

Зуєв С. П.

## «АЛЬПІЙСЬКА БАЛАДА» ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА: ДОСВІД КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ПРОЧИТАННЯ ОПЕРИ

Однією з найбільш плідних і водночас проблематичних практик взаємодії музично-театрального й екранного мистецтва є жанр фільму-опери. У процесі розвитку кіномови викристалізувалися її специфічні особливості, які варто враховувати, переносячи оперу на екран. Так, у сучасних екранізаціях активно застосовуються виражальні засоби кіно (плани, ракурси, монтаж), а також технологію дубляжу фонограми і заміни співаків у кадрі драматичними акторами.

В історії української оперної музики накопичено досвід екранізації класичного музичного театру: широко популярні фільми-опери «Наталка Полтавка» (1936, режисер І. Кавалерідзе), «Запорожець за Дунаєм» (1953, режисер В. Лапокниш). У 1963 році до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка було поставлено фільм за мотивами опери М. Вериківського «Наймичка» (режисери І. Молостова, В. Лапокниш), а 1967 року одним з епізодів фільму І. Молостової «Театр і шанувальники» стала екранізація фрагменту опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Натомість оперна спадщина українських композиторів, створена у другій половині ХХ століття, потребує активного освоєння сучасною театральною сценою і чекає своїх кінорежисерів. Тим більше примітно, що 1987 року творче об'єднання «Телефільм» (БРСР) звернулося до опери В. Губаренка «Альпійська балада»<sup>1</sup>.

Багато дослідників творчості В. Губаренка, історики і теоретики музичного мистецтва, відзначають особливу кінематографічність його творів, аналізуючи їх, використовують такі терміни, як «паралельний монтаж», «фреймований кадр», «умовний сценарій», «ефект напливу», «крупний план» тощо. Сам композитор 1985 року створив балет «І обов'язок, і віра, і любов» (ор. 39) на основі кіносценарію Є. Габриловича «Комуніст», а одного разу звернувся й до жанру кіномузики (перша і друга частини кіноопеї Т. Левчука «Дума про Ковпака», 1973). Крім того, широко популярні губаренківські твори для музичного театру («Крізь полум'я», «Пам'ятай мене», «Вій», «Самотність») були показані на українському телебаченні, а Львівською студією телебачення була створена версія опери «Ніжність».

Появі телефільму-опери «Альпійська балада», показ якого відбувся 9 травня 1989 року по другій програмі Всесоюзного телебачення, передувало активне освоєння літературного першоджерела – повісті В. Бикова (1963). Протягом двадцяти років було знято кінокартину режисера Б. Степанова (1965, Білорусьфільм), написано балет Є. Глебова (лібрето Р. Череховської, 1967) і на лібрето М. Черкашиної (1985) створено оперу В. Губаренка, прем'єра якої відбулася в Оперній студії у Харкові, а також у Ворошиловграді, Києві (концертне виконання на сцені філармонії), Мінську (на Малій сцені у супроводі фортепіано).

Вибір повісті В. Бикова для створення лібрето опери співзвучний творчим пошукам В. Губаренка, у яких особливо переконливо розкриваються універсальні категорії, не підвладні політичній кон'юктурі, – жахи війни і сила любові. Прагненням компо-

<sup>1</sup> У ролях: В. Екнадіосов і Р. Руднева; симфонічний оркестр Держтелерадіо УРСР, диригент – заслужений діяч мистецтв БРСР В. Мошенський; автор сценарію – С. Штейн; режисер-постановник – Г. Ніколаєв; оператор-постановник – В. Булдик; художник-постановник – Г. Холод; художник із костюмів – Г. Юсіс.

зитором узагальнити художній матеріал визначено жанрову специфіку «Альпійської балади» як дуоопери<sup>1</sup>. Цим зумовлена і головна відмінність опери від літературного джерела. У творі В. Бикова увага автора-оповідача спрямована на Івана. Його думки відомі письменникові (Іван «подумав», «згадав»), на відміну від Джулії, відтвореної тільки в зовнішній комунікації. Композитор дотримується паритету двох героїв. Більше того, у центральному монолозі Джулії виявляються її переживання, лише намічені у В. Бикова: зруйновані надії на любов і щастя зі своїм співвітчизником, партизаном Маріо. Таку смислову трансформацію містить повість, яка завершується листом Джулії до рідних Івана. Цією структурною особливістю скористався Б. Степанов, удаючись до класичного обрамлення фільму у фільмі. Рама, створена в білоруському телефільмі, композиційно і смислово ще більш складна. Вона визначає ретроспективну позицію, з якої ведеться розповідь. Перші десять хвилин фільму – утеча і зустріч героїв – показані як спогади Джулії, яка виконує роль «від автора».

