

постромантическая тенденция, символично-семантический анализ, образно-информационное поле семантики, интонационно-образные знаки-модели.

Марценківська Олена. Фортепіанна шевченкіана: символично-семантичні фактори взаємодії поетичного та музичного вислову. У даній статті спрямована увага на ґрунтовне виявлення типових романтичних особливостей поетично-змістової та інтонаційно-образної, лексичної взаємодії в контексті символично-семантичного аналізу.

Ключові слова: індивідуальний композиторський стиль, постромантична тенденція, символично-семантичний аналіз, образно-інформаційне поле семантики, інтонаційно-образні знаки-моделі.

Martsenkivska Olena. Piano shevchenkiana: symbolic and semantic factors of the interaction of poetic and musical expression. This article directed the attention to detailed identification of the typical features of romantic poetic-semantic and prosodic-shaped lexical interaction in the context of a symbolic and semantic analysis.

Key words: individual composition style, postromantic trend, symbolic and semantic interpretation, figuratively-informative field of semantics, intonation-shaped sings-model.

Юлія Журавкова

**ПРИХОВАНА КОНФЛІКТНІСТЬ ПРОТИСТОЯННЯ
«ПРОТАГОНІСТ↔АНТАГОНІСТ»
В ОПЕРІ ДЖ. МЕНОТТІ «МАРТІНОВА БРЕХНЯ»
ЯК ОСНОВА МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТВОРУ**

Творчий спадок видатного американського композитора італійського походження Джан Карло Менотті мало відомий на теренах нашої країни, і не привертає особливої уваги українських музикознавців. Якщо в англійській літературі є декілька фундаментальних праць, присвячених постаті композитора, то в українській музикознавчій літературі про нього згадується лише побіжно [6; 9]. Між тим, процес становлення американського музичного театру у ХХ столітті, який все частіше входить в зону наукових інтересів музикознавців європейських країн [13; 16; 17; 19; 22], нерозривно пов'язаний з творчістю цього видатного композитора.

З огляду на безперечну ідейно-художню якість творів Джан Карло Менотті, видається доцільним та *актуальним* заповнити наявні прогалини, дослідивши його вибрані опери.

Дана стаття присвячена маловідомій одноактній опері Д. К. Менотті

«Мартінова брехня», створеній на замовлення американської телекомпанії CBS Television [12]. Але, перш ніж її побачив телеглядач, у червні 1964 року відбулася її прем'єра в Брістольському кафедральному соборі в рамках міжнародного музичного фестивалю [10]. А вже потім була записана телеверсія з тим самим виконавським складом під керівництвом продюсера Кірка Браунінга, і у травні 1965 опера транслювалась по телебаченню на всю Америку [19].

Вочевидь, з легкої руки газети Нью-Йорк Таймс, на оперу було «навішено» жанровий ярлик «для церкви» [10]. Хоча Дж. Баро взяв ярлик «церковна» в лапки, і в своїй рецензії відмітив, що п'єса підходить для постановки в невеликому театрі, залі чи церкві, але термін підхопили інші критики [19].

Можливо, вони побачили якусь спорідненість опери «Мартінова брехня» з оперою-притчею для церкви Бенджаміна Бріттена «Ріка Керлью», прем'єра якої відбулася теж в 1964 році. Але, на наш погляд, ці твори подібні лише за деякими зовнішніми несуттєвими ознаками: використанням хоралу, антифонного співу, включенням монахів до ряду дійових осіб. Проте «Мартіновій брехні» не властиві такі засадничі риси притчі, як алегоричність і одноплановість героїв, відсутність психологічного підґрунтя вчинків дійових осіб, неквапливість плину розповіді, очевидність розв'язки тощо.

Дослідження дозволяє стверджувати, що цій драмі притаманні органічна цілісність музики та лібрето, наскрізність та стрімкість розвитку, гостроконфліктна драматургія, рельєфні та психологічно достовірні образи, випукла театральність – тобто всі ті риси, які необхідні для повноцінної постановки на театральній сцені.

