

УДК 781.68:[782.1:78.071.1(439)Барток
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251826

ОЛЕКСАНДР СПІВАКОВСЬКИЙ
ORCID iD: 0000-0001-6938-1073

*творчий аспірант кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
olexandrspivakovsky@gmail.com*

РЕЖИСЕРСЬКО-ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОНЦЕПТ

СЦЕНІЧНИХ УТІЛЕНЬ ОПЕРИ

Б. БАРТОКА «ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯ БОРОДА» 2020–2021 РОКІВ

Розглянуто режисерські вектори сучасних інтерпретацій опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», які спираються на різні методологічні підходи й основні положення та концепції музичної режисури, розроблені упродовж ХХ століття і доповнені у процесі сучасного розвитку музичного театру. Проаналізовано останні дослідження опери Б. Бартока та роботи драматурга Б. Балажа. З'ясовано на основі даного аналізу напрям наукових робіт, що стосується в основному інтонаційної природи опери «Замок герцога Синя Борода» та композиційно-драматургічних її особливостей. Змодельовано перспективу для подальших наукових розвідок режисерсько-дослідницького концепту сценічних утілень опери Б. Бартока. Взято за основу дослідження дві оперні вистави 2020–2021 років, створені за участю українських митців зі світовим ім'ям — Оксаною Линів (режисером-постановником оперного вечору «Юдіт» у Баварській державній опері) та Андрієм Жолдаком (режисером-постановником вистави «Замок герцога Синя Борода» в Ліонській опері). Виокремлено три основних режисерських принципи, за допомогою яких актуалізується матеріал оперного твору, відповідно до викликів сьогодення: це принципи доповнення вистави, актуалізації тематизму вистави та візуальної деталізації. Розглянуто основні фундаментальні концепти, закладені авторами твору, які досліджуються: композитором Б. Бартоком та автором лібрето Б. Балажем, що є основою для сучасних режисерських інтерпретацій. Закцентовано увагу на ролі режисера у створенні режисерсько-дослідницького концепту в процесі сценічного втілення оперного твору. Обумовлено режисерські спроби віднайдення зв'язку між ідейно-художнім наповненням опери та сучасними аспектами життя світового суспільства, що зіштовхується з актуальними проблемами фемінізму та ролі жінки у сучасному суспільстві. Порушено питання гендеру та його сценічного показу. Відображено кут зору режисера на ці явища у сценічних утіленнях опери «Замок герцога Синя Борода», сучасні постановки якої є показником вектору розвитку світової музичної режисури в період 2020–2021 років.

***Ключові слова:** Б. Барток, опера «Замок герцога Синя Борода», музична режисура, режисерські принципи, актуалізація оперних творів.*

Постановка проблеми... Сучасні соціально-економічні, морально-етичні та екологічні аспекти спонукають до підняття відповідних тем у царині мистецтва, зокрема на сцені музичного театру. В процесі інтерпретації оперного

твору режисер намагається зробити його співвідносним сучасним реаліям, запропонувати глядачу нове, часто кардинально відмінне трактування тих концептів, що були закладені композитором-автором. При цьому важливо зацентруватися на тому, що не завжди сам музичний твір зазнає певних втручань, а його сценічне відтворення може бути прочитане з нового ракурсу та під іншим кутом зору особи-інтерпретатора чи навіть інтерпретаторів, адже в музичному театрі це як мінімум два провідних митця: режисер-постановник та диригент. У зв'язку з цим, виділяється декілька режисерських принципів у процесі сценічного втілення оперних творів з метою їх актуалізації, відповідно до викликів сьогодення. Осмислення та ґрунтовний аналіз цих категорій дозволяє виявити нові режисерсько-дослідницькі концепти у сучасних трактуваннях опери Б. Бартока сучасними режисерами музичного театру, що лишаються відкритими для подальших наукових розвідок.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... Творчий доробок Б. Бартока цікавив багатьох мистецтвознавців світу. Одним з основних підходів щодо дослідження є аналіз особливостей драматургії та музичних компонентів опери «Замок герцога Синя Борода». Так, Carl S. Leafsteadt (1999) застосовував міждисциплінарний підхід щодо трактування опери, вводячи, крім музично-драматичного аналізу, ряд тем, що є новими у галузі досліджень доробку Б. Бартока. Ці нові сфери критичного та наукового спрямування включають детальне літературне дослідження лібрето та гендерний аналіз жіночого характеру опери. Elliot Antokoletz (1984) досліджував прогрес тонального плану в опері Б. Бартока в контексті процесів музики ХХ століття. А. Солодовникова (2012) розглядала основні проблеми композиційно-драматургійної структури опери «Замок герцога Синя Борода». Т. Гнатів (2004) дослідила ключову роль опери Б. Бартока в культурологічному аспекті на перехресті різноманітних культур. Н. Vjörn (2006) виокремив підходи до експериментального музичного театру та сучасної опери, котрі знаходять реалізацію у режисерських версіях сучасних оперних вистав. R. Tazudeen (2019) досліджував дисонансну екологію творчого доробку Б. Бартока, зокрема описуючи природу нелюдського звуку в

