

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**СІМОНОВА НАТАЛІЯ ВІКТОРІВНА**

УДК:782.7:[7.071.2+781.62](043)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ЖАНР КОМЕДІЇ ПОЛОЖЕНЬ У РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ  
ОПЕРИ ДЖОАКкіНО РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА»**

**026 «Сценічне мистецтво»**

**02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

  
\_\_\_\_\_ Н. В. Сімонова

Творчий керівник:

**Шутько Сергій Миколайович**  
заслужений діяч мистецтв України,  
доцент, в.о. професора

Науковий консультант:

**Касьянова Олена Василівна**  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України

**Київ – 2024**

## АНОТАЦІЯ

**Сімонова Н.В. Жанр комедії положень у режисерській інтерпретації опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Кваліфікаційна наукова праця на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». – Національна музична академія імені П. І. Чайковського, Київ, 2024.

### *Зміст анотації*

У науковому обґрунтуванні розглянутий феномен переосмислення твору-оригіналу Дж. Россіні «Шовкова драбина», визначеного композитором як *opera-farsa*, в комедію положень за режисерським прочитанням автором дослідження.

«Дайте мені рахунок з чистки, і я покладу його на музику.» Цей крилатий вислів Джоаккіно Россіні набуває особливого змісту у сучасному перетворенні оперного мистецтва. Його комерціалізація трансформує музичні постановки, адаптуючи їх до розуміння суспільства, вихованого удосконаленням цифрових технологій. Зростання інформаційних потоків надає можливості для спілкування різних народів та взаємопроникнення в особливості їх культурних надбань. Діалог таких глобальних масштабів перетворюється у «полілог», а музичне мистецтво – на мистецький продукт. Гедоністичні засади європейського менталітету певним чином впливають на оперний театр – постає проблема актуалізації музичних вистав сучасними художньо-виