

УДК 792.54

DOI: 10.34670/AR.2026.53.37.017

Особенности формирования исполнительской интерпретации женских художественных образов в опере В.А. Моцарта «Cosi fan tutte»

Печникова Татьяна Евгеньевна

Заслуженная артистка России, старший преподаватель,
Российская академия музыки им. Гнесиных,
121069, Российская Федерация, Москва, ул. Поварская, 30/36;
e-mail: tpechnikova@mail.ru

Аннотация

Настоящая статья посвящена проблеме формирования исполнительской интерпретации женских образов в опере В.А. Моцарта «Cosi fan tutte» («Так поступают все»). В центре внимания находятся две центральные героини — Фьордилиджи и Дорабелла, чьи партии представляют собой уникальный синтез вокальной виртуозности и психологической глубины. В работе рассматривается эволюция взглядов театральной общественности на оперу (от премьерного провала до признания шедевром музыкальной драматургии), а также анализируются методологические подходы к созданию сценического образа. Особое место уделено сравнению исполнительских трактовок в контексте полемики между аутентичным и авангардным режиссерским прочтением партитуры. Автор приходит к выводу, что формирование убедительной интерпретации женских образов требует от исполнителя не только блестящей вокальной техники, но и глубокого понимания стилистики моцартовского театра, владения методом действенного анализа и способности к художественному синтезу музыкального и сценического начал.

Для цитирования в научных исследованиях

Печникова Т.Е. Особенности формирования исполнительской интерпретации женских художественных образов в опере В.А. Моцарта «Cosi fan tutte» // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 2А. С. 199-208. DOI: 10.34670/AR.2026.53.37.017

Ключевые слова

Музыкальный театр, В.А. Моцарт, событийный ряд, партия, роль, художественный образ, опера, академическое пение, «Так поступают все» (Cosi fan tutte), исполнительская интерпретация, управление рисками, методология исследования.

Введение

Размышляя о природе оперного искусства Вольфганга Амадея Моцарта, многие ученые искусствоведы сходятся во мнении о том, что композитору, удалось сочетать в своих партитурах, казалось бы, несочетаемые вещи: виртуозную легкость письма и глубочайший психологизм, традиции итальянской оперы и «остроту драматургической мысли родной эпохи» [Луцкер, Сусидко, 2008, с. 104]. И, пожалуй, ни одно произведение композитора не вызывает столько споров и не предлагает столь широкого поля для интерпретации, как опера «*Così fan tutte*», написанная на либретто знаменитого Лоренцо да Понте. С момента своей премьеры в 1790 году эта опера прошла удивительный путь – от обвинений в аморальности и легковесности до признания одним из самых совершенных творений мастера, где за внешней комедийностью, в стиле *del'Arte*, скрывается подлинная человеческая драма.

Основная часть

Сегодня, когда «Так поступают все» прочно вошла в репертуар ведущих мировых театров – от аутентичных постановок Цюрихской оперы под управлением Николауса Арнонкура до радикальных режиссерских экспериментов Михаэля Ханеке в Мадриде. Однако в данном контексте проблема интерпретации приобретает особую остроту. Каждая новая постановка неизбежно ставит перед исполнителями вопрос о границах дозволенного: где заканчивается бережное отношение к авторскому тексту и начинается произвол режиссера, способный не просто осовременить сюжет, но и коренным образом изменить саму суть характеров, созданных Моцартом?

В центре нашего внимания закономерно оказываются женские художественные образы – Фьордилиджи и Дорабеллы. Эти партии-роли представляют собой уникальный сплав вокальной виртуозности и психологической глубины, требуя от певиц не просто блестящей техники, но и подлинного актерского мастерства. Диапазон более двух октав, обилие фиоритур, драматически насыщенные речитативы – все это делает работу над образами сестер серьезным испытанием для любой вокалистки. И вместе с тем, именно эти партии дают исполнительницам редкую возможность раскрыть всю палитру своих возможностей, продемонстрировать не только красоту голоса, но и способность к тонкому психологическому рисунку роли.

