

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

СПІВАКОВСЬКИЙ ОЛЕКСАНДР ЮРІЙОВИЧ

УДК 782.1:78.071.1(439)Барток]:781.68(043.3)

**НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ**

**«ОПЕРА БЕЛІ БАРТОКА «ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯ БОРОДА»: РЕЖИСЕРСЬКО-
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ КОНЦЕПТ»**

026 «Сценічне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. Ю. Співаковський

Творчий керівник: **Даць Ірина Вільямівна**
народна артистка України, професор

Науковий консультант: **Шестеренко Ірина Вікторівна**
Кандидат мистецтвознавства, в. о. професора

КИЇВ – 2022

АНОТАЦІЯ

Співаковський О. Ю. Опера Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода»: режисерсько-мистецтвознавчий концепт». — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

Зміст анотації

Мета дослідження полягає в науковому обґрунтуванні власного режисерського втілення та інших інтерпретацій опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», а також визначенні новітніх підходів до сценічних оперних постановок, співзвучних вимогам часу. Завдяки художнім засобам музичного театру, визначено кут зору постановника на проблему аб'юзивних стосунків.

У першому розділі розглянуто феномен опери в умовах сучасного інформаційного суспільства, з його глобалізаційно-інтерпретаційними процесами, перманентними карантинними обмеженнями та воєнними умовами, в результаті чого особливої актуальності набувають малі музично-театральні форми.

З'ясовано ступінь дослідження режисерських експериментів з оновлення оперних форм на основі інтегративного, міждисциплінарного та міжгалузевого підходів до наукового осмислення окресленої проблематики.

На матеріалах сучасних мистецько-театральних проєктів перших десятиліть 2000-х років проаналізовано пошуки оригінальних режисерських рішень оновлення та модернізації опер; виокремлено три сучасні режисерські принципи роботи над сценічним втіленням вистави: «принцип доповнення вистави», «актуалізації тематизму вистави» та «принцип візуальної деталізації».

У другому розділі зроблено мистецтвознавчий, театрознавчий та режисерсько-сценографічний аналіз опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», що ґрунтується на порівнянні реальної, умовно-реальної та гіпотетичної складової музичного задуму, з'ясуванні композиторсько-драматургічної ідеї, семантичної складової музичної ідеї, а також перетворенні композиторського задуму та ідеї в динаміці розгортання музичних подій опери.

Здійснено порівняння інтерпретаційних підходів до режисерських утілень вищезазначеної опери у версіях К. Мітчелл (Баварська національна опера) та М. Трелінського (Metropolitan opera). Визначено, що в постановці Баварської державної опери головним словом у фразі «Я ставлю Бартока» на першому плані опиниться режисерське «Я», а в режисерській версії М. Трелінського у цій же фразі ключовим буде останнє слово.

У третьому розділі обґрунтовано мотиви психологічної поведінки головних героїв опери та досліджено сферу потенційного існування особистостей під впливом аб'юзивних стосунків, репрезентованих у сценічній версії, що стають суттєвими для означення соціальних проблем сьогодення.

Досліджено модель оперної вистави малої форми, де важливим структурним елементом творчого мистецького проекту стала друга частина-рефлексія зі спеціалістом з психології Веронікою Нагайченко, співзвучна сучасним реаліям.

Визначено інноваційні режисерські прийоми, які стосуються художнього рішення опери «Замок герцога Синя Борода», що передбачає наявність режисерської метафори у вигляді «званої вечері» та спонукає до підняття засобами сценічного мистецтва проблеми аб'юзу в стосунках.

Ключові слова: музична режисура, мистецько-театральні проекти, опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», режисерські інтерпретації аб'юзивних стосунків, сценографія, мізансцена.

Spivakovskiy O. "Bela Bartok's opera "Duke Bluebeard's Castle": a director's and artistic concept". – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Art in the speciality 026 “Stage Art” (field of study 02 “Culture and Art”). – P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2022.

Abstract content

The purpose of the research is to provide a scientific basis for our directorial embodiment and other interpretations of B. Bartok's opera "Duke Bluebeard's Castle", as well as determination of the latest approaches to stage opera productions, in tune with the requirements of the time. Thanks to the artistic means of musical theater, the director's point of view on the problem of abusive relationships was defined.

The first chapter examines the phenomenon of opera in the conditions of the modern information society, with its globalization and interpretation processes, permanent quarantine restrictions and war conditions, as a result of which small musical and theatrical forms become especially relevant.

The degree of research of directorial experiments on renewal of opera forms on the basis of integrative, interdisciplinary and interdisciplinary approaches to the scientific understanding of the outlined issues has been clarified.

Based on the materials of modern art and theater projects of the first decades of the 2000s, the search for original directorial solutions for renewing and modernizing operas is analyzed; three modern directorial principles of work on the stage embodiment of the play are singled out: "principle of complementing the play", "principle of actualizing the theme of the play" and "principle of visual detailing".

In the second chapter, an art critic, theater critic and directorial and scenographic analysis of B. Bartok's opera "Duke Bluebeard's Castle" is made, which is based on a comparison of the real, conditional-real and hypothetical components of the musical idea, the clarification of the compositional and dramaturgical idea, the semantic component of the musical idea, and as well as the transformation of the composer's idea and idea in the dynamics of the unfolding of the opera's musical events.

Interpretative approaches to directorial incarnations of the above-mentioned opera in directorial versions by K. Mitchell (Bavarian National Opera) and M. Trelinski (Metropolitan opera) were compared.

The specificity of directorial approaches to the production of the opera "The Castle of Duke Bluebeard" was determined, where in the production of the Bavarian State Opera, the main word in the phrase "I stage Bartok" is the director's "I" in the foreground, and in the director's version of M. Trelinsky in the same phrase, the last word will be the key.

In the third chapter, the motives of the psychological behavior of the main characters of the opera are substantiated and the scope of the potential existence of individuals under the influence of abusive relationships represented in the stage verse, which become essential for defining the social problems of today.

The model of a small-scale opera performance was studied, where an important structural element of a creative artistic project was the second part - a reflection with a specialist in psychology Veronika Nagaichenko, consonant with the modern realities.

Innovative directorial techniques related to the artistic decision of the opera "Duke Bluebeard's Castle" have been determined, which involves the presence of a directorial metaphor in the form of a "dinner party" and encourages the use of stage art to raise the problem of abuse in relationships.

Key words: musical direction, art and theatre projects, B. Bartok's opera "Duke Bluebeard's Castle", directorial interpretations of abusive relations, scenography, mise-en-scène.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Співаковський О. Ю. Українські постановки малих музично-театральних форм доби 2000-х років // *Українське музикознавство*. № 46. К., 2020. С. 75-85.
2. Співаковський О. Ю. Режисерсько-дослідницький концепт сценічних утілень опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» 2020-2021 років // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 3-4 (53-54). К., 2021. С. 239-251.

3. Співаковський О. Ю. Режисерське втілення опери Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода»: композиційно-сценічний аспект // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, К., 2022. № 1 (54). С. 136-148.

4. Співаковський О. Ю. Феномен опери малої форми в умовах інформаційного суспільства // *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності*. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського. 2020. С. 200-207.

5. Співаковський О. Ю. Опера Б. Бартока «Замок Герцога Синя Борода» у контексті угорсько-українських зв'язків // *Матеріали четвертої міжнародної науково-практичної конференції Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського (5–7 листопада). 2020 р. С. 182-186.

6. Співаковський О. Ю. Опера Бели Бартока «Замок Герцога Синя Борода» в аспекті актуалізації малих музично-театральних форм // *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу* / НМАУ імені П. І. Чайковського (22-23 лютого). Київ, 2021. С. 212-219.

7. Співаковський О. Ю. Опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода»: режисерсько-соціальний контекст // *Матеріали п'ятої міжнародної науково-практичної конференції Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* / НМАУ імені П. І. Чайковського (4-6 листопада). Київ, 2021 р. С. 221-224.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури.

Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Міжнародна науково-практична конференція кафедри оперної підготовки та музичної режисури *Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності* / Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського. 2-3 березня 2020 р.

2. Четверта міжнародна науково-практична конференція *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. 5–7 листопада 2020 р.

3. Міжнародна науково-практична конференція кафедри оперної підготовки та музичної режисури *Світовий та український музичний театр у*

контексті сучасного культурного дискурсу. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського. 22-23 лютого 2021 р.

4. III Всеукраїнська науково-практична конференція *Сучасні виміри української регіоналістики*. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя (7 квітня). Ніжин, 2021 р.

5. П'ята міжнародна науково-практична конференція *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. НМАУ імені П. І. Чайковського (4-6 листопада). Київ, 2021 р.

6. Міжнародна науково-практична конференція *Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки; до 160-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського до 25-річчя заснування кафедри оперної підготовки та музичної режисури* : / НМАУ імені П. І. Чайковського (21–23 лютого). Київ, 2022 р.

7. Представлено концепцію творчого мистецького проекту на пітчінгу оперних стартапів. Творчий мистецький проєкт «Синя Борода» Бели Бартока. *Пітчінг оперних стартапів* Всеукраїнського оперного форуму «OPERA UA 2021» / ХАТОБ (2-4 жовтня). Харків, 2021 р.

8. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. «Б. Барток, соціальна опера «Замок герцога Синя Борода» в двох частинах» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв). Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Велика зала імені Василя Сліпака. 30 червня. За участі незалежного музичного театру RAZOM. Київ, 2022 р.

З М І С Т

ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1. Стан розробки проблеми та теоретико-методологічні засади дослідження.....	18
1.1. <i>Опери малої форми доби інформаційного суспільства. Історіографічний огляд.....</i>	18
1.2. <i>Соціально-економічні чинники популярності опер малих форм.....</i>	20
1.2.1. Психолого-педагогічні та мистецько-творчі підвалини сучасних утілень опер малої форми.....	25
1.2.2. Методологічні підходи у дослідженнях із зазначеної теми.....	29
1.2.3. Комплексний підхід у сучасному науковому осмисленні опер малих форм.....	30
1.2.4. Міжгалузевий аспект дослідження опер малих форм.....	31
1.2.5. Інтегративний мистецтвознавчий аспект досліджень утілень опер малих форм.....	32
1.3. <i>Реалізації творчих проєктів у контексті сучасних вимог театрального мистецтва.....</i>	34
1.3.1. Зарубіжний досвід оперної режисури в контексті світових інтегративних тенденцій музичного театру.....	34
1.3.2. Досвід українських митців у створенні культурно-мистецьких проєктів початку ХХІ століття.....	36
1.3.3. Синтез зарубіжного та вітчизняного досвіду у визначенні пріоритетних напрямків пошуку та експериментів у музичному театрі.....	38
1.3.4. Сучасні режисерські принципи роботи над сценічним втіленням вистави.....	40
Висновки до РОЗДІЛУ І.....	45
РОЗДІЛ 2. Мистецтвознавчий концепт режисерського моделювання сценічних утілень опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода».....	47

2.1. Композиторський задум опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода»: реальний, умовно-реальний та гіпотетичний.....	47
2.1.1. Обґрунтування композиторсько-драматургічної та семантичної ідей опери.....	53
2.1.2. Втілення задуму та ідеї опери в динаміці розгортання музичних подій.....	57
2.2. Інтерпретаційні особливості «твору композитора» у сценічних версіях опери «Замок герцога Синя Борода».....	58
2.2.1. Сильові моменти в творчій інтерпретації виконавців партій опери Б. Бартока.....	58
2.2.2. Перетворення семантичної і композиційно-драматургічної ідеї у «творі виконавця».....	64
2.3. Опера Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода» в аспекті актуалізації малих оперних форм.....	74
2.3.1. Пошук нових режисерських концептів у дослідженні особливостей драматургії Бели Балажа.....	74
2.3.2. Сценічні втілення онлайн-версій опери Б. Бартока в умовах карантинних обмежень 2020-2021 рр.....	76
Висновки до РОЗДІЛУ 2	80
РОЗДІЛ III. ОПЕРА Б. БАРТОКА «ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯ БОРОДА» В КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ.....	84
3.1. Композиційно-сценічний аспект опери Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода».....	84
3.2. Новаторські режисерські підходи у вирішенні мізансцен.....	87
3.3. Робота над створенням соціально-психологічних портретів персонажів.....	94
3.3.1. Сценічне вирішення образу Герцога.....	94
3.3.2. Психологічний портрет Юдіт.....	97

3.3.3. Режисерське вирішення образів тригерів попередніх жінок Синьої Бороди.....	100
3.4. Вирішення психологічної проблеми аб'юзу в сучасному суспільстві.....	103
3.4.1. Зміна поведінки дійових осіб у процесі драматургічного розвитку опери.....	103
3.4.2. Поради фахівця з психології щодо виявлення та запобігання аб'юзивному впливу в особистих стосунках.....	107
Висновки до РОЗДІЛУ III.....	112
ВИСНОВКИ.....	112
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	118
ДОДАТКИ	132

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження.

У музично-театральній царині сьогодення найбільш актуальним є висвітлення засобами сценічного мистецтва соціально-політичних, культурних та психологічних проблем суспільства, що віддзеркалюється у сучасних режисерських трактуваннях.

Музичний театр – це особливий синтетичний вид мистецтва, що потребує оновлення сценічних форм в реаліях сучасного життя України та світу. Це знаходить відлуння на театральних «підмостках» і стимулює режисерів до пошуку нових підходів, відповідних потребам суспільства інформаційної доби.

У музичних театрах доби 2000-х років, що характеризується розвитком високих технологій та пришвидшенням темпоритмів життя, постановкам музично-театральних творів малих форм відводиться особлива, а останнім часом, у зв'язку з різноманітними соціально-культурними процесами (карантинними обмеженнями, воєнними діями і т. д.), пріоритетна роль.

Пошук інноваційних підходів до функціонування опер малих форм в умовах інформаційного суспільства обумовлює переосмислення їх видозмін у відповідності до викликів сьогодення.

Сучасні соціально-політичні, морально-етичні та екологічні аспекти спонукають до підняття відповідних тем у царині мистецтва, зокрема на сцені музичного театру. В процесі інтерпретації оперного твору режисер намагається зробити його співвідносним сьогоднішнім реаліям, запропонувати глядачу нове, часто кардинально відмінне трактування концептів, закладених композитором-автором. При цьому важливо зацентуватися на тому, що не завжди сам музичний твір зазнає певних втручань, а його сценічне відтворення може бути прочитане з нового ракурсу та під іншим кутом зору особи-інтерпретатора чи навіть інтерпретаторів, адже в музичному театрі це як мінімум два провідних митця: режисер-постановник та диригент.

Музична режисура сьогодні ставить перед провідними режисерами-інтерпретаторами завдання не просто відтворити на сцені оперний твір композитора, а наситити його відповідним режисерським концептом, що резонуватиме з сучасними проблемами та суспільно-важливими темами.

Ще на початку ХХ століття український театральний процес увійшов до мистецької епохи модерністської естетики, запозичивши новітні тенденції у європейських країн. Однією з важливих ознак цієї культурної доби було виокремлення не перебігу сценічних подій, а сутності життя. Відповідно пріоритетною вважалася не конкретність побутових обставин, а суб'єктивне трагедійне сприйняття всесвіту, створення повноцінної концептуальної, нелітературоцентричної авторської режисури [3, с. 161]. Під впливом цих постулатів перебував і Б. Барток у процесі створення ним опери «Замок герцога Синя Борода». Свідченням новаторства Б. Бартока для свого часу став глибокий символізм, закладений в основі цього оперного твору. Він не лежить на поверхні: його потрібно розгадати та відтворити на сцені за допомогою сучасних засобів виразності.

Сучасні постановки опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» 2020-2021 років таких музичних режисерів, як К. Мітчел, М. Трелінського та А. Жолдака, пропонують нетривіальні ракурси погляду на проблематику твору, звичне розуміння наративу, закладеного до твору. Феміністичні нюанси та розширення вихідної події у трактовці К. Мітчелл, проблема гендеру та прийом повторюваності матеріалу в постановці А. Жолдака, естетична довершеність форми та змісту у виставі М. Трелінського показують багатогранність режисерського бачення в розумінні та трактуванні матеріалу, створеного Б. Бартоком та Б. Балажом.

Постановка опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» в межах творчого мистецького проєкту здобувача порушує проблему особистісних кордонів та аб'юзивних стосунків у відносинах двох людей, які розкриваються і трактуються художніми засобами музичного театру. Важливою новаторською деталлю є друга частина-рефлексія з психотерапевтом Веронікою Нагайченко. Загалом творчий

компонент наукового мистецького проекту за жанровою ознакою охарактеризовано як соціальні оперу в двох частинах.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано відповідно до планів наукової роботи кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Мета дослідження полягає в науковому обґрунтуванні власного режисерського втілення та інших інтерпретацій опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», а також визначенні новітніх підходів до сценічних оперних постановок, співзвучних вимогам часу.

Означена мета обумовлює вирішення таких **завдань**:

- розглянути феномен опери в умовах сучасного інформаційного суспільства;
- з'ясувати ступінь дослідження режисерських експериментів з оновлення оперних форм, відповідно до викликів сьогодення;
- на матеріалах мистецько-театральних проєктів початку 2000-х рр. проаналізувати пошуки оригінальних режисерських рішень оновлення та модернізації опер малих форм;
- зробити мистецтвознавчий, театрознавчий та режисерсько-сценографічний аналіз опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода»;
- порівняти інтерпретаційні підходи до режисерських втілень вищезазначеної опери;
- визначити специфіку режисерських підходів до постановки опери «Замок герцога Синя Борода»;
- обґрунтувати мотиви психологічної поведінки головних героїв опери, що стають суттєвими для означення соціальних проблем сьогодення;
- дослідити модель оперної вистави малої форми, співзвучну сучасним реаліям;
- визначити інноваційні режисерські прийоми, що мають довгострокову перспективу.

Об'єкт дослідження – опера Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода».

Предметом дослідження є режисерсько-музикознавча модель оперної вистави Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» як універсального та мобільного жанру музичного театру перших десятиліть ХХІ століття.

Методологія дослідження базується на ключових положеннях історичного, мистецтвознавчого, музикознавчого, театрознавчого та психологічного підходів (стосовно проблеми аб'юзу у сучасному суспільстві), концепціях сучасної музичної режисури, розроблених впродовж ХХ і ХХІ століть та урізноманітнених у реаліях сьогодення.

Були комплексно застосовані такі загальнонаукові **методи**: компаративний (для порівняння режисерських інтерпретацій опер), аналітичний (для проведення музикознавчого дослідження та класифікації театральних підходів у роботі над постановкою музичної вистави), психологічний (для з'ясування поведінки головних героїв опери, їх внутрішньої мотивації і цілей), жанрово-стильовий (для дослідження творчого доробку Б. Бартока і його опери зокрема) та системний методи (для систематизації набутих результатів дослідження).

Теоретична база дослідження репрезентована дисертаційними працями, монографіями, статтями у фахових виданнях з обраної проблематики зарубіжних і вітчизняних науковців:

- у галузі музичної драматургії та сучасних тенденцій розвитку музично-театрального мистецтва (Г. Веселовська, О. Ізварина, О. Корчова, Н. Толошняк, М. Черкашина-Губаренко та ін.);
- у галузі режисерських аспектів втілення опер малих форм (А. Вілсон, А. Холден, Дж. Варак та ін.);
- дослідження оперної творчості Б. Бартока: (Елліот Антоколець (Elliot Antokoletz), Х. Бьорн (H. Björn), А. Геди, Т. Гнатів, Карл С. Ліфштедт (Carl S. Leafsteadt), А. Солодовнікова, Р. Тазудін (R. Tazudeen), А. Фабрі (A. Fábry) та ін.);

- науковими працями з проблематики аб'юзивних стосунків (Дж. Брайер (J. Bryer), К. Браун (K. Brown), А. Гілад (A. Gilad), Б. Земба, С. Смаленс (S. Smullens) та інші.

Так, Карл С. Ліфштедт застосовував міждисциплінарний підхід щодо трактування опери «Замок герцога Синя Борода», вводячи, крім музично-драматичного аналізу, ряд тем, що є новими у галузі досліджень доробку Б. Бартока [88]. Ці нові сфери критичного та наукового спрямування включають детальне літературне дослідження лібрето та гендерний аналіз жіночого характеру опери. Елліот Антоколец (Elliot Antokoletz) досліджував прогрес тонального плану в опері Б. Бартока в контексті процесів музики ХХ століття [120]. Т. Гнатів дослідила ключову роль опери Б. Бартока в культурологічному аспекті на перехресті різноманітних культур [14]. Х. Бьорн (H. Björn) виокремив підходи до експериментального музичного театру та сучасної опери, котрі знаходять реалізацію у режисерських версіях сучасних оперних вистав [86]. Р. Тазудін (R. Tazudeen) досліджував дисонансну екологію творчого доробку Бели Бартока, зокрема розглядаючи природу нелюдського звуку в замку герцога Синьої Борода [130]. А. Фабрі (A. Fábry) розглядав у своїй статті «Порівняльний аналіз тексту, музики, гендеру та аудиторії в Замку герцога Синя Борода» оперу Бели Бартока та її лібрето як яскравий приклад метафори, яку, у свою чергу, можна знайти в різних типах текстів, від казок і романів до фільмів. Він пов'язував оперу з текстом лібрето, написаним теоретиком кіно Белою Балажом. Аналіз виявив, що в яскраво вираженому жінконенависницькому мистецькому кліматі того часу трагічне закінчення заперечує трансцендентність жіночого характеру опери [124]. Твір Б. Бартока можна зрозуміти як репрезентацію спрощеної домашньої обстановки, де реальна історія залишається неопосередкованою та нерозказаною.

Всі ці дослідження розглядають твір Б. Бартока з культурологічних та мистецтвознавчих аспектів. Задля з'ясування основних принципів візуального втілення режисерсько-дослідницького концепту при роботі над виставою заслуговує значної уваги аналіз сценічних режисерських утілень опери «Замок герцога Синя Борода».

У наукових працях, що висвітлюють явище аб'юзу у сучасному суспільстві, можна знайти різні варіанти трактування цього поняття. Так, К. Брауном (K. Brown) [87] та С. Смаленсом (S. Smullens) [135] аб'юз розглядається як тип емоційного зловживання, який чинить тривалий виснажливий вплив на самооцінку жінки, що, у свою чергу, зменшує її здатність подолати жорстоке насильство. Але варто зауважити, що в позиції жертви можуть виступати не тільки жінки, а й чоловіки. Звичайно, в більшій кількості випадків від аб'юзивних відносин потерпають саме жінки, але факти потерпання чоловічої аудиторії від насильницького впливу жінок також зафіксовані.

Питання особливостей інтерпретації опери доби модерну в умовах постмодерністської театральної естетики залишається відкритим для наукових розробок фахівців. Деякі аспекти функціонування модерністських тенденцій на українській театральній сцені першої третини ХХ ст. були розглянуті Г. Веселовською [3].

На особливостях психології артистичної діяльності під час створення художнього образу персонажа зосередив свою увагу Дж. Вільсон [10].

А. Алішер [1] досліджував мистецтвознавчу динаміку розвитку театральної сценографії в контексті сучасних процесів у світовому та українському театрі.

Аналітичним підґрунтям дослідження стали статті автора, в яких закладені передумови реалізації мистецького проєкту: аналіз сучасних метаморфоз малих форм оперних вистав, їх затребуваність в умовах сьогодення [50] та режисерські інтерпретації сучасних утілень опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» [48] з визначенням власного концептуального бачення твору [49].

Аналіз означеного наукового доробку дозволяє констатувати необхідність комплексного підходу до дослідження з обраної проблематики в контексті постмодерністської театральної естетики.

Для визначення необхідної фахової термінології задіяні енциклопедичні, довідниково-словникові видання з мистецтвознавства, культурології, соціології та психології.

Аналітичний матеріал дослідження становлять:

- відео та аудіоматеріали із записами опери Б. Бартока, українських та зарубіжних опер малих форм в режисерських інтерпретаціях видатних майстрів театральної сцени;
- партитура та клавір обраної для аналізу опери з композиторськими ремарками;
- мемуари, спогади, листування, есе та ін. видатних постатей українського та світового музичного театру;
- рецензії, відгуки та театральна критика на режисерські втілення опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода»;
- ескізи костюмів, сценографічного оформлення, макети, програми, афіши, буклети, фото та інші ілюстративні матеріали.

Наукова новизна дослідження полягає у:

- науковому переосмисленні феномену опер малих форм доби інформаційного суспільства;
- визначенні перспектив розвитку даного жанру в умовах інтенсивного розвитку інноваційних технологій;
- з'ясуванні значення сучасних мистецьких проєктів;
- режисерському переосмисленні трактування образів опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» з психологічної точки зору;
- проведенні паралелі між сценічною реалізацією аб'юзивних стосунків у постановці вищезазначеної опери Б. Бартока та реаліями сьогодення;
- виокремленні основних маркерів поведінки аб'юзерів та нездорових відносин;
- з'ясуванні вектору розгляду причинно-наслідкових зв'язків появи такого роду стосунків задля розуміння режисерами нюансів поведінки аб'юзерів та жертв насилля.

Перспективи подальших розвідок. Концепт роботи не в повному обсязі розкриває усі аспекти обраної проблеми. Продовження дослідження сценічних

втілень як опери Б. Бартока зокрема, так і малих музично-театральних форм в цілому, залишається актуальним питанням сьогодення.

Дана наукова робота може слугувати основою для подальшого вивчення як творчості Б. Бартока взагалі, так і необхідності сценічного вияву режисерсько-соціального контексту, пов'язаного з аб'юзивними стосунками. За її межами залишився розгляд причинно-наслідкових зв'язків появи такого роду стосунків, дослідження яких полегшить режисерам розуміння проблеми задля більш точного і повного трактування образів героїв, котрі, за сюжетом, потрапили в тенета насильницьких відносин.

Практичне значення дослідження полягає у визначенні особливостей режисерських утілень мистецьких проєктів у контексті інтегративних можливостей театральної сцени початку XXI ст., осмисленні феномену опер малих форм, а також специфіки постановочних проблем опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода».

Основні положення роботи були апробовані на Всеукраїнських та Міжнародних конференціях 2020-2022 років та остаточно презентовані на міжнародній науково-практичній конференції конференції «Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки до 160-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, до 25-річчя заснування кафедри оперної підготовки та музичної режисури» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022). Експериментальна – творча складова дослідження пройшла апробацію на Всеукраїнському оперному форумі (2021 р., м. Харків) та в рамках останньої конференції академії у 2022 р.

Результати дослідження можуть бути застосовані у подальших наукових розвідках цього жанру, у педагогічній та мистецькій діяльності режисерів музичних театрів.

Структура дослідження складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (135 позицій) та 22 додатків.

РОЗДІЛ I. Стан розробки проблеми та теоретико-методологічні засади дослідження

1.1. Оперн малі форми доби інформаційного суспільства. Історіографічний огляд

«Інформаційне суспільство – це якісно новий етап розвитку людства, в якому будь-яка людина за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій може отримувати, переробляти, розповсюджувати інформацію, а держава забезпечує високий рівень інформатизації всіх галузей. <...> Основні складові інформаційного суспільства – це людина, інформація, інформаційні ресурси та інформаційно-комунікаційні технології..., <...> ...це вільний доступ будь-якої людини до будь-якої інформації, високий рівень розвитку інформаційно-комунікаційних технологій та наявність розвиненої інформаційної інфраструктури суспільства». Так визначила вплив інформаційних технологій на розвиток сучасного суспільства кандидат наук Ю. Петрухно [77, с. 127].

На основі визначення даного терміну можна зрозуміти, що в межах інформаційного суспільства активно розвиваються та функціонують інформаційні технології, які впливають на темпоритм життя сучасного глядача, що призводить до видозмін у культурі й мистецтві, у тому числі і в оперному театрі.

Вільний доступ людини до перегляду будь-якої вистави з різних світових театрів у постановці відомих режисерів сучасності спонукає глядача орієнтуватися в інформаційних потоках, кількість яких надзвичайно велика. Глядачі стають більш обізнаними у новітніх тенденціях режисури та більш вимогливими до обрання репертуару для перегляду.

Розібратися з усім цим нескінченим накопиченням інформації звичайній людині буває дуже важко, тому сучасні підходи до режисури музичного театру мають базуватися на лаконічному і точному відборі інформації та технологій, за допомогою яких вона буде якнайкраще і найзрозуміліше донесена до аудиторії.

Діапазон використання таких технологій у музичному театрі надзвичайно великий, оскільки вони дають змогу якнайкраще виразити режисерський концепт вистави. Однак для того, щоб результат був ефективним, потрібно правильно та ретельно обирати як інформацію, так й інформаційну технологію, за допомогою якої буде реалізований конкретний візуальний інформаційний ряд.

Якщо це, наприклад, проекційні технології, вони мають бути підібрані так, щоб найбільш точно розкрити режисерський задум та головну думку композитора як автора твору. Надмірне засилля чи навпаки невикористання цих засобів може спричинити зворотній ефект у сприйнятті вистави публікою. Варто пам'ятати, що будь-які інформаційні технології є результатом розвитку людства, і їх використання в оперному театрі має допомагати розумінню сценічного дійства, а не ускладнювати його, якщо це не є спеціально задуманим режисерським прийомом.

Сучасна глядацька аудиторія є частиною інформаційного суспільства, що існує у власному, часто пришвидшеному темпоритмі, на який необхідно зважати режисерам музичного театру при плануванні репертуарної політики та подальшій постановці оперної вистави. Врахування актуальності драматургії обраних для постановки творів, ідейно-художніх якостей, естетичних та виховних моментів, закладених в опері, а також оцінка творчих та матеріальних можливостей для втілення задуму вистави є необхідними та важливими моментами, на які варто звернути особливу увагу задля забезпечення подальшої життєспроможності опери на театральній сцені.

В операх малих музично-театральних форм використання таких технологій дає змогу вкласти максимальну кількість інформації в мінімальну форму твору.

Отже, сьогодні інформаційні технології, різноманітні гаджети та інші передавачі інформації активно впливають на соціум. Це провокує пришвидшення темпоритму життя сучасного глядача, який потребує відповідної динаміки розвитку подій у виставі, отримання більш повної, синтезованої інформації про її задум, певні підтексти, закладені авторами. А це вимагає від режисера пошуку

нового синтезу традиційних та інноваційних засобів виразності музичної вистави, відповідних вимогам сьогодення.

1.2. Соціально-економічні чинники популярності опер малих форм

Оскільки театральне мистецтво, зокрема оперна вистава, є таким «продуктом», який неможливо перевірити чи протестувати наперед, варто всіляко заохочувати людей до походу в театр з метою їх повторного повернення. Це потребує вивчення сучасних шляхів передачі інформації, аналізу розвитку соціуму з метою правильного просування вистави на мистецькому ринку.

Останнім часом в Україні спостерігалось зростання інтересу до музично-театральних подій. Цей попит стимулює появу різноманітних за жанрами і стилями режисерських інтерпретацій музично-театральних творів. Однак не всі з них мають успіх у зацікавленні глядача до перегляду мистецького твору. Найчастіше це пов'язано з недостатньо яскравою рекламою заходу. Таким чином, дана подія може залишитися взагалі непоміченою, хоча, можливо, є якісною.

Також, враховуючи досить довгий період певного регресу мистецької сфери, пов'язаного зі світовою пандемією коронавірусної інфекції COVID-19 та воєнними діями, варто зауважити, що театральна галузь тільки поступово почне повертатися до тих об'ємів виробництва оперних вистав, які були раніше. Відповідно рівень конкуренції досить сильно зростає, що провокуватиме до ще ретельнішого аналізу ризиків, котрі так чи інакше є невід'ємною частиною нових реалій, в яких ми існуємо.

У реаліях сьогодення ще одним важливим моментом, на який варто звернути особливу увагу, є дотримання санітарно-епідеміологічних норм, які діють в Україні у зв'язку з поширенням пандемії COVID-19. Перед тим, як обрати твір для постановки, необхідно зрозуміти, чи зможе він бути реалізованим у нових умовах адаптивного карантину, що діє на території нашої держави. Зрозуміло, що передбачити подальший розвиток цієї ситуації дуже важко, але розуміти нові вимоги, які ставляться перед організаторами будь-яких масових заходів, потрібно,

адже оперне мистецтво безпосередньо потрапляє під дію карантинного регламенту. Велика кількість задіяних осіб у створенні опери грає проти музичного театру в часи пандемії коронавірусу: масштабний склад оркестру, солісти-вокалісти, артисти хору та мімансу, балет та всі служби, які обслуговують оперну виставу, – іноді кількість задіяних у цьому процесі досягає 300 і більше осіб. Саме тому зараз, як ніколи раніше, актуалізується значення малих оперних форм, що мають шанс на реалізацію в нинішніх непростих для українського музичного театру умовах.

Урядом були запроваджені обмеження щодо проведення масових заходів, що негативно вплинули на розвиток оперного мистецтва в Україні. З весни по вересень 2020 року провідні музичні театри країни фактично заморозили свою роботу. Їх репертуар та афіші постійно змінювалися у зв'язку з перенесенням вистав на наступні місяці, через продовження дії карантину. Це спровокувало відтік публіки, яка з одного боку «втомилася» від постійних відтермінувань подій, на які завчасно було придбано квитки. З іншого боку, люди встигли засумувати за культурним життям і поступово готуються ввійти в звичний ритм проведення свого дозвілля.

У вересні 2020 року декілька музичних театрів столиці відкрили сезон. Якщо проаналізувати їх репертуарну політику, можна простежити тенденцію звернення до малих оперних форм, які найлегше адаптувати під новий регламент. Так, до прикладу, Національна опера України імені Т. Г. Шевченка мала у вересні 2020 р. одну камерну оперну виставу М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» в постановці А. Солов'яненка. Лише два головних героя на сцені, відсутність хорових сцен – все це дало змогу показати виставу в нових, не зовсім звичних для Національної опери умовах. Також варто додати, що максимальна кількість глядачів, яка могла потрапити до театру, складала 300 осіб при максимальній посадці глядацької зали в 1650 місць.

Харківський національний академічний театр опери та балету відкрив у липні 2020 року Першу всеукраїнську театральну резиденцію, результатом якої стали три прем'єри камерних опер на малій сцені Харківської опери. Серед них містична трагедія Дж. К. Менотті «Медіум», камерна опера Майкла Наймана «Чоловік, який

сплутав дружину з капелюхом» та сучасна опера, створена в рамках конкурсу композиторів, що проводить резиденція. Проєкт підтриманий Українським культурним фондом і ставка на камерний жанр є досить вдалою в умовах карантинних обмежень.