Ретроспективним відтворенням першої картини опери вирішено кілька завдань. По-перше, так вводиться новий візуальний матеріал, який відтіняє монотонну «монополію» гірського пейзажу й урізноманітнює фотографію. Зображується повоєнна мирна вілла з видом на море і пальмовими деревами, яких немає у повісті. По-друге, прийом спогадів сприяє особливому самозаглибленню, рефлексії, тому глядач сприймає зображувані події крізь призму психологічного. Цьому сприяє контраст між зображенням ідилічного заходу, який спостерігає Джулія з веранди вілли, і музикою, у якій контрапунктом звучать маршоподібний мотив і несамовита, як кров у скронях, лихоманка погоні. Режисер телефільму відчув основний нерв музики композитора, більшість творів якого, на думку І. Драч, «<...> характеризує психологічна загостреність, підвищений емоційний тонус. Напружений перебіг музичних подій базується у них на виявленні складної колізії між індивідуальним і загальним. Усе зовнішнє сприймається композитором як “резонатор” до тих чи інших душевних станів»<sup>2</sup>.

Найважливішою візуальною деталлю сцени є вікно будинку, яке виконує метафоричну функцію. Оператор знайшов такий кут зйомки й освітлення, при якому скло є водночас і дзеркалом. Погляд глядача фіксує частково те, що перебуває за склом, а частково – на його поверхні. Ми бачимо Джулію по той бік скла, вона ніби розчиняється в неясних обрисах відбитого пейзажу. Це, по суті, природне оптичне явище, подібне до спеціального ефекту накладення кадрів. У цьому контексті таке накладення може бути інтерпретоване як образ примарного сьогодення, у якому перебуває Джулія, і минулого, яким вона живе. При цьому вона під впливом спогадів неусвідомлено намагається зруйнувати скло-перешкоду.

Таким ретроспективним, рефлексивним прийомом рамування у фільмі створено також смислову арку між листом Джулії та епістолярієм інших опер В. Губаренка – «Листи кохання» і «Самотність». На думку І. Драч, у 1970-і роки композитор змінив «ракурс відтворення образу героя, який тепер прочитується тільки “із середини”, у ситуації інтимної близькості зі своїм творцем. Формується притаманна Губаренкові “інтровертна” творча настанова, породжуючи різні форми “ego-

<sup>1</sup> В. Губаренко активно працював у жанрах камерної моно- і дуоопери, які сприяють кристалізації сюжету і концентрації виражальних засобів навколо головної теми. Він написав також «Листи кохання» (монодраму для сопрано з оркестром за новелою А. Барбюса «Ніжність»), «Пам'ятай мене» (за п'єсою В. Єжова «Солов'їна ніч»), «Самотність» (моноопера для тенора за «Листами до незнайомки» П. Меріме) та «Монологи Джульєтти» за трагедією В. Шекспіра.

<sup>2</sup> Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія / Ірина Драч. – Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – С. 14–15.

рефлексії»<sup>1</sup>. Отже, один з універсальних для В. Губаренка творчих принципів рефлексорності набуває в телефільмі свого візуального еквіваленту.

Кінематографісти знайшли «свою» точку-маркер візуального, у якій рама-спогад поступається місцем безпосередній дії. Це слова Джулії («глядим-поглядим»): їх вона повторює за Іваном, який сумнівається у її витривалості. Момент переходу позначений подвійним повторенням – музичного матеріалу і зображення. На відміну від початку фільму, коли по тунелю зруйнованого вибухом заводу біжить «Джулія, яка згадує», сива і в шалі, тут показано втечу молодого арештантки. Погляд у минуле крізь тьмяне скло змінюється ясним баченням сьогодення воєнної пори. За словами Ю. Лотмана, «повторення одного й того ж предмета на екрані створює певний ритмічний ряд, і знак предмета починає відділятися від свого видимого означуваного. Якщо природна форма предмета має спрямованість чи позначена ознаками “замкненість / відкритість”, “світло / темрява”, то повторюваністю приглушуються речові значення і підкреслюються абстрактні – логічні або асоціативні»<sup>2</sup>. Таким чином, повторення руху по тунелю до його виходу може мати такий сенс: «кінематографічна увертюра» закінчена, і фільм починається «заново».