замку герцога Синьої Борода. А. Fábry (1999) розглядав у своїй статті «Порівняльний аналіз тексту, музики, гендеру та аудиторії в Замку герцога Синя Борода» оперу Б. Бартока та її лібрето як яскравий приклад метафори, яку, у свою чергу, можна знайти в різних типах текстів, від казок і романів до фільмів. Він пов'язував оперу з текстом лібрето, написаним теоретиком кіно Б. Балажом. Аналіз виявив, що в яскраво вираженому жінконенависницькому мистецькому кліматі того часу трагічне закінчення заперечує трансцендентність жіночого характеру опери. Твір Б. Бартока можна зрозуміти як репрезентацію спрощеної домашньої обстановки, де реальна історія залишається неопосередкованою та нерозказаною. Всі ці дослідження розглядають твір Б. Бартока з культурологічних та мистецтвознавчих аспектів. Додаткової уваги заслуговує аналіз сценічних режисерських утілень опери «Замок герцога Синя Борода» задля з'ясування основних принципів візуального втілення режисерсько-дослідницького концепту при роботі над виставою.

Мета дослідження — виокремити ключові принципи режисерської роботи над осучасненням оперних творів у процесі актуалізації головних концептуальних основ, закладених авторами опери.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати сучасні режисерські принципи роботи в процесі сценічного втілення вистави;
- 2) проаналізувати смисловий концепт опери «Замок герцога Синя Борода», закладений авторами (композитором та драматургом);
- 3) дослідити ідейно-художні якості опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» як предмет створення нових режисерських концептів на основі першоджерела — партитури оперного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження... Сучасна музична режисура сьогодні ставить перед провідними режисерами-інтерпретаторами завдання не просто відтворити на сцені оперний твір композитора, а наситити його відповідним режисерським концептом, що резонуватиме з сучасними проблемами та суспільно-важливими темами. У зв'язку з цим іноді певних змін

зазнають першочергові смисли, закладені творцями в основі опери. Якщо ж конкретних змін зазнає авторська партитура, тоді постановники беруть на себе відповідальність за створення нового сценічного твору або його прочитання на основі авторського першоджерела. Серед подібних режисерських прийомів варто виділити декілька принципів, характерних для сучасного музичного театру. Одним з них є «принцип доповнення вистави». Тут мається на увазі додавання до композиторської партитури додаткового музичного матеріалу.

У виставі Баварської державної опери «Юдіт» класична опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» доповнювалася його ж концертом для оркестру. Завдяки такій незвичній компіляції різножанрових творів одного композитора, автори вистави розширили хронометраж малої музично-театральної форми до повноцінного оперного вечора. Також роль першої частини вистави взяв на себе «Концерт для оркестру» Б. Бартока, на фоні якого транслювалася відеоробота англійського кінорежисера Гранта Гі (Grant Gee), що демонструвала вихідну подію абсолютно нового режисерського трактування опери «Замок герцога Синя Борода». У ній головна героїня Юдіт постала в ролі приватного детектива, що прагне розкрити справу герцога Синя Борода і з'ясувати таємницю зникнення його попередніх дружин. А далі основні події розгорталися безпосередньо під час дії опери Б. Бартока, що композиційно стала другою частиною оперного вечора і реалізувалася англійською режисеркою Кеті Мітчел (Katie Mitchell).