Обращаясь к научной литературе, мы обнаруживаем, что, несмотря на обилие исследований, посвященных творчеству В.А. Моцарта, проблема сценического воплощения его героинь в единстве музыкального и драматического начал остается недостаточно разработанной. Труды М.С. Друскина, Ю.В. Келдыша, Б.В. Левика закладывают прочный фундамент для понимания стилистики моцартовской оперы, работы Г.В. Чичерина и П.И. Луцкера раскрывают философские аспекты его творчества [Луцкер, Сусидко, 2008, с. 104]. Особую ценность для нас представляют исследования в области вокальной методики Л.Б. Дмитриева, а также театральная школа К.С. Станиславского, развитая в трудах М.О. Кнебель, Г.А. Товстоногова и Б.А. Покровского [Станиславский, 1935]. Именно метод действенного анализа позволяет рассматривать партию-роль не как статичный набор нот, а как живую, развивающуюся структуру, где каждое музыкальное событие неразрывно связано с изменением внутреннего состояния персонажа.

Многие исследователи все чаще обращают внимание на то, что режиссерская концепция спектакля напрямую влияет на качество вокального исполнения. Когда певица вынуждена

существовать в мизансценах, противоречащих природе моцартовского звукоизвлечения, или решать дополнительные актерские задачи, вступающие в конфликт с музыкальной драматургией, страдает прежде всего вокальная сторона – теряется чистота интонации, кантилена, способность к филировке звука.

Приступая к исследованию, мы поставили перед собой задачу выявить те закономерности, которые помогают певице найти органичный синтез между вокальной партией и сценическим существованием. Нам представляется важным рассмотреть историко-культурный контекст создания оперы, поскольку без понимания эстетики Просвещения, без знакомства с тем, как строились взаимоотношения В.А. Моцарта с его первыми исполнительницами, трудно проникнуть в природу написанных им партий-ролей. Известно, например, что композитор создавал свои оперы под конкретных певцов, учитывая особенности их голосов и, что не менее важно, их сценические возможности. Партия Фьордилиджи, предназначенная для Адрианы Феррарезе, с ее уникальным диапазоном и способностью к резким переходам из нижнего регистра в верхний, во многом определила ту самую «карикатурную» манеру исполнительства, которая, по словам некоторых исследователей, должна была подчеркнуть комизм конфликтной драматической ситуации. Все вышесказанное при этом нисколько не умаляет искренности чувств героини.

Музыкальный анализ партий Фьордилиджи и Дорабеллы открывает удивительную картину. Моцарт, оставаясь в рамках классической гармонии и формы, создает поразительно индивидуализированные характеристики художественных образов влюбленных молодых девушек. Дуэт «Ah guarda sorella» из первого действия не просто знакомит нас с сестрами – он задает определенный тип взаимоотношений, иллюстрируя особенности внешней и внутренней характерности героинь. И вместе с тем, постепенно в их партиях проступают и индивидуальные черты: Дорабелла более импульсивна и открыта новым впечатлениям, Фьордилиджи – более меланхолична и склонна к внутренней борьбе, что с особой силой проявляется в ее знаменитой арии «Per pietà, ben mio, perdona».

Знаменитая ария «Come scoglio» представляет собой, пожалуй, один из самых ярких примеров моцартовской иронии. Внешне это гневная отповедь, демонстрация непоколебимой верности. Однако заложенная в нее автором чрезмерная патетика, изобилие в вокальной партии широких интервальных скачков и виртуозных пассажей создают тот самый эффект «карикуры», о котором писали многие исследователи. Фьордилиджи слишком старается убедить всех (и прежде всего себя) в своей непоколебимости, и это внутреннее сомнение становится тем самым «зерном» роли (если мыслить по «Системе» К.С. Станиславского). Исполнительница должна найти ту грань, за которой искренность переходит в преувеличение, сохранив при этом безупречный вокальный рисунок партии.

Особую роль в формировании интерпретации играет работа над ансамблями. В операх В.А. Моцарта ансамбль – это не просто совместное пение, а самый сложный событийно-драматургический «узел», где одновременно звучат разные, подчас противоположные эмоции главных героев. Терцет «Soave sia il vento» с его завораживающей красотой мелодии скрывает за собой трагическую иронию: женщины молятся о благополучном плавании своих женихов, не зная, что те никуда не уплыли, а возрастной циник Дон Альфонсо, чья басовая партия звучит отдельно, прекрасно иллюстрирует, что старик осведомлен об обмане. Певицам необходимо передать эту двойственность: искренность молитвы и одновременно ту наивность, которая делает их столь уязвимыми перед предстоящим испытанием.

