

аналізі різних типів відтворення плачової символіки й осмисленні драматургічної ролі плачу в кожному з опусів. Зроблено спробу виявити шляхи наслідування минулого композиторського досвіду та принципово нові тенденції в інтонаційно-смісловій реалізації плачу.

Ключові слова: плачова символіка, сучасний композиторський контекст, технологічний аспект, драматургічна роль плачу.

Скворцова Наталя. Плач ХХІ: современные тенденции интонационно-драматургического осмысления жанра. В статье рассмотрены некоторые особенности функционирования жанрово-стилевых моделей плача в новых произведениях украинских композиторов ХХІ века – Е. Петриченко, Т. Буевского, А. Войтенко, А. Мерхеля и В. Вышинского. Внимание сконцентрировано на анализе разных типов претворения плачевой символіки и осмыслении драматургической роли плача в каждом из них. Сделана попытка обнаружить пути преемственности накопленного композиторского опыта и принципиально новые тенденции в интонационно-смысловой реализации плача.

Ключевые слова: плачевая символіка, современный композиторский контекст, технологический аспект, драматургическая роль плача.

Skvortsova Natalia. Lamentation XXI: modern tendencies of dramaturgical comprehension of the genre. In the article we have examined some peculiarities of functioning of the genre-style weeping models in new music pieces by Ukrainian composers – Y. Petrychenko, B. Bujevskyj, A. Voitenko, A. Merkhel and V. Vyshynsky. Attention is concentrated on the analysis of the different types of the lamentation symbols and comprehension of the dramaturgical role of weeping-genre in each of the opuses. We made the attempt to detect the ways of continuity of accumulated composer's experience and fundamentally new tendencies in intonation and semantic lamentation's realization.

Key words: lamentation symbols, modern composer's context, technological aspect, dramaturgical role of weeping-genre.

Юлія Журавкова

ОПЕРА ДЖАН КАРЛО МЕНОТТИ «МАРТІНОВА БРЕХНЯ»: ПАРАМЕТРИ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ

Процес становлення американського музичного театру у ХХ ст., який все частіше входить в зону наукових інтересів музикознавців європейських країн, нерозривно пов'язаний з творчістю видатного американського композитора італійського походження, основоположника американської опери ХХ ст. Джан Карло Менотті. Привнісши в американську оперу єв-

ропейські оперні традиції та продемонструвавши унікальний синтез слова, музики і дії в своїх оперних творах, Менотті став одним із найбільш відомих та популярних композиторів Америки минулого сторіччя та здобув визнання серед музичних критиків та глядачів, свідченням чому є, зокрема, відзначення його творів найвищими світовими музичними та театральними нагородами (Пулітцерівська премія, Премія театральних критиків, Премія музичних критиків, Премія Канського фестивалю, нагорода Центру Кеннеді тощо).

Проте, якщо в англійській літературі є декілька фундаментальних праць, присвячених постаті композитора [8; 10–13], то українські музикознавці згадують його творчість лише побіжно [1; 2; 4; 5]. Творчий спадок Джан Карло Менотті мало відомий на теренах нашої країни і не привертає особливої уваги дослідників. З огляду на безперечну художню якість творів Менотті, видається доцільним заповнити наявні прогалини, дослідивши його вибрані опери, що вимагає, зокрема, визначення їх жанрової приналежності.

Наразі в об'єктиві нашої уваги в даній статті є опера «Мартінова брехня», яка стоїть дещо осібно в оперній спадщині композитора і вирізняється своєю вираженою гуманістичною спрямованістю. **Актуальність** даної розвідки обумовлена тим, що в ній розглядається досі невідомий в українському музикознавстві твір Д. К. Менотті «Мартінова брехня» з метою визначення ключових параметрів жанру опери.

Жанрова палітра творів композитора – розмаїта. Серед майже трьох десятків опер присутні твори і комічного, і драматичного характеру. Проте не завжди легко можна визначити жанр, оскільки операм Менотті притаманне гармонійне співіснування полярних за жанровою природою композиційних елементів. Так, в операх «Амаль та нічні гості» та «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» лише декілька тактів розділяють епізоди з суто комічними прийомами та наступні – сповнені гострого драматизму; в опері «Стара діва та злодій», побудованій за монтажним принципом, чергуються комічні та драматичні сцени тощо.



