

УДК 782.1:792.83]:78.071.1(44)Бізе
DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022.255431

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА
ORCID iD: 0000-0002-8530-8156
Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
elenakasyanova2205@gmail.com

ПЛАСТИЧНЕ ВИРІШЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В ОПЕРІ Ж. БІЗЕ «КАРМЕН»

Розглянуто особливості пластичної інтерпретації образу Кармен в однойменній опері Ж. Бізе в аспекті «Душа і тіло: опозиція чи гармонія?». Обумовлено актуальність дослідження як необхідність переосмислення образу головної героїні у новій парадигматиці театрального мистецтва. Встановлено мету дослідження, що полягає у визначенні стилістичних особливостей пластичного вирішення образу головної героїні в еволюційному розвитку партії-ролі. Обрано методологію — комплексний підхід на основі синтезу компаративного (новаторські підходи композитора до створення опери), жанрово-стилістичного (специфіка застосування танцю в опері), аналітичного (характерні особливості образу Кармен), інтерпретаційного (пластичне трактування метаморфоз духовного і тілесного начал головної героїні) методів дослідження. Встановлено наукову новизну, що полягає в окресленні знакових видозмін співвідношення духовного і тілесного в пластичній комунікації Хозе і Кармен. З'ясовано новаторські підходи Ж. Бізе при написанні опери «Кармен»: створення реалістичної психологічної драми, її вихід за межі жанру комічної опери; вибір нового типу головної героїні — передвісниця культу жіночих образів доби декадансу. Визначено важливе місце танцю в пластичних характеристиках персонажів опери, його дієвість у розвитку сюжетної лінії твору на відміну від ілюстративності дивертисментних зразків попередніх опер. Окреслено «екзотичний» тип головної героїні опери, чия поява в театральному тематизмі стала провісником формування основоположних засад стилю модерн. На знакових моментах пластичної комунікації Хозе (ритмізована пантоміма) і Кармен (танцювальна пантоміма) доведено поступову еволюцію духовної і тілесної сутностей головної героїні від опозиції до гармонії. Спрогнозовано перспективи подальших розвідок в аспекті композиційно-архітектонічного вирішення масових балетних сцен відповідно до сучасних реалій.

Ключові слова: опера Ж. Бізе «Кармен», «екзотичний» персонаж, танець-пісня, пластичні інтерпретації, ритмізована пантоміма.

Постановка проблеми... Опера Ж. Бізе «Кармен» — один із найпопулярніших творів у світі, який хвилює і притягує глядача різних країн вже майже півтора століття. Багаточисельні версії «Кармен» в літературі, поезії, живописі, її модифікації в опері, балеті, мюзиклі, кінематографі, фантазії та сюїти в інструментальній музиці, навіть вирішення образу головної героїні у

фігурному катанні й театрі світла свідчать про невичерпність змісту твору Ж. Бізе. «Ця дивовижна опера являє собою вкрай рідке сполучення вишуканого та бруталного, відповідаючи одночасно й вимогам художньої еліти, а часом і сумнівним смакам натовпу. <...> Найважливіший художній витвір Ж. Бізе був геніальним прозрінням, яке більш ніж на чверть століття випередило учення Зигмунда Фрейда про еротичну природу підсвідомості та на три чверті століття сексуальну революцію у Західному світі» (Алфеевская, 2004, сс. 5–7).

Поява опери припала на складний період розвитку європейської цивілізації із загостренням конфліктів за перерозподіл сфер впливу у світі, колоніальними війнами, експансією європейських держав на Схід, політичною та економічною нестабільністю у ряді країн, що зумовило зміну парадигми художньої культури і мистецтва. Нова парадигма в музичному театрі проявилася у пошуку альтернативи традиційності та усталеності, в опозиції до загальноприйнятої «міщанської» моралі в оперному тематизмі, у культурі краси як самодостатньої цінності та започаткувала естетизацію гріховного і порочного в мистецтві. Це були провісники становлення основоположних засад стилю модерн, який протиставляв себе традиціоналізму в мистецтві, потребував пошуку шляхів оновлення засобів художньої виразності, вважаючи існуючі морально застарілими та неспроможними для вирішення тематики, співзвучної тогочасним соціокультурним викликам у суспільстві.