«Мартінова брехня» є визначним зразком жанру опери-драми, що підіймає важливі суспільно-моральні питання. Опера вирізняється серед інших тим, що завдяки особливому прийому фокусування уваги на постаті головного героя (на зразок крупних планів в кінозйомці), їй, попри наявність другорядних дійових осіб, притаманні риси монодрами. Унікальність твору посилюється ще й тим, що оскільки головний герой – маленький хлопчик, то незахищенність його внутрішнього світу, оголеність його душі піднімає психологічну напругу твору на новий рівень.

Твір становить безумовний інтерес з точки зору його сценічного втілення, яке, однак, неможливо реалізувати без глибокого проникнення в задум автора. Відтак постановці має передувати обов'язковий етап дослідження – виявлення основного конфлікту як рушійної сили драматургії опери, щоб згодом забезпечити розробку засобів його сценічного втілення, суголосних композиторській концепції. Відповідно, паралельно з вирішенням теоретичних завдань (шляхом аналізу авторського тексту –

партитури та лібрето) в даній статті будуть запропоновані варіанти можливих ідейно-змістових акцентів (особливості втілення образів, взаємовідносин персонажів; деякі пластичні та мізансценічні рішення).

Зважаючи на маловідомість опери серед наших глядачів, коротко окреслимо сюжет. Події опери відбуваються у XIV столітті в Європі. Атмосфера темного середньовіччя та всюдисущої інквізиції є тлом, що увиразнює драму сироти. Як висловився сам автор про той період: «толерантність вважалася слабкістю, а жорстокість – необхідністю» [17].

В сирітському притулку при монастирі отець Корнеліус опікується хлопчиками-сиротами. Уклад цього сиротинця вирізняється жорстким аскетизмом. Суворий Корнеліус насаджує дітям християнські норми моралі шляхом системи заборон та покарань, тож звичайні дитячі пустощі почасти завершуються неминучою карою. Головний герой – хлопчик Мартін, який вирізняється з-поміж інших ровесників своєю щирістю і дитячою безпосередністю, за що й отримує частіше за інших на горіхи.

Вночі в сиротинець вбігає Незнайомець і просить Мартіна сховати його. Згодом виявляється, що Незнайомець – еретик, який втікає від інквізиції. Мартін, який в душі плекає мрію про свого батька, погоджується стати названим сином Незнайомця і відмовляється повідомити переслідувачам, де сховався втікач. Шерифу та отцю Корнеліусу ані хитрощами, ані вмовляннями не вдається вивідати таємницю. Тоді вони разом з катом влаштовують показовий допит Мартіна з погрозами застосувати до нього тортури. У сироти не витримує серце, і він вмирає. Корнеліус запізнило кається: «Любов сильніша будь-якого гріха».

Отже, розглянемо питання системи образів даного твору. На перший погляд, «Мартінову брехню» можна було б віднести до того типу опер, де герой одноосібно протистоїть ворожому стану. Це є типовим для героїчних опер, в назву яких часто виноситься ім'я героя. Але не випадково на схемі системи образів стрілки, що відображають взаємовідносини персонажів, показані односторонніми (схема 1).

Це обумовлюється тим, що драматургія опери не дає підстав говорити про активне протистояння. Мартін не веде боротьби проти інших героїв, не вбачає в жодному з них ані свого ворога, ані злочинця. Він покірливо сприймає світ таким, яким він є, апіорі погоджується з тими соціально-моральними устоями, якими керуються дорослі в своїх діях. Хлопчик лише робить кволі спроби зберегти внутрішнє «Я» та в своїй дитячій уяві мріє пригорнути до свого самотнього серця рідну душу.

Оскільки всі події розгортаються навколо сироти Мартіна, то глядач сприймає драму крізь призму його почуттів, і драматургія опери набуває

рис концентричності, причому головний герой виступає в ній лише об'єктом впливу. Незнайомець, вихователі Корнеліус з Нанінгою, Шериф, зрештою, діти – всі вони різними способами намагаються вплинути на хлопчика, апелюючи до його порядності, законослухняності, почуття вдячності. Здебільшого, мова йде про цілеспрямоване маніпулювання свідомістю Мартіна, і поступово, крок за кроком, автор показує глядачеві, як це маніпулювання трансформується у цькування (зона кульмінації).

Таким чином, в основі драматургії опери – протистояння яскравих характерів та їх прагнень. Опера насичена тонкими психологічними нюансами, що знайшли виразне відображення в музичній тканині.