Діаграма: Оперні жанри.

Нерідко в операх драматичного характеру – значна частка яких є в оперному спадку композитора Менотті («Консул», «Медіум», «Мартінова брехня», «Марія Головін», «Свята з Блікер-стріт», «Гойя» та ін.), – події розгортаються навколо персонажа, що сам по собі є зітканим з протиріч, або бореться з власними сумнівами, страхами чи спокусами, чи змушений робити непростий життєвий вибір. На окремі з таких опер Менотті, поруч з творами Пуленка, посилається Л. Ротбаум, аналізуючи психологічне в оперних опусах: «Пуленк подробно анализирует психологические переживания своих героинь («Диалоги кармелиток», «Человеческий голос»). Поэтому он и использует со всей полнотой вокальные партии, чтобы с их помощью отразить все богатство эмоциональной гаммы. Аналогичное явление наблюдаем и в операх Менотти, например, «Мария Головина», «Консул», «Медиум». Итак, везде, где в центре внимания композитора находится человеческая драма (или комедия), отправной точкой для него становится некая психологическая ситуация. В ней концентрируется весь внутренний и внешний конфликт, зародыш музыкально-драматического действия» [3].

Зазначимо, що творчість композиторів минулого століття породила велику кількість оригінальних жанрових визначень в царині оперного театру. При цьому, жанрова ідентифікація не є абсолютно однозначною, оскільки в сучасних оперних творах спостерігається розмиття ознак того чи іншого жанру, що обумовлено прагненням авторів досягти органічної цілісності художнього твору. Так, в статті «Размышления о феномене оперы» відомий музикознавець М. Р. Черкашина-Губаренко зазначає, що прирахування опери до тієї чи іншої жанрової категорії залежить від характеристик, які обрані для класифікації: «Жанровые типы могут классифицироваться по разным признакам: поляризации внутри драматического рода (серьезная, комическая опера), принадлежности к тем или иным тематическим группам (мифологическая, историческая, условно-экзотическая, бытовая, сказочно-легендарная тематика), особенностям композиционного строения (сквозная, номерная, монтажная, с разговорными диалогами), стилистической основе (песенная, балладная, речитативная оперы, буфонная комедия, симфонизированная музыкальная драма), концепции театрального спектакля (постановочная многоактная опера, камерная «малых форм»), влиянию на характер конфликта общеродовых свойств и идейного пафоса (лирическая, эпическая, героическая, психологическая, патриотическая оперы, социальная драма)» [5].

Зупинимося детальніше на жанровій дефініції «психологічної опери», яка запропонована в музикознавчій літературі М. Р. Черкашиною-Губаренко. Терміни «психологічна опера», «музична драма» та «психологічна драма» дослідниця вживає як синоніми для позначення оперних тво-

рів, в яких головною ознакою є розкриття психологічних переживань героїв. В праці, присвяченій музично-психологічній драмі ХХ ст. М. Р. Черкашина-Губаренко стверджує: «<...> оперний психологізм – явлення относительно новое в оперной истории. Только после создания зрелых вагнеровских опер, появления на свет „Кармен“, „Евгения Онегина“, „Пиковой дамы“, „Отелло“ стало возможным говорить не только о возросшем мастерстве психологической разработки сложных душевных движений оперных героев, но и о появлении психологической оперы как самостоятельной жанровой разновидности – наряду с оперой лирической, комической, героической, эпической» (підкреслення наше – Ю. Ж.) [1].

Розмірковуючи над витоками жанру психологічної опери, М. Р. Черкашина-Губаренко зазначає, що даний жанровий різновид є наслідком театральних процесів ХІХ ст. «Путь психологизации оперы ведет свое начало со времени вагнеровских реформ. Этим движением оказались захвачены разные оперные школы, причем накопление „психологических данных“ одновременно шло в самых разных жанровых плоскостях» [1].

Таким чином, прагнення Р. Вагнера до синтетичного театру («Gesamtkunstwerk» як модель ідеального синтезу), драматизації опери стало своєрідним імпульсом до розкриття в оперних творах наступного століття психологічних переживань героїв. В операх Менотті, незалежно від жанрового підзаголовку, психологізм відіграє ключову роль. Композитор, будучи автором лібрето всіх своїх опер та обдарованим режисером, вбачає необхідність нерозривного зв'язку усіх компонентів твору – слова, музики, дії, – за якого відправною точкою є внутрішнє життя героїв (психологічні переживання, сумніви, мотивації).

