

Цитування:

Погребняк Г. П., Матушенко В. Б. Культура опери в сценічно-екранному дискурсі. Частина 2. Режисерські інтерпретації біографій оперних виконавців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 238–245.

Pogrebniak G., Matushenko V. (2025). Opera Culture in Stage and Screen Discourse. Part 2. Directors' interpretations of opera performers' biographies. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 238–245 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України
Лариси Хоролець Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

Матушенко Валерій Борисович,
кандидат культурології, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0003-0581-7813>
matushenko-valeriy@ukr.net

КУЛЬТУРА ОПЕРИ В СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОМУ ДИСКУРСІ. Частина 2. Режисерські інтерпретації біографій оперних виконавців

Метою статті є визначення специфіки режисерських засобів трактування творчих біографій оперних співаків в театральному та аудіовізуальному обшарі. **Методологія дослідження.** Методологічним підґрунтям наукових студій є культурологічний підхід. Комплексне дослідження режисерських тлумачень життєвого і творчого шляху оперних виконавців на тлі художньої культури потребувало застосування інтердисциплінарного підходу в поєднанні культурологічного та мистецтвознавчого аналізу, що сприяло ефективному впорядкуванню пошукових фактологічних матеріалів. Застосування історико-культурологічного підходу уможливило розгляд біографій оперних співаків, композиторів, оперних вистав і кінострічок в контексті розвитку художньої культури. Контент-аналіз став у нагоді задля вивчення колективної співтворчості режисера зі сценаристом, художником, оператором, акторами у висвітленні на екрані творчої біографії оперних співаків. **Наукова новизна** статті полягає в аргументації потенціалу взаємодії та взаємообміну музичного, театрального та аудіовізуального мистецтв щодо переосмислення біографій оперних виконавців; у виявленні особливостей режисерських інтерпретацій біографій оперних співаків у сценічному та екранному контексті, що вперше постало предметом фахового дослідження. **Висновки.** Аргументовано, що за допомогою режисерських і художницьких прийомів в ігровому та документальному кіно не лише уможливорюється популяризація життя і творчості оперних виконавців серед широкої глядацької аудиторії, але й маніфестуються можливості сучасних технологій у карбуванні й відтворенні опери, творчості композиторів, диригентів, оперних співаків.

Ключові слова: візуальна культура, режисерська майстерність, театр, опера, екранні мистецтва, музичне мистецтво, сцена, композитор, диригент, художник, телебачення, біографізм, творча особистість, оперний співак.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management; Matushenko Valeriy, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Opera Culture in Stage and Screen Discourse. Part 2. Directors' interpretations of opera performers' biographies

The purpose of the article is to determine the specifics of directors' means of interpreting the creative biographies of opera singers in the theatrical and audiovisual sphere. **Research methodology.** The methodological basis of scientific studies is the culturological approach. A comprehensive study of directors' interpretations of the life and creative path of opera performers against the background of artistic culture required the use of an interdisciplinary approach in combination with culturological and art history analysis, which helped to effectively organise search factual materials. The use of a historical and culturological approach made it possible to consider the biographies of opera singers, composers, opera performances and films in the context of the development of artistic culture. Content analysis was useful for studying the collective co-creation of the director with the scriptwriter, artist, cameraman, and actors in

the coverage of the creative biography of opera singers on the screen. **The scientific novelty** of the article lies in the argumentation of the potential of interaction and mutual exchange, of musical, theatrical and audiovisual arts in terms of rethinking the biographies of opera performers; in identifying the features of directorial interpretations of opera singers' biographies in the stage and screen context, which for the first time became the subject of professional research. **Conclusions.** It is argued that with the help of directorial and artistic techniques in feature and documentary films, it is possible not only to popularise the life and work of opera performers among a wide audience, but also to manifest the possibilities of modern technologies in the creation and reproduction of opera, the work of composers, conductors, opera singers.

Keywords: visual culture, directorial skill, theatre, opera, screen arts, musical art, stage, composer, conductor, artist, television, biographicalism, creative personality, opera singer.

Актуальність теми дослідження. У сучасному культурному обширі все більшої популярності набувають фільми біографічного жанру, що на межі 1950–1960-х рр. стали називати «байопіком» і в «якому йдеться про життя реальної відомої особи загалом або про окремі епізоди її біографії» [4]. Інтерес глядацького загалу до життя певних історичних постатей, а також представників різних сфер людської діяльності (від мистецтва, науки, політики і до бізнесу), імовірно, пов'язаний з тими тектонічними зрушеннями, котрі відбуваються в культурі й суспільстві епохи постпостмодерну, де не останню роль відіграють визначні особистості. Однією з таких постатей, чи не найбільш відомих у світі художньої культури ХХ–ХХ ст., назовемо оперну співачку Марію Каллас, інтерес до життя і творчості котрої не вщухає і через багато десятиліть по її смерті, про що свідчить значна кількість як ігрових, так і неігрових стрічок.

