

УДК 791.31:782.6(477)

**Тетяна Журавльова**  
(Київ)**ОПЕРА «НАТАЛКА ПОЛТАВКА» МИКОЛИ ЛИСЕНКА  
НА УКРАЇНСЬКОМУ ЕКРАНІ:  
основні проблеми інтерпретації \***

У статті розглянуто дві екранізації опери українського композитора М. Лисенка «Наталка Полтавка». Опера, створена за однойменною музичною п'єсою І. Котляревського, презентує не лише музичну культуру України, а й вітчизняне мистецтво в цілому. Довгі роки життя цього твору на професійній, академічній, оперній сцені й в аматорських колективах доводять стійкість та актуальність мотивів і характерів, які лягли в його основу.

Акцентовано увагу на питанні міжмистецької взаємодії, на узгодженості естетичних законів різних мистецтв – музичного театру й кінематографа. Інтерпретація оперного твору в кінематографічний відбулася на підставі мелодраматичної основи – в обох екранізаціях збережено жанрову домінанту фабули.

**Ключові слова:** опера «Наталка Полтавка», М. Лисенко, інтерпретація, кіномистецтво, екранізація, мелодрама.

Two screen versions of the opera *Natalka Poltavka* by Ukrainian composer M. Lysenko are considered in the article. The opera is created according to Ivan Kotliarevskyi musical play of the same name. Both musical culture of Ukraine and also national art in general are reflected. Sturdiness and relevance of the motifs and characters, that have formed its basis, are shown by long years of the work stage life at the professional, academic opera stage as well as in amateur groups.

Attention is paid to the issues of interartistic interaction, the coherence of aesthetic rules of various arts – musical theatre and the cinema. An interpretation of the opera work into the cinematographic one has taken place on the reason of melodramatic basis. The genre dominant of the plot is preserved in both screen versions.

**Keywords:** opera *Natalka Poltavka*, Mykola Lysenko, interpretation, cinematography, screen version, melodrama.

Екранізована спадщина вітчизняного оперного мистецтва виявляє історичні традиції нашої художньої культури, адже феномен української опери полягає у зверненні до особливостей національного менталітету, архетипів, що є його основою. Звернення до попередньої практики українських режисерів щодо створення такого явища, як фільм-опера актуалізує унікальність української культури, її спроможність зберігати свої духовні та мистецькі засади у глобалізованому світі. Вітчизняний екран сьогодні покликаний висвітлювати й популяризувати мистецькі традиції, а також осмислювати їх.

Опера «Наталка Полтавка» М. Лисенка, створена за однойменною музичною п'єсою І. Котляревського, презентує не лише музичну культуру України, а й вітчизняне мистецтво загалом. Довгі роки життя цього твору не лише на професійній, академічній, оперній сцені доводять стійкість та актуальність мотивів і характерів, які лягли в її основу. Сама героїня давно вже стала чи не символом української жінки – вольової, упевненої в собі, проте й здатної на жертвну вчинки. Її відмова вийти за багатія перед самим вінчанням засвідчує силу характеру, сміливість цієї дівчини та здатність пручатися обставинам. «Наталку Полтавку» нині ставлять у невеликих прифронтових містечках України, і вистава, попри брак необхідного сценічного оснащення, через технічну неможливість відтворити виставу в належному оркестровому й хоровому оформленні, отримує овації глядача.

\* Робота виконана в рамках програми «Підтримка розвитку пріоритетних напрямів наукових досліджень» (КПКВК 6541230).

Екранізовані версії цієї опери акцентують увагу на проблемі інтерпретації оперного мистецтва в українській екранній культурі. Створений за принципами інтермедіальності – перекодування, умовно кажучи, повідомлення одного мистецтва арсеналом виражальних засобів іншого виду мистецтва, новий твір урізноманітнює палітру виражальних засобів екрана, а також дає підстави для створення у своєму текстовому полі нових смислів. Саме останнє є ознакою сучасного мистецтва, яке живиться не стільки пошуком нових форм виразності, скільки компіляцією вже існуючих або концептуальним переосмисленням усталених у культурі змістів.