Варто згадати про конкурс-лабораторію для молодих режисерів 2020 року на базі Національного академічного театру оперети, що проводиться раз на два роки. Ця лабораторія також має орієнтацію на малі форми, які в подальшому можуть бути реалізованими на камерних сценах Театру оперети. Протягом останніх років у театрі відкрито два нових сценічних простори для експериментальних та малих за формою музичних вистав. Це «Stage lab» – сцена камерного формату, мікромайданчик, створений з метою експериментів та залученням до них молодих режисерів. Іншою, не менш цікавою з погляду інновацій та експериментальних можливостей, є «Сцена77», що отримала символічну назву за кількістю сходинок, котрі ведуть на четвертий поверх театру, де знаходиться її локація. Окрім перелічених вище сценічних майданчиків, у Національній опереті існує ще дві камерні сцени: мистецько-концертний центр імені І. Козловського, що презентує багатоманітний репертуар, зокрема й у напрямку малих оперних форм, а також театр у фойє.

Завчасно почав актуалізацію камерного оперного жанру і Львівський національний театр опери та балету імені С. Крушельницької. Ще восени 2019 року театром був оголошений конкурс на написання та постановку камерної опери, за результатами якого відібрано три композитори та троє молодих режисерів, котрі мають розробити режисерську концепцію вистави та презентувати її в театрі. Враховуючи життєспроможність камерного жанру в нестабільній ситуації карантину, можна висловити припущення, що театр не залишить роботу над даним проєктом, і вже в найближчому майбутньому з'явиться новий сучасний культурний продукт від Львівської опери. Зазначимо, що у афіші театру присутня лише одна камерна опера композитора Дж. Б. Перголезі «Служниця-пані» в постановці Галини Воловецької, що свідчить про потребу нових малих оперних форм.

Але якими ж є соціально-економічні чинники, що впливають на популярність опер малих форм? Що сьогодні формує прерогативу глядачів у виборі малої форми перед масштабом?

Серед них варто виділити: **економічні, соціокультурні та професійні.**

Економічні чинники тісно пов'язані з комерціалізацією театру, що інколи призводить до появи низькопробних мистецьких проектів заради фінансової вигоди. Деякі режисери під впливом певних обставин, а саме: тиском театрального керівництва, бажанням отримати скандальний успіх у публіки або просто заради «виживання» колективу свідомо йдуть на неоднозначні інтерпретації класичних оперних творів, сприяючи формуванню низькопробних смаків та уподобань у глядача, тим самим понижуючи елітарний статус оперного жанру.

Соціокультурні чинники тісно пов'язані з:

- пришвидшенням темпоритмів життя в добу інформаційного суспільства, що формує у глядача потребу сприйняття творів з динамізацією розвитку подій;
- обізнаністю сучасного глядача зі світовими здобутками театрального мистецтва завдяки розвитку сучасних комунікаційних технологій;
- формуванням ринку культурних послуг, де опера стає мистецьким продуктом, а глядач – його споживачем, що змінює роль театру як центру виховання духовності людини на споживацтво;

Професійні чинники тісно пов'язані з активним впливом на сучасний музичний театр мистецтва естради, коли опера починає розглядатися у дзеркалі розваг, в контексті індустрії дозвілля. Це спонукає необхідність пошуку нових режисерських підходів, відповідних вимогам часу, застосування новітніх арт-технологій, театральних можливостей, що зростають, синтезованих засобів виразності, психологізації образів тощо.

При формуванні репертуарної політики будь-якого театру надзвичайно важливим є **комерційний** аспект його функціонування.

По перше, однією з основних переваг цього аспекту є порівняно низька вартість створення такого роду проектів забезпечує велику цікавість до них. Тут

потрібно зупинитися детальніше. Чому? Тому, що молодому режисеру сьогодні «проштовхнути» у театральний простір свою виставу надзвичайно складно. Вартість постановки – мабуть, один з найголовніших компонентів успішного її втілення.

Однак, одразу ж за цим слідує наступний надважливий критерій, за яким оцінюють майбутню виставу – її комерційний успіх. А саме: ви повинні дуже переконливо пояснити художньому керівництву театру чи продюсеру цього оперного виробництва, якщо це незалежний проєкт, як саме продаватиметься ваша вистава, на яку цільову аудиторію вона розрахована, чому саме цей театр мусить взятися за втілення вашого задуму, хто з можливий спонсорів буде зацікавлений долучитися до підтримки саме цього проєкту, у чому взагалі актуальність вистави і чому люди мусять обов'язково переглянути її та ще й заплатити за це.

Малі оперні форми дають змогу мобільно використати наявні ресурси, у дуже «згущеній» субстанції і за відносно короткий проміжок часу донести закладений зміст глядачам, що елементарно економить дорогоцінні хвилини людей, котрі хочуть отримати катарсис від театального мистецтва, але не готові дивитися Вагнера кілька днів поспіль. Але чи не применшує це вартість мистецтва загалом? Можливо, однак тут потрібно відштовхуватися від основних завдань, котрі стоять перед жанрами малих форм та повноцінними масштабними оперними виставами. Але гарно поставлена вистава – будь-то «п'ятиактовка» чи «опера-хвилинка» – обов'язково залишить слід у пам'яті тих, хто її відвідав.

По-друге, можливість трансформувати такі вистави під різні сценічні майданчики робить їх **мобільними** та дає можливість для антрепризного розвитку. А це сьогодні досить вагомий аргумент. Адже змога возити виставу значно розширює коло глядачів, котрі безпосередньо будуть присутні на спектаклі, щоб повноцінно відчувати весь *театральний ефект*. Мається на увазі жива присутність людей на спектаклі, тому що сьогодні великої популярності набуває телеверсія опер, показ їх у кіно і т. д. Та тут не варто забувати про те, що театр і вистава – це в першу чергу живий організм саме зараз і саме тут, у цьому місці. Звичайно, сучасні телевізійні технології можуть вигідно підкреслити і навіть покращити

певні моменти, але це вже зовсім інше мистецтво та інший рівень сприйняття, де важливі театральні деталі можуть не використовуватися, бути упущеними чи взагалі недоступними глядачам (як от запах чи дотик, що часто використовують у театральній практиці).

По-третє, загальносвітова театральна тенденція до зменшення об'єму, але максимальному зосередженні та збільшенні змістового наповнення художнього твору мистецтва – вистави – є неймовірно цікавим процесом, який є результатом загальносвітової плинності життєвих процесів та біоритмів.

На фізіологічному, чуттєвому та навіть позачуттєвому рівнях ми постійно відчуваємо цю тенденцію до якогось пришвидшення та зменшення. І це не може не відобразитися у театрі. Однак задля дотримання гармонії, кожне таке об'ємне зменшення несе за собою набагато більше інформаційного наповнення того ж обсягу, до якого ми звикли і потребуємо його не тільки у житті, але й у сучасному театрі. Як варіант, це робиться також з метою вплинути на глядача та не «втомити» його. І саме малі оперні форми дають змогу якнайкраще реалізувати цю тенденцію.

Отже, розглянуті вище причини популяризації опер малих форм в сучасному музичному театрі дають можливість проаналізувати та навіть, у певній мірі, спрогнозувати, як саме розвиватиметься цей різновид театрального мистецтва надалі.

Можна виділити три основні причини популярності опер малих форм сьогодні: 1). комерційний аспект – відносно недорога вартість таких вистав; 2). мобільність та можливість антрепризного розвитку опер малих форм; 3). театральна тенденція до зменшення об'єму, але максимальному зосередженні та збільшенні змістового наповнення художнього твору мистецтва – вистави.

Звичайно, дані процеси це лише тенденція, яка, можливо, в майбутньому зміниться на щось кардинально відмінне, як це історично складалося у попередні часи розвитку театрального мистецтва. Але сьогодні ми спостерігаємо саме цей процес і маємо виходити з того, як він впливає на театр, зокрема музичний, який сміливо заслуговує на звання метатеатру з метажанром – оперою у своїй основі.

1.2.1. Психолого-педагогічні та мистецько-творчі підвалини сучасних утілень опер малої форми

Перед тим, як приступати до постановки оперної вистави, режисер має проаналізувати ряд факторів, котрі впливають на її подальшу життєспроможність. Особливо це стосується репертуарних театрів, де вистава ставиться переважно на перспективу, з можливістю сценічного життя у декілька сезонів. Для того, щоб, наскільки це можливо, передбачити, чи надовго залишиться опера в репертуарі театру, варто звернути увагу на психолого-педагогічні та мистецько-творчі можливості матеріалу, який береться до постановки.

Для початку потрібно задати декілька питань: 1). Чи є актуальною драматургія твору? 2). Якими є ідейно-художні якості опери? 3). Які виховні та навчальні моменти закладені у цьому творі? 4). Якими є творчі та матеріальні можливості для втілення цього задуму?

А вже давши відповідь на ці питання та вибравши матеріал, який хоча б частково задовольнив їх, можна приступати до втілення, результатом якого стане художній твір музичного театру – вистава. Після цього уже можна говорити про психолого-педагогічні та мистецько-творчі особливості режисерської інтерпретації вистави.

Почнемо з *першого* – питання актуальності драматургії. У сьогоднішню добу розвитку концептуального мистецтва потреба актуальної проблематики постає дуже активно. Оскільки театр має бути, у певній мірі, відображенням дійсності, то питання, що підіймаються у виставах, обов'язково мають хвилювати публіку, яка на них прийде. Це можуть бути різні соціальні прошарки людей, в залежності від аудиторії, на яку розрахований спектакль, але головна проблема має бути цікавою всім.

Наприклад, сьогодні ми не можемо ставити реалістичні опери про комунізм чи про перспективи швидшого терміну виконання запланованих п'ятирічок, бо в епоху переважання демократії як форми політичної організації, ці процеси викликають сміх, і про їхню актуальність можна говорити лише в іронічному

контексті. Враховуючи факт війни між Росією та Україною, думка про постановку вистави в такому ключі нині взагалі є недоречною. Але це зовсім не означає, що варто ставити лише сучасні, щойно написані твори. Вони, звичайно, мусять бути в достатньому обсязі у репертуарі сучасних театрів, і з цим в музичних театрах України, на жаль, багато проблем, але на рівні з ними спокійно існує і класика, але в цікавій та актуальній режисерській інтерпретації, співзвучній з проблемами сьогодення.

Перейдемо до *другого* – ідейно-художніх якостей опери. Перш, ніж остаточно прийняти рішення про постановку тієї чи іншої оперної вистави, варто врахувати всі її «сильні та слабкі» сторони.

Наприклад, беручи до постановки твори ХХ ст., ми часто зіштовхуємося з проблемою фіналу в них. Існує багато наукових доробків з цієї проблематики, де наводяться причини цієї проблеми, однак не вказуються засоби режисерського вирішення її. Саме тому при роботі з таким матеріалом має бути надзвичайно тісний та дружній тандем режисера-постановника та диригента-постановника, які разом мають прийти до загального вирішення цієї проблеми.

І, мабуть, одним з найважливіших критеріїв є драматургічна цілісність твору. Чи не має твір таких проблем з архітектонікою твору, які можуть зашкодити його сприйняттю та донесенню авторської думки. Звичайно, режисер – це інтерпретатор думки, закладеної в творі, і він має допомогти їй якнайкраще розкрити різними сценічними засобами, однак, при наявності драматургічних промахів, втілення ускладняється, а іноді стає навіть неможливим.

Що стосується *третього* – виховних та навчальних моментів, закладених у матеріалі, це більше співвідносно з дитячими операми, однак певні повчальні ідеї мають у більшому чи меншому обсязі бути присутніми й у інших музичних творах, що беруться до сценічного втілення. Дитяче сприйняття відрізняється від дорослого, тому вистава має бути зрозумілою для такої аудиторії, відповідно не варто брати Шекспірівського «Гамлета» чи оперу Верді «Макбет» в репертуар дитячого театру.

Тут потрібно розглянути психологічний аспект, що виявляє себе у трьох властивостях людської природи: 1) імітувати будь-що та будь-кого (мімесіс – тобто моделювати ту чи іншу ситуацію, поведінку, тощо); 2) виявляти свої почуття, тобто емоційно сприймати Світ (причому не пасивно, а емоційно-активно); 3) відображати та нести певну інформацію (збереження та трансляція). Все це знаходить свій вияв у музичному театрі, зокрема малих оперних формах [65, с. 195].

Враховуючи вищезначене, режисер музичного театру повинен використовувати усю палітру засобів виразності, поглиблюючи психологізацію образів, підпорядковуючи сучасні арт-технології, різноманітні сценографічні прийоми для розвитку драматургії оперної вистави, динамізації сценічної дії. Це оптимальне співвідношення видовищної та драматургічної складових опери, синтез її форми і змісту, здійснює потужний емоційний вплив на глядача, формуючи у нього ціннісні орієнтири, сприйняття чи несприйняття гідних чи негідних вчинків персонажів тощо.

Четверте питання стосується творчих та матеріальних можливостей для втілення задуму вистави. Це ключовий момент при підборі матеріалу, адже за відсутності певної можливості реалізації виставу просто неможливо буде втілити. Саме тому варто врахувати ряд моментів, таких як:

- виконавський склад – чи має театр всі потрібні вокальні голоси, оркестрові інструменти та інші обумовлені композитором можливості для втілення оперної вистави;
- матеріальні можливості театру, необхідні для виготовлення костюмів та декорацій;
- чи немає проблем з авторськими правами у творі, що пропонується до постановки;
- чи вкладеться постановка та випуск вистави у запропоновані терміни та строки.

Отже, врахувавши всі особливості, перераховані вище, можна перейти до постановки та випуску вистави. І, прийшовши та переглянувши виставу, маємо

змогу оцінити психолого-педагогічні та мистецько-творчі особливості режисерської інтерпретації вистави, що залежатимуть від двох основних факторів: особливостей музичного твору (опери), який ставиться, та його режисерського втілення.

1.2.2. Методологічні підходи у дослідженнях із зазначеної теми

Досліджуючи поняття малих музично-театральних форм важливо комплексно застосовувати загальнонаукові методологічні підходи.

Поняття «опера малої форми як модерністський експеримент» з'явилося на початку ХХ століття і розглядалося як революційне в осмисленні категорій «часу» і «простору». За дослідженням О. Казарінової, характерними ознаками для цього поняття були «динамізм, прискорення, афористичність, лаконізм, поліфонізм, концентрація інформації, що характеризують новий тип мислення... В мистецтві, зокрема в музичному, триває безперервний пошук нових часових форм і вимірів. Унікальною у цьому напрямку є опера, що відрізняється новим осмисленням художнього простору. А однією з типових рис опери малої форми стала «експериментальність», завдяки чому кожен твір цього жанру сприймається як унікальний і єдиний у своєму роді» [20, с. 173]. Завдяки цьому, можна розглядати наукову працю О. Казарінової з точки зору мистецтвознавчого, музикознавчого та аналітичного методологічних підходів.

Вільний доступ людини до перегляду будь-якої вистави з різних світових театрів у постановці відомих режисерів сучасності спонукає глядача орієнтуватися в інформаційних потоках, кількість яких надзвичайно велика. Глядачі стають більш обізнаними у новітніх тенденціях режисури музичного театру та більш вимогливими до обрання репертуару для перегляду. Тому важливо застосовувати компаративний метод у порівнянні режисерських інтерпретацій оперних творів, які все частіше переходять до аудіовізуальних форматів та телепоказів, досліджених у працях С. Бекерта (S. Beckert) [85], С. Маузера (S. Mauser) [101] та Г. Переца (H. Perez) [110].

Задля з'ясування поведінки головних героїв опери, їх внутрішньої мотивації і цілей важливо застосовувати психологічні методи, що допомагають розкрити проблеми аб'юзу у сучасному суспільстві. Для наукового розуміння тематики було проаналізовано роботи Л. Келлі [21], К. Брауна (K. Brown) [87], Р. Альсалавкуа (R. Alsawalqa) [119] та А. Гілада (A. Gilad) [125].

Розібратися з цим накопиченням інформації звичайній людині буває важко, тому сучасні підходи до режисури музичного театру мають базуватися на лаконічному і точному відборі інформації технологій та методів, за допомогою яких вистава буде якнайкраще і найзрозуміліше донесена до аудиторії.

1.2.3. Комплексний підхід у сучасному науковому осмисленні опер малих форм

Оскільки сучасна оперна вистава – це складний синтез мистецтв, на який впливають як психолого-педагогічні, так і різноманітні технологічні (арт-технології, спецефекти тощо) аспекти, тому підхід до вивчення цього явища має бути комплексним.

Опери малих форм якнайкраще демонструють різноманітні варіації синтезу мистецтв. Це і традиційні для оперного жанру поєднання музики (оркестрових тембрів) та вокалу, хореографії (балету), образотворчого мистецтва (у його сценографічному вияві).

Питання еволюції жанру української камерної опери розглянула Н. Толошняк [54]. Проблему співвідношення слова, музики і дії в сучасній українській опері досліджувала М. Черкашина-Губаренко [62]. Жанрову специфіку та принципи формоутворення у камерній опері на межі XIX-XX століть опрацював А. Носуля [74].

Однак сьогодні ми не можемо розглядати оперний жанр без впливу на нього сучасних досягнень у галузі фізики, оптики та інших наук, які є стимуляторами розвитку прогресу як у науці та виробництві, так і в мистецькій сфері. Результати наукових досягнень Г. Переца (H. Perez) [110], М. Катца (M. Katz) [95] та інших

дослідників активно використовуються у створенні нових засобів художньої виразності – оновлених прийомів у сценічному освітленні, прогресивних декораційних технологіях тощо. Саме комплекс усіх цих процесів дає можливість осмислити ту велику кількість факторів, що впливають на постановку опери малої форми.

До комплексного підходу потрібно включити і досягнення у галузі соціально-економічних наук, зокрема праці українських вчених О. Левченка [32], Т. Грінє [70], Ю. Петрухно [77], а також роботи іноземних науковців А. Флейшмена (A. Fleishman) [90], В. Кендела (W. Kandel) [96], Д. Саврана (D. Savran) [111], тощо. Зараз є унікальні можливості за допомогою комунікативних та інформаційних технологій відслідковувати та обирати, яку виставу переглянути. Але їхня кількість настільки велика, що ускладнюється процес вибору потрібного спектаклю. Правильне використання основних соціокультурних та психологічних аспектів має допомогти та спростити процес пошуку та вибору потрібного мистецького продукту.

З іншого боку, комплексне дослідження цих аспектів допомагає режисеру зробити виставу більш різноманітною та динамічною, відповідною темпоритму сучасного глядача. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій, зокрема визначення соціокультурних показників розглядав В. Ковтуненко.

Отже, комплексний підхід у вивченні феномену опер малих форм є одним з провідних. Як українські, так й іноземні вчені намагалися досліджувати явище опер малих форм у комплексі з різноманітними науковими досягненнями, однак тенденції розвитку сучасного музичного театру постійно оновлюються, що потребує все нових наукових розвідок у контексті даного підходу до вивчення цього явища.

1.2.4. Міжгалузевий аспект дослідження феномену опер малих форм

Перш ніж поставити оперну виставу, потрібно проаналізувати потреби населення щодо її жанру, тематики та проблематики, що буде актуальною сучасному глядачу. А вже після цього можна приступати до творчої роботи над матеріалом.

Для точного розуміння, якою має бути майбутня вистава, варто керуватися різними факторами, враховуючи різні суміжні з театром галузі, а саме: економічні, соціологічні та технологічні. Адже ми маємо розглянути не тільки професійні аспекти, а й зрозуміти, які міжгалузеві фактори впливають на розвиток музичного театру: менеджмент, маркетинг, моніторинг в галузі театрального мистецтва. Ці фактори спичиняють популярність малих оперних форм.

Міждисциплінарні аспекти функціонування театру та особливості його аудиторії розглядаються в роботах Г. Бьорна (H. Björn) [86].

Економічні та організаційні питання, пов'язані із театральним мистецтвом, стали об'єктом наукових досліджень Г. Графа (H. Graf) [92], Г. Переца (H. Perez,) [110], Дж. Маркіа (J. Marcia) [100].

Питання менеджменту театральної справи розглядали В. Корнієнко [28], С. Ленглі [33]. Конкретно дослідженням музичного менеджменту загалом, і музичного театру зокрема, займався Ю. Чекан [60].

Маркетингом культурної сфери опікувався О. Кольбер [27].

Технологічні особливості створення вистави відображенні у працях В. Кісіна [22], Г. Веселовської [8], Ю. Гасиліної [11], тощо.

Проблеми вітчизняної режисури театру музичної комедії в контексті імпортованої режисури досліджував Ю. Коваленко [25].

Питання виробництва американської опери розглянув у своїй роботі Д. Савран (Savran) [111], Х. Граф (H. Graf) [92].

Отже, міжгалузевий аспект дослідження опер малих форм проаналізовано відносно економічних, соціологічних і технологічних напрямків. Однак наукових праць, які б описували взаємодію цих трьох складових та наслідки такого синтезу,

наразі небагато. Тому варто продовжити дану наукову розвідку з метою прогнозування потреб глядацької аудиторії у різних оперних жанрах.

1.2.5. Інтегративний мистецтвознавчий аспект досліджень втілень опер малих форм

Для з'ясування мистецтвознавчих аспектів популярності опер малих форм, зауважимо, що оперний жанр сьогодення є взірцем метатеатру, дослідженням, якого займається В. Черненко [65].

У його роботі наголошується на тому, що опера являє собою модель, котра завдяки використанню та поєднанню різних видів мистецтв має можливість найбільш повно відобразити естетичне осягнення Світу. У самій опері ця модель будується на взаємодії героя - музики - драми. Автор зазначає, що драматична дія будується на двох головних засадах: перша має психологічний вимір; друга - структурно-змістовний [65].

Але якими ж є ці соціально-економічні чинники, що впливають на популярність опер малих форм? Що сьогодні формує прерогативу глядачів у виборі малої форми перед масштабом? Як зараз переосмислюються новітні підходи до синтезу мистецтв, як вони взаємо проникають один в одного на новому витку театрального розвитку?

Історичний аспект опер малих форм досліджували І. Ковальська [26], Т. Мазепа [36]. Причому, причини та передумови їх появи, процес становлення розглядали А. Носуля [73], О. Казарінова [19]. Сучасні видозміни опер малих форм в добу інформаційного суспільства висвітлені у роботах В. Панасюка [76], М. Черкашиної-Губаренко [61].

Музикознавчий аспект драматургії зарубіжних опер малих форм знайшов своє відображення в роботах А. Носулі [74], О. Корчової [29], вітчизняних – в роботах, О. Ізваріної [71] та Н. Толошняк [54].

Тенденцію до продовження опери на екрані, переростання оперного жанру у нову форму кіноопери розглядали Г. Перез (Н. Perez) [110], Дж. Барнез (J. Barnes)

[84], Дж. Маркіа (J. Marcia) [100], Р Фавкез (R. Fawkes) [89]. Такі процеси часто мають в основ певні скорочення та купюри оперних вистав, з метою переробки їх до телеверсій. Це робить їх багато в чому близькими до опер малих форм, тому є актуальним для нашого наукового дослідження.

Особливості їх сценографічного рішення в українському театральному просторі кінця ХХ – початку ХХІ ст. визначила С. Триколенко [55].

Інтегративний, міждисциплінарний підхід до наукового осмислення сучасних утілень опер малих форм, екстрапольований на зарубіжну і вітчизняну режисерську практику та презентований у наступному пункті аналіз творчого доробку провідних майстрів театральної сцени, надасть можливості визначити вектори сучасних пошуків та експериментів у даному жанрі.

1.3. Реалізації творчих проєктів у контексті сучасних вимог театрального мистецтва

1.3.1. Зарубіжний досвід оперної режисури в контексті світових інтеграційних тенденцій музичного театру

Початок ХХІ ст. позначився значним прискоренням глобалізаційно-інтеграційних процесів, що відбуваються у світі. Це допомагає людству оперативно обмінюватися інформацією та вирішувати різноманітні проблеми дистанційно, навіть не виходячи з оселі. З іншого боку, такі процеси можуть призвести до появи певних шаблонів у тих галузях, де вони небажані. Наприклад, у мистецтві загалом та музичному театрі зокрема.

При виборі тематики вистави та її втіленні на українській сцені корисним стає зарубіжний досвід оперної режисури в контексті світових глобалізаційно-інтеграційних тенденцій розвитку музичного театру. Водночас варто обов'язково враховувати особливості регіону та країни, де передбачається постановка означеної вистави, специфіку ментальності глядача, його сприйняття. Посилаючись на генерального менеджера Metropolitan Opera (Met) П. Гелба (P. Gelb) [91], можна проаналізувати специфіку роботи і сучасні підходи до впровадження малих

оперних форм, досить складні умови їх існування у найбільшому театрі США. Музичний театр Metropolitan Opera – це один із провідних оперних театрів світу, в роботі якого вдало поєдналися сучасні арт-технології, найкращі голоси планети, інноваційні режисерські рішення, вдалі менеджерські підходи та система художнього управління театром. Зважаючи на всі ці фактори, в театрі вважають, що режисерський досвід в малих оперних формах має перспективи до постановки на великій сцені Met. Тому варто розвивати ідеї співпраці з іншими культурними установами Нью-Йорка, що володіють меншими сценічними майданчиками, на яких можна демонструвати дані жанрові формоутворення [91].

Одним із векторів вирішення проблеми забезпечення глядацької аудиторії виставами з більш концентрованим мистецьким контентом та невеликим за обсягом твором беруть на себе американські театри. Проаналізувавши постановки провідних оперних театрів США, а саме: Оперного театру Сан-Франциско, Оперу Філадельфії, Лос-Анджелеського оперного театру, тощо, можна сказати, що тут режисери роблять акцент на новітні тенденції сценічного дизайну та досягнення сучасних арт-технологій, які вражають публіку.

Європейські оперні постановки вирізняються прагненнями деяких музичних режисерів розширити кордони вистави через використання арт-технологій, нетрадиційних локацій вирішення сценічного простору або інноваційних практик постановки. Деякі митці підходять до опери як до політичного середовища і наводять паралелі з сучасними проблемами. Таким чином, поставлені вистави постійно набувають нових сенсів, закликаючи аудиторію критично мислити і переглядати знайомі твори у нових режисерських вирішеннях.

Підсумовуючи вище сказане, можна констатувати, що зарубіжний досвід оперної режисури в контексті світових глобалізаційно-інтеграційних тенденцій розвитку музичного театру є тим критерієм, на який можна спиратися при формуванні репертуару. Водночас варто обов'язково враховувати особливості регіону та країни, де передбачається постановка означеної вистави, специфіку ментальності глядача, його сприйняття. Адже планування репертуарної політики у

європейських та американських театрах суттєво різняться між собою, так само як між Західною та Східною Європою.

1.3.2. Досвід українських митців у створенні культурно-мистецьких проєктів початку XXI століття

Активізація світових театральних процесів в умовах сьогодення спонукає українські музичні театри не бути осторонь останніх тенденцій у розвитку музичної режисури та розвивати жанри малих оперних форм як на своїх стаціонарних сценічних майданчиках, так і створюючи нові культурно-мистецькі проєкти.

Одним з найбільш цікавих та розвинутих проєктів в українському музичному просторі є музична формація NOVA OPERA, початок якій дав Владислав Троїцький з імпровізаційною оперою «Коріолан». Пізніше розпочалася його співпраця з композиторами Романом Григорівим та Іллею Разумейком, з якими були створені опера-реквієм «IYOV», сонОпера «непрОсті», опера-цирк «Вавилон», опера-жах «Гамлет», футуристична опера «Аерофонія» та опера-перформанс «Газ». Нині Роман Григорів та Ілля Разумейко працюють окремо та здійснили ребрендинг для нової творчої організації під назвою Opera Aperta.

Наступним, не менш цікавим українським творчим угрупованням, є Open Opera Ukraine, – незалежний проєкт, що формує нову культуру споживання музичного інтелектуального продукту крізь призму здійснення сучасних оперних постановок, призначених впливати на розвиток глядацької аудиторії та професіоналізацію молодих талантів.

Одним з найбільш вдалих проєктів, утілених Open Opera Ukraine, стала «Дідона та Еней» – найвідоміша англійська опера доби пізнього бароко. Дослідники творчості Г. Перселла досі шукають відповідь на питання: чому саме ця опера стала найвідомішим музично-драматичним твором композитора? Шукаючи відповіді на дані питання, команда проєкту успішно реалізувала цю малу за формою оперу на багатьох театральних майданчиках України,

об'єднавши зусилля мистецтвознавців-науковців та митців-практиків у вирішенні означеної проблеми. Остання робота Open Opera Ukraine – «Ацис і Галатея» Г. Генделя, поставлена у 2019 році, – відрізняється неординарними режисерськими знахідками та стильними візуальними прийомами. Але масштабність та великий об'єм не дають змоги віднести цю роботу до малої оперної форми.

Ще одним цікавим проєктом, що відбувся нещодавно за підтримки Українського культурного фонду, став перший фестиваль камерних опер «Оперний вікенд». Автором його ідеї та куратором була мистецтвознавиця Галина Дуб, яка намагалася органічно поєднати у рамках фестивалю креативну творчу думку та науковий пошук. На фестивалі презентувалися чотири опери, створені у співпраці українських молодих оперних режисерів та фейшн-дизайнерів. Усі постановки мали оригінальні режисерські рішення, стильне візуальне оформлення, зрозуміло донесені до глядача сюжети. Дизайнери, які працювали над створенням костюмів, були неодноразовими учасниками подіумних показів. А це, в свою чергу, вимагало активної пошуково-дослідницької роботи над створенням нових концептуальних рішень костюмів, що стало в нагоді і в оригінальному сценографічному оформленні оперних вистав. Усі чотири вистави програми фестивалю, а саме: опери І. Губаренко «Медвідь» в постановці А. Литвинова, Г. Доніцетті «Ріта» в постановці Л. Шиленко, Дж. Менотті «Медіум» в постановці О. Співаковського, В. А. Моцарта «Бастьєн і Бастьєна» в постановці Д. Тодорюка продемонстрували успішність режисерських підходів до пошуку нового синтезу засобів виразності, що відповідають як вимогам часу, так і особливостям камерного жанру. Вони відрізнялися сучасним режисерським прочитанням з використанням оригінальних світлових і сценографічних прийомів, неординарного візуального оформлення, зокрема костюмів, що створювалися у колоборації з молодими українськими фейшн дизайнерами.

Нові творчі рішення пропонує незалежний музичний театр RAZOM, що активно працює над створенням сучасної музичної драматургії, музичних вистав та концертних програм. У репертуарі цього колективу є різноманіття творів саме малих музично-театральних форм. Серед них: моноопера Вікторії Шинкаренко «Є»

за інтерв'ю Євгенії Мірошніченко, оперна трилогія «КАВКА» цієї ж композиторки, опера Мирослава Волинського «Одержима» за однойменною поемою Лесі Українки та багато інших достойних проєктів, реалізованих упродовж 2021-2022 рр., не зважаючи на карантинні обмеження та воєнні дії.

Отже, сьогодні в Україні опери малих форм отримали новий поштовх та стимул для розвитку. NOVA OPERA (нині проєкти Р. Григоріва та І. Разумейка створюються під брендом Opera Aperta), Open Opera Ukraine, «Оперний вікенд» та RAZOM – це ті нові мистецько-театральні проєкти, що з'явилися в українському театральному просторі впродовж 2000-х років і були обумовлені необхідністю пошуку та експериментів у музичному театрі.

Режисерські підходи до втілень вистав у кожному з них досить різні, що пов'язано зі специфікою імпровізаційного мистецтва формації NOVA OPERA (Opera Aperta), сучасним втіленням барокової культури Open Opera Ukraine, пошуком цікавих оригінальних вистав, їх оновленню у співпраці з фейшн-дизайнерами в проєкті «Оперний вікенд», та розвитком українського музичного театру в незалежному музичному театрі RAZOM. Водночас, всіх їх об'єднують спільні характерні ознаки: камерність, малі оперні форми та пошуки цікавої режисерської сценічної інтерпретації.

1.3.3. Синтез зарубіжного та вітчизняного досвіду у визначенні пріоритетних напрямків пошуку та експериментів у музичному театрі

Сучасні реалії українського музичного театру часто вказують на те, що не завжди зарубіжний досвід можна повноцінно перенести на національну сцену. Це пов'язано з рядом певних факторів, притаманних українському театральному мистецтву.

Зокрема, варто враховувати ментальні особливості країни, з якої запозичується певний режисерський прийом. І, звичайно ж, потрібно розуміти, що національна ментальність іншої країни, особливості сприйняття імпортованого мистецтва її глядачем можуть суттєво різнитися.

Окрім ментальних та національних ознак, варто зацентруватися на соціально-економічних особливостях країн, між якими буде відбуватися певний мистецький обмін. Так, оперні вистави з історичним сюжетом в основі чи з ситуацією, характерною для конкретного прошарку суспільства певного регіону (Дж. Гершвін «Поргі і Бесс»), варто грамотно реалізовувати у наших реаліях, шукаючи певні соціальні зв'язки між негритянською драмою та українськими історичними процесами.

Що стосується малих оперних форм, то сьогодні в Україні існує декілька культурно-мистецьких угруповань, що синтезують іноземний та вітчизняний театральний досвід. Зокрема, це формація NOVA OPERA (Opera Aperta), творчість якої базується переважно на моменті імпровізаційності, що резонує із сучасними тенденціями масової музичної культури, які поступово проникають і в музичний театр.

Давно популярною у Європі є барокова культура. Постановки малих оперних вистав завжди супроводжуються яскравими та неординарними режисерськими рішеннями. Саме цей резонанс надихнув творців громадської організації Open Opera Ukraine до створення сучасних постановок барокових опер на українському культурному просторі.

Цікаві експериментальні малі оперні форми пропонує громадська організація «Hronotop.ua». Так, однією з їхніх недавніх робіт стала VR (virtual real) опера. Цей проект поєднав світовий досвід у розвитку віртуальної реальності з оперним дійством. Назвати це повноцінною виставою важко. Ви одягаєте окуляри віртуальної реальності з навушниками і потрапляєте у подорож між епохами. Все це відбувається у Музеї М. Булгакова на одній з найстаріших вулиць Києва – Андріївському узвозі. Будинок та вулиця оживають і ви підглядаєте за різними персонажами, які жили чи живуть у цих місцях. Це оригінальний та неординарний експеримент, успішно реалізований у жанрі малої форми з інтерактивом. Однак віднести до якогось конкретного театального напрямку цю роботу неможливо. Як експеримент – це цікаво та незвично, але чи повернеться глядач сюди знову, – спрогнозувати важко.

Отже, малі оперні форми є досить привабливими як для фондів, так і для інших потенційних інвесторів, оскільки такі постановки не переобтяжені зайвим музичним матеріалом, а їх невеликий об'єм дає змогу комбінувати з іншими оперними виставами. І, звичайно, менша собівартість, у порівнянні з великою і масштабною оперною виставою, дає свого роду привілеї малим оперним фондам у інвестуванні саме в такі проєкти.