Аналіз досліджень і публікацій. Попри популярність біографічного жанру в кіно, можемо відзначити, що досліджень, присвячених біографізму в екранних мистецтвах не достатньо, тоді як словникова література дає різні визначення автобіографізму (від грецького *autos* – сам, *bios* – життя, *grapho* – пишу). Зосібна польське видання *Slownik literatury polskiej XX wieku* репрезентує та розкриває сутність мемуарів, автобіографії, спогадів, щоденника як основних жанрових різновидів автобіографічних форм, водночас автобіографізмом, як вважає польська дослідниця І. Чермінська, може бути «погляд свідка, який особисто брав участь у подіях, а також інтроспективний погляд, який сягає до глибин самотньої душі» [18, 19]. Тож звернемось до досліджень у літературознавстві, музикознавстві, театрознавстві, що дозволить нам сформувати вектори наукових розвідок в аудіовізуальному мистецтві.

У монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» О. Оніщенко, досліджуючи проблему біографізму в гуманітарному просторі Європи, вказує на її досить тривалу історію, що «бере свій початок від античної філософії і, зокрема,

від відомого трактату Діогена “Про життя, вчення і вислови видатних філософів” і “Паралельних життєписів” Плутарха». Дослідниця переконана, що наступний етап вирішення означеної проблеми ототожнюється з добою Відродження і передусім зі славнозвісною працею Жд. Вазарі «Життєпис найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих». Авторка відзначає, що в умовах ХVІІІ століття розвідки на теренах біографічної проблематики здійснював Дж. Босвел («Життя Самюеля Джонсона»), а на початку ХІХ – Емерсон і Карлейл розробили концепцію «універсального біографізму». Крім того, О. Оніщенко зосереджує увагу на тому факті, що в середині ХІХ століття в теоретичний ужиток входить визначення «біографічний метод», пов'язаний з науковою спадщиною Ш. Сент-Бева [9, 77–78]. Варто додати, що інтерес до проблеми біографізму у творчості виявляли також І. Тен, Р. Барт, А. Моруа, М. Фуко.

У статті «Музика як складова біографічного тексту» С. Мацека вважає, що «біографічна контекстуалізація музики передбачає, що музичні твори здатні виображувати їхнього творця, який залишається центром рецептивного інтересу, натомість музикалізація біографії надає їй музикологічного характеру, демонструючи її спрямованість на витлумачення творчого життя митця» [6, 29]. О. Цисельська в роботі «Еволюція театральної біографістики: історико-теоретичний дискурс» висловлює думку про те, що театральна біографістика «спирається на документальні джерела (листи, мемуари, архівні свідчення) і передбачає не лише реконструкцію подій, а й занурення в психологію особистості. При цьому в театрі біографічний підхід часто поєднується з прийомом персоніфікації, коли вигаданим персонажам надаються індивідуальні риси, біографічна логіка розвитку, внутрішня драма – з метою репрезентації ідей, соціальних явищ або духовного досвіду епохи» [13, 3]. Своєю чергою Т. Кохан в монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» вказує, що «поняття “автобіографія” фіксує певний літературний жанр, завдання якого полягає в описі власного життя і розкритті

процесу формування внутрішнього світу людини на підґрунті зовнішніх подій та обставин». Дослідник додає, що «автобіографія дозволяє систематизувати основні етапи життя людини й виокремити найголовніші та найпоказовіші з них» [5, 212].

Мета статті – виявити та обґрунтувати особливості режисерських прийомів тлумачення творчих біографій оперних виконавців у сценічному та екранному просторі.

Виклад основного матеріалу. Оперне мистецтво стало поступово проникати на екран ще до того, як кінематограф став звуковим, ба навіть раніше ніж його було визнано мистецтвом (а не лише розважальним атракціоном), нехай і синтетичним. Піонером, сказати б, конвергенції опери і кіно не випадково став Жорж Мельєс – абсолютний праватор екранної царини, а ще власник театру Робер Удена. Постійне прагнення технологічних новацій, вимогливість до виконавських практик, розширення жанрової палітри стрічок (зادля жвавого інтересу публіки) спонукало Ж. Мельєса 1903 року вдатись до екранізації, причому не літературного твору, а опери – «Фауст у пеклі» композитора і диригента Гектора Берліоза. Звісно, у такій «екранізації» оперної постановки митець пропонував глядачам, оздоблений різноманітними екранними трюками й символікою сюжет, що розгортався в розкішних театральних декораціях і акторському дійстві, прикрашеному пишними костюмами, наповненому промовистою театальною жестикуляцією і мімікою. Однак музика й спів не линули ані з екрану, ані з валиків фонографа у глядацькій залі, що власне, не применшило успіх картини. Екранний тріумф «німої» опери мотивував майстра знову звернутись до оперного твору і вже 1904-го публіка вдячно відвідувала сеанси, де так само демонстрували беззвучну кінострічку «Фауст і Маргарита», за мотивами опери Шарля Гуно. Безумовний успіх своєрідного оперного сиквелу підштовхнув Ж. Мельєса того ж таки року представити глядачам не лише поєднаний в екстравагантному монтажі мікс обох опер-легенд про «Фауста», але й синхронізувати (за допомогою грамофонних записів) розвиток подій з музикою та аріями героїв і тим самим закласти підґрунтя фільму-опери. Такий факт переконливо свідчив про те, що «німе кіно ніколи не розглядалося як загроза для опери. Оперна криза збіглася з періодом, коли в кінематографі започаткували синхронізацію звуку й зображення. Цікаво, що одна з останніх опер, яка збирала повні зали, «Турандот» (1926) Джакомо Пуччіні була