Автор лібрето М. Черкашина визначила структуру опери, яка має п'ять картин: «Від загостреної, сповненої відчуженого нерозуміння першої зустрічі під час утечі з концтабору італійської дівчини Джулії і радянського військовополоненого Івана, через почуття відповідальності за чужу долю, що народжується в Івана, і пробудження зацікавленості один одним ці відносини доходили до крайньої межі фізичної знемоги, яка загрожувала зруйнувати ледь почате щирсердечне зближення. Нарешті, дві фінальних картини розвивалися від щасливої кульмінації кохання і надії до трагічного фінального зламу»<sup>3</sup>. У телефільмі, незважаючи на значні купюри в партитурі, також можна виділити п'ять епізодів, відокремлених один від одного сценами погоні, блукання в горах, відтворених інтермедійно і пластично.

Перед знімальною групою телефільму-опери постало складне завдання: знайти оригінальне художнє вирішення. З одного боку, необхідністю відійти від фіксованої зйомки сценічної вистави зумовлено «вихід» на натуру, у гірський пейзаж (фільм знімали на Кавказі). З іншого боку, наявністю повноцінного кінотексту і гри драматичних акторів С. Любшина і Н. Румянцевої визначено альтернативну модель телефільму за участю оперних акторів, які співають і грають у кадрі. Дотримання такої моделі пов'язане з проблемою функціонування тіла оперного співака на сцені й екрані: «<...> Якщо тіло кіноактора цілісне, і всі складові його згармонізовані, то оперний виконавець утілює універсальну модель “міміка – пластика”, дихотомічну за своїм характером. Деформоване (якщо не сказати “спотворене”) вокальними зусиллями обличчя сприймається як прояв “низького”, яке на сцені врівноважується “високим” – скульптурністю поз і мальовничістю мізансцен»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія / Ірина Драч. – Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – С. 100.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: монографія / Ю. М. Лотман. – Таллінн: Ээсти Раамат, 1973. – С. 37.

<sup>3</sup> Черкашина-Губаренко М. Оперний театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах: монографія / Марина Черкашина-Губаренко. – К.: Акта, 2013. – С. 410.

<sup>4</sup> Панасюк В. Оперное тело на сцене и на экране / Валерий Панасюк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 89: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. ст. / ред.-упоряд. М. Черкашина-Губаренко. – К., 2010. – С. 369.

Перебування співаків у кадрі телефільму є компромісом між оперою і кіно. Градус і амплітуда мімічних рухів, не обтяжених реальним сценічним звуковидобуванням, зменшені і наближені до гри драматичних акторів. Оскільки дубляж у фільмі-опері є протилежним дубляжу у звичайному ігровому кіно (зображення дублює записану фонограму), то саме участь співаків у ролі акторів гарантує відсутність «люфту», неминучого внаслідок мімічних розбіжностей при дублюванні драматичним актором вокальної партії<sup>1</sup>. Пластика акторів у фільмі продиктована переважно законами оперного спектаклю: більшість номерів співають стоячи або сидячи. Оперну умовність і статику долають застиглими великими планами, які набувають метафоричного значення. Крім того, «живе» кіно вривається на екран у кадрах із собаками, які біжать, – зображенням погоні.

Однією із ключових установок літературного твору, яка вплинула на подальші інтерпретації, є визначення повісті: «балада». В. Биков ніби посилив пафос послання і підніс прозу до рівня поезії. Водночас, ця метафора дає змогу залучити конструктивний потенціал жанру балади.

