кожна картина має свій колір. Різнобарвні костюми (костюми тварин, лісових мавок, морських чудовиськ) та яскравий грим, обрядові танки балету – усе це є оригінальною трактовкою фольклорної казки. Фантастичність вистави, її яскравість та насиченість наближується до діснеївського мультфільму.

В постановці О. Шенка (2015 р.) за участю Р. Флемінг в ролі Русалки ми побачили іншу версію. Тут образ наближується до людської подоби: щирої, в деякій мірі навіть наївної, мрійливої, закоханої дівчини. Реалістичність є головною концепцією О. Шенка. Незважаючи на фантастичність сюжету, режисер трактує виставу в іншому напрямку: увага зосереджується не на фантазії та казковості, а на внутрішньому змісті персонажів. Оформлення сцени також наближується до реалізму. Мальовничий ліс є справжнім лісом, так само, як і озеро – режисер уникає імітацій. Мізансценні номери позбавлені метушні та неприродності, як, наприклад, в постановці М. Циммерман.

Знаковою партією, як для Рене Флемінг, так і для Крістіне Ополайс, стала Тетяна з опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін».

Режисерська версія Р. Карсена (2007 р.), де в ролі Тетяни виступила Р. Флемінг, у своїй основі традиційна, але має ознаки мінімалізму. Митець звертається в першу чергу до внутрішнього світу персонажів, намагається передати особливості почуттів та поведінки, які їм притаманні. Тому у виставі майже відсутні декорації, сценічне оформлення умовне. Велика роль відведена

світлу, яке показує зміну пори року та часу доби. У сцені листа переважає темно-синє світло; у сцені в саду все навколо осяяне яскраво-помаранчевим освітленням, сцена зовсім пуста, тільки осіннє листя вкриває всю її поверхню; у фіналі бачимо затемненість, і лише крісло, на якому сидить Тетяна, оповите м'яким, теплим сяйвом. Костюми аутентичні – виконані в класичній традиції за ескізами ХІХ століття.

Рене Флемінг створила живий, унікальний образ Тетяни. Вона відчула суперечливий характер своєї героїні: сильної, але неймовірно тендітної; рішучої, але такої, що перебуває у постійних сумнівах. Великий талант та професіоналізм дозволив співачці надати своєму голосу найрізноманітніших відтінків, аби передати усю палітру почуттів персонажа. Незважаючи на складність російської мови, американці вдалося переконливо виконати партію.

Особливої уваги заслуговує взаємодія партнерів на сцені. Неперевершений тандем Рене Флемінг та Дмитра Хворостовського вражає глядачів своєю чуттєвістю та відвертістю. Кожний жест та погляд є абсолютно органічним та природним, що допомагає повніше передати характер персонажів і змушує цілковито повірити акторам та зрозуміти сутність ідеї вистави. Саме це і є професійна спільна робота виконавців і режисера.

В перших актах опери Тетяна позбавлена вишуканості. Режисер показує нам молоду дівчину із простодушними рисами та наївністю (стає навколішки перед Онєгіним, витирає сльози голими руками, не стидається своїх емоцій перед чужим їй чоловіком). У фіналі ми бачимо зрілу жінку високого аристократичного класу з вишуканими манерами. Тепер вона є гідною уваги Онєгіна і здатна розпалити в ньому бурхливу пристрасть.

На наш погляд, в цій постановці режисер і акторська труппа мали єдину концепцію, яка втілилася не в «грі», а у справжніх емоціях. Ми бачимо не Флемінг, а Тетяну.