створена незадовго до появи першого звукового фільму – мюзиклу «Співак джазу» (1927) режисера Алана Кросленда» [14, 127].

Криза опери в театрі (у другій чверті ХХ ст.) не завадила екранним мистецтвам тривалий час активно адаптувати оперні вистави (особливо в період становлення телебачення, коли фільми-опери становили значну частку телевізійного контенту), креативно використовувати музику з опер, оживляти оперні дивертисменти, інтерпретувати сюжетні мотиви, робити алюзії на оперні спектаклі, персонажів, створювати біографічні стрічки про оперних композиторів, виконавців. Режисери жанрового й авторського світового кіно- й телемистецтва, більшість з яких активно співпрацювала з театрами, (Г. В. Пабст, Л. Вісконті, Ф. Дзефіреллі, Ж.-Л. Годар, Ф. Фелліні, І. Бергман, Ж. Ріветт, В. Херцог, К. Расселл, А. Жулавські, Ф. Розі, Дж. Лоузі, І. Сабо, Х.-Ю. Зіберберг, К. Брана, Д. Темпл, У. Болком та ін.) тією чи іншою мірою презентували на екрані своє захоплення оперним мистецтвом, зосібна, і його найяскравішими представниками. Та це й не дивно, адже, на переконання С. Зуєва, синтетична природа екранного й оперного мистецтва «зумовила взаємне використання ними мистецького досвіду, діапазон якого в сучасній культурі простягається від запровадження відеоряду в оперні постановки до екранізації опер і онлайн-трансляцій оперних вистав у кінотеатрах» [3, 93].

Інтерес представників екранних мистецтв до оповитого таємницями й легендами життя і творчості Марії Каллас – абсолютної примадонни оперної сцени ХХ сторіччя – проявлявся в моменти тріумфу видатної виконавиці, в часи кризи й забуття, не вщухав він і дотепер. Підтвердження тому вишукана біографічна драма 2024 року «Марія» в режисурі Пабло Ларраїна, тоді як до сторіччя від дня народження знаної вокалістки «міланський театр присвятив їй ретроспективну виставку, де можна було не тільки побачити унікальні фотографії з театральних архівів, а й роздивитися костюми співачки. Окремим імерсивним досвідом стала кімната з уривками партій з різних опер, де кожен міг послухати голос М. Каллас» [7]. Вже з 1958 року у світовому культурному обширі з'являється ціла низка неігрових фільмів (як-то: «Тоска» Р. Бенаму, «Пристрасті по Каллас» Д. Кейллата, «Марія до Каллас» Т. Вольфа (Франція), «Концерти Марії Каллас 1959–1962», «Марія Каллас: Тоска 1964» Х. Пройссе (Німеччина), «Марія Каллас у Ковент Гарден» Ф. Дзеффіреллі, «Каллас» та «Божественна Марія Каллас» Т. Палмера,

«Марія Каллас: Жити та померти за мистецтво та любов» (Великобританія), «Абсолютна Марія Каллас» Ф. Колі (Франція, Австралія, Греція), «Наша Марія Каллас», Б. Цокаса (Греція). В цих екранних наративах режисери всебічно висвітлюють сторінки біографії визначної співачки: її дитинство, роки навчання в афінській консерваторії Маноліса Каломіріса (під орудою Ельвіри де Ідальго – сказати б «архітекторки» самобутнього сопрано, котрим володіла М. Каллас – розумна, відповідальна і фантастично працююча юна учениця в роки студіювань), надскладний унадмір тернистий шлях на вершину слави в театрах США та Європи. У вказаних стрічках з особливою ретельністю висвітлюється робота визначних режисерів, котрі не лише працювали над постановкою новаторських опер з великою співачкою в театрі – Лукіно Вісконті, а й створювали ігрові біографічні кінокартини – Франко Дзефіреллі («Каллас Назавжди», 2002). Міркуючи про талант легендарної вокалістки, Л. Вісконті (у творчій колаборації з котрим талант мисткині заблискотів ще яскравіше, адже творення динамічного калейдоскопу аудіовізуальної образності сценічних постановок – «Норма», «Медея», «Тоска» – стало новаторським, таким, що випередило свій час і справило потужний вплив на прийдешні покоління режисерсько-виконавських тандемів у прагненні до історичної достовірності та глибинної психології сценічних образів, продукуванні опери, не тільки як музичного, а й візуально-драматичного мистецтва, спроможного збуджувати потужні емоції у найбільш вимогливої публіки) був переконаний, що «без грецького коріння ні її унікальний голос не був би настільки приголомшливим, ні її гра – такою драматичною» [15]. Л. Вісконті, безумовно, мав рацію, оскільки виконавські практики М. Каллас, помножені на непересічний акторський талант, були не лише демонстрацією її унікальних вокальних можливостей, а новочасним високим мистецтвом (якому заздрили, усіляко перешкоджали і водночас захоплювались, шаленіли, ретельно вивчали), сповненим глибокого драматизму і по суті ідеального смаку, що справило потужний вплив на світову художню культуру. Своєю чергою Ф. Дзефіреллі висловлював впевненість у тому, що Марія Каллас «була першою й до теперішнього часу останньою співачкою, що володіє сопрано, і яка перевершила межі свого мистецтва та наблизила оперу до найширших мас глядачів» [20].