Композитор в оперній виставі створює музичний текст на основі лібрето, саме музика є засобом відтворення драматичної дії. Поняття «музика» в цьому розумінні нерозривно пов'язане з вокальним мистецтвом, адже на синтезі вокальної й інструментальної музики побудована сценічна дія в опері. У драматичній виставі дія може бути підсилена, підкреслена музикою, проте сама музика безпосередньо не створює драматургії. Лише в музичному театрі, яким є опера, драма у прямому сенсі пишеться музикою. Коли персонаж чи група персонажів виконують вокальні партії, вони *не співають*, а доносять до глядача певні смисли сценічної дії (внутрішньої чи зовнішньої, залежно від змісту сцени).

У мистецтві кінематографа музиці, як правило, відведена допоміжна функція. В узгодженості виражальних засобів оперного мистецтва й мистецтва кіно, співіснуванні їхніх художніх умовностей, у пошуках стильової єдності кінцевого екранного твору і полягає складність оперної екранізації.

Що стосується сюжеттики оперного спектаклю, то система подій в опері, їхня міфологізована умовність, гостра інтрига, відсутність зайвих побутових подробиць, як правило, чіткий розподіл на позитивних і негативних персонажів уподібнює цей музичний жанр до жанру мелодрами в літературі, театрі та екранних мистецтвах. Адже відомо, що жанр мелодрами експонує сюжети з «неодмінно емоційною основою, <...> де персонажі потрапляють у ситуації, які неминуче породжують нагнітання почуттів. <...> Характерно, що мелодраматичними сюжетними темами будуть випадки різкого порушення звичного зв'язку побутових явищ» [1, с. 31]. Висока емоційність як основа драматургії оперної вистави є наслідком генетичної спорідненості оперного мистецтва і жанру мелодрами. Як відомо, поняття «мелодрама» буквально означає «драма з музикою, музична драма, драма, яка проспівується» (від грец. *melos* – мелодія, пісня і *драма* – дія). У такому розумінні слово «мелодрама» вживалося в Італії, у XVII–XVIII ст., як синонім одного із жанрів оперного мистецтва. Ще на межі XVI–XVII ст. набула поширення *drama per musica* (музична драма), яку ще називали *favola in musica* (музична казка), а згодом й *opera in musica* (музичний твір). «Народжена тугою за деякою естетичною утопією <...> ця ідея, здавалося, була приречена залишитися елітарним артефактом» [5, с. 141]. Проте опера стала явищем, яке відповідало потребі в емоційному перебільшенні людських переживань і водночас у їхньому логічному впорядкуванні в межах художнього світосприйняття. Оперні реформи у європейському театрі XVIII ст. остаточно відокремили власне оперу (оперу *seria*, серйозну, піднесену, побудовану переважно на класицистичних французьких трагедіях) від музичного театру, і мелодрамами почали називати виключно драматичні вистави, але з мелодекламацією, яка супроводжувалася музикою, або ж пантоміму з діалогами та музичним супроводом.

Опера «Наталка Полтавка» містить у своїй основі питому мелодраматичний конфлікт – у яскравих сюжетних формах нам явлено протистояння інтересів бідної дівчини Наталки та її матері, яка, разом з місцевим багатієм, наполягає на шлюбному альянсі. Фабула опери, емоційний градус багатьох сцен, цікаві ліричні та комічні персонажі спонукали кінорежисерів до екранного втілення цього твору. Можемо сказати, що інтерпретація оперного твору в кінематографічний відбулася на підставі жанрової основи самої історії.

Проте інтерпретація опери в нове художнє явище становить основну проблему оперної екранізації. Тому й досі цей жанр вважається доволі суперечливим і недо-

статньо дослідженим. Під час екранної постановки опери певні зміни неминуче торкаються не тільки її зовнішньої сторони, але й тонкої чуттєвої сфери – сфери змісту [4, с. 70]. Імплементация художніх прийомів одного мистецтва в інше неодмінно впливає на стильову, формальну єдність новоутвореного тексту. Зміст, у широкому розумінні цього поняття, піддаючись інтерпретації, або втрачає первинні смисли, або ж набуває нові. Кінематографічні відтворення опер переважно демонструють кордони обох мистецтв – опери й кінематографа, що свідчить про відсутність художнього синтезу в жанрі фільму-опери.

