

DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219160

УДК 782.1/.7:808.55]:792.54"19/20"

## ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ СЛОВЕСНОЇ СКЛАДОВОЇ ОПЕРИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Тетяна Воронова

магістр кафедри оперної підготовки та музичної режисури;

ORCID: 0000-0003-1126-5779; e-mail: tanyavoronova93@gmail.com

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

---

### Анотація

Питання доцільності використання в опері мови оригіналу як єдино вірного варіанту виконання є спірним і набуло нині характеру міжгалузевого та творчого диспуту. Питання актуалізується у випадку, коли оперний спектакль ставиться у країні, в якій мова оригінального лібрето є незрозумілою для абсолютної більшості слухачів, і виникає проблема донесення ідеї, закладеної автором, до широкого кола слухачів.

Існують різні підходи до розгляду цього питання – з точки зору зручності вокаліста, запитів публіки, інтенцій композитора і, нарешті, з точки зору завдань і цілей режисера. Якщо перші три аспекти раніше висвітлювалися в окремих наукових та науково-популярних публікаціях, то режисерський підхід потребує детального дослідження та обґрунтування.

**Мета дослідження** – виявити та обґрунтувати основні режисерські підходи до слова як засобу донесення ідеї та необхідного психофізичного інструментарію актора в опері, як синкретичному жанрі.

**Методологія дослідження** ґрунтується на комбінованому застосуванні універсальних методів наукового пізнання, зокрема теоретичного узагальнення та аналогії, використання яких дає змогу оптимально розкрити сутність досліджуваної проблематики.

**Наукова новизна дослідження** – вперше досліджено практичні аспекти феномену діалогу між автором та публікою з позиції режисерського втілення драматургії. Окреслено значення використання доступної глядачеві мови в оперному жанрі з точки зору втілення режисерського задуму.

**Висновки.** Поява «режисерського театру» у ХХ столітті зумовила переосмислення інтерпретації подачі опери та зміщення акценту на вибір мови. Оскільки акторська виразність, з точки зору режисера, неможлива без миттєвого осмислення драматургії опери, цілісність образу героя досягається лише тісним зв'язком пластики тіла із сценічним словом, чого тяжко досягти при виконанні опери іноземною мовою. Таким чином, доступна глядачеві мова – це єдиний спосіб подолання оперних умовностей та засіб досягнення режисером гіпертекстуального виміру драматургії. Саме в такому вираженні виникає феномен «вічного діалогу».

**Ключові слова:** опера; режисерський театр; акторська майстерність; мова оригіналу; переклад опери; глядацька аудиторія

## Вступ

«Мистецтво – площа, на якій звершується наше загальне об'єднання» (Клековкін, 2014). Ці слова, написані Лесем Курбасом, недарма відкривають завісу означеної проблеми з точки зору режисерського осмислення питання. Адже наше непорозуміння з тими, хто приходять на цю площу, подібно до того, як розсіяв Бог народи, коли вони задумали будувати «занадто високо» вавилонську вежу. Так, не війною, і не всеосяжними пандеміями насправді є головний катаклізм у світі – втрата діалогу. Нині керівництво театру не чує глядача, а через двадцять років спорожніє глядацька зала. Сьогодні ми не ставимо рідною нашому вуху та серцю українською, а завтра ніхто вже й не бачить у цьому проблеми, бо все... Ми вже безповоротно втратили те унікальне, що нас виділяло з-поміж десяти оперних країн світу. Таке бачення проблеми актуалізує обрану тему статті.

## Мета

Мета дослідження полягає у виявленні та аргументації основних режисерських підходів до слова як засобу донесення ідеї та необхідного психофізичного інструментарію актора. Адже синкретичність опери, як жанру мистецтва, провокує коливання в межах тісно пов'язаних музики та тексту мови оригіналу – з одного боку, та доступності ідейно-сміслового наповнення лібрето, що має бути донесене слухачеві зрозумілою йому мовою – з другого.