Так, вже у стислому оркестровому вступі звучать дві теми, за допомогою яких передається атмосфера темного середньовіччя і відчуття незахищеності, вразливості людини.

Значною мірою їх споріднюють між собою широке фразування, штрих легато, єдиний темп, вільна перемінність розміру (з 4/4 на 3/4 і навпаки). Однак темброве вирішення обумовлює ефект співставлення. Тематизм, що безпосередньо відкриває оперу, має ясно виражені риси середньовічного хоралу. Хоча тема подана в інструментальному викладі, композитор, ймовірно, має на думці силабічний тип розспіву – підпорядкованість ритміки хоралу текстовому наповненню. Проведення даного матеріалу доручено мідним духовим інструментам (валторна і труби), що надає тематизму суворості та безапеляційності.

The image shows a musical score for three brass instruments: Horn, Trumpets, and Horns (H). The tempo is marked 'Lento'. The Horn part starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line with a triplet. The Trumpets and Horns parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

На противагу першій темі, друга – яку я визначаю як тему головного героя Мартіна – звучить просвітлено, людяно. Відповідний характер створюється завдяки тембрам флейти та альту, до яких згодом приєднуються кларнет та фагот. Близькість тембрів групи дерев'яних духових тембру людського голосу надає звучанню теми щирості, емоційності, зворушливості [1].

The image shows a page of a musical score for an orchestra. It consists of two systems of staves. The first system includes Flute, Clarinet, Bassoon, and Violin. The second system includes Flute, Clarinet, Bass, Violin, Flute, Clarinet, Bass, and Violin. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, *f*, and *ppp*. There are also performance instructions like *p dolce* and *f ma sempre dolcissimo*. A box with the number '1' is present at the top left of the first system.

Конфронтації тем сприяє також їх фактурний виклад. Якщо акордовий склад першої теми втілює образ розміреної ходи (згадаймо тему пілігримів з «Тангейзера» Р. Вагнера), то друга тема має поліфонічний виклад підголоскового типу. Таке рішення посилює сприйняття першої теми як уособлення релігійної могутності і величі церкви, а другої – як виразниці людського начала. Проекція цих тем на систему образів опери спонукає стверджувати, що перша тема уособлює отця Корнеліуса як провідника церковної моралі, а друга – сироту Мартіна з його незаплямованим безгрішним внутрішнім світом.

Таким чином, вже у вступі засобами оркестру пунктирно окреслюється конфлікт між внутрішнім світом героя та фальшивими релігійними нормами.

Зупинимося на окремих епізодах опери, що є показовими з точки зору драматургії. Одним з таких є епізод молитви, що завуальовано експонує устрій життя героїв опери та взаємовідносини мешканців притулку. Молитва «Merciful God» («Боже Благий») являє собою акапельний спів, викладений в респонсорній формі. Кожну з фраз, на які умовно поділена молитва згідно з текстовою логікою, спочатку заспівують дорослі – Корнеліус та Нанінга, а слідом повторюють діти. Сліпе, на перший погляд, копіювання фраз має цікаву особливість. Автор зберігає двоголосий виклад молитви і у відповідях сиріт, але, розташувавши нижній голос над верхнім, дзеркально обертає партії. Очевидно, такий прийом «дзеркала» був застосований свідомо, а не є механічним наслідком переносу тенорової партії Корнеліуса на октаву вгору.

Специфічне обернене звучання вихідної теми натякає на прірву між світом дорослих і світом дітей, які ніколи не молитимуться разом: за однаковими фразами ховається різний сенс, різні мрії і помисли (12).

12 *a tempo*

Naviago
Mer-ci-fut God, You who for-sake nei-thee

Father
Conventio

Nau
deer nor ros-in,

F.C.

all the
children
Mer-ci-fut God, You who for-sake nei-thee

13

Nau
watch o-ver us,

F.C.

all the
children
deer nor ros-in, watch o-ver

Останні слова молитви, що проказують діти услід за вихователями, «дякуємо за хліб насущний», Мартін супроводжує щиросердним зізнанням: «Але я залишився голодним!». Невміння лицемірити дорого обходиться головному герою: Корнеліус залишає його глупою ніччю на кухні – відганяти від продуктів зажерливих шурів. Цинізм Корнеліуса драматург підсилює маленьким штрихом: голодному і наляканому хлопчику опікун «співчутливо» залишає каганець, аби тому не було надто боязко...