Іншим варіантом «принципу доповнення» став показ опери двічі підряд, але з різним ідейно-художнім трактуванням її драматургії. Таким чином поставлена вистава Ліонської опери (l'Opéra de Lyon), де режисером став українець Андрій Жолдак та драматург Жорж Бану (Georges Banu). В їх трактуванні опера показувалася двічі, але з кардинально різним смисловим навантаженням. Такий режисерський прийом не просто розширив хронометраж вистави вдвічі, а й дав можливість більш деталізованого проникнення у музичний матеріал опери, що могло б втратитися під час одного перегляду твору. Різні візуальні рішення сценічних версій опери відкрили поле для свідомих і несвідомих порівнянь обох частин однієї вистави, привносячи певну інтригу та

задачу пошуку додаткових сенсів такого режисерського прийому. Перша частина вистави була досить реалістичною і демонструвала погляд Юдіт на ситуацію, що розгорталася у цьому музичному творі. Саме тому режисерські та драматургічні нюанси тут сфокусувалися на диких настроях, на «любові як хворобі», як пояснював Жорж Бану. Що стосується другої частини, то вона постала у вигляді міфологічного вірша і висвітлювала сприйняття дійсності з боку Синьої Бороди. Вартим особливої уваги став підбір виконавців, де головну роль виконав Каролі Шемереді (Karoly Szemeredy), тоді як роль Юдіт грали дві різні артистки: Єва Мод-Х'юбо (Eve-Maud Hubeaux) та Вікторія Каркачова (Victoria Karkacheva). Цікавою виявилася режисерська знахідка, пов'язана з обіграванням дзеркала як порталу між світами, між Синьою Бородою та Юдіт, між частинами-проведеннями вистави. Можна опинитися в одній з частин опери і місця дії, пройшовши через величезне вінтажне дзеркало, на початку затягнуте шматком чорної тканини.

Що стосується проникнення до класичної і сталої оперної драматургії сучасних тем, то на прикладі двох вищенаведених оперних постановок можна побачити, наскільки різним є їхнє ідейно-тематичне спрямування. Саме це дає підставу виокремити ще одну характеристику сучасного музично-театрального процесу: «принцип актуалізації тематизму вистави». Так, режисерка Кеті Мітчел створила для головної героїні опери Б. Бартока Юдіт образ не просто жінки-слідчої, а справжньої феміністки, метою якої є вивести на чисту воду герцога з його таємними справами і врятувати його дружин з-під гніту маніакального чоловіка, який роками не випускає зі свого Замку-будинку цих жінок. Така переакцентація простежилася навіть у назві вистави, адже оперний вечір під йменням «Юдіт» — це її історія, де вона є, певною мірою, супергероєм, а Синя Борода постав як альтер его Юдіт з явним негативним окрасом.

У постановці А. Жолдака ми бачимо сценічну реалізацію теми гендеру. Це пов'язано також з тим, що вистава була поставлена в рамках фестивалю від Ліонської опери, що стосувався проблем гендеру та свободи жінок. У версії угорського композитора Синя Борода — це не той жахливий персонаж,

зображений у незліченних творах, а ідеалістичний чоловік, шалено закоханий у Юдіт, свою четверту дружину. Саме вона змушує його відчинити знамениті двері свого замку, що він і погоджується зробити з любові до неї. А у своїй версії Андрій Жолдак досліджує погляд на драматичну ситуацію, що склалася, кожної з двох сторін, але робить це в різних виставах, що йдуть одна за одною в один оперний вечір. Проблема ж гендеру яскраво зображена засиллям різноманітних персонажів: ми бачимо на сцені багато безсловесних і безіменних героїв всілякої статі і віку, є тут навіть свого роду євнух (помітний, по-своєму яскравий мімансовий травесті-персонаж, позначений як «третя дружина»).

Важливою складовою сучасної музичної вистави є вдале сценографічне вирішення спектаклю. Адже сценографія, як важливий компонент, передає основний концепт режисерського задуму. Саме тому особливої значущості набуває увага до головних сценографічних деталей, що мають стати певними «візуальними маркерами», на яких загострюватиметься увага у процесі комунікації вистави та глядача. На основі цього можна виокремити «принцип візуальної деталізації», такий важливий для сучасного театрального процесу.

Сценографія вистави Баварської державної опери просякнута тенденціями реалізму, де «Кімната тортур» відтворена у вигляді медичного кабінету, «Збройова кімната» — це місце, де зібрано справжній арсенал зброї, а «Скарбниця» подібна до банківського сховища із сейфом та скриньками. Що ж стосується володінь герцога, то їх можна побачити за допомогою окулярів з віртуальною реальністю, які героїня одягає, щоб ознайомитися з ними. Сценографію для вистави створив Алекс Ілс (Alex Eales). Цікавою деталлю в передостанній шостій кімнаті, що відповідає епізоду опери під назвою «Озеро сліз», стало візуальне вирішення ванної кімнати з мілким світлим кахлем і похмурым освітленням. На стінах тут три гачки, на яких висять три елементи верхнього одягу, ймовірно кожної з попередніх дружин Синьої Бороди. А поруч уже висить четвертий гачок, призначений для Юдіт. Вистава насичена багатьма сучасними побутовими деталями, як от мобільний телефон та техніка для підслуховування, захована під костюмом Юдіт. Усі ці елементи створені з метою

актуалізувати сюжет опери та дати глядачу можливість зрозуміти, що місце дії перенесено до сучасних реалій.

Що ж стосується сценографічних нюансів вистави Ліонської опери, то тут інтер'єр простору, де розгортаються події (сценограф: Даніель Жолдак, Daniel Zholdak) швидше нагадує комунальну квартиру із загальною кухнею, ніж герцогський замок або аристократичні апартаменти: облізли, обдерті, загиджені, в тому числі кров'ю, стіни, мотлох, сміття — всі ці елементи присутні на сцені. Досить явно впадає в очі мініатюрна арфа, що є символічним атрибутом героїні. Однією з найважливіших деталей даної вистави стало дзеркало — портал між просторами реальності та уяви, «норми» і «патології», показною благопристойністю і прихованим бузувірством. Все це доповнювалося нескінченністю відображень, варійованих повторень, нових і нових відтворень інваріантного сюжету, де на відео миготять епізоди з першої частини вистави. Це трагічно переживалося героєм, який і сам став заручником цього «задзеркалля». Цікаво, що в розпорядженні режисера лише одноактна годинна опера. Завдяки влучній деталізації візуальних компонентів на сцені та відтворенням опери двічі поспіль, Жолдак дозволяє побачити ніби одні й ті ж самі події, чи радше відображення подій — в дзеркалі і за дзеркалом, по-різному: причому не на вибір відповідно до індивідуальних переваг кожного з героїв, а саме обов'язково в повному комплекті, як дві сторони однієї художньої реальності, що є не цільною, а розімкнутою, ірраціональною системою, що постійно вислизає, заново відтворюється і ніколи не повторюється в точності.

Аналізуючи сучасні режисерські підходи до сценічної реалізації оперних вистав, хотілося б згадати декілька ключових деталей, пов'язаних з історією створення опери драматургом Б. Балажем та композитором Б. Бартоком. Ці нюанси і стають підґрунтям для сучасних інтерпретацій та нових концептів музичними режисерами сьогодення.

Перша постановка опери відбулася в Будапешті, 24 травня 1918 р. Критика на оперу була негативною через нерозуміння нового стилю та поєднання

елементів імпресіонізму та експресіонізму, з якими почав працювати у період створення опери Б. Барток. Музична мова цієї опери відрізняється від ранньої творчості композитора, являючи собою своєрідний перехід від імпресіонізму до експресіонізму. Наявність двох стильових тенденцій відчутна навіть у коротких вступних-характеристиках, що звучать перед відкриттям кожної із семи кімнат.

Скептично сприйнята на перших порах значною частиною сучасної композитору публіки опера «Замок герцога Синя Борода» завоювала з роками широку популярність як в Угорщині, так і за її межами. Успіх балету Б. Бартока «Дерев'яний принц» у 1917 році підготував певний позитивний ґрунт для прем'єри опери в травні 1918 року з тим самим диригентом, який диригував балетом, — Еджісто Танго. Оскар Кальман був першим виконавцем партії Синьої Бороди, а Ольга Хазельбек виконала першою партію Юдіт.