147

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Питання доцільності використання в опері мови оригіналу як єдино вірного варіанту виконання є спірним і набуло нині характеру міжгалузевого та творчого диспуту. За таким баченням стоїть багато суто практичних хиб, які, на наше переконання, мають вирішуватися у кожному окремому випадку керівництвом театру, відповідно до вимог головного судді театральної творчості – глядача. Означена проблема підіймалась у ряді статей та наукових праць Ери Барутчевої, Андрія Бондаренка, Григорія Ганзбурга, Юрія Дімітріна, Марти Матео, Максима Стріхи тощо. З точки зору практичного втілення адаптованої вистави та апологетики режисури питання розглянуто у працях Бориса Сінкіна, Костянтина Станіславського, Олександра Гладкова, Олександра Клековкіна, Ганни Веселовської, Марини Черкашиної, Бориса Покровського та інших. Наукова новизна полягає у виявленні суто практичних аспектів феномену діалогу між автором та публікою з позиції режисерського втілення драматургії. Вперше окреслено значення використання доступної глядачеві мови в оперному жанрі з точки зору втілення режисерського задуму.

## Виклад матеріалу дослідження

Роль мови як засобу комунікації розглядається у працях багатьох філософів минулого і сучасності. Так, Зигмунд Фройд вважав мову результатом само-

ствердження – самим фактом промови до когось про себе, мовець ніби вводить іншого до себе, завдяки чому може досягнути власну суть. Мова є миттєвою формою вираження суб'єктивного, що екстраполюється на слухача. Через мовлення вивільнюється та творить саму себе людська натура.

Проте іноземна мова для мовця є результатом змішування власного (часто й підсвідомого) із затримуючим особу «запозиченим». Саме тому акторські тренінги починають роботу зі словом виключно користуючись притаманним людині від народження – тобто рідним людині «словником». Свідомість, на думку видатного психоаналітика – це контрольована істина. І тільки несвідоме, таке як рідне слово, тобто притаманне носієві від народження, є органікою його особистості.

В цьому контексті показовим є відомий епізод з радянської кінострічки «Сімнадцять миттєвостей весни», у якій радистку Кет було розсекречено під час пологів, адже в момент стресу, коли відключається свідомість, вивільняється вроджене, тобто безсвідоме. Сцена – це завжди стрес для актора і тільки якісна робота актора над собою, техніка, активний тренінг, самоконтроль та контакт з партнером є умовою органічного існування в сценічному просторі.

Театр переживання Костянтина Сергійовича Станіславського шукав форму об'єктивного прожитого через суб'єктивне. Запозичена мова в такому ракурсі блокуватиме вияв істинних мотивів актора в сценічній дії. Ось що він каже учням: «Я багато казав вам про переживання, та я не сказав ще й сотої частини того, що доведеться пізнати вашим почуттям, коли мова заїде про інтуїцію та несвідоме» (Станіславський, 1948, с. 21). Так, велика кількість акторських вправ і К. Станіславського, і В. Меєргольда, М. Чехова і Л. Курбаса, була хоч і різними шляхами, проте направлена саме на часткове або повне відключення контролю розуму над емоційним у сценічному слові актора. А що ж відчуватиме реципієнт, тобто глядач, якого «тримає» на собі актор?

Як пише дослідник оперних лібрето, музикознавець Григорій Ганзбург: «Сприйняття музики – процес інтимний, під час якого мелодія та поетичний текст торкаються глибинних структур мозку. Якщо туди, у таємничі глибини підсвідомості інколи й може проникнути слово (слідом за повсюдно проникаючою мелодією), то лише слово рідної мови» (Ганзбург, 2004, с. 81).

Театральній історії відомі прецеденти, коли слово ставало більше, ніж за собою комунікації. Театр «Фольксбюне», що не мав постійного приміщення для своїх вистав, до приходу в нього Ервіна Піскатора, був на межі занепаду. Сприймавши назву театру (*Volkstheater* – народна сцена – Т. В.) як виклик, митець починає свою творчу агітацію, причому одразу відмовляється від поняття «мистецтво» в театральному просторі. Як істинний дадаїст він використовує агітплатки, нашвидкуруч зроблені декорації, а пізніше майже повністю відмовляється від зовнішнього, прийшовши до слова як єдиного засобу вираження ідей. Звісно, так може бути в драматичному театрі, а що ж робити, коли саме музика задає темпоритм дійству?

Історично склалося, що арія та речитатив виконують різні функції. Саме через зрозумілий і чіткий текст речитативів, ми, режисери, можемо «рухати» та розкривати перипетії в опері. Особливо важливо це в музичній комедії та дитя-

чій опері, в яких мусять неодмінно виникати супутні реакції в глядацькій залі – сміх, іронія, засудження і т. п. Натомість арія часто є свого роду «провалом» чи «паузою» у драматичній дії. Вона може розкривати почуття та ставлення героя до інших персонажів або ситуації. Проте, під час виспіву фіоритур за умови, що ми говоримо про гнучкого співака – актора високого професійного рівня, нам надзвичайно складно домогтися не награної рухливості арії. В такому разі режисер зазвичай стоїть перед вибором: надати перевагу якісно зробленій музиці, чи знайти щось, що може виправдати цю вимушену паузу задля збереження наскрізної дії. Це завдання саме по собі є непростим. Особливо ж ускладнюється ситуація, коли ми все ж таки виконуємо оперу мовою оригіналу. Популярні помилки режисерів:

1. Актор декламує текст («тримається» за іншомовний текст) в умовах швидкого розвитку сценічної дії. Адже залучається свідомість для утримання в пам'яті «неприродної» акторові мови, частково або повністю втрачається завадостійкість (Юник, 2012, с. 168) та природно пришвидшується темпоритм.

2. Актор йде за системою відпрацьованих із режисером точок, за умови завченого до автоматизму тексту. Часто це зводиться до перебільшеної рухливості, невиправданого обігрування предметів, зайвої імпровізації, або навпаки скутості. Актор не зосереджується над смисловими вершинами тексту та логікою поведінки персонажу. Відтак, ми маємо «невідпрацьований» на донесення смислу час. При цьому страждає вокальна та смислова якість.

І це за умови, що режисер намагається домогтися триєдності часу, місця та дії. Коли ж режисура йде поза межі цього правила, реально зрозуміти суть відтворюваного непідготовленому глядачу неможливо.

Кіплінгове «Ми з тобою однієї крові» – центральна ідея психології мистецтва. Адже через впізнавання символів, понять, емоційного, мовленнєвого театр досягає рівноправного діалогу зі своїм опонентом – глядачем. Режисер в цьому випадку є ідеологом, і дійсність драматичну, а у варіанті з оперою – музично-драматичну, він виносить на розгляд суспільству. Чим ламати «четверту стіну»? – ставить питання собі кожен професіонал на етапі розробки постановочного плану. Не варто забувати, що відповідальність за кінцевий результат у реалізації опери лежить саме на ньому. Адже довершених опер за якістю музичного наповнення та вибору належного лібрето у світовій історії не так вже й багато, якщо не сказати, що обмаль!

Б. Покровський неодноразово казав: «Відчуваю, якою повинна бути ідеальна опера, але жодного разу не тримав у руках ідеальної оперної партитури...» (Покровский, 1985). Нині можна почути багато негативу на адресу режисури ХХІ ст., що ніби вона «перекроює» всю класику під себе... В контексті сказаного й усвідомлюючи відповідальність за такі дії перед публікою та історією можна сказати, що режисер-професіонал часто штучно «підтягує» те, що випадає з ідейно-художньої цілісності першоджерела. Яскравим прикладом є вистава Всеволода Меєргольда «Пікова дама» 1935 року в МАЛЕГОТі, коли геніальний митець повернувся до пушкінського задуму, розробивши власну режисерську партитуру. Модест Чайковський, на його думку, «лакействує» перед тодішніми керівниками репертуарної політики – директорами імператорських театрів, на-

писав лібрето опери саме так, як вони цього вимагали (Гладков, 1990, с. 302). Свою роботу над постановкою Меєргольд називав «пушкінізацією» опери. Адріан Піотровський (завліт МАЛЕГОТу), обравши стратегію виправдати задум Меєргольда, був спантелечений темою кохання в опері Чайковського, котру Меєргольд так старанно відкидав і котру так посилено проводив Микола Печковський (видатний тенор, один із учнів-студійців К. Станіславського) у виставі Большого театру 1921 року. А. Піотровський керуючись текстом Пушкіна, пише: «А як же кохання Германа до Лізи? Як же образ Германа-коханця? Не складно переконатися в тому, що такого образу в Пушкіна просто немає». Режисер викидає цілі сцени, як приклад, квінтет «Мне страшно!» було видалено одразу, прототипом Германа стає Гамлет. Одрозу видно, що режисер шукає істинну глибину твору, підтверджуючи зайвий раз свою тезу: «Режисер повинен вміти ставити все». Саме тому театрознавець Е. Барутчева критикує в своєму відгуку режисерське прочитання означеної опери на сцені Большого театру Львом Додіним на початку 2000-х років. До слова сказати, вистава з успіхом пройшла поза межами Росії в Парижі, Амстердамі та Флоренції. Ось що вона пише: «Повномасштабна "пушкінізація" опери почалась зі знаменитої вистави Всеволода Меєргольда. Саме він затвердив в оперному театрі думку про самоцінність, самодостатність режисерського погляду, про право, і навіть, можливо, обов'язок постановника в угоду власній концепції вільно користуватися оперним текстом, як вербальним, так і музичним. Цю думку швидко підхопили колеги...» (Барутчева, 2000). Отож, як бачимо, пов'язане перероблення твору режисером явище не нове, а його актуальність пов'язана найбільшою мірою із викликами суспільства, на яке вона направлена.