Відомо, що балада в історії російського мистецтва відіграла роль дзеркала, у якому відбилася мистецтво країн Європи. Закладена у В. Бикова ідея зустрічі і взаємної адаптації представників двох культур, пов'язана з утіленням у тексті інонаціонального, набула розвитку у перекладах повісті на мови інших мистецтв. Так, музичним кодом зумовлено використання Є. Глебовим жанру тарантели для окреслення образу Джулії. В опері В. Губаренка немає стилізації, проте є опора на італійський мелос у ліричних темах і збережений акцент Джулії, яка погано говорить російською. Показово, що ситуація навчання Джулії російської мови пластичним кодом балету Є. Глебова переведена тотожно: Іван вчить Джулію танцювати свій національний танець.

Візуальним кодом телефільму Г. Ніколаєва і кінострічки Б. Степанова «італійський світ» відтворено по-різному. В обох випадках використано відповідний типаж Джулії (смуглолиці брюнетки Л. Румянцева і Н. Руднева). Однак у телефільмі її житло зображено без деталізації, майже з театральною умовністю, чим підкреслюється наднаціональний характер драми. За словами Ю. Лотмана, «здатність кінотексту вбирати семіотику побутових відносин, національної та соціальної традицій робить його значно більшою мірою, ніж будь-яка театральна постановка, насиченим загальними нехудожніми кодами епохи»<sup>2</sup>. Таким побутовим кодом є, наприклад, упізнавана й активно використовувана в кіно італійська міміка і жестикуляція. Але якщо в кінофільмі цей ресурс реалізується (міміка італомовної Джулії і жива жестикуляція веселої дівчини), то в телефільмі – ні. Імовірно, це межа можливості використання комедійного ефекту в «реалістичному» кіно і фільмі-опері, у якому збережено певну «умовність».

Важливими ознаками жанру музичної балади є наявність рефрену, картинність у змалюванні природи, а також стрімкий рух, стрибки<sup>3</sup>. Усе це перегукується з оперою В. Губаренка, у якій за допомогою системи лейтмотивів відтворено гірський пейзаж і гонитву. На відміну від опер, у яких фрагментарно створюється «гірський колорит», в «Альпійській баладі» симфонічними засобами змодельовано простір гірського ландшафту, який є не тільки декоративно-обстановочним середовищем: «Симфоніч-

<sup>1</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки / Зофья Лиса ; пер. с нем. А. Зелениной и Д. Каравкиной. – М. : Искусство, 1970. – С. 370.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики : монография / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – С. 70.

<sup>3</sup> Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. – С. 116.

ний оркестр ставав ніби третім учасником подій, сприяв розширенню меж видимого сценічного простору. Як і в моноопері «Листи кохання», окремі картини з'єднувалися симфонічними інтерлюдіями. Ситуація втечі в горах змушувала героїв діяти в оточенні мінливої природи, яка жила своїм життям. Їхній страдницький шлях супроводжувався звучанням мальовничої альпійської симфонії: образ неприступних гірських кряжів, монотонний шум струмка і стукіт дощу переходили у сніжний пейзаж, а потім у прекрасну картину квітучої високогірної галявини по той бік хребта. Водночас образ гір поєднувався з небезпекою, що таїться в них, з темою переслідування. Реальний ворог трансформувався в узагальнений символ погрози, переслідування і смерті, які щохвилини підстерігали героїв, тих, кому через любов відкривалася вічність»<sup>1</sup>. Як і в «Загибелі ескадри», у якій створено «наскрізний образ моря, буремної морської стихії», «пісню моря»<sup>2</sup>, в «Альпійській баладі» лейтмотиви виконують дві функції: зображальну і метафоричну. Система просторових координат транспонує з географічної сфери до символічної: втеча в гори читається як Сходження, перехід гірського хребта – як Долання. Музика насичена особливим психологізмом, який відтворює внутрішній стан героїв. Установку на його розкриття має й візуальний ряд телефільму. Гірський ландшафт часто зображується «зсередини», коли Іван і Джулія опиняються в гротах, ущелинах, тунелях. Створюється ефект закритого простору, лабіринту, який корелює також із загальним рефлексивним кодом фільму. На думку М. Ямпольського, тіло в лабіринті «<...> завжди співвіднесене з якимсь зовнішнім, але глибоко інтеріоризованим простором власного двійника. Лабіринт – це архітектурний двійник тіла, рухатися в ньому – усе одно що рухатися всередині певної пам'яті тіла, яка зберігає сліди багаторазово пройдених маршрутів. Більш того, рухатися в освоєному, «своєму» просторі підземного лабіринту – означає актуалізувати пам'ять тіла, розчинити теперішнє в минулому, жити всередині сліду, що становить зовнішню мнемонічну оболонку тіла»<sup>3</sup>. Щодень, сидячи на веранді і дивлячись на захід сонця, Джулія згадує ці «багаторазово пройдені маршрути».

