

3. Гоголь Н. В. *Собрание сочинений: в 6 т. / Н. В. Гоголь.* – М. : Художественная литература, 1959. – Т. 6. – 564 с.
4. Грибоедов А. С. *Горе от ума / А. С. Грибоедов.* – М. : Художественная литература, 1936. – 176 с.
5. Грін А. К. Т. *Соленик / А. Грін.* – К. : Мистецтво, 1963. – 60 с.
6. Ленский Д. Т. *Водевиль / Д. Т. Ленский.* – М. : Художественная литература, 1937. – 254 с.
7. *Русский водевиль [сост. Н. Шантаренков].* – М. : Искусство, 1970. – 424 с.
8. *Русский водевиль [сост. В. В. Успенский].* – М. : Искусство, 1976. – Вып. 1. – 86 с.

**КАЛЕНИЧЕНКО О. ЖАНР ВОДЕВИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ К. Т. СОЛЕНИКА.** Рассматриваются особенности комического таланта К. Т. Соленика, отчетливо проявившие себя в жанре водевиля.

**Ключевые слова:** жанр, водевиль, образ, герой, комический талант.

**КАЛЕНИЧЕНКО О. ЖАНР ВОДЕВИЛЯ У ТВОРЧОСТІ К. Т. СОЛЕНИКА.** Розглядаються особливості комічного таланту К. Т. Соленика, що яскраво виявили себе у жанрі водевілю.

**Ключові слова:** жанр, водевіль, образ, герой, комічний талант.

**KALENYCHENKO O. VAUDEVILLE GENRE IN THE CREATIVE WORK OF K. T. SOLENYK.** In the article the peculiarities of K. T. Solenik's comic talent, that display itself distinct in a genre vaudeville.

**Keywords:** genre, vaudeville, image, hero, comic talent.

УДК 78.071.2 : 784

*Ван Чуньмей*

## **ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ ОПЕРНОГО ВЕРИЗМУ У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Актуальність теми даної статті обумовлена широкою популярністю опер композиторів-веристів у сучасному вокальному виконавстві – що, в свою чергу, ставить перед музикантом завдання осмислення художньої та стилістичної специфіки музики веризму та принципів її виконавського втілення.

**Мета** статті – виявлення своєрідності жіночих образів у творах оперного веризму та деяких особливостей вокального виконавства у зв'язку з естетичними принципами веристської опери.

Веризм в музичному мистецтві на рубежі 19–20 століть утворює самобутнє явище, яке значним чином вплинуло на розвиток європейського вокального виконавства. Виконання репертуару веристьської опери висунуло цілу плеяду вокалістів, які на найвищому художньому рівні втілили ідею нового розуміння музичного театру і виразних можливостей голосу. Як відомо, до кінця XIX ст. складається поняття про оперну майстерність, яка органічно поєднує у комплексі як вокальні, так й акторські навички. Тому й вимоги до виконавців (оркестру, хору, солістів) витікають з уявлень про оперний театр як мистецтво музично-драматичне.

Музичний театр Дж. Верді, який досягнув у своїй творчості вершин вокально-драматичної виразності, вимагав від співаків принципової напруги голосового апарату, більшої насиченості, потужності, барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на який лягло основне навантаження в кульмінаційних моментах не тільки в аріях, а й в речитативних епізодах. Це, в свою чергу, вимагало від співаків енергії, виразної декламації та рухливого в емоційному сенсі темпераменту.

Ця тенденція ще більше посилилася з виникненням нового стилістичного напрямку, що отримав назву «веризм», духовним батьком якого був відомий французький письменник Е. Золя. Веризм дуже вплинув на італійське драматичне мистецтво і, також, специфічно проявився в опері. Творчість молодих композиторів – П. Масканьї, Р. Леонкавалло та ін. – сформувала новий виконавський стиль у вокальному мистецтві.

Відомий літератор та глава італійського веризму Дж. Верга зробив вирішальний вплив на розвиток оперного мистецтва своєї країни. В сюжетах його творів на зміну історичним темам загальнолюдської значимості і великим героям приходять звичайна людина з народу, але яка наділена своїми індивідуальними почуттями і пристрастями. Змінюються і жанрові пріоритети оперного мистецтва: замість грандіозних вистав в традиціях великої опери народжується одноактна опера-новела. Але ж, як стверджує дослідник, «... незважаючи на етикетку «веризм», міцно наклеєну масовою публікою на творчість цих композиторів, можна сказати, що, по-перше, їх творчість зовсім не вичерпувалася поетикою веризму, і якщо у Масканьї та Леонкавалло з веризмом виявилися пов'язані їх кращі твори, то у Пуччіні – скоріше навпаки, найвидатніші опери, починаючи з «Богемі», в цю поетику так чи інакше не вкладалися. По-друге ж, веризм аж ніяк не ви-

значав розвиток італійської опери першої третини ХХ століття в бік її модернізації і оновлення всіх її параметрів» [1].

Особлива сторінка в історії оперного мистецтва належить творчості Дж. Пуччіні – композитора, який створив свій яскраво індивідуальний музичний театр, який багато в чому відрізняється від стилю багатьох сучасників. Його творчість справила значний вплив на розвиток оперного композиторського і виконавського мистецтва ХХ століття. Опери Дж. Пуччіні залучали провідних виконавців не тільки Італії, але й інших країн. Їм імпонувала мелодійна щедрість, глибока музично-психологічна характеристика героїв, можливість продемонструвати свою вокальну майстерність. Головне ж – за допомогою самотнього вокального інтонування та акторської майстерності виконавці створювали переконливі образи героїв опери. Видатний співак Дж. Джакоміні відмічав чудову якість музики італійського композитора: «Вокальний стиль Пуччіні інстинктивно тягне мій голос до співу, пуччінівська лінія сповнена мелодійної сили, яка захоплює спів за собою, полегшує і робить природним вибух емоцій» [2].

Середина ХХ ст. відзначена іменами співаків, що володіли блискучою вокальною технікою і високою артистичною майстерністю. Ці артистичні якості дозволили їм бути видатними інтерпретаторами вокальних партій як довердієвського періоду, так і музики Дж. Верді, Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Дж. Пуччіні та композиторів наступного періоду. Яскравим представником нового веристського виконавського стилю став Е. Карузо, яскравою вершиною його мистецтва була роль Каніо в опері Р. Леонкавалло «Паяци». Сучасники співака відзначали його дивовижну здатність змінювати тембр залежно від характеру вокальної партії. Поєднання надзвичайно потужного голосу, привабливого тембра, багатой емоційності робило виконання Карузо оригінальним та високо художнім. Творчість Е. Карузо вражає широтою репертуару: він співав партії у п'ятдесяти семи операх. Але ж, незважаючи на його твердження, що усі партії, що виконуються ним він любив в рівній мірі, найбільш вдалими були ті, які були з яскраво вираженим емоційним напруженням. Серед сузір'я співаків виділяється Б. Джилі – рідкісний ліричний тенор дуже великого діапазону з виключно чистим та ніжним тембром. Після смерті Е. Карузо він був зіркою Метрополітен-опера, у цьому прославленому театрі пройшли дванадцять років яскравою театральної діяльності співака. З постійним приголомшуючим успіхом він виконував партії Герцога, де Гріє, Рудольфа, Каварадоссі.

Одним з кращих співаків тієї епохи був Т. Руффо: до репертуару знаменитого драматичного баритона входило понад шістдесят творів. Найбільш улюбленими співаком були партії в операх Дж. Верді та композиторів-верістов. Сучасники відзначали його здатність використовувати різні фарби, які робили його голос то м'яким і «оксамитовим», то різким і металевим, дзвінким та холодним.

Нова течія в італійській музиці сформувала особливий виконавський стиль, характерними особливостями якого стали експресія, афектованість, мовне скандування. Ці виконавсько-стилістичні риси найбільш яскраво проявилися у Е. Кареллі – однієї з перших зірок веристського музичного театру. Співачка була яскравим зразком для багатьох вокалістів, що доторкнулися до творчості молодих композиторів-верістов. Кращими партіями Е. Кареллі були Сантуцца («Сільська честь»), Іріс («Ірис» П. Масканьї), Чіо-Чіо-сан, Тоска. Однак, водночас, саме у творчості цієї талановитої співачки з'явилися негативні риси стилю: натуралізм, деякий істеричний надрив, ридання, мовні вигуки та ін.