Вищенаведені факти є свідченням новаторства Б. Бартока для свого часу. Глибокий символізм, закладений в основі цього оперного твору, не лежить на поверхні. Його потрібно розгадати та відтворити на сцені за допомогою сучасних засобів виразності. Угорський диригент Іштван Кертеш вважав, що ми не повинні пов'язувати трактування опери з казкою, на якій вона заснована. Він висловлював думку, що Синя Борода був самим Б. Бартоком, і що тут зображуються його особисті страждання і небажання розкривати внутрішні таємниці своєї душі, що стають поступово захопленими головною героїнею Юдіт. Таким чином, його можна розглядати як прототип головного героя опери, хоча сам композитор був дуже замкнутою людиною.

Деталізовані дослідження причинно-наслідкових зв'язків створення композитором опери допомагають режисерам віднайти ті важливі характеристики, що дадуть можливість поглянути на оперний твір з нового ракурсу, але при цьому відштовхуватися від першочергово закладених композитором смислових концептів. Звідси випливає, як варіант, погляд українського режисера Андрія Жолдака на першоджерело, оперу Б. Бартока, ніби з обох сторін: з позиції Синьої Бороди та з боку Юдіт. У свою чергу, постановники Баварської опери концентрують свою увагу на жіночій лінії,

проводячи трактування сюжету вистави через сприйняття дійсності жінкою-детективом Юдіт.

Для формування нових режисерських концептів у прочитанні цієї опери важливо дослідити особливості драматургії Б. Балажа, що лежить в основі тексту «Замку герцога Синя Борода». У своїх працях драматург Б. Балаж (Balázs, 1968 [1913]; Balázs, 1982 [1922]) по-різному згадував свій доробок для опери: як лібрето («librettó»), текст опери («operaszöveg»), драма («dráma»), драматичні сцени («dámai jelenet»), таємнича п'єса («misztériumjáték»), сценічна балада («színpadi ballada») та вірш («költemény»).

У своєму ж щоденнику Б. Балаж згодом згадував так про написання «Замку герцога Синьої Бороди»: «Я шукав угорський стиль драми. <...> Я хотів збільшити драматичний флюїд фольклорних балад Секелійської (трансільванської) для сцени. І я хотів зобразити сучасну душу в первинних кольорах народної пісні. Я хотів те саме, що і Барток. У нас була однакова воля і однакова молодість. На наше щастя, повну новизну можна було отримати лише з того, що було древнім, оскільки лише від первісного можна очікувати, що матеріал витримає наше одухотворення, не випаровуючись з-під наших пальців. Бо правдою було лише те, що було простим, і лише те, що було простим, могло бути по-справжньому новим. Моя таємниця народилася із загальної віри спільної молоді. Це не готувалося як лібрето. Це було дано без музики одного ранку. Цю поезію було адресовано Бартоку <...> він інтонував її і ввірвався у такі співи, яких не чули в Європі з часів Бетховена» (Balázs, 1982 [1922], с. 7).

Варто також згадати, як композитор дізнався про це лібрето. 20 квітня 1913 року був влаштований сценічний показ п'єси Б. Балажа. Її режисером був сам автор, а Б. Барток в антракті грав добірки своєї фортепіанної музики. Цей виступ насправді позначив публічний сценічний дебют «Замку герцога Синя Борода» (Bartók, 1981). Б. Балаж записав подробиці цієї вистави, що перетворилася на фіаско: «Виступ, особливо Синьої Бороди, був жахливим. Ніхто з акторів не зрозумів жодного слова з того, що вони говорили. <...> Я боявся, що під час показу, все рухне, як картковий будиночок» (Balázs, 1982 [1922], с. 34). «Замок

герцога Синя Борода» після цього показу більше ніколи не ставили як театральну п'єсу, однак саме завдяки Б. Бартоку, якого надзвичайно зацікавила дана драматургія Б. Балажа, цей твір не втрачає актуальності і до сьогодні.

Пізніше, уже безпосередньо працюючи над лібрето для опери Б. Бартока, Б. Балаж активно листувався зі своєю знайомою П. Герман. 27 грудня 1906 року, отримавши від Паули Герман лист, він написав замітку, що передбачала кілька концептуальних ідей опери: це чудова річ, раптово увійти в душу і все ж негайно досягти її найглибшої глибини, це ніби відкривати двері в кімнату. Бо я любив і розумів її ще до того, як я її знав. Ввійти раптово, ні, навіть немов у кімнату, тому що душа має минуле, з яким вона пов'язана органічно — скоріше, щоб увійти в життя, ніби в печеру, і тихо й обережно пройти (Balázs, 1982 [1922], с. 284).

Аудиторія повинна покладатися на описи Джудіт, спостерігаючи за реакціями та взаємодією обох головних героїв у міру розгортання історії. В опері діалог між Юдіт і Синьою Бородою часто натякає на людські якості замку. Саме тому Балаж включив замок як третій персонаж. Він пояснив деякі символічні значення, які мав на увазі: «Замок Синьої Бороди — це не реалістичний замок. Замок — це його душа. Тут самотньо, темно і все покрите таємницями: в замку зачинені двері. <...> У цей замок, у його власну душу, Синя Борода впускає свою кохану. А замок (сцена) здригається, плаче і з нього просочується кров, зі стін тече вода, світить світло і пульсує джерело» (Balázs, 1968 [1913], с. 13).

Саме такі абстрактні коментарі від композитора та лібретиста і дають основу для вкладання нових сенсів до головного концепту опери.

Висновки.

1. Сучасними режисерськими принципами роботи над сценічним втіленням вистави Белли Бартока «Замок герцога Синя Борода» є:

- принцип доповнення вистави, що ґрунтується на додаванні до композиторської партитури додаткового музичного матеріалу;
- принцип актуалізації тематизму вистави, який пов'язується з пошуком нових актуальних режисерських концептів у трактуванні оперних творів,

співвідносних з викликами сьогодення;

- принцип візуальної деталізації, котрий базується на увазі до ключових деталей сценографії, що набувають функцій «візуальних маркерів» у процесі комунікації глядача та вистави.

2. В основі аналізу смислового концепту опери «Замок герцога Синя Борода» лежать авторські ремарки щодо партитури композитора Белли Бартока та тексту лібретиста опери Белли Балажа, а також дослідження ідейно-художніх якостей цього твору, які є основою для трактування сучасними режисерами сенсів, закладених в опері.

3. Ідейно-художні якості опери ґрунтуються на правильному трактуванні режисерами першоджерела — партитури оперного твору. Саме тут закладені авторські наративи від композитора та лібретиста, які дають основу для вкладання нових сенсів до головного концепту опери.

Перспективи подальших розвідок у вказаному векторі будуть пов'язані з аналізом режисерського концепту сценічних утілень опер Белли Бартока та вивченням форми і змісту, закладеного постановниками.

Список використаної літератури і джерел

1. Гнатів, Т. Ф., 2004. Бела Барток: опера «Замок герцога Синя Борода» на перехресті культур. *Музика у просторі культури*, 33, сс.303–314.
2. Солодовникова, А. Г., 2012. Бела Барток. Опера «Замок герцога Синя Борода»: проблеми композиційно-драматургічної структури. *Белла Барток сьогодні*, сс.32–43.
3. Співаковський, О., 2020. Українські постановки малих музично-театральних форм доби 2000-х років. *Українське музикознавство*, 46, сс.75–85.
4. Antokoletz, E., 1984. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press.
5. Balázs, B., 1968 [1913]. A kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez. In: Magda Nagy, ed. *Balázs Béla: Válogatott cikkek és tanulmányok. Esztétikai Kiskönyvtár* [Balázs Béla: Selected articles and studies. Aesthetic Small Library]. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, pp.34–37.
6. Balázs, B., 1982 [1922]. *Balázs Béla: Napló. 1–2. kötet. Tények és tanúk* [Béla Balázs: Diary. 1-2 volume. Facts and witnesses]. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
7. Bartók, B. Jr. (ed.), 1981. *Apám életének krónikája. Napról napra* [Chronicle of my Father's Life. Day-by-Day]. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
8. Bartók, B. and Balázs, B., 1918. *Bluebeard's Castle*, Op. 11, New York: Universal Edition A. G. 2.
9. Björn, H., 2006. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music and Letters*, 87(1), pp.72–81.
10. Carl, S. L., 1999. *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Bela Bartok's Opera*. New York: Oxford University Press. Viii +.
11. Fábry, A., 1999. A Comparative Analysis of Text and Music and Gender and Audience in Duke Bluebeard's Castle. *Comparative Literature and Culture*, 1(4). Article 6.