У названих вище кіно- й телевізійних картинах режисери в доволі делікатній формі

відкривали завісу й в особисте життя універсальної вокалістки (почасти не обходячи увагою драму стосунків з першим чоловіком – промисловцем Джованні Батіста Менегіні, трагічний роман з нафтовим магнатом Аристотелем Онассісом), активно використовуючи у витіюватих монтажних кадрах, густо насичених виконанням співачкою найвідоміших сценічних арій (Casta Diva з «Норми» В. Белліні, O mio babbino caro з опери «Джанні Скіккі» Д. Пуччіні, інших арій з оперних постановок різних років «Макбет», «Травіата», «Аїда», «Набукко», «Дон Карлос» Д. Верді; «Тоска», «Турандот», «Богема», «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччіні; «Валькірія», «Парсифаль» Р. Вагнера; «Весталка» Г. Спонтіні й ін.), фотографічні, відео- та аудіоматеріали, рідкісні інтерв'ю найвеличнішої вокалістки, листи, спогади друзів, сучасників, оцінки різного ґатунку експертів.

Особливий інтерес становить пласт ігрових стрічок, у яких митці, безсумнівно, демонструють свій особистий погляд на життєдіяльність М. Каллас, візуалізуючи її глибокий внутрішній світ через знаково-символічні екранні модуси й презентуючи специфічну авторську структурно-логічну побудову екранних продуктів, сповнених національно-буттєвих архетипів. Адже характерною ознакою ігрового кінематографу є потреба не лише у відтворенні дійсності та її реальних постатей, але й у внесенні режисером оригінального художнього «вирішення, яке може ще більше посилити драматизм того, що відбувається у кадрі» [3, 27]. Таке несподіване авторське рішення запропонує Федеріко Фелліні у фільмі «І корабель пливе...», де, використавши «умовність оперного жанру» і задіявши музичний ряд та сюжетику «п'яти опер Дж. Верді: «Сили долі», «Ріголетто», «Аїди», «Набукко» та «Травіати», він поєднав музичні твори за калейдоскопічним принципом (навмисне перехресшуючи національну ідентичність художніх образів), при цьому «трансформуючи і підганяючи під свої творчі завдання» музику визначного композитора, розгорнув сповнену символів, алегорій, алюзій оповідь так, щоби в екранній фабулі прочитувалася, приміром, «аналогія із трагічною долею М. Каллас, порох якої було розвіяно над Егейським морем, а її ім'я ніби зашифроване в анаграмі імені Едмея», а крім того, як вважає С. Зуєв, «відомо, що партію Медеї в однойменній опері Л. Керубіні М. Каллас любила і часто виконувала <...> Книга, яка впала під час спіритичного сеансу і розкрилася на сторінці з репродукцією «Джоконди» Леонардо да Вінчі, є ще однією алюзією з М. Каллас, італійський дебют якої

відбувся 1947 року в опері А. Понк'єллі, і ще одним подвоєнням: героїня опери – співачка [2, 93–94].