Відома співачка Т. даль Монте (справжнє ім'я Антонієтта Менегеллі) увійшла в історію вокального мистецтва першої половини ХХ ст. як сопрано широкого творчого діапазону, яка з успіхом виконувала партії колоратурного, ліричного та лірико-драматичного плану. Завдяки своїй талановитості, Т. даль Монте з незмінним успіхом виконувала твори В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, П. Масканьї, Р. Леонкавалло, у провідних театрах Італії, Європі та Америки. Формуванню співачки сприяли творчі контакти з видатними музикантами-співаками, композиторами, диригентами: з П. Масканьї, який з першого ж прослуховування високо оцінив професійні можливості співачки, Т. даль Монте працювала над партіями Лоли («Сільська честь») і Ладолетти («Ладолетта»), що завжди виконувалися з незмінним величезним успіхом.

Однією з перших в історії «спеціалісток» по веристському репертуару була Дж. Беллінчоні – відома виконавиця головних жіночих партій на прем'єрах більшості опер композиторів-верістов. Дж. Беллінчоні була першою Сантуццою в «Сільській честі». Для сучасного слухача, більш звичним є чути цю партію у виконанні співачок драматичного плану з голосами важкими і насиченими. Проте виконавський стиль Дж. Беллінчоні базувався на природних якостях її тембру: світлого і хвилястого, і ці характеристики дуже переконливо в художньо-

му плані втілювали пристрасність, поривчастість і «повноводність» масканієвського персонажу.

В репертуарі М. Оліверо переважали ролі в операх композиторів так званої «Молодої Школи», більш відомої під ярликом «веризму», як першого, так і другого її покоління: П. Масканьї, У. Джордано, Ф. Чилеа, і, звичайно, їх найбільш значного сучасника – Дж. Пуччіні, а також набагато менш популярного А. Каталані. М. Оліверо була неперевершеним інтерпретатором таких жіночих образів як Ірис в однойменній опері П. Масканьї, Федори, Мімі, Манон Леско, Тоски, Мадам Баттерфляй, Мінні в «Дівчині з Заходу», Жоржетти в «Плащі», Ліу в «Турандот», Валлі в однойменній опері А. Каталані, Катюші Маслової в «Воскресінні» Ф. Альфано, Франчески да Ріміні в однойменній опері Р. Дзандонаї. Ф. Чилеа, автор «Адрієнни Лекуврер», вважав її кращою виконавицею ролі Адрієнни, тому не випадково цю співачку часто називають «королевою веризму».

«Виразність, виразність! Ось ключ до розуміння мистецтва Оліверо. Цю співачку ніколи не цікавили власне ноти, сольфеджування. Вона була найвидатнішою, вже можна сказати великою, співачкою-актрисою двадцятого століття. Оліверо перш за все прагнула до створення персонажа. Навіть не бачивши гри Оліверо, а тільки слухаючи записи, ви маєте можливість в найдрібніших деталях «побачити» героїню, якій вона дарує свій голос, будь то Манон Масне, Тоска Пуччіні або Адрієнна Чилеа, з якою найчастіше асоціюється мистецтво Магди Оліверо» [3].

М. Френі – співачка великих й масштабних партій, її красиве і гнучке сопрано дозволило їй виконувати найскладніші партії в, основному, італійського репертуару. Особливо ж виразна й переконлива М. Френі в операх Дж. Пуччіні. Саме образ Тоски особливо виділяється з репертуару співачки. Манон Леско – ще одна партія, яка довела, що М. Френі є видатним інтерпретатором опер Дж. Пуччіні. У трактовці співачки героїня опери спочатку легковажна, вона не знає жодних неприємностей, але ж у фіналі ми бачимо її зовсім іншою: вона надламана, пізнала горе і всю тяжкість цього світу, а між усім цим головує високе почуття її любові. М.Френі демонструє в цій партії справжню трагедійну концепцію художнього задуму композитора, і фінальна арія героїні звучить як реквієм за втраченими ілюзіями.

«Пані-метелик» М. Френі вирізняється серед її оперних героїнь оригінальним східним колоритом, а серед оточуючих її персонажів по

дії, у тому числі співвітчизників, дитячою красою і дитячою щирістю жіночої душі. У характеристиці Чіо-Чіо-сан відразу виділяються два пласти інтонаційних наповнень: «екзотичний», що зв'язує її з «ляльково-церемоніальним» світом родичів, і одночасно відмінний від них мотив душевної щирості, що йде від її головного лейтмотиву.