Одноактна опера Менотті «Мартінова брехня» не є винятком. Твір було створено на замовлення американської телекомпанії CBS Television, і телеверсія опери транслювалась 1965 року на всю Америку. Але 1964 року відбулася прем'єра опери в Брістольському кафедральному соборі, з чим, можливо, пов'язана ремарка композитора під назвою «церковна опера». Як писав музичний критик Джин Баро в «The New York Times», ця постановка отримала змішані відгуки преси, можливо, через те, нікому не вдалося досі почути оперу з належним звучанням [6]. Адже, писав Баро, Брістольський собор – «величезна комора, яка розрослась від 1165 до 1888 років, при будівництві якої навряд чи коли-небудь консультувались з інженерами з акустики. <...> Героїзм репетицій, які проводив Менотті в соборі, полягав не в тому, щоб удосконалювати музичну фразу, а в тому, щоб домогтися, принаймні, зробити її чутною» [6]. За спостереженнями Дж. Баро, в цих

напружених пошуках вирішення проблеми звучання, режисер і композитор Менотті був взірцем терпіння і такту.

Зазначимо, що інший критик Девід Кернс, відмічає, що Кентерберійський кафедральний собор, в якому спочатку планувався показ, відмовив Менотті – що, на наш погляд, теж не є дивним – оскільки в опері порушується незручне для церковників питання щодо сутності християнської віри і християнської любові [9]. Відтак, ремарку Менотті під назвою твору «церковна опера» варто розглядати лише як авторську вказівку на місце, де відбуваються події опери, але аж ніяк не примітку, що твір призначений для виконання церковними групами або в церкві, як трактують деякі критики (зокрема, Говард Кляйн) [12]. Можливо, саме неоднозначний прийом критиків призвів до того, що «Мартінова брехня» не мала успішного сценічного життя. Ймовірно, завадило ще й те, що опера є завуальованою сатирою на церковні устої, а на додачу, вражає у саме серце і ятрить душу глядачеві, який звик до більш щадних і благополучних трагедій, де доля жертви часто є прогнозованою або навіть виправданою.

Тим не менше, музичні якості твору очевидні, адже опері притаманні органічна цілісність музики та лібрето, наскрізність та стрімкість розвитку, гостроконфліктна драматургія, рельєфні та психологічно достовірні образи, випукла театральність. Як зазначає Дж. Баро, піднята в опері тема є серйозною і гідною прискіпливої уваги, позаяк Менотті «дав їй майстерне і динамічне драматичне втілення. Дія стрімко розвивається – кожен елемент підпорядкований розвитку історії. За 45 хвилин аудиторія переноситься від туги Мартіна та кризи з Незнайомцем до безвиході, терору та смерті» [6].

Безумовно, «Мартінова брехня» є визначним зразком жанру психологічної опери, що підіймає важливі суспільно-моральні питання. Події опери відбуваються в XIV ст. в Європі. Атмосфера середньовіччя та інквізиції є тлом, що увиразнює драму сироти. Як висловився сам автор про той період: «толерантність вважалася слабкістю, а жорстокість – необхідністю» [11].

Як писав Дж. Баро в іншій рецензії на прем'єру, дана опера є взірцем «спрощеної серйозності, якою обумовлюється її популярність і успіх у сфері музичної драми» [7]. Продовжуючи думку, критик наголошує на чуттєвій природі опери: «В опері перед нами постають абстрактні поняття – правди, любові і обов'язку – і великі сентиментальні простоти – трагедія ранньої смерті, пафос несправедливості, безкорисливість любові. Дія розвивається так напружено і впевнено, що бракує часу на відгук» [7].