Образ Тетяни у виконанні Крістіне Ополайс у версії режисера М. Трелінського виявився неординарним. Провідною темою вистави є ідея втраченого раю. На наш погляд, Тетяна постає в образі Єви, яку спокушає змії. В його ролі виступає мовчазний персонаж, якого ніхто не бачить, але який спонукає Тетяну до активних дій – саме він кладе листа їй до рук, розпалює пристрасть до Онегіна у фіналі опери. Вистава насичена різноманітними символами, які говорять про підтекст сюжету. Так, яблуко є символом спокуси; свіча – символ кохання (коли Тетяна відчуває цю емоцію – свіча палає, коли втрачає надію на щастя – гасне); шахівниця як символ гри; дерево – ознака райського саду. Символічним є гра кольорів (червоного, чорного, білого) та світла. Велике значення має хореографія. Слід зазначити, що перед К. Ополайс стояло не просте завдання, адже її роль насичена пластикою, яка апелює до пантомімної гри. Емоційними рухами співачка доповнює оркестрові програші, що свідчить про її чуттєву натуру, яку вона приховує. Мінімалістичні, незвичні декорації являють собою символічні меседжі, які змушують глядача замислитись та поглянути на вже звичний сюжет з іншого боку. Все це є ознакою авангардних рішень режисера, якому вдалося зібрати біля себе команду однодумців, які захопилися його ідеями, довірилися та втілили його задуми. Результат цієї праці – видовищна, неординарна, захоплююча вистава.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження було спрямоване на аналіз вокально-сценічної інтерпретації у сучасному режисерському театрі (на прикладі творчості Рене Флемінг та Крістіне Ополайс).

В процесі дослідження було проведено огляд наукової літератури, присвяченої режисерським концепціям в оперних постановках, а також питанню інтерпретації. Жанрово-стильовий аспект дослідження дозволив порівняти виконавські інтерпретації образу Русалки з однойменної опери А. Дворжака та образу Тетяни з опери П. І. Чайковського «Євгеній Онегін» у виконавських версіях К. Ополайс та Р. Флемінг.

За для аналізу специфіки вокально-сценічної інтерпретації у сучасному режисерському театрі у дослідженні нами було розглянуто аспект інтерпретації. Як наука вона з'явилася у 20 столітті. Але як явище – існує вже давно. Музична інтерпретація є одним із проявів інтерпретації в цілому. Особливо стрімко вона почала розвиватися в епоху романтизму. Виконавська індивідуальність набула великого значення, тому з'явився науковий інтерес до постаті інтерпретатора. Основні положення музичної інтерпретації знаходимо у дослідженнях О. Лисенко, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвської, Л. Шаповалової. Окрему нішу займає вокальна інтерпретація. Велике значення має творча індивідуальність співака, формування якої залежить від системи взаємопов'язаних факторів: психофізіологічні задатки, характерологічні особливості, спрямованість на виконавську діяльність та естетичні потреби співака, світовідчуття та світогляд, установка на сприйняття й відтворення світу в художніх образах, усвідомлені й неусвідомлені моменти у виконавстві. Специфікою вокального мистецтва є наявність літературного тексту, сценічної дії в операх. Крім гарної вокальної техніки вокаліст повинен володіти акторською майстерністю та створювати неповторні, індивідуальні образи. Але завжди основним критерієм, на який в першу чергу повинен спиратися співак, є музика.

В оперному театрі XXI століття головною постаттю є режисер. Він є тою рушійною силою, яка визначає тенденції його розвитку. Головною концепцією стає пошук прихованих сенсів, розкриття глибинного психологізму героїв, наповнення сюжету новими лініями, висвітлення сьогоденних проблем суспільства. Також жанр опери збагатився елементами театру та кіно, адже на посаду оперного режисера почали запрошувати режисерів кіно та драми. Це вплинуло не тільки на декорації, костюми, роботу світла та значення кольору, але й на ідею в цілому. Сьогодні центром режисерської концепції є не музика чи драма, а театральність, яка має у своїй основі жест та гру. Важливо, щоб така ідея була чіткою та емоційною, аби спонукати самого режисера до творчих пошуків, а акторів – до створення яскравих індивідуальних образів.

У режисерській інтерпретації давно знайомі нам персонажі часто втрачають свою традиційність, тому роль артиста-вокаліста набуває нових якостей. Акторська інтерпретація сьогодні завжди спирається на режисерську. Тут постає питання побудови професійних відносин режисера та співака. Задля успішного досягнення авторського задуму необхідна команда однодумців, відносини яких базуються на довірі, повазі, взаєморозумінні та ясності художньо-ідейних завдань.

