



УДК 784.09 : 782.071.1 (450)

ORCID ID : 0000-0002-8919-3181

Старикова Е. П.

Харьковский национальный академический театр оперы и балета
имени Н. В. Лысенко

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата»)

АННОТАЦИЯ

Старикова Е. П. Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата»)

■ Создание вокально-сценического образа – это искусство перевоплощения, основанное на актёрском мастерстве. В сценической практике певца-актёра умение найти нужную характерную «тональность» для воплощаемого персонажа является показателем профессиональных возможностей вокалиста. Прослеживается процесс подготовки к созданию вокально-сценического образа с целью оказания существенной помощи молодым исполнителям в приобретении знаний и умений, позволяющих певцу правдиво воплотить характер оперного персонажа на театральных подмостках. Для этого предлагается поэтапный подход в постижении особенностей художественного «портрета», детальное изучение всех составляющих его характерных черт, акцентируется необходимость «вживания» в исполняемую роль и максимального «растворения» в ней. Процесс перевоплощения в сценический образ рассмотрен на примере партии Виолетты Валери из оперы Дж. Верди «Травиата». Выбор данного сочинения обоснован тем, что в нём итальянский композитор предвосхитил возможности исполнительского мастерства XX–XXI веков с его комплексным подходом к решению интерпретационной проблематики.

■ **Ключевые слова:** певец-актёр, перевоплощение, сценический образ, опера, Джузеппе Верди, «Травиата», образ Виолетты Валери.



АНОТАЦІЯ

Старикова О. П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі (на прикладі партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата») ■ Створення вокально-сценічного образу – це мистецтво перевтілення, засноване на акторській майстерності. У сценічній практиці співака-актора вміння знайти необхідну характерну «тональність» для втілюваного персонажа є показником професійних можливостей вокаліста. Простежується процес підготовки до створення вокально-сценічного образу з метою надання істотної допомоги молодим виконавцям у придбанні знань та навичок, що дозволяють співакові правдиво втілити характер оперного персонажа на театральних підмостках. Для цього пропонується поетапний підхід в осягненні особливостей художнього «портрету», детальне вивчення всіх властивих йому рис, акцентується необхідність «вживання» в роль, яка виконується, і максимального «розчинення» в ній. Процес перевтілення в сценічний образ розглянуто на прикладі партії Віолетти Валері з опери Дж. Верді «Травіата». Вибір даного твору обґрунтований тим, що в ньому італійський композитор передбачив можливості виконавської майстерності ХХ–ХХІ століть з її комплексним підходом до вирішення інтерпретаційної проблематики.

■ **Ключові слова:** співак-актор, перевтілення, сценічний образ, опера, Джузеппе Верді, «Травіата», образ Віолетти Валері.

ABSTRACT

Starykova Olena ■ Creation of a vocal and stage image in opera (based on Violetta's vocal part from Verdi's opera "La Traviata")

The creation of a vocal and stage persona is the art of impersonation based on acting. Because the opera singer is essentially a dramatic actor, whose expressive resource is primarily his voice, the tasks of creating an artistic image solves in the same way as in the art of drama. In the theatrical opera practice, the ability to find the necessary characteristic "tonality" for a character is an indicator of professional capabilities of a vocalist. However, this is not an instantaneous but rather painstaking and long-term process, which includes not alone the work on vocal technique, but on psychological and emotional "compatibility" with the type of the artistic character, they play. The need to study the principles and regularities of work towards an onstage personage determines relevance of this article. However, as there is no one-size-fits-all approach to the implementation of the same role,



the goal of this research is to summarize some of self-own author's observations relying on the extensive experience of stage and pedagogic working.

Since the genre of opera is a synthesis of the word, music, movements and actor skill, a vocalist must be ready to it professionally. That is, must be a competent musician, have a voice of a beautiful timbre with a large vocal range that fills the whole auditorium, must be able to control the breath, to master technical vocal techniques, to have clear diction and the bright actor gift. These are the essential qualities, without which it is impossible to enter at the opera stage. Moreover, a vocalist has to improve his skills through the whole life that is natural for this profession.

Working on a role is quite a painstaking process, where you cannot rely on instant inspiration only. It comes later. After thorough preliminary preparation a singer-actor is able to undergo transformation into a stage persona (literally, "to change the flesh"), and only then inspiration that comes will help to call admiration of publics and professional critics.