<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1056>

12. Tazudeen, R., 2019. Béla Bartók's Dissonant Ecologies: Nonhuman Sound in Bluebeard's Castle. *Modernism/Modernity Print Plus*, 4(2).

<https://doi.org/10.26597/mod.0122>

References

1. Hnativ, T. F., 2004. Bela Bartok: opera "Zamok hertsoha Synia Boroda" na perekhresti kultur [Bela Bartok: the opera "Castle of the Duke of Bluebeard" at the crossroads of cultures.]. *Muzyka u prostori kultury*, 33, pp.303–314.

2. Solodovnikova, A. G., 2012. Bela Bartok. Opera "Zamok gertsoga Sinyaya Boroda": problemy kompozitsionno-dramaturgicheskoi struktury [Bela Bartok. The opera "Castle of Duke Bluebeard": problems of compositional and dramatic structure]. *Bella Bartok segodnya*, pp.32–43.

3. Spivakovskiy, O., 2020. Ukrainski postanovky malykh muzychno-teatralnykh form doby 2000-kh rokiv [Ukrainian productions of small musical and theatrical forms of the 2000s]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.75–85.

4. Antokoletz, E., 1984. The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music. Berkeley: University of California Press.

5. Balázs, B., 1968 [1913]. A kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez. In: Magda Nagy, ed. *Balázs Béla: Válogatott cikkek és tanulmányok. Esztétikai Kiskönyvtár* [Balázs Béla: Selected articles and studies. Aesthetic Small Library]. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, pp.34–37.

6. Balázs, B., 1982 [1922]. *Balázs Béla: Napló. 1–2. kötet. Tények és tanúk* [Béla Balázs: Diary. 1-2 volume. Facts and witnesses]. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

7. Bartók, B. Jr. (ed.), 1981. *Apám életének krónikája. Napról napra* [Chronicle of my Father's Life. Day-by-Day]. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

8. Bartók, B. and Balázs, B., 1918. *Bluebeard's Castle*, Op. 11, New York: Universal Edition A. G. 2.

9. Björn, H., 2006. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music and Letters*, 87(1), pp.72–81.

10. Carl, S. L., 1999. *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Bela Bartok's Opera*. New York: Oxford University Press. Viii +.

11. Fábry, A., 1999. A Comparative Analysis of Text and Music and Gender and Audience in Duke Bluebeard's Castle. *Comparative Literature and Culture*, 1(4). Article 6.

<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1056>

12. Tazudeen, R., 2019. Béla Bartók's Dissonant Ecologies: Nonhuman Sound in Bluebeard's Castle. *Modernism/Modernity Print Plus*, 4(2).

<https://doi.org/10.26597/mod.0122>

OLEKSANDR SPIVAKOVSKYI

ORCID iD: 0000-0001-6938-1073

Creative Postgraduate Student

at the Department of Opera Training and Music Directing

at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine).

olexandrspivakovsky@gmail.com

THE DIRECTOR-RESEARCH CONCEPT OF STAGE INFLUENCES OF BELA BARTOK'S OPERA "DUKE BLUEBEARD'S CASTLE"

It was considered the director's approach to modern interpretations of Béla Bartók's opera "Duke Bluebeard's Castle". The research methodology is based on the basic provisions and concepts