Розглянемо екранізації «Наталки Полтавки» з метою дослідити діалог мистецтв, вдалі чи програшні моменти у спробі органічного поєднання художніх прийомів опери й кіно.

Стрічка режисера І. Кавалерідзе, знята 1936 року, вважається першою українською кінооперою (за оперою М. Лисенка). Режисер наголошував, що фільм «Наталка Полтавка» був зроблений з явним наміром зберегти історичну театральну традицію в її постановці: «...ортодокси кінематографії не погодяться зі мною багато в чому. І, правда, переводячи на кіномову п'єсу “Наталка Полтавка”, я думав більше про збереження тієї “Наталки Полтавки”, яка увійшла в кров і плоть широких мас, про фіксацію тих образів, які вже знайомі глядачеві і над створенням яких любовно трудилась ціла плеяда кращих українських акторів від Соленика, Щепкіна, Кропивницького, Садовського, Саксаганського до акторів сьогодення – акторів, які, йдучи за традиціями своїх великих попередників, що вже зійшли зі сцени, внесли і своє нове й краще...» [2, с. 18]. Переслідуючи просвітницьку мету, «кіноглядач переживатиме на цей раз “Наталку Полтавку” так, як він її переживає в хорошому театрі, режисер усе ж усвідомлював, що створює у першу чергу кінематографічний твір, перевага в якому надається візуальному відтворенню драматургії п'єси.

Екран, на відміну від оперної сцени, передбачає натуральність, життєву достовірність акторської гри, тому в кіноопері до артиста висуваються інші вимоги, ніж у музичній виставі. Фізіологія академічного співу змушує виконавця зберігати переважно статику: жести, міміка і пластика співака спрямовані на досягнення кращого співу» [3, с. 119]. Кіноекран, звісно, не нівелює рівень вокальної майстерності артиста, та, усе ж, повноцінне відчуття всіх тембральних нюансів людського голосу можливе лише за умови безпосередньої комунікації артиста і слухача. Не забуваємо і про інструментальну, оркестрову, складову оперної вистави, яка є одним з основних компонентів виразності цього музичного жанру і найповніше розкриває свої естетичні властивості також у сприйнятті «наживо». Як і будь-яке сценічне видовище, опера характерна оригінальністю кожної вистави, неповторністю тієї атмосфери, яка створюється засобами театральної та музичної виразності саме в той час, коли триває дія. Кінофільм, навпаки, зберігає свою естетичну сталість незалежно від кількості копій.

Перші кадри картини починаються арією Наталки «Віють вітри, віють буйні...», яку вона співає на самоті, біля криниці. Аби надати динаміки цій сцені, в оперній постановці всі, три, куплети пісні артистка співає, змінюючи мізансцени (за логікою освоєння театрального простору). В екранному ж варіанті такого ефекту можна досягнути зміною планів і ракурсів зйомки. У стрічці І. Кавалерідзе, коли в ліричній композиції дівчина передає свою тугу за коханим на тлі мальовничого пейзажу, ми спостерігаємо фігуру незграбного чоловічка, який іде на звук Наталчиного голосу, і контрастує з тим персонажем, про якого співає героїня. Вочевидь не лише комедійного ефекту прагнув досягнути режисер. Музичній драмі І. Котляревського властиві ознаки водевілю, комічної опери, вертепу та мелодрами. Образ Возного додає ситуації з можливим одруженням з молодою дівчиною особливого драматизму, зумовленого як комедійним, так, майже, і трагедійним конфліктом. Класична мелодрама, як аналог сумного водевілю, уможливорює підсилення драматизму через категорію іронічного. Кінематограф, у цьому випадку, завдяки своїм виражальним засобам, зокрема поєд-

нанню в одній сцені різних смислових навантажень, здатен повніше розкрити зміст сцени, яка є експозицією твору та значною мірою акцентує його ідею.