The first stage of such getting ready is acquaintance with the history of the creation of a composition and learning about literary sources of a libretto, about the style features of the era in general and the composer's style in particular. The character of Violetta from Verdi's opera "La Traviata" (1853) is considered in this paper as an example.

The second stage presupposes reviewing a content of an opera in the complex with analysis of its music-thematic material and expressive means of a voice, in particular, considering interrelation of the texture features and harmonic language with the plot and musical dramaturgy of the work.

As far as the musical score of the opera contains all music dramaturgy, it is necessary to study thoroughly not only your own vocal part, but also the whole music sheet.

The third stage is the vocal analysis, which determines the range of the vocal part, its tessitura conditions and the degree of vocal complexity.

The fourth stage is performing art analysis, which goes on in close collaboration with a conductor and a director. At this level, the performer should know her part by heart, not only technically, but she must have her own concept of the character interpretation. Working together with stage directors of the performance leads to the final decision of the role. In a result of disputes and discussions about how this image was presented earlier by the creators of the work and how it is per-



ceived today, how it should be in this performance, everyone comes to consensus. From that moment, the soloist already clearly understands the artistic tasks posed to her and starts to implement them.

One of the main means of expressiveness in an opera is a voice; with help of the voice intonation a singer passes emotionally imaginative content of a work. However, the musical intonation is already indicated by a composer, and a singer can only “breath life” into a character one plays, can feel the emotional-semantic intonation of a composer, can “let it pass” through one own vision and embody it onstage. In addition, coloration (a timbre) of a voice must be subordinated to nature of a character. Hints of a right decision lie in musical dramaturgy of an opera.

Of course, music prevails in opera, but the scenic part of the performance is the projection of sounds in movements, that is why the director’s vision is very significant for the overall perception of the musical production. The main task of a director is to understand the main author’s idea and find quintessence of the whole play. In the rehearsal process, there is an intensive search for characters’ nature, features of their psyche, logic of actions, that is, a director helps a singer to find the scenic embodiment of a role, and an opera conductor – the sound embodiment. The main task of a performer is to impersonate in an artistic character as much as possible using the entire available vocal and plastique means.

The character of Violetta Valerie is difficult in terms of interpretation, so a singer must to possess the talent for stage acting, the skill of conveying the subtlest psychological nuances, since the state of the main character is a kaleidoscope of feelings and emotions.

The ultimate goal of the singing actor’s work on a role is the creation of a veracious image of the artistic character. The vocalist’s ability to use all the elements of performing art is a gift for impersonation, that is, creating a living person onstage with his spiritual life and traits of a character. This kind of work is done with every performance, as creativity is an endless process.

■ **Key words:** singer-actor, impersonation, stage image, opera, Giuseppe Verdi, “La Traviata”.



Постановка проблемы. Создание вокально-сценического образа – это искусство перевоплощения, основанное на актёрском мастерстве. В силу того, что оперный исполнитель, по существу, является драматическим актёром, но основное средство выразительности для него – голос, задачи точного создания художественного образа решаются в том же ключе, что и в искусстве драмы. В сценической практике певца-актёра умение найти нужную характерную «тональность» для воплощаемого персонажа является показателем профессиональных возможностей вокалиста. Однако это не мгновенный, а довольно кропотливый и долговременный процесс, в который входят как работа над вокальной техникой, так и над психологической и эмоциональной «совместимостью» с воплощаемым типом художественного героя. Необходимость исследования закономерностей работы над сценическим образом определяет **актуальность** данной статьи. Её **цель** – проследить процесс подготовки создания вокально-сценического образа в оперном искусстве.

Анализ последних исследований и публикаций. К числу последних публикаций в пределах рассматриваемой тематики можно отнести исследование А. Помпеевой, посвящённое специфическим особенностям стилистики сольного пения, сложившимся в опере малой формы XIX–XX веков [2]. Целью диссертации Чжан Кай «Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса» [5] является определение конститутивных черт и творческо-практических особенностей современного оперного театра, что представляет собой весомое подспорье в творчестве вокальных исполнителей. Анализ тесной взаимосвязи театра драматического и оперного представлен в работе Тан Чжанчен «Специфика трактовки баса в опере XVII–XIX веков: между амплуа и характером» [4]. Здесь большое внимание уделено воплощению человеческого образа как одному из центральных вопросов оперы, где картина жизни воссоздаётся во многом через показ внутреннего восприятия мира личностью. В свою очередь, разработка образов, стремление



к типизации черт неминуемо приводит к возникновению системы образов-амплуа как удерживаемых типов индивидуального поведения (сюжетные функции) и музыкальной характеристики.