Оригінальну оповідь про деякі біографічні моменти із життя Марії Каллас презентує глядацькій рецепції німецький режисер Бернд Ейхінгер. У фільмі «Диявол та пані Д» (1999) – за однойменним романом Хельмута Крауссера (котрий, на жаль, вважав вказану адаптацію свого літературного твору «абсолютно недоречною» [16, 32]) – знаково-символічний образ видатної співачки висвітлюється крізь призму дивакуватого й брутального героя психіатричної клініки – Станіслауса Надя (у виконанні Тіля Швайгера). За задумом автора, він впевнений, що саме його потойбічні можливості впливати на долі людей відіграли ключову роль у загартуванні таланту М. Каллас, зробили її стійкою до різного штибу життєвих проблем. Вважаючи себе Дияволом у людській подобі, протагоніст, ведучи оповідь про своє мало не фанатичне захоплення неперевершеною виконавицею, він акцентує увагу передовсім на тих невдачах і поразках, котрі їй довелося пережити, подолати й не зупинитись на шляху сходження на оперний олімп. Тоді як постановник, врівноважуючи в екранній площині вербальне й візуальне, широко застосовуючи в чорно-білому форматі хронікальний матеріал (що фіксує творчі миттєвості життєдіяльності М. Каллас), потому вдається до насиченої колірної гами, сміливо й «неодноразово використовує великі плани, наближаючись мало не впритул до своїх акторів та уникаючи – частково для того, щоб розрядити настрій – широких перспектив відкритих просторів» [19]. Однак, як вважає німецький режисер і критик Р. Суксланд, попри наявність численних ремінісценцій, пов'язаних із з'явою Марії Каллас в різних образах численних оперних постановок в уяві героя, «ця психоаналітична історія сексуальної фрустрації та метафізичних прірв могла б стати справді великою та хорошою якби не слабкий сценарій» [19], де, попри наявність актуальних контекстів сучасності, «окремі шматочки оповіді-головоломки не складаються разом, а безпорадно висять у повітрі», переконана К. Айхінгер, дослідниця творчості й біографія режисера [17, 417].

У 2002 році у світовий прокат виходить музична біографічна драма Франко Дзеффіреллі «Каллас назавжди». Співачку і режисера-художника, пов'язували дружні стосунки: Ф. Дзеффіреллі неодноразово звертався до М. Каллас за натхненням і порадами, підтримував її в тяжкі періоди життя, добре знав її непередбачуваний характер, а, захоплений творчістю мисткині,

цілеспрямовано ставив розкішні оперні вистави у престижних театрах світу: Далласській опері («Травіата»), Лондонському Королівському театрі Ковент-Гарден («Тоска»), Паризькій опері («Норма»). Тож не випадково взявся увіковічнити екранними засобами пам'ять про визначну майстриню сцени й екрану (адже ще 1969 року «співачка знялася в головній ролі відомого фільму-опери «Медея» П. Пазоліні» [2, 93]).

Презентуючи свій останній фільм, режисер-постановник і співавтор сценарію (котрий деяким чином виявився дилетантським, оскільки на екрані так не вдалося звести воедино синхронні сюжетні лінії «видатна вокалістка – молодий художник»), як не дивно, пропонує глядачам вигаданий ним же самим епізод (дія котрого відбувається в рік, коли вже не стало мисткині), який міг статись в останні місяці життя співачки. За сюжетом виконавицю запрошують знову повернутись на сцену задля виконання головної партії в опері «Кармен» (яку вона ніколи не виконувала на театральному кону), залучивши для цього як компроміс старі концертні фонограми, а ще взяти участь у зйомках фільмів-опер, також із використанням аудіозаписів минулих років.

На наше переконання, у символічному просторі стрічки кіноавтор закладає подвійний код біографізму, адже, створюючи біографічну картину про М. Каллас, режисер у закодованому образі й діях імпресаріо Ларрі радше відтворює самого себе (свій, імовірно, ностальгічний спомин про швидкоплинний роман з молодим зухвалим художником-початківцем). А крім того, фактично демонструє власні намагання повернути виконавицю, що втратила голос, до стану душевної рівноваги, до активного творчого до життя, запросивши її зніматись у його картинах і задіюючи зроблені раніше звукозаписи. Беручись до продукування епізоду «Екранізація опери», з властивим тільки йому реактивним темпераментом, Франко Дзеффіреллі (будучи одним з кращих фахівців світового рівня в акомодатії опери на екрані) відкриває завісу авторської режисерської лабораторії (через ретельне відтворення технології знімального процесу) в адаптації сценічного матеріалу за допомогою виразних засобів аудіовізуального мистецтва, дотримуючись специфічного вихрового ритму. Застосовуючи потужний арсенал постановочних засобів (від розкішних декорацій, інтер'єрів, вишуканих костюмів, аксесуарів до ексклюзивного гриму), автор-режисер (котрий на цей раз не виступив художником своєї стрічки, натомість доручив цю відповідальну роботу геніальному Карлу Лагерфельду, а ще