of musical directing, developed during the twentieth century and supplemented in the process of modern development of musical theater. There were analyzed recent studies of B. Bartok's opera and the work of playwright Béla Balázs. Based on this analysis, the direction of scientific work is clarified, which relates mainly to the intonation nature of the opera "Duke Bluebeard's Castle" and its compositional and dramatic features. The director's research concept of the stage incarnations of B. Bartok's opera opens a perspective for further scientific investigations. The basis on which the study is based is two opera performances in 2020-2021, created with the participation of the world-renowned Ukrainian artists: Oksana Liniv, director of the opera evening "Judith" at the Bavarian State Opera; Andriy Zholdak, Ukrainian director that staged the play "Duke Bluebeard's Castle" at the Lyon Opera. In the analysis of these opera productions, three main directing principles have been identified, by means of which the material of the opera is actualized, in accordance with today's challenges: these are the principles of supplementing the performance, actualizing of the theme of the performance and visual detailing. There were considered the main fundamental concepts laid down by the authors of the work under study: composer Béla Bartok and libretto by author Béla Balázs, that became the basis for modern directorial interpretations. Emphasis is placed on the director's role in creating a directorial-research concept in the stage embodiment of the opera, which should find a connection between the ideological and artistic content of the opera and modern aspects of world society, which faces current issues of feminism and the role of women in the modern society. The question of gender and its showing on stage is also raised. The director's point of view on these phenomena is reflected in the stage incarnations of the opera "Duke Bluebeard's Castle", modern productions of which are an indicator of the vector of development of the world music directing in the period 2020-2021. The novelty of the study lies in the selection of the main directing principles of work on the stage realization of B. Bartok's opera "The Duke of Bluebeard" based on the analysis of the productions of this opera in 2020-2021.

Keywords: *B. Bartok, opera "Duke Bluebeard's Castle", musical directing, director's principles of actualization of operas.*

Стаття надійшла до редакції 30.10.2021

УДК 782.8-053.4/.5:78.071.1(477) Спіліотті
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251827

ОЛЕКСАНДРА ШЕВЕЛЬОВА
ORCID iD: 0000-0001-9543-4829

*творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)
shevelova.sa@gmail.com*

СУЧАСНИЙ ДИТЯЧИЙ МЮЗИКЛ «ЖАБА МАША» О. СПІЛІОТТІ В КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОГО МОДЕЛЮВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Розглянуто особливості сучасного розвитку сценічного мистецтва в умовах зміни його парадигми, трансформації ціннісних орієнтирів, впливу масової культури на театральний репертуар загалом та дитячий зокрема. Висвітлено роль інноваційних цифрових технологій в оновленні контенту дитячих вистав та їх сценографічного вирішення. Виявлено актуальність переосмислення дитячої тематики. Визначено шляхи пошуку нових режисерських підходів і засобів сценічної виразності відповідно до реалій сьогодення. Систематизовано джерельне та аналітичне підґрунтя дослідження в контекстах впливу соціокультурних викликів сьогодення на метаморфози дитячого репертуару; режисерських пошуків та експериментів у сучасних інтерпретаціях дитячих вистав; застосування синтезу традиційних та інноваційних засобів виразності відповідно до психології сприйняття творів мистецтва дитиною. Обґрунтовано специфіку створення експериментальної моделі дитячого мюзиклу крізь призму режисерських новацій у синтезі мистецтв і засобів виразності відповідно до запитів, інтересів і можливостей сприйняття цього віку. Окреслено методологію дослідження, яка передбачає застосування проблемно-аналітичного методу для з'ясування сучасних вимог до дитячого репертуару. Проаналізовано лібрето мюзиклу «Жаба Маша» Н. Торжєвської та концепт музичної драматургії О. Спіліотті з додаванням режисерських ремарок. Проведено ідейно-тематичний аналіз в контексті побудови композиції та архітектоніки вистави відповідно до театральної естетики сьогодення. Визначено характерні риси персонажів, що обумовлюють логіку їх вчинків. Створено їхні соціально-психологічні портрети, які асоціюються з особистими рисами людей різного віку та соціального становища. Доведено необхідність застосування специфічних режисерських підходів до обрання і втілення пріоритетної тематики, дотичної потребам і запитам дитячої аудиторії, психології сприйняття нею творів мистецтва. Спрогнозовано вектори подальших досліджень тематики у контексті метаморфоз дитячих мюзиклів, зумовлених пошуками нових режисерських підходів до оригінального синтезу засобів виразності.

***Ключові слова:** сучасний дитячий мюзикл, «Жаба Маша» О. Спіліотті, концепт музичної драматургії, творчий мистецький проєкт, режисерські новації.*

Постановка проблеми... На жаль, театральне мистецтво, що виконує ряд необхідних функцій у вихованні підростаючого покоління, залишається осторонь процесу поповнення репертуару виставами, орієнтованими на дитячо-