Образотворча складова лейтмотивів опери відбиває все, що відкривається погляду людини в гірському пейзажі: гори, струмок, туман. Дослідник творчості В. Губаренка І. Драч, аналізуючи вокальний цикл «Барви та настрої» (ор. 9), написаний 1965 року на вірші І. Драча, звертає увагу на очевидну зустрічну «спрямованість поетично-зорового розмаїття, з одного боку, і музичної «монохромії» – з іншого»<sup>4</sup>. В «Альпійській баладі» перед композитором постало протилежне завдання: «розфарбувати» монотонний гірський ландшафт.

Лейтмотиви, які пронизують оркестрову тканину опери, перебувають у постійному русі. Вони є не жорстко детермінованими знаками, а скоріше – атомами, які композитор використовує у розгортанні музичного матеріалу. Закріпити за ними значення можна тільки умовно, у постійній проекції зображального на психологічне.

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах: монография / Марина Черкашина-Губаренко. – К.: Акта, 2013. – С. 410.

<sup>2</sup> Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія / Ірина Драч. – Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – С. 82.

<sup>3</sup> Ямпольский М. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис) / М. Ямпольский. – Новое литературное обозрение: научное приложение. – Вып. VII. – М.: Новое лит. обозрение, 1996. – С. 84.

<sup>4</sup> Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія / Ірина Драч. – Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – С. 60.

Опера розпочинається темою протистояння-погоні, яка є контрапунктом двох тем у супроводі литавр: вольового, імперативного мотиву (тромбони) і невблаганного, напруженого руху шістнадцятих (скрипки і ксилофон). Тема «озвучує» зав'язку і розв'язку сюжету опери – сцени втечі з табору і погоні перед трагічним фіналом. Імперативний мотив також, перериваючи ліричне звернення Джулії («Іван будет муж»), набуває значення фатуму, який руйнує нові мрії дівчини.

Лейтмотив гір виростає з теми протистояння-погоні. Це її дещо змінений вольовий мотив, поданий у збільшенні. Перше проведення виконується оркестровим *tutti* і змальовує образ кам'яної брили. Лейтмотив поєднаний з вокальною партією Івана: це його, Івана, боротьба з горами («Трудно, невероятно трудно бежать все время в гору», «Проклятые горы заберут все силы»). Крім ілюстративної функції, у сценах бігу в горах (наприклад, інтермедія перед сценою на лузі), лейтмотив також актуалізує загрозу і «не дає забути» Іванові про головну мету. Так, арія Івана «Отца своего я не помню», у якій він спогадами лине додому, раптово обривається саме лейтмотивом гір. Під час складного діалогу, коли Іван намагається умовити Джулію йти далі («Для чего же погибли другие»), і в ньому зароджується злість від свого безсилля, знову звучить лейтмотив гір.

У фільмі з першими словами Джулії («Руссо, руссо!») вводиться її лейтмотив, який у розвитку дії набуває різних значень. Це прохання, благання («Стой, руссо, стой, не уходи!», «Стоп, Руссо, стоп, больше не могу»), сум'яття, страх («Не трогай, оставь! Санта Мадонна!», «Только бы не собаки!»), співчуття («Где получал такой боль?»). У відповідь на запитання Івана («Последний раз спрашиваю – пойдешь?») Джулія нічого не може відповісти, тільки в оркестрі звучить її лейтмотив. Цікава візуальна інтерпретація цього моменту: на екрані з'являється ще один дзеркальний образ – відображення гір в озері. Синхронізація лейтмотиву Джулії і зображення гір, поданих «в оберненні» (вершинами вниз), свідчить про докорінну трансформацію відносин між героями.