Сравнивая различные исполнительские трактовки – от эталонной записи под управлением Николауса Арнонкура с Эдитой Груберовой до более современных прочтений Сюзанны Филипс

в постановке Метрополитен-оперы, мы наблюдаем широкий спектр интерпретационных решений. Э. Груберова создает образ более сильной, решительной женщины, чье падение от этого кажется еще более драматичным. Ее Фьордилиджи – это личность, привыкшая контролировать свои эмоции, и крушение этого контроля становится подлинной трагедией. Филипс, напротив, акцентирует юность, наивность и ранимость героини, делая ее падение почти неизбежным следствием ее неопытности. Оба подхода имеют право на существование, оба убедительны по-своему, но каждый требует от певицы владения определенным набором вокальных и актерских средств художественного выражения.

Особого внимания заслуживает постановка Михаэля Ханеке в Мадриде, представляющая радикально иной подход к интерпретации. Режиссер сознательно создает эффект отчуждения, смешивая костюмы XVIII и XXI веков, подчеркивая неестественность, наигранность чувств молодых людей. Однако, такое режиссерское решение вступает в противоречие с природой моцартовской музыки, требуя от певиц практического воплощения актерских задач, которые мешают свободному звукоизвлечению. В результате страдает вокальная сторона: теряется ровность звучания, чистота интонации, способность к кантилене.

Закономерно возникает вопрос: каким же должен быть путь певицы к созданию убедительного образа моцартовской героини? Опираясь на традиции русской вокальной школы и метод действенного анализа, мы приходим к выводу о необходимости последовательной, многоступенчатой работы. Начинать следует с глубокого изучения исторического контекста и драматургической линии персонажа, выявления событийного ряда, определения сквозного действия и сверхзадачи спектакля. Параллельно должна идти кропотливая работа над вокальной техникой: развитием диапазона, выравниванием регистров, отработкой пассажей и фиоритур, освоением различных штрихов и динамических оттенков. И лишь затем, когда вокальная партия освоена настолько, что не требует постоянного технического контроля, можно переходить к поиску органичного сценического существования, когда каждое движение, каждый жест становится не помехой, а помощью в рождении необходимого инструментально-певческого звука.

Практические рекомендации, которые мы находим у признанных мастеров вокальной педагогики — Г. Ниссен-Саломан, И. Прянишникова, А. Безант – сохраняют свою актуальность и сегодня [Дмитриев, 2004, с. 35]. Упражнения для развития грудного регистра, работа над филировкой звука, ежедневная тренировка трелей – все это составляет необходимый фундамент, без которого невозможно приступить к созданию полноценного художественного образа. Однако важно помнить, что техническое совершенство – лишь средство, но не цель. Конечная цель актера-певца – донести до зрителя ту удивительную глубину, которая скрыта за внешней легкостью моцартовской музыки, показать, что его героини – не просто марионетки в руках циника-философа, а живые люди со своими слабостями, сомнениями и подлинными чувствами.

Постижение художественной природы образов Фьордилиджи и Дорабеллы невозможно без обращения певиц к тем внутренним механизмам, которые движут поступками персонажей, определяют эволюцию их характеров на протяжении оперного действия. В поисках адекватного исследовательского инструментария мы обратились к методу действенного анализа, разработанному К.С. Станиславским и впоследствии развитому в трудах М.О. Кнебель, Г.А. Товстоногова и Б. А. Покровского [Кнебель, 2005]. Этот метод, как известно, исходит из принципиального положения: подлинная жизнь сценического образа раскрывается не в декларациях чувств героев, а в конкретных поступках, в тех событиях, которые меняют поведение персонажа и движут его по направлению к «сверхзадаче» [Кнебель, 1970, с. 44]

спектакля. Применительно к оперному искусству, где музыкальное развитие неразрывно связано со сценическим действием, такой подход приобретает особую значимость, позволяя увидеть за последовательностью вокальных номеров живую ткань человеческих взаимоотношений.

Обратимся к либретто оперы и попытаемся выстроить событийный ряд спектакля, определяющий судьбы обеих героинь в процессе развития музыкальной и текстовой драматургии. Вслед за Г.А. Товстоноговым, мы различаем несколько уровней событий – от исходного, лежащего за пределами сюжета, до главного, в котором раскрывается итоговый смысл происходящего. Для Фьордилиджи исходным событием становится само ожидание встречи с возлюбленным, то состояние счастливого предвкушения, в котором мы застаем ее в начале оперы. Основное событие – известие об отъезде Гульельмо – не просто огорчает героиню, но запускает механизм испытания, которому суждено изменить всё. В квинтете «*Di scrivermi ogni giorno*» мы слышим не только искреннюю печаль, но и ту особую интонацию, которая позже позволит Дону Альфонсо торжествовать: слишком пылкие клятвы, слишком театральные жесты выдают внутреннюю неуверенность, которую В.А. Моцарт, гениально отображает в музыке с удивительной точностью.