Означене підґрунтя, закладене в опері Ж. Бізе «Кармен», знайшло свій подальший розвиток у мистецтві декадансу. Наприкінці XIX століття це проявилось у зростанні в Європі популярності культу рокової жінки *femme fatale*, «... яка водночас уособлювала в собі любов і смерть, бажання і зіпсованість, красу і злочинність» (Касьянова, 2021, с.123). Саме в цей час О. Уайльдом була написана драма «Саломея» з ілюстраціями художника О. Бердслея, котрі характеризували хтиву чуттєвість, первісну пристрасть, естетизацію низького, потворного, аморального. А за драмою Уайльда на початку XX століття у контексті естетики експресіонізму — одного з найвпливовіших стильових напрямків доби модерну — була створена опера

Р. Штрауса «Саломея», в якій основні принципи інтерпретації жіночого образу, закладені Ж. Бізе в «Кармен», набули максимальної напруженості вияву почуттів аж до втілення патологічних станів людської психіки.

Упродовж ХХ – на початку ХХІ століття під впливом нових наукових і мистецьких надбань та змін театральної естетики в контексті постмодернізму урізноманітнюються вектори режисерських інтерпретацій опери «Кармен». Відбувається процес поглиблення психологізації образів, розвиваються та вдосконалюються художні засоби виразності, до сценографічного оформлення вистав залучаються новітні арт-технології, елементи сценічного дизайну, використовуються нетрадиційні для оперного театру локації, йде активний пошук оригінальних прийомів синтезування різних видів мистецтв задля повноти розкриття музичної драматургії твору.

Необхідність узагальнення мистецького і наукового доробку у вирішенні образу Кармен в пластично-хореографічному аспекті відповідно до сучасних реалій актуалізує наукові розвідки з обраної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Цілком природно, що образ Кармен знайшов своє відображення не тільки у творах мистецтва, але й у наукових працях, більшість з яких присвячена з'ясуванню музикознавчих аспектів драматургії опери.

Порівняльному аналізу оригіналу опери Ж. Бізе «Кармен» із редакцією Е. Гіро, наданню останній пріоритету як головної версії твору присвячена монографія Г. Алфеевської (2004). Визначення інтонаційно-сміслових акцентів у трактуванні образу головної героїні в обох редакціях опери сприяло окресленню специфічних підходів до пластичної інтерпретації партії-ролі. Протилежної точки зору на правомочність редакції Е. Гіро як головної версії опери дотримується О. Востряков (2007). На думку автора, редакція Е. Гіро з купюрами, використанням музики Ж. Бізе з інших опер для заміни діалогів речитативами, додаванням танців змінила оркестровий та співочий стиль твору всупереч композиторському задуму і вплинула на подальшу хибну інтерпретацію образів персонажів. Основні підходи до режисерських

трактувань обох редакцій опери «Кармен» проаналізовані у монографії М. Черкашиної-Губаренко (2015). У роботі окреслена специфіка режисерської інтерпретації В. Фельзенштейном авторської версії твору Ж. Бізе, розглянутий концепт його втілення мовою оригіналу в редакції Е. Гіро, здійснений Національною оперою України.

Визначенню місця твору в мистецькому доробку композитора, з'ясуванню можливих причин провалу прем'єри оригінальної версії опери «Кармен» Ж. Бізе в жанрі комічної опери присвячена стаття Л. Купець (2013). Автор аналізує різні тлумачення твору впродовж ХХ століття та визначає їх концептуальні відмінності. Феномен різновекторних режисерських трактувань опери Бізе «Кармен» висвітлений у статті М. Косилкіна (2017). Особливу увагу автор приділяє режисерській інтерпретації опери Ф. Дзеффірееллі, який завдяки початку своєї кар'єри в музичному театрі на посаді художника «бачив» сценічний текст, особливості його пластично-просторового вирішення.