Образ Мартіна, протагоніста, автор розкриває поступово, але майже на самому початку розвитку подій він вказує на його основну рису – хлопчик є правдолюбцем, який ніколи не кривить душею і очікує того ж від оточуючих. В епізоді зустрічі із Незнайомцем, що відрізняється особливим драматизмом, ми стаємо свідками гострої психологічної боротьби. Але ми бачимо ще й внутрішню боротьбу Мартіна – із самим собою, бо він усвідомлює, що йому не вдасться знайти компроміс між чесністю (що стала його другим ім'ям) і милосердям. Таким чином, в самій назві твору – «Мартінова брехня» – автор застосовує оксюморон, тобто вказує на виключну комбінацію, на непоєднувані речі (на кшталт «гарячий лід», «холодне полум'я», «чесна брехня»).

Відповіддю на розгніване звинувачення Незнайомця в брехні (що, з огляду на тематику основного конфлікту видається невинуватим) є дивовижне за своєю щирістю аріозо Мартіна «*Maybe I am*» («*Можливо, і так*») (38-5).

Poco meno mosso (becamify)

Miserable I am. My mother died when I was born. But no one knows who my father is. Surely he lives some-where and sure-ly he will ap-pear one day to take me home.

p dolce

39

Простотою мелодії, прозорістю фактури супроводу (переважно оркестрова педаль), гальмуванням темпу, мінімальною динамікою, композитор створює надзвичайно зворушливу, наївно-романтичну атмосферу. Час, дія нібито призупиняються, що важливо підкреслити виразною мізансценою та світлом. Мартін у білій сорочці стоїть на підвищенні, зачаровано дивлячись на промінь срібного місячного світла, що падає крізь загразоване вікно.

Інтонації вокальної партії (опора на низхідні тризвуки) близькі другій темі вступу, яку ми визначаємо темою Мартіна. Така спорідненість переконує в щирості хлопчика. В кульмінації даного епізоду тема Мартіна прозвучить в своєму первісному вигляді (флейта і кларнет) (46–47).

В поодиноких музикознавчих згадках зазначається, що Незнайомцю вдається обдурити довірливого хлопчика [8]. Тут ми маємо справу зі спрощенням характерів героїв, а, відтак, викривленням задуму Менотті і спотворенням змісту твору.

Насправді, Мартін постає гідним суперником – розумний хлопчик не піддається на обман, і лише у відповідь на відчайдушні благання втікача стати його сином приймає фатальне для себе рішення: «Незнайомец: „Мене пожалій! Дозволь мені твоїм бути батьком! Забудь того батька, що сина не шука’! Глянь в очі мені! Жоден не прагнув сина аж так, як його прагну я! Мартіне, зглянься! Прощу Богом я, сином будь!”»

Високу емоційну напругу епізоду доречно посилити сценічно:

Незнайомець падає перед Мартіном навколішки, рвучко обнімаючи його ноги. Після настільки бурхливої сцени особливо проникливо на фоні ледь чутної оркестрової педалі звучить проста коротка відповідь: «Yes, father» – «Так, тату». Щиросердний порив сироти втілюється простим дієвим прийомом: в оркестрі звучить нелукава тема Мартіна. Складне для дитини, по-дорослому зріле рішення Мартіна можна підкреслити зворушливою мізансценою: хлопчик незграбно пригортає до себе Незнайомця.

Зазначимо, що для розкриття образу головного героя композитор послуговується не лише згаданим аріозо. Накреслені тут риси образу поглиблюються в епізоді розмови Мартіна з Корнеліусом перед кульмінацією. Щирість хлопчика доповнюється стійкістю, впевненістю, якої додає йому усвідомлення підтримки названого батька і власної відповідальності за його долю.

Єдина мрія головного героя Мартіна – мати рідну душу, і він відважно стає на герць з Корнеліусом, Шерифом та катом за названого батька. Розповідаючи про магічний зв'язок з рідним татом, Мартін ніби наповнюється внутрішньою силою: висхідні і поступливі інтонації вокальної партії знаходять стійку опору в оркестрі. В натхненній розповіді сироти – зразку істинної віри – чуємо більше щирості і одухотвореності, ніж в завчених молитвах дорослих (75–3, 2 до 77).