За законами жанру мелодрами глядач співчуває Наталці, переживає разом з нею весь процес її душевних мук: від спротиву вийти заміж за пана до погодження на життя з нелюбом. У стрічці, правда, скорочені сцени діалогу Наталчиної матері, Терпилихи, і Наталки, які розкривають стосунки матері й доньки. Розпач Терпилихи, картання, сумління подані у стрічці суто кінематографічним способом: стара мовчки, з понуреною головою, сидить біля хати в той час, як ми чуємо Наталчин спів: «Чого ж вода каламутна, чи не хвиля збила...». В оперному мистецтві, як уже зазначалося, музика й вокальне виконання є інструментом дії, тож спів часто виконує функцію внутрішнього монологу героя, а не виконання пісні як такої. Зазначена сцена в кіно, ймовірно, мала на меті поєднати оперну і кінематографічну образності: Терпилиха чує не спів Наталки після їхньої нелегкої розмови, який лунає з хати, а її ридання.

Появі в кадрі Петра, коханого парубка Наталки, також передує його спів, причому арія «Сонце низенько...» може сприйматися і як власне пісня, і як характеристика душевних переживань героя. Ще до появи середнього плану цієї дійової особи ми вже уявляємо його ліричний настрій, можемо ідентифікувати його молодий вік та фактуру. Під час звучання співу в цій сцені кадри мальовничої природи перемежовані із загальним планом іншого героя – односельця Наталки, Миколи, який відпочиває в полі і, ймовірно, чує голос невідомого чоловіка. Знову ж можемо говорити про намагання режисера підлаштувати умовність оперного мистецтва під «реалізм» кіно, коли спів має сприйматися лише як пісня.

Пластичний простір цієї стрічки, її предметний світ вибудовані в суто реалістичній манері, з намаганням відтворити дійсність у максимально адекватних формах. Велика кількість натурних зйомок справляє враження, що глядач перебуває у справжньому українському селі, відчуває його колорит, ідилічну гармонію людини й природи. І. Кавалерідзе мислив як скульптор і живописець, тому візуальний ряд фільму підкорений художній умовності оперного мистецтва – усе, що ми бачимо, має дещо ідеальні, естетизовані форми.

Документальне фіксування довколишнього світу, напевно, зруйнувало б художню цілісність картини, її жанрову належність, як це нерідко трапляється з екранізацією класики, а оперної й поготів. Опера налаштовує на піднесеність, непобутовість сприйняття. Манера акторської гри у фільмі-опері також має бути мотивованою тими завданнями, які ставить режисер. У стрічці І. Кавалерідзе акторська виразність є збалансованою між вимогами академічного співу і психофізичним інструментарієм артиста драми. Зокрема, за актрису К. Осмяловську (Наталка) у стрічці співає відома оперна співачка М. Литвиненко-Вольгемут. Аби досягти високих регістрів чи більш потужного звучання голосу, артистка, яка виконує цю партію на сцені, має добрати повітря, її постава потребує певних зручностей для діафрагми тощо. У кіноверсії опери технічний момент звукоутворення та звуковедення відходить на другий план, підкорюючись драматургії сцени, тож цілком логічно, що Наталка, у розпачі, немов знесилена, сідає за стіл і кладе голову на руки в той час, коли голосом співачка передає цей момент високими нотами.

Режисер намагався не зламати класичної основи п'єси, хоча зрозуміло, що у стрічку, яка триває трохи більше години, важко вмістити весь текстовий матеріал, тому довелося скорочувати деякі сцени, особливо хоріві. Засоби монтажу звуку й дії персонажа, ритм komponування зорового матеріалу, зіставлення музичного образу одного персонажа з візуальним образом іншого переконують у суто кінематографічному вирішенні музичних і сценічних умовностей.

Утім, фінальну сцену кінорежисер прочитав інакше, аніж її зазвичай вирішували постановники оперної вистави, адже було змінено характер головного конфлікту, а тому і спосіб, у який його було вичерпано. Головний антагоніст у п'єсі І. Котлярев-

ського, місцевий багатій Возний, у фіналі перетворюється на позитивного персонажа: відмовляється від молодой красуні Наталки і сприяє єднанню закоханих. Фільм демонструє якщо не протилежну версію вирішення ситуації, то принаймні переконливішу, враховуючи гротескную основу цього персонажа. Тут Возний демонструє свою ласку й доброту не стільки через внутрішні, глибоко приховані, чесноти, скільки через те, що п'яний, як чіп. Його комічна сутність у цій сцені досягає свого максимуму, що й сприяє позитивній розв'язці.