Огляд наукового доробку дозволяє констатувати малодослідженість пластично-хореографічного вирішення образу Кармен у контексті нової парадигматики театрального мистецтва. Аналітичним підґрунтям дослідження стала режисерська версія твору Дзеффірееллі, здійснена в Арена ді Верона (Італія, 2010) для запису фільму-опери. Ця вистава становить професійний інтерес для фахівців як вдале поєднання принципів інтерпретації режисерського театру з театром художника/сценографа, що є однією з провідних тенденцій сучасного сценічного розвитку оперного мистецтва.

Мета дослідження — визначити стилістичні особливості пластичного вирішення образу головної героїні опери Ж. Бізе «Кармен» в еволюційному розвитку партії-ролі.

Завдання дослідження:

- 1) розглянути новаторську сутність композиторських підходів Ж. Бізе при створенні «Кармен», що вийшла за межі жанру комічної опери;
- 2) з'ясувати специфіку застосування танцю в опері;
- 3) визначити характерні особливості вирішення образу головної героїні;

4) окреслити метаморфози у співвідношенні духовної і тілесної сутностей в пластичному трактуванні образу Кармен.

Виклад основного матеріалу дослідження... Вершиною французького оперного мистецтва XIX століття по праву вважається творчість Ж. Бізе, апогеєм композиторської слави якого стала опера «Кармен» — унікальне явище в історії музичного театру. Замовивши композитору написати будь-який твір для Паризького театру комічної опери («Opera comique»), надавши йому в розпорядження двох лібретистів А. Мельяка та Л. Галеві, які до того часу майже 20 років співпрацювали з Ж. Оффенбахом із написання текстів до його багаточисельних оперет, адміністрація, вочевидь, припускала, що отримає черговий оперетковий шедевр із веселими, барвистими, іскрометними сценами та щасливим фіналом. Втім, Ж. Бізе взяв за основу майбутнього твору новелу П. Меріме «Кармен» та брав активну участь разом із лібретистами в переопрацюванні оригіналу. У результаті співпраці були створені драматичні, емоційно-контрастні, психологічно поглиблені, рельєфні музичні образи головних персонажів, позбавлені надмірної побутовості й надлишкового романтизму, які значно відрізнялися від своїх літературних прототипів. Особливе місце в опері посідав образ Іспанії, колоритні ознаки якої знайшли своє відображення в яскравих хорових і балетних сценах різножанрового спрямування. Прем'єра вистави, що відбулася в Паризькому театрі комічної опери 3 березня 1875 року, не відразу була сприйнята публікою, оскільки тут стверджувалися стосунки у форматі вільної любові — антитези християнської зневаги тілесним чуттєвим коханням, що викликало супротив тогочасного суспільства. Композитора звинуватили в пропаганді аморальності. Причинами провалу опери вважаються: її новаторська сутність, обумовлена в тематичному аспекті не просто створенням образів людей із народу, а часом — не найкращих його представників; вибір нового типу головної героїні, далекої від прикладу для наслідування; невідповідність драматичної основи твору тогочасному функціональному призначенню «Opera comique» з популяризацією «легких» театральних жанрів — водевілю, оперети, комічних опер тощо. І дійсно, твір