1.3.4. Сучасні режисерські принципи роботи над сценічним втіленням вистави

Відповідно до викликів сьогодення, режисерськими принципами у процесі сценічного втілення оперних творів з метою їх актуалізації, є:

1) ***Принцип доповнення вистави.*** Тут мається на увазі додавання до композиторської партитури додаткового музичного матеріалу. Адже іноді певних змін зазнають першочергові смисли, закладені творцями вистави в основі опери. Якщо ж конкретних змін зазнає авторська партитура, тоді постановники беруть на себе відповідальність за створення нового сценічного твору або його прочитання, на основі авторського першоджерела.

Наприклад, у виставі Баварської державної опери «Юдіт» класична опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» доповнювалася його ж концертом для оркестру. Завдяки такій незвичній компіляції різножанрових творів одного композитора, автори вистави розширили хронометраж малої музично-театральної форми до повноцінного оперного вечора. Також роль першої частини вистави взяв на себе «Концерт для оркестру» Б. Бартока, на фоні якого транслювалася відеоробота англійського кінорежисера Гранта Гі (Grant Gee), що демонструвала вихідну подію абсолютно нового режисерського трактування опери «Замок герцога Синя Борода». У ній головна героїня Юдіт постала в ролі приватного детектива, що прагне розкрити справу герцога Синя Борода і з'ясувати таємницю зникнення його попередніх дружин. А далі основні події розгорталися безпосередньо під час дії

опери Б. Бартока, що композиційно стала другою частиною оперного вечора і реалізувалася англійською режисеркою Кеті Мітчел (Katie Mitchell).

Іншим варіантом *принципу доповнення* став показ опери двічі підряд, але з різним ідейно-художнім трактуванням її драматургії. Таким чином поставлена вистава Ліонської опери (l'Opéra de Lyon), де режисером став українець Андрій Жолдак та драматург Жорж Бану (Georges Vanu). В їх трактуванні опера показувалася двічі, але з кардинально різним смисловим навантаженням. Такий режисерський прийом не просто розширив хронометраж вистави вдвічі, а й дав можливість більш деталізованого проникнення у музичний матеріал опери, що могло б втратитися під час одного перегляду твору. Різні візуальні рішення сценічних версій опери відкрили поле для свідомих і несвідомих порівнянь обох частин однієї вистави, привносячи певну інтригу та задачу пошуку додаткових сенсів такого режисерського прийому. Перша частина вистави була досить реалістичною і демонструвала погляд Юдіт на ситуацію, що розгорталася у цьому музичному творі. Саме тому режисерські та драматургічні нюанси тут сфокусувалися на диких настроях, на «любві як хворобі», як пояснював Жорж Бану. Що стосується другої частини, то вона постала у вигляді міфологічного вірша і висвітлювала сприйняття дійсності з боку Синьої Бороди. Вартим особливої уваги став підбір виконавців, де головну роль виконав Каролі Шемереді (Karoly Szemeredy), тоді як роль Юдіт грали дві різні артистки: Єва Мод-Х'юбо (Eve-Maud Hubeaux) та Вікторія Каркачова (Victoria Karkacheva). Цікавою виявилася режисерська знахідка, пов'язана з обіграванням дзеркала як порталу між світами, між Синьою Бородою та Юдіт, між частинами-проведеннями вистави. Можна опинитися в одній з частин опери і місця дії, пройшовши через величезне вінтажне дзеркало, на початку затягнуте шматком чорної тканини.

Що стосується проникнення до класичної і сталої оперної драматургії сучасних тем, то на прикладі двох вищенаведених оперних постановок можна з'ясувати різне їх ідейно-тематичне спрямування. Саме це дає підставу виокремити ще одну характеристику сучасного музично-театрального процесу:

2) *Принцип актуалізації тематизму вистави.* Так, режисерка Кеті Мітчел створила для головної героїні опери Б. Бартока Юдіт образ не просто жінки-слідчої, а справжньої феміністки, метою якої є вивести на чисту воду герцога з його таємними справами і врятувати його дружин з-під гніту маніакального чоловіка, який роками не випускає зі свого Замку-будинку цих жінок. Така переакцентація простежилася навіть у назві вистави. Адже оперний вечір під йменням «Юдіт» – це її історія, де вона є, певною мірою, супергероєм, а Синя Борода постав як альтер еґо Юдіт з явним негативним окрасом.

У постановці А. Жолдака ми бачимо сценічну реалізацію теми гендеру. Це пов'язано також з тим, що вистава була поставлена в рамках фестивалю від Ліонської опери, що стосувався проблем гендеру та свободи жінок. У версії угорського композитора Синя Борода – це не той жахливий персонаж, зображений у незліченних творах, героєм якого він є, а ідеалістичний чоловік, шалено закоханий у Юдіт, свою четверту дружину. Саме вона змушує його відчинити знамениті двері свого замку, що він погоджується зробити з любові до неї. А у своїй версії Андрій Жолдак досліджує погляд на драматичну ситуацію, що склалася, кожної з двох сторін, але робить це в різних виставах, що йдуть одна за одною в один оперний вечір. Проблема ж гендеру яскраво зображена засиллям різноманітних персонажів: ми бачимо на сцені багато безсловесних і безіменних героїв всілякої статі і віку, є тут навіть свого роду євнух (помітний, по-своєму яскравий мімансовий травесті-персонаж, позначений як «третя дружина»).

Важливою складовою сучасної музичної вистави є вдале сценографічне вирішення спектаклю. Адже сценографія, як важливий компонент, передає основний концепт режисерського задуму. Саме тому особливої значущості набуває увага до головних сценографічних деталей, що мають стати певними «візуальними маркерами», на яких загострюватиметься увага у процесі комунікації вистави та глядача. На основі цього можна виокремити *принцип візуальної деталізації*, важливий для сучасного театрального процесу.

Наведемо приклади його втілення. Сценографія вистави Баварської державної опери просякнута тенденціями реалізму, де «Кімната тортур» відтворена у вигляді медичного кабінету, «Збройова кімната» – це місце, де зібрано справжній арсенал зброї, а «Скарбниця» подібна до банківського сховища із сейфом та скриньками. Що ж стосується володіння герцога, то їх можна побачити за допомогою окулярів з віртуальною реальністю, які героїня одягає, щоб ознайомитися з ними. Сценографію для вистави створив Алекс Ілс (Alex Eales). Цікавою деталлю в передостанній шостій кімнаті, що відповідає епізоду опери під назвою «Озеро сліз», стало візуальне вирішення ванної кімнати з мілким світлим кахлем і похмурым освітленням. На стінах тут три гачки, на яких висять три елементи верхнього одягу, ймовірно кожної з попередніх дружин Синьої Бороди. А поруч уже висить четвертий гачок, призначений для Юдіт. Вистава насичена багатьма сучасними побутовими деталями, як от мобільний телефон та техніка для підслуховування, захована під костюмом Юдіт. Усі ці елементи створені з метою актуалізувати сюжет опери та дати глядачу можливість зрозуміти, що місце дії перенесено до сучасних реалій.

Що ж стосується сценографічних нюансів вистави Ліонської опери, то тут інтер'єр простору, де розгортаються події (сценограф: Даніель Жолдак, Daniel Zholdak) швидше нагадує комунальну квартиру із загальною кухнею, ніж герцогський замок або аристократичні апартаменти: облізли, обдерті, загиджені, в тому числі кров'ю, стіни, мотлох, сміття – все ці елементи присутні на сцені. Досить явно впадає в очі мініатюрна арфа, що є символічним атрибутом героїні. Однією з найважливіших деталей даної вистави стало дзеркало – портал між просторами реальності та уяви, «норми» і «патології», показною благопристойністю і прихованим бузувірством. Все це доповнювалося нескінченністю відображень, варійованих повторень, нових і нових відтворень інваріантного сюжету, де на відео миготять епізоди з першої частини вистави. Все це трагічно переживалося героєм, який і сам став заручником цього «задзеркалля». Цікаво, що в розпорядженні режисера лише одноактна годинна опера. Завдяки влучній деталізації візуальних компонентів на сцені та відтворенням опери двічі поспіль, Жолдак дозволяє

побачити ніби одні й ті ж самі події, чи радше відображення подій – в дзеркалі і за дзеркалом, по-різному: причому не на вибір відповідно до індивідуальних переваг кожного з героїв, а саме обов'язково в повному комплекті, як дві сторони однієї художньої реальності, що є не цільною, а розімкнутою, ірраціональною системою, що постійно вислизає, заново відтворюється і ніколи не повторюється в точності.

Аналізуючи сучасні режисерські підходи до сценічної реалізації оперних вистав, хотілося б згадати декілька ключових деталей, пов'язаних з історією створення опери драматургом Белою Балажем та композитором Белою Бартоком. Ці нюанси і стають підґрунтям для сучасних інтерпретацій та нових концептів музичними режисерами сьогодення.

Угорський диригент Іштван Кертеш вважав, що ми не повинні пов'язувати трактування опери з казкою, на якій вона заснована. Він висловлював думку, що Синя Борода був самим Бартоком, і що тут зображуються його особисті страждання і небажання розкривати внутрішні таємниці своєї душі, що стають поступово захопленими головною героїнею Юдіт. Таким чином, його можна розглядати як прототип головного героя опери, хоча сам композитор був дуже замкнутою людиною.

Деталізовані дослідження причинно-наслідкових зв'язків створення композитором опери допомагають режисерам віднайти ті важливі характеристики, що дадуть можливість поглянути на оперний твір з нового ракурсу, але при цьому відштовхуватися від першочергово закладених композитором смислових концептів. Звідси випливає, як варіант, погляд українським режисером Андрієм Жолдаком на першоджерело, оперу Б. Бартока, ніби з обох сторін: з позиції Синьої Бороди та з боку Юдіт. А постановники Баварської опери концентрують свою увагу на жіночій лінії, проводячи трактування сюжету вистави через сприйняття дійсності жінкою-детективом Юдіт.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Розглянутий на підставі методів системного, компаративного та соціально-економічного аналізу феномен малих музично-театральних форм доби інформаційного суспільства в контексті творчих пошуків та експериментів режисерів музичного театру нової формації дозволив дійти наступних висновків:

1. Вплив сучасних інформаційних технологій на соціум провокує пришвидшення темпоритму життя сучасного глядача, що вимагає від режисера пошуку нового синтезу традиційних та інноваційних засобів виразності музичної вистави, відповідних вимогам сьогодення. У зв'язку з цим, виділено три основні причини популярності опер малих форм: 1). комерційний аспект – відносно недорога вартість таких вистав; 2). мобільність та можливість антрепризного розвитку опер малих форм; 3). театральна тенденція до зменшення об'єму, але максимальному зосередженні та збільшенні змістового наповнення художнього твору мистецтва – вистави.

2. Інтегративний, міждисциплінарний та міжгалузевий підходи до наукового осмислення сучасних утілень опер малих форм проаналізовані відносно культурно-економічних, соціологічних і технологічних аспектів. Однак наукових праць, які б описували взаємодію цих трьох складових та наслідки такого синтезу, наразі небагато. Тому варто продовжити таку наукову розвідку, з метою прогнозування потреб глядацької аудиторії у різних оперних жанрах.

3. NOVA OPERA, Open Opera Ukraine «Оперний вікенд» та незалежний музичний театр RAZOM – це ті нові мистецько-театральні проекти, що з'явилися в українському театральному просторі на початку 2000-х років, і обумовлені необхідністю пошуку та експериментів у музичному театрі. Синтез вітчизняного і зарубіжного досвідів у визначенні пріоритетних напрямків розвитку оперної режисури є необхідним елементом у прогнозуванні проектів та вистав, які сьогодні пропонує український музичний театр.

4. З'ясовано сучасні режисерські принципи роботи над сценічним втіленням вистави. Виокремлено три ключові принципи роботи режисера над оперною виставою:

1). *Принцип доповнення вистави*, що ґрунтується на додаванні до композиторської партитури додаткового музичного матеріалу;

2). *Принцип актуалізації тематизму вистави* пов'язується з пошуком нових актуальних режисерських концептів у трактуванні оперних творів, співвідносних з викликами сьогодення;

3). *Принцип візуальної деталізації* базується на увазі до ключових деталей сценографії, що набувають функцій «візуальних маркерів» у процесі комунікації глядача та вистави.

РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ КОНЦЕПТ РЕЖИСЕРСЬКОГО МОДЕЛЮВАННЯ СЦЕНІЧНИХ УТІЛЕНЬ ОПЕРИ Б. БАРТОКА «ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯ БОРОДА»

2.1. Композиторський задум опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода»: реальний, умовно-реальний та гіпотетичний

Реальний музичний задум.

Опера Б. Бартока була написана за кілька років до початку Першої світової війни, а її перше виконання відбулося в Будапешті – столиці Угорщини 24 травня 1918 року – в рік закінчення цієї великої трагедії людства. І тому страшні таємниці, що ховалися за закритими сімома дверима Замку Герцога – знаряддя тортур, обагрені кров'ю скарби і військові обладунки, озеро сліз, – асоціювалися з усіма людськими бідами і муками початку «кривавого» століття. Більш того, одноактна опера, що триває трохи більше години, ставила тоді і ставить зараз перед слухачами найгостріші питання. Невже в суспільстві, навіть, незважаючи на ультрасучасні засоби масової інформації і комунікації, люди роз'єднані? Невже немає більше шляхів, що вели б від чоловіка до жінки, від людини до людини, від особистості до суспільства, від людини до природи? Чи є самотність людської душі, замкненої за сімома дверима, непорушним законом природи, або вона розчиниться в залитій сонцем і радісними квітами далині всесвіту, яка розкривається перед людьми і суспільством? Чи проникне коли-небудь в душі самотніх людей світло радості і доброти, або ці душі назавжди залишаться зануреними в темряву? Невже сьогодні, в період розквіту демократичних прав та свобод, ми можемо дозволити порушувати державні та особистісні кордони, що робить держава-агресор Росія?

Відомий той факт, коли композитор вперше почув сценічну баладу Б. Балажа, він настільки захопився ідеєю написання опери на основі цього твору, що переконав письменника віддати саме йому рукопис для початку роботи.

В опері Б. Бартока, при фактичній відсутності зовнішньої дії, напруга переноситься у внутрішній, психологічний світ героїв. Драматургічна основа вибудована за принципом – мінімум зовнішніх подій і максимум внутрішньої

напруги. Про це свідчать досить деталізовані авторські ремарки щодо мізансцен та емоційного наповнення героїв.

Емоційний вплив опери посилюється також за рахунок **світлової (колірної) партитури**: кожна картина пофарбована у свій відтінок кольору, який ілюструє дію (Додаток 1). «Колірна партитура» – це новий параметр музично-сценічного шоу, що суттєво збагачує виразні ресурси музичного театру Бартока.

Зокрема, щодо світлового рішення автор надав такі рекомендації у кожній частині опери:

Пролог – темрява.

1 епізод – «Кімната тортур» – криваво-червоний промінь (як рана).

2 епізод – «Збройова кімната» – жовто-червоний промінь.

3 епізод – «Скарбниця» – золотий промінь.

4 епізод – «Сад квітів» – зелений промінь.

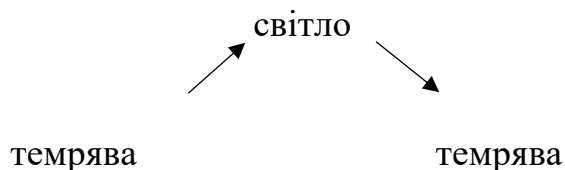
5 епізод – «Простори Синьої Бороди» – яскравий потік світла.

6 епізод – «Озеро сліз» – сутінкове світло (провісник).

7 епізод – «Колишні дружини Синьої Бороди» – сріблясте місячне світло.

Епілог – темрява.

Відзначаючи головні віхи, можна говорити про своєрідну «циклічність» драматургії світла, що відбиває закони «міфологічного» театродійства.



Композиція опери являє собою систему сцен. Кожен епізод починається з того, що Юдіт відкриває двері, і перед нею та Синьою Бородою постає нова картина, після чого відбувається діалог Герцога і Юдіт. Таким чином, структура сцен-епізодів практично не зазнає змін. Дія в картинах, на перший погляд, як би зупиняється, завмирає. Але насправді вона переходить у внутрішній план. Події тут

присутні, але не в сфері зовнішнього «реального», а в сфері глибокого емоційного – передчуттів, тривоги, страхів.

Не зважаючи на динамічне музично-сценічне дійство, структура сцен-епізодів інваріантна, і всередині інваріанту іноді допускається певна ротація елементів часто з перевагою в ту чи іншу сторону. Ця індивідуальна «пропорція» картинності і діалогічність створює темпоритм кожної картини.

Темпоритм є важливим фактором драматургії, що говорить про особливий підхід композитора до матеріалу лібрето, по суті – це організація часу дії. Б. Барток, подібно оперному режисеру, по-своєму «поставив» драму Б. Балажа, розподіливши часові пропорції і динамічні процеси.

Серед основних моментів реального музичного задуму композитора варто зацентувати увагу на тому, що основна напруга переноситься у внутрішній психологічний світ героїв. Б. Барток надав детальну світлову партитуру як супровід для втілення вистави, досить чітко прописав композицію та структуру сцен опери.

Умовно-реальний музичний задум.

На формування в композитора музичного задуму опери «Замок герцога Синя Борода» великий вплив мала мистецька **експресивна течія**. Оскільки музичний матеріал відтворює ідею занурення до емоційної сфери, то вона поєднана з певною недовірою твору. Можна говорити, що в цілому, твір Б. Бартока несе в собі **рис опери-балади**. На це натякає той факт, що композитор зберіг незмінним текст **лібрето Б. Балажа**, котрий використав у своїй драмі ритміку і строфіку стародавнього народного епосу, і у зв'язку з цим відтворив мелодійний малюнок старовинних пісень в баладному дусі.

Експресивна динаміка музично-драматургічного розвитку вбирається у Б. Бартока в суворі рамки. Але якщо зупинитися детальніше на композиційно-структурній стороні Бартоківської форми, то ми практично не виявимо її в звичному, «класичному» вигляді. Відсутні і будь-які неокласичні підходи до структури. Тут можливі тільки аналогії, але не більше. Це, зокрема, відрізняє Б. Бартока від А. Берга і, почасти, від А. Шенберга. Разом з тим, очевидна наявність

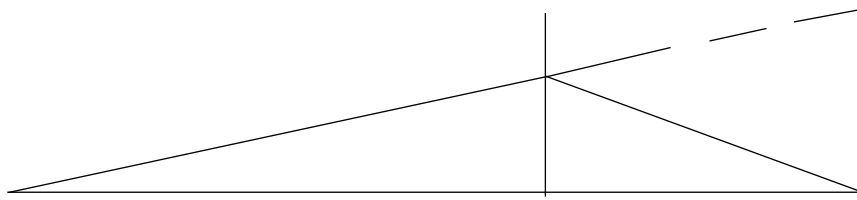
композиційних принципів, обумовлених розповідністю і рефренністю літературного тексту (вплив баладності).

Драматургію опери Б. Барток підпорядковує **принципу симетрії**, що простежується на декількох рівнях:

- сюжетно-драматургічному (Юдіт увійшла через двері з герцогом і йде за двері з його дружинами);
- візуально-світловому (темний, похмурий замок на початку і укінці опери);
- тематичному (опера відкривається і закривається лейтмотивами замку і страху замку);
- тонально-гармонійному (опера починається і закінчується в фа-дієз мінорі).

Виключно важливе місце в драматургічному розвитку опери займає **особлива система кульмінацій** (Додаток 3). В опері Б. Бартока дві кульмінації – «світла» і «темна». Перший раз кульмінація досягається в п'ятому епізоді («Простори Синьої Бороди»), що є драматургічним і тональним центром твору (остання світла точка, коли Юдіт ще не знає таємниці Герцога). За змістом це найсвітліший епізод драми. До нього веде також лінія тонального просвітлення (від *fis* до *C-dur*) і «реального» – сценічного (яскраві промені з перших чотирьох дверей і «прорив» світлового потоку з п'ятих). Після цього відбувається сюжетний «злам», і подальший розвиток подій веде до другої кульмінації у кінці твору. Юдіт дізнається таємницю (в шостому епізоді вона бачить озеро сліз, а через сьомі двері виходять колишні дружини Синьої Бороди), і доля її остаточно визначена. Відбувається тональне «затемнення» (повернення до похмурої сфери в тональності *fis-moll*) і реальне згасання світла на сцені (після закриття п'ятих дверей стає трохи темніше, до сьомого епізоду ми бачимо тільки чотири світлових промені, потім – три, два, і, врешті-решт, настає повна темрява – як і на початку опери).

У той же час, шостий та сьомий епізоди, що йдуть за головною кульмінацією, означають перелом в настрої Юдіт. До того ж, якщо врахувати два інших важливих параметри партитури – тонально-гармонічний і світловий, – то динамічна лінія кульмінаційного розвитку буде виглядати по іншому:



Пролог

5 епізод

7 епізод

«Простори Синьої Бороди» «Попередні дружини

Точка золотого перетину Синьої Бороди»

Незважаючи на це, емоційний драматизм дії до кінця аж ніяк не спадає, а навпаки, зростає. При «звертанні» зовнішніх подій залишається відчуття інтенсивного нагнітання внутрішніх переживань персонажів. У гігантському емоційно-психологічному *crescendo* дія спрямовується до своєї кульмінації. Подібну лінію розвитку можна простежити і в інших творах експресіоністів, наприклад, в «Саломеї» і «Електри» Р. Штрауса: єдина динамічна «вилка» від першої сцени і до кінця. Кульмінації в обох операх – в фінальних хореографічних епізодах. У «Каті Кабановій» Яначека також можна спостерігати драматичне *crescendo* до фіналу. У всіх цих творах спостерігається лють наростання драматичної дії з її послідовною концентрацією.

Тому, до **умовно-реального музичного задуму** можна віднести **риси опери-балади**, притаманні «Замку Герцога Синя Борода», у зв'язку із захопленням композитора експресіоністською течією мистецтва. Сюди ж відносяться **підпорядкування принципу симетрії драматургії** опери та наявність двох кульмінацій – «світлої» і «темної», що утворюють цілу систему. Можливо, сам композитор не задумував таких деталізованих нюансів, адже його особистих згадок щодо написання опери існує обмежена кількість. Але чітка структурованість музичного матеріалу дає підстави говорити про це.

Гіпотетичний музичний задум.

Як відомо, численні авторизовані версії легенди, покладеної в основу лібрето, мають різні назви: «Синя Борода», «Герцог Синя Борода», «Аріана і Синя Борода»,

«Лицар Синя Борода» та ін., але тільки опера Б. Бартока називається «Замок Герцога Синя Борода».

Замок – головний символічний стрижень, навколо якого побудована дія драми. Замок – обмеження, звуження простору – викликає відчуття жаху. Можна сказати, що сам Замок – головний «персонаж» опери. Емоція страху стає його емблемою, що має своє оформлення в музичній тканині спектаклю. Нав'язливі згадки про таємниці Замку, постійне повторення ситуацій створюють відчуття жаху, що має своє вираження в оркестрі. Музичною «квінтесенцією» стану жаху стають особливі типи музичних знаків – фігури. Можна виділили п'ять таких фігур, що найбільш яскраво і послідовно проносять через всю оперу це відчуття: лейтмотив крові, «стогони», «сплески», «тремтіння», «застрягли тони». Як приклад, стогін перед 24-ю цифрою партитури, що роздається і розходиться замком у відповідь на стук у двері Юдіт. У п'ятому такті 29-ї цифри чутно дзвін ключів у тиші, а ще за три такти чутно голосний стогін після звуку відпирання дверного замка. І таких моментів в опері досить багато: вони супроводжують кожне рішення Юдіт відчинити ті чи інші двері Замку.

Практично всі емоції і вчинки героїв, їх внутрішні мотивації і цілі, загальна гнітюча атмосфера, що зависає над дивним, повним таємниць Замком, – все це може бути описано в категоріях, які фактично повністю відтворюють основний лексикон **фрейдівського психоаналізу**. Це – страх, заборона табу, ідея фіхе, потяг до життя, потяг до смерті, передчуття, очікування, тривога та ін. [58].

Важливим елементом процесуально експресивного початку в музиці Б. Бартока є її яскрава імпульсивність. У психоаналізі цей термін вживається як синонім потягу, особливо, якщо явно виражений ефект раптовості [58, с. 370], стан постійного очікування, передчуття пов'язано з великою роллю **предиктивного типу викладу**, дія якого поширюється на багато епізодів опери. Саме предиктовість забезпечує особливу експресіоністську динаміку музично-драматургічного розвитку, виконуючи функцію згущення, концентрації енергії, що тримає постійно в напрузі.

Якщо уявити відповідні епізоди опери Б. Бартока в їх співвідношенні з точкою золотого перетину традиційним позитивним і зворотнім – негативним, то складається певна закономірність: фактично **в кожному випадку на точку золотого перетину доводиться або кульмінація, або проведення лейтмотиву крові – головного лейтмотиву опери (Додаток 2).**

Такі особливості можна віднести до **гіпотетичного музичного задуму**. Адже, якщо виділити Замок, як окремий персонаж опери, то намагання зрозуміти оперу через **лексикон фрейдівського психоаналізу**, врахувавши **предиктовий тип викладу** деяких епізодів та **співвідношення їх з точкою золотого перетину** надасть нам нові можливості для трактування композиторського задуму.

2.1.1. Обґрунтування композиторсько-драматургічної та семантичної ідей опери

Кожна картина опери має **індивідуальну структуру**, що не повторюється ні в якій іншій. Внутрішнє членування на розділи схоже з **формою рондо**, а також зі строфічними структурами, в яких проглядається вплив традиційних форм угорських народних пісень, зібраних і оброблених Б. Бартоком у період активного вивчення фольклору.

Можна порівняти композиційну структуру опери Бартока в цілому з гігантським рондо: діалоги Юдіт і Герцога з текстовим повтором – вимогою Юдіт відкрити всі двері – послідовно складаються в своєрідну систему рефренів, а контрастними епізодами цього рондо є картини, що відкриваються за кожною з дверей кімнат. Сім кімнат – «сім світів Синьої Бороди». За першими дверима – «Кімната тортур», за другими – «Збройова», за третіми – «Скарбниця», за четвертими – «Сад квітів», за п'ятими – «Простори Синьої Бороди», за шостими – «Озеро сліз» і за сьомими дверима приховані «Колишні дружини Синьої Бороди».

Оркестрові епізоди грають роль, аналогічну ролі арії в класичній опері: їхня функція – характеристика основних образів і створення своєрідних символічних «портретів», мають, однак, «відкрити» динамічну структуру. Дія в картинах, на

перший погляд, як би зупиняється, завмирає. Але насправді вона переходить у внутрішній план. Подієвий ряд тут присутній, але не в сфері зовнішньо «реального», а в сфері глибоко емоційного – передчуттів, тривоги, страхів, реакцій, тобто в стихії підсвідомого.

Такий **принцип рондальності** у загальній та частинній побудові музичного матеріалу можна віднести до **першої композиційно-утворюючої тенденції композиторсько-драматургічної ідеї опери.**

Такі строфічні форми з багаторазовим повторенням одного і того ж матеріалу (А, В, С і т. д.) в різних структурних «конфігураціях» мають кілька основних типів:

А А А А А В С D
 А А В А А А В В
 А В В А і А В В С С D

Порівняння їх з функціонально тематичною структурою окремих картин бартоківської опери дозволяє виявити помітну схожість.

1 й епізод: А В А В С В А, причому елементи А проникають і в В, і в С.

3 й епізод: А А № АІ Аі В;

5 й епізод: А А № АІ В (+ А) 3 С № D СІ;

7 й епізод: А В С С № СІ Сі (+ В) А (D) епілог.

монолог Герцога

Тобто баладність у побудові основних мотивів можна простежити протягом всього твору.

Чітка структура епізодів та їх строфічна форма, пов'язана із заданістю в лібрето кількості дверей Замку, доповнюється невеликим прологом та епілогом, що створює завершену форму композиторсько-драматургічної ідеї. **Вона є другою композиційно-утворюючою тенденцією.**

Отже, вважатимемо **композиторсько-драматургічною ідеєю опери** трансформацію строфічної побудови лібрето у драматургічно розвинену рондальну форму баладного типу.

Семантична ідея

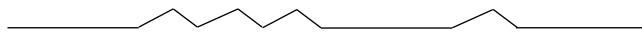
Ще однією складовою композиторсько-драматургічної ідеї є **принцип розвитку мелодичного малюнку головних героїв** опери, який можна віднести до **семантичної складової музичної ідеї опери**.

Якщо Синя Борода – образ більшою мірою символічний, то Юдіт – героїня з експресіоністськими рисами. Про це говорить її безпорадність перед обличчям долі. Мелодія Юдіт, постійно спрямована вперед, насичена імпульсивністю та емоційними поривами, тече не плавно, а як би «поштовхами».

Образ Юдіт динамічно розвивається до сьомого епізоду. На початку опери Юдіт – наївно-захоплена дівчина, яка не вірить чуткам про кровожерливість герцога. Але поступово з лагідної вона перетворюється в вимогливу, ревниву, вольову жінку. Емоційність її розвитку обривається в сьомому епізоді.

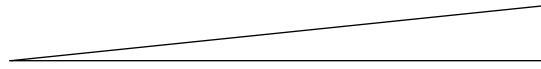
Дія вже зломленої Юдіт в момент, коли Синя Борода одягає її в ритуальний одяг, і вона покійно слідує за іншими його дружинами, відбувається без слів. Це вже не колишня Юдіт, жива і емоційна, а символічна фігура, як і сам Синя Борода і його дружини.

Взагалі, в опері розгорнуті музичні «теми» майже відсутні: «нова музика протиставляється таким категоріям, як тема». Синя Борода – образ символічний. Цей герой в опері Б. Бартока залишається практично незмінним. Його вокальна партія статична і не змінюється до кінця опери. Її «рівень експресії» умовно можна представити у вигляді лінії, фактично прямої, з невеликими емоційними імпульсами:



Експресивно динамічна лінія партії Юдіт, в порівнянні із Синьою Бородою, зовсім інша, оскільки її персонаж зазнає значної еволюції. У першій половині опери Юдіт співає більше, вона є головною героїнею, яка прагне здійснити свою мрію – привнести світло в похмурий Замок Синьої Бороди, а також дізнатися таємницю Герцога.

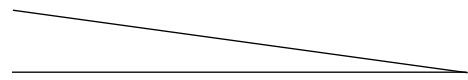
Відповідно, розвиток цього образу виражається інакше – її можна уявити як висхідну, кульмінауючу лінію, що обривається на емоційному піку в середині 7-го епізоду опери:



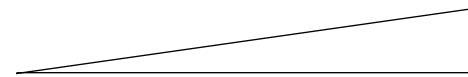
Дії вже зломленої Юдіт в момент, коли Синя Борода одягає її в ритуальні шати (кінець сьомого епізоду), і вона покійно слідує за іншими його дружинами, відбуваються без слів. Це вже не колишня Юдіт, жива і емоційна, а символічна фігура, «функція», як і сам Синя Борода та його дружини.

Цікаво простежити співвідношення питомої ваги вокальних партій Юдіт і Синьої Бороди. Тут виявляється характерна тенденція. У першій половині опери Юдіт співає більше (вона є головною героїнею). Починаючи з другої половини, вона підкорюється долі і поступається своїм «лідерством» Синій Бороді, а її вокальна партія ніби обривається, не дійшовши до логічного завершення. Співвідношення драматургічних ліній обох вокальних партій, умовно кажучи, навпаки пропорційне.

Вокальна партія Юдіт:



Вокальна партія Синьої Бороди:



Отже, **семантична складова музичної ідеї** в опері в основному **опирається на принцип розвитку музичного малюнку головних героїв**. Варто також додати, що сюди логічно віднести і **лейтмотив крові, звуки замку та різноманітні крики**, які постійно вриваються до партій головних персонажів і просякають собою весь твір. Всі ці компоненти й формують музичний ембріон, з якого народжуються повноцінні оркестрові епізоди та музичний матеріал для солістів.

2.1.2. Композиторський задум та ідея в динаміці розгортання музичних подій

Для того, щоб правильно зрозуміти, як саме перетворюється композиторський задум та музична ідея в опері «Замок герцога Синя Борода»,

варто почати з того, що Б. Барток почав свою роботу над цим матеріалом після знайомства з баладою Б. Балажа, який уже потім і написав лібрето. Маючи готовий словесний каркас, композитор певним чином інтерпретував його музично. Закцентувавшись на баладній основі першоджерела, автор зберіг цю особливість, обравши її експресіоністичними нюансами музичного полотна.

Особлива увага була приділена темпоритмічним особливостям музичного наповнення. Завдяки такій акцентації Б. Бартока, музика оживила та доповнила задум, що співпав зі строфічною структурою лібрето. А розвиток музичної ідеї діалогу двох головних персонажів, які проживають повноцінні трансформації під час розгортання музичних подій, переродився у справжню колізію з неочікуваною розв'язкою. Нетерпляча на початку Юдіт стала смиренною наприкінці.

Що стосується Герцога Синьої Бороди, то проходження його повноцінного життєвого циклу завершується в епілозі опери. Після відкриття Юдіт останніх дверей Замку, за якими ховаються попередні дружини Синьої Бороди, ми нарешті розуміємо значення слів герцога: «Вранці я зустрів першу..., опівдні знайшов я другу..., ввечері зустрів я третю,... вночі ти будеш найпрекраснішою... Морок буде в замку вічно». Цією драматургічною розв'язкою об'єднується композиторський задум, де вистава починалася із мороку і темноти та нею ж і закінчується. А ідея таємничості Замку, що проходить лейтмотивом через усю оперу, знаходить тут певний підтекст і ключ до розуміння того, що хотів зобразити композитор: той, хто дізнається про таємницю, сам стає її частиною. Так само і Юдіт, яка прагнула дізнатися таємницю Синьої Бороди, дізнавшись про неї, стала її складовою, завершивши цим самим життєвий цикл Герцога.

Така думка підтверджується в музиці принципом рондальності композиторсько-драматургічної ідеї, що розгортається протягом усієї опери і пояснює саме такий фінал вистави. Партію Юдіт можна порівняти з рефреном у рондальному розумінні опери. З відкриттям нових дверей і таємниць ми повертаємося до Юдіт, яка дає оцінку тому, що пізнала. Її музичний матеріал вибудований таким чином, що, дійшовши до кульмінації, він поступається лідируючою позицією, і концентрація емоційної напруги в музиці Юдіт йде на

спад. Юдіт стає символічним рефреном для самого Герцога. Вона поступово розчиняється в Замку, роблячись його частиною і таємницею.