Вокаліст-актор, створюючи образ, завжди іде від себе. Перевтілюючись, він залишається собою у запропонованих обставинах. Його особисті якості, світобачення, моральні та життєві принципи, інтелектуальні особливості переходять до персонажа. Режисер має бути наставником, вчителем, у деякій мірі навіть психологом, який підкаже, направить, відчує, зрозуміє, підтримає актора, а також допоможе створити здорову творчу атмосферу між партнерами.

В даному дослідженні нами були розглянуті виконавські версії двох світових зірок оперної сцени – Рене Флемінг та Крістіне Ополайс. Ми обрали дві партії, які є знаковими в репертуарі сопрано – Русалка з однойменної опери А. Дворжака у режисерських постановках Отто Шенка (2015 р.) та Мері

Циммерман (2017 р.) та Тетяна з опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського в режисерських постановках Роберта Карсена (2007 р.) та Маріуша Трелінського (2011 р.).

Рене Флемінг є прихильницею традиційних постановок. Співачка не бере участь у авангардних, епатажних виставах. Не стали винятком і дві розглянуті нами опери за участю співачки – «Русалка» з однойменної опери А. Дворжака 2015 року, режисер – Отто Шенк; «Євгеній Онегін» П. Чайковського 2007 року, режисер – Роберта Карсена. Режисери є прихильниками реалізму в опері та надають перевагу традиційним поглядам у створенні вистав.

Крістіне Ополайс на відміну від Рене Флемінг часто бере участь у неординарних постановках, погоджується працювати з молодими режисерами, які обожнюють експериментувати. За її участі ми розглянули постановку опери «Русалка» з однойменної опери А. Дворжака 2017 року, режисер – Мері Циммерман та «Євгеній Онегін» П. Чайковського 2011 року, режисер – Маріуш Трелінський.

Образ Русалки у виконанні Р. Флемінг наближений до людської подобі. Це проявилось і в простоті зовнішнього вигляду співачки – легкий макіяж, ніжні локони, біла сукня; і в манері звуковедіння – м'яка кантілена, іноді глісандуючі інтонації та клична форма вимови чеського тексту наближує звучання голосу казкової істоти до людської вимови; і в міміці та жестах, які прості та позбавлені фантастичності. Завдяки цьому ми бачимо в Русалці щиру, мрійливу закохану дівчину.

Режисер Отто Шенк допомагає розкрити людяність головної героїні та акцентує увагу на внутрішньому змісті персонажа. Наприклад, декорації ілюстративні, реалістичні – ліс, озеро, замок є справжніми, без натяку на імітацію. Мізансценні номери позбавлені метушні та неприродності.

В протизагаді постановці Отто Шенка, опера «Русалка» Мері Циммерман фантастична, казкова та видовишна. Режисерка використовує яскравий грим,

різнобарвні костюми, химерні декорації, грає зі світлом, танцювальні номери насичені елементами сучасної хореографії. Все це наближує виставу до кінематографу та диснейвських мультфільмів про Русалоньку.

Виконавиця головної ролі створила образ казкової холодної істоти. Крістіне Ополайс надає голосу насиченого та протяжного звучання, що допомагає досягнути ефекту вимови заклинання, підкреслюючи магічну природу Русалки. Її костюм на початку опери – це сукня, вкрита лускою з довгим русалчиним хвостом. Рухи та міміка «театральні».

Тетяна у виконанні Рене Флемінг – неймовірно реалістична та справжня. У глядача не має жодних сумнівів, що перед ним саме Тетяна. Вся увага прикута до поведінки, почуттів та внутрішнього світу героїні, адже декорації у виставі майже відсутні, сценічне оформлення умовне, костюми аутентичні. Постановка у своїй основі традиційна, але має ознаки мінімалізму. Роберт Карсен відводить велику роль світлу, яке показує зміну пори року та часу доби. Також режисер завжди підкреслює, що для нього головним є задум композитора, а також індивідуальність виконавців.