Ніби полемізуючи з Дж. Баро, оглядач і письменник-фантаст Д. Кернс стверджує, що автор «маніпулює нашими почуттями», а «партитура є звичайною безневинною сумішшю модального і церковного. Вміння

Менотті обирати сильні сльозливі людські ситуації співвимірні з його нездатністю втілювати їх в музиці. І саме ця нездатність є однією з причин його шаленого успіху. Формула Менотті – це підпорядкування композитора драматургові; музика тут не підкреслює драму, а є сприятливим атмосферним тлом <...>, проте не може взяти на себе провідну роль. В іншому випадку це призвело б до неприродності і відштовхнуло б просту людину, яка ніколи не проковтне „оперну конвенцію”, тобто фундаментальну конвенцію, згідно з якою музика є драмою» [9]. Тим не менше, Д. Кернс визнає, що «оперні театри світу змушені поспішати з отриманням прав на роботи такого очевидного сенсуалізму та музичної посередності» [9].

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, в якій незахищеність внутрішнього світу маленького хлопчика – головного героя, оголеність його душі підіймають психологічну напругу твору на дуже високий рівень.

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 Мартін не веде боротьби проти інших героїв, не вбачає в жодному з них ані свого ворога, ні злочинця, а покірливо сприймає світ таким, яким він є, роблячи лише кволи спроби зберегти внутрішнє „Я” і мріючи про рідну душу¹.

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 психологічного впливу. Здебільшого, йдеться про цілеспрямоване намагання інших героїв маніпулювати Мартіном, і поступово, крок за кроком, автор пі-

¹ Зважаючи на маловідомість опери, коротко окреслимо сюжет. 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 – єретик, 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 запізно кається: «Любов сильніша будь-якого гріха».

дводить нас до усвідомлення, що ці спроби трансформуються у жорсткий психологічний тиск, по суті – цькування (зона кульмінації).

Спробуємо наочно відобразити особливості драматургії опери в схемі-графіку. Вертикальна вісь координат відображає відносний рівень психологічної напруги відповідних сцен, а горизонтальна вісь – послідовність та протяжність сцени в часовому вимірі. Цифрами позначені порядкові номери сцен та епізодів, на які ми умовно поділяємо оперу, в дужках наведені початкові цифри кожної зі сцен за партитурою. Нижче горизонтальної осі зазначені етапи розвитку основного конфлікту у відповідності з послідовністю сцен опери.

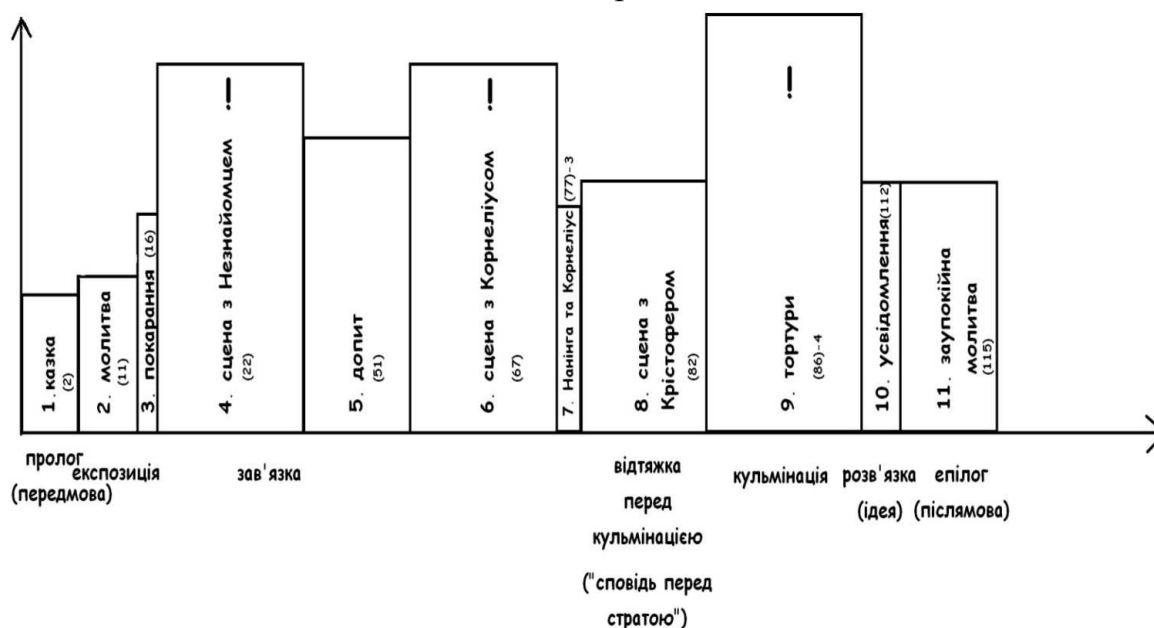


Схема: Драматургія опери Дж.Менотті «Мартінова брехня».