2.2. Інтерпретаційні особливості «твору композитора» у сценічних версіях опери «Замок герцога Синя Борода»

2.2.1. Стильові моменти в творчій інтерпретації виконавців партій опери Б. Бартока

Під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, яка творить, що виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору [40, с. 116].

Оскільки для аналізу та порівняння музичного інтерпретування взято камерну оперу Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», то зосередимо свою увагу саме на стильових установках режисерів-постановників двох вистав театрів Metropolitan opera та Баварської державної опери. Основним завданням є необхідність зрозуміти, як режисери трактують та інтерпретують композиторський задум і музичну ідею через співаків-виконавців та оркестрове виконання авторської партитури композитора.

Обидві вистави реалізовані за допомогою сучасних стильових прийомів. Сценічна дія опери, порівняно з композиторськими ремарками про темний, похмурий Замок, інтерпретована по-різному.

У режисерській трактовці *Маріуша Трелінського* не було натяків на готику чи якісь характерні елементи інтер'єру та декору, характерні для замкової середньовічної архітектури. Точного часового періоду виокремити не можливо. Натомість ми розуміємо, що події опери перенесено до сучасності, XXI століття, адже героїню привозить до оселі Герцога сучасне авто. Одяг головних героїв також виглядає досить сучасно, але вони вбрані урочисто, це важлива подія для обох: у Синьї борода – це класичний костюм сучасного крою, Юдіт, яка вперше

потрапляє до його оселі, – вбрана у смарагдово-зелену сукню, що оголює спину та вигідно підкреслює її фігуру.

У виставі Баварської державної опери події твору також перенесені в сучасність, де Замок – це повний загадок будинок таємничого маніяка Синьої Бороди, викрити якого планує жінка-детектив, яка працює під прикриттям з умовним ім'ям Юдіт.

Для того, щоб зануритися і зрозуміти стиль музичної творчості в обох версіях опери «Замок Герцога Синя Борода», потрібно розглянути основні опорні інтерпретувальні фактори – музичні події. Всього в опері їх дев'ять: це пролог та епілог, а також сім епізодів, що мають свою назву, пов'язану з кімнатами, які відчиняє у Замку Синьої Бороди Юдіт.

Зупинімося на трьох епізодах: другому епізоді – «Збройова кімната», третьому епізоді – «Скарбниця» та четвертому – «Сад квітів», в яких можна простежити та зрозуміти стильові установки у виконанні вокальних партій солістами та режисерським баченням в обох постановках. Їхня функція є важливою у підготовці першої кульмінації п'ятого епізоду опери під назвою «Володіння Синьої Бороди».

У постановці Маріуша Трелінського до «Збройової кімнати» герої спускаються ліфтом. Після першого епізоду опери «Кімнати тортур» Юдіт лишається із зав'язаними очима, тому вона не знає, куди її спускають. Отже, режисер акцентується на тому, що дівчина не просто переходить між кімнатами, а занурюється у таємницю Замку все глибше та глибше. Причому візуально це трактується як в прямому, так і в переносному значенні. Величезна проекція шахти ліфта та кабіна, в якій спускаються співаки, якнайкраще демонструє нам те, як зміг прочитати режисер композиторський задум.

Далі Юдіт потрапляє до «Збройової кімнати», але перед цим режисер вводить невелику паузу, що передує епізоду. На сцені з'являється проекція із нечітким зображенням чи то нервових волокон, чи то білих кореневих паростків, а на фоні чуються дивні звуки Замку і паралельно з ними – скрип важких дверей. Ці постійні

шуми просочують всю виставу і є частиною **семантичної ідеї**, але інтерпретованою режисером таким чином.

Що ж стосується стильової установки в режисурі цієї вистави, то тут М. Трелінський намагається втілити елементи експресіонізму у їх сучасному вияві. Ідея конфлікту людини з реальністю, притаманна даному мистецькому напрямку, знаходить яскраве відображення у цій постановці. Адже режисер постійно підкреслює внутрішню боротьбу Юдіт, де одна її частина хоче пізнати всі таємниці Синьої Бороди, а інша абсолютно нажахана всім, що відбувається. Саме в такому стані перебуває героїня в другому епізоді, де її переслідує кров на стінах, ножі різних розмірів, червоні кров'яні відтінки.

Та це лише початок: Герцог з Юдіт опускаються ліфтом нижче – до «Скарбниці». Розпочинається третій епізод опери. Інтонаційні мотиви Синьої Бороди під час цієї перехідної частини є надзвичайно наспівними. Тут відбувається певний стилістичний відхід від експресіонізму з відсилкою до романтичних мелодій. Такий прийом в музиці пов'язаний з тим, що саме в цьому моменті Герцог проявляє певну покірність і віддає Юдіт одразу три ключі з однією умовою: не задавати питань щодо побаченого там. І знову на тлі оркестрового зависання у струнних на сцені з'являється проекція тих самих білих волокон і незрозумілі шуми, що характеризують Замок, ніби він живий і періодично заявляє про себе.

У даній постановці Юдіт приймає ванну з прикрасами в «Скарбниці», буквально купаючись у розкоші. Оркестрові барви насичені цікавими переливами дзвіночків ударних інструментів. І лише надтоїдливи лейтмотив у струнних, що постійно «вломлюється» до цієї оркестрової ідилії, нагадує про щось темне, таємниче і неочевидне. І саме це режисер візуалізує на сцені. Як підтвердження внутрішнього конфлікту та певної психічної нестабільності героїні, у дзеркалі на декілька миттєвостей з'являється постать дівчини в кров'яній сукні. Після цього Юдіт починає помічати краплі крові на інших прикрасах. Далі вона звертає увагу на величезне вікно і хоче впустити світло до Замку, але, помітивши Синю Бороду, не наважується зробити цього, проте бачить у вікні прекрасний «Сад квітів».

Так розпочинається четвертий епізод опери. На столі стоять зірвані із саду троянди. Флейти імітують спів пташок. Однак ця ідилія порушується, як тільки Юдіт вбачає краплі крові і на білих трояндах з прекрасного саду Герцога. Вона налякана і в пориві гніву розбиває вазу з квітами. В музиці яскраво чується напружений емоційний перехід у струнних та духових інструментів і той же «нав'язливий» лейтмотив у скрипок, що набуває більш активного звучання і підводить до першої кульмінації й до п'ятого епізоду – «Володіння Синьої Бороди».

Юдіт відчиняє п'яті двері і з її «до» третьої октави до Замку вривається музична кульмінація. З-за дверей, вмонтованих до величезного панорамного вікна на заднику, помітно той самий ліс, що й на початку вистави, і ще одну дуже вагому деталь: всі дерева ніби висять у повітрі – ми чітко бачимо розгалужене коріння. Це наводить на думку, що володіння Синьої Бороди в цій постановці знаходяться під землею, – там, де панує вічний морок. Але саме в цьому епізоді світло таки проривається до Замку крізь стильно оздоблені вікна зі специфічним орнаментальним візерунком, таким же, який був на стінці ліфту. Тінь від візерунку заливає всю підлогу, даючи перспективу та широту. Таке сценографічне рішення повністю підкреслює велич музики та масштабність володінь Герцога.

Розглянемо, як поставлені ці ж епізоди опери у виставі Баварської державної опери. На відміну від попередньої постановки, у цій виставі додаткові візуальні рішення рефренних частин між епізодами відсутні. Свою реакцію на побачене Юдіт висловлює прямо в тих кімнатах, у яких перебуває. Але тут є цікава деталь у сценічній поведінці Синьої Бороди. Щоб підкреслити його маніакальні здібності, режисером знайдено декілька нюансів: Герцог періодично вживає якісь психотропні речовини, педантично закриває кожну попередню кімнату, гасить там все світло і лише тоді готовий відчинити для Юдіт наступні двері. Так відбувається і перед входом до «Збройової кімнати», що є другим епізодом опери. Перед героїнею відкривається справжній арсенал зброї Синьої Бороди: тут і револьвери різних калібрів, і різноманітні автомати. Герцог бере один з револьверів і спокійно та впевнено заряджає магазин набоями, поки Юдіт висловлює свою реакцію щодо

побаченого. Але вона не готова зупинитися навіть після застережень Синьої Бороди зі зброєю в руках, тому вимагає наступні ключі. Свою поведінку жінка аргументує любов'ю до Герцога і це спрацьовує: вона отримує ключі одразу від трьох наступних дверей.

Лірична інтонація, не притаманна йому зазвичай, у виконанні Джона Лундгрена, набуває забарвлення виклику. Герцог ніби продовжує перевіряти Юдіт і з характерною для даної вистави скрупульозністю підходить до цього процесу. Він повністю контролює все у Замку, окрім одного об'єкту, – загадкової незнайомки, яка опинилася у нього вдома. Саме тому всі мізансцени режисер вибудовує з позиції певного награвання: обоє героїв перевіряють один одного, проводять дослідження, але мета у них різна. Юдіт дійсно «грає» в Юдіт, справжнього імені, за версією цієї трактовки опери, нам невідомо. Синя Борода є менш схильним до вдавання із себе когось, постаючи самим собою, але максимально обережним та відстороненим від зайвих емоцій.

З відкриттям наступних дверей переходимо до епізоду «Скарбниці». Сцена вирішена у вигляді кімнати з величезним сейфом та банківськими скринями. Тут Синя Борода зберігає свої багатства. Відповідно до сучасного трактування, реалістичне рішення є досить логічним та може знайти підтвердження у музичній партитурі. Герцог дістає із сейфу діадему, хутро, різні прикраси, та одразу ж педантично закриває сейф. Він захоплений красою Юдіт, але повністю довіритися їй не готовий. Далі відбувається важливий момент: Синя Борода знімає з Юдіт її натільний хрестик і взамін одягає діамантове намисто, накидає на плечі хутро та вдягає дорогоцінну діадему на голову. Але жінка помічає, що всі прикраси у крові, скидає їх з себе. Реакція Герцога на побачене явно не позитивна. Він просить її відчинити наступні двері. Юдіт припускає, що там можна знайти якусь зачіпку і, трохи вивчивши манеру поведінки Синьої Бороди, розуміє, що в неї є на це декілька хвилин, поки він ховатиме скарби назад до сейфу. Вона проводить обшук «Саду квітів» ультрафіолетовим ліхтариком.

Так починається четвертий епізод опери. Поки Герцог зачинає попередні двері, Юдіт знаходить доказ для своїх припущень – жіночу білизну, з якої встигає

непомітно виокремити біоматеріал для подальшої експертизи. Взявши в скарбниці окуляри віртуальної реальності, Синя Борода надягає їх на Юдіт і веде її до спеціального сидіння, щоб показати таким незвичним чином свої володіння. Ми підходимо до «світлої» кульмінації опери, з якої розпочинається п'ятий епізод «Володіння Синьої Бороди».

Отже, стильові підходи до реалізації композиторського задуму в обох версіях вистави відмінні. Якщо у виставі театру Metropolitan opera режисер намагався відобразити **філософський зміст та експресіоністичний напрямок**, елементи якого були притаманні творам Б. Бартока, то у постановці Баварської державної опери сценічна дія реалізована з **елементами реалізму**. Режисер знаходить сучасні відповідники абсолютно всім епізодам опери, де «Кімната тортур» – це медичний кабінет, «Збройова кімната – це реальне місце цілого арсеналу зброї, «Скарбниця» схожа на банківське сховище із сейфом на скриньками, а свої володіння можна показати за допомогою окулярів з віртуальною реальністю.

Загалом обидва виконання майже повністю співвідносяться з композиторською партитурою. Виключенням є розширені додаткові паузи, де чується нечіткий шум та звуки Замку в постановці Маріуша Трелінського. У виставі Баварської державної опери режисерка опери Кеті Мітчел та режисер фільму Грант Гі вносять власні корективи до партитури. Відсутність в пролозі оповідача та додаткове його розширення за рахунок введення перед оперою оркестрового концерту Б. Бартока з трансляцією фільму на його фоні. Ці відмінності суттєво різняться з композиторським задумом і дають можливості для нового трактування опери. Але музичний матеріал самої партитури не зазнає ніяких змін, окрім відсутності читця на початку.

2.2.2. Перетворення у «творі виконавця» семантичної і композиційно-драматургічної ідеї в динаміці розгортання музичних подій

За задумом композитора, в світловій партитурі чітко прописано, що опера має розпочатися з повного мороку у пролозі, де голос оповідача вводить глядача у курс

справ. У постановці вистави режисер М. Трелінський майже дотримався цієї запропонованої композитором обставини. Опера дійсно розпочинається з повного мороку, крізь який пробиваються звуки рипіння важких дверей, різноманітні шуми, що нагнітають атмосферу та готують нас до подій, які розгортатимуться далі. Але згодом крізь цей морок разом зі словами оповідача на сцені поступово проявляються контури темного лісу, нечіткі силуети стовбурів дерев, що підкреслюють атмосферу мороку і темряви. Загалом така режисерська інтерпретація не йде в розріз із задумом композитора, а навпаки вигідно його підкреслює та обрамляє цікавою візуальною формою. З початком звучання оркестру, на сцені з'являється силует Герцога, який вже очікує на приїзд Юдіт. Зі співом героїв світла на сцені поступово стає трохи більше, але це переважно веде світло, спрямоване для виділення персонажів. Атмосфера ж мороку та темряви не порушується і зберігається до першої сцени «Кімната тортур».

Розглянемо реалізацію початку опери у режисерській трактовці Кеті Мітчел та Гранта Гі у виставі Баварської національної опери «Юдіт». Безпосередньо самій опері передують Концерт для оркестру Б. Бартока, на тлі якого транслюється фільм, знятий Грантом Гі. З цього кіноматеріалу ми дізнаємося про вихідну подію вистави: як саме, де і за яких обставин познайомилися Синя Борода та Юдіт. Якщо конкретизувати, то це сайт з ескорт-послуг, на якому зареєструвала жінка-детектив під псевдонімом Юдіт з метою з'ясування, куди зникають жінки, які контактують з чоловіком на ймення Синя Борода. Вона має за мету проникнути у дім Герцога, щоб викрити його. Але варто зауважити, що така режисерська інтерпретація є повністю гіпотетичним трактуванням композиторського задуму, адже ніде у партитурі та лібрето не надано точної вказівки, за яких обставин познайомилися головні герої. Зі слів лібрето, Юдіт покинула батьківський дім та коханого, заради того, щоб бути з Герцогом. Але, що спонукало її до такого вчинку і як саме це відбулося, – цього композитор не вказав.

Що ж стосується початку самої опери, то режисер-постановник взагалі прибрала слово від оповідача, і опера розпочинається конкретно з першими звуками оркестрової партитури. Візуально бачимо суттєві розбіжності зі світловою

партитурою, що є частиною композиторського задуму. Атмосфера мороку у візуальному вирішенні прологу збережена. Дію опери перенесено до гаражу Синьої Бороди, куди прибуває Юдіт. Стримане світло цокольного приміщення, з якого розпочинається подорож героїні володіннями Синьої Бороди, передає запропоновану композитором атмосферу, але точно не в'яжеться з повною темрявою. Однак, якщо повернутися до фільму, який передує опері, можна простежити, що усі музичні події відбуваються саме вночі. Можливо, автори постановки таким чином трактували пролог до опери Б. Бартока. Дана інтерпретація має право на життя. Її можна співвіднести з реалізацією гіпотетичної складової композиторського задуму.

Для того, щоб краще побачити, як перетворюється у сценічних постановках семантична та композиційно-драматургічна ідея, варто розглянути головні події та їх режисерське вирішення в музично-драматургічному полотні опери.

Зав'язка твору починається одразу ж після прологу та слова від оповідача. З першим вокальним текстом Синя Борода повідомляє Юдіт та глядачам, що вони прибули до його володінь. Він ніби дає їй можливість ще раз обдумати, чи заходити до Замку, де рішення має прийняти виключно вона. Юдіт на все погоджується, і тут одразу ж розпочинається активний **розвиток конфлікту** вистави. Оскільки музичний матеріал є не надто дієвим, а дієвість тут переноситься у внутрішню, емоційну сферу, то для розуміння динаміки розгортання музичних подій важливими стають найменші інтонаційні моменти у розвитку як оркестрового звучання, так і мелодичного малюнку героїв. З перших же нот партія Юдіт звучить впевнено та рішуче. З цього ми можемо зробити висновок, що персонаж робить свій вибір слідувати далі за Герцогом абсолютно свідомо і з глибоким переконанням у правильності свого рішення.

Виконавиця партії Юдіт Надя Міхаель у виставі театру Metropolitan opera розпочинає свій спів досить впевнено. Присутня деяка обережність у верхньому регістрі, що підкреслено і мізансценічним рішенням позиції та рухів її тіла – вона захована у плащ-пальто, який ніби оберігає дівчину. Мілкі рухи руками говорять про деяку внутрішню схвильованість під час обдумування запитання Герцога щодо

готовності Юдіт ввійти до його Замку. Згодом ми бачимо закриту позицію рук, схрещених перед животом і притримуючих плащ, – ці маленькі нюанси вказують, що рішення, яке зараз прийме героїня, стане важливим для подальшого розвитку сюжету. Але звучання оркестру наповнюється світлими скрипковими тонами. Юдіт скидає пальто, стає у відкриту позицію уже без схрещених рук, і слухач розуміє, що вона прийняла рішення слідувати за Синьою Бородою. Її страх пішов на спад, а впевненість зростає, що підкреслено активізацією темпоритмічного малюнку та переходом вокальної мелодії до середнього і стійкого у звучанні регістру.

Що ж стосується постановки Баварської державної опери, то тут виконавиця головної партії Ніна Стемме показує досить впевнену у собі героїню, яка візуально виглядає старшою, аніж Юдіт в постановці Маріуша Трелінського.

Співачка дійсно є старшою за віком від Наді Міхаель. Її вокальна техніка також відрізняється: темброві особливості голосу Ніни Стемме виокремлюються більшою напруженістю, але при цьому меншою кількістю емоційних та вокальних нюансів. Однак у момент, коли за версією режисера-постановника Юдіт перед прийняттям першого в опері рішення про вхід до оселі Герцога забуває в машині телефон і хоче його повернути, героїня показує своє внутрішнє хвилювання, що просочується крізь неї. Її початкова плавність та навіть певна важкість раптом зникає, рухи та пластика тіла стають рваними. Діставши телефон та пройшовши його перевірку від Синьої Бороди, Юдіт розуміє, що потрібно брати ситуацію до своїх рук і максимально опанувати себе. Тому співачка вмикає функцію «покірної актриси» і спеціально починає грати впевнену і солідну даму, готову пізнати таємниці Герцога. У цьому простежується суттєва відмінність обох постановок. В останній, у зв'язку із режисерським задумом, Юдіт є детективом під прикриттям, яка спеціально потрапляє до Синьої Бороди, щоб викрити його і знайти жінок, які зникли після контакту із ним. Це пояснює її поведінку та манеру співу з елементами певного «вдавання». Вона грає роль, робить себе такою, яка може сподобатися Герцогу, щоб максимально втертися в довіру. Героїня ж Наді Міхаель не вдає, а дійсно переживає всі свої емоції.

Обидва варіанти режисерських інтерпретацій зав'язки опери є досить цікавими та мають право на довге сценічне життя. Однак, мабуть, більш наближеним до семантичної та композиційно-драматургічної ідеї композитора є скоріше перша версія Маріуша Трелінського.

Розглянемо розгортання музичних подій наступних епізодів опери у даних постановках. Для цього з'ясуємо особливості в реалізації кожного з семи епізодів вистави та епілогу. Між музично-драматургічною зав'язкою та першим епізодом опери є певний музичний перехід, що є частиною композиційно-драматургічної ідеї і виконує функцію **рефрена**, інтонаційні мотиви якого потім будуть простежуватися після кожного епізоду опери. У цих рефренах, що є частиною рондальної форми опери, простежується поєднання семантичної та композиційно-драматургічної складової ідеї. Семантичною складовою є інтонаційний каркас мелодичного малюнку Юдіт, що активно розвивається до кульмінації в п'ятому епізоді вистави, а далі йде на спад.

Ця рефренна частина, що передує першому епізоду опери, має цікаве та неординарне візуальне вирішення, реалізоване в постановці Баварської опери. Перед тим, як опинитися в кімнаті тортур, Юдіт проходить через сходовий майданчик і потрапляє до приміщення, де Герцог може спостерігати за всіма кімнатами свого замку, адже тут зібрані сім екранів із зображенням з камер кожної кімнати. Такий режисерський прийом у сценографії вистави є досить вдалим та виправданим. Оскільки музика передбачає в собі відсутність активної зовнішньої дії, глядач має бути заворожений візуалізацією сюжету на сцені. Тож ці варіації в сценічній трактовці опери роблять її цікавою для перегляду та відчуття внутрішньої сфери й переживань героїв через засоби художньо-сценічної виразності. Режисерський прийом з камерами спостереження наводить на думку, що Синя Борода одразу хоче показати Юдіт, що він особистість дуже складна і якщо вона хоче змінити своє попереднє рішення, то зараз саме час для цього. Таким чином він ніби знімає з себе відповідальність. Але героїня хоче пізнати таємниці Герцога і вирішує відчинити перші двері, що ведуть до «Кімнати тортур». У цій виставі вона схожа на хірургічний кабінет з величезною операційною лампою та

різною медичною атрибутикою: кушеткою, столиком та стелажем з різноманітним хірургічним приладдям.

Оскільки в цій постановці Герцог Синя Борода трактується як таємничий маніяк, в будинку якого зникають жінки бальзаківського віку, то вирішення першого епізоду «Кімнати тортур» в стилістиці хірургічного кабінету є досить логічним. Однак певні неспівпадіння з композиторським задумом все-таки існують. Можна прийняти за умовність, що оселя Синьої Бороди – це не такий Замок, який міг собі уявити Б. Барток, коли створював свій твір. Сучасна версія Замку з моніторами, сучасним кахлем на стінах та кімнатою, обладнаною технологіями віртуальної реальності може мати місце в сучасних реаліях. Але пояснити слова Герцога, звернені до Юдіт, де він запитує її, чи готова вона лишитися з ним, забути батька й матір та колишнього нареченого, не вкладаються до концепту режисера. Задана режисерська обставина того, що Юдіт – детектив і до першої зустрічі ніколи не бачила Синьої Бороди, не зовсім в'яжеться з цим текстом лібрето.

Що ж стосується постановки Маріуша Трелінського, то тут режисер намагався сучасними засобами максимально розкрити композиторський задум. Головна героїня після приїзду до густого лісу, в якому знаходиться Замок Герцога, під час рефренної частини між прологом та першим епізодом, потрапляє одразу до оселі Синьої Бороди, де знайомиться із Замком, «стінами, що плачуть».

У цій постановці підкреслено композиційно-драматургічну ідею рондальної структури опери. Адже надалі всі рефренні моменти, переходи між епізодами, вирішені як оцінка героїнею того, що вона побачила, або як переїзд між кімнатами (епізодами) на ліфті. Оскільки музика опери дуже експресивна та філософська, цікаво вирішені переходи між відкриттям кожної із семи дверей-граней душі Синьої Бороди. Разом з героїнею Герцог спускається до потрібного місця ліфтом. Під час цих «переїздів» сцена поділена на дві частини, де з одного боку напівпрозора кабіна ліфта, в якій знаходяться персонажі, а з іншого – проекція похмурої ліфтової шахти, такої ж темної та загадкової, як і сам Герцог з його Замком.

Усі ці перехідні частини опери мають однакову функцію – зобразити реакцію Юдіт на побачене, дати їй можливість проаналізувати те, що вона пізнала і зрозуміти, чи варто їй розкривати таємниці Герцога надалі.

Повернемося до режисерського вирішення першого епізоду опери «Кімнати тортур». Дуже символічно, що її зображено як можливість Юдіт зазирнути у внутро Синьої Бороди та зустрітися з його власними страхами, підглянути за ними. Для цього герой закриває Юдіт очі, і вона поринає у внутрішню, підсвідому сферу. Проекція величезної зіниці ока, що спостерігає за всіма, є досить влучною метафорою, яка пояснює закладені у творі підтексти.

Семантична ідея, втілена у інтонаціях Наді Міхаель, є максимально наближеною до композиторських нюансів, вказаних у партитурі опери. Досконале володіння голосовим апаратом дає можливість співачці зобразити найтонші зміни у вокальній мелодиці, у міцному тандемі з оркестровим звучанням.

Загалом режисерська інтерпретація М. Трелінським першої рефренної частини опери та епізоду «Кімната тортур» гармонійно розкриває ідеї, закладені композитором, та дає необхідну динаміку для розгортання подальших музичних подій вистави.

Розглянемо вирішення кульмінацій у обох постановках опери. Особлива система подвійної кульмінації – «світлої» і «темної» є умовно реальною складовою композиторського задуму і дає багато можливостей для різних варіантів режисерських інтерпретацій.

У виставі Баварського театру перша **«світла» кульмінація** трактується режисером як знайомство Юдіт зі своїми володіннями за допомогою технологій віртуальної реальності (VR). Герцог одягає героїні VR-окуляри, і вона захоплено коментує побачене. Музично оркестр Баварського оперного театру грає п'ятий епізод з максимальним емоційним «накалом». Але, що стосується мізансценічного вирішення кульмінаційної сцени, то воно виглядає трохи змазано. Адже в момент найвищої емоційної напруги, коли Юдіт бере «до» третьої октави у верхній теситурі, замість яскравої і максимально потужної візуальної кульмінації ми бачимо намагання Синьої Бороди прикріпити солістку до спеціального стільця.

Його дрібні рухи применшують важливість такого важливого для Юдіт моменту, де вона вперше бачить світлу сторону його душі. Кульмінація виглядає невпевнено та йде врозріз з музикою, наповненою найбільш напруженим звучанням у партитурі.

Режисер вистави Metropolitan opera вирішив підкреслити першу «світлу» кульмінацію опери якраз світловим вирішенням. Перед виходом на верхню ноту Юдіт підбігає до вікна і ніби впускає світло у похмурий Замок, що просочується крізь скло і заливає всю сцену. Якщо пригадати композиторське трактування задуму у світловій партитурі, то можна знайти авторську ремарку до п'ятого розділу: «яскравий потік світла». Саме такою є режисерська інтерпретація композиторського задуму Маріушем Трелінським. Але режисер пішов далі, візуально показавши внутрішнє переживання Юдіт, яка поки не розуміє наслідків такого різкого втручання до стабільної темряви, що завжди тут панувала. Її позиція щодо Герцога дуже конкретно виділена: вона весь час знаходиться нижче його, повзаючи підлогою в намаганнях опанувати себе. Але під кінець епізоду Герцог все-таки допомагає Юдіт підійнятися, чим висловлює свою згоду з нею. Після цього характер розвитку героїні буде скерований на «поступове згасання», що в результаті й призведе до повного підкорення Юдіт Синьою Бородою та її розчинення у його душі, в його Замку.

Другий кульмінаційний момент опери – це *Molto sostenuto* в цифрі №117. За сюжетом, Юдіт знаходиться у стані максимального жаху та психічної нестабільності й вимагає від Синьої Бороди відкрити їй свою таємницю і показати, що заховано за останніми сьомими дверима. Три форте в оркестрі передають максимальний кульмінаційний рівень напруги. В результаті Герцог віддає останній ключ Юдіт. Відтепер настає переломний момент для обох героїв вистави: Юдіт стане частиною таємниці Синьої Бороди і оселиться в його серці-Замку назавжди, а Герцог завершить свій життєвий цикл, пізнавши ранок, південь, вечір та ніч разом з кожною зі своїх попередніх дружин та Юдіт, яка і завершила його життєві перипетії, ставши символом ночі та останньою життєвою насолодою.

Режисерка Кеті Мітчел у своїй постановці вирішила *другу кульмінаційну сцену* опери досить неординарним чином. Щоб зрозуміти цю інтерпретацію, варто знати, що трапилося у шостому епізоді «Озеро сліз». Герцог привів Юдіт до своєї ванної кімнати, що має багато символічних нюансів у сценографії. Так, при вході на гачках для одягу уже висить три плащі, які натякають нам на колишніх жінок Синьої Бороди. Він допомагає зняти Юдіт пальто і вішає його поруч з іншим жіночим верхнім одягом. Мотиви Герцога абсолютно зрозумілі. Та він заявляє, що не відкриватиме останніх дверей, тому жінка приймає рішення звабити його і підштовхнути до рішення, вигідного для неї. В музиці Синьої Бороди помітні невеликі емоційні сплески: він хоче близькості. Вона ж не проти, адже метою Юдіт є розкрити злочини цього чоловіка і знайти загублених жінок, тому підпускає його до себе. Під час пристрасних обіймів Синя Борода знаходить підслухку, заховану під сукнею Юдіт. Вона не готова відступати, тому вирішує продовжити тактику зваблення, що приносить результат. Під час пристрасних обіймів жінка дістає з кишені Герцога пістолет. І саме тут настає оркестровий другий кульмінаційний момент.

На сцені ж ми бачимо Синю Бороду під прицілом Юдіт. За її командою він відчиняє останні двері, хоч Герцог був готовий віддати їй ключ, щоб вона зробила це сама. І знову сценічна дія іде трохи врозріз музиці опери. Найемоційніший момент у партитурі візуально виглядає майже нерухомо, адже тут за логікою режисера змістові акценти кардинально змістилися. Тепер Юдіт веде дію, а Синя Борода під прицілом готовий виконати всі її вказівки. Така нововведена запропонована обставина не дає змоги динамічним діям у цій сцені та у **фіналі** вистави загалом.

Даний режисерський прийом допустимий: він дає абсолютно новий погляд на твір, зовсім інакшу інтерпретацію, що першочергово не була частиною композиційно-драматургічної ідеї композитора. Це стовідсоткове гіпотетичне припущення режисера-постановника, що виникло на основі опрацювання авторської партитури опери.

У виставі, поставленій Маріушем Трелінським, за шостими дверима, де за сюжетом має знаходитися озеро сліз, режисер розміщує ванну кімнату, оформлену чорно-білим кахлем. На нього у момент хвилювання Юдіт та вимогу відкрити останні двері, проектуються хвилеподібні лінії, що створюють ілюзію руху кахлю, візуалізуючи нестабільний, максимально експресивний стан головної героїні. У момент музичної кульмінації Герцог підходить до героїні ззаду і закриває їй очі руками. В цей час на сцену виводиться відеопроєкція, на якій зображені метафоричний вибух і багато уламків, котрі розлітаються усією сценою від місця, де щойно стояла Юдіт. Ця метафора символізує душу героїні, що щойно вибухнула. Далі ми знову бачимо величезну зіницю ока, що з'являлася у першому епізоді. Таким чином, **режисер проводить арку між першим та останнім епізодом вистави, підкреслюючи композиційно-драматургічну ідею рондальності структури опери.** В цій зіниці ока проносяться усі двері, через які пройшла дівчина. Ми розуміємо, що спостерігаємо її останні спогади. Тепер на сцені не буде попередньої Юдіт, це уже нова та остання таємниця Синьої Бороди. Одразу після цього епізоду музикант Юдіт поступово іде на спад, ніби продовжуючи візуальну метафору на проєкції. Таке режисерське рішення є емоційно тонким та глибоко продуманим. Воно підкреслює ідею, закладену композитором у музиці, і є її органічним інтерпретуванням під час сценічної дії.

Тепер, відповідно до композиційно-драматургічної ідеї композитора, *музичний матеріал рухається до фіналу* та розв'язки опери. В постановці Metropolitan опера Юдіт намагається повернути попередню себе. У неї є певні музичні пориви, але вони поступово гасяться після кожної репліки Герцога і логічно підводять до *розв'язки*. Одразу після відкриття останніх сьомих дверей вона перепитує Синю Бороду, «чи хіба його колишні дружині ще живі?». Це питання є дуже важливим для **розуміння режисерських трактовок фіналу опери.** Адже оскільки вся основна дія переміщена у внутрішню сферу, то однозначної відповіді немає. Можна інтерпретувати це так, що Синя Борода дійсно жахливий вбивця. Юдіт стала його останньою жертвою. І останні слова Герцога про те, що темрява буде в Замку вічно, надають зрозумілого змісту. Можна ж навпаки

побачити у цьому те, що Юдіт поплатилася за свою занадто активну цікавість до всіх таємниць. Але її доля уже вирішена, і в моменті музичної розв'язки (на 136 цифрі партитури) вона остаточно перетворюється у четверту обраницю Синьої Бороди. Тепер його таємниця буде вічною, і саме тому й морок в Замку буде вічним.

З одного боку, в цій постановці на сцені лежить в землі тіло Юдіт, яке обіймає Синя Борода. Юдіт повільно відходить до трьох інших його дружин. А з іншого боку, так режисер розкриває думку про те, до чого може призвести неконтрольована жіноча цікавість. У кожного з нас є свої таємниці, що мають залишитися в секреті.

Тут простежується ще одна режисерська арка епілогу з прологом. На сцені з'являється все той же ліс, морок. І ми розуміємо, що життя Юдіт перервалося ще в пролозі, а подорож Замком відбувалася всередині самого Герцога, де двері є гранями його таємної душі. Режисер також дотримався композиторської світлової партитури, і в епілозі світло на сцені поступово згасає аж до повного мороку.

Фінальний епізод Баварської опери відрізняється кардинально іншим трактуванням. Взявши Синю Бороду під приціл, Юдіт визволяє його жінок з полону і у музичній розв'язці стріляє Герцогу в ногу, щоб він не завадив їй вивести їх з оселі. А потім робить смертельний постріл в нього. Завершується вистава смертю Синьої Бороди. Юдіт сидить над тілом до останніх тактів та фінального подиху Герцога. Вона виконала свою місію, знайшла жінок, котрі безслідно зникли, і пережила на собі темну історію маніяка Синьої Бороди.

Ця вистава показує кардинально інший кут зору на авторську партитуру Б. Бартока. Простежується, що автори постановки намагалися знайти підтвердження у музиці для кожної своєї знахідки та сюжетного повороту. Але все-таки тут **інший принцип підходу до роботи над матеріалом** – від власного «Я» до композиторського оригіналу. Адже Барток не прописував постріл у своїй партитурі, як наприклад Дж. Менотті у партитурі своєї опери «Медіум», де чітко вказане місце для пострілу і під нього виділена гранд пауза в оркестрі.

Отже, якщо виділити головне слово у фразі «**Я** ставлю Бартока» співвідносно з режисурою цієї вистави, то на першому плані опиниться режисерське «Я». На

протилежність такому підходу, в режисерській версії М. Трелінського ця ж фраза звучатиме так: «Я ставлю **Бартока**». Своїми сценічно-художніми прийомами та режисерськими ходами М. Трелінський намагався максимально розкрити композиторський задум, хоча, звичайно, таке твердження має умовний характер.