На початку опери ми бачимо наївну, закохану дівчину, яка не цурається відверто демонструвати свої почуття чужому їй чоловіку, що є неприйнятним для Онегіна. У кінці вистави перед нами постає образ дорослої, розсудливої, впевненої у собі жінки, яку Онегін хоче підкорити.

Акторська гра та взаємодія головних героїв у виконанні Рене Флемінг та Дмитра Хворостовського торкає глядацькі серця вже з перших хвилин. Кожний жест та погляд абсолютно органічні та природні, не має награності чи фальшу.

Рене Флемінг створила живий, унікальний образ Тетяни. Вона відчула суперечливий характер своєї героїні – сильної, але неймовірно тендітної ; рішучої, але перебуваючої у постійних сумнівах жінки. Великий талант та професіоналізм дозволив співачці надати своєму голосу найрізноманітніші

відтінки, аби передати усю палітру почуттів персонажа. Незважаючи на складність російської мови, американці вдалося переконливо виконати партію.

Постановка опери «Євгеній Онегін» Маріуша Трелінського авангардна. Провідною темою є ідея втраченого раю. Вистава насичена різноманітними символами, які підкреслюють підтекст сюжету. Так, яблуко є символом спокуси; свіча – символ кохання (коли Тетяна відчуває цю емоцію – свіча палає, коли втрачає надію на щастя – гасне); шахівниця, як символ гри; дерево ознака райського саду. Гра кольорів та світла теж відіграє важливу драматургічну роль та проявляється в акцентах. Постановка насичена хореографією, яка виконує роль пантоміми та поряд з оркестром має функцію розкриття внутрішнього стану героїв. Цікавим та неординарним є введення у виставу мовчазного персонажа – Невідомого, який, на наш погляд, виступає у ролі змія-спокусника, що взаємодіє з іншими героями за допомогою пластики. Мінімалістичні, незвичні декорації являють собою символічні меседжі, які змушують глядача замислитись та поглянути на вже звичний сюжет з іншого боку.

Крістіне Ополайс показала неперевершений синтез співу, пластики та взаємодії з партнерами. Співачка має гарну вокальну техніку, яка дозволила їй впоратися зі всіма складними завданнями при виконанні партії: вона співала сидячи, лежачи на спині, танцюючи, рухаючись з реквізитом у руках або у пластичному дуєті. Виконавиця дійсно є універсальним артистом, що робить її затребуваною у театрах всього світу.

Таким чином у сучасному оперному театрі виконавська та режисерська інтерпретації доповнюють одна одну, взаємодіють між собою та створюють унікальний продукт, який дає нове життя давно знайомим та звичним сценічним образам. Спектр знань та умінь артиста-вокаліста постійно розширюється. Він має володіти своїм тілом, бути знайомим з сучасною хореографією, знати основи пантоміми, орієнтуватися у сучасних музичних та художніх тенденціях, використовувати техніку розкриття символіки вистави шляхом гри актора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерсен Г. Х. Русалонька. Харків : Талант, 2017. 64 с.
2. Вовкун В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2020. №37. С. 207-211.
3. Говорухина Н. О. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. №20. С. 56–68.
4. Говорухина Н. О. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции). *Проблемы современности: культура, искусство, педагогика*. Луганск, 2007. №8. С. 65–75.
5. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 39 с.
6. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*. Одеса, 2003. №4 С. 155–165.
7. Евгений Онегин (2007) Дмитрий Хворостовский и Рене Флеминг (Метрополитен Опера, Нью-Йорк, США). URL : (3) Евгений Онегин (2007) Дмитрий Хворостовский и Рене Флеминг (Метрополитен Опера, Нью-Йорк, США) - YouTube (дата звернення 4.05.2022).
8. Зелена вітальня: Роберт Карсен. URL : https://www.youtube.com/watch?v=3_FdIPcVhx4&t=1930s (дата звернення 25.05.2021).
9. Значение слова Интерпретация в Новейшем философском словаре. URL : <https://slovar.cc/fil/slovar/2480287.html> (дата звернення 17.05.2020).
10. Интерпретация (методология). URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Интерпретация_\(методология\).html](https://ru.wikipedia.org/wiki/Интерпретация_(методология).html) (дата звернення 17.05.2020).