Як ми бачимо, четверта, шоста та дев'ята сцени опери є ключовими віхами драматургії опери та найвиразнішими сплесками з точки зору їх психологізму. Виходячи з аналізу четвертої та шостої сцен, де головний герой опери Мартін намагається протидіяти чи принаймні опиратися маніпуляційному впливу Незнайомця та Корнеліуса, можемо стверджувати, що обоє дорослих діють дуже схожими методами. І Незнайомець, і Корнеліус холоднокрівно підбирають ключі до серця Мартіна – улещуваннями, проханнями, жалінням, брехнею, погрозами тощо, намагаючись методом психологічного тиску домогтися від хлопчика бажаного. Але якщо Незнайомець просить мовчати і не видавати його, то Корнеліус – не мовчати і видати Незнайомця. Підносячи ці стремління на філософський рівень, можна прагнення Незнайомця позначити як потребу захисту, а Корнеліуса – вимогу зради. Таким чином, вимоги є не лише полярно протилежними і категорично виключають можливість будь-якого компромісу, але вони підри-

вають моральні засади внутрішнього світу хлопчика та обумовлюють фатальність вибору, що стоїть перед Мартіном (він або зрадить церкві, християнському вченню і приховає еретика – не видавши інквізиторам названого батька, або зрадить своїй мрії про рідну душу, відправить на жахливу страту еретика – залишаючись вірним християнським догматам і церкві).

Перший після оркестрового вступу розділ експонує два з трьох головних образів – Мартіна та отця Корнеліуса. Звична для мешканців придулки атмосфера зображає взаємини героїв такими, якими вони є в даному середовищі – без впливу зовнішніх каталізаторів. Відповідно, глядач знайомиться з щирим хлопчиком та його жорстким, грізним опікуном, що тримає вихованців не стільки в повазі, скільки в страху. Однак, навіть даний епізод натякає на подальше розкриття і розвиток характерів: лицемір Корнеліус «милосердно» залишає наляканому хлопчику каганець.

Наступний показовий епізод – драматична сцена Мартіна та Незнайомця, що вирізняється психологічною щільністю та енергетичною потужністю. Лінія поведінки Незнайомця мінлива і гнучка: він то вдає із себе героя, то страхається, що інквізитори наздоганяють його, а будучи розумним і освіченим (за сюжетом Незнайомець є графом де Невером), він гарячково вишукує у Мартіна його слабкі місця, намагається маніпулювати ним, підлаштовується під психологію хлопчика, підіграє, апелює до найдорожчого. Тому й не дивно, що хлопчик (а разом з ним і глядачі) не може розрізнити, де правда, а де брехня. Незнайомець не бреше, коли стверджує, що ніхто в світі не потребує зараз сина так, як він. Але зауважимо, що і ця його щирість надиктована суто власним інтересом – сховатися від переслідувачів.

Попри те, що ця сцена є надзвичайно напруженою, бо є своєрідним психологічним двобоєм різних світів – незайманого чистого мікрокосмосу Мартіна та світу «великої зірки – чорної діри» еретика Незнайомця, автор знаходить місце і для кредо героїв (ліричне аріозо Мартіна «Maybe I am» («Може, і так») та маршоподібні висловлювання Незнайомця), що, будучи своєрідними зупинками в загальному темпоритмі епізоду, щоразу готують наступну хвилю напруги, органічно вплітаються в розвиток сцени і повному розкривають психологію персонажів.

Втім, ми є свідками не лише гострої психологічної боротьби героїв, а й внутрішньої боротьби Мартіна – із самим собою, адже, безумовно, він усвідомлює, що знайти компроміс між чесністю (що стала його другим ім'ям) і милосердям йому не вдасться. Таким чином, вже у назві твору – Мартінова брехня – автор вказує нам на неможливу комбінацію, на непокєднувані речі (оксюморон): Мартін правдолюбець, він не бреше.