2.3. Опера Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода» в аспекті актуалізації малих оперних форм

2.3.1. Пошук нових режисерських концептів у дослідженні особливостей драматургії Белли Балажа

Для формування нових режисерських концептів у прочитанні цієї опери важливо дослідити особливості драматургії Белли Балажа, що лежить в основі тексту «Замку герцога Синя Борода». У своїх працях 1968 р. [79] 1982 р. [80] драматург Б. Балаж по-різному згадував свій доробок для опер: як лібрето («librettó»), текст опери («operaszöveg»), драма («dráma»), драматичні сцени («dámai jelenet»), таємнича п'єса («misztériumjáték»), сценічна балада («színpadi ballada») та вірш («költemény»).

У своєму ж щоденнику Б. Балаж писав так про написання «Замку герцога Синьої Бороди»: «Я шукав угорський стиль драми. [...] Я хотів збільшити драматичний флюїд фольклорних балад Секелійської (трансільванської) для сцени. І я хотів зобразити сучасну душу в первинних кольорах народної пісні. Я хотів те саме, що і Барток. У нас була однакова воля і однакова молодість. На наше щастя, повну новизну можна було отримати лише з того, що було древнім, оскільки лише від первісного можна очікувати, що матеріал витримає наше одухотворення, не випаровуючись з-під наших пальців. Бо правдою було лише те, що було простим, і лише те, що було простим, могло бути по-справжньому новим. Моя таємниця народилася із загальної віри спільної молоді. Це не готувалося як лібрето. Це було дано без музики одного ранку. Цю поезію було адресовано Бартоку [...] він інтонував її і ввірвався у такі співи, яких не чули в Європі з часів Бетховена» [80].

Варто також згадати, як композитор дізнався про це лібрето. 20 квітня 1913 року був влаштований сценічний показ п'єси Бели Балажа. Її режисером був сам автор, а Б. Барток в антракті грав добірки своєї фортепіанної музики. Цей виступ насправді позначив публічний сценічний дебют «Замку герцога Синя Борода» [81]. Б. Балаж записав подробиці цієї вистави, що перетворилася на фіаско: «Виступ, особливо Синьої Бороди, був жахливим. Ніхто з акторів не зрозумів жодного слова з того, що вони говорили. [...] Я боявся, що під час показу, все рухне, як картковий будиночок» [80]. «Замок герцога Синя Борода» після цього показу більше ніколи не ставили як театральну п'єсу, однак саме завдяки Б. Бартоку, якого надзвичайно зацікавила дана драматургія Б. Балажа, цей твір не втрачає актуальності і до сьогодні.

Пізніше, уже безпосередньо працюючи над лібрето опери Б. Бартока, Б. Балаж активно листувався зі своєю знайомою П. Герман. 27 грудня 1906 року, отримавши від Паули Герман лист, він написав замітку, що передбачала кілька концептуальних ідей опери: це чудова річ, раптово увійти в душу і все ж негайно досягти її найглибшої глибини, це ніби відкривати двері в кімнату. Бо я любив і розумів її ще до того, як знав її. Ввійти раптово, ні, навіть немов у кімнату, тому що душа має минуле, з яким вона пов'язана органічно – скоріше, щоб увійти в життя, ніби в печеру, і тихо й обережно пройти [80].

Аудиторія повинна покладатися на описи Юдіт, спостерігаючи за реакціями та взаємодією обох головних героїв у міру розгортання історії. В опері діалог між Юдіт і Синьою Бородою часто натякає на людські якості замку. Саме тому Б. Балаж включив замок як третій персонаж. Він пояснив деякі символічні значення, які мав на увазі: «Замок Синьої Бороди – це не реалістичний замок. Замок – це його душа. Тут самотньо, темно і все покрите таємницями: в замку зачинені двері. [...] У цей замок, у його власну душу, Синя Борода впускає свою кохану. А замок (сцена) здригається, плаче і з нього просочується кров, зі стін тече вода, світить світло і пульсує джерело» [79].

Саме такі абстрактні коментарі від композитора та лібретиста і дають основу для вкладання нових сенсів до головного концепту опери.

2.3.2. Сценічні втілення онлайн-версій опери Б. Бартока в умовах карантинних обмежень 2020-2021 рр.

Легенда про герцога Синю Бороду є досить популярною і знаходить багато відображень у творчості різних періодів, зокрема і в сучасному мистецтві. До неї в європейській культурі звертались неодноразово. У Синій Бороді впізнавали себе і мислителі, і художники ХІХ–ХХ століть. У легендарному персонажі, який відкидав суспільну мораль, вони вбачали один із варіантів виправдання своєї самотності.

Опера Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода» – видатне явище в європейському музичному театрі ХХ століття. Цей твір побудований як психологічно-експресивний діалог двох дійових осіб; він рясніє гнучкими, напруженими й виразними речитативами, у яких майстерно втілена характерна манера угорського народного говору (*parlando-rubato*).

Б. Барток, відображаючи в алегоричній формі сучасну йому дійсність, занурює глядача в дивний світ поезії минулого. У його музиці виразно прослуховуються відгомони давніх трансільванських балад. Композитор яскраво втілює експресіоністські тенденції, які щойно зароджувались, хоча як факт були усвідомлені й визнані критиками значно пізніше, адже ранній експресіонізм Б. Бартока не настільки очевидний: він далекий від пафосу, краху і крику, властивих зрілому етапу цього напрямку. Створюючи оперу, композитор ще не був знайомий з «Очікуванням» (1909) А. Шенберга. Нова експресивність виражалася в тяжінні до всього несталого, неврівноваженого, як в емоційному висловлюванні образу, так і у формі. Переважала загальна згущена експресіоністська концепція опери з характерним трагічним розгортанням подій.

Зацікавлює розподіл ролей у діалозі: функція головного персонажа поперемінно переходить від одного героя до іншого, за явного переважання в певних частинах форми тільки однієї персони. Так, у першій половині драми вокальна партія герцога вкрай лаконічна, він залишається суворим і мовчазним, складається враження, що його кохана Юдіт – єдиний герой, який приймає рішення, розвиває дію і захоплює слухача. Ситуація змінюється на протилежну в

другій половині драми: після того, як герої містерії переступили особливу «точку неповернення», драматургічні й семантичні функції персонажів стають взаємообернені: завзятість Герцога і покірність Юдіт.

В останні роки провідні музичні театри і концертно-театральні організації зацікавлені в постановці малих оперних форм. Це пов'язано з тим, що відносно легко втілювати такі проєкти, адже вони камерні, мають невеликий склад героїв і стислі в часі. Отже, є можливість комбінувати їх або навіть експериментувати, поєднуючи із симфонічними творами в одному оперному вечорі.

Сучасна пандемія дала можливість периферійному глядачеві отримати безкоштовний доступ до записів найкращих музичних вистав у провідних світових музичних театрах. Яскраве враження справляє й постановка Маріуша Трелінського опери Бели Бартока «Замок Герцога Синя Борода». На жаль, лінк для перегляду був відкритий лише на конкретний час. Постановка справила враження масштабістю технологічних декорацій і проєкцій, що візуалізували внутрішній світ героїв опери. Фантастично виглядала сцена переходу між дверима замку герцога, вирішена як переїзд ліфтом. Камера ліфту знаходилась праворуч, а весь простір сцени буквально був залитий відеопроєкцією шахти ліфта, якою їхали герої і яка ніби жила власним життям. Враховуючи, що музичний матеріал опери досить одноманітний і затяжний, такий прийом зовнішньої динамізації подій став актуальним і влучним. Стилистично події опери перенесено в наш час, але без детальної конкретизації. У цьому переконують стильні інтер'єри кімнат, сучасний одяг головних героїв, хоча із вкрапленням елементів романтизму у фасоні: у героїні це довга сукня-рибка до підлоги, у герцога – стилізований костюм-фрак.

Інша цікава постановка опери Бели Бартока, яку можна переглянути онлайн, – вистава Баварської опери «Юдіт» під орудою української диригентки Оксани Линів. Поставила оперу британська режисерка Кеті Мітчелл (Katie Mitchell), а режисером фільму, що транслювався безпосередньо перед оперою на фоні інструментального концерту Б. Бартока, – був Гранд Гі (Grand Gee). У результаті – цікава сучасна постановка, у якій головна героїня Юдіт постала в образі жінки-слідчої, яка намагалась проникнути в будинок маніяка Синьої Бороди, щоб

розкрити, куди зникли його попередні три дружини. Ідея розширити вихідну подію опери за допомогою проєкції задалегідь знятого фільму шляхом поєднання з оперою інструментального концерту композитора досить провокативна.

Однією з останніх постановок опери Б. Бартока стала її концертна версія Лондонського симфонічного оркестру (London Symphony Orchestra) під керівництвом диригента Саймон Деніс Реттл (Simon Rattle). У головних ролях виступили мецо-сопрано Карен Каргілл (Karen Cargill) і бас-баритон Джеральд Фінлі (Gerald Finley). Цікаво, що світова прем'єра відбулася 2 вересня 2020 року в онлайн-форматі у зв'язку з карантинними обмеженнями. Запис опери Лондонський симфонічний оркестр здійснив у St. Luke's – церкві Святого Луки, збудованої в XVIII столітті і відреставрованої Ніколасом Хоксмуром (Nicholas Hawksmoor). Ця будівля є головною декорацією у візуальному сприйнятті концертної версії опери. Стриманий, похмурий інтер'єр церкви має багато аналогій із замком Синьої Бороди. А можливість для співаків використовувати гвинтові сходи до бокових балконів та «обігрувати» їх під час сценічної дії додає динаміки й театралізації концертному виконанню. На заднику періодично з'являється проєкційне зображення масивних дерев'яних дверей-воріт, вмонтованих у кам'яні стіни, що символізують вхід до замку герцога, вони утворюють своєрідний візуальний лейтмотив, що з'являється, коли героїня відчиняє кожні наступні двері. Для забезпечення карантинного регламенту і розміщення оркестрантів на соціальній дистанції, склад оркестру було зменшено. Варто звернути увагу на редагування партитури Б. Бартока, яке здійснив Еберхард Клоке (Eberhard Kloke). У зробленій камерній версії партитури оркестру було задумано задіяти приблизно тридцять оркестрантів. А завдяки певним нюансам коректури музичних штрихів у струнної групи, вдалося отримати вдвічі більше звукового наповнення при обмеженості оркестрового складу.

Мінімалізм, стриманість, концептуальність і витончений символізм – це ті складові, що характеризують концертне втілення опери Б. Бартока Лондонським симфонічним оркестром.

За жанром опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» належить до малої оперної форми, у якій вдало поєднані глибокий символізм, зв'язок з угорськими народними інтонаціями і безперервний діалог двох головних персонажів. І хоч невисока «подієвість» у драматургічному плані ускладнює процес динамізації вистави при постановці, однак це ж і дає режисерам поле для використання різноманітних інноваційних прийомів і засобів сценічної виразності, не йдучи всупереч композиторському задуму.

Розглянуті постановки та онлайн-трансляції опери Б. Бартока театрами Metropolitan opera, Баварською державною оперою та Лондонським симфонічним оркестром свідчать про актуалізацію малих оперних форм у зв'язку з тим, що їх відносно легко втілити порівняно з масштабними оперними творами, а також з новим викликами 2020 року.

Висновки до РОЗДІЛУ II

Опера «Замок герцога Синя Борода» – ранній твір Бели Бартока, його перше і останнє звернення до оперного жанру, в якому простежуються композиторські риси, характерні для його зрілої творчості, а саме вплив сучасних йому художніх течій – символізму, імпресіонізму та експресіонізму.

Для аналізу музичних інтерпретацій опери Б. Бартока було обрано дві режисерські постановки театрів Metropolitan opera (режисер – Маріуш Тредінський) та Баварської державної опери (Режисер – Кеті Мітчел) з абсолютно різним трактуванням ідейно-художнього змісту опери.

Проаналізувавши **реальну складову** композиторського задуму, виокремлено важливу особливість опери, пов'язану з перенесенням основної напруги у внутрішній психологічний світ героїв. Для кращого розуміння та реалізації свого твору Б. Барток надав детальну світлову партитуру як супровід для втілення вистави та досить чітко прописав композицію та структуру всіх сцен опери.

На основі опрацювання матеріалів, пов'язаних із захопленням композитора експресіоністською течією мистецтва, до **умовно-реального музичного задуму** можна віднести риси опери-балади, притаманні «Замку Герцога Синя Борода», характерне підпорядкування принципу симетрії драматургії опери та наявність двох кульмінацій – «світлої» і «темної», що утворюють цілу кульмінаційну систему.

Проаналізувавши авторську партитуру опери, було виокремлено особливості, пов'язані з **гіпотетичним музичним задумом**. Серед найбільш вагомих є виділення Замку, як окремого персонажа опери, а також намагання зрозуміти оперу через лексикон фрейдівського психоаналізу, з врахуванням предиктивного типу викладу деяких епізодів та співвідношення їх з точкою золотого перетину, де складається певна закономірність: фактично в кожному випадку на точку золотого перетину доводиться або кульмінація, або проведення лейтмотиву крові – головного лейтмотиву опери.

Композиторсько-драматургічну ідею опери формують дві композиційно-утворюючі тенденції, характерні для цього музичного твору. Принцип рондальності у загальній та частинній побудові музичного матеріалу можна віднести до першої композиційно-утворюючої тенденції. Чітка структура епізодів та їх строфічна форма, пов'язана із заданістю в лібрето кількості дверей Замку, що доповнюється невеликим прологом та епілогом, створюючи завершену форму композиторсько-драматургічної ідеї є другою композиційно-утворюючою тенденцією композиторсько-драматургічної ідеї опери.

Семантична складова музичної ідеї в опері в основному спирається на принцип розвитку музичного малюнку головних героїв, до якого варто додати лейтмотив крові, звуки замку та різноманітні крики, що постійно вриваються до партій головних персонажів і просякають собою весь твір. Всі ці компоненти формують музичний ембріон, з якого народжуються повноцінні оркестрові епізоди та музичний матеріал для солістів.

Перетворення композиторського задуму та музичної ідеї в динаміці розгортання музичних подій пов'язане із принципом рондальності композиторсько-драматургічної ідеї, що розгортається протягом усієї опери і пояснює фінал вистави. Пройшовши через усі двері-таємниці, Юдіт можна порівняти з рефреном у рондальному розумінні опери. Таким чином, вона стає символічним рефреном для самого Герцога. А ідея таємничості Замку, що проходить лейтмотивом через усю оперу, знаходить певний підтекст і ключ до розуміння того, що хотів зобразити композитор: той, хто дізнається про таємницю, сам стає її частиною. Так само і героїня, яка прагнула дізнатися таємницю Синьої Бороди, дізнавшись про неї, стала її складовою, завершивши цим самим життєвий цикл Герцога.

Стильові підходи до реалізації композиторського задуму в обох версіях вистави дуже відмінні. Події опери перенесені в них до сучасності. У виставі Баварської державної опери Замок – це повний загадок будинок таємничого маніяка Синьої Бороди, викрити якого планує жінка-детектив, яка працює під прикриттям під умовним ім'ям Юдіт. Однак, якщо у виставі театру Metropolitan

опера режисер намагався відобразити філософський зміст та експресіоністичний напрямок, елементи якого були притаманні творам Б. Бартока, то у постановці Баварської державної опери сценічна дія реалізована з елементами реалізму. Режисер знаходить сучасні відповідники абсолютно всім епізодам опери, де «Кімната тортур» – це медичний кабінет, «Збройова кімната – це реальне місце цілого арсеналу зброї, «Скарбниця» схожа на банківське сховище із сейфом на скриньками, а свої володіння можна показати за допомогою окулярів з віртуальною реальністю.

Загалом обидва виконання майже повністю співвідносяться з композиторською партитурою. Виключенням є розширені додаткові паузи, де ми чуємо нечіткий шум та звуки Замку, в постановці Маріуша Трелінського. У виставі від Баварської державної опери режисерка опери Кеті Мітчел та режисер фільму Грант Гі вносять власні корективи до партитури. Відсутність в пролозі оповідача та додаткове його розширення за рахунок введення перед оперою оркестрового концерту Б. Бартока з трансляцією фільму на його фоні. Ці відмінності суттєво різняться з композиторським задумом і дають можливість для абсолютно нового трактування опери. Але музичний матеріал самої опери не зазнає ніяких змін, окрім відсутності читця на початку.

На основі аналізу обох інтерпретацій опери можна виділити два підходи до режисерської роботи з композиторською партитурою. Для постановки Баварської державної опери головним словом у фразі «Я ставлю Бартока» на першому плані опиниться режисерське «Я». На протилежність такому підходу, в режисерській версії М. Трелінського у цій же фразі ключовим буде останнє слово, адже своїми сценічно-художніми прийомами та режисерськими ходами М. Трелінський намагався максимально розкрити композиторський задум.

Обидві версії опери свідчать про широкий інтерес до матеріалу Б. Бартока та дають сподівання щодо нових виробництв цього музичного твору.

Проаналізувавши смисловий концепт та дослідивши ідейно-художні якості опери «Замок герцога Синя Борода», в основі яких лежать авторські ремарки щодо партитури композитора Бели Бартока та тексту лібретиста опери Бели Балажа,

можна зробити чіткий висновок, що вони є основою для трактування сучасними режисерами сенсів, закладених в опері.

Розглянувши постановки опери «Замок герцога Синя Борода» 2020-2021 рр., можна провести яскравий шлях до актуалізації малих оперних форм, які в умовах карантинних обмежень дають змогу музичному театру існувати та шукати нові діджиталізовані шляхи сценічного відтворення.

РОЗДІЛ ІІІ. ОПЕРА Б. БАРТОКА «ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯ БОРОДА» В КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

3.1. Композиційно-сценічний аспект опери Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода»

Сценічне втілення оперного твору доби модерну з чітко окресленими характерними ознаками часу і місця дії в умовах театральної постмодерністської естетики передбачає набуття ним нових уніфікованих космополітичних рис. Такі режисерські інтерпретації обумовлені виокремленням у творі загальнолюдських, позачасових та позанаціональних аспектів, які можуть існувати і в реаліях сьогодення.

Режисерське трактування композиційно-сценічного аспекту опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» в авторському мистецькому проєкті вирішене в жанрово-стильовій специфіці існування реального та ірреального світів, які відображаються в підсвідомості головного героя під час його спілкування зі своєю обраницею (Додаток 6).

У роботі над партитурою опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» автор дослідження використовує власний україномовний переклад лібрето, що розширює закладені композитором конструкції у їх інтерпретуванні, зробивши зрозумілими для вітчизняного глядача. Адже аналізу як музичного, так і словесного тексту варто приділяти особливу увагу. Не трактувати його однозначно, а шукати можливості для розширення наративу і його наповнення крізь призму сучасних реалій.

Над створенням спектаклю «Замок герцога Синя Борода», прем'єра якого відбулася 30 червня 2022 р. (Додатки 4, 5) на сцені Великого залу імені Василя Сліпака НМАУ імені П. І. Чайковського під керівництвом здобувача і за участі незалежного музичного театру RAZOM, працювала творча команда. Виконавцями головних партій стали Владислав Фоміних (Синя Борода) та Марія Антоневська (Юдіт) (додаток 8), які гармонійно втілили режисерський задум під час сценічного

виконання опери. Окрім головних персонажів, важливо відмітити ролі колишніх дружин-тригерів герцога, яких виконали Наталія Чепченко, Надія Більдій, Марина Риждова, Анастасія Поліщук, Валерія Гусак та Катерина Миронець. Асистенткою режисера вистави стала Марина Риждова, концертмейстеркою – Ольга Косенко. Художником по світлу виступив Олег Бородінов. Функції технічного директора виконав Дмитро Бурий. Гриммером була Олена Жигалкіна. Злагоджена робота всіх служб та учасників творчого процесу дала позитивний результат під час випуску вистави.

Додатковою новацією постановки стала введена режисером друга дія, котра мала нетипову для опери форму, нестандартну частину музичної вистави (Додаток 22). У цій компоненті сценічного дійства глядачі стали частиною інтерактиву, де на прикладі театралізованого бачення даної проблеми автори закликали присутніх до рефлексії на тему насилля у відносинах. Спілкування засобами мистецтва, живої комунікації та тренінгу від фахівця-психолога з проблеми аб'юзивних стосунків стало новим досвідом, який допомагає зрозуміти, як ідентифікувати, куди звертатися у разі необхідності та якою має бути модель поведінки людини, котра живе у таких відносинах.

Звідси випливає питання трактування закладених до авторської партитури Б. Бартока сенсів, пов'язаних з проблемою насильницьких стосунків та їх філософського переосмислення.

У сценічному втіленні автора проєкту вищенаведені аспекти реалізуються у всіх візуальних компонентах постановки. Сценографічне вирішення вистави переносить стандартне трактування опери з візуалізацією деталей Замку Герцога Синьої Бороди в готичних інтер'єрах, сімома дверима, поданих у ремарках Б. Бартока, до сфери усвідомлення цього приміщення головними героями.

Ідея костюмів так само вирішена в контексті театральної естетики постмодернізму, з ознаками уніфікованих тенденцій сучасної моди (Додаток 7). Головний герой одягнений в чорне; його вбрання повністю закрите, ніби «броня», що уособлює особисті кордони від стороннього впливу. Пальто, чорна сорочка, штани, взуття – всі ці елементи гардеробу головного героя можуть бути

використані у будь-якій країні без прив'язки до певних національних ознак. У героїні легка небесно блакитна сукня, ніби весільна, набуває рис подібності до нічної сорочки. На відміну від герцога, одяг якого уособлює «броню» – захист від стороннього впливу, образ героїні у такій специфічній весільній сукні виглядає наївно, незахищено. Для підкреслення певної домінантності Синьої Бороди над Юдіт у виставі показано моменти, де головна героїня взаємодіє з плащем героя: на початку вистави вона заходить до Замку з плащем на плечах, під кінець вистави герцог накидає на Юдіт плащ як символ його аб'юзивного впливу, від якого хоче позбавитися дівчина.

Спираючись на матеріали режисерського аналізу, автором проєкту обрано композицію, що складається з прологу, епілогу, семи картин-епізодів та додаванням другої частини-рефлексії зі спеціалістом з психологічної підтримки людей, котрі зіштовхнулися з проявами аб'юзу. Мізансценічне вирішення вистави підкреслює аспекти складних відносин Синьої Бороди та Юдіт, які переживають трансформацію з кожним новим відкриттям дверей героїнею.

Пластика головних героїв проходить певну видозміну: так, Юдіт є максимально активною та наполегливою на початку вистави, в кульмінації у неї відбувається певний психологічний злам, після чого вона починає наслідувати поведінку герцога, пластично-пантомімічний образ якого розвивається зовсім протилежно. Герой, максимально стриманий і візуально врівноважений на початку спектаклю, починає проявляти неконтрольовані хвилі агресії, що найяскравіше проявляються в моменти наполегливих прохань Юдіт віддати їй все нові і нові ключі від дверей Замку. Так само агресивно веде себе і героїня наприкінці вистави, не залишаючи герцогу можливості осмислити свої тригери та змінитися. Ніби сама доля пожартувала над ним. Раніше герцог знущався над жінками, а тепер остання його обраниця жорстоко насміялася над ним.

Образом вистави є сам Замок герцога Синя Борода, а точніше «звана вечеря» на території головного героя. Але це не просто побачення, це гра в секрети. Для гості підготовлено сім страв, які є авторським переосмисленням постановником вистави ключів до кімнат Замку. Куштування кожної страви відповідно є процесом

відкриття дверей, за якими завжди захована таємниця – попередня дружина-жертва Синьої Бороди. Важливим моментом є те, що вся атмосфера приміщення і спектаклю загалом пронизана певною закритістю герцога та його простору від людей, від світу, від світла. Це підтверджено кольоровою гамою деталей вистави: чорні прибори на столі, біла скатертина, чорні стіни Замку, страви накриті металічними кришками, чорний одяг Синьої Бороди, що є його бронею та захистом від всього зовнішнього. Моментом, який напрядує герцога з його попередніми дружинами, є акцент у гримі героїв: це сині судини, розгалужені тілами жертв та є у формі шраму на обличчі Синьої Бороди. Юдіт постає легкою, свіжою та енергійною на противагу суворості головного героя вистави. Вона ніби ковток свіжого повітря в цьому просторі мороку, який згодом трансформується у справжній тайфун, що неочікувано змиває Синю Бороду.

Таким чином, музично-театральні твори, написані в добу модерну, і, зокрема, опера «Замок герцога Синя Борода», передбачали наявність часових і національних ознак у їхньому трактуванні. За основу даного режисерського втілення був узятий більший інформаційний пласт, який має відношення до проблеми аб'юзу, що виходить за рамки конкретної локації або часу, бо дане явище набуло позачасових ознак. Тому в сценографічному, вокально-інструментальному, пластично-пантомічному вирішенні вистава має уніфіковані космополітичні риси, що підкреслює важливість проблематики.

3.2. Новаторські режисерські підходи у вирішенні мізансцен

Головною «метафорою» нашої режисерської постановки опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» є «звана вечеря», на яку запрошено головну героїню Юдіт. На сцені ми бачимо гігантський стіл, накритий на сім персон. У кінці столу на підвищенні знаходиться вхід до простору-Замку Синьої Бороди, в якому з'являються персонажі вистави.

Важливим сценічним акцентом є світло, а саме ряд світлових приборів, розташованих прямо при вході до володінь Герцога. Саме ця деталь є тим яскравим

символічним елементом, що весь час трансформуватиметься в усвідомленні головної героїні. Спочатку це світло, що символізує особистий простір Синьої Бороди. Саме тому після його фрази: «Закривайтеся швидше двері!» – воно згасає, даючи нам перше розуміння того, що виходу звідси для героїні вже немає. Далі це світло символізує жертв аб'юзінгу, попередніх дружин герцога, які з'являються саме з нього в прямому та переносному сенсах, і разом зі згасанням вогнів – зникають. Дівчата є візуалізованими тригерами, які живуть глибоко в душі Синьої Бороди. Тому Юдіт не бачить їх і не розуміє, що приховано за «грою в кімнати», до якої вона потрапила.

На передньому плані завжди перебувають головні герої: Юдіт відкриває все нові й нові кімнати, що трактовані режисером у вигляді страв на цій «званій вечері». Другий же план розкриває суть того, що знаходиться за стінами цих кімнат і дає натяк Юдіт, що чекатиме на неї, якщо вона продовжить відчиняти двері далі. Однак попередніх дружин героїня побачить лише відкривши останні сьомі двері, до цього ж вони для неї не є зримими.

Образ Юдіт проходить трансформацію протягом усієї вистави. Контактуючи з мікросвітом Синьої Бороди, захованим за кожними із семи дверей, пізнаючи все більше та більше кожну страву, кожен досвід герцога, героїня з реальної сфери мігрує до перехідного етапу в «Озері сліз» – шостій кімнаті, що є ключовою в трактовці образної зміни Юдіт і візуально втілена на сцені у вигляді ванної. Тут вона намагається змити з себе результат прямих домагань героя, візуально показаний через дружину-жертву, яка оголює натуру, вкриту шрамами від рук герцога-аб'юзера. Вода, як символ переродження, виступає в цьому епізоді зворотнім чином і стає ознакою згасання індивідуальності Юдіт. Тому вона змінює свою блакитно-небесну сукню на нюдову комбінацію, як у всіх попередніх дружин герцога. Саме з цього моменту Юдіт існує в перехідній фазі між реальним та ірреальним світом. Який вибір вона зробить, ми не розуміємо до самого кінця вистави.

При роботі над музичним матеріалом режисером було акцентовано увагу на певних недієвих особливостях даної опери. Однак, закладений композитором

символізм та вільність у його трактуванні, надали змогу придумати таку сценічну форму, яка допомогла розкрити проблему аб'юзу у відносинах двох людей-партнерів через візуалізацію внутрішніх переживань головних героїв. Таким чином, усі основні моменти токсичності стосунків Синьої Бороди як з Юдіт, так і з попередніми дружинами, передано через дівчат-тригерів, які стали яскравими виразниками ідеї переходу міжособистісних кордонів, де цікавість та гра переросла у насилля та жорстокість. Тож проаналізуємо всі ці моменти на прикладі мізансцен вистави.

Із самого початку вистави режисером подана вихідна подія, де Юдіт спровокувала інтерес до себе у Синьої Бороди. На сцені – три дуже коротких епізоди-резюме знайомства головних героїв. У першому Юдіт активно вивчає Герцога і прагне його уваги, але він зайнятий своїм плащем. В другому – Юдіт навмисно, але ніби ненароком, оголює плече, що проковує герцога звернути свою увагу на неї. В третьому епізоді між героями зав'язується активний зоровий контакт.

Далі Синя Борода та Юдіт вперше з'являються на території герцога, в його Замку. Важливою деталлю є те, що на дівчині його плащ, тобто ми розуміємо, що герої вже перейшли до рівня особистісних відносин. У довгій експозиції розкриваються біографічні подробиці кожного з персонажів, де є чіткі натяки на те, що гіперактивна та цілеспрямована Юдіт також має тенденцію до порушення міжособистісних кордонів. Стіл, що знаходиться по центру сцени, також символізує межу, за яку Синя Борода ще не готовий впустити дівчину. Але її надмірна активність схиляє його віддати перші ключі. До речі, цей момент виділено досить яскраво за допомогою сценічного світла. На фразі: «Синя Борода, дай ключі лиш...» Юдіт має проникливі і конкретні інтонації в низькій теситурі, з чого можна зробити висновок, що це прохання звучить майже як вимога. Це підкреслено активною вставкою синього кольору, який є символом аб'юзу в даній виставі.

На сцені з'являється офіціантка, вдягнена у чорну форму. Вона є органічним доповненням сірих стін Замку, атмосфери таємничості та чогось незвіданого. Саме ці коментарі нещодавно звучали з уст Юдіт, а тепер вона бачить їх візуальне

втілення. Офіціантка виносить першу страву, закриту сталеву кришкою. Вона хоче відкрити її для героїні, але та перебиває таке прагнення, коментуючи це тим, що відкриє двері сама.

За першими дверима, а в даній режисерській трактовці за першою страву, Юдіт знаходить величезний ланцюг, який активно вивчає. Синя Борода приєднується до Юдіт, і між ними відбувається певна прелюдія-гра, де він заковує її в ланцюги, а дівчина не відмовляється від такої взаємодії і навіть активно це підтримує. Паралельно на другому плані з'являється перша жертва герцога. На початку, як і Юдіт, вона виглядає спокійно, але згодом робить декілька кроків і падає, бо її нога закована у кайданки. Дівчина намагається визволити ногу з ланцюга, але марно. Світло гасне – жертва зникає.

Наступний музичний епізод буде певним чином дублюватися і розвиватися з кожним наступним відкриттям дверей. Мова йде про певний підсумок, своєрідне резюме того, що відбулося, і вимоги від Юдіт відкрити наступні двері. Якщо на початку опери настирливість та прагнення героїні є максимально активними, то з кожною наступною страву-кімнатою воно трансформуватиметься.

Офіціантка виносить другу страву, і Юдіт готова відчинити кімнату. Це – Збройова. Але замість страви героїня знаходить лише червоне яблуко і не зовсім розуміє, що на неї чекає. Одразу ж спрацьовує другий план, і в контрольному червоному світлі ми бачимо наступну жертву Синьої Бороди, яка тримає в руці червоне яблуко – таке ж, як у Юдіт. Декілька миттєвостей, і герцог уже запрошує героїню приєднатися до стрільби з лука, але, неочікувано для Юдіт, мішенню стає те червоне яблуко, що тримає нещасна дівчина на другому плані. Світло гасне, жертва зникає, а Юдіт знову опиняється в ситуації роздумів і підсумків щодо щойно пережитого досвіду і переконує герцога віддати їй наступні ключі.

Цього разу на сцені з'являється вже три офіціантки зі стравами (Додаток 14). Вони ставлять їх на стіл і непохитно повертаються до своїх попередніх позицій. Юдіт сумнівається, чи відкривати третю страву. Замість неї це робить Синя Борода, і героїня потрапляє до Кімнати Скарбів. Перед нею величезна миска з дорогоцінностями, які вона безупинно одягає на себе. Позаду неї – чергова жертва

герцога, яка має на шиї червоне намисто та терновий вінок на голові. Вона ніби задихається і шукає можливості врятувати себе. Тим часом, Синя Борода підходить до трьох офіціанток і агресивно вириває у них з-під одягу таке ж червоне намисто, як у жертви на столі. Дівчина продовжує шукати можливості звільнитися і хоче напитися води з келихів на столі, але знаходить в них лише намистини. Світло гасне – жертва зникає.

Юдіт готова відкрити четверті двері, за якими ховається Дивний Сад. Тут дівчина знаходить миску з білими пелюстками, якими грається та розкидає їх по всьому столі. В контровому світлі з'являється чергова жертва герцога, яка осипає все червоними пелюстками. Раптом Синя Борода дарує Юдіт чудесний букет білих гортензій. Вона радіє цьому, тим часом жертва тримає в руках букет зів'ялих квітів. Героїня та дівчина роблять однакові мізансцени, але квіти у них різні: в Юдіт вони живі, у жертви – мертві. Завершується сцена тим, що героїня бачить краплі крові в квітах, а на іншій дівчині – червоні сліди від рук Синьої Бороди.

Далі постає важлива сцена, захована за п'ятими дверима (Додаток 18). Головна героїня вже зовсім не хоче відкривати цю страву, шукаючи можливість втекти, але її зупиняє сильний потік світла – найінтенсивніший з усіх, які були застосовані у світловому вирішенні вистави. Саме так режисер показав володіння Синьої Бороди – єдиний простір в цьому Замку, який дійсно наповнений світлом. На передньому плані сам герцог відкриває нову «страву» і сипле з неї синю землю, що символізує простори, якими володіє герой. Знесилена Юдіт поступово спускається до герцога, підходить до страви, але уже знаходить там землю червоного кольору. Така візуальна кольорова метафора використана постановником навмисне, щоб підкреслити небезпеку дослідження потаємних кімнат Синьої Бороди, яке затіяла Юдіт. Героїні дається яскравий натяк на безвихідь ситуації, до якої вона потрапила.

Але це ще не всі перипетії, через які потрібно пройти Юдіт. Вона продовжує шукати пояснень та якогось особистого простору, щоб обґрунтувати собі побачене, і ненароком бретелька з її сукні спадає. Синя Борода сприймає цей жест як знак, що Юдіт готова до фізичної близькості. Він починає наступати на неї, вганяючи

дівчину в глухий кут в прямому та переносному сенсах (Додаток 13). Але в найнебезпечніший та одночасно найінтимніший момент на сцені з'являється офіціантка з шостою стравою, і саме це зупиняє герцога від подальшого наступу. Він буквально кидає Юдіт до страви. Між ними відбувається напружена сварка.