В то же время, поскольку не существует одинакового подхода к воплощению одной и той же роли, в данной статье, опираясь на свой многолетний опыт работы над разнообразными партиями мирового и отечественного оперного репертуара, мне хотелось бы обобщить некоторые собственные наблюдения.

Изложение основного материала исследования. «Опера – это музыкальная драма, а не концерт, и она создаётся по сценическим законам, которые являются представлением активного музыкально-сценического действия <...>, опера – это музыка в действии, оперный спектакль – это музыка в театральном воплощении», – утверждает дирижёр А. Пазовский [1, с. 473]. И, конечно, главная роль в этом действии отводится певцу, поскольку именно от него, в первую очередь, зависит, насколько точно будет воплощён авторский замысел; певец в опере – центральная фигура.

Поскольку опера как жанр – это синтез слова, музыки, пластики, актёрского мастерства, вокалист должен быть подготовлен к этому профессионально: быть грамотным музыкантом, иметь полётный голос красивого тембра, охватывающий большой диапазон, умело управлять певческим дыханием, владеть техническими вокальными приёмами, обладать чёткой дикцией и ярко выраженным актёрским даром. Это исходные данные, без которых невозможно поступить в оперный театр, но и далее вокалисту предстоит всю жизнь бесконечно оттачивать своё мастерство – таковы особенности профессии.

Работа над ролью – довольно кропотливый процесс, где нельзя полагаться лишь на мгновенное вдохновение. Оно приходит позднее. Когда проведена тщательная предварительная подготовка, певец-актёр способен перевоплотиться (буквально, «сменить плоть»), и тогда явившееся вдохновение поможет вызвать восторг публики и профессиональной критики.

Первый этап такой подготовки – ознакомление с историей создания сочинения, сведениями о литературных первоисточниках и авторах либретто, стилевых особенностях эпохи в целом и компо-



зиторском стиле, в частности. В качестве примера в данной статье рассмотрим образ Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата» (1853).

Опера из трех действий на либретто Франческо Марио Пьяве (1810–1876) создана по пьесе Александра Дюма-сына (1824–1895) «Дама с камелиями» (1847), в основе которой, в свою очередь, лежит его же автобиографический роман – сентиментальная история о куртизанке Мари Дюплесси, умершей от чахотки в двадцатидвухлетнем возрасте.

Образ куртизанки и до А. Дюма можно встретить в сочинениях выдающихся французских литераторов XIX века, в частности, у В. Гюго («Марион Делорм», 1829) и О. де Бальзака («Блеск и нищета куртизанок», 1838–1847), так же как и после создания им своей пьесы – у Ш. Бодлера («Цветы зла», 1857–1868), Г. де Мопассана («Пышка», 1880), Э. Золя («Нана», 1883). Время создания этих шедевров – эпоха Романтизма, когда в качестве героев художественных произведений нередко выступают незаурядные натуры, «падшие ангелы», которые всё же достойны счастья и любви. А. Дюма также использует подобный сюжет, противопоставляя героиню окружающей социальной среде, тем самым, максимально приближаясь к правде жизни. Кроме того, исследователи творчества Дюма-сына определяют его как писателя-феминиста, отстаивающего права женщин в сложном современном ему мире [7], [8].

«Дама с камелиями» стала, пожалуй, самым значительным сочинением в наследии А. Дюма. «Во всём драматическом багаже господин Дюма-сына “Дама с камелиями”, без сомнения, произведение наиболее живучее, то есть у него больше всего шансов выжить», – отметил Э. Золя [9]. И жизнь подтвердила правдивость такого прогноза. Сюжет, заимствованный у французского литератора, стал одним из самых распространённых в истории театра и кино. Сочинение А. Дюма-сына не оставило равнодушным и великого итальянца Дж. Верди (1813–1901), который присутствовал на премьере «Дамы с камелиями» в 1952 году. Композитору настолько понравилась пьеса, что он решил создать свою музыкальную версию этой истории.