- 11.Интерпретация. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/i/3250.html>
(дата звернення 17.05.2020).
- 12.Ізваріна О. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років XX століття. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2018. №3. С. 66-70.
- 13.Ільченко П. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*. 2020. №46. С. 45-54.
- 14.Інтерв'ю з Рене Флемінг. URL :
https://www.youtube.com/watch?v=5ep4_Fpp4nE (дата звернення 23.05.2021).
- 15.Кров. URL : [Кровь — Энциклопедия знаков и символов \(symbolarium.ru\)](http://www.symbolarium.ru)
(дата звернення 30.04.2022).
- 16.Лисенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ...канд. Искусствоведения. 17.00.02. Киев, 1990. 16 с.
- 17.Лишанский Е. Некоторые вопросы оперной режиссуры и воспитания певца-актера. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. І. П. Чайковського*. 2013. №101. С. 120–145.
- 18.Мариуш Трелинский. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=RBgzzraZRks> (дата звернення 27.04.2022).
- 19.Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
- 20.Музична герменевтика. URL : [Музична герменевтика — Вікіпедія \(wikipedia.org\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Музична_герменевтика) (дата звернення 5.05.2022).
- 21.Неллі В. О. Про режисуру. Київ : Мистецтво, 1977. 208 с.

- 22.Неповторна Тетяна на сцені Баварської опери. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XgLclpjFmug> (дата звернення 20.05.2021).
- 23.Нескоромна А. Сучасні режисерські методи інтерпретації класичної опери (Магістерська робота). Харків, 2021. 56 с.
- 24.Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей*. 2017. №46. С. 94–110.
- 25.Ніколаєвська Ю. Номо interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2019. 576 с.
- 26.Опера Дворжака «Русалка». URL : <https://www.belcanto.ru/rusalka-dvorak.html> (дата звернення 30.04.2020).
- 27.Ополайс Кристине. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Ополайс,_Кристине (дата звернення 11.04.2020).
- 28.Помпеева Г. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця XIX — XX століть : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 21 с.
- 29.Роберт Карсен. URL : <https://portal-kultura.ru/articles/music/35389-robert-karsen-lyubov-i-smert-dva-stolpa-opery/> (дата звернення 24.05.2021).
- 30.Русалка. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Русалка>. (дата звернення 30.04.2020).
- 31.Свіча. URL : [Свіча – Новий Акрополь – Статті \(newacropolis.org.ua\)](https://newacropolis.org.ua) (дата звернення 30.04.2022).
- 32.Словник української мови : в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда; Ін-т мовознавства. Київ : Наукова думка, 1970. 198 с.
- 33.Солов'яненко А. Постановочна практика режисера оперної вистави (до питання про студіювання музичної складової). *Культура України*. 2013. №41. С. 169-175.

- 34.Флемінг Рене. URL : <https://www.belcanto.ru/fleming.html> (дата звернення 30.04.2020).
- 35.Циммерман Мэри – Mary Zimmerman. URL: https://ru.qwe.wiki/wiki/Mary_Zimmerman.html (дата звернення 11.04.2020).
- 36.Чайковський у версіх Маріуша Трелінського. URL : <https://www.belcanto.ru/02072503.html> (дата звернення 20.05.2021).
- 37.Чайковський П. «Євгеній Онегін». URL : <https://moscow.theatrehd.com/ru/films/eugene-onegin-07> (дата звернення 25.05.2021).
- 38.Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у просторі мінливого свіу. *Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка*. 2012. №5 С. 68-79.
- 39.Шаповалова Л. В. Интерпретология как интерактивная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. 2017. №46. С. 289–300.
- 40.Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. 17.00.03. Киев, 1987. 23с.
- 41.Шутько С. Сучасна музична режисура — новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 3-4. С. 204-216.
- 42.Dvořák ve vzpomínkách a dopisech. Praha : Orbis, 1951. 243 s.
- 43.Schenk Otto. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Schenk.html (дата звернення 11.04.2020).
- 44.This «Butterfly» Has Wings: Kristine Opolais is Met’s Best Cio-Cio-San Since Diana Soviero. URL : <https://observer.com/2014/04/this-butterfly-has-wings-kristine-opolais-is-mets-best-cio-cio-san-since-diana-soverio/> (дата звернення 28.03.2022).