Важливою особливістю опери є те, що головним антагоністом, образ якого викликає найбільшу відразу, виявляється не сторонній жорстокий Шериф, а «благочестивий» опікун Корнеліус. Вже при першій його появі автор підказує нам, в якому ключі слід вирішувати цей сценічний образ. Корнеліусу досить було проронити: «Годі, діти. Вже спати час. Помолімсь», як сироти покійно стали до молитви. Легкість, з якою отцю миттєво вдається вгамувати хлопчиків, свідчить про твердість, жорсткість його характеру. На те, що тут йдеться не лише про внутрішню волю чи його беззаперечний авторитет, композитор вказує різкими дисонансами оркестрової партії, ламаною вокальною лінією. Жодного слова у відповідь не зринули ані Нанінга, ані хлопчики. Таким чином, вже цими кількома скупими штрихами Менотті змальовує образ суворого чоловіка, що тримає сиріт в «їжачих рукавицях». Композитор певною мірою виокремлює репліки Корнеліуса із загального розвитку музики. Без фонові підтримки оркестру (акорди якого між фразами лише акцентують увагу на сказаному героєм, додають ваги його словам), партія Корнеліуса звучить холодно, дещо зверхньо. З огляду на це, так і доцільно подавати образ Корнеліуса в сценічному втіленні опери.

Варто зазначити, що образ антагоніста наскрізь пронизаний двурушністю. Солодкі слова контрастують з байдужістю і жорстким ставленням до сиріт. Прихистивши дітей у монастирі, він утримує їх

напівголодними; навчаючи милосердю чи молитвам, застосовує до них систему покарань; сповідуючи норми християнської моралі, принижує дітей; позиціонує себе добрим батьком і долучається до цькування Мартіна.

Між хлопчиком і Корнеліусом, на відміну від сцен з Незнайомцем чи Шерифом, не розгортається відкритий конфлікт, і їхнє протистояння носить непрямий, прихований характер.

Ці взаємовідносини протагоніста та антагоніста можна простежити в різних епізодах. Зокрема, коли Корнеліус залишає голодного хлопчика на нічне чергування на кухні. Або – в сцені довірчої бесіди, де опікун психологічно тисне на сироту, паплюжачи імена його батьків. Або ж, коли усіма правдами й неправдами випитує у Мартіна таємницю, і тут же, навіть не приховуючись, переповідає її Шерифу.

Довірливий Мартін нічого не може протиставити такому віроломству, окрім своєї щирості. Цинізм і нищість Корнеліуса викривається глядачеві в діалозі [70]:

Очевидно, хлопчик вже зник, що вихователь паплюжить ім'я його померлої матері, і з останніх сил намагається відстояти в суперечці хоча б мрію про батька. Він відчайдушно боронить її від зазіхань отця Корнеліуса, так само, як ночами змушений боронити монастирські наїдки від зажерливих щурів¹.

¹ Образ щурів, введений автором, є не випадковим. В монастирському притулку їх так

Лицемірство Корнеліуса-святенника видають сцени його спілкування з Шерифом, коли, зметикувавши, на чиєму боці сила, суворий і неприступний донедавна Корнеліус миттєво одягає маску смиренного монаха, і його звертання стають запобігливими. Інтенаційна нейтральність реплік Корнеліуса (обумовлена безконфліктністю ладу з натуральним VII ступенем) змальовує образ покірливого і «побожного» пристосуванця.

В передкульмінаційній зоні автор дає можливість побачити і протагоніста, і антагоніста такими, якими вони є, перш, ніж вони зійдуться у вирішальному протистоянні. Корнеліуса «без маски» ми бачимо в епізоді з Нанінгою, а Мартіна – в епізоді з Крістофером.