Історії відомі випадки, коли музична драматургія випереджала час та свого потенційного глядача. Нині ж, оперна реформа, як «Глюківська» чи «Вагнерівська» можлива тільки за умови, що ініціатором такої буде композитор. Адже сучасна режисура, за словами відомого російського драматурга, лібретиста, перекладача та театрального критика Юрія Дімітріна «оперує оперу», як це роблять хірурги під час операцій, всіма доступними засобами (Димитрин, 2013). Первинна форма думки як «платонівської» ідеї лежить в музичній драматургії, а її творцем є саме композитор. Більшість композиторів-класиків виступали запроваджувачами своєї творчості. Тут є безліч історичних і менеджерських підходів, зокрема: замовлення від монаршої особи чи директора театру, для музичного товариства чи замовлення від особи, що фінансує постановку – антрепренер, меценат, філантроп, мистецький гурток тощо. Часто композитори самі залучали на прем'єри антрепренерів, співаків, художників та балетмейстерів, танцівників. Могли виступати й у ролі диригентів. Тобто, фактично репертуарна політика, як соціокультурне явище на пряму залежала від композитора та кола осіб, до яких він звертався. Та з появою «режисерського театру», стрімким розширенням творчих та технічних можливостей театру в кінці XIX – початку XX століття, ця роль переходить до інтерпретатора – диригента, режисера, балетмейстера і виникає певною мірою явище «вторинності». А відтак «ключі» до суспільної театральної думки переходять до керівництва театру. Це дозволяє йому збалансувати інтереси творчого колективу (режисерів, акторів, художників), інте-

реси глядачів та економічну сторону роботи та підпорядкувати їх місії театру загалом.

Дослідження світової тенденції переосмислення оперного жанру, на наш погляд слід загострити увагу на проблемі уникнення крайнощів. Зокрема, часто режисери через твір композитора (нерідко це опера двохсот- трьохсотрічної давнини), намагаються знайти форму самореалізації через класику, змінюючи при тому час та місце дії, а головне – форму подачі, не рідкісні навіть випадки, коли вербальна мова відкидається на задній план, вирізаються цілі дії, що випадають із задуманої режисером концепції.

Також на якість випуску вистави впливає швидкість підготовки нових вистав. Нині світові театри в середньому випускають близько п'яти, а іноді й більше, оперних вистав на рік. І тут, знову ж таки, театр робить вибір на користь мови оригіналу. Це полегшує театрам пошук виконавців, адже популярна «двадцятка» опер є багажем, із яким випускається професійний актор-співак європейського рівня вищої музичної освіти. Георгій Ісаакян пояснює це так: «Це пов'язано з системою ангажемент зірок, stagione. Щоб люди не перевчали весь час текст опери, переїжджаючи з місця на місце, встановили певний стандарт: все вчимо однією мовою і з нею їздимо. Але це бізнес, це не творчість. З цього тут же вилучається дуже важлива частина під назвою "публіка". Локальна публіка. Це певною мірою розумілість» (Ісаакян, 2015).

На жаль, як і в минулому, так і в наші дні в Україні існує проблема поверхневого володіння іноземними мовами. Поглиблюється вона тотальною відмовою більшості оперних театрів країни від виконавства опери в перекладі. Отож український глядач не отримує ні якісно зробленої зарубіжної класики, де актор-співак володів би мовою оригіналу в нюансах та пластиці, ні в перекладі українською мовою, адже в культурному середовищі панує хибна думка про якість українських перекладів минулого століття.