Центральное событие в партии Фьордилиджи наступает тогда, когда в ее жизни появляется альтернатива – переодетый Феррандо, настойчиво добивающийся ее расположения. Здесь важно понять: героиня не сразу поддается искушению. Ее знаменитая ария «*Come scoglio*» – это отчаянная попытка утвердить собственную непоколебимость, убедить себя в том, что никакая буря не способна поколебать ее верность. Однако сама музыка, с ее преувеличенной патетикой, с ее почти карикатурными скачками на широкие интервалы, выдает обратное: чем громче Фьордилиджи демонстрирует свою стойкость и сопротивление предлагаемым обстоятельствам, тем очевиднее становятся ее сомнения в собственных чувствах для внимательного слушателя. Эта двойственность, заложенная В.А. Моцартом в самой ткани вокальной партии, становится ключом к пониманию художественного образа.

Кульминационное событие для обеих сестер связано с арией Деспины «*Una donna a quindici anni*». Служанка (третий женский художественный образ, персонаж второго плана), вовлеченная в интригу Дона Альфонсо, предлагает девушкам простую и соблазнительную идею: ничего страшного не случится, если они немного пофлиртуют с «новыми» молодыми людьми. Важно подчеркнуть, что Моцарт не дает прямого осуждения этой позиции – музыка арии искрится юмором, изяществом, жизнерадостностью. И сестры, каждая по-своему, поддаются этому искушению. Дорабелла делает это легко и естественно, следуя своей более импульсивной натуре. Фьордилиджи сопротивляется дольше вниманию настойчивых ухажеров, и в этом ее принципиальное отличие от сестры.

Финальное событие – «разоблачение обмана», застаёт героинь врасплох. Они оказываются перед лицом собственной измены, и здесь В.А. Моцарт вновь демонстрирует удивительное драматургическое «проникновение» в женскую психологию. Фьордилиджи не пытается оправдываться, она принимает вину на себя, и в этом ее нравственная высота. Главное событие – «воссоединение пар», происходит не как механическое возвращение к исходной точке, но как новый этап отношений, прошедших через испытание и, возможно, обретших большую глубину. Дон Альфонсо произносит свою знаменитую фразу «*Così fan tutte*», но музыка финала, с ее просветленным звучанием, говорит о большем, чем просто циничный вывод о женском непостоянстве.

Обратимся теперь к партии-роли Дорабеллы, которая при внешнем сходстве с сестрой демонстрирует совершенно иную внутреннюю динамику. Исходное событие для нее – то же

ожидание встречи с возлюбленным, но в дуэте «Ah guarda sorella» мы уже слышим различие: Дорабелла более непосредственна, ее музыкальный язык менее чувственен. Она скорее подхватывает и развивает интонации сестры, чем инициирует собственные темы. Основное событие – «известие об отъезде Феррандо», вызывает у нее не столько глубокое переживание, сколько бурную, но поверхностную реакцию, что подтверждается характером ее арии «Ah scostati».

Центральное событие в партии-роли Дорабеллы разворачивается стремительнее. Она быстрее поддается уговорам Деспины, легче соглашается на флирт и в дуэте «Prendero quell brunettino» демонстрирует полную готовность к новым отношениям. Здесь важно отметить, что Моцарт не осуждает свою героиню — напротив, ее музыка сохраняет ту же изящную легкость, что и в начале оперы. Дорабелла не мучается сомнениями, не ведет внутренней борьбы, она просто живет, следуя своей природе. И в этом, возможно, заключается особая правда этого образа.

Кульминация для Дорабеллы наступает в сцене с Гульельмо, где она дарит «албанцу» портрет Феррандо. Символический смысл этого жеста очевиден: происходит окончательное замещение одного объекта любви другим. Но и здесь В.А. Моцарт избегает морализаторства, предоставляя зрителю самому делать выводы. Финальное событие – «возвращение Феррандо», застаёт Дорабеллу врасплох, но ее раскаяние звучит иначе, чем у сестры: в нем меньше глубины, больше растерянности. И тем не менее, главное событие – воссоединение с возлюбленным – для нее столь же органично, как и для Фьордилиджи.