Впервые имя Верди публика услышала в начале сороковых годов XIX ст., когда на оперной сцене безраздельно царили три пред-



ставителя эпохи классического бельканто: Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти. Дж. Верди придерживался, в отличие от уже признанных мастеров, иной художественной философии, и со временем ему удастся доказать прогрессивность своего понимания жанра оперы.

Эстетические взгляды Дж. Верди формировались под воздействием итальянского революционного романтизма, несущего идею тесной связи искусства с действительностью. Будучи человеком волевым, целеустремлённым, правдивым, композитор чётко представлял, каким должен быть оперный театр. И это явно не театр развлечений, и не театр, где всецело господствуют солисты, демонстрирующие только своё виртуозное пение, что было столь характерно для оперы XVII–XVIII веков. Дж. Верди привлекают настоящие человеческие страсти и правда жизни, поэтому главные герои его сочинений – простые люди, обитающие где-то рядом. Такова, например, куртизанка Виолетта Валери – главный персонаж «Травиаты», хотя в ту эпоху и было не принято выводить на оперную сцену в качестве основных героев маргиналов, деклассированные элементы. Этим, очевидно, объясняется провал первой постановки оперы в Венеции 6 марта 1853 года в венецианском театре «Ла Фениче». Опера исполнялась в современных костюмах, что тоже не вписывалось в традиционное восприятие жанра, кроме того, исполнительница партии Виолетты – Фанни Сальвинни-Донателли – обладала пышными формами, что вовсе не соответствовало образу главной героини, умирающей от чахотки. В дальнейшем, учитывая пожелания публики, композитор нашёл более изящную певицу, персонажи были одеты в костюмы XVIII века, и в последующих спектаклях опера имела успех. С тех времён и по сей день «Травиата» считается одним из самых популярных сочинений в оперной мировой драматургии, она является «стандартной» постановкой для любого оперного театра, поэтому обладательницам лирико-колоратурного сопрано просто необходимо в своём репертуаре иметь партию Виолетты Валери. Как наиболее прославленных исполнительниц этого образа можно назвать Аделину Патти (1843–1919), Розу Понсель (1897–1981), Ренату Тебальди (1922–2004), Марию Каллас (1923–1977), Джоан Сазерленд (1926–2010), Монсеррат Кабалье (р. 1933), Миреллу Френи (р. 1935), Терезу Стратас (р. 1938, испол-



нила Виолетту в знаменитой экранизации оперы Ф. Дзеффирелли 1982 года), Этери Гвазаву (р. 1969, экранизация оперы режиссёром Дж. Патрони Гриффи в 2000 году). Знаменитые отечественные исполнительницы партии Виолетты – Евгения Мирошниченко (1931–2009), Виктория Лукьянец (р. 1966).

Успех вердиевской «Травиаты» стал закономерным благодаря кропотливой работе самого автора над всеми составляющими спектакля. Это и выбор конкретных исполнителей, и работа с ними над каждым словом, совместный поиск понимания образа. Композитор лично уделял большое внимание декорациям, костюмам, любой, казалось бы, незначительной детали, поскольку считал, что в оперном спектакле не может быть мелочей. Дж. Верди вплотную подошёл к решению вопроса о воплощении на сцене не оперы, как этот жанр тогда традиционно понимали, а музыкальной драмы. Верди вводит в работу над спектаклем должность режиссёра, роль которого, как и дирижёра – подчинить все факторы спектакля единой художественной задаче, продиктованной музыкой. Кроме того, третьим лицом, создающим спектакль, должен быть художник-сценограф. Таким образом, Дж. Верди стал представителем новой композиторской формации, ему чужды укоренившиеся традиции «легковесных» либретто уходящей эпохи бельканто.

Второй этап – рассмотрение содержания оперы в комплексе с анализом её музыкально-тематического материала и выразительных средств голоса, в частности, взаимосвязей фактурных особенностей сочинения и его гармонического языка – его красочности, сложности – с развитием сюжета и музыкальной драматургии произведения.