Ж. Бізе «Кармен» вийшов за межі жанру комічної опери. Замість неї композитору вдалося створити реалістичну психологічну драму, зберігаючи при цьому основні риси французької національної опери з її яскравою видовищністю, розгорнутими хоровими й танцювальними сценами, колоритними характеристиками персонажів. На жаль, у зв'язку з ранньою смертю композитора він не побачив приголомшливого тріумфу свого дітища у Відні цього ж 1975 року, переопрацьованого його другом і соратником, композитором Е. Гіро, професором Паризької консерваторії. Він зробив купюри сцен, які вважав не суттєвими для розкриття драматургії твору, замінив розмовні діалоги мелодійними речитативами, додав кілька танців із опер Ж. Бізе «Арлезіанка» й «Пертська красуня». Саме в редакції Е. Гіро опера «Кармен» стала найпопулярнішою у світі, хоча в ХХ столітті, за думкою деяких постановників, вона почала вважатися не повністю відповідною авторському задуму композитора. На порубіжжі ХХ – ХХІ століть режисери активно зверталися до оригіналу Ж. Бізе як більш точного, на їхню думку, у драматургічному вирішенні твору. Можливо опера Ж. Бізе «Кармен» на декілька десятиліть вперед передбачила появу театрального жанру мюзиклу, який на стадії свого започаткування був розважальним, але з набуттям досвіду й опанування новими синтетичними засобами виразності став звертатися до більш складних у реалізації серйозних, драматичних тем та брати за основу лібрето класичні літературні твори. Порівняння опери Ж. Бізе із сучасним мюзиклом вказує на певну схожість їх характерних ознак. Опера «Кармен» побудована на широкому застосуванні пісенно-танцювальних ритмів та потребує універсальної підготовки співака-актора музичного театру, який повинен в окремих епізодах одночасно співати, танцювати, грати, взаємодіяти з партнером, рухати сценічну дію вперед. Так само і сучасний мюзикл з пісенно-танцювальною спрямованістю потребує синтетичної підготовки актора-співака музично-драматичного театру, спроможного задля створення цілісного художнього образу синкретично поєднувати сценічні засоби різних видів мистецтв при виконанні рольових завдань. Прикладом такого мюзиклу,

подібного до опери Ж. Бізе «Кармен» за тематичною, жанрово-стилістичною основою, поглибленою психологізацією образів персонажів, одночасним синтезуванням різних видів мистецтв, став «Собор Паризької Богоматері» Л. Пламандона та Р. Коччіанте за мотивами роману В. Гюго, прем'єра якого у 1998 році стала справжньою сенсацією в усіх франкомовних країнах, здійснивши революційний прорив французьких мюзиклів на світову естраду.

В опері Ж. Бізе «Кармен», як і в сучасному французькому мюзиклі, багато танцювальних сцен, різних за жанрово-стилістичними ознаками, функціональному призначенню яких композитор приділяв велику увагу. Якщо раніше танцювальні сцени в опері носили в основному дивертисментний характер і використовувалися як тло для дії, створюючи певну атмосферу заходу, ілюструючи сцени балу чи народних гулянь, то в опері «Кармен» композитор суттєво розвинув їх драматургічний потенціал. За задумом маестро, танцювальні сцени в опері персоніфіковані, дієві, несуть відповідне смислове навантаження, де кожен персонаж виконує індивідуальне, окреслене для нього завдання, спрямоване на розвиток особистої лінії ролі в контексті створення колективного образу народу (масовий танець напередодні свята кориди) або окремої соціальної групи (контрабандистів, відвідувачів таверни тощо).

Особливе місце в опері посідають пісні-танці Кармен із яскраво вираженим еротичним, зваблювальним характером. За стилем виконання вони часто нагадують групу сольних жіночих пісень-танців Південної Іспанії під узагальненою назвою фламенко. Цим зразком притаманне використання різноманітних ритмів: клацання пальцями, ляскання долонями, вистукування підборами (сапатеадо), гри з кастаньєтами, віялом, шаллю тощо. Важлива увага в танці приділяється пластичним рухам рук та гнучкому вертінню корпусу. Фламенко характерно контрастне застосування роботи рук і ніг: рухи рук, їх переходи з одного положення в інше — широкі та повільні, в той час як ноги виконують швидкі та дрібні зміни. Жанровій приналежності пісень-танців Кармен властиве використання у пластичному вирішенні образу головної героїні стильових особливостей танців фламенко, що сприяє урізноманітненню

художніх засобів виразності персонажа. Яскраво представлені в опері і масові танці. Так, танцям в таверні притаманна іспано-циганська екзотика з використанням ідеї ромалісу: повільним входом у дію та поступовим пришвидшенням темпу до вихрового з прикінцевим екстатичним завершенням без конкретного адресного зваблення.