Важливою особливістю опери є те, що головним антагоністом виявляється не сторонній жорстокий Шериф, а «благочестивий» опікун Корнеліус, протистояння Мартіна з яким носить непрямий, прихований характер.

Показовою є сцена довірчої бесіди, де опікун психологічно тисне на сироту, намагаючись вивідати таємницю та принижуючи Мартіна, паплюжачи імена його батьків. Підступність намірів вихователя видають жалісливі фрази віолончелі, чужерідні солодкоголосому Корнеліусу інтонації кларнета і фагота [67].

Лише на мить, роздратований впертістю Мартіна, Корнеліус губить маску люблячого вихователя, і його мова стає нетерплячою. Водночас жалісливий мотив оркестру змінюється тематизмом, який в експозиційному розділі уособлював черствість та жорстокість отця Корнеліуса. Та невдовзі, опам'ятавшись, вихователь знову береться улещувати сироту. Зміни тону Корнеліуса виразно підкреслені партією оркестру [73].

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

«Мартін: Але він мій батько.

Отець Корнеліус: Чи не безглузддя! Навіть якби твій батько був живим, він ніколи не міг би знати, що ти існуєш.

Мартін (мало не плачучи): Чому ти так говориш?

Отець Корнеліус: Тому що твоя мати, благослови її душу, бачила його лише раз і навіть не спитала його імені.

Мартін: Але він знає, що я тут.

Отець Корнеліус: Як він міг би знати?

Мартін: Тому що я кликав його багато разів.

Отець Корнеліус: Ти кликав його?

Мартін (дуже сильно): Так, беззвучно, але сильно, сильно!»

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

Якщо в першому епізоді музика створює атмосферу мишачої метушні, то в наступному – прощанні друзів – ніби призупиняє час, висвітлюючи сутнісність того, що відбувається, піднімаючи героїв над дрібною марнотою. Сцена розмови хлопчиків є найтихішою сценою опери в прямому (динаміка даного епізоду жодного разу не виходить за межі нюансу «р-ррр») і переносному значенні слова. Прозора оркестрова фактура епізоду, зіткана з проведень-перегуків дерев'яних духових (що є не випадковими, адже символізують ув'язнених голубів з казки Нанінги) акцентує увагу на

психологічному стані хлопчиків. Попри зовнішню неефектність, дана сцена має надзвичайно важливе значення як композиційний елемент. З точки зору лінії розвитку конфлікту (звернімося знову до вищенаведеної схеми), вона відіграє роль драматургічної відтяжки перед потужною кульмінацією, причому спрямованість автора на психологізм зумовлює те, що Менотті не обмежується в ній суто технічною стороною – реалізацією архітектонічного задуму, а закладає глибинний смисл, бо насправді сцена є нічим іншим як сповіддю Мартіна перед стратою. Хоча по суті розмова хлопчиків точиться навколо буденних речей (Мартін заповідає Крістоферу свою чашку), але це не заповіт (як модель людських взаємин в загальноприйнятому значенні), який передбачає певний прагматизм, а саме сповідь – емоційний момент щирості в її абсолюті, відкритості душі, звернення приреченого на смерть до Бога (через духовника, а в даному епізоді – через Крістофера). Власне, за церковними уявленнями, сповідь є розмовою з Богом, і не суттєво, через чие посередництво – тут сповідником є не духовний отець, а маленький хлопчик Крістофер, який значно безгрішніший отця Корнеліуса.

Разом з тим, розмова Мартіна і його найкращого друга Крістофера («тиха», суто психологічна кульмінація) готує власне кульмінацію опери – сцену дізнання, яка є яскравим свідченням театральності твору. В цьому поліфонічному епізоді Менотті органічно поєднує декілька інтонаційно різнохарактерних пластів, сплітаючи воедино репліки Мартіна, роздратованих ексекуторів Шерифа та Корнеліуса, наляканої Нанінги, сполохані крики сиріт (сплески хору). Саме кульмінація опери наочно відображає особливості драматургії. Стрімке поступове нагнітання напруги з врахуванням та виразним відображенням в музиці емоційного стану кожного з персонажів обумовлює гострий психологізм фіналу опери.