Поскольку вся музыкальная драматургия содержится в партитуре оперы, необходимо тщательное изучение не только своей вокальной партии, а и всей партитуры. Гениальный певец-актёр Ф. И. Шаляпин в книге «Маска и душа» так высказывается о работе над образом: «Ясно, что мне надо познакомиться с лицом, которое мне придётся изображать на сцене. Я читаю партитуру и спрашиваю себя: что это за человек? Хороший или дурной, добрый или злой, умный, глупый, честный, хитрюга? Или сложная смесь всего этого? Но чтобы понять



правильность выбора, я должен выучить не только свою роль – все роли до единой <...> реплику хориста, и ту нужно выучить» [6, с. 92].

Возвращаясь к «Травиате», следует отметить, что она создана Дж. Верди как лирико-психологическая драма. Начиная с первых тактов увертюры, композитор передаёт болезненное состояние главной героини, но не только физическое, но и душевное. Однако по мере развития глубокая печаль, тоска сменяется внезапно вспыхнувшей любовью, которая «перекрывает» бесконечную скорбь.

В первом акте прослеживается основная тема увертюры: несмотря на безудержное веселье, царящее в особняке парижской куртизанки Виолетты Валери, во всём ощущается «налёт» смерти. Любовь и отчаяние – главное содержание знаменитой сцены, начинающейся фразой «E strano, ah forse lui». Это слова сомнения, ведь ей, жрице любви, «травиате» (*la traviata* – «падшая», «заблудшая», от итал. глагола *traviare* – сбивать(ся) с пути), истинное чувство любви было неведомо. И вдруг, после знакомства с Альфредо, на неё буквально обрушивается «лавина» счастья, заполняющего всю душу. Эмоциональное состояние героини постоянно меняется: с одной стороны, ей хочется любить и быть любимой, но, с другой, она неизлечимо больна, поэтому возникает вопрос: стоит ли пережить краткий, но упоительный миг блаженства? Дж. Верди придаёт первой части арии Виолетты элегический настрой («Не ты ли мне...», *f-moll*), достигаемый за счёт плавной вальсообразной мелодии, динамики *pp*, сдержанного аккомпанемента.

Во второй части арии Виолетта пытается убедить себя в том, что свобода – вот настоящее счастье («*Sempre libera*», *As-dur*). Дж. Верди создаёт музыку этого эпизода нарочито игривой и беззаботной, но в то же время из глубины сцены доносится страстное любовное признание Альфредо. Такой драматургический приём, использованный композитором – на первом плане Виолетта, её монолог, пронизанный «искусственными» трелями, и на втором – Альфредо, призывающий к любви, – служит для того, чтобы подчеркнуть нервное состояние героини, мечущейся между зовом сердца и неприятием истинного чувства разумом. Конец первого действия – это торжество божественной сущности любви.



Во втором действии происходит трансформация музыкальной речи Виолетты, виртуозные рулады сменяются в её партии простыми песенными интонациями. Таким образом, композитор передаёт внутреннюю эволюцию в настроении главной героини, что наиболее ярко проявляется в сцене Виолетты и Жермона и в последующем эпизоде прощального письма. Душевная боль и отчаяние достигают кульминации в конце 2 действия, в сцене объяснения Виолетты с Альфредо («Ах, Альфред мой! Я так люблю тебя»).

Третье действие начинается небольшим оркестровым вступлением, где звучит тема умирающей Виолетты из оркестровой прелюдии к I действию, только в более напряжённом *c-moll*.

Знаменитая ария главной героини «Addio del passato» («Простите вы навеки, о счастье мечтанья») – прощание с жизнью и таким недолговечным счастьем. Для передачи болезненного изнеможения героини композитор использует акценты на слабых долях и длительные паузы, вызывающие ассоциации с затруднённым дыханием. Судьба Виолетты предрешена, но как радостное мгновение, как кратковременное отступление трагического конца воспринимается дуэт возлюбленных «Покинем край мы». Однако мечтательная и светлая музыка сменяется хоральными аккордами в остинатном ритме на *pppp*, характерными признаками траурного марша. В финале, словно эхо былого счастья, возвращается тема любви, исполняемая струнной группой.