У цей час на сцену з глядацької зали підіймається п'ята жертва Синьої Бороди. Вона проходить авансеною та підіймається прямо на стіл, йде по ньому. Раптом світло згасає, і в ультрафіолетовому випромінюванні ми бачимо сині сліди від рук на оголеній спині дівчини-жертви. Вона рухається до закінчення столу. Тут відбувається найінтимніша сцена у виставі: жертва скидає із себе сукню, оголюючи натуру зі спини. Вона опускається у ванну, що весь час була частиною столу. І разом з Юдіт, яка відкриває шосту страву, зі страви та ванни вилітає пар-дим, що заповнює простір. Змивши із себе сліди побоїв, жертва оголеною залишає сцену і ніби передає ініціативу героїні, яка готова це прийняти.

Юдіт приймає рішення змити з себе емоційний тягар психологічного насилля від Синьої Бороди, пережитого щойно. Вона нахиляється перед ванною, знаходить там сукню попередньої дівчини та опускається у воду. Далі відбувається важливий драматургічний момент – ми бачимо візуальну трансформацію Юдіт, яка скидає свою сукню та замінює її на іншу – таку, як у всіх попередніх дружин герцога. Саме тут дівчина починає втрачати ознаки індивідуальності, які вона змиває разом з водою та оголює свою приховану аб'юзивну натуру, котра проявиться в кінці вистави.

Впродовж наступних мізансценічних рішень пластика Юдіт вже зовсім відрізняється від попередніх активних та імпульсивних моментів її поведінки. Героїня шукає можливості закритися від того, що відбувається навколо неї. Герцог не втрачає нагоди скористатися цим і накидає на неї свій важкий плащ, який відверто давить на героїню (Додаток 19). Вона уже все зрозуміла та бачить, що є жертвою аб'юзу, який прямо ось тут тисне на неї, як цей плащ. Але дівчина знаходить в собі сили скинути з себе верхній одяг. Герцог ставить Юдіт на місце і підводить до того, щоб вона відкрила останні двері. Для цього на сцені востаннє з'являється офіціантка, але її локація відмінна від місць, з яких вона виходила

раніше. Тепер вона виносить страву звідти, звідки з'являлися всі попередні дружини-тригери Синьої Бороди.

Крайня сьома страва перед Юдіт, вона востаннє прагне віднайти вихід, але не знаходить його, тому повертається, щоб відкрити останню страву. І в цей момент на сцену виходять всі попередні жертви-дружини герцога. Яскравим акцентом стає сьома жертва, якою весь цей час була офіціантка. Вона скидає свою форму, під якою ховається нюдова сукня – така, як у всіх інших дівчат.

Юдіт з жахом спостерігає цю картину. Вона готова віддати всі прикраси та діадеми для Синьої Бороди назад. Але це вже неможливо. Попередні дружини-тригери герцога сідають за стіл та починають механічно й однаково імітувати трапезу, весь час міняючись місцями. Юдіт намагається втекти, але приймає рішення вчинити з Синьою Бородою так само, як і він з нею. В контровому світлі вона розпускає волосся, з якого випадають сині пасма. Юдіт бере бокал із синьою рідиною з останньої сьомої страви та підходить до герцога. Вона нахиляє його голову та починає заливати вміст бокалу в горлянку Синьої Бороди. Світло гасне. Така метафора показує, як аб'юзивний досвід поведінки герцога зі своїми жінками спровокував глибокі тригери в Юдіт, після чого вона вирішила приміряти на себе роль аб'юзерки (Додаток 21).

3.3. Робота над створенням соціально-психологічних портретів персонажів

3.3.1. Сценічне вирішення образу Герцога

При роботі над створенням досьє персонажу герцога Синя Борода режисеру потрібно було ознайомитися з різними сферами потенційного існування такої особистості, як герой опери Б. Бартока. Для цього було обрано два шляхи – малювання психологічного портрету героя та створення запропонованих обставин, в яких існуватиме герцог.

Щодо психологічних особливостей персоналії Синьої Бороди, то тут варто зробити акцент на тому, що він має ознаки психопатії – однієї з форм трактування

особистості аб'юзера. Цей аспект матиме детальніше висвітлення в подальших підрозділах дослідження. Але ми зупинимось на моменті, пов'язаному зі схильністю до насилля: як психологічного, так і фізичного.

Композитором Б. Бартоком та автором лібрето Б. Балажем не наведено чітких характеристик, які б дали змогу точно та абсолютно правильно трактувати постать Синьої Бороди. Це з одного боку ускладнює розуміння того, яким уявляли головного героя творці опери, але така умовність дає режисеру можливість для різноманітних інтерпретацій авторського задуму композитора та лібретиста.

З усієї вихідної інформації, яку ми маємо в партитурі опери, є те, що Синя Борода – це баритон за типом голосу; відомо, що він мав три попередні дружини, які виконують мімічні ролі. Отже, можна зробити висновок, що герцог – досвідчений чоловік, який орієнтовно має середній вік близько 40-45 років (Додаток 10).

Постановником було прийнято рішення розширити задану умовність з колишніми обраницями герцога, розширивши їх кількість до шести, а сьомою стане Юдіт. Таке трактування обране не просто так, адже число 7 набуває певної сакралізації в контексті даної постановки. 7 дверей у Замку Синьої Бороди, 7 ключів та 7 кімнат. Для того, щоб зацентувати увагу на проблематичності в побудові героєм особистих стосунків, режисером було збільшено кількість його попередніх дружин. Також таке кількісне зростання обґрунтоване концептуально, адже у виставі кожна жертва аб'юзивного впливу Синьої Бороди буде жити в окремій кімнаті і представляти собою різні форми аб'юзу. Однак, ці жінки є візуальною ілюстрацією внутрішніх переживань герцога та його пережитого особистого досвіду. Саме тому на них не реагує Юдіт – вона не бачить цих жертв, але може відчувати їх біль через призму досвіду Синьої Бороди.

Що ж стосується Синьої Бороди, то його сприйняття світу ґрунтується на емоційній пам'яті, що живе в ньому. Відповідно, попередні дружини Герцога – це його набутий досвід відносин, пам'ять, яка завжди буде жити всередині героя. Саме тому, будуючи нові стосунки, чоловік прагне до відносин з чистого листа, без зайвого втручання до особистого простору та колишніх спогадів, що живуть у його

серці та голові. Однак героїня прагне дізнатися все більше та більше, відкрити абсолютно всі душевні таємниці, що призводить до стрімкого завершення таких токсичних стосунків.

Останні слова Герцога про вічний морок, що житиме тут вічно, можна трактувати як завершеність його любовної та життєвої історії, де останньою сторінкою є зв'язок з Юдіт, яка принесла цю ніч для нього і для себе. Ніч в трактуванні Синьої Бороди не є символом страху, смерті чи року, а символізує емоційну пам'ять героя про останній період його життєвого шляху, про час, коли він зустрів своє останнє кохання.

Важливою деталлю в розумінні образу Синьої Бороди як особи-аб'юзера є його закритість від світу. Це підкреслено обмеженими вербальними характеристиками героя в тексті лібрето, на відміну від Юдіт, про яку ми ще на початку опери дізнаємося багато особистої інформації. З герцогом все максимально приховано. Єдине, що ми маємо – це озвучені ним правила існування в його особистому просторі, в його Замку, де скрізь панує морок, де не можна задавати зайвих запитань про таємниці цього простору та самого господаря і де відсутній зв'язок із зовнішнім світом. Але головна героїня досить швидко руйнує всі запропоновані правила, провокаційно та регулярно порушуючи кордони, встановлені Синьою Бородою в його Замку.

Постановником було додано до сценічного дійства візуалізацію вихідної події – знайомства головних героїв, де можна зробити висновок, що першою своєю увагою на герцога звернула саме Юдіт, а потім спровокувала цікавість до своєї персони в чоловіка. Тут Синя Борода постає успішним членом суспільства, котрий має високий соціальний статус. Знайомство з ним та захоплення його особистістю є звичною справою для багатьох осіб іншої статі. Це красивий та сексуальний чоловік, який викликає інтерес у жінок, але особисте життя героя пов'язано з абсолютною закритістю від сторонніх очей. Така умовність дає привід для пліток та постійного розпалювання цікавості до персони Синьої Бороди.

Окремою характеристикою героя є його попередні дружини, які виконують роль внутрішніх незакритих гештальтів герцога і водночас є тригерами, на які він

реагує. Саме в Юдіт він знаходить подібні ознаки, тому готовий звернути свою увагу на неї, як на останній шанс налагодження особистого життя. Те, який опис має кожна з семи кімнат Замку, як вона візуально вирішена на сцені, і є життєвим багажем Синьої Бороди. Це його внутрішній світ, до якого він хоче впустити Юдіт, але вона нахабно вривається в нього.

Окремою рисою характеру головного героя є спостережливість, що виражена у всіх компонентах формування його образу. Музичний матеріал реплік чоловіка побудований загалом як відповіді та реакції на поведінку Юдіт. Іноді здається, що герой безініціативний та готовий закрити очі на провокативну поведінку дівчини. Але ця хибна думка розбивається ближче до фіналу вистави, де у пластиці герцога з'являється активний жест, хіть в погляді та готовність взяти від Юдіт те, чого він прагне, незважаючи на її бажання.

А що стосується спостережливості головного героя, то такий момент його поведінки навпаки підкреслює наявність аб'юзивного компоненту в основі психологічного стрижня Синьої Бороди. Такі реакції з його боку згодом виглядають досить загрозливо, особливо в моменті, коли головна героїня переживає емоційний сплеск перед відкриттям шостих дверей, а герцог методично підкочує рукава своєї сорочки, ніби готуючись до чогось жахливого. Він зовсім не готовий реагувати адекватно на претензії Юдіт, тому просто різко і агресивно відштовхує її від себе, продовжуючи власні персоналізовані дії. Така зацикленість на процесі введена постановником вистави навмисне, щоб підкреслити персону герцога-аб'юзера, який зовсім не готовий вникати до емоційної сфери партнера та переживати хоч якийсь натяк на емпатію.

Візуально певну закритість Синьої Бороди від зовнішнього світу підкреслено чорним сценічним вбранням, що складається зі штанів, чорної сорочки та масивного шкіряного плаща-тренча, яким він періодично прагне ніби привласнити героїню, накидаючи його на її тендітні плечі. Акцент гриму у вигляді синього шраму-судини на обличчі також вносить додаткової загадковості та похмурості до образу герцога. Лише з розвитком сюжету та появою на сцені попередніх обраниць-

жертв Синьої Бороди, глядач починає зчитувати схожу деталь судинного гриму на тілах цих дівчат і проводити аналогії з герцогом.

Важливу роль при роботі з цим матеріалом грає світлове вирішення вистави (Додаток 1). Адже сам автор опери Б. Барток прописав детальну світлову партитуру, де пояснив символічну роль кольору у кожній із семи частин своєрідного квесту Юдіт внутрішнім світом Синьої Бороди. В основі ж нового режисерського трактування опери стало важливе завдання зобразити сценічними засобами поступовий перехід зі сфери «сердечної» і матеріальної до сфери пам'яті та емоцій. На цьому контрасті побудоване рішення в трактуванні образу герцога Синьої Бороди.

3.3.2. Психологічний портрет Юдіт

Щоб створити психологічний портрет головної героїні вистави Юдіт, режисеру довелося ввести багато деталізованих нюансів, підкреслених як в мізансценічному вирішенні, так і у візуальному компоненті спектаклю.

Розпочнемо з опису основних характеристик, в умовах яких на сцені існуватиме виконавиця партії Юдіт. Це молода дівчина, орієнтовно 20-25 років. Вона родом із забезпеченої сім'ї, відповідно героїня звикла до того, що її бажання виконуються досить оперативно й очікування на реалізацію власних потреб – це точно не про нашу дівчину (Додаток 9).

Розвиток цих характеристик під час вистави помітні в усіх моментах, де Юдіт вимагає від Синьої Бороди ключі від дверей. Вона робить це дуже конкретно, нахабно і місцями навіть агресивно. Такі сентенції характеру вказують на певний особистісний досвід з минулого, який міг спровокувати реакції дівчини, котрі мають спонтанний характер і виглядають трохи неконтрольовано. Такі поведінкові характеристики можуть вказувати на аб'юзивний досвід героїні, яка, можливо, пережила насилля в дитинстві. А потрапивши до критичної ситуації, потаємна сторінка життя Юдіт спровокувала розвиток аб'юзивного компоненту в її поведінці, що підсилюється досвідом спілкування з герцогом. У цих відносинах вона,

звичайно, була жертвою Синьої Бороди, але фінал вистави, де Юдіт метафорично чинить аб'юзивні дії над Синьою Бородою, заливаючи в нього синій напій, говорить про те, що дівчина вирвалася з цих відносин. Її травма з дитинства посилюється травматичними відносинами з герцогом і тепер, після розірвання цих стосунків, Юдіт сама уподібнюється насильнику.

Але на початку вистави головна героїня здається досить милою та активною особистістю, проявляючи активний інтерес до простору, в який потрапила вперше. Нарешті вона досягла своєї цілі, й об'єкт її бажань проявив інтерес до неї. Тепер вона не просто на побаченні, а на «званій вечері» у Замку герцога Синя Борода. Проаналізувавши поверхнево побачене, Юдіт хоче тут все змінити, додати світла в простір мороку, пануючий в цьому місці. Вона ніби не чує конкретних фраз-правил Синьої Бороди, що тут пануватиме морок вічно, бо це одна з особливостей цього Замку, і змінювати її герцог не збирається, про що абсолютно конкретно і прямо говорить дівчині. Але Юдіт в думках вже переключає шпалери на стінах, купує меблі і робить тут активне перепланування. Така неуважність до слів Синьої Бороди свідчить про звичку героїні порушувати особистісні кордони інших та певну спорідненість обох головних персонажів опери.

З відкриттям кожної кімнати ми бачимо візуальну та внутрішню зміну, що відбувається в Юдіт. Якщо на початку в Кімнаті тортур вона сприймає ланцюги як гру та прелюдію до подальшого розпалювання їхніх особистісних відносин із Синьою Бородою, то уже в п'ятій кімнаті дівчина починає розуміти, що її думки були хибними і це зовсім не гра, а перевірка її, яку вона може не пройти. У зв'язку з цим, змінюються завдання, поставлені режисером героїні протягом вистави. Якщо у вихідній події це спокусити герцога, на початку вистави – дослідити всі потаємні закутки Замку-душі Синьої Бороди, то в кінці опери Юдіт прагне знайти вихід як із Замку, так і з ситуації, в якій вона опинилася, – хоч якийсь вихід в масштабному розумінні цього поняття.

Важливо також розуміти, яким є сприйняття Замку Синьої Бороди для головної героїні опери. Відповідно, для Юдіт ця локація спершу постає у вигляді реального та матеріального приміщення, де вона подорожує внутрішнім світом

Герцога. Такий матеріальний акцент у сприйнятті героїнею цього мікросесвіту героя подається не дарма, адже вона періодично скрізь помічає краплі, сліди чи плями крові, які дають нам відсилку до того, що Юдіт знаходиться ніби в нутрі Синьої Бороди у всіх сенсах (у серці, Замок як внутрішній світ герцога). Однак її матеріальне розуміння ситуації постійно повертає її до реальності, в якій вона не може усвідомити побаченого. Звідси випливає і трактовка попередніх жертв-дружин Синьої Бороди, яких Юдіт не може помітити, оскільки її матеріальне сприйняття ситуації не дає можливості для цього. Тільки після відкриття останніх дверей Юдіт бачить те, з чим глядачі уже знайомі. Однак тут цікавою є реакція дівчини на побачене та її подальші дії, що набувають неочікуваних поворотів.

Сценічні образи головної героїні вистави підкреслюють її внутрішній світ. На початку опери ми бачимо на Юдіт небесно-блакитну сукню-комбінацію, що має певну відсилку до весільного фасону такого вбрання. Такими акцентами в одязі підкреслено легкість характеру дівчини, її бурхливість життя та активна позиція. Але вже з першої появи Юдіт на сцені на її плечах плащ Синьої Бороди, який своєю масивністю домінує над дівчиною до моменту поки вона його ненароком не скидає.

Макіяж героїні виглядає досить ніжно та охайно, але ми зчитуємо з нього, що дівчина готувалася до зустрічі, адже на вустах яскрава червона помада, очі виділені темною підводкою та густими нафарбованими віями. Волосся зібране у пучок. Всі ці характеристики говорять про небайдужість Юдіт до нового обранця, тож на побаченні вона має вразити його своєю красою.

Її зовнішній вигляд буде виділятися серед всіх інших персонажів, адже вона єдина, кого Синя Борода не встигне отруїти повністю, саме тому на її тілі ми не побачимо синіх судин чи блакитних губ. У фінальній сцені образ дівчини переживає трансформацій – вона змінює свою власну сукню і уподібнюється до колишніх дружин герцога. У цій самій сцені Юдіт розпускає волосся, з якого випадають сині прядки, що символізує про отруєність Юдіт. З цього ми робимо висновок, що насилля почало текти її судинами, але на відміну від інших дівчат, Юдіт сама уподібнюється аб'юзеру і залишає позицію жертви. Саме тому на її тілі немає таких маркувань, як на інших жертвах Синьої Бороди, але синє волосся, як

символ аб'юзу, говорить про появу нової Юдіт, зовсім відмінної від дівчини на початку вистави.

Загалом головна героїня переживає три вагомі трансформаційні зміни, які знаходять відбиток у трактуванні її психологічного образу. Постановником також було обрано до показу дві ролі, в яких перебувають люди в аб'юзивних стосунках. Завжди хтось один є аб'юзером, а інший – жертвою. Так само могло б бути і у відносинах Юдіт та Синьої Бороди, де герцог – насильник, а Юдіт страждає від його токсичного впливу. Однак у фіналі опері дівчина приймає рішення розірвати цей зв'язок і сама приміряє на себе роль аб'юзера та чинить акт насилля проти Синьої Бороди. Якою буде подальша доля дівчини – невідомо, але це вже буде нова особистість, свідомість якої, на жаль, завжди зберігатиме пережитий аб'юзивний досвід.

3.3.3. Режисерське вирішення образів тригерів попередніх жінок Синьої Бороди

У режисерському трактуванні здобувача образам тригерів попередніх жінок Синьої Бороди відведена головна роль у візуалізації форм та методів аб'юзивного впливу герцога на своїх жертв. Саме через їхнє сценічне існування дається метафорична характеристика тим намірам, які насправді має Синя Борода до Юдіт.

Постановник спеціально розділяє жіночі образи вистави на три сфери: живі та реальні постаті, як герцог і головна героїня, представники напівсфери, які є ніби провідниками між внутрішніми тригерами Синьої Бороди та Юдіт, і представники безликої сфери – колишні дружини герцога, які втратили ознаки індивідуальності. Що ж стосується перехідної ланки, або означеної автором «напівсфери», то сюди можна віднести дівчат-офіціанток, які обслуговують цю «звану вечерю», до якої потрапила Юдіт. Вони мають певні ознаки живих постатей. Їх бачить головна героїня, але їхнє нутро приховане від неї до кульмінації вистави, де головна офіціантка знімає свою уніформу, під якою ховається нюдова сукня-комбінація, характерна для всіх дружин-тригерів Синьої Бороди. Саме елементи певної

відстороненості та апатичності в психологічних образах дівчат-офіціанток є ознакою їхньої приналежності до попередніх жінок Синьої Бороди, але цей натяк головна героїня зчитує вже надто пізно.

Якщо детальніше розглянути режисерське вирішення кожної з кімнат Замку, то можна виокремити багато важливих деталей, що пояснюють задум постановника. Для початку варто зауважити, що кожна із жертв Синьої Бороди і є тією самою кімнатою, в якій вона з'являється. Але також режисером поданий цікавий натяк у фінальній сьомій кімнаті, де на сцені з'явилися всі попередні обриси чоловіка, щодо того, що кожна з жертв пройшла той самий шлях, що і Юдіт, побувавши у всіх цих кімнатах. В моменті, коли дівчата сідають за стіл і починають механічно повторювати певну послідовність дій, потрібних для процесу трапези, вони також періодично міняються місцями, що говорить про наявність у жертв досвіду з минулого, пов'язаного з кожною із семи кімнат.

Представницею Кімнати тортур є жертва (Додаток 11), яка закована у ланцюги. Але вона має знерухомленою лише одну ногу. Такий прийом введений режисером навмисне, щоб провести аналогію з Юдіт, яка на початку вистави сприймає кайдани як гру. Дівчина з Кімнати тортур на початку також має повільну, навіть трохи сексуалізовану пластику. Вона розповідає свою власну історію, як гра стала реальністю. Адже згодом їй зовсім некомфортно бути закованою, підданою реальним тортурам. Вона виступає в певній мірі антагоністом відчуттів Юдіт, яка випромінює цікавість та задоволення. Емоції ж жертви говорять зворотнє – їй неприємно, страшно, і вона шукає вихід та можливість вирватися з цих пут. Але як тільки до головної героїні приходять натяки на підсвідоме розуміння того, що ці ланцюги, можливо, говорять не про насолоду, жертва зникає.

У другій кімнаті-страви ми зустрічаємося з представницею Катівні (Додаток 12). Це дівчина, яка має схожий з попередньою жертвою каркас поведінки: на початку повільну та загадкову пластику, а наприкінці – спазми тіла, спровоковані пережитим жахливим досвідом. Відмінністю від попередньої кімнати є те, що тут її мешканка має в руках реквізит – червоне яблуко, що набуває багатосенсового значення і напряду пов'язане з тим же червоним яблуком, яке знайшла в другій

страві Юдіт. Адже це – мішень. На початку сцени, коли дівчина грайливо котить яблуко по тілу, глядач сприймає його як предмет задоволення. Але як тільки Юдіт з герцогом починають працювати з луком та стрілою, жертва уже знає, що відтепер вона є мішенню. Її пластика кардинально змінюється, вона крізь зусилля тримає червоне яблуко як ціль над головою і розуміє, що сама може стати мішенню. Відбувається постріл, яблуко падає. Знесилена емоційно та фізично жертва опускається в конвульсіях на підлогу та зникає.

Наступною Юдіт відчиняє третю кімнату Скарбів. Тут мешкає жертва, яка має декілька важливих візуальних маркерів, на які варто зацентувати особливу увагу (Додаток 15). На голові у дівчини терновий вінок, на очах – розмазаний макіяж з потоками сліз, на шії – червоне намисто, котре давить на жертву. Всі ці акценти матимуть подальший розвиток. Терновий вінок – це пряма аналогія з діадемою, що одягла на себе Юдіт у даній кімнаті. Червоне намисто перекликається з прикрасами на шії офіціанток, які нагло і грубо дістає в них з-під одягу Синя Борода. Головна героїня теж має на шії біле намисто, одягнене щойно. Жертва прагне звільнитися від пут намистин на шії, але ніхто не допомагає їй у цьому. В безвихідному стані вона шукає можливості напитися, але в бокалах знаходить все ті ж намистини, що також виконують функцію символу матеріального аб'юзу.

Четверта жертва – представниця Дивного Саду (Додаток 16). Важливою деталлю в трактуванні аб'юзивного впливу герцога на своїх попередніх жінок є символ зів'ялості в квітах, з якими працює дівчина у цій локації. Якщо в Юдіт у руках живий букет, то у жертви – це сухі зів'ялі квіти, що ранять їй руки, тіло. Ми бачимо це за кривавими слідами, які проявляються в ультрафіолетовому світлі. Якщо головна героїня розсипає на початку сцени білі пелюстки, то жертва з'являється на сцені з червоними пелюстками, даючи несвідомий натяк на те, що чекає на Юдіт.

П'ята обраниця герцога втілює собою фізичний аб'юз (Додаток 17). Вона оголюється та проявляє на своїй спині сліди від рук Синьої Бороди, які світяться та символізують фізичний контакт герцога зі своїми жертвами. Символічно, що це відбувається перед сценою «Озеро сліз», що є найтендітнішим та одночасно

найкрасивішим моментом вистави. Сцену доповнює ванна, наповнена димом-парою та має допомогти героїням змити із себе спогади про фізичне насилля з боку Синьої Бороди, вчинене до них.

Важливою є сьома кімната (Додаток 20), де з'являються всі попередні дружини герцога. Юдіт нарешті бачить їх, а ми можемо зрозуміти, наскільки знеособленими є всі жертви Синьої Бороди, що підкреслено однаковими сукнями, макіяжем та пластичним вирішенням даної сцени.

3.4. Вирішення психологічної проблеми аб'юзу в сучасному суспільстві

3.4.1. Зміна поведінки дійових осіб у процесі драматургічного розвитку опери

Останнім часом у сучасній українській термінології активно поширилося вживання термінів «аб'юз» та «аб'юзер», що використовуються для позначення проявів насильства, зокрема домашнього. Аб'юзивні стосунки (від англ. abusive relationships – залежні, принизливі відносини) – це відносини, де одна особа порушує власні кордони іншої, принижує, допускає жорстокість у спілкуванні й діях з метою придушення волі жертви. Це взаємини між «тираном» і «жертвою», що супроводжуються постійними маніпуляціями за допомогою грошей, шантажу, погроз і фізичної агресії, а також моральним знуцанням з боку агресора [135]. Аб'юзивні стосунки є базисом домашнього насильства, однак можуть бути присутніми не лише в сімейному колі, а і в будь-яких інших різновидах міжособистісних зв'язків [68].

Питання насилля у відносинах знайшло широке висвітлення в психології та у сучасному кінематографі, зокрема на стрімінгових сервісах (Netflix, HBO, Apple TV та інших). Існують навіть театральні постановки, що підіймають означену проблему, однак їх кількість досить обмежена. Екстраполюючи результати психологічних досліджень явища аб'юзу на оперну виставу Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», можна визначити особливості інтерпретації його проявів у театральному мистецтві.

Найвний інтерес до нових режисерських трактувань оперної вистави у контексті естетики постмодернізму з переносом часу і місця дії в сьогодення дає можливість розгляду соціального контексту як ключового в сучасних реаліях існування суспільства, що актуалізує обрану тематику.

Феномен аб'юзу, який визначений основною проблематикою мистецького проєкту «Замок герцога Синя Борода» за оперою Б. Бартока, співзвучний його проявам у сучасному житті суспільства, обумовленим впливом на психіку людини стихійних природних катаклізмів, військових конфліктів, пандемії коронавірусної інфекції COVID-19 з її перманентними локдаунами, економічних негараздів, нестабільності політичного життя тощо. Означені явища можуть проявитися у будь-якій точці планети і потребують психологічної реабілітації населення задля запобігання небезпеки та агресії з боку однієї людини по відношенню до іншої. Проблема аб'юзу в житті сучасного суспільства актуалізує обрання теми мистецького проєкту, контент якої, за задумом автора дослідження, інтерпретує твір доби модерну з визначенням часу і місця дії (середньовічна Франція) в постмодерністській естетиці з перенесенням часу і місця дії в реалії сьогодення, набуваючи космополітичних ознак.

Опера «Замок герцога Синя Борода» написана Б. Бартоком ще у 1911 році у добу активних пошуків і експериментів новітніх засобів виразності та їх синтезування. І хоча після прем'єри вистави пройшло більше 100 років, час дає нам можливість для трактування нових патернів існування нездорових аб'юзивних відносин, від яких страждають обидві сторони. Можна побачити, як трансформується внутрішній світ людини, котра потрапляє у контакт із насильником, зокрема мова йде про головну героїню опери Юдіт.

На основі цієї історії автором дослідження підібраний такий кут зору на події, де потенційна жертва сама стає аб'юзером. У творі також можна виділити окрему лінію, пов'язану з переживанням душевних травм від попередніх стосунків з жінками герцогом Синьою Бородою, які накладають відбиток на усі його наступні відносини. Таким чином, простежується певна психологічна деформація двох людей: дівчини, яка під впливом аб'юзивних дій її обранця сама несвідомо стає

такою ж насильницею, як і він, та чоловіка, який не може позбутися своїх тригерів. Він, переносячи їх на нові стосунки, отримує подвійну поразку: чергова жертва герцога йде від нього і завдає болю його ж аб'юзивними методами. З одного боку, можна порадіти за Юдіт, яка змогла ніби як позбутися впливу Синьої Бороди, але з іншого – вона уподобилася йому самому, що назавжди змінить її раніше усталений спосіб життя.

Якщо детальніше розглянути драматургічний розвиток кожного з головних персонажів вистави, можна простежити цікавий процес: так, на початку вистави дію веде Юдіт. І хоч вона знаходиться в незнайомому просторі, на ній присутні певні атрибути привласнення (плащ Синьої Бороди на плечах), однак героїня швидко адаптується до нових запропонованих обставин, скидає з себе нав'язані цим місцем правила (як і плащ героя з плечей), що чітко озвучує герцог у кожній своїй фразі. Але дівчина весь час пропускає повз увагу конкретні характеристики майбутнього, яке на неї чекає з її новим обранцем. Аналіз текстового та музичного матеріалу підкреслює цю думку, адже Синя Борода ще на початку вистави говорить, що тут морок, і він буде вічно. Однак Юдіт у своїх думках вже відчула себе повноцінною господинею простору герцога і хоче якнайшвидше дослідити все, що тут є. Зухвала поведінка героїні підкреслена активним музичним матеріалом, якого у Юдіт набагато більше у відсотковому співвідношенні з репліками героя саме на початку опери. Така ознака свідчить також про безконтрольне порушення кордонів головною героїнею та намагання маніпулювати Синьою Бородою, який охороняє свій особистий простір і не готовий так одразу відкрити всі таємниці свого минулого для неї.

Домінантність у поведінці Юдіт спостерігається аж до п'ятої картини опери «Володіння Синьої Бороди», де відбувається музична кульмінація опери і дається перший важливий натяк на психологічний злам в образі головної героїні. В наступній картині «Озеро сліз» відбувається головна трансформація в драматургічному наповненні Юдіт, з цього моменту її музичний матеріал, емоційна наповненість та всі інші характеристики ніби йдуть на спад і кардинально зменшуються у текстовому вияві. Одразу на перевагу Юдіт доміантність отримує

партія герцога, в якого з'являються яскраві теситурні вкраплення у високому регістрі і загалом спостерігається істотне збільшення музичного матеріалу.

Така тенденція могла б зберегтися до кінця вистави, адже в музичній партитурі Б. Бартока далі не відбувається істотних зрушень в музичній парадигмі розвитку персонажів опери, однак постановник зміщує всі акценти у фінальній сцені вистави, де після останніх слів Синьої Бороди, що морок буде вічно, Юдіт чинить акт аб'юзу над самим герцогом. Це показано візуальною метафорою, де дівчина заливає до горлянки Синьої Бороди вміст келиха з останньої сьомої страви-кімнати, який зафарбований синім кольором, – символом аб'юзу в даній постановці.

На основі аналізу поведінки головних персонажів у процесі драматургічного розвитку опери можна зробити висновок, що є три основних моменти, де герої кардинально змінюються. Вони пов'язані з сюжетними колізіями розвитку матеріалу вистави. Це зав'язка опери на початку, емоційний злам головної героїні у п'ятій картині та рішення фінальної сцени, де герої міняються ролями і аб'юзером стає Юдіт.

3.4.2. Поради фахівця з психології щодо виявлення та запобігання аб'юзивному впливу в особистих стосунках

Тема психологічного насилля досі має певний відтінок табуованості в українському суспільстві. Особливо це стосується насильства в сім'ї чи в особистісних відносинах. Саме тому так важливо нині підіймати цю проблему, аналізуючи трансформацію теми, порівняно із попередніми часовими періодами. Проблема аб'юзу сьогодні притаманна для більшості країн. Відношення до цього питання, звичайно, може кардинально відрізнятись у різних регіонах, що пов'язано з ментальними та національними особливостями. Однак, знівелювати потребу говорити про насилля у відносинах нині неможливо. У зв'язку з такою уніфікацією музично-театрального твору, виникає потреба нового усвідомлення авторської

партитури твору та пошуку ширших та глибших трактувань наративу, закладеного до тексту та музики.

Термін іншомовного походження «аб'юз» міцно закріпився в українському лексиконі та набув широкого вжитку в психологічній практиці, ЗМІ, мас-медіа та соціальних мережах. Незважаючи на те, що деякі дослідники вважають аб'юз проявом емоційного або психологічного насильства, варто наголосити, що всі форми домашнього насильства взаємопов'язані. Вагоме значення для розуміння насильства має усвідомлення того, що аб'юз не зупиняється, а продовжує зростати по спіралі, з кожним разом усе більше посилюючись у гострій фазі. При цьому для агресора в силу усвідомлення безкарності така поведінка стає нормою, після чого відбувається підвищення інтенсивності насильства.

Робота режисера музичного театру з такими категоріями, як психологічне чи фізичне насилля, потребує обізнаності в даній галузі та прямих консультацій з фахівцями-психологами і психотерапевтами, котрі мають фахову компетентність у роботі з цією проблематикою.

Саме тому до творчого мистецького проєкту здобувача було залучено психолога, психотерапевта Вероніку Нагайченко (Додаток 22). Вона допомогла окреслити основні моменти, на які варто звернути увагу при творенні психологічних портретів персонажів вистави. Підсумком колаборації режисера та спеціаліста-психолога стала друга частина вистави, що носила рефлексивну функцію, з метою обговорення побаченого на сцені та апробації досвіду щодо життєвих сценаріїв поведінки людей, котрі потрапили чи стали свідками аб'юзивних стосунків, або вчинення будь-якого виду насилля у відносинах двох партнерів.

Під час зустрічі з Веронікою Нагайченко була обрана певна структура подачі інформації, котра складалася з трьох частин:

- 1). Обговорення явища аб'юзу, деталізація того, що це і як правильно його розуміти та виокремити головні особливості людей, схильних до психологічного чи інших видів насилля;

2). Формат «відкритого мікрофона», де кожен з присутніх як артистичного складу, так і глядачів, мав можливість задати питання психологу щодо власного розуміння та особистого досвіду в питанні токсичних стосунків;

3). Інтерактив-гра, де фахівцем моделювалися різні життєві ситуації, пов'язані зі стосунками двох осіб-партнерів. Глядачам пропонувалося ідентифікувати, чи мають описані відносини аб'юзивний відтінок.