Сравнивая событийные ряды обеих героинь, мы приходим к важному наблюдению. Моцарт создает два контрастных типа женского характера, но не противопоставляет их, а показывает, как равноправные единицы человеческой природы. Фьордилиджи с ее рефлексией, внутренней борьбой, способностью к глубокому переживанию вины оказывается не «лучше» и не «хуже» Дорабеллы с ее непосредственностью и легкостью. Они просто разные, и именно это разнообразие составляет главное богатство оперы.

Понимание событийной природы образов неизбежно подводит нас к вопросу о том, как драматургические задачи преломляются в конкретных вокально-технических требованиях, предъявляемых к исполнительницам. Партия-роль Фьордилиджи, написанная для сопрано с диапазоном более двух октав, представляет собой одну из сложнейших в моцартовском репертуаре. Сочный грудной регистр, требующий особой осторожности в обращении, легкое и звонкое верхнее звучание, обилие широких интервалов и виртуозных пассажей – все это работает на создание многомерного образа, совмещающего внешнюю решительность с внутренней неуверенностью.

Особого разговора заслуживает ария «Come scoglio», вокруг которой в исследовательской литературе сложилось немало легенд. Одна из них, восходящая к музыкальному критику Вильяму Манну, утверждает, что В.А. Моцарт, недовольный вокальной манерой первой исполнительницы партии Адрианы Феррарезе, намеренно насытил арию частыми переходами из нижнего регистра в верхний, чтобы заставить певицу на сцене постоянно кивать головой, подобно курице, клюющей зерна. Правдивость этой истории трудно проверить, но она точно схватывает главное: в самой структуре вокальной партии заложен комический эффект, который не должен, однако, разрушать искренности переживания исполнительницы. Задача певицы – найти ту грань, за которой преувеличенная патетика становится не пародией, а именно свидетельством внутренней борьбы героини, пытающейся убедить всех в своей непоколебимости.

Вторая ария Фьордилиджи – «*Per pietà, ben mio, perdona*», представляет собой полную противоположность первому вокальному номеру сестер. Здесь господствует кантилена, долгое льющееся дыхание, тончайшие динамические оттенки. Диапазон арии по-прежнему широк, скачки столь же рискованны, но характер звука певческой мелодии иной – не декларативный, а исповедальный. В сопровождении двух валторн, создающих в оркестре особую тембровую атмосферу, голос певицы должен обрести те теплые, глубинные краски, которые передают состояние человека, оставшегося наедине со своей совестью. Важно отметить, что именно эта ария, а не первая, становится подлинным центром партии, точкой, где раскрывается самая суть характера Фьордилиджи.

Партия-роль Дорабеллы, предназначенная для меццо-сопрано, при внешней легкости также таит немало сложностей. Ее ария «*E amore un ladroncello*» требует от певицы не только виртуозного владения колоратурой, но и умения передать игривый, даже чуть кокетливый характер героини, который, однако, не должен переходить в откровенную вульгарность. Здесь важно найти ту меру изящества, которая соответствует моцартовскому стилю и не разрушает художественный образ молодой девушки из благородной семьи.

Ансамбли, которыми так богата опера, представляют собой особую сферу требований к певицам. В дуэте «*Ah guarda sorella*» голоса сестер должны звучать в идеальном консонансе, создавая впечатление неразрывной внутренней связи главных героинь. В терцете «*Soave sia il vento*» – одном из совершеннейших созданий Моцарта – задача усложняется: к гармонии женских голосов добавляется басовая партия Дона Альфонсо, и певицам необходимо сохранить чистоту ансамбля, не теряя при этом индивидуальной выразительности. Каждая фраза должна быть не просто спета, но прожита, наполнена тем особым смыслом, который возникает из событийного контекста.

Многообразие исполнительских подходов к партиям Фьордилиджи и Дорабеллы открывает широкое поле для сравнительного анализа. Обратимся к нескольким знаковым интерпретациям, каждая из которых по-своему раскрывает возможности и границы прочтения моцартовских образов.