На етапі формування обґрунтування вибору режисер шукає те, що «зачепить за живе» глядача. Опера може бути художньо довершена та повноцінна, але якщо в ній відсутня актуальність та немає ніякого простору до глядацьких роздумів, вона, зазвичай, не стає репертуарною. Можна говорити про так звані вічні сюжети, скільки б їх насправді не існувало: тридцять шість, як в Арістотеля, Жоржа Польші та Віктора Гюго чи менш ніж десять, як у Хорхе Борхеса...

Чому Джульєтта, яка жила понад п'ять століть тому, нам цікава, чому ми їй віримо і хочемо наслідувати її відданість та щирість? Тому що її мовою до нас говорить Шекспір чи Шарль Гуно?! Чому нам хочеться чути далекі голоси євреїв з «Набукко» Джузеппе Верді? Ми можемо не знати про події Старого Заповіту, не знати, що цією оперою композитор говорив про «розрізнену Італію» та «рісорджіменто», але ми знаємо про голокост, масове знищення євреїв та ромів в часи фашистського режиму. Ми бачимо суцільну кризу нашої національної та політичної свідомості. Глядач, як і режисер, інтуїтивно пізнає духовний шифр драматургії! І для цього не потрібно вдягати акторів у форму СС та смугасті піжами. Все, чого не скаже режисер – скаже актор вербальним текстом. Тому оперний режисер-практик завжди на боці доступності слова, грамотності та своєчасності інтонації.

## Висновки

Поява «режисерського театру» у ХХ столітті зумовила переосмислення інтерпретації подачі опери та зміщення акценту на вибір мови. Оскільки акторська виразність, з точки зору режисера, неможлива без миттєвого осмислення драматургії опери, цілісність образу героя досягається тісним зв'язком пластики тіла із сценічним словом, чого тяжко досягти при виконанні опери іноземною мовою. Таким чином, доступна глядачеві мова – це єдиний спосіб подолання оперних умовностей та засіб досягнення режисером гіпертекстуального виміру драматургії. Саме в такому вираженні виникає феномен «вічного діалогу».

## Список бібліографічних посилань

- Барутчева, Э. (2000). *Модест Чайковский и авторское право либреттиста*. Московский музыкальный вестник. [https://www.mmv.ru/analitika/15-10-2000\\_modest.htm](https://www.mmv.ru/analitika/15-10-2000_modest.htm).
- Бондаренко, А. І. (2017). Проблематика використання українських перекладів вокальної класики в контексті сучасної культури. *Імідж сучасного педагога*, 5, 49-52
- Ганзбург, Г. (2004). Вокальні переклади лібретних текстів як елемент мистецької історії України. В *Українська культура: проблеми і перспективи*, Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої Року культури в Україні (с. 81-86). Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка.
- Гладков, А. К. (1990). *Пять лет с Мейерхольдом*. В А. К. Гладков, *Мейерхольд* (Т. 2). Союз театральных деятелей РСФСР.
- Димитрин, Ю. (2013, 22 сентября). *Опера на операционном столе*. Opera News. <http://www.operanews.ru/13092209.html>.
- Исаакян, Г. (2015, 2 сентября). «Когда я вижу зал, плящущийся в субтитры вместо того, чтобы смотреть спектакль, то понимаю, что это уничтожение театра»: Георгий Исаакян и Детский музыкальный театр имени Сац открывают 50-й сезон. COLTA.RU. [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/8377-kogda-ya-vizhu-zal-pyalyaschiysya-v-subtitry-vmesto-togo-chtoby-smotret-spektakl-to-ponimayu-hto-eto-unichtozhenie-teatra](https://www.colta.ru/articles/music_classic/8377-kogda-ya-vizhu-zal-pyalyaschiysya-v-subtitry-vmesto-togo-chtoby-smotret-spektakl-to-ponimayu-hto-eto-unichtozhenie-teatra).
- Клековкін, О. Ю. (2014). *Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект*. Арт Економі.
- Покровский, Б. А. (1985). *Сотворение оперного спектакля*. Детская литература.
- Синкин, Б. (2016). *Режиссер современного музыкального театра как соавтор и консультант в процессе создания либретто*. Литагент «Написано пером».
- Станиславский, К. С. (1948). *Работа актера над собой* (Ч. 2; 3-е изд.). Искусство.
- Юник, Д. Г. (2012). Завадостійкість у виконавській діяльності митців музичного мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, 16, 168-174.