Розгляньмо сцену сватання у другій екранізації опери «Наталка Полтавка», яку було знято 1978 року режисером Р. Юхименком на Українській студії телевізійних фільмів. Так само образ Возного було піддано певній корекції. У самій опері герої щиро висловлює свої побажання добра і щастя Наталці й Петру. А в цій екранізації суперечка між Возним і Петром за Наталку вирішується матір'ю Наталки – Терпилихою: після погроз багатія на адресу Петра і самої Наталки жінка, немов наперекір пану, благословляє закоханих. У такій інтерпретації головного конфлікту – не між двома женихами, а між Терпилихою, з одного боку, та Петром і Наталкою, з другого, – Возному відведене другорядне значення. Зовнішній колорит цього комічного персонажа, його кумедна лексика у стрічці (яскраво представлена актором Л. Перфіловим) із самого початку налаштовують глядача на думку, що молода дівчина пов'яже своє життя з більш достойним героєм. Тобто Возний – не перепона на шляху до щастя. Значно складніше переконати матір Наталки в безглуздісті цього альянсу.

Наталка Полтавка є тим персонажем, реакції якого на зовнішні обставини «рухають» сюжет. У виконанні Н. Сумської цей образ динамічніший, переконливіший, аніж у попередній кіноверсії опери. Героїня представлена не лише в моменти страждань і розпачу, її характер спрямований на спротив обставинам. Єдине, чому не може протистояти Наталка, це намірам власної матері. Актриса Н. Наум відрізняється, на перший погляд, доволі ліричним трактуванням образу Терпилихи, вона не змушує доньку підкоритися своїй волі, лише вмовляння змогли переконати доволі норовливу Наталчину вдачу.

В екранізації І. Кавалерідзе матір Наталки – це доволі сурова, уже немолода жінка. Вона небагатослівна, її репліки настільки лаконічні, що у фільмі не звучить жодна вокальна партія цього персонажа. У телесерії 1978 року Терпилиха потрактована доволі неоднозначно: після вмовлянь Наталки жінка, здавалося, уже майже готова була відмовитися від ідеї пошлюбити доньку з Возним, надто після арії «Чи ж я тобі, дочка, добра не бажаю» (ліричне сопрано В. Любимової). Терпилиха йде на хитрощі й згадує про Петра, який уже чотири роки не дає про себе звістки, що остаточно переконує Наталку підкоритися долі. Ми спостерігаємо суто мелодраматичний сюжетний прийом – жертвність Наталки заради любові до матері.

Образ Петра також цілком мелодраматичний. На перший погляд, він дещо номінальний – ідеальний герой, який покійрно сприймає обставини, і його функція в розвитку сюжету обмежена статусом Наталчиного коханого. Його зовнішня, сюжетна пасивність контрастує в цій історії з динамікою руху Наталки до власного щастя. Проте ключовий момент у розв'язці переконує нас у тому, що Петро – доволі сильна особистість, його намір відступитися від Наталки – не поступка Возному чи Терпилисі, а вчинок шляхетної людини. На думку авторки статті, сутність цього персонажа найбільш повно виявлена саме в кіноверсії і саме у стрічці І. Кавалерідзе. У п'єсі невелика кількість сцен, де б цей персонаж зміг проявити свою любов до Наталки аж до самозречення (про стосунки між ними дізнаємося лише з їхніх слів та висловів інших персонажів), лише наприкінці він умовляє Наталку підкоритися волі матері, полюбити свого нареченого і віддає їй усе, що заробив у наймах.

Аби не знівелювати внутрішню дію, яка є більш вагомою характеристикою персонажа, ніж його слова, сценічне вирішення цього моменту вимагає особливого художнього втілення. Зазвичай подібні сцени в художньому просторі оперної вистави представлені музичним матеріалом, а надто аріями (дуже часто це легко впізнавані

вокальні номери, які є візитівкою опери). У «Наталці Полтавці» М. Лисенка цьому сюжетному моменту в драматургії опери не надано такого важливого значення, тому все змістове навантаження лягає на акторські здібності виконавця цієї ролі. Петро (М. Платонов) у стрічці І. Кавалерідзе реплікою «Прощай! Шануй матір нашу, люби свого судженого, а за мене одправ панахиду» вподібнює цього персонажа до романтичних героїв українських народних пісень чи балад, які помирали з туги за коханими, його репліки розважливі та неквапливі. Наталку і Петра було знято середнім планом, сторонніх персонажів, які б могли розпорошити увагу глядача, знизити драматизм (навіть трагізм) ситуації, у кадрі не було. Нерідко оперні вистави трактують цю, майже фінальну, сцену в суто оперетковому стилі, адже на авансцені наявні доволі гротескові персонажі (Возний і Виборний).