Куплети тореадора, що є вихідною арією Ескамільо, також танцювальні. У них розкривається послідовний хід кориди (заспів) та заклик до відваги у двобої (приспів), де переможця-тореадора чекає любов обраниці. Заспів побудований на застосуванні танцювальних ритмів болеро, а приспів — пасодоблю. Іспанський національний танець болеро виконується у дні народних свят, насамперед, кориди, на площах та вулицях міст. Йому притаманний парний характер спілкування між чоловіком і жінкою, гордовитість, чуттєвість, можливість застосування стукоту кастаньєт, клацання пальців тощо. Іспанський танець пасодобль виконується в маршовому характері та відображає ключові моменти кориди: урочистий вихід тореро, прийоми роботи з мулетою, двобій із биком, перемога у сутичці та тріумф. За стилем виконання куплети Ескамільо нагадують пластичну мініатюру на тему свята кориди, де соліст виконує рухи, жести, пози, характерні діям тореадора на арені, а відвідувачі таверни реагують на них як учасники свята та глядачі двобою, застосовуючи прийоми болеро і пасодоблю. Порівняння пластичних вирішень партій Кармен і Ескамільо з використанням характерних танцювальних ритмів свідчить про їх екзотичну спрямованість, пов'язану з язичницькою культурою.

Під впливом християнської доктрини про тілесну чуттєвість диявольських спокушань у театральній практиці ще з часів формування римської оперної школи була започаткована традиція розподілу засобів виразності стосовно душі і тіла. Першим виразником даної сентенції стала опера-ораторія духовного змісту композитора С. Ланді «Святий Олексій» (1631) на лібрето кардинала Дж. Роспільозі — майбутнього папи Клементя IX. Саме у цьому творі вокал вперше став уособленням душі людини, її кращих помислів, а танець — засобом її спокушання дияволом завдяки своїй тілесній

чуттєвості. Поступово, впродовж століть ця традиція закріпилася та стала своєрідним маркером для з'ясування антитез: свій — чужий (опера М. Глінки «Руслан і Людмила», в якій образи Руслана і Людмили уособлює вокал, а Царства Чорномора і Наїни — танець); друг — ворог (опера М. Глінки «Життя за Царя», де образ Івана Сусаніна створює вокал, а польської шляхти на балу — танець); християнин — язичник (опера О. Бородіна «Князь Ігор», де образ Князя Ігоря персоніфікує вокал, а спокушання його в половецькому стані — танець). Остання антитеза проявилася і в опері «Кармен», де Хозе — християнин — виконує вокальні партії, а Кармен — язичниця — танець-пісню, на перший погляд — новий на той час жанр, який став популярним у мюзиклах і рок-операх ХХ століття. У дійсності жанр піснетанцю відомий ще з прадавніх часів як важливий засіб привернення жінкою уваги потенційного партнера та його зваблення задля утилітарної функції первісного суспільства — продовження роду. У стародавньому та античному світі жанр втратив пріоритет утилітарної функції та продовжив свій розвиток як засіб задоволення еротичних фантазій чоловічої статі, за що у середньовічну добу з культом аскези і гріховності чуттєвих розваг був заборонений християнською релігією як диявольське спокушання.

У ХІХ столітті героїні, які сповідували вільну, чуттєву, тілесну любов, називалися «екзотичними», вони не могли належати християнському світу. «Екзотичні» героїні були доволі розповсюдженим явищем у тогочасній опері, але вони лише відтіняли духовність та світлий образ головної особи. Такими були антиподи образів Джильди — Маддалени в «Ріголетто» Дж. Верді, Віолети — Флори в «Травіаті» Дж. Верді, Єлизавети — Венери в «Тангейзері» Р. Штрауса. Подібними стали й протилежні образи Мікаели — Кармен в опері Ж. Бізе, де перша уособлювала янгола-охоронця, а друга — диявола-спокусника. Але Кармен — циганка, яка не сповідувала жодної релігії, стала першою головною «екзотичною» героїнею, що не визнавала ніяких сімейних, шлюбних обов'язків, обітниць вірності, сором'язливості та вважалася, за думкою публіки, дурним прикладом для молодих, скромних дівчат і жінок.