Для того, щоб виокремити основні маркери поведінки осіб, схильних до нездорових відносин та окреслити моменти, що є провісниками токсичних явищ у стосунках, фахівець з психології надала стисло вибірку з психологічного портрета людини-аб'юзера. Зокрема, варто звернути увагу на такі речі:

- ревності: адже аб'юзер негативно відноситься до будь-якої неконтрольованої ним комунікації партнера (особливо з людиною протилежної статі): він або вона можуть втрачати самоконтроль при згадуванні іншої особи, «моніторити» соціальні мережі партнера, його дзвінки та листування;

- звинувачення: аб'юзер старається перевернути ситуацію таким чином, щоб зробити винуватим свого партнера у різноманітних невдачах (труднощах на роботі, проблемах у сім'ї тощо);

- тотальний контроль: аб'юзер намагається здійснювати контроль над усіма кроками жертви, тримає на увазі те, де, коли та з ким знаходиться його партнер;

- нестабільний настрій: на перших порах насильник чи насильниця часто видаються досить люб'язними особистостями, однак як тільки ситуація виходить з-під їх контролю, то аб'юзери миттєво перетворюються в гнітючих тиранів;

- подвійні стандарти: дуже часто насильник (насильниця) має глибоке переконання у тому, що чоловіки і жінки мають абсолютно відмінні умови та правила існування в сучасних реаліях;

- необ'єктивна критика: вона проявляється в тому, що аб'юзер весь час незадоволений діями жертви, його дратує її зовнішній вигляд, те, що вона говорить та думає;

- обмеження спілкування: насильник (насильниця) вчиняє усіх можливих дій, аби обмежити відносини жертви з рідними та близькими їй людьми, щоб уникнути можливості спровокувати її до непокори аб'юзеру і побачити, ким він є насправді;

- переконання в неадекватності поведінки («газлайтинг»): аб'юзер намагається навіювати жертві, що у неї цілком невідповідне розуміння дійсності, проблеми з емоційною врівноваженістю і пам'яттю, звертається до різноманітних психологічних маніпуляцій, щоб переконати жертву в її «ненормальності» з метою уникнення будь-якого супротиву;

- ігнорування: застосовується тоді, коли аб'юзер не може переконати жертву у своїй правоті, а конструктивні аргументи, котрі він чує у відповідь, йому не подобаються;

- насильник (насильниця) користується жертвою лише задля втілення власних бажань і потреб.

Психотерапевтом Веронікою Нагайченко було наведено як приклад класифікацію найбільш популярних різновидів особистостей, яких можна кваліфікувати як аб'юзерів. Таким чином, можна виділити три різновиди людей, схильних до аб'юзивних проявів:

- 1). Аб'юзер-макіавелліст. В основу покладається поняття макіавеллізму як терміну, котрий використовується для описання тенденції людини бути безпристрасною, схильною до відокремлення себе та своїх вчинків від загальноприйнятої моралі з метою обману та маніпуляції іншими. Сенса макіавеллізму ґрунтується на трьох психологічних факторах: 1. Поведінка. Маніпуляція людьми; 2. Відношення. Емоційна маргінальність; 3. Нехтування соціальною мораллю. Якщо ми зводимо цей термін до аб'юзивних стосунків, то варто зауважити, що такі ознаки більше спостерігаються в професійній сфері, де особа-аб'юзер проявляє себе щодо жертви, яка є нижчою за рангом в ієрархії робочих відносин.

- 2). Аб'юзер-психопат. Тут йдеться про людину, яка не імітує свою схильність до насилля, а реально має психічну ваду, пов'язану з соціопатією. Класичний

психопат – це людина з нульовою емпатією по відношенню до інших. Емпатичними прийнято називати чуйних людей, котрі реагують на чужу радість чи біль, готові запропонувати допомогу чи поради за когось. Тобто персону з ознаками психопатії має повну відсутність моментів співчуття до емоцій оточуючих та зацентрована лише на власних потребах. Саме таким постає герой постановки опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» в творчому мистецькому проєкті здобувача.

3). Аб'юзер-«нарцис». У цьому випадку якраз йде мова про аналогію з давньогрецьким міфом, сенсом якого є самозакоханість та егоїзм як негативний чинник формування особистості. Люди-«нарциси» досить рідко когось справді слухають, віддаючи перевагу розмовам про себе. Їхня реакція на думки, відмінні власним, є вкрай неадекватною, що особливо проявляється у конфліктних моментах. Патологічний нарцисизм може виникати через серйозні проблеми з самооцінкою. Суттєву невпевненість у собі такі особи компенсують за рахунок «створення роздутого я». Людей з нарцисичним розладом особистості можна порівняти з бездонною прірвою, адже в них відсутнє внутрішнє усвідомлення власної цінності, саме тому вони завжди шукають підтвердження цьому ззовні.

На основі вищенаведених ознак автором проєкту було обрано такий вектор для реалізації теми вистави, який оголює проблему насилля у відносинах. Її можна сформулювати як порушення об'єктивного сприйняття світу в умовах аб'юзивного впливу партнерів один на одного. Тут проглядається конфліктна ситуація, де боротьба Юдіт проти аб'юзивного впливу герцога призводить до її перетворення у насильницю, котра агресивно пізнає всі таємниці Замку-душі Синьої Бороди і залишає його з розбитим серцем. Ідейне спрямування вистави можна охарактеризувати словами Лопе де Вега про те, що чужа таємниця мучить більше, ніж усі нещастя (Збірка афоризмів, 1997, с. 9). **Надзавданням** вистави, яке її автор визначив для себе, є думка про те, що насилля породжує насилля.

Сучасні реалії, пов'язані з існуванням людини в складних життєвих обставинах, можуть призвести до розвитку аб'юзивних стосунків. Щоб уникнути

негативних наслідків таких відносин, варто знати головні маркери людини-аб'юзера та запобігати їх проявам.

Такий структурний підхід до організації другої частини творчого мистецького проєкту спровокував гарну реакцію з боку глядацької аудиторії. Спостерігалася велика зацікавленість та бажання задати персоналізовані питання щодо проблем явища аб'юзу у стосунках як у безпосередніх учасників вистави, так і людей, котрі споглядали оперу в глядацькій залі. Такий зворотній зв'язок став безумовно позитивним явищем, оскільки означена тематика є дуже особистісною для кожного і раніше мала обмежений розголос у мистецькій сфері, в українському оперному мистецтві зокрема. На основі такої зацікавленості та готовності аудиторії до діалогу на тему аб'юзу, варто продовжувати роботу щодо дослідження та розголосу у суспільстві цієї проблеми. Особливо після воєнних подій в україно-російській війні, де тема аб'юзу постає в нових, досить гострих аспектах.

Висновки до РОЗДІЛУ III

Сценічні твори, написані в добу модерну, передбачають наявність часових і національних ознак у їхньому трактуванні. Враховуючи вищенаведені особливості в сценографічному, вокально-інструментальному, пластично-пантомічному вирішенні, вистава здобувача має уніфіковані космополітичні риси, що підкреслює важливість проблематики.

Художнє рішення опери «Замок герцога Синя Борода» передбачає наявність режисерської метафори у вигляді «званої вечери», куди отримала запрошення Юдіт. Відповідно, вхід до кімнат Замку трактовано через сім страв, які на кожному етапі дослідження володінь Синьої Бороди отримує головна героїня опери.

При роботі над створенням досьє персонажів опери режисером було обрано аспект дослідження сфери потенційного існування особистостей, репрезентованих у сценічній версії опери. Таким чином, для розробки образу Синьої Бороди було обрано два шляхи: малювання психологічного портрету героя та створення запропонованих обставин, в яких він існуватиме. Для створення психологічного портрету Юдіт режисер ввів багато деталізованих нюансів, пов'язаних з трьома важливими трансформаційними змінами сценічного існування головної героїні вистави. У режисерському трактуванні образів тригерів попередніх жінок Синьої Бороди здобувачем зроблено вагомий акцент на візуалізації форм та методів аб'юзивного впливу герцога на своїх жертв.

Автор опери Б. Барток прописав детальну світлову партитуру, де пояснив символічну роль кольору у кожній сюжетній колізії твору. Режисерське трактування світлової партитури вистави дало змогу зобразити сценічними засобами поступовий перехід зі сфери «сердечної» і матеріальної до сфери пам'яті та емоцій.

Табуйованість теми психологічного насилля в українському суспільстві спонукає до підняття цієї проблеми саме засобами сценічного мистецтва. В умовах перманентних локдаунів та воєнного стану проблема аб'юзу має особливий момент актуальності. У зв'язку з цим, виникає потреба нового усвідомлення авторської

партитури твору та пошуку ширших та глибших трактувань наративу, закладеного до тексту та музики опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода».

Важливим структурним елементом творчого мистецького проєкту здобувача стала друга частина-рефлексія зі спеціалістом з психології Веронікою Нагайченко. Вона спровокувала гарну реакцію з боку глядацької аудиторії. Спостерігалася велика зацікавленість та бажання задати персоналізовані запитання щодо проблем явища аб'юзу у стосунках як у безпосередніх учасників вистави, так і людей, котрі споглядали оперу в глядацькій залі. Такий зворотній зв'язок став безумовно позитивним явищем, оскільки означена тематика є дуже особистісною для кожного, і раніше мала обмежений розголос у мистецькій сфері та в українському оперному мистецтві зокрема. На основі зацікавленості та готовності аудиторії до діалогу на тему аб'юзу, варто продовжувати роботу щодо дослідження та розголосу у суспільстві цієї проблеми. Тема аб'юзу постає в нових, досить гострих аспектах особливо під час воєнних подій в теперішній україно-російській війні.

ВИСНОВКИ

Розгляд видозмін оперного жанру в умовах сучасного інформаційного суспільства, аналіз режисерських пошуків та експериментів в контексті сучасних вимог і можливостей музичного театру дозволив зробити висновки:

- На феномен оперного мистецтва в реаліях інформаційного суспільства прямий вплив здійснюють глобалізаційно-інтерпретаційні процеси, а також перманентні карантинні обмеження та воєнні умови, які нині переживає Україна. Саме тому актуальність оперних творів малих музично-театральних форм в сучасній дійсності обґрунтовують три основні причини: комерційний аспект – відносно недорога вартість таких вистав; мобільність та можливість антрепризного розвитку опер малих форм; театральна тенденція до зменшення об'єму, але збільшення змістового наповнення вистави.

- Для з'ясування ступеню дослідження режисерських експериментів з оновлення оперних форм відповідно до викликів сьогодення задіяно інтегративний, міждисциплінарний та міжгалузевий підходи до наукового осмислення. Питання сучасних утілень опер малих музично-театральних форм з точки зору культурно-економічних, соціологічних і технологічних аспектів потребують подальшого дослідження з метою прогнозування потреб глядацької аудиторії у різних оперних жанрах.

- У роботі проаналізовано пошуки оригінальних режисерських рішень оновлення та модернізації опер малих форм на матеріалах мистецько-театральних проєктів перших десятиліть XXI століття. З'ясовано, що NOVA OPERA (нині Opera Aperta), Open Opera Ukraine «Оперний вікенд» та незалежний музичний театр RAZOM – це ті нові мистецько-театральні проєкти, що з'явилися в українському театральному просторі на початку 2000-х років, і обумовлені необхідністю пошуку та експериментів у музичному театрі. Світовий оперний ринок продовжує активно відновлювати свою діяльність після карантинних обмежень, враховуючи нові особливості роботи над створенням оперних вистав.

- Проаналізувавши сучасні режисерські принципи роботи над сценічним втіленням вистави, було виокремлено три ключові:

1). *Принцип доповнення вистави*, що ґрунтується на додаванні до композиторської партитури додаткового музичного матеріалу;

2). *Принцип актуалізації тематизму вистави* пов'язується з пошуком нових актуальних режисерських концептів у трактуванні оперних творів, співвідносних з викликами сьогодення;

3). *Принцип візуальної деталізації* базується на увазі до ключових деталей сценографії, що набувають функцій візуальних маркерів у процесі комунікації глядача та вистави.

- На основі мистецтвознавчого, театрознавчого та режисерсько-сценографічного аналізу опери Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода» досліджено інтерпретаційні підходи сучасних режисерів до постановки, що ґрунтуються на порівнянні реальної, умовно-реальної та гіпотетичної складової музичного задуму, з'ясуванні композиторсько-драматургічної ідеї, семантичної складової музичної ідеї, а також перетворенні композиторського задуму та ідеї в динаміці розгортання музичних подій опери.

- Порівнявши інтерпретаційні та стильові підходи до режисерських втілень вищезазначеної опери, можна зробити висновок, що реалізація композиторського задуму в обох версіях вистави режисерами К. Мітчелл (Баварська національна опера) та М. Трелінським (Metropolitan opera) цілком своєрідна, хоча події опери перенесено в обох до сучасності. Загалом обидва виконання майже повністю співвідносяться з композиторською партитурою.

На основі аналізу обох інтерпретацій опери можна виділити два підходи до режисерської роботи з композиторською партитурою. Для постановки Баварської державної опери головним словом у фразі «Я ставлю Бартока» на першому плані опиниться режисерське «Я». На протилежність такому підходу, в режисерській версії М. Трелінського у цій же фразі ключовим буде останнє слово, адже своїми сценічно-художніми прийомами та режисерськими ходами М. Трелінський намагався максимально розкрити композиторський задум.

- Розглянувши постановки опери «Замок герцога Синя Борода» 2020-2021 рр., було визначено специфіку режисерських підходів, де можна провести яскравий шлях до актуалізації малих оперних форм, що в умовах карантинних обмежень та воєнних реалій дають змогу музичному театру існувати та шукати нові діджиталізовані шляхи сценічного відтворення.

- Дослідивши смисловий концепт та ідейно-художні якості опери «Замок герцога Синя Борода», в основі яких лежать авторські ремарки щодо партитури композитора Бели Бартока та тексту лібрето опери Бели Балажа, можна зробити чіткий висновок, що вони є основою для трактування сучасними режисерами сенсів, закладених в опері.

- Обґрунтування мотивів психологічної поведінки головних героїв опери та створення досє персонажів спонукало режисера до дослідження сфери потенційного існування особистостей під впливом аб'юзивних стосунків, репрезентованих у сценічній версії. Таким чином, для розробки образу Синьої Бороди було обрано два шляхи – малювання психологічного портрету героя та створення запропонованих обставин, в яких існуватиме герцог. Для створення психологічного портрету Юдіт режисер ввів багато деталізованих нюансів, пов'язаних з трьома важливими трансформаційними змінами сценічного існування головної героїні вистави. У режисерському трактуванні здобувачем образів тригерів попередніх жінок Синьої Бороди зроблено вагомий акцент у візуалізації форм та методів аб'юзивного впливу герцога на своїх жертв.

- Для того, щоб відобразити резонанс соціального аспекту в підході до створення оперної вистави, здобувачем досліджено модель оперної вистави малої форми, де важливим структурним елементом творчого мистецького проекту стала друга частина-рефлексія зі спеціалістом з психології Веронікою Нагайченко. Загальна рефлексія глядацької аудиторії, акторського складу та фахівця з психології дала гарний результат та спровокувала зацікавленість до теми насилля у стосунках. На основі готовності аудиторії до діалогу на тему аб'юзу, можна зробити висновок, що варто продовжувати роботу щодо дослідження та розголосу

у суспільстві цієї проблеми. Особливо під час воєнних подій в україно-російській війні, де тема аб'юзу постає в нових, досить гострих аспектах.

- При роботі над створенням вистави режисером було визначено інноваційні прийоми, що мають довгострокову перспективу. Першої черги, вони стосуються художнього рішення опери «Замок герцога Синя Борода», що передбачає наявність режисерської метафори у вигляді «званої вечері», куди отримала запрошення Юдіт. Відповідно, вхід до кімнат Замку трактовано через сім страв, що на кожному етапі дослідження володінь Синьої Бороди отримує головна героїня опери.

По-друге, табуованість теми психологічного насилля в українському суспільстві спонукає до підняття цієї проблеми саме засобами сценічного мистецтва. В умовах перманентних локдаунів та воєнного стану проблема аб'юзу нині має особливий момент актуальності. У зв'язку з цим, виникає потреба нового усвідомлення авторської партитури твору та пошуку ширших та глибших трактувань наративу, закладеного у тексті та партитурі опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода».

Список використаної літератури і джерел

1. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 2, С. 170-175.
2. Барток Б. Избранные письма. Москва: Советский композитор, 1988. 285 с.
3. Веселовська Г. І., Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття // У кн.: Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 159-220.
4. Веселовська Г. І. Живе і мертво в театрі цифрових технологій // Художня культура. Актуальні проблеми. Вип 14. Київ, 2018. С. 160-162.
5. Веселовська Г. І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України першої третини ХХ століття: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.02; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 32 с.
6. Веселовська Г. І. Історія українського театру (від джерел до початку ХХ ст.) : програма курсу лекцій. Ніжин : Ніжинський держ. педагогічний ін-т ім. М.В.Гоголя. Кафедра історії культури, літератури та народознавства., 1997. 32 с.
7. Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва 1900-1910-х рр.: Київський театральний модернізм : монографія. 2-е вид., випр. і доп. Київ, 2007. 328 с.
8. Веселовська Г. І. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навч. посібник для вищ. навч. закладів культури і мистецтв. Київ : ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2004. 320 с.
9. Веселовська Г. І. Український театральний авангард : монографія. Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ : Фенікс, 2010. 367 с.
10. Вільсон Дж. Психологія для артистів-виконавців: 2-е видання, Wiley, Chichester, 2002.

11. Гасиліна Ю. В. Театральний центр і незалежні театри як полігон нової театральної формації. Курбасівські читання // Науковий вісник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2018. № 13. С. 230- 242.

12. Геди А. О некоторых особенностях венгерского национального стиля в творчестве Белы Бартока // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. Вип. 50. С. 261–269.

13. Гендерні стереотипи та становлення громадськості до гендерних проблем в українському суспільстві. Київ: Інститут соціології НАНУ, 2007. 78 с.

14. Гнатів Т. Ф. Бела Барток: опера «Замок Герцога Синя Борода» на перехресті культур // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 33 : Музика у просторі культури: зб. ст. Київ, 2004. С. 303–314.

15. Гордєєв С. І. Акторське мистецтво В. М. Чистякової як явище української театральної культури ХХ сторіччя : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харківська держ. академія культури. Харків, 2005. 21 с.

16. Гринь Л. О. Педагогічні умови використання вокального мистецтва у професійній підготовці актора музично-драматичного театру : автореф. дис. ... канд. пед. Наук : 13.00.04. Класичний приватний ун-т. Запоріжжя, 2013. 20 с.

17. Земба Б. Домашнє насильство як проблема виховання та суспільства. Проблеми сучасної психології. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. С. 67-79.

18. Зінькевич О., Чекан Ю. Музична критика: теорія та методика. Чернівці, 2007. 424 с.

19. Казарінова О. В. Опера малої форми в австро-німецькій музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі ранніх оперних триптихів П. Хіндеміта і Е. Кренека) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 19 с.

20. Казарінова О. В. Опера малої форми в австро-німецькій музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі ранніх оперних триптихів П. Хіндеміта і Е. Кренека) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 200 арк. : нот. Бібліогр.: арк. 169-185.
21. Келлі Л. Насильство щодо жінок і дітей. Новий погляд: інноваційність і професіоналізм. Львів: Астролябія, 2011. 176 с.
22. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. *Життя. Актор. Образ: Із творчої спадщини*. Київ : Видавничий дім «KM Academia», 1999. 268 с.
23. Ковалева О. В. Запобігання насильству в сім'ї: досвід штату Іллінойс США. Південноукраїнський правничий часопис. 2007. № 3. С. 41–43.
24. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2002. 19 с.
25. Коваленко Ю. Проблеми вітчизняної режисури театру музичної комедії в контексті імпортованої режисури // Вісник Львівського університету. Серія мист-во, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 168–177.
26. Ковальская И. От оперетты к мюзиклу: к вопросу об исторической логике музыкальной комедии. Музичне мистецтво і культура // Наук.вісник. Одеса, 2007. Вип. 8. Кн. 2. С. 136–148.
27. Кольбер О. Маркетинг у сфері культури та мистецтв. Львів, 2004. 240 с.
28. Корнієнко В. В. Театральний менеджмент: методика прокату репертуару драматичного театру. Київ, 2005. 60 с.
29. Корчова О. О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. № 129, С. 92-108.
30. Курбасівські читання: науковий вісник // ред. Н. Корнієнко. Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Київ, 2006 - 2010, №5 : Театральна режисура ХХІ ст.: метаморфози професії. ред.-упоряд. В. Собянський. Київ, 2010. 299 с.

31. Левченко О. Г. Масова свідомість і художня культура. Динаміка взаємодії у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно) : дис. канд філос. наук: 09.00.04. Національний ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 2003. 206 арк. С. 195-206.
32. Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології : монографія. Нац. Центр театр. Мистец. ім. Леся Курбаса. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. 289 с.
33. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід : пер.з англ. / ред. пер. Б. Д. Безгін. Академія мистецтв України, Київський держ. ін-т театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Кафедра організації театральної справи. Київ : ВВП «Компас», 2000. 639 с.
34. Липківська Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Київ, 2018. № 1. С. 103–126.
35. Лопе де Вега. Афоризм, 1998. У кн.: *Збірка афоризмів. упоряд. М. Панчішак*. Івано-Франківськ: Нова Зоря, с. 9.
36. Мазепа Т. Л. Австрійський театр у Львові (1789 - 1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.
37. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німеччина. Італія. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.
38. Миропольська Є. В. «Філософія абсурду» і театральна естетика ХХ століття : дис... канд. філос. наук.: 09.00.08. Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ, 2006. 177 арк. С. 164-177.
39. Мінасян Л. Б. Музична складова у виставах Чернігівського академічного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка: репертуар, композитори, диригенти, режисура, худож. керівництво. Чернігів, 2012. С. 81-82.
40. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посібник. Київ, 2013. 134 с.

41. Національні оперні і балетні традиції у європейському контексті // Матеріали 5-ої міжнар. наук.-практ. конф., 27-29 квіт. 2015 р. //ред.-упоряд. О.В. Касьянова. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. 94 с.
42. Нестьев И. Б. Барток. Жизнь и творчество. Москва, 1969. 800 с.
43. Павлишин С. Музыка двадцатого століття. Львів, 2005.
44. Пацунов В. П. Експериментальна режисура : курс лекцій для студентів спеціалізації 026 «Сценічне мистецтво». Освіт. рівень «Бакалавр». Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Ф-т режисури і шоу-бізнесу. Київ, 2017. 100 с.
45. Про що вона мовчить. Книжка, написана жінками для жінок : збірка есеїв // упоряд.: І. Ніколайчук, С. Світова ; відп. ред. С. Світова. Київ : Creative Women Publishing, 2021. 243 с.
46. Режисура музичного театру: програма курсу // уклад. І. О. Борис, С. І. Гордеев. Харківська держ. академія культури. Харків, 2003. 12 с.
47. Співаковський О. Ю. Українські постановки малих музично-театральних форм доби 2000-х років // *Українське музикознавство*, 2020. № 46, С. 75-85.
48. Співаковський О. Ю. Режисерсько-дослідницький концепт сценічних утілень опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» 2020-2021 років // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2021. № 3-4 (53-54). С. 239-251.
49. Співаковський О. Ю. Режисерське втілення опери Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода»: композиційно-сценічний аспект // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2022. № 1 (54). С. 136-148.
50. Співаковський О. Ю. Феномен опери малої форми в умовах інформаційного суспільства // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції *Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності*. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського. 2020 р. С. 200-207.
51. Співаковський О. Ю. Опера Б. Бартока «Замок Герцога Синя Борода» у контексті угорсько-українських зв'язків // Матеріали четвертої міжнародної науково-практичної конференції *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в*

культурно-мистецьких рефлексіях. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського (5–7 листопада). 2020 р. С. 182-186.

52. Співаковський О. Ю. Опера Бели Бартока «Замок Герцога Синя Борода» в аспекті актуалізації малих музично-театральних форм// Матеріали міжнародної науково-практичної конференції *Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу* / НМАУ імені П. І. Чайковського (22-23 лютого). Київ, 2021 р. С. 212-219.

53. Співаковський О. Ю. Опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода»: режисерсько-соціальний контекст // Матеріали п'ятої міжнародної науково-практичної конференції *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* / НМАУ імені П. І. Чайковського (4-6 листопада). Київ, 2021 р. С. 221-224.

54. Толошняк Н. А. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра) : автореф. дис... канд. искусствоведения. спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Киевская гос. конс. им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 23 с.

55. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ - початку ХХІ ст. : основні тенденції розвитку та авторські позиції : автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 26.00.01 Теорія та історія культури. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2016. 18 с.

56. Уйфалуши Й. Б. Барток. Жизнь и творчество. Будапешт: Корвина, 1971. 392 с.

57. Фархадов Р. Бела Барток — венгр мирового масштаба // Музыкальная жизнь. 2009. № 4. С. 38–41.

58. Фрейд. З. Художник и фантазирование. пер. з нім. Р. Ф. Додельцева, А. М. Кесселя, М. Н. Попова. Москва: Республика и настоящее, 1995. 400 с.

59. Чабаненко Ю. С, Білошенко О. Ю. Домашнє насильство та аб'юз: правовий погляд на співвідношення понять // Юридичний науковий електронний журнал, 246-248, 2021.

60. Чекан Ю. І. Інтенаційні практики та комунікативні технології в українській музиці останнього десятиріччя // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 68. С. 70–76.
61. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр в мінливому часопросторі: моногр. Харків: Акта, 2015. 392 с.
62. Черкашина-Губаренко М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере. Суми: Наука, 2002. С. 56-70.
63. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: зб. наук. ст. Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 5–33.
64. Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох. *Музыка и театр на перекрестке времен* // зб. ст.: у 2 т. Київ : Наука, 2002 .Т. 2., 2002. 206 с.
65. Черненко В. А. Метажанр как феномен культуры: мистерия-литургия-опера-«мистерия» : дис... канд. филос. наук: 09.00.04 / Харьковский национальный ун-т им. В. Н. Каразина. Харьков, 2001. 208 арк. С. 193-203.
66. Ярустовский Б. Опера. Музыка XX века. Очерки. Москва, 1976. Ч. I. Кн. 1. 365 с.
67. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. Москва, 1971. 261 с.
68. Аб'юзивні стосунки. Матеріал з Вікіпедії -вільної енциклопедії. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%27%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%96_%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%BD%D0%BA%D0%B8 (дата звернення: 20.02.2022).
69. Гілад Адам. Попереджувальні ознаки емоційного насильства у стосунках. URL: <http://www.vixendaily.com/love/signs-of-emotionalabuserelationship/5/> (дата звернення: 30.01.2021).
70. Грінє Т. Музична ексцентрика на естраді в епоху глобалізації // Науковий вісник Київського національного університету кіно і телебачення імені

І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2016. Вип. 18. С. 143-149.
URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nykarogo_2016_18_22 (дата звернення: 3.10.2020).

71. Ізваріна О. М. Режисерське мистецтво в українському музичному театрі Другої половини XIX століття // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 1. С. 128-132. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_1_23 (дата звернення: 22.09.2020).

72. Москаленко В. Г. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2018. Вип. 123. С. 7-16. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmou_2018_123_3 (дата звернення: 20.06.2022).

73. Носуля А. В. Жанрова специфіка та принципи формоутворення у камерній опері на рубежі XIX-XX століть // *Культурологія. Філологія. Музикознавство: міжнародний вісник*: Одеса, 2015. Вип. 1. С. 155-159. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_1\(4\)_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_1(4)_33) (дата звернення: 23.11.2021).

74. Носуля А. В. Тема очікування в камерних операх А. Шенберга и М. Таривердиева. *Музичне мистецтво і культура // Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса, 2014. Вип. 20. С. 416-425. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2014_20_43 (дата звернення: 2.10.2021).

75. Носуля А. В. Особливості втілення художнього та музично-драматургічного змісту у камерній опері / *Музичне мистецтво і культура // Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Вип. 19. Одеса, 2014. С. 324-330. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2014_19_35 (дата звернення: 22.08.2020).

76. Панасюк В. Ю. Опера «Крим» – опера-мітинг: своєрідність комунікацій у музичному театрі // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2015. № 3. С. 91-97. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_3_1 (дата звернення: 30.08.2018).

77. Петрухно Ю. Є. Інформаційне суспільство: поняття, основні складові, характеристика // *Бібліотекознавство. Бібліографознавство. Книгознавство //*

Вісник Одеського національного університету. Т. 19. Вип. 1. Одеса, 2014. С. 127-133. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_41_5 (дата звернення: 15.07.2020).

78. Постанова Кабінету Міністрів України «Про встановлення карантину та запровадження посилених протиепідемічних заходів на території із значним поширенням гострої респіраторної хвороби COVID-19, спричиненої коронавірусом SARS-CoV-2». № 641. від 22 липня 2020 р. URL : <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-vstanovlennya-karantinu-ta-zapr-641> (дата звернення: 28.09.2020).

79. Balázs Béla. A kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez [Duke Bluebeard's Castle: Notes on the Text]. In: Balázs Béla: Válogatott cikkek és tanulmányok [Béla Balázs: Selected Articles and Studies]. Esztétikai Kiskönyvtár. ed. Magda Nagy. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1968 [1913]. pp. 34–37.

80. Balázs Béla. Balázs Béla: Napló. 1–2. kötet. Tények és tanúk [Béla Balázs: Diary. Vols. 1–2. Facts and Witnesses]. Sel. & ed. Anna Fábry. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982 [1922], pp. 188-189.

81. Bartók Béla, Jr. (ed.), Apám életének krónikája. Napról napra [Chronicle of my Father's Life. Day-by-Day]. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1981a. 473 pp.

82. Bartók Béla and Balázs Béla, Bluebeard's Castle, Op. 11, New York: Universal Edition A. G. 2, 1918.184 pp.

83. Baldrige Charlene. "Sound Effects." Performances Magazine, December 2013.

84. Barnes Jennifer. Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY: Boydell Press, 2003.

85. Beckert Sven. The Monied Metropolis: New York City and the Consolidation of the American Bourgeoisie, 1850-1896. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.

86. Björn H. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera // Music and Letters. Oxford : Oxford University Press, 2006. Vol. 87. No 1. pp. 72–81.

87. Brown K. S. #metoo: Sexual Harassment within Psychology, Social Work, and Marriage/Couple and Family Therapy Training Programs. *Journal of Feminist Family Therapy*, 31(4), 2019. pp. 195- 210.
88. Carl S. Leafsteadt, *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Bela Bartok's Opera*. New York: Oxford University Press, 1999. 246 pp.
89. Fawkes, Richard. *Opera on Film*. London: Duckworth, 2000.
90. Fleishman, Avrom. *New Class Culture: How an Emergent Class Is Transforming America's Culture*. Westport, Conn.: Praeger, 2002.
91. Gelb Peter. "Keynote Address" In *Opera America: Opera Conference*, Seattle: WA, 2006. P. 103–108.
92. Graf, Herbert. *Producing Opera for America*. Zurich, New York: Atlantis Books, 1961.
93. Holden, Amanda (Ed.), *The New Penguin Opera Guide*. New York: Penguin Putnam, 2001.
94. "How a Nation Engages with Art: Highlights from the 2012 Survey of Public Participation in the Arts." National Endowment for the Arts, September 2013.
95. Katz Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Revised ed. Berkeley: University of California Press, 2010.
96. Kandel, William A. "The U.S. Foreign-Born Population: Trends and Selected Characteristics." In *CRS Report for Congress: Prepared for Members and Committees of Congress: Congressional Research Service*, January 18, 2011.
97. Frigyesi J. *Bela Bartok and Turn_of_the_Century Budapest*. Berkeley, Los Angeles and *London*: University of California Press, 1998. 356 p.
98. Lendvai E. *Bela Bartok. An analysis of his music*. London, 1971. 115 p.
99. Lendvai E. *Bartok and Kodaly*. Budapest, 1976-1980. V. 1-4. 33 p.
100. Marcia J. Citron. *When Opera Meets Film*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2010. 344 p.
101. Mauser S. *Die musikdramatische konzeption in «Herzog Blaubarts. Burg»*. München, 1981, 153 p.

102. “Met Opera Reports Falling Attendance.” *New York Times*, January 28, 2014.
103. Menand, Louis. “Browbeaten: A Critic at Large.” *New Yorker*, September 5, 2011.
104. Michael Cooper. The World of Small Opera Is Getting Bigger. *The New York Times*, 2016, P.
105. Stevens H. The Life and the Music of Bela Bartok. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1953. XVIII. 366 p.
106. Szabolcsi B. Bela Bartok, Leben und Werk. Lpz., 1961. 216 p.
107. Tallian T. Die «Cantata profana» – Ein Mithos der Ubergangs. Akademia Kiado. Budapest, 1981. 47 p.
108. Tarasti E. Myth and musik. A semiotic Approach to the Hesthetics of Myth in Music. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978. 364 p.
109. “The Foreign-Born Population in the United States.” United States Census Bureau, 2010. Gallo, Fortune T. Lucky Rooster: The Autobiography of an Impresario. New York: Exposition Press, 1967.
110. Pérez Héctor J., ed. Opera and Video: Technology and Spectatorship. Bern and New York: Peter Lang, 2012.
111. Savran David. “Class and Culture.” In *The Oxford Handbook of the American Musical*, edited by Raymond Knapp, Mitchell Morris and Stacy Wolf, Oxford and New York: Oxford University Press, 2011. pp. 239-250.
112. Simon William Henry. The Victor Book of the Opera. *Simon and Schuster*, 1968.
113. Siziliano E. Puccini. Milano : Rizzoli. 1976. P. 243.
114. Start-up at the New Met: The Metropolitan Opera Broadcasts, 1966-1976. Portland, Oregon: Amadeus Press, 2006.
115. Sutcliffe T. “Technology and Interpretation: Aspects of ‘Modernism’.” In *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, edited by Mervyn Cooke, 321-40. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

116. Warrack J. West E. *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. 782 p.
117. Wilson Alexandra *The Puccini Problem*. *Cambridge University Press*, 2007.
118. Alsawalqa, Rula Odeh. "A qualitative study to investigate male victims' experiences of female-perpetrated domestic abuse in Jordan." *Current psychology (New Brunswick, N.J.)*, 1-16. 27 May. 2021, URL: <https://doi:10.1007/s12144-021-01905-2> (дата звернення: 3.02.2022).
119. Alsawalqa, Rula Odeh et al. "Understanding the Man Box: the link between gender socialization and domestic violence in Jordan." *Heliyon* vol. 7,10 e08264. 29 Oct. 2021, URL: <https://doi:10.1016/j.heliyon.2021.e08264> (дата звернення: 4.02.2022).
120. Antokoletz, Elliot, 1984. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press 2. 342 pp.
121. Akbari, Amir Reza et al. "The Identification and Referral to Improve Safety Programme and the Prevention of Intimate Partner Violence." *International journal of environmental research and public health* vol. 18,11 5653. 25 May. 2021, URL: <https://doi:10.3390/ijerph18115653> (дата звернення: 15.02.2022).
122. Baloushah, Suha et al. "Learn to live with it: Lived experience of Palestinian women suffering from intimate partner violence." *Journal of family medicine and primary care* vol. 8,7 (2019): 2332-2336. URL: https://doi:10.4103/jfmprc.jfmprc_330_19 (дата звернення: 25.01.2022).
123. Bryer J. B, Nelson B. A., Miller J. B., Krol P. A.: Childhood sexual and physical abuse as factors in adult psychiatric illness. *Am J Psychiatry* 1987, 144:1426–1430 URL: <https://ajp.psychiatryonline.org/doi/10.1176/ajp.144.11.1426> (дата звернення: 4.05.2022).
124. Fábry Andrea. *A Comparative Analysis of Text and Music and Gender and Audience in Duke Bluebeard's Castle*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 1.4. Article 6, 1999. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1056> (дата звернення: 19.09.2020).