Эталонной для многих исследователей остается постановка Жана-Пьера Поннеля 1988 года, осуществленная под музыкальным руководством Николауса Арнокура. Партию Фьордилиджи в этом фильме-опере исполнила Эдита Груберова – певица, чей голос, легкий и подвижный, сохранял при этом редкую способность к драматической выразительности. Э. Груберова создала образ сильной, решительной женщины, чье падение (в финале оперы) от этого кажется еще более трагичным. В арии «*Come scoglio*» она демонстрирует безупречную технику, но за внешней виртуозностью слышится та самая внутренняя неуверенность, которая делает образ живым и объемным. В «*Per pietà*» певица находит удивительные тембральные краски, переходя от томного, почти интимного *piano* к полному, насыщенному звучанию в кульминационных моментах. Важно отметить, что Н. Арнокур, известный своей приверженностью аутентичному исполнительству, не требует от певицы отказа от вибрато или намеренного обеднения тембра. Напротив, в его интерпретации моцартовский стиль раскрывается через богатство и разнообразие вокальных красок.

Принципиально иной подход демонстрирует постановка Метрополитен-оперы 2014 года (дирижер Джеймс Левайн, режиссер Гэри Халворсон). Сюзанна Филипс в партии Фьордилиджи акцентирует юность, наивность и ранимость героини. Ее голос звучит теплее, мягче, в нем меньше «металла», чем у Э. Груберовой, но больше лирической непосредственности. Эта Фьордилиджи не столько борется с искушением, сколько растерянно вглядывается в новые для

нее чувства. Ее ария «Per pietà» звучит не как трагическая исповедь, а как тревожный вопрос, обращенный к самой себе. Изабель Леонард в партии Дорабеллы создает гармоничный контраст сестре: ее героиня более решительна, более склонна к риску, но при этом не теряет обаяния.

Особого внимания заслуживает постановка Михаэля Ханеке в мадридском Королевском театре (2013 год), представляющая радикально иной взгляд на оперу. Известный кинорежиссер, обладатель премии «Оскар», переносит действие в условное пространство, смешивая костюмы XVIII и XXI веков, подчеркивая искусственность, театральность происходящего. Однако, такое режиссерское решение вступает в противоречие с природой моцартовской музыки. Анетт Фрич (Фьордилиджи) и Паола Гардина (Дорабелла) вынуждены существовать в мизансценах, требующих от них решения актерских задач, которые мешают свободному звукоизвлечению. В результате страдает вокальная сторона: теряется ровность звучания, чистота интонации, способность к кантилене. Ария «Per pietà» в исполнении Фрич звучит неровно, с излишней экспрессией, разрушающей внутреннюю цельность образа. Этот пример наглядно демонстрирует, насколько важно для певицы найти тот баланс между режиссерской концепцией и природой своего голоса, который позволит сохранить моцартовскую стилистику.

Сравнивая эти интерпретации, мы приходим к важному выводу: формирование убедительного сценического образа невозможно без глубокого проникновения в событийную природу партии-роли. Певица должна не просто выучить ноты и мизансцены, но прожить всю последовательность событий, через которые проходит ее героиня, понять логику ее поступков, мотивы ее решений. Только тогда голос обретает ту свободу, которая позволяет передать всю гамму чувств, заложенных Моцартом в его удивительной музыке.

Заключение

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что работа над женскими образами в опере «*Così fan tutte*» представляет собой сложный творческий процесс как с вокальной, так и с актерской стороны, требующий от певиц универсального владения всеми профессиональными умениями и навыками. Они должны быть одновременно виртуозными вокалистками, тонкими музыкантами, глубокими психологами и выразительными актрисами. И только когда все эти качества соединяются в гармоничное целое, когда музыка и слово, звук и жест, техника и чувство перестают существовать отдельно друг от друга, рождается тот самый момент истины, ради которого существует оперный театр. В.А. Моцарт, как никто другой, дает исполнителю возможность пережить этот момент – и в этом заключается главный секрет неувядающей привлекательности его музыки для всех новых и новых поколений певцов и зрителей.

Библиография

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2004. 366 с.
2. Друскин М.С. 100 опер. Л.: Музыка, 1970. 624 с.
3. Келдыш Ю.В. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3. М.: Советский композитор, 1976. 1104 стб.
4. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2005. 73 с.
5. Кнебель М.О. Слово о творчестве актера. М.: ВТО, 1970. 160 с.
6. Луцкер П.И., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
7. Покровский Б.А. Беседы об опере. М.: Просвещение, 1981. 193 с.
8. Покровский Б.А. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. 279 с.
9. Покровский Б.А. Сотворение оперного спектакля. М.: Детская литература, 1985. 144 с.
10. Румянцев П.И. Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. 496 с.
11. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: АСТ, 2009. 608 с.
12. Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Искусство, 1935. 142 с.

13. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. Л.: Искусство, 1980. 303 с.
14. Чёрная Е.С. Моцарт и австрийский музыкальный театр / общ. ред. Б.В. Левица. М.: Музыка, 1963. 436 с.
15. Штейнпресс Б.С. Моцарт В.А. // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 699–712.

Peculiarities of Forming Performance Interpretation of Female Artistic Images in W.A. Mozart's Opera "Cosi fan tutte"

Tat'yana E. Pechnikova

Honored Artist of Russia, Senior Lecturer,
Gnessin Russian Academy of Music,
121069, 30/36, Povarskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: tpechnikova@mail.ru

Abstract

This article is devoted to the problem of forming the performance interpretation of female images in W.A. Mozart's opera "Cosi fan tutte" ("Thus Do All Women"). The focus is on two central heroines — Fiordiligi and Dorabella, whose parts represent a unique synthesis of vocal virtuosity and psychological depth. The paper examines the evolution of views of the theatrical community on the opera (from its premiere failure to its recognition as a masterpiece of musical dramaturgy), as well as analyzes methodological approaches to creating a stage image. A special place is given to the comparison of performance interpretations in the context of the polemic between authentic and avant-garde directorial readings of the score. The author concludes that the formation of a convincing interpretation of female images requires from the performer not only brilliant vocal technique, but also a deep understanding of the stylistics of Mozart's theater, mastery of the method of effective analysis, and the ability for artistic synthesis of musical and stage elements.

For citation

Pechnikova T.E. (2026) Osobennosti formirovaniya ispolnitel'skoy interpretatsii zhenskikh khudozhestvennykh obrazov v opere V.A. Motsarta "Cosi fan tutte" [Peculiarities of Forming Performance Interpretation of Female Artistic Images in W.A. Mozart's Opera "Cosi fan tutte"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (2A), pp. 199-208. DOI: 10.34670/AR.2026.53.37.017

Keywords

Musical theater, W.A. Mozart, event series, part, role, artistic image, opera, academic singing, "Thus Do All Women" (Cosi fan tutte), performance interpretation, risk management, research methodology.

References

1. Chyornaya, E. S. (1963). Mozart i avstriyskiy muzykalnyy teatr [Mozart and Austrian musical theatre]. Muzyka.
2. Dmitriev, L. B. (2004). Osnovy vokalnoy metodiki [Fundamentals of vocal technique]. Muzyka.
3. Druskin, M. S. (1970). 100 oper [100 operas]. Muzyka.
4. Keldysh, Yu. V. (Ed.). (1976). Muzykalnaya entsiklopediya [Musical encyclopedia] (Vol. 3). Sovetskiy kompozitor.
5. Knebel, M. O. (1970). Slovo o tvorchestve aktera [A word about the actor's creativity]. VTO.

6. Knebel, M. O. (2005). Poeziya pedagogiki. O deystvennomanalize pesy i roli [The poetry of pedagogy. On the effective analysis of the play and role]. GITIS.
7. Lutsker, P. I., & Susidko, I. P. (2008). Motsart i ego vremya [Mozart and his time]. Klassika-XXI.
8. Pokrovskiy, B. A. (1979). Razmyshleniya ob opere [Reflections on opera]. Sovetskiy kompozitor.
9. Pokrovskiy, B. A. (1981). Besedy ob opere [Conversations about opera]. Prosveshchenie.
10. Pokrovskiy, B. A. (1985). Sotvorenie opernogo spektaklya [The creation of an opera performance]. Detskaya literatura.
11. Rummyantsev, P. I. (1969). Stanislavskiy i opera [Stanislavsky and opera]. Iskusstvo.
12. Shteinpress, B. S. (1976). Motsart V.A. [Mozart W.A.]. In Yu. V. Keldysh (Ed.), Muzykalnaya entsiklopediya (Vol. 3, pp. 699–712). Sovetskaya entsiklopediya.
13. Stanislavskiy, K. S. (1935). Rabota aktera nad soboy [An actor's work on himself]. Iskusstvo.
14. Stanislavskiy, K. S. (2009). Moya zhizn v iskusstve [My life in art]. AST.
15. Tovstonogov, G. A. (1980). O professii rezhissera [About the director's profession]. Iskusstvo.