Бруно Чезарі, Луїджі Кінтілі, Алессандро Лаї, Алессандро Лаї, Альберто Спьяцці) прагнуть показати моральні та й фізичні муки протагоністки, елегантно поєднуючи світ театру і кінематографу. Однак слід вказати, що переконливих драматургічних засобів у численних справді яскравих, майстерно відзнятих Енніо Гварньєрі кадрах-епізодах з витонченою композицією, насиченою колірною гамою, виразною світлотінню, де актриса Фанні Ардан (виконавиця ролі М. Каллас), точно відтворюючи пластику співачки, могла би вповні розкрити глибоку, наділену широким спектром емоцій натуру своєї героїні (у якій як надкороткий спалах пробуджується активний інтерес до творчості), у біографічній картині режисером так і не було віднайдено. Проте слід зважити на той факт, що у фінальних кадрах кінострічки автори обачливо застерігають глядачів про те, що зірка великої Марії Каллас дійсно сяяла в культурній парадигмі ХХ століття, тоді як решта персонажів (та власне й події, «відтворені» у фільмі) є не більш ніж вигадкою, однак вони могли би статися в житті визначної співачки. Тож доцільно вказати, що біографізмом можна вважати навіть «відтворення в мистецькому творі певних суспільних настроїв, подій, дотичних до життєвого перебігу митця, котрі впливають на певні особисті мотиви в його творчості» [10, 97].

2024 року до 100-річчя з дня народження Марії Каллас (щоправда, з невеликим запізненням) на Венеційському фестивалі відбулась гучна прем'єра фільму «Марія» в режисурі Пабло Ларраїна. Створена в копродукції (США – Італії – Німеччини) вказана стрічка становить трилогію біографічних екранних робіт чилійського постановника про визначних жінок ХХ століття. Нагадаємо, що в набутках митця вже є глибокі психологічні біографічні драми «Джек» (2016) (у якій доволі хаотично (з численними флешбеками) висвітлюються деякі сторінки життя Жаклін Кеннеді (з Наталі Портман у головній ролі) після загибелі її чоловіка – президента США Джона Кеннеді) та «Спенсер» (2021), присвячена усього трьом дням у житті англійської принцеси Діани (з Крістен Джейміс Стюарт як протагоністки). Як вказує Д. Сиротенко, «на відміну від класичних байопіків, які зазвичай проводять глядача історією персонажа від невідомості до успіху і падіння, фільми Ларраїна зосереджуються на найбільш драматичних епізодах життя героїнь» [11].

Можемо стверджувати, що чи не головним виражальним засобом у кінотексті «Марія» стала музика та й сам універсальний

голос видатної співачки, а режисер передовсім робить тонкий акцент на віртуозних колоратурах з опер Вінченцо Белліні, Джоаккіно Россіні, Доменіко Доніцетті, де ключовою і наскрізною є піднесена, дивовижного звучання арія *Casta Diva* з опери *Norma*. Адже «саме у «Нормі» оперний світ відчув на собі шалені чари цієї геніальної співачки» [12], котра була переконана, що композитор написав цей оперний твір (виконаний вокалісткою аж 89 разів) саме для неї. Разом з тим Д. Сиротенко стверджує, що, «хоч у картині й присутні оперні арії, пересічний глядач не зрозуміє, чому Каллас називає їх невдалими, порівнюючи з ідеальним звучанням власного сопрано з платівок. Бо для непрофесійного вуха все це звучить однаково потужно» [11].

Варто нагадати, що в рік Марії Каллас, «оголошений ЮНЕСКО на честь вшанування найвидатнішої співачки ХХ століття, опера «Норма» йде з незмінним успіхом на київській сцені. Цьому не може завадити навіть війна України з російським агресором», зазначає В. Скриниченко в статті «Трагедія Марії Каллас». Автор вказує, що всі, «кому пощастило побувати на цьому оперному спектаклі, мали шанс із насолодою спостерігати цю театральну містерію та поринути у містичний вир і хаос первісних пристрастей Норми, жриці друїдів. Цей подарунок від Національної опери України оперним меломанам – найяскравіша подія останніх театральних сезонів Києва» [12], з Оксаною Крамарєвою (Норма) та Сергієм Магерою (Оровезо) як виконавцями головних партій.

За сюжетом байопіку «Марія» автори (зосібна сценарист Стівен Найт) ведуть, як не дивно, доволі поверхову за логікою оповідь (з певною відірваністю окремих сцен), схожу на сон чи то марення-спогади визначної співачки у її величному сьайві й водночас безсиллі, про останні місяці (якщо не дні) відлюдницького життя в розкішній паризькій квартирі як своєрідному музеї «минулої величі: численні хутрянні пальта, сукні, туфлі, сумки від провідних будинків моди – мають якийсь занедбаний вигляд і створюють візуально ефект хаосу в оселі, адже вони – лише частина минулого й німі свідки та учасники зоряного життя та хворобливого згасання ла Каллас» [8]. У розвитку, що прикро, доволі непослідовного екранного дійства спантелечений глядач (який, приміром, недостатньо поінформований про трагедію життя і творчості Марії Каллас), на переконання Л. Новоселицької, терпеливо спостерігає, як «затуманена свідомість повертає героїню до різних епізодів її

минулого: від злиднів в Афінських нетрях – до сцен головних театрів світу. Від забутого конфлікту з матір'ю до знайомства з Аристотелем Онассісом і блискучих прийомів на честь співачки» [8].