Вихована в атмосфері вуличного, брутального, жорстокого середовища, Кармен, вірогідно, могла зазнати в дитинстві психологічного чи фізичного насильства, що пізніше проявилось в її специфічних стосунках із чоловіками, ніби вона їм мстилася за минулі образи, зваблюючи їх, а потім — кидаючи без жалю.

Екстраполюючи дану інформацію на режисерське трактування Дзеффіреллі образу Кармен, можна з'ясувати ступінь збігу його пластично-хореографічного вирішення балетмейстером Е. Камборіо з психологічним портретом героїні. Епізод перший — поява Кармен і танець-пісня «Хабанера», за жанром — балада про любов, що стояла у витоків аргентинського танго. Режисер і балетмейстер вірно відтворили характер любовної гри Кармен із чоловіками, їх диявольського спокушання, а після досягнення мети — їх кидання без жалю. Але стилістика хабанери — прообразу танго, що вважалося хабанерою ХХ століття, передбачає контрастне поєднання м'яких вкрадливих рухів пантери зі стаккатними швидкими зупинками у різних позах і положеннях, як у змії під час нападу. Це допомогло би «розбити» деяку монотонність запропонованого пластично-хореографічного вирішення, зробити його більш чуттєвим, підступним, непередбачувано небезпечним для чоловіків, які все одно, мов метелики на вогонь, прагнуть наблизитися до Кармен, завоювати хоч на мить її прихильність. У першому епізоді духовна і тілесна сутності Кармен знаходяться в непримиренній опозиції.

Епізод другий — фрагмент «Сегидильї» та танець Кармен, який вона виконує під особисте «ла-ла». Він продовжує ланцюжок пісень-танців Кармен, започаткованих «Хабанерою». За драматургічною функцією музика сегидильї в цигансько-іспанському колориті та чуттєво-вишуканих інтонаціях допомагає створити героїні непереможний образ адресного зваблення. Образу Хозе у даному фрагменті не вистачає виразної пластики благального характеру з проханням не ошукати, надати обіцяне щастя. Танець Кармен для Хозе після її втечі з в'язниці за його допомогою за формою буцімто залишається зваблювальним. Хоча навіщо це їй, якщо вона вже досягла своєї мети? Вона

вільна! Справа у тому, що в очах Кармен Хозе — герой, який заради неї пішов на посадовий злочин. А це додає Хозе ореолу привабливості, а Кармен – певної дози адреналіну від думки про можливе серйозне покарання її обранця за порушення закону. Її душа починає потроху відтавати і у Кармен пробуджуються перші справжні почуття до чоловіка, якому вона намагається догодити танцем із кастаньєтами. Але у самий розпал танцю вривається звук труби — грають збір на вечірню повірку. І цей клич закону, обов'язку, честі на мить перемагає в душі Хозе поклик любові, уособленого в танці Кармен. У душі героїні відбувається психологічний злам: заради зустрічі з Хозе вона відмовилася від звичного оточення контрабандистів, а той хоче покинути її заради військового обов'язку, чого з нею раніше не відбувалося. Пластично партія Кармен вирішена експресивно, в характері розлюченої левиці, чого не можна сказати про партію Хозе, яка виглядає доволі статично. У даному епізоді в обох партіях краще застосувати засоби пантоміми — виразної сюжетної пластики, але з різною стилістикою. У Кармен — танцювальна пантоміма з різкими рухами, жестами, позами, що виражають її гнів, образу, розчарування, обман у своїх очікуваннях. У Хозе — ритмізована, ніби виправдовувальна пантоміма, яка врешті-решт закінчується застосуванням грубої сили по відношенню до Кармен.

У першій частині танцю «Ла-ла» між душевною і тілесною сутністю Кармен з'являються перші паростки гармонії, оскільки Хозе є героєм в її очах. У другій половині, після звуку труби і особливо після різкого відштовхування героїні, в її душі знову прокидається мстивість, не залишаючи по собі жодних натяків на м'яку жіночність.