Так, перший із названих епізодів, «Presto agitato» вривається в плин подій стрімким вихором. Тваринне передчуття небезпеки оголює внутрішню сутність вихователів. Нервозність Нанінги миттєво передається завжди витриманому Корнеліусу. Дрібні вісімки *pizzicato* реалістично відображують метушливість переляканих опікунів, а однотипність їхніх фраз додає портретам відтінок злодійкуватості та авантюризму. Хроматизми духових натякають на ницість, підлість Корнеліуса-ділка, що клопоче лише про власний добробут. Повернення остінато передає напругу, з якою дрібні людці, Корнеліус та Нанінга, гарячково очікують, що ось-ось спрацює їхній підступний план. Хитка за рахунок хроматизмів фраза Корнеліуса «My boy, only you can save us!» красномовно передає відчай боягуза (72-4, 81).

Відокремленість цього епізоду проакцентована ще й зіставленням його з наступним – розмовою хлопчиків. Якщо в першому музика створює атмосферу мишачої метушні, то в наступному – прощанні друзів – ніби призупиняє час, висвітлюючи сутнісність того, що відбувається, піднімаючи героїв над дрібною марнотою (82).

Підкреслено спокійною розмовою двох сиріт автор дає нам відчуття, наскільки хоробрим і сильним є Мартін, котрий усвідомлює, який кінець на нього чекає. Хлопчик свідомо йде на смерть, боронячи чуже життя. Він назавжди прощається з другом, а в його особі – і зі своїм земним життям, озвучує останню волю: дозволяє взяти його чашку – вочевидь, єдину особисту річ¹, заповідає ні з ким близько не здружуватися («хіба окрім маленького Тіммі»). Поодинокі мотиви, доручені композитором

багато, що свій сиротинець вихованці називають між собою «щуротинцем» (український відповідник оригінального терміну запропоновано М. Стріхою). Очевидно, в бридких гризунах Менотті втілює образи лицемірних дорослих, які, немов шури в наїдках, нишпорять серед дитячих душ, щоб знищити їх чисті помисли.

¹ Подібну деталь зустрічаємо в опері Менотті «Амал та нічні гості»: в сцені кульмінації хлопчик-каліка жертвує власною ковінькою, єдиним, що має.

дерев'яним духовим, за інтонаційним складом є близькими темі Мартіна¹.

Флейтовий вигук перед обіцянкою «I promise» тембрально нагадує зойк пташки (згадаймо «магічний сигнал» з розповіді про батька).

Разом з тим, розмова Мартіна і його найкращого друга Крістофера готує кульмінацію опери – сцену дізнання, яка є яскравим свідченням театральності твору.

В цьому поліфонічному епізоді Менотті органічно поєднує декілька інтонаційно різнохарактерних пластів, сплітаючи воєдино репліки Мартіна, роздратованих ексекуторів Шерифа та Корнеліуса, наляканої Нанінги, сполохані крики сиріт (сплески хору). Саме кульмінація опери наочно відображає особливості драматургії.

Таким чином, нами виявлено, сформульовано і обґрунтовано основний конфлікт: щирості (яка втілена в образі протагоніста Мартіна) і двурунності (антагоністи Корнеліус, Нанінга, Шериф, Незнайомець). Доброта, милосердність хлопчика-сироти зіштовхується з підлістю і жорстокістю дорослих.

Відповідно, ми пересвідчилися, що незважаючи на відносно невисокий рівень експресії, притаманний спільним епізодам Мартіна та Корнеліуса, саме їх стосунки можна визначити як протистояння «протагоніст↔антагоніст».

Корнеліус – людина, що вдає із себе благочестивого отця, але, в той же час, не гребує принижувати найсвятіше для сиріт – пам'ять про батьків. Він – найбільш верткий, винахідливий в методах маніпуляції дитячою свідомістю. Багаторічна «педагогічна практика» наділила Корнеліуса віртуозним вмінням миттєво змінювати маски, перевтілюючись в доброго батечка, грізного вихователя, майже святого мученика.

На противагу дорослим героям, що декларують християнські цінності і при цьому своєю набожністю виправдовують антилюдські діяння, саме протагоніст опери Мартін є носієм віри істинної. Складний вибір, який йому доводиться зробити, і який коштує йому життя, обумовлений готовністю хлопчика співчувати, його загостреним відчуттям справедливості, милосердям. Доброта і людяність хлопчика, з одного боку, надають йому сили боротися, з іншого – роблять його вразливим.