За змістом із лейтмотивом гір співвіднесено лейтмотив туману (на тлі чарівних тріолей скрипок зловісний мотив у контрафагота): – застигле, напружене очікування невідомого, сфера підсвідомого. Уперше з'являється як матеріал крайніх частин арії Джулії («Ползёт и ползёт холодный туман»), яку вона співає, думаючи, що Іван покинув її. Лейтмотив поступово «оволодіває» і партією Івана. Спочатку герої співають разом («Ползёт и ползёт холодный туман»), потім тема звучить під час діалогу на перевалі, коли Іван відчуває, що гори забирають у нього Джулію («Стоило убежать под самую крышу, чтоб замерзнуть», «Ведь должен кто-нибудь уцелеть, дойти»). Показово, що після сцени на перевалі лейтмотив туману «замовкає»: як і раніше, над героями нависає смертельна загроза, але між ними не залишилося невизначеності.

Любовна лінія опери представлена двома лейтмотивами. Перший з них (немов недосяжна мрія, лірична, зворушлива мелодія на основі гармонічного звороту: септакорд другого ступеня – домінантовий септакорд – терцквартакорд шостого ступеня) «проростає» у натяках на приязнь, симпатію Івана до Джулії (незважаючи на обставини зустрічі і різкий тон Івана у фразі «Думаешь, мы на прогулке?»), у його турботі про дівчину («Вот принес одежонку»), ніжності і самозреченні Джулії («Иди, сам иди» у діалозі на перевалі). Нарешті, лейтмотив розкривається як тема пробудженого кохання в арії Івана («Аромат цветов кружит голову»). Тема з'являється також в останній картині на словах Джулії «Они пустили нас» та у зверненні Івана «Не надо, не плач, мой человечек». Другий лейтмотив – струмка – є символом чистоти, життя і сподівань Джулії («Журчит и струится бурный ручей», «Иван будет муж»).

Візуальний код телефільму багато в чому сприймає установки, «підказки», закладені в коді музичному. Так, ідея контрапункту, яка лежить в основі теми протистояння-погоні, реалізована й у фотографії фільму. Тут музичній темі відповідає поперемінне зображення Джулії, яка нерухомо сидить у кріслі і дивиться на захід, і Джулії, яка рятується втечею від погоні. Далі ця ж тема протистояння-погоні з її невпинними шістнадцятими буквально «впирається» в акордовий моноліт теми гір. Цей момент фотографії позначений різкою зміною кадрів і показом кам'яного масиву. У сцені останньої погоні акцентовані акорди в оркестровій партитурі (трансформований імперативний мотив теми протистояння-погоні) синхронізовані із зображенням пострілів по воді.

Цікава за змістом раптова поява в кадрі моря, про яке в повісті В. Бикова є лише згадка, пов'язана з партизанським Трієстом – метою втікачів. Зображення морського прибою з'являється у фільмі із закінченням середньої частини («Марио, любимый мой, прости») арії Джулії («Ползёт и ползёт холодный туман»). Крайні частини арії ґрунтуються на лейтмотиві туману, а у вокальній партії використана гама М. Римського-Корсакова. Цим натяком на марини російського композитора розкривається цілий комплекс інтертекстуальних зв'язків. У В. Бикова протягом короткого фрагмента діалогу (сцена на лузі) вводиться анаграмна побудова. Джулія згадує вбитого Маріо, море Трієста і співає пісеньку зі словами: «Пэр нон софрире, / Пэр нон морире, / Но ти пенсо, э эти амо... [Чтобы не страдать, / Чтобы не умирать, / Я думаю о тебе и тебя люблю...» (итал.)»<sup>1</sup>. Утворюється тріада Маріо-море-моріре, у якій Маріо пов'язаний і з морем (значення імені), і з «моріре» (вмирати). Отже, ключовий образ моря, розкритий в оперній партитурі за допомогою музичного лада-символу, набуває візуального еквіваленту у фільмі.

Світлий образ струмка, який має в опері свій лейтмотив, протиставлений темним образами гір, туману, погоні. Вибудовується ряд: «море Трієста – озера Білорусії – струмок». У фільмі цей смисловий ряд дублюється зображенням води. Це і вже згадуване море, і струмок, з якого п'є Іван («Как далёк партизанский Триест, моя надежда»), і джерельце, у яке Джулія кидає камінці (ще один інвертований образ), слухаючи розповідь Івана про батьківщину, і гірське озеро, водою з якого Джулія умиває Івана.