Епізод третій — кульмінація і розв'язка на тлі музичної теми «Кориди». Кармен розчарувалася в Хозе навіть після примирення та проживання з ним в таборі контрабандистів. Тепер він для неї не герой, а звичайна людина зі своїми проблемами. У Кармен новий кумир – переможець, тореадор Ескамільо, який хоче присвятити обраниці свій небезпечний двобій з биком, назвавши перед глядачами кориди її ім'я. Сцена зустрічі Кармен і Хозе біля цирку, де

відбувається двобій, вирішена одноманітно та не завжди співпадає з драматичним звучанням музики. Це зовсім не означає, що під час трагічної розв'язки Хозе і Кармен повинні пританцьовувати дивертисментні зразки. Означену сцену краще вирішити у формі дієвого сюжетного танцю *pas d'action*, оскільки тут були б доречними драматичні рухи, позування, елементи протиборства у стилі фламенко й пасодобль. Наприклад, в танці пасодобль чоловік уособлює образ тореадора. Жінка представлена у трьох іпостасях: вона може бути красунею, яка надихає тореадора на бій, чи мулетою, з якою працює тореадор, чи навіть биком, вступаючи з чоловіком у двобій. Тут можливе застосування драматургії в контрастах на стику двох асоціативних прийомів. Із цирку доноситься урочистий марш та радісний спів хору, що означає перемогу Ескамільо над биком. На цьому музично-урочистому тлі перед цирком відбувається драматичне протистояння Хозе і Кармен, яке закінчується її фізичною поразкою — смертю. Однак духовна і тілесна сутності Кармен у прикінцевому епізоді опери спрямовані назустріч одна одній, що свідчить про їх гармонійне поєднання. Для сценічного вирішення цього складного психологічного завдання в сучасному інструментарії хореографа є чимало пластичних засобів виразності, спроможних візуалізувати означені асоціативні прийоми.

Висновки.

1. Новаторські підходи Ж. Бізе при написанні «Кармен» полягають у створенні реалістичної психологічної драми, що вийшла за межі жанру комічної опери; у виборі нового типу головної героїні — передвісниці культу жіночих образів *femme fatale* доби декадансу.

2. В опері Ж. Бізе «Кармен» танець посідає важливе місце в пластичних характеристиках персонажів і є дієвим засобом розвитку сюжетної лінії твору на відміну від ілюстративності попередніх дивертисментних зразків.

3. Головна героїня опери належить до типу «екзотичних» персонажів, чия поява в театральному тематизмі стала провісником формування основоположних засад стилю модерн.

4. Пластичне вирішення знакових моментів сценічної комунікації Хозе (ритмізована пантоміма) і Кармен (танцювальна пантоміма) розкриває поступову еволюцію духовної і тілесної сутностей головної героїні від опозиції до гармонії.

Перспективи подальших розвідок в обраному ракурсі будуть спрямовані на вивчення сучасних режисерських підходів до персоніфікації рольових завдань виконавців масових хорових і балетних сцен, а також шляхів оновлення їх композиційно-архітектонічної побудови із залученням синтезованих засобів виразності, відповідних реаліям сьогодення.

Список використаної літератури і джерел

1. Алфеевская, Г. С., 2004. *Кармен. Интонации и смыслы*. Москва: Композитор.
2. Востряков, А. А., 2007. Специфика вокальной партии и драматургические этапы развития образа Хозе в опере Ж. Бизе «Кармен». В кн.: *Образ героя в драматургии оперного спектакля: «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин»*. Киев: Автограф, сс.42–91.
3. Касьянова, О. В., 2021. «Танець семи покривал» з драми Оскара Уайльда «Саломея» в режисерських інтерпретаціях доби модерну. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.117–132.
4. Косилкин, М. Ю., 2017. «Кармен» Ж. Бизе: исполнительские интерпретации в контексте культуры. *Музыкальный театр*, 3, сс.120–127.
5. Купец, Л. А., 2013. «Кармен» Жоржо Бизе и культурные мифы XX века. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(19), сс.44–59.
6. Черкашина-Губаренко, М., 2015. Метаморфози добре знайомого репертуару. Бизе. Оперні шедеври XX століття виборюють сцену століття XXI. У кн.: *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, сс.144–147, 284.