Ще одним аргументом на користь визначення жанру «Мартінової брехні» як психологічної опери є те, що сценічне втілення даної опери не передбачає жодних зовнішніх театральних ефектів. Драматург Менотті свідомо обмежує постановника, поміщаючи своїх героїв у замкнений простір аскетичної кімнати. Відповідно, арсенал засобів театральної виразності зводиться до необхідного мінімуму. Нічого зайвого – лише кілька сильних, оголених автором характерів у замкненому просторі. Разом з тим, не випадково абсолютно всі персонажі, крім Мартіна, хоча б короткочасно залишають кімнату. Тобто ізоляція є цілковитою тільки для головного героя. Навіть слова хлопчика про те, що йому заборонено відчиняти двері, набувають нового, додаткового сенсу. В даному контексті напрошується паралель із птахами із казки Нанінги на початку опери – ув'язнені в клітці голуби, що благають випустити їх на волю.

Принагідно зазначимо, що принцип розміщення персонажів у певному ізольованому світі (кімната, місто, будинок, ліфт, корабель тощо) стає особливо розповсюдженим саме в мистецтві ХХ–ХХІ століть¹. Такий хід дозволяє відтягти героїв від оточуючого середовища, знівелювавши його вплив, унеможливити для них комунікацію та взаємодію з будь-ким поза окресленим колом спілкування, зосередити увагу глядача на особливостях характерів, нюансах поведінки – на психології героїв.

Глядач має змогу, не відволікаючись, простежити, як розвиваються характери протягом п'єси. Сутність такого драматургічного прийому та його дієвість можна порівняти з тим, наскільки яскравішими видаються для людського зору зірки, якщо спостерігати їх не в середмісті, а поза ним, без підсвітки, де нічне небо не засліплюється електричними вогнями.

У виразненні системи образів опери, зміщення та фокусування ідейно-змістовних акцентів висвітлює головну ідею твору. На противагу дорослим героям, що декларуюючи християнські цінності, виправдовують антилюдські діяння своєю набожністю, 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. Тож ідею опери за автором можна визначити наступним чином: «Любов виправдовує гріх». Безумовно, ця психологічна 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.

Таким чином, в основі драматургії опери – протистояння яскравих характерів та їх прагнень. Наявність декількох героїв-антагоністів та, відповідно, переплетіння декількох ліній конфлікту поглиблює драматизм опери. «Мартінова брехня» насичена тонкими психологічними нюансами, що знайшли виразне відображення в музичній тканині.

Підсумовуючи вищесказане, наголосимо, що творчий метод Менотті відрізняється особливою увагою до внутрішнього світу людини, завдяки

¹ Так, даний прийом вживається в літературі та театрі (символістська драма «Сліпі» М. Метерлінка, абсурдистські п'єси «Лиса співачка» Е. Йонеска та «Чекаючи на Годо» С. Беккета, опери «Людський голос» Ф. Пуленка, «Очікування» М. Тарівердієва, «Очікування» А. Шенберга), кінематографі («Соляріс» А. Тарковського, «П'ять вечорів» М. Міхалкова, «Армагедон» М. Бея, «12» М. Міхалкова, «Гараж» Е. Рязанова, «Десять негрят» С. Говорухіна, «8 жінок» Ф. Озона тощо), телебаченні (культовий серіал «Загублені» Дж. Дж. Абрамса, Д. Ліндлофа та Дж. Лібера, своєрідні шоу типу «За склом»).

чому досягається випуклість та реалістичність змальованих композитором образів, переконливість поведінки героїв, їх мотивацій та вчинків.

Опера «Мартінова брехня» не є винятком. Характер кожного з персонажів виглядає повнокровним, психологічно правдивим. Система образів опери подається композитором в динаміці: глядач знайомиться з героями поступово, крізь призму обставин та подій сюжету. Крім того, зазначимо, що жоден з героїв опери не є суто негативним. Прагнучи життєвої достовірності з точки зору психології, Менотті іноді кількома штрихами, ледь помітними нюансами виправдовує чи, принаймні, пом'якшує, ті чи інші вчинки героїв. Така прискіплива об'єктивність композитора-драматурга обумовила детермінованість психологізму даної опери.