Третий этап – это вокальный анализ. Определяется диапазон вокальной партии, тесситурные условия, степень вокальной сложности. Проблема исполнения партии Виолетты заключается в том, что она написана в лирико-драматическом ключе, и для её исполнения недостаточно иметь только красивый голос большого диапазона. Невозможно исполнять партию Виолетты Валери без выносливого голосового аппарата. Яркий пример – знаменитая сольная сцена Виолетты из первого действия – более десяти минут непрерывного пения; да и в целом, «Травиата» – опера, где партия главной героини по продолжительности звучания превосходит партии всех остальных персонажей. Кроме того, исполнительнице необходимо иметь хорошую певческую подготовку, позволяющую легко справляться со многими вокальными сложностями, которые ещё более усугубляются тем, что



многие сопрано, исполняющие партию Виолетты, выводя колоратуры, доходят до верхнего «до», не предусмотренного Дж. Верди. Традиционно, как в эпоху Барокко, исполнитель вторгается в замысел композитора в угоду демонстрации своей виртуозности, разрушая тем самым общий замысел.

В целом, партия Виолетты Валери предполагает певицу особого типа, обладающую неординарной физической и психологической устойчивостью.

И, наконец, **четвёртый этап** – исполнительский анализ, который происходит при совместной работе с дирижёром и режиссёром. На данном уровне партия уже должна быть выучена, но не только технически; у исполнительницы должна быть готова и собственная концепция трактовки образа. Совместная работа с постановщиками спектакля приводит к окончательному видению роли. В результате споров и дискуссий о том, как этот образ представляли раньше создатели произведения и как он воспринимается на современном этапе, каким он должен быть в данной постановке, все приходят к общему консенсусу. С этого момента солистка уже чётко представляет поставленные перед ней художественные задачи и приступает к их осуществлению. Подтверждение сказанному вновь находим у А. М. Пазовского: «Работа с дирижёром над партией – это не урок по разучиванию нот, а процесс воплощения идей и мыслей композитора в живой, полнокровный, звучащий образ посредством выразительного, осмысленного, действенного пения» [1, с. 354].

Одно из главных средств выразительности в опере – голос, с помощью интонации голоса передаётся эмоционально-образное содержание произведения. Однако музыкальная интонация уже дана композитором, и певице остаётся лишь «вдохнуть жизнь» в исполняемый образ, то есть прочувствовать эмоционально-смысловую интонацию автора музыки, «пропустить» её через своё видение персонажа и воплотить на сцене. Характеру персонажа должна быть подчинена и тембральная краска голоса певицы. Подсказка правильного решения кроется в музыкальной драматургии оперы. Поэтому великий К. С. Станиславский утверждал, что «...ошибаются те певцы, которые во время интродукции к арии прочищают себе нос или горло для



предстоящего пения, вместо того, чтобы переживать и выявлять то, что говорит музыка. С первого звука вступления они вместе с оркестром уже участвуют в коллективном творчестве оперы» [3, с. 404].

Безусловно, в опере доминирует музыка, но сценическая часть спектакля – это проекция звуков в пластике, поэтому режиссёрское видение очень весомо в целостном восприятии музыкальной постановки. Основная задача режиссёра – понять главную авторскую идею и найти квинтэссенцию всего спектакля. В репетиционном процессе идёт интенсивный поиск характеров персонажей, анализ их психики, логики поступков, то есть режиссёр помогает певцу-актёру найти сценическое воплощение роли, так же как дирижёр – звуковое. Главная же задача исполнительницы – используя все доступные вокально-пластические средства, максимально перевоплотиться в художественный персонаж.

Образ Виолетты Валери представляет немалую сложность в интерпретационном аспекте, поэтому певица должна обладать актёрским даром, владеть мастерством передачи тончайших психологических нюансов, поскольку состояние главной героини – это калейдоскоп чувств и эмоций.

Выводы. Процесс перевоплощения в сценический образ рассмотрен на примере партии Виолетты Валери из оперы Дж. Верди «Травиата». Это сочинение итальянского композитора предвосхитило возможности исполнительского мастерства XX–XXI веков с его комплексным подходом к решению интерпретационной проблематики. Тема «маленького» человека, изгоя общества, нашла гениальное воплощение в великом творении итальянского Мастера.