Кульмінацією любовної лінії опери є дует «Наша с тобой любовь». Це традиційний номер оперного спектаклю, який зупиняє стрімку дію і вивільняється від лейтмотивних зв'язків: для закоханих немає нікого і нічого. На відміну від кінофільму Б. Степанова, у якому двадцятихвилинна сцена на альпійському лузі й момент близькості героїв показані у реальному часі, у телефільмі запропоновано інше вирішення. Режисер не намагається усунути оперну умовність і ефект гальмування дії, він їх поглиблює. Узявшись за руки, герої співають, ніби зі сцени, уявному глядачеві. Цей кадр, узятий загальним планом, чергується з кадром моменту близькості, який перенесено зі сфери реального у сферу трансцендентного: оголені тіла поза простором і часом.

Отже, можна дійти висновку про конструктивну взаємодію опери і кіно. Автори телефільму створили складне інтертекстуальне поле, у якому перетинаються літературне першоджерело, лібрето і музика опери. Екранний вимір дав змогу також розкрити парадигмальну вісь творчості В. Губаренка (принцип рефлексивності, симфонізація опери). Концептуальними ідеями, реалізованими у телефільмі, визначаються плідні напрями подальшої взаємодії вітчизняного оперного та кіномистецтва.

<sup>1</sup> Быков В. Альпийская баллада // Быков В. В. Повести / Василий Быков ; пер. с белорус. – К. : Рад. школа, 1989. – С. 235.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Быков В. Альпийская баллада // Быков В. В. Повести / Василий Быков ; пер. с белорус. – К. : Рад. школа, 1989. – С. 167–275.
2. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія / Ірина Драч. – Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 228 с.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки / Зофья Лиса ; пер. с нем. А. Зелениной и Д. Каравкиной. – М. : Искусство, 1970. – 495 с.
4. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: монография / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
5. Панасюк В. Оперное тело на сцене и на экране / Валерий Панасюк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. ст. / ред.-упоряд. М. Черкашина-Губаренко. – К., 2010. – С. 368–381.
6. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. – 218 с.
7. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах : монография / Марина Черкашина-Губаренко. – К. : Акта, 2013. – 468 с.
8. Ямпольский М. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис) / М. Ямпольский. – Новое литературное обозрение : науч. приложение. – Вып. VII. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 350 с.

**Зуєв С. П. «Альпійська балада» Віталія Губаренка: досвід кінематографічного прочитання опери.** Здійснено аналіз фільму-опери в контексті інтертекстуальних зв'язків із літературним першоджерелом та його екранізацією. Виявлено специфіку функціонування структурних елементів опери в кінематографічному тексті. Розкрито систему лейтмотивів опери, які набувають свого еквіваленту у візуальному ряді кінокартини. Визначено конструктивний вплив музичної партитури на створювану фотограму фільму.

**Ключові слова:** опера «Альпійська балада», лейтмотив, кіно, код.

**Zuyev S. P. «Alpine Ballad» Vitaliy Hubarenko: опыт кинематографического прочтения оперы.** Осуществлён анализ фильма-оперы в контексте интертекстуальных связей с литературным первоисточником и его экранизацией. Выявлена специфика функционирования структурных элементов оперы в кинематографическом тексте. Раскрыта система лейтмотивов оперы, которые приобретают свой эквивалент в визуальном ряде кинокартины. Определено конструктивное влияние музыкальной партитуры на создаваемую фотограму фильма.

**Ключевые слова:** опера «Альпийская баллада», лейтмотив, кино, код.

**Zuyev S. P. “Alpine Ballad” by Vitaliy Hubarenko: the Experience of Cinematic Opera Interpretation.** The article analyses the opera-film in the context of intertextual relations with the literary source and its adaptation. The specifics of the functions of the structural elements of the opera in the cinematic text are exposed. The system of the opera leitmotifs is analyzed and their connection with the visual side of the film is defined. The constructive influence of the musical score on the cinematography is also defined.

**Keywords:** cinema, opera, leitmotif, code.