References

1. Alfeevskaya, G. S., 2004. *Karmen. Intonatsii i smysly* [Carmen. intonations and meanings]. Moskva: Kompozitor.
2. Vostryakov, A. A., 2007. Spetsifika vokal'noi partii i dramaturgicheskie etapy razvitiya obraza Khoze v opere Zh. Bize «Karmen». In: *Obraz geroya v dramaturgii opernogo spektaklya: "Aida", "Karmen", "Loengrin"* [The specifics of the vocal part and the dramatic stages in the development of the image of Jose in the opera Carmen by G. Bizet]. Kiev: Avtograf, pp.42–91.
3. Kasianova, O. V., 2021. «Tanets semy pokryval» z dramy Oskara Uailda «Salomeia» v rezhyserskykh interpretatsiiakh doby modernu ["Dance of the Seven Veils" from Oscar Wilde's drama "Salome" in directorial interpretations of the modern era]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.117–132.
4. Kosilkin, M. Yu., 2017. «Karmen» Zh. Bize: ispolnitel'skie interpretatsii v kontekste kul'tury ["Carmen" by J. Bizet: performing interpretations in the context of culture]. *Muzykal'nyi teatr*, 3, pp.120–127.
5. Kupets, L. A., 2013. "Karmen" Zhorzho Bize i kul'turnye mify XX veka [Carmen by Georges Bizet and cultural myths of the 20th century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(19), pp.44–59.
6. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2015. Metamorfozy dobre znaiomoho repertuaru. Bize. Operni shedevry XX stolittia vyboriuiut stsenu stolittia XXI [Metamorphoses of a well-known repertoire. Bizet. Opera masterpieces of the 20th century win the stage of the 21st century]. In: *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori*. Kharkiv: Akta, pp.144–147, 284.

OLENA KASYANOVA

ORCID ID: 0000-0002-8530-8156

Honored Artist of Ukraine,

Ph.D. in Art Studies,

Professor of Opera Training and Music Directing

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

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

PLASTIC SOLUTION OF THE MAIN HEROINE'S IMAGE IN J. BIZET'S OPERA "CARMEN"

The author of the article considered the peculiarities of the plastic interpretation of Carmen image in Bizet's opera in terms of the concept of "Soul and body: opposition or harmony?". The urgency of the study is due to the need to rethink the image of the protagonist in the new paradigm of theatrical art. The purpose of the study is to determine the stylistic features of the plastic solution of the image of the main character in the evolutionary development of the role-playing game. The author of the research applied the methodology based on an integrated approaches conditioned by the synthesis of the comparative method (innovative approaches of the composer to the opera), genre-stylistic method (specifics of dance in opera), analytical method (characteristic features of Carmen's image), interpretive method (plastic interpretation of the metamorphoses of the spiritual and physical principles of the protagonist). The scientific novelty lies in the delineation of significant changes in the relationship between the spiritual and the corporeal in the plastic communication of Jose and Carmen. J. Bizet's innovative approaches to the composition of the opera "Carmen" are clarified which consists in identifying the following points: the creation of a realistic psychological drama, its expansion beyond the genre of comic opera; choosing a new type of the main character, who acts as herald of female images cult in the decadence era. The author emphasizes the important place of dance in the plastic images of the main characters of the opera, its effectiveness in the development of the plot line of the work in contrast to the illustrative divertissement samples of previous operas. The "exotic" type of the main heroine is outlined, whose appearance in theatrical themes became an announcer of the formation of the fundamental beginnings of the Art Nouveau style. The symbolic moments of plastic communication between Jose (rhythmic pantomime) and Carmen (dance pantomime) prove the gradual evolution of the spiritual and physical essences of the main character from opposition to harmony. Prospects for further explorations in terms of compositional and architectural solutions of mass ballet scenes in accordance with modern realities are predicted.

Keywords: Bizet's opera "Carmen", "exotic" character, dance-song, plastic interpretations, rhythmic pantomime.

Стаття надійшла до редакції 10.12.2021 року.