З огляду на те, що опера «Мартінова брехня» є психологічною драмою, цілком зрозуміло, що основний конфлікт не може лежати на поверхні. Наявність же декількох героїв-антагоністів та, відповідно, переплетіння декількох ліній конфлікту поглиблює драматизм опери.

Ідею опери за автором можна визначити наступним чином: «Любов виправдовує гріх». «Гріх, вчинений во благо (заради спасіння ближнього) – не є гріхом». Дана думка є суголосною вислову з книги Іоана: 5:17

¹ Наостанок тему Мартіна композитор проводить безпосередньо перед заупокійним хоралом, утворюючи таким чином драматургічну арку.

«Усяка неправда то гріх. Та є гріх не на смерть» [1].

Попри те, що дія опери розгортається в середні віки, її тематика є актуальною і в наші часи. За даними ЮНІСЕФ, із 9 мільйонів дітей в Україні 250 тисяч дітей зазнають насилля, жорстокого ставлення, експлуатації, 96 тисяч дітей перебувають в сучасних сиротинцях – інтернатних закладах [24]. Відомо й інше: далеко не в кожному інтернаті панує домашній затишок і родинне тепло. Почасти навпаки – змінюється фон, незатишний батьківський дім замінюється «казенним», а байдужість дорослих так само оточує маленького сироту.

Безумовно, ця драма розрахована на дорослого глядача, вона закликає нас звернути увагу на гостру соціальну проблему – духовне благополуччя дітей, замислитися над питанням відповідальності дорослих за долю і щастя кожної дитини – маленької беззахисної істоти.

Схема 1.



1. Біблія. Книга Іоана. 5:17.
2. Доминго Пласидо. *Мои первые сорок лет*//Пер. с англ.; Предисловие А. Парина (Му First Forty Years/ Penguin Books 1984). М.: Радуга, 1989. 304 с.
3. Ивашкин Александр. *Чарльз Айвз и музыка XX века*//Зарубежная музыка. Мастера XX века. М.: Сов.комполитор, 1991. 455 с.
4. Менотти Джан Карло. *Я не верю в авангардизм. Музыкальная жизнь*, 1964. № 4. С. 16.
5. Носина В. *Символика музыки И.С.Баха*. Тамбов: Пролетарский светоч, 1993. 104 с.
6. Перейма Ольга. *Італійська опера XX століття: основні тенденції і напрямки розвитку: дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»/ Львівська держ. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 280 с.*
7. *Радіо Ватикану. Побожність – це вияв наших взаємин з Богом. На загальній аудієнції з Папою Франциском 4 червня 2014.* URL: http://uk.radiovaticana.va/storico/2014/06/04/побожність_–_це_вияв_наших_взаємин_з_богом._на_загальній_аудієнції_з/ucr-804611 (Дата звернення: 22.02.2016).
8. Ханина Лидия. *Оперный театр Джан Карло Менотти*. М.: Композитор, 2011. 244 с.

9. Черкашина-Губаренко Марина. *Опера XX століття: Нариси*. Київ: 1981. 208 с.
10. *Baro Gene. Opera By Menotti Bows In England: Premiere of 'Martin's Lie' Sung in Bristol Cathedral. The New York Times. June 5, 1964.*
11. BBC. URL: bbc.com/russian/society/2013/07/130710_domingo_hospital.shtml (Дата звернення: 21.02.2016).
12. *Broadcasting, March 30, 1964. P. 144.*
URL: <http://www.americanradiohistory.com/Archive-BC/BC-1964/1964-03-30-BC.pdf> (Дата звернення: 21.02.2016).
13. *Butterworth Neil. Dictionary of American Classical Composers. Second edition. Routledge, New York and London, 2005. 547 p.*
14. *Encyclopædia Britannica. Gian Carlo Menotti.*
URL: britannica.com/biography/Gian-Carlo-Menotti (Дата звернення: 20.02.2016).
15. *Edwards Bobb. Gian Carlo Menotti. 2.06.2007.*
URL: findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=17832710 (Дата звернення: 20.02.2016).
16. *Henahan Donal. The Problems of 'Goya' And The Problem of Menotti. The New York Times. 30.11.1986.*
17. *Nixon, Donald L. Gian Carlo Menotti: a bio-bibliography//Greenwood, 2000. 360 p.*
18. *Huizenga Tom. Making A Case For Menotti*
URL: npr.org/sections/deceptivecadence/2011/07/07/137649623/making-a-case-for-menotti (Дата звернення: 21.02.2016).
19. *Klein Howard. TV: New Menotti Opera; 'Martin's Lie' Given Belated U.S. Premiere by C.B.S. Meant for Church Groups//The New York Times, May 31, 1965.*
20. *Library of Congress. Gian Carlo Menotti. URL: loc.gov/search/?q=menotti&sp=1* (Дата звернення: 20.02.2016).
21. *Operabase. URL: operabase.com* (Дата звернення: 20.02.2016).
22. *Parkin Sarah. Menotti Gian Carlo. URL: biography.yourdictionary.com/gian-carlo-menotti* (Дата звернення: 22.02.2016).
23. *Patter Rebecca. Composer of two worlds//Opera/The world's leading opera magazin. December 2011. P. 24.*
24. *Unicef. URL: https://www.unicef.org/ukraine/ukr/children.html* (Дата звернення: 20.09.2016).