В аналізі цього кінотексту на особливу увагу заслуговує виконавиця головної ролі – Анджеліна Джолі як одна з потужних носіїв авторських художніх меседжів. Однак думки глядачів, як і критиків, виявились полярними, що тільки підкреслює інтерес до екранного твору. Так, до прикладу, Ю. Дубчак, виявляючи невдоволеність вже портретною несхожістю Каллас – Джолі вважає, що актрисі в кінокартині «просто нема чого грати: половину екранного часу акторка відкриває рота під записи Каллас, змінює вбрання, ходить туди-сюди та їсть пігулки. Інша половина фільму – загальні плани зі спини та перетягування рояля з кімнати в кімнату» [1]. Іншої думки дотримується Д. Сиротенко, зазначаючи, що «Анджеліна Джолі ідеально зображує як прекрасну молоду Каллас (явно красивішу, ніж та була в реальності), так і змучену 53-річну Марію» [11].

Втім, погодьмось, є в біографічній драмі Пабло Ларраїна беззаперечна з погляду художнього смаку естетична компонента, бездоганність якої у співпраці режисер – художник – оператор важко заперечити.

Наукова новизна статті полягає в застосуванні міждисциплінарного (мистецтвознавчого та культурологічного) підходу задля обґрунтування потужних ресурсів взаємовпливу та комунікації перформативного, музичного та екранного мистецтв щодо режисерських засобів, використовуваних у різного штибу художньо-документальних тлумаченнях біографій визначних постатей культури, зокрібно виконавців оперних творів; у з'ясуванні та висвітленні режисерського потенціалу в розмаїтій презентації мистецьких розвідок у царину життєтворчості оперних співаків в сценічному та екранному просторі, що вперше потрапило в проблемну сферу наукового дослідження.

Висновки. Аргументовано, що режисерські прийоми в ігровому та неігровому кінематографі далеко не вичерпали свій пошуковий потенціал в розкритті глибинної сутності й поширенні знань про життя і творчість оперних виконавців (діяння їх доволі впливового оточення) у глядацькому соціумі, а також презентовано перспективні можливості модернових технологій екрану у фіксації сповненого численних складнощів театрального (зокрема закулісного) життя, творенні самотності оперного мистецтва, маніфестації специфіки композиторсько-

диригентської творчості, винахідливому представленні таїни творчої лабораторії оперних співаків, музикантів-інструменталістів.

Література

1. Дубчак Ю. Чому стрічка “Maria” погане кіно про Каллас і яким насправді був її роман з Онассісом. URL: <https://lifestyle-ua.com/film-maria-2024ki-istoriya-kohannya-i-prynyzen-mariyi-kallas/> (дата звернення: 06.03.2025).
2. Зуєв С. Кіно та опера: прихована семантика (на прикладі кінофільму Федеріко Фелліні «І корабль пливе»). *Журнал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 3. С. 93–99.
3. Канівець А. Владлен Одуєнко: «Сценографія – це такий же актор зі своїм характером і посланням»: інтерв'ю. *Кіно-Театр*. 2021. № 4. С. 26–28.
4. Корнєєва Л. Л. Байопік. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Байопік> (дата звернення: 08.03.2025).
5. Кохан Т. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. Київ: Інститут культурології НАМУ, 2017. 304 с.
6. Мацека С.П. Музика як складова біографічного тексту. *Питання літературознавства*. 2014. № 89. С. 29–40.
7. Мотричук В. La Divina: яким було життя драматичної зірки Марії Каллас. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/la-divina-yakim-bulo-zhittya-drama-ti-chnoji-zirki-mariji-kallas-57548.html> (дата звернення: 06.04.2025).
8. Новоселецька Л. Самотня зірка на пенсії: чому Анджеліна Джолі ідеальна для ролі Марії Каллас. 2024. URL: <https://focus.ua/uk/lifestyle/680509-mariya-vidguk-na-film-pro-mariyu-kallas-z-andzhelinoyu-dzholi> (дата звернення: 07.04.2025).
9. Оніщенко О. І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уальд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). Київ: Ін-т культурології НАМУ, 2011. 272 с.
10. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.
11. Сиротенко Д. Трагедія життя чи життя в трагедії. Рецензія на фільм «Марія». URL: <https://kinowar.com/tragediya-zhyttya-chy-zhyttya-v-tragediyi-recenziya-na-film-mariya/> (дата звернення: 06.04.2025).
12. Скринченко В. Трагедія Марії Каллас (до 100-річчя від дня народження). URL: <https://familytimes.com.ua/tragediya-marii-kallas-do-100-richchya-vid-dnya/> (дата звернення: 08.04.2025).
13. Цисельська О. В. Еволюція театральної біографістики: історико-теоретичний дискурс: автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ: КНУКіМ, 2025. 18 с. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CZyselska_avtoref_elektron.pdf (дата звернення: 09.04.2025).