## References

- Barutcheva, E. (2000). *Modest Chaikovskii i avtorskoe pravo librettista [Modest Tchaikovsky and librettist copyright]*. Moskovskii Muzykal'nyi Vestnik. [https://www.mmv.ru/analitika/15-10-2000\\_modest.htm](https://www.mmv.ru/analitika/15-10-2000_modest.htm) [in Russian].

- Bondarenko, A. I. (2017). Problematyka vykorystannia ukrainskykh perekladiv vokalnoi klasyky v konteksti suchasnoi kultury [Ukrainian translations of classical vocal works usage problems in modern cultural context]. *Image of the Modern Pedagogue*, 5, 49-52 [in Ukrainian].
- Dimitrin, Yu. (2013, September 22). *Opera na operatsionnom stole [Opera on the operating table]*. Opera News. <http://www.operanews.ru/13092209.html> [in Russian].
- Gladkov, A. K. (1990). Pyat' let s Meierkhol'dom [Five years with Meyerhold]. In A. K. Gladkov, *Meyerkhold* (Vol. 2). Soyuz teatral'nykh deyateli RSFSR [in Russian].
- Hanzburh, H. (2004). Vokalni pereklady libretnykh tekstiv yak element mystetskoï istorii Ukrainy [Vocal translations of libretto texts as an element of the art history of Ukraine]. In *Ukrainska kultura: Problemy i perspektyvy [Ukrainian culture: problems and prospects]*, Proceedings of the Scientific and Practical Conference Dedicated to the Year of Culture in Ukraine (pp. 81-86). Kharkiv Korolenko State Scientific Library [in Ukrainian].
- Isaakyan, G. (2015, September 2). "Kogda ya vizhu zal, pyalyashchiysya v subtitry vmesto togo, chtoby smotret' spektakl', to ponimayu, chto eto unichtozhenie teatra": Georgii Isaakyan i Detskii muzykal'nyi teatr imeni Sats otkryvayut 50-i sezon. ["When I see the audience staring at the subtitles instead of watching the play, I understand that this is the destruction of the theater": Georgy Isahakyan and the Sats Children's Musical Theater open the 50th season]. COLTA. RU. [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/8377-kogda-ya-vizhu-zal-pyalyaschiysya-v-subtitry-vmesto-togo-chtoby-smotret-spektakl-to-ponimayu-cto-eto-unichtozhenie-teatra](https://www.colta.ru/articles/music_classic/8377-kogda-ya-vizhu-zal-pyalyaschiysya-v-subtitry-vmesto-togo-chtoby-smotret-spektakl-to-ponimayu-cto-eto-unichtozhenie-teatra) [in Russian].
- Klekovkin, O. Yu. (2014). *Paradoks Kurbasa: Istoryko-etymolohichniy konspekt [Kurbas's paradox: Historical and etymological abstract]*. Art Ekonomi [in Ukrainian].
- Pokrovskii, B. A. (1985). *Sotvorenie opernogo spektaklya [Creation of an opera performance]*. *Detskaya literatura* [in Russian].
- Sinkin, B. (2016). *Rezhisser sovremennogo muzykal'nogo teatra kak soavtor i konsul'tant v protsesse sozdaniya libretto [Director of the contemporary music theater as a co-author and consultant in the process of creating the libretto]*. Litagent "Napisano perom" [in Russian].
- Stanislavsky, K. S. (1948). *Rabota aktera nad soboi [An actor's work on himself]* (Vol. 2; 3rd ed.). Iskustvo [in Russian].
- Yunyk, D. H. (2012). *Zavadostiikist u vykonavskii diialnosti myttsiv muzychnoho mystetstva [Noise immunity in the performing activities of music artists]*. *Naukovyi Chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 16: Tvorcha Osobystist Uchytelia: Problemy Teorii i Praktyky*, 16, 168-174 [in Ukrainian].