Отже, в опері Менотті «Мартінова брехня» простежуються наступні параметри, притаманні жанру психологічної опери: яскравий цілісний характер основного героя в епіцентрі драматургії; психологічна достовірність зображених образів та подій (зокрема, динамічна природа образів); наявність гострого зовнішнього та внутрішнього конфлікту; вимушеність доленосного вибору (складна психологічна ситуація як зосередження конфлікту); використання прийому «крупного плану» (аріозо Мартіна, сцена розмови хлопчиків, Корнелія та Шерифа тощо); прихованість основного конфлікту протагоніста та антагоніста; збереження виразних індивідуальних ліній в поліфонічних епізодах; використання прийому замкнутого простору як каталізатора розвитку та висвітлення характерів та ін.

Безумовно, опера «Мартінова брехня» є одним із найяскравіших зразків психологічної опери ХХ ст. і заслуговує на увагу та сценічне втілення.

1. Губаренко Марина. *Современная музыкально-психологическая драма: о некоторых тенденциях развития жанра*. М.: МГК им. П. Чайковского, 1971. С. 10.
2. Перейма Ольга. *Італійська опера ХХ 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.
3. Ротбаум Лія. *Опера и ее сценическое воплощение: записки режиссера*. М.: Советский композитор, 1980. С. 169.
4. Черкашина-Губаренко Марина. *Опера ХХ століття: Нариси*. К.: 1981. 208 с.
5. Черкашина-Губаренко Марина. *Размышления о феномене оперы*. М.: Композитор. Музыкальная академия, 1995. №1.
6. Baro Gene. *A Boy Befriends A Heretic*//*The New York Times*. June 14, 1964.
7. Baro Gene. *Opera By Menotti Bows In England: Premiere of 'Martin's Lie' Sung in Bristol Cathedral*//*The New York Times*. June 5, 1964.
8. Butterworth Neil. *Dictionary of American Classical Composers. Second edition*. Routledge, New York and London, 2005. 547 p.
9. Cairns David. *Menotti's lie*//*The Spectator*. June 12, 1964. P. 18.

10. Henahan Donal. *The Problems of «Goya» And The Problem of Menotti. The NewYork-Times. 30.11.1986.*
11. Nixon, Donald L. *Gian Carlo Menotti: a bio-bibliography. Greenwood, 2000. 360 p.*
12. 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.*
13. Parkin Sarah. *Menotti Gian Carlo.*
URL: biography.yourdictionary.com/gian-carlo-menotti (Дата звернення: 22.02.2016).

Журавкова Юлія. Опера Джан Карло Менотті «Мартінова брехня»: параметри жанрової моделі. Стаття присвячена маловідомій одноактній опері італо-американського композитора ХХ ст. Джан Карло Менотті «Мартінова брехня». Твір розглядається з метою визначення ключових параметрів жанру даної опери. Шляхом аналізу тексту та контексту – партитури опери, лібрето, біографічних матеріалів, рецензій на прем'єру тощо – в статті доводиться правомірність визначення жанру опери «Мартінова брехня» як психологічної опери.

Ключові слова: Джан Карло Менотті, театр, опера, психологічна опера, «Мартінова брехня».

Журавкова Юлия. Опера Джан Карло Менотти «Мартинова ложь»: параметри жанровой модели. Статья посвящена малоизвестной одноактной опере итало-американского композитора ХХ в. Джан Карло Менотти «Мартинова ложь». Произведение рассматривается с целью определения ключевых параметров жанра данной оперы. Посредством анализа текста и контекста – партитуры оперы, либретто, биографических материалов, рецензий на премьеру и т.д. – в статье доказывается правомерность определения жанра оперы «Мартинова ложь» как психологической оперы.

Ключевые слова: Джан Карло Менотти, театр, опера, психологическая опера, «Мартинова ложь».

Zhuravkova Yulia. Gian Carlo Menotti's Opera «Martin's Lie»: characteristics of the genre model. The article is devoted to the little-known one-act opera of the Italian-American composer of the XX century – Gian Carlo Menotti's «Martin's Lie». The work is reviewed in order to determine the key characteristics of this opera's genre. Through the analysis of its text and context – opera scores, libretto, biographical materials, reviews of the premiere, etc. – the article proves the right of the «Martin's Lie» opera to belong to the genre of psychological opera.

Key words: Gian Carlo Menotti, drama, theater, opera, psychological opera, «Martin's lie».