Подготовка к созданию сценического образа в опере содержит четыре основных этапа: 1) ознакомительный – изучение истории создания сочинения, первоисточников либретто, стилевых особенностей эпохи в целом и творчества композитора в частности; 2) анализ взаимосвязей содержания оперы с особенностями её музыкально-тематического материала и выразительными средствами голоса; 3) анализ вокальной партии (диапазон, тесситурные условия, степень технической сложности); 4) исполнительский анализ, который происходит при совместной работе с дирижёром и режиссёром.



Для певца-актёра конечная цель работы над ролью – создание достоверного образа художественного героя. Дар перевоплощения – это способность вокалиста «подключать» все элементы исполнительского мастерства для «сотворения» на театральной сцене образа живого человека с его духовной жизнью и особенностями характера. Работа над совершенствованием такой способности продолжается на каждом спектакле, поскольку творчество – это бесконечный процесс.

В перспективе исследований в этом направлении – анализ выразительных средств и принципов создания сценического образа в жанре оперы с целью применения их при обучении молодых вокалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пазовский А. Записки дирижера. М. : Музыка, 1966. 562 с.
2. Помпеева А. Опера как жанрово-стилевой комплекс. Оперный «тип творчества». Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2013. № 2. С. 60–63.
3. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М. : Искусство, 1980. 430 с.
4. Тан Чжанчен. Специфіка трактовки басу в опері XVII–XIX століть: між амплуа та характером : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 18 с.
5. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 18 с.
6. Шаляпин Ф. И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. М. : Московский рабочий, 1989. 384 с.
7. Benoist A. Essais de critique dramatique: George Sand, Musset, Feuillet, Augier, Dumas fils. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1898. 387 p.
8. Doumic R. Portraits d'écrivains. Paris : Librairie Paul Delaplane, 1892. 331 p.
9. Sabourin L. Dumas fils et ses actrices. Correspondance et théâtre : actes du colloque de Brest 31 mars – 1er avril 2011 / textes réunis et présentés par Jean-Marc Novasse. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. P. 125–148.



REFERENCES

1. Pazovskij A. (1966). Zapiski dirizhera [Notes of the conductor]. Moscow : Muzyka, 562.
2. Pompeeveva A. (2013). Opera kak zhanrovo-stilevoj kompleks. Opernyj «tip tvorchestva» [Opera as a genre-stylistic complex. The operatic “type of creativity”]. Tradicii ta novacii u vishchij arhitekturno-hudozhnij osviti [Traditions and innovations in higher architectural and artistic education]. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Design and Arts. № 2. 60–63.
3. Stanislavskij K. S. (1980). Moya zhizn' v iskusstve [My life in art]. Moscow : Iskustvo, 430.
4. Tan Chzhanchen (2017). Specifika traktovki basu v operi XVII–XIX stolit': mizh amplua ta karakterom [Specificity of bass interpretation in the opera of the XVII–XIX centuries: between a role specialization and character] : avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnavstva [Ph. D. thesis]. Kharkiv. 18 p.
5. Chzhan Kaj (2017). Suchasnyj opernyj teatr yak hudozhnye yavishche ta kategoriya muzikoznavchogo diskursu [Modern opera house as an art phenomenon and category of musicology discourse] : avtoref. dis. ... kand. mistets-tvoznnavstva [Ph. D. thesis]. Odessa : Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. 18 p.
6. Shalyapin F. I. (1989). Maska i dusha: Moi sorok let na teatrah [Mask and Soul: my forty years in theaters]. Moscow : Moskovskij rabochij, 384 p.
7. Benoist A. (1898). Essais de critique dramatique: George Sand, Musset, Feuillet, Augier, Dumas fils [Essays of Dramatic Criticism: George Sand, Musset, Feuillet, Augier, Dumas Jr.]. Paris : Librairie Hachette et Cie. 387 p. [in French].
8. Doumic R. (1892). Portraits d'écrivaines [Portraits of writers]. Paris : Librairie Paul Delaplane. 331 p. [in French].
9. Sabourin L. (2012). Dumas fils et ses actrices [Dumas son and his actresses]. Correspondance et théâtre : actes du colloque de Brest 31 mars – 1er avril 2011 / textes réunis et présentés par Jean-Marc Hovasse [Correspondence and theater: proceedings of the Brest conference March 31 – April 1, 2011 / texts gathered and presented by Jean-Marc Hovasse]. Rennes : Presses universitaires de Rennes. P. 125–148. [in French].