## PRACTICAL SIGNIFICANCE OF THE OPERA'S VERBAL COMPONENT IN THE CONTEXT REGARDING THE DEVELOPMENT OF DIRECTOR'S THEATRE IN THE 20–21ST CENTURIES

Tetiana Voronova

*Master, Opera Training and Music Directing Department;  
ORCID: 0000-0003-1126-5779; e-mail: tanyavoronova93@gmail.com  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

The question of the expediency of using the original language in opera as the only correct version of performance is debatable and has now acquired the character of an intersectoral and creative debate. The question becomes relevant when the opera is staged in a country where the language of the original libretto is incomprehensible to the vast majority of listeners, and there is a problem of conveying the idea laid down by the author to a wide range of listeners.

There are different approaches to this issue – in terms of the convenience of the vocalist, in terms of public inquiries, in terms of the intentions of the composer and, finally, in terms of tasks and goals of the director. If the first three aspects have previously been covered in separate scientific and popular science publications, the director's approach requires detailed research to substantiate.

**The purpose of the research** is to identify and substantiate the main directorial approaches to the word as a means of conveying the idea and the necessary psycho-physical tools of the actor in opera, as a syncretic genre.

**The scientific novelty of the research** is the first study of the practical aspects of such a phenomenon as a dialogue between the author and the audience from the standpoint of the director's embodiment of drama.

**Research Methodology.** Methods of theoretical generalization and analogy are used. The object of research is the issue of textual accessibility of foreign opera classics for the director's dialogue with the public. The subject of the research is the stage solution of the opera text from the position of the co-author of cultural creativity – the director.

**Conclusions.** In the "director's theatre" in the twentieth century, the interpretation and choice of the opera language fall on the latter. Since the actor's expressiveness, from the director's point of view, is impossible without an instant understanding of the opera's drama, the integrity of the hero's image is achieved only by a close connection between the art of the body and the stage word, which is difficult if performing an opera in a foreign language.

Thus, the language available to the spectator is the only way to overcome operatic conventions and a means for the director to achieve a hypertextual dimension of drama. It is in this expression that the phenomenon of "eternal dialogue" arises.

**Keywords:** opera; director's theatre; acting skills; the language of the original; opera translation; audience

## ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВЕСНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ОПЕРЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА XX-XXI ВЕКОВ

Татьяна Воронова

*магистр кафедры оперной подготовки и музыкальной режиссуры;*

*ORCID: 0000-0003-1126-5779; e-mail: tanyavoronova93@gmail.com*

*Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев, Украина*

### Аннотация

Вопрос целесообразности использования в опере языка оригинала как единственно верного варианта исполнения является спорным и приобрел сейчас характер межотраслевого и творческого диспута. Вопрос актуализируется в случае, когда оперный спектакль ставится в стране, в которой язык оригинального либретто непонятен для абсолютного большинства слушателей, и возникает проблема донесения идеи, заложенной автором, широкому кругу слушателей.

Существуют различные подходы к рассмотрению этого вопроса – с точки зрения удобства вокалиста, запросов публики, интенций композитора и, наконец, с точки зрения задач и целей режиссера. Если первые три аспекта ранее освещались в отдельных научных и научно-популярных публикациях, то режиссерский подход требует детального исследования и обоснования.

**Цель исследования** – выявить и обосновать основные режиссерские подходы к слову как средству донесения идеи и необходимого психофизического инструментария актера в опере, как синкретическом жанре.

**Методология исследования** основана на комбинированном применении универсальных методов научного познания, в частности теоретического обобщения и аналогии, использование которых позволяет оптимально раскрыть сущность исследуемой проблематики.

**Научная новизна исследования** – впервые исследованы практические аспекты феномена диалога между автором и публикой с позиции режиссерского воплощения драматургии. Очерчено значение использования доступного для зрителя языка в оперном жанре с точки зрения воплощения режиссерского замысла.

**Выводы.** Появление «режиссерского театра» в XX веке обусловило переосмысление интерпретации подачи оперы и смещение акцента на выбор языка. Поскольку актерская выразительность, с точки зрения режиссера, невозможна без мгновенного осмысления драматургии оперы, целостность образа героя достигается только тесной связью пластики тела со сценическим словом, чего тяжело достичь при выполнении оперы на иностранном языке. Таким образом, доступный зрителю язык – это единственный способ преодоления оперных условностей и средство достижения режиссером гипертекстуального измерения драматургии. Именно в таком выражении возникает феномен «вечного диалога».

**Ключевые слова:** опера; режиссерский театр; актерское мастерство; язык оригинала; перевод оперы; зрительская аудитория