14. Юдова-Романова К., Борко І., Семененко І. Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 52. С. 127–135.

15. Bacon H. *Visconti : explorations of beauty and decay*. Cambridge ; New York, NY, USA : Cambridge University Press, 1998. 285 p.

16. Bücken Tine. Die hohe Kunst der Selbstdarstellung. Helmut Krausser im Portrait. *Kritische AusgAbe*. 2007. S. 31–33.

17. Eichinger Katja. Hoffmann und Campe. Hamburg, 2012. S. 416–420.

18. Czerminska M. Autobiograficzne formy. *Slownik literatury polskiej XX wieku*. Wroclaw–Warscawa–Krakow, 1992. S. 49–54.

19. Suchsland Rüdiger – Der große Bagarozzy. URL: <https://www.artehock.de/film/text/kritik/g/grbaga.htm> (дата звернення: 01.04.2025).

20. Zeffirelli Franco. *Autobiografia*. Milano, Mondadori, 2006. 527 p.

References

1. Dubchak, Y. (2024). Why the film 'Mariia' is a bad movie about Callas and what her affair with Onassis really was like. Retrieved from: <https://lifestyle-ua.com/film-maria-2024ki-istoriya-kohannya-i-prynyzen-mariyi-kallas/> [in Ukrainian].

2. Zuiev, S. (2013). Cinema and opera: hidden semantics (on the example of Federico Fellini's film 'And the Ship Sails'). *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 3, 93–99 [in Ukrainian].

3. Kanivets, A. (2013). Vladlen Odudenko: 'Scenography is the same actor with its own character and message': [interview]. *Kino-Teatr*, 4, 26–28 [in Ukrainian].

4. Korneeva, L. L. (2022). Biopic. Great Ukrainian Encyclopaedia. Retrieved from: <https://vue.gov.ua/Biopic> [in Ukrainian].

5. Kokhan, T. (2017). Cinema in the Context of the Cultural Space of the 20th Century. *Instytut kulturolohii NAMU* [in Ukrainian].

6. Matseka, S. P. (2014). Music as a component of a biographical text. *Issues of Literary Studies*, 89, 29–40 [in Ukrainian].

7. Motrychuk, V. (2024). La Divina: what was the life of the dramatic star Maria Callas like. Retrieved from: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/la-divina-yakim-bulo-zhittya-drama ti chnoji -zirki -mariji-kallas-57548.html> [in Ukrainian].

8. Novoseletska, L. (2024). Lonely star in retirement: Why Angelina Jolie is perfect for the role

of Maria Callas. Retrieved from: <https://focus.ua/uk/lifestyle/680509-mariya-vidguk-na-film-pro-mariyu-kallas-z-andzhelinoyu-dzholi> [in Ukrainian].

9. Onishchenko, O. I. (2011). Writers as researchers: The potential of theoretical ideas (O. Wild, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig). *Instytut kulturolohii NAMU* [in Ukrainian].

10. Pohrebniak, H. P. (2020). Author's Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. *NACAM* [in Ukrainian].

11. Syrotenko, D. (2024) The tragedy of life or life in tragedy. Review of the film 'Maria'. Retrieved from: <https://kinowar.com/tragediya-zhyttya-chy-zhyttya-v-tragediyi-recenziya-na-film-mariya/> [in Ukrainian].

12. Skrynchenko, V. (2024). The Tragedy of Maria Callas (to the 100th anniversary of her birth). Retrieved from: <https://familytimes.com.ua/tragediya-marii-kallas-do-100-richchya-vid-dnya/> [in Ukrainian].

13. Tsyselska, O. V. (2025). The Evolution of Theatre Biography: Historical and Theoretical Dissertation. Author's Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kyiv. Retrieved from: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CZyselska_avtoref_elektron.pdf [in Ukrainian].

14. Yudova-Romanova, K., Borko, I., & Semenenko, I. (2025). Opera and cinema: convergence in the context of sociocultural changes. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 52, 127–135. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334088> [in Ukrainian].

15. Bacon, H. (1998). *Visconti: explorations of beauty and decay*. Cambridge University Press [in English].

16. Bücken, T. (2007). Die hohe Kunst der Selbstdarstellung. Helmut Krausser im Portrait. *Kritische AusgAbe*, 31–33 [in German].

17. Eichinger, K. (2012). Hoffmann und Campe. Hamburg, 416–420 [in English].

18. Czerminska, M. (1992). Autobiograficzne formy. *Slownik literatury polskiej XX wieku*. Wroclaw–Warscawa–Krakow, 49–54 [in Polish].

19. Suchsland, R. (2020). Der große Bagarozzy. Retrieved from: <https://www.artehock.de/film/text/kritik/g/grbaga.htm> [in German].

20. Zeffirelli, F. (2006). *Autobiografia*. Mondadori [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025

Отримано після доопрацювання 10.09.2025

Прийнято до друку 17.09.2025

Опубліковано 30.09.2025