Через свого чоловіка, болгарина Н. Гяурова, італійська оперна зірка М. Френі стикнулася з російською школою, ставши одночасно однією з найбільш знаменитих виконавиць партії Чіо-Чіо-сан. Найбільше відоме її виконання партії Чіо-Чіо-сан в партнерстві з П. Домінго і під керуванням Г. фон Караяна 1974 року. Цей варіант інтерпретації образу героїні акцентує саме трагічний пафос опери, «приглушаючи» дитячі проявлення героїні в першій картині першого акту. У виконанні М. Френі сила і зрілість душі Чіо-Чіо-сан помітна з першої її появи, чому сприяє і пластика рухів співачки, стриманих і надзвичайно «опуклих», але найбільше – голос, з потужними нотами в нижньому і блискучим характером верхів. І ще: М. Френі значно підкреслює темпові контрасти в співі, тим самим вносячи емоційне «дихання» в партію, співвідносне з класикою європейської опери.

Як відомо, успіх опери Дж. Пуччіні, після скандального провалу в La Scala в 1904 році, визначений був виконанням ролі Чіо-Чіо-сан великою українською співачкою Соломією Крушельницькою. І надалі найбільш блискучі постановки опер Дж. Пуччіні, і «Мадам Баттерфляй» зокрема, здійснювалися силами співачок Південної та Східної Європи. Так, прославилася в операх композитора одна з найвідоміших співачок ХХ ст. болгарка Люба Велич, а також її співвітчизниця Раїна Кабаїванска, для якої три ролі пуччінієвського репертуару в операх «Манон Леско», «Тоска» і «Мадам Баттерфляй» визначили головну лінію її творчих досягнень на славнозвісних сценах театрів світу. Р. Кабаїванська дотого ж є професором Музичної академії Киджі і веде майстер-клас по операх Дж. Пуччіні.

Веризм, як відомо, склався на базі провінціальної гілки сицилійської культури, в якій з науковою достовірністю відтворювалися не лише мовні «недосконаlostі» віддалених від літературних стереотипів вираження. Найбільше оригінальність підходу проступала в тому, що в творах діяли персонажі, поведінка яких не вкладалося в реалістично-романтичну «дихотомію»: добро – зло, вірне – невірне, високе – низьке й т. і. Ці персонажі виявлялися індивідуально-особистим результатом сукупності соціальних відносин і уяв-

лень, які несли печатку моральної відповідальності за свої вчинки. І цей момент принципово «обходив» соціально регламентовані поведінкові стереотипи «цивілізованого» суспільства. В цьому випадку «правда характеру» утворює основну якість романтично-реалістичної драми, яка в веристському театрі відсувається прийнятою типологією соціальних відносин, які не залишають місця індивідуальній психології. Тому веристський герой – часто з дитячими рисами характеру, нероздумуючий, що приймає поведінкові стереотипи як єдино можливу «правду життя», навіть якщо це смертельно небезпечно.

Таким є «безумовний» патріотизм Каварадоссі, нескінченна відданість своєму обранцеві Тоски та дівчинки-жінки Чіо-Чіо-сан у Дж. Пуччіні – і ознаки таких характерів визрівали в творах Дж. Верді, розквітаючи пишним цвітом в творах композиторів-верістов.

Героїня драми В. Сарду «Федора», яка знайшла своє високе музичне втілення в однойменній опері У. Джордано (лібрето А. Колаутті, автора «Адрієнни Лекуврер» для Ф. Чилеа), була представлена на сцені міланського театру Лірико 17 листопада 1898 року. «Тоска» Дж. Пуччіні, що з'явилася через два роки, і «Федора» У. Джордано, незважаючи на відмінність епох і країн, принципово схожі: в центрі драми – сильна, пристрасна, імпульсивна жінка. Також присутній факт зради, хоча і з різних мотивів (Тоска видає Анджелотті, не в силах витримати страждань коханого Маріо; Федора видає Лоріса поліції, знаючи, що він убивця її нареченого). Наявна і помірна присутність політики (в «Тосці» мова йде про битву при Маренго, в «Федорі» – про рух нігілістів і про замах на життя царя). В обох творах значну драматургічну роль відіграє фінальне самогубство героїні.