Журавкова Юлія. Прихована конфліктність протистояння «протагоніст↔антагоніст» в опері Дж. Менотті «Мартінова брехня» як основа музичної драматургії твору. Дана стаття присвячена маловідомій одноактній опері Дж. К. Менотті «Мартінова брехня». «Мартінова брехня» є визначним зразком жанру опери-драми, що підіймає важливі суспільно-моральні питання. Драма розрахована на дорослого глядача, вона закликає нас звернути увагу на гостру соціальну проблему – духовне благополуччя дітей, замислитися над питанням відповідальності дорослих за долю і щастя кожної дитини.

Ключові слова: Джан Карло Менотті, театр, опера, драма, Мартінова брехня.

Журавкова Юлія. Скрытая конфликтность противостояния

«протагонист↔антагонист» в опере Дж. Менотти «Мартінова ложь» как основа музыкальной драматургии произведения. Данная статья посвящена малоизвестной одноактной опере Дж. К. Менотти «Мартінова ложь». «Мартінова ложь» является выдающимся образцом жанра оперы-драмы, которая поднимает важные общественно-нравственные вопросы. Драма рассчитана на взрослого зрителя, она призывает нас обратить внимание на острую социальную проблему – духовное благополучие детей, задуматься над вопросом ответственности взрослых за судьбу и счастье каждого ребенка.

Ключевые слова: Джан Карло Менотти, театр, опера, драма, Мартінова ложь.

Zhuravkova Julia. The concealed «protagonist↔antagonist» confrontation in G. Menotti's opera «Martin's Lie» as the basis of its musical drama. The article is devoted to G. C. Menotti's little-known one-act opera «Martin's Lie». «Martin's Lie» is an outstanding example of opera-drama genre, which raises important social and moral issues. The drama is definitely intended for the adult audience, it calls us to pay attention to the acute social problem – spiritual well-being of children.

Key words: Gian Carlo Menotti, theater, drama, opera, Martin's Lie.

Инна Тимченко-Быхун

ДИАЛОГ ЖАНРОВ В «ДЕТСКОЙ ПОЛЬКЕ» М. ГЛИНКИ

Поделись живыми снами,
Говори душе моей;
Что не выскажешь словами -
Звуком на душу навей.
А. А. Фет

Актуальность темы. «Детская полька» 1854 года – одна из заключительных фортепианных миниатюр М. Глинки¹. В ней отразились автобиографические мотивы, особо ощутимые в пианизме композитора последнего десятилетия (1847–1857 гг.). Биографический контекст известен: Глинка сочинил пьесу для выздоравливающей после тяжелой болезни племянницы Оли («к елке») – данные об этом приведены Н. Загорным на основе воспоминаний сестры композитора Л. Шестаковой [5, с. 435]. Кроме того, на титуле рукописи обозначено: «Детская полька, сочиненная М. И. Глинкою для маленькой племянницы Ольги Васильевны Шестаковой»; на последней странице указано:

¹После нее композитор написал лишь две пьесы для фортепиано (в 1855-ом – «Андалузский танец», а в 1856-ом – «Зеркальный вальс», текст которого не сохранился).