ДОДАТОК А

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
Кафедра оперної підготовки та музичної режисури**



**СВІТОВИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР
У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ДИСКУРСУ**

МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

22–23 лютого 2021 року

Київ — 2021

23 лютого, вівторок

11:00–13:30 14:00–16:00

Аудиторія 78, четвертий поверх

МОЛОДІЖНА СЕКЦІЯ

ГОЛОВУЄ — ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

МОДЕРАТОР — СЕРГІЙ ВОРОБІЙОВ

Лада Шиленко, здобувач кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв. Науковий керівник — І. В. Шестеренко, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ПОСТАНОВКИ ОПЕР ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА ЗА ДРАМАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ДО 150-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПОЕТЕСИ).

Валерія Перепелиця, магістрант першого року навчання кафедри сольного співу та оперної підготовки виконавськомузикознавчого факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник — Ю. В. Ніколаєвська, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики (Харків, Україна).

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ РУСАЛКИ В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ АНТОНІНА ДВОРЖАКА.

Ольга Затинайко, аспірантка першого курсу кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Науковий керівник — М. Р. Черкашина-Губаренко, доктор мистецтвознавства, професор (Київ, Україна).

ОПЕРА ФЕРРУЧЧО БУЗОНІ «ТУРАНДОТ» ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЙОГО МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ.

ДОДАТОК В

Міністерство культури та інформаційної політики України
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

**СЕРТИФІКАТ**

підтверджує, що

Перепелиця Валерія

взяв/взяла участь у

XXIV Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА НАУКА НА
ПОЧАТКУ ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ**

8 - 9 грудня 2021 року

м. Одеса

Ректор
ОНМА імені А. В. Нежданової



Олійник О. Л.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ ПРИ ХАРКІВСЬКІЙ ОБЛАСНІЙ
ДЕРЖАВНІЙ АДМІНІСТРАЦІЇ



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО



РАДА
МОЛОДИХ
ВЧЕНИХ
ХАРКІВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
МИСТЕЦТВ
І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО



III МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ТВОРЧА КОНФЕРЕНЦІЯ

«МИСТЕЦТВО ТА НАУКА В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРИ»

ДО ДНЯ НАУКИ В УКРАЇНІ ТА
105-РІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ ХНУМ ім. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ПРОГРАМА

21-22 травня 2022 року

ХАРКІВ

Вокально-сценічна інтерпретація у сучасному режисерському театрі (на прикладі творчості Рене Флемінг та Крістіне Ополайс)

***Перепелиця Валерія Олексіївна**, магістрантка виконавсько-музикознавчого факультету ХНУМ імені І.П. Котляревського; науковий керівник – Ніколаєвська Ю. В., доктор мистецтвознавства, професор (Харків, Україна)*

Vocal and Stage Interpretation in a Modern Director's Theatre (on the Examples of the Art of Renée Fleming and Kristine Opolais)

***Valeriia Perepelytsia**, graduate student of Performance and Musicology Faculty at the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts; scientific adviser – Yuliia Nikolaievskia, Habilitated Doctor of Art Studies, Professor (Kharkiv, Ukraine)*

Трансформація еталону вокального втілення барокової музики у ХХ –ХХІ столітті (на прикладі постановок опери «Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя)

***Согоян Анжела Самелівна**, магістрантка виконавсько-музикознавчого факультету ХНУМ імені І.П. Котляревського; науковий керівник – Сухленко І.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент. (Харків, Україна)*

Transformation of the standard of vocal embodiment of baroque music in the XX-XXI centuries (on the example of productions of the opera "Julius Caesar in Egypt" by GF Handel)

***Anzhela Sogoyan**, graduate student of Performance and Musicology Faculty at the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts; scientific adviser –Iryna Sukhlenko PhD in Art Studies, Associate Professor (Kharkiv, Ukraine)*