125. Gilad A. Warning signs of emotional abuse in a relationship: URL: <http://www.vixendaily.com/love/signs-of-emotionalabuserelationship/5/> (дата звернення: 21.04.2020).

126. Johnson M. Z. 3 Ways to keep yourself safe when you are not ready to leave your abusive partner: URL: <https://everydayfeminism.com/2015/04/safety-with-abusivepartner/> (дата звернення: 30.03.2020).

127. Mantler, Tara et al. "Impacts of COVID-19 on the Coping Behaviours of Canadian Women Experiencing Intimate Partner Violence." *Global social welfare : research, policy & practice*, 1-16. 19 Mar. 2022, URL: <https://doi:10.1007/s40609-022-00224-z> (дата звернення: 10.04.2022).

128. Perizzolo Pointet, Virginie Chloé et al. "Violence Exposure Is Associated With Atypical Appraisal of Threat Among Women: An EEG Study." *Frontiers in psychology* vol. 11 576852. 12 Jan. 2021, URL: <https://doi:10.3389/fpsyg.2020.576852> (дата звернення: 22.01.2022).

129. Smullens S. K. Five Cycles of Emotional Abuse: Codification and Treatment of an Invisible Malignancy, 2021 URL: https://cdn.ymaws.com/www.naswma.org/resource/resmgr/imported/FCE_emotionalAbuse.pdf (дата звернення: 18.01.2022).

130. Tazudeen Rasheed. Béla Bartók's Dissonant Ecologies: Nonhuman Sound in Bluebeard's Castle. *Modernism/Modernity Print Plus* 4.2, 2019. URL: <https://doi.org/10.26597/mod.0122> (дата звернення: 30.02.2022).

131. Rakovec-Felser, Zlatka. "Domestic Violence and Abuse in Intimate Relationship from Public Health Perspective." *Health psychology research* vol. 2,3 1821. 22 Oct. 2014, URL: <https://doi:10.4081/hpr.2014.1821> (дата звернення: 14.06.2022).

132. San-Francisco joins the growing world of small operas. Веб-сайт. URL: <https://www.nytimes.com/2016/04/02/arts/music/san-francisco-joins-the-growing-world-of-small-operas.html> (дата звернення: 15.05.2020).

133. Savitsky, Bella et al. "The surfacing portion of the Iceberg of the Domestic Violence Phenomenon-data from the Israeli National Trauma Registry." *Israel journal of*

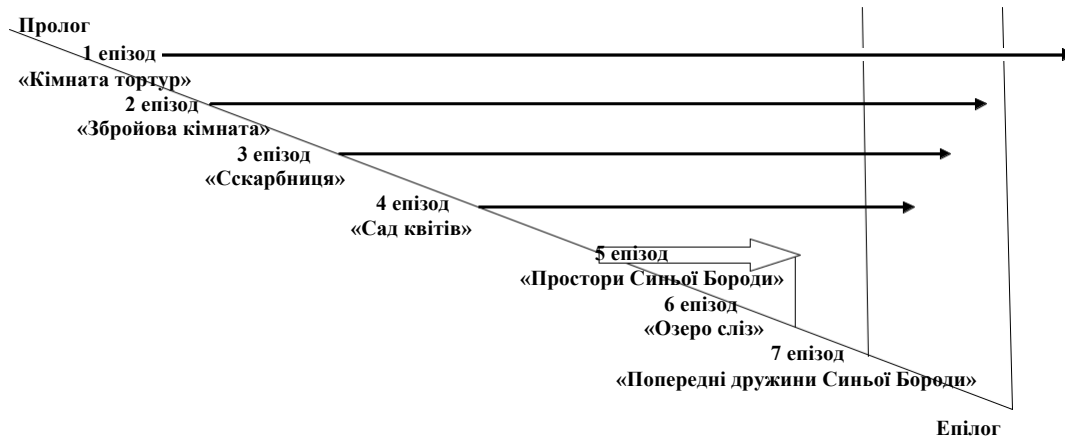
health policy research vol. 10,1 69. 2 Dec. 2021, URL: <https://doi:10.1186/s13584-021-00499-1> (дата звернення: 4.05.2022).

134. Savitsky, Bella et al. “The surfacing portion of the Iceberg of the Domestic Violence Phenomenon-data from the Israeli National Trauma Registry.” *Israel journal of health policy research* vol. 10,1 69. 2 Dec. 2021, URL: <https://doi:10.1186/s13584-021-00499-1> (дата звернення: 17.05.2022).

135. Smullens S. K. Five Cycles of Emotional Abuse: Codification and Treatment of an Invisible Malignancy, 2021. URL: https://cdn.ymaws.com/www.naswma.org/resource/resmgr/imported/FCE_emotionalAbuse.pdf (дата звернення: 18.01.2022).

ДОДАТКИ

Додаток 1 Світлова партитура опери: 1). Композиторська



Пролог - темрява.

1 епізод - «Кімната тортур» – криваво-червоний промінь (як рана).

2 епізод - «Збройова кімната» – жовто-червоний промінь.

3 епізод - «Скарбниця» – золотий промінь.

4 епізод - «Сад квітів» – зелений промінь.

5 епізод - «Простори Синьої Бороди» – яскравий потік світла

6 епізод - «Озеро сліз» – сутінковий світло (провісник).

7 епізод - «Попередні дружини Синьої Бороди» – сріблястий місячне світло.

Епілог - темрява.

Реальне згасання світла на сцені: після закриття 5-х дверей стає набагато темніше, До 7-го епізоду світло йде всього лише від 4-х променів, потім – від трьох, двох і, врешті, настає повний морок – як на початку опери.

2). Режисерська

Світлова партитура вистави – опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода»

Атмосфера: похмурий сірий Замок

0) 6 світлових точок, які по черзі звужуються до центру вздовж натягнутих стін:

- 1). С.Б. застібає плащ, Юдіт дивиться нього.
- 2). Ю. приспускає оголене плече з плаща, С. Б. це помічає.
- 3). Стоять один навпроти одного

1). Центральні прибори (7 шт.) – набирають світло, в контровому світлі з’являється герцог, потім Юдіт.

2). Підсвічуємо обличчя.

3). Підсвічуємо сходи.

4). «Закривайтесь швидше двері...» - поступово гасимо контрове світло.

Висвітлюємо стіл по центру сцени, ведучі на Ю. та С. Б. – **вечір в пентхаусі**

5). «Замок цей такий суворий...» - синя заливка на стіл та праву сторону

6). «Ти чому пішла за мною?...» - повертаємо в попереднє положення **(4)**.

7). ЗТМ

8). «Ні, тут буде завжди морок» - вмикаємо строби-бліки: працює авансцена – 3 точки.

Потім висвітлюємо по черзі 3 точки з ліва на право.

9). ЗТМ

10). Вечір в пентхаусі **(4)**.

11). «Сім гігантських чорних дверей...» - світимо тільки стіл пор вертикалі.

12). Жовто-біле світло в голові стола – поява офіціантки. Пару секунд в контровому.

13). «Стіни стогнуть...» - світло на стіни, щоб показати фактури на полотні.

14). Після «Синя Борода дай ключі лиш...тебе кохаю.» - висвітлюємо офіціантку з тарілкою, гасимо контрове.

1. КІМНАТА ТОРТУР

15). Після «Чуєш, чуєш... О!» - контрове синьо-червоне світло – з’являється

1-ша жертва – Кімната тортур.

Друга точка – Ю. + С. Б.

16). «Всі ці стіни в краплях крові...» - червоне на сукню жертви.

17). «Вже сутінки... тече струмок...» - Червоний промінь по столу від жертви до Юдіт до слів «Це потік біжить кривавий».

18). Після «Знаєш, що там є за ними» - світло на жертві гасне. **Вечір в пентхаусі (4.)**, але тускліший.

19). Після «Бо я люблю тебе...» Акцент на офіціантку.

2. ЗБРОЙОВА КІМНАТА

20). Дві точки: тарілка на столі і Жертва 2.

21). Після «Ти всесильний, ти жорстокий...» - червона заливка – постріл з лука.

22). Після «Бачиш інший там струмок... Бачиш? Бачиш» - Ю. закриває кришку, жертва 2 – світло гасне.

23). **Вечір в пентхаусі (4.)**, але ще тускліший.

24). Акцент на 3-х офіціанток

3. КІМНАТА СКАРБІВ

25). Чотири точки: Жертва, Юдіт зі скарбами, офіціантки, стіл.

26). Кривавий промінь центральними приборами – жертва йде в нього.

27). Після «На короні краплі крові...» - жертва в червоному контровому світлі в терновому вінку, Юдіт в діадемі. Світло з жертви гасне.

28). Акцент на тарілку і Юдіт.

4. ДИВНИЙ САД

- 29). Легке контрове світло, коли летять пелюстки в прорізі - вихід жертви.
- 30). Після «О дивний сад! Ах! Що за квіти сад цей заховали...» - центр.
- 31). Жертва йде із синіми руками – світло червоніє і гасне???
- 32). **Вечір в пентхаусі (4.)**, але ще тускліший.
- 33). Акцент на тарілку! Світло поступово більшає.

5. ПРОСТОРИ СИНЬОЇ БОРОДИ

- 34). «Світловий вибух» з центральних приборів.
- 35). Акцент на стіл і страви.
- 36). Вихід жертви – із залу до початку стола.
- 37). Синій промінь на стіл, який червоніє, поки жертва йде до ванни.
- 38). Ультрафіолет на жертву біля ванни!

6. ОЗЕРО СЛІЗ

- 39). Після відкриття Ю. тарілки – жертва заливає сухий лід і йде зі сцени.

40). Прибор у ванній. Юдіт іде до ванної. Вихід офіціанток, які передягають Юдіт.

41). ЗТМ після «Це все сльози, сльози, сльози», працює тільки прибор у ванній – Юдіт переодягається.

42). Після «Я твоя» - точка Ю.+ С. Б. в контровому світлі.

43). **Вечір в пентхаусі (4.)** – дуже тускло.

44). Вихід офіціантки – акцент!

45). Юдіт біжить до виходу – контрове світло гасне.

7. КОЛИШНІ ДРУЖИНИ

46). Червоний, що переходить в синій потік з центральних приборів. Вихід дружин через стіл.

47). Акцент на офіціантці, яка знімає і складає свої речі на тарілку.

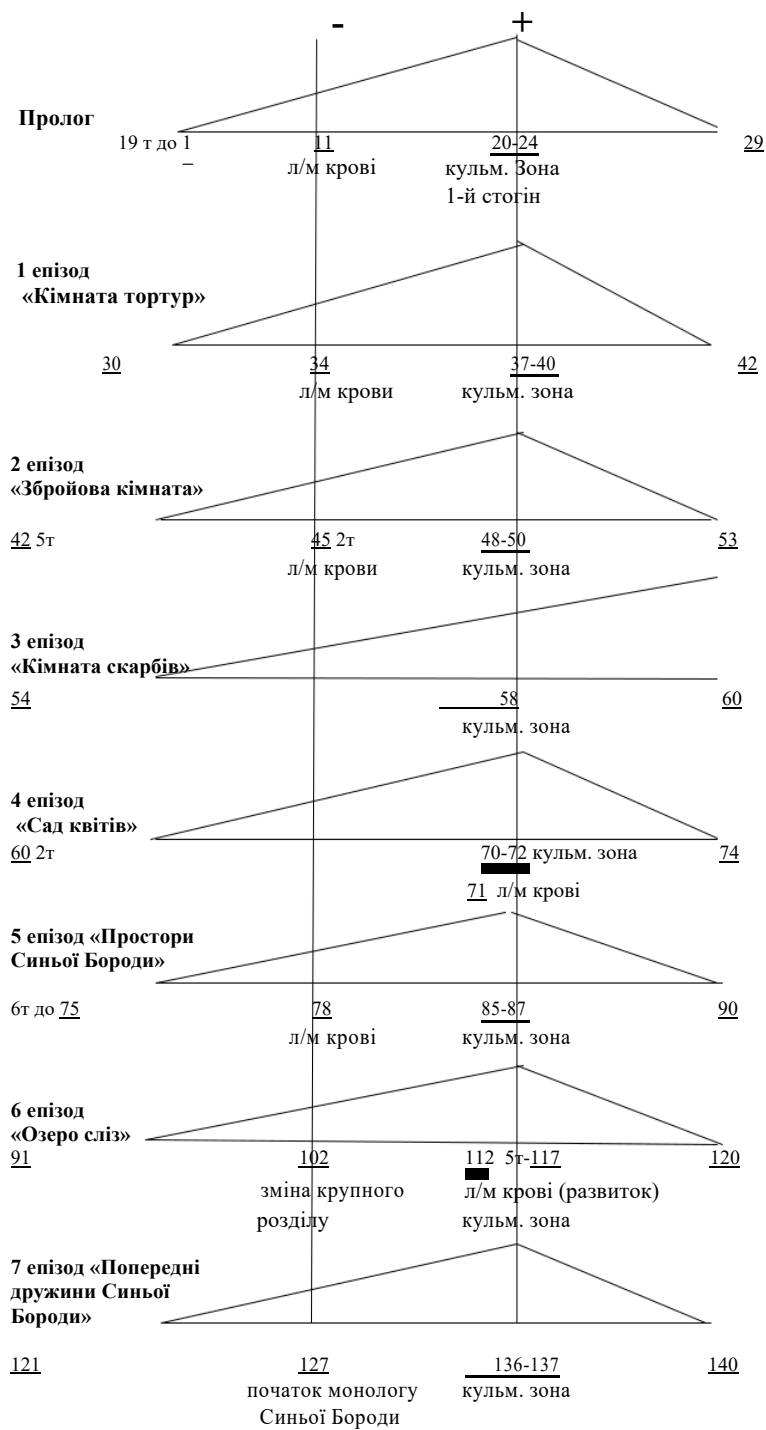
48). Стіл – С. Б. садить всіх дам за стіл.

49). Ю. і С. Б. – Юдіт розпускає коси, заливає йому Синю рідину в горло на початку стола.

50). Світло поступово гасне, ЗТМ.

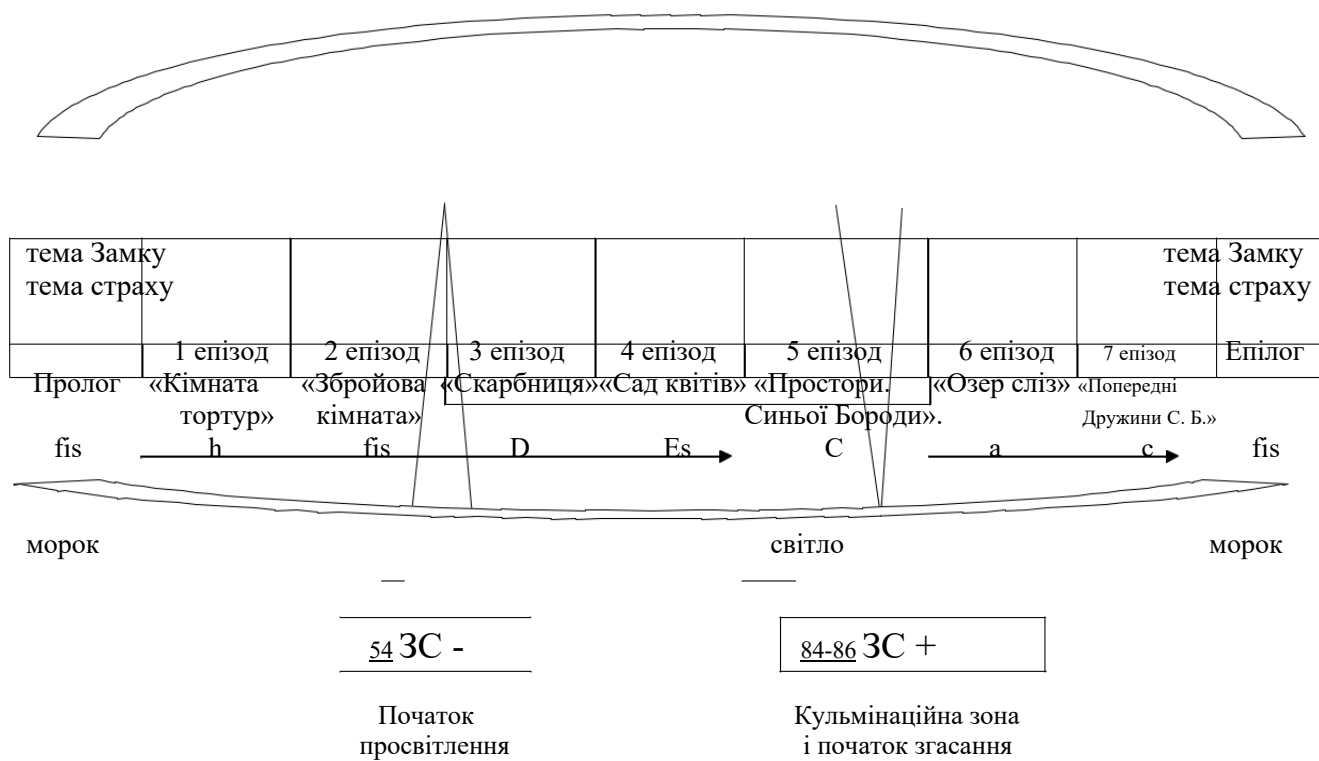
Додаток 2

Золотий перетин



Додаток 3

Композиційні симетрії опери



симетрії:

- Візуально-світлова: темни, моторошний Замок на початку і в кінці опери
- Тематична: опера відкривається і закривається лейтмотивами Замку і страху

Додаток 4

Афіша вистави творчого проєкту «Замок герцога Синя Борода»

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
 НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
 Кафедра оперної підготовки та музичної режисури
 Вистава-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеня "Доктор мистецтва"

БЕЛА БАРТОК
 "Замок герцога Синя Борода"

Владислав Фоміних
 Марія Антоневська

РЕЖИСЕР-ПОСТАНОВНИК:
 Олександр
 Спваковський

30.06.2022, 15:00

Наталія Чепченко
 Надія Більдїй
 Марина Рижова
 Анастасія Поліщук
 Валерія Гусак
 Катерина Миронець

ВЕЛИКИЙ ЗАЛ ІМЕНІ
 ГЕРОЯ УКРАЇНИ
 ВАСИЛЯ СЛІПАКА
 НАЦІОНАЛЬНОЇ
 МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
 УКРАЇНИ



СОЦІАЛЬНА ОПЕРА В ДВОХ ЧАСТИНАХ



Додаток 5

Програмка вистави творчого проєкту «Замок герцога Синя Борода»

Запрошуємо Вас поговорити про аб'юз на закритому показі-зйомці вистави "Замок герцога Синя Борода"

30.06.2022, 15:00
Великий зал імені Героя України Василя Сліпака
Національної музичної академії України
Майдан Незалежності,
вул. Архітектора Городецького 1-3/11

Після запису спектаклю на Вас чекає публічна лекція практичного психолога Вероніки Нагайченко разом з постановниками та учасниками показу




f @ART.RAZOM
@ART.RAZOM

БЕЛА БАРТОК
"Замок герцога Синя Борода"



Соціальна опера в двох частинах

Тема психологічного насилля досі має певний відтінок табуованості в українському суспільстві. Особливо це стосується насильства в сім'ї чи в особистісних відносинах. Саме тому так важливо підняти цю проблему сьогодні, аналізуючи трансформацію теми аб'юзу порівняно із попередніми часовими періодами.

Феномен аб'юзу співзвучний його проявам у сучасному житті суспільства, обумовленим впливом на психіку людини стихійних природних катаклізмів, військових конфліктів, пандемії коронавірусної інфекції COVID-19 з її перманентними локдаунами, економічних негараздів, нестабільності політичного життя тощо.

Означені явища можуть проявитися у будь-якій точці планети і потребують психологічної реабілітації населення задля запобігання небезпеки та агресії з боку однієї людини по відношенню до іншої.

Головна героїня вистави Юдїт ставить собі за мету завоювати таємничого герцога, якого називають Синя Борода. Вона не зважає на чутки, які ходять навколо постаті цього чоловіка, тому приймає пропозицію відправитися на звану вечерю до його Замку.

Пізнавши усі страви, які асоціюють таємні кімнати душі Синьої Бороди, Юдїт розуміє, що далі існувати попереднім життям вона уже не може. Колишні тригери-дружини герцога весь час натякають дівчині про справжні наміри її партнера, але зрозуміє вона це надто пізно.

У цій виставі ми піднімаємо питання токсичних стосунків у парах. Тут аб'юзером може бути кожен - головне вчасно зрозуміти, що щось не так.

Та чи ясно це героїням?

Давайте розбиратися під час другої частини нашої зустрічі з фаховим психологом.

Творча волянда

Автор проєкту, режисер-постановник:
Олександр Співаківський

Асистентка режисера: Марина Риждова

Концертмейстер: Ольга Косенко

Синя Борода: Владислав Фоміних
Юдїт: Марія Антоневська

Попередні тригери-дружини герцога:
Наталія Чепченко
Надія Більдій
Марина Риждова
Анастасія Поліщук
Валерія Гусак
Катерина Миронець

Художник по світлу: Олег Бородінов

Технічний директор: Дмитро Бурий

Make-up artist: Олена Жигалкіна

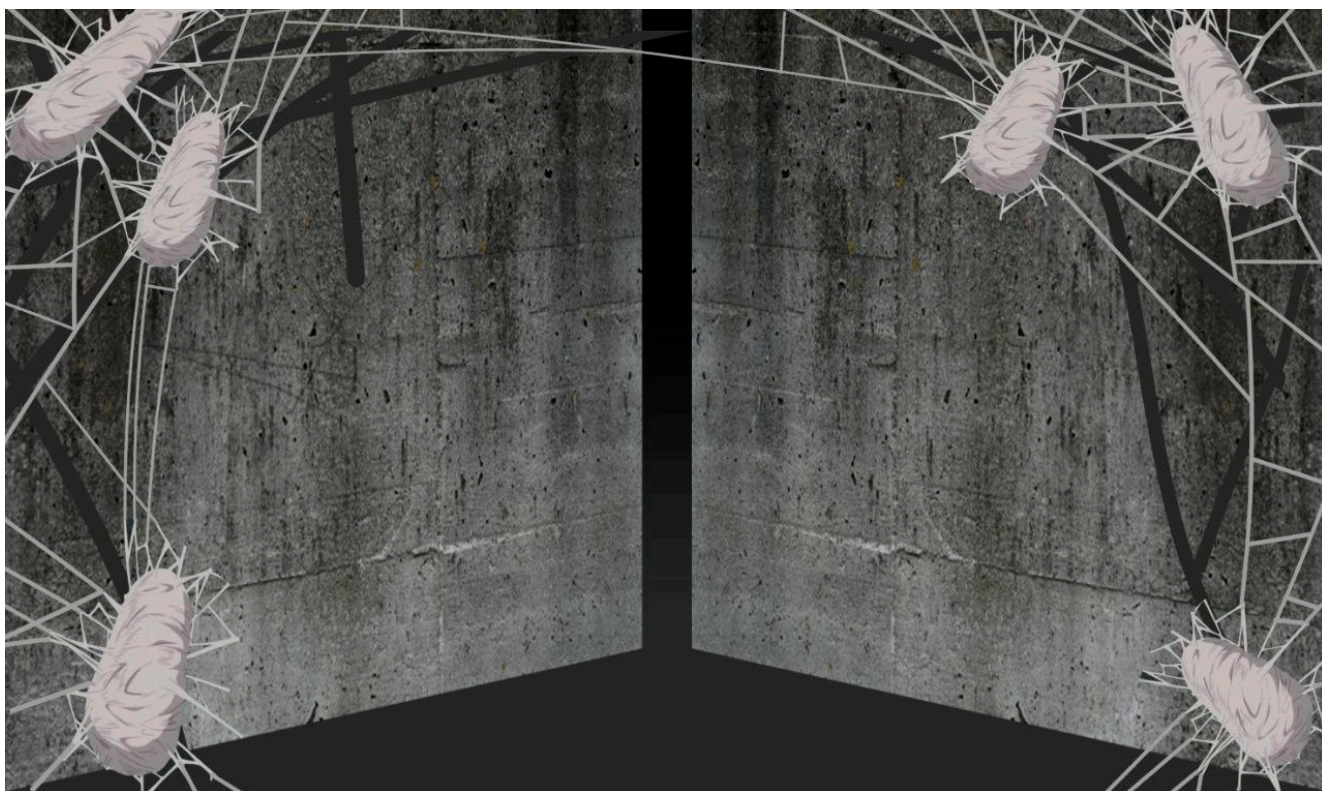
Завідувач постановочної частини:
Віталій Александрович

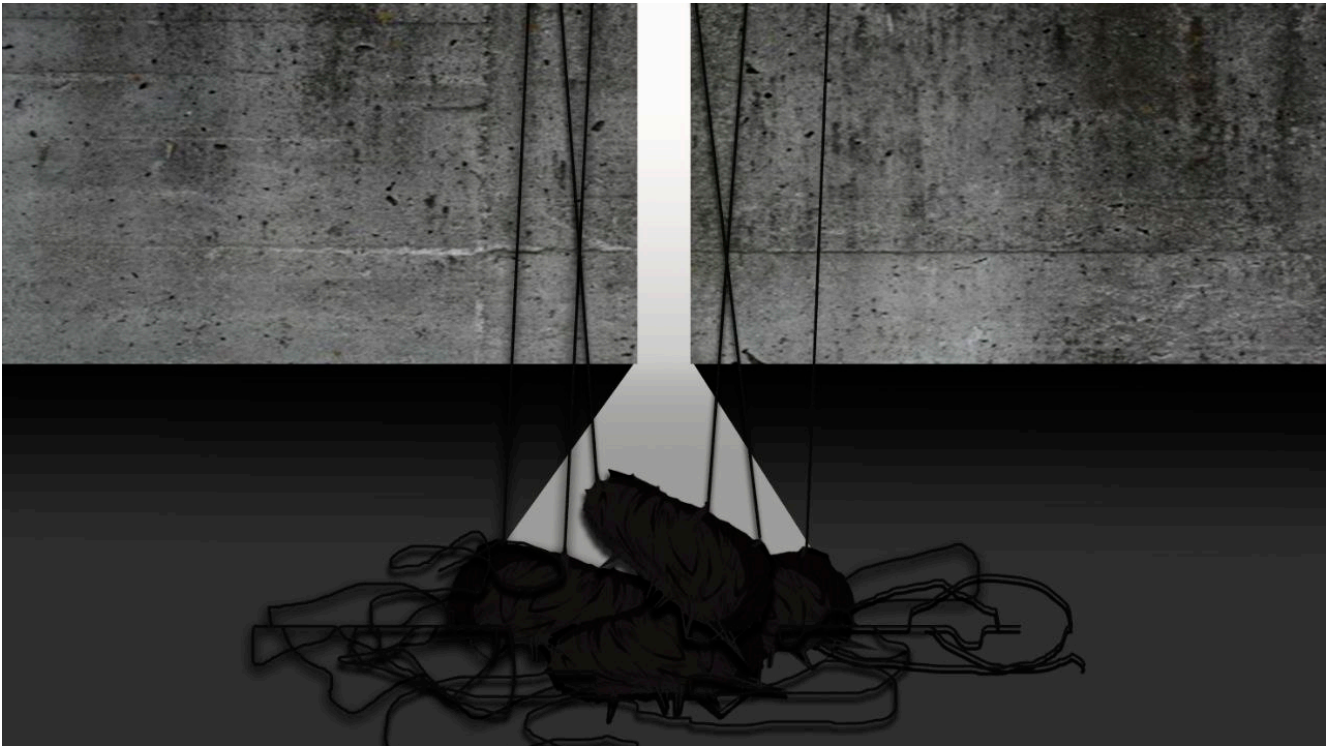
Завідувач трупі Оперної студії:
Євген Дробенюк

Творчий керівник: Ірина Даць

Додаток 6

Ескізи першочергового сценографічного вирішення вистави





Додаток 7

Ескізи костюмів вистави творчого проєкту «Замок герцога Синя Борода»



Додаток 8

**Образи головних героїв вистави «Замок герцога Синя Борода»
(Синя Борода – Владислав Фоміних, Юдіт – Марія Антоневська)**





Додаток 9

Вирішення образу головної героїні вистави «Замок герцога Синя Борода» (Юдіт – Марія Антоневська)



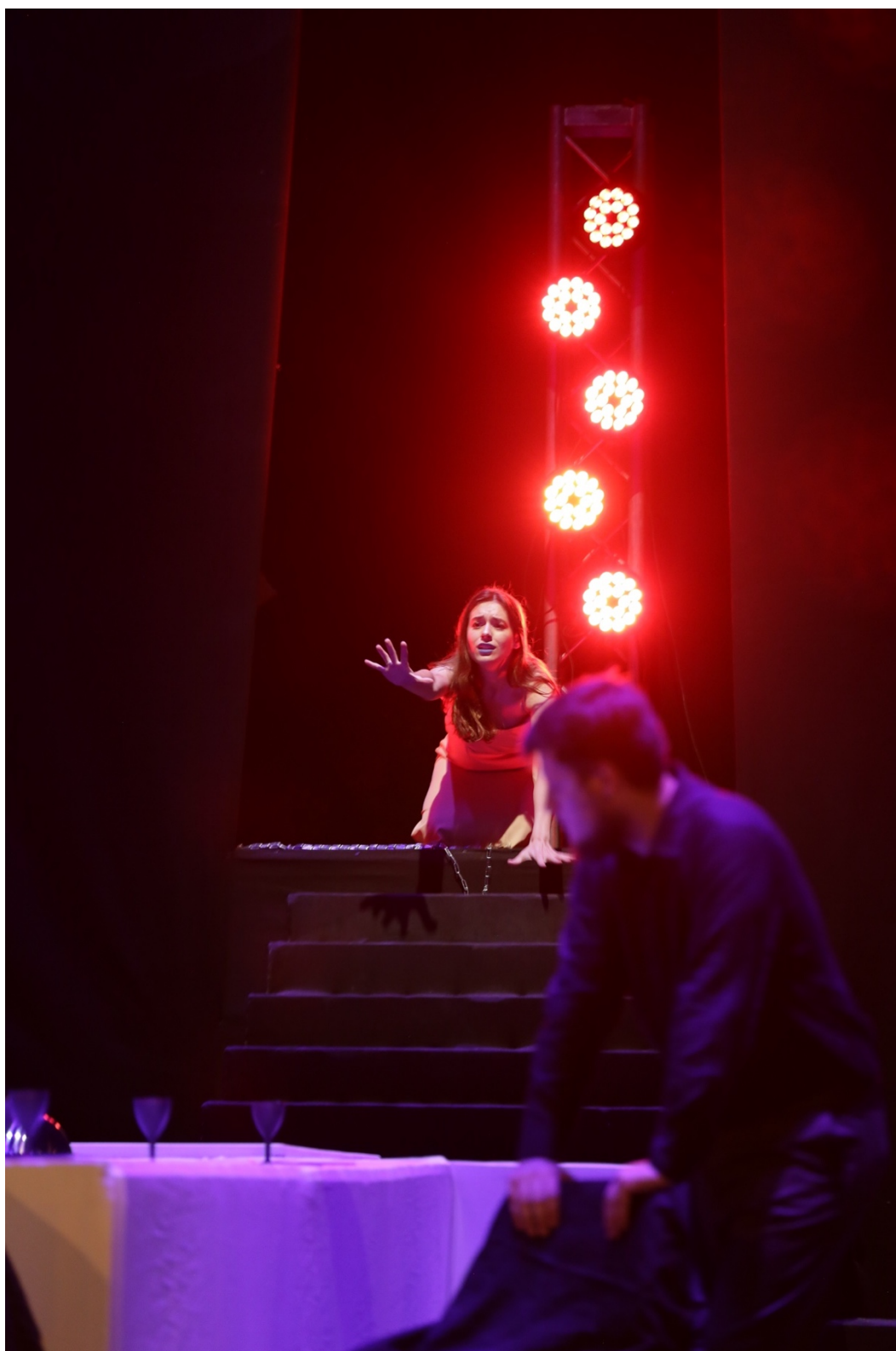
Додаток 10

Вирішення образу головного героя вистави «Замок герцога Синя Борода» (Синя Борода – Владислав Фоміних)



Додаток 11

Режисерське вирішення сцени 1 «Кімната тортур» (Жертва 1 – Наталія Чепченко)





Додаток 12**Режисерське вирішення сцени 2 «Збройова кімната»
(Жертва 2 – Надія Більдій)**



Додаток 13

Приклад мізансценічного вирішення сцени аб'юзивного впливу Синьї Бороди на Юдіт



Додаток 14

Сценічне вирішення образів офіціанток



Додаток 15**Режисерське вирішення сцени 3 «Кімната скарбів»
(Жертва 3 – Анастасія Поліщук)**





Додаток 16**Режисерське вирішення сцени 4 «Сад квітів»
(Жертва 4 – Марина Рижова)**



Додаток 17

Режисерське вирішення сцени 5 «Простори Синьої Бороди»



Додаток 18

Режисерське вирішення сцени 6 «Озеро сліз» (Жертва 6 – Валерія Гусак)



Додаток 19

Приклад мізансценічного вирішення сцени аб'юзивного впливу Синьї Бороди на Юдіт



Додаток 20

**Режисерське вирішення сцени 7 «Попередні дружини Синьї Бороди»
(Жертви – Катерина Миронець, Валерія Гусак, Марина Рижова, Надія
Більдй, Наталія Чепченко)**





Додаток 21

Мізансценічне вирішення фінальної сцени вистави, де аб'юзивний вплив чинить Юдіт щодо Синьої Бороди





Додаток 22

Друга частина-рефлексія творчого мистецького проєкту за участі психотерапевта Вероніки Нагайченко