Так, перебільшений характер драматургії В. Сарду ідеально відповідав потребам «веризму в історичних костюмах». «Федора», перш за все, – опера про Неї і про Нього. У центрі подій – любов, що розуміється як чуттєва пристрасть, іноді на межі божевілля, яке губить людину. Неодмінними атрибутами такого почуття стають такі ситуаційні атрибути як секретні листи, доноси, постріли, на першому плані у розкритті образу персонажів – честь, помста. На сцені завжди в центрі головні герої, Чоловік й Жінка – Федора і Лоріс, спочатку вони вороги, а потім коханці. І розмова між ними йде тільки про дві речі: Любов і Смерть.

Все інше, що їх оточує, стає лише другорядним фоном: і аристократичний будинок в Петербурзі в першій дії, і паризький салон

в другому, і швейцарський пейзаж у третьому. У головних героїв є знайомі: то весела кокетка графиня Ольга і дипломат Де Сирьє (знаменита арія «La donna russa» [«Російська жінка»], яка присвячена їй). Оточення Федори і Лоріса виписано композитором із явною майстерністю, кожен з них з яскраво вираженим характером, що контрастує один до одного. Але вони стають явно другорядними персонажами, другорядними драматургічними одиницями, тому що поряд з ними «у правді життя» існують, люблять, ненавидять, мстять і вмирають Чоловік і Жінка – Лоріс і Федора.

Тут доречно згадати деякі принципи творчості Луїджі Капуано – першого теоретика і визнанного провідника веристського напрямку в італійській літературі. Він захоплювався конкретним завданням: у всіх подробицях показати складний взаємозв'язок чинників соціального і фізіологічного порядку, які формують внутрішній світ окремої особистості, її психологічний склад і навіть всю її особистість. По цьому художньому принципу будуються, наприклад, такі його твори як роман «Джачінта» (1879), серія новел «Жіночі профілі» (1877) і збірка оповідань «Селянка» (1894). У передмові до своєї новели «Жіночі профілі» письменник говорить, що почуття і пристрасті його персонажів та їхнє достовірне зображення покликані створювати у читача відчуття правди. Новели являються собою психологічні портрети різних жінок. Л. Капуано вивчає жіночу психологію у взаємодії з фізіологією, пояснюючи порів душі фізіологічними імпульсами.

Його роман «Джачінта», з присвятою видатному представнику натуралізму у французькій літературі Е. Золя, став першим веристським романом в італійській літературі. Л. Капуано ставив своєю метою аналізування пристрасті без романтичного ореолу: «Вівчії пристрасть щіру, хоча і дивно, навіть патологічну» [4, с. 85], тобто досліджувати пристрасть у зв'язку з фізіологією. В Італії в цей час, як відомо, активно розвивається експериментальна й так звана «фізіологічна психологія», яка вивчає психіку невід'ємно від життя людського організму. Л. Капуано також звертається до постулатів «фізіологічної психології», що значно допомагає йому пояснити вчинки і дії його героїні.

Повертаючись до музичного веризму, до опери У. Джордано, стверджуємо, що Федора безсумнівно «відображає» прокоментовані вище ідеї. Вона – фатальна жінка, яка кохає і ненавидить до самозабуття, вона слухняна тільки інстинкту, тому ігнорує наслідки своїх життєвих кроків. І тільки тому вона стає шпигункою, агентом царської поліції.



Образ Федори завжди захоплював багатьох співачок, але ж він вимагає від сопрано досить міцного голосу, щоб можна було витримати нелегку теситуру партії: майже цілком центральну, що вимагає відмінної фізичної форми й витривалості (аріозо героїні «*Pro begli occhi lucenti*») («Про прекрасні сяючі очі»). Нелегким є і вокальний стиль У. Джордано в цій опері: вокальна мелодика будується на коротких фразах, немає жодної арії у звичному розумінні навіть у головній героїні.

Роль російської княгині приваблює лірико-драматичні і драматичні сопрано, і серед них немало зірок першої величини. Наприклад, Р. Скотто, яка у 1960–80-ті роки виконувала дуже важкий драматичний репертуар: саме тоді Р. Скотто співає майже всього Дж. Пуччіні, а також складні партії Норми, Леді Макбет, Анни Болейн, Джоконди, Адрієнни Лекуввер, Франчески в однойменній опері Р. Дзандонаї.