У кольоровому телефільмі, довшому за хронометражем, присутні майже всі хорові сцени цієї опери. Проте їхня наявність подекуди не досить мотивована сюжетно, а також візуальний простір фільму, знятий на натурі, пручається умовності постановочних хореографічних і вокальних номерів. Уже мовилося про доволі гармонійне поєднання пластичного образу стрічки І. Кавалерідзе з вимогами оперного мистецтва. Кольоровий телевізійний фільм 1978 року унаочнив відсутність синтезу між твором для перегляду на телебаченні й оперним мистецтвом. Доволі часто такі постановки, навіть за наявності чіткої драматургії, уподібнювалися суто телевізійному жанру – фільму-концерту або ж фільму-вистави. Зйомки в музеях-скансенах характерні певною штучністю предметного світу фільму, весь побутовий антураж у необжитому художньому полі стрічки контрастує з наміром режисера достовірно відтворити події першоджерела. Тим більш невинуватими видаються переходи акторів зі звичайних розмовних діалогів чи монологів на вокальне виконання в одній сцені, які в опері мають природний вигляд.

Світова, зокрема європейська, практика взаємодії екрана й опери розмаїтіша у своїх формах. Наділені більшою творчої свободою, тамтешні режисери вбачали в оперному творі не стільки опертя для творчого задуму, скільки привід для реалізації на екрані нових мистецьких смислів. Саме останнє є ознакою модерного мистецтва, яке живиться як пошуком нових форм виразності, так і компіляцією вже існуючих або концептуальним переосмисленням усталених у культурі змістів.

Приміром, знаний шведський режисер І. Бергман інтерпретував оперу «Чарівна флейта» (1975), здавалося б, доволі традиційним способом – на плівку було перенесено оперну виставу. Проте таке режисерське вирішення є оригінальним художнім прийомом, який поєднує дві умовності – оперне мистецтво («світ» театрального дійства, яке розігрується на сцені, де є актори і глядачі, декорації, чудернацькі костюми, глядацька зала та залаштунковий простір) і суто кінематографічну умовність (адже події, які відбуваються, зняті на кіноплівку). Якоїсь миті ці «реальності» немовби міняються місцями, і актори, які вдають персонажів, починають жити їхнім життям. Глядач оперної вистави і глядач перед кіноекраном поринають у захопливий перебіг подій та починають співчувати героям. І. Бергман запропонував глядачеві своєрідну гру в здогадки – ми дивимося оперу на екрані чи фільм із залученням театральної естетики. Жанр фільму-опери в цій стрічці розкриває перед глядачами таємничий світ, у якому одночасно відбувається дія вистави, і вирує життя акторів за лаштунками театру. Ця лінія є моментом відсторонення від основної дії, дозволяє поглянути в таємничий світ закулісся і повідомляє всьому твору довірливість інтонації. Протягом усієї дії глядач спостерігає карколомні перипетії та перепони на шляху закоханих до щастя. Не в останню чергу, саме через структурований під мелодраму сюжет (І. Бергман дещо змінив смислові акценти опери В.-А. Моцарта), цей фільм мав неабиякий успіх не лише в поціновувачів опери, а й серед масового, телевізійного глядача (стрічку поло знято для показу на шведському телебаченні).

Враховуючи художній досвід знаних режисерів (І. Бергман, Ф. Дзефіреллі, Ф. Розі тощо), які продемонстрували вдалі приклади естетичного діалогу оперного

мистецтва і кінематографа українськими кіномитцями, варто було б звернути увагу на цю форму екранного мистецтва.

Сучасні аудіовізуальні можливості у сфері екранних мистецтв дають усі підстави сподіватися на нові пошуки українських режисерів у справі поєднання художніх можливостей опери і кіно. Досягнення українського оперного мистецтва, таким чином, підтвердили б свою естетичну цінність у більш популярних мистецьких формах.

### Джерела та література

1. Балухатий С. Д. Поетика мелодрами. *Вопросы поэтики*. Ленинград, 1990. С. 30–80.
2. Кавалерідзе І. Про фільм «Наталка Полтавка». *Радянське кіно*. Київ : Мистецтво, 1936. № 11.
3. Образ В. Режисерські пошуки виразності та творчі відкриття нових засобів кіномови Іваном Кавалерідзе в жанрі фільм-опера. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. Київ : КНУКіМ, 2011. Вип. 25. С. 117–124.
4. Станіславська К. Опера на екрані: естетичні особливості сприймання. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2009. № 4. С. 67–72.
5. Шабанова О. У истоков итальянского просвещения: мелодрама А. Дзено. *Философские науки*. Москва : Гуманитарий, 2005. № 10. С. 140–152.

### References

1. BALUKHATYI, Sergei. Poetics of Melodrama. In: Sergei BALUKHATYI. *The Issues of Poetics*. Leningrad, 1990, pp. 30–80 [in Russian].
2. KAVALERIDZE, Ivan. About the Film 'Natalka Poltavka'. *Soviet Cinema*. Kyiv: Mystetstvo, 1936, 11, 18 [in Ukrainian].
3. OBRAZ, Vasyl. Director Search for the Expressiveness and Creative Discoveries of New Means of Cinema Language by Ivan Kavaleridze in the Genre of Film-Opera. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Art Studies Series*. Kyiv: KNUCA, 2011, 25, 117–124 [in Ukrainian].
4. STANISLAVSKA, Kateryna. Screen Opera: Aesthetic Peculiarities of Perception. *Bulletin of the State Academy of Culture and Arts Management*. Kyiv: Milenium, 2009, 4, 67–72 [in Ukrainian].
5. SHABANOVA, O. At the Origins of Italian Enlightenment: Melodrama of A. Dzeno. *Philosophical Sciences*. Moscow: Gumanitariy, 2005, 10, 140–152. [in Russian].

### SUMMARY

Two screen versions of the opera *Natalka Poltavka* by Ukrainian composer M. Lysenko are considered in the article. The opera is created according to Ivan Kotliarevskyi musical play of the same name. Both musical culture of Ukraine and also national art in general are reflected. The screened heritage of Ukrainian opera art reveals historical traditions of our artistic culture, since the Ukrainian opera phenomenon lies in the appealing to peculiarities of the national mentality, archetypes that form its principles.

Attention is paid to the issues of interartistic interaction, the coherence of aesthetic rules of various arts – musical theatre and the cinema. An interpretation of the opera work into the cinematographic one has taken place on the reason of melodramatic basis. The genre dominant of the plot is preserved in both screen versions.

The film directed by Ivan Kavaleridze has been shot in 1936 and is considered as the first Ukrainian film opera. The director emphasizes that the film *Natalka Poltavka* has been created with a clear intention to preserve the historical theatrical tradition in its production. Although the plastic space of this black-and-white film is conveyed in a realistic manner, being abundant in

photography on location and landscapes, everything is subordinated to the opera artistic conventionality and has somewhat aestheticized and ideal forms.

The television interpretation of this opera in 1978 yields to the screen version in a visual solution. Its world of subjects is too inclined to a naturalistic rendering of the Ukrainian countryside everyday life. The conventionality of opera resists such a combination, which finally likens an opera film to another genre – a concert film.

Acting is considered to be a strong side of the mentioned film. Dramatic artists, both celebrities (Nataliya Naum and Lev Perfilov) and debutants (Nataliya Sumska) have coloured this film with their outstanding acting style. The characters created by them have caught the fancy of the audience for many years.

Appealing to the previous practice of Ukrainian directors concerning the creation of such a phenomenon as film-opera actualizes the originality of Ukrainian culture, as well as its ability to retain its spiritual and artistic principles in the globalized world.

The work is written within the programme *Support of the Development of the Researches of Primary Importance*.

**Keywords:** opera *Natalka Poltavka*, Mykola Lysenko, interpretation, cinematography, screen version, melodrama.