Вершиною творчості У. Джордано вважається «*Андре Шеньє*», але така мало виконувана в Україні його опера «*Сибір*» нітрохи не поступається класичному зразку творчості італійського автора за багатством мелодики, оркестровим щедротам і красу, і складністю вокальних партій. Світову прем'єру в «*Ла Скала*» співали Р. Сторк (перша виконавиця партії Баттерфляй), Дж. Дзанателло і Дж. де Лука. Деякі сучасні критики стверджують, що «...у певному сенсі “Сибір” можна назвати квітнессенцією естетичних устремлінь музичного веризму» [5]. Невипадковим, мабуть, був успіх цієї опери в перші десятиліття ХХ ст. – музика опери відображала неабияку силу почуттів, її визначали як дуже «людську» і сильну, яка здатна зворушити, незважаючи на всю екзальтацію, найтонші струни людської душі. І, в першу чергу, цьому сприяв головний задум автора показати на сцені сильний жіночий характер (головна героїня Стефанія), який живе своїми інстинктами і, водночас, зберігає чистоту та високість людської природи.

Пізніше в цій опері виступали М. Канільо – видатна Тоска, вона спиралася у своєму вокальному мистецтві на інстинкт і внутрішні імпульси. Ця інстинктивність та імпульсивність на диво послужили їй при створенні образів Тоски і Сантуцці. Такий взаємозв'язок «фізичного» та «естетичного» в процесі музично-художньої творчості представляє величезний інтерес для тих, хто вивчає фізіологію вокалу в її зв'язку з людськими інстинктами, характерами і темпераментами. Для цієї співачки дуже було характерно переконливо передавати героїчний запал, її вокал часто переповнювала екзальтація.

**ВИСНОВКИ.** Стилiстичнi особливостi веристської концепцiї музичного театру обумовлюють своєрiднiсть вокально-спiвочої культури на рубежi ХІХ–ХХ столiттв. У виконавській творчостi видатних спiвачок цього перiоду складається музично-художнiй вигляд жiночих образiв оперного веризму, який становить самобутню i яскраву гiлку свiтового музичного мистецтва.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Кириллина Л. *Итальянская опера первой трети XX столетия: не только веризм* [електронний ресурс] / Л. Кириллина. – Режим доступа : <http://www.2Israel-music.com / Opera-XX.htm>.
2. Сорокина И. *Джузеппе Джакомини* [електронний ресурс] / И. Сорокина. – Режим доступа : <http://belcanto.ru/giacomini.html>
3. Сорокина И. *Магда Оливеро – «королева веризма»* [електронний ресурс] / И. Сорокина. – Режим доступа : <http://www.operanews.ru/olivero.html>
4. Бояджиев Г. *От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров* / Г. Бояджиев. – М. : Просвещение, 1988. – 351 с.
5. Матусевич А. *Веристская сибиряда «Геликона»* [електронний ресурс] / А. Матусевич. – Режим доступа : <http://belcanto.ru/06052501.html>

**ВАН ЧУНЬМЕЙ. ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ ОПЕРНОГО ВЕРИЗМУ У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ.** У статті розглядаються художньо-естетичні принципи музичного веризму, який склав певний етап у еволюції європейського вокального виконавства. Образно-змістовна своєрідність жiночих характерiв в операх композиторiв-веристiв спiвiдноситься з творчiстю вiдомих спiвачок, якi увiйшли в iсторiю вокального мистецтва як видатнi iнтерпретатори веристської музики.

**Ключові слова:** веризм, жiночий образ, характер, вокальний стиль.

**ВАН ЧУНЬМЕЙ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ ОПЕРНОГО ВЕРИЗМА В ВОКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ.** В статье рассматриваются художественно-эстетические принципы музыкального веризма, которые явились определённым этапом в эволюции европейского вокального исполнительства. Образно-содержательное своеобразие женских характеров в операх композиторов-веристов соотносится с творчеством известных певиц, которые вошли в историю вокального искусства как выдающиеся интерпретаторы веристской музыки.

**Ключевые слова:** веризм, женский образ, характер, вокальный стиль.

**VAN CHUN'MEY. AN ARTISTIC SPECIFIC OF WOMANISH APPEARANCES OF OPERA VERISMO IN THE VOCAL CARRYING.** Artistic-aesthet-

*ic principles of musical verismo, which were the certain stage in the evolution of the European vocal carrying out, are examined in the article. Vivid-rich in content originality of womanish characters in operas of composers of verismo is correlated with creation of the known singers which entered in history of vocal art as prominent interpreters of verismo music.*

**Keywords:** *verismo, woman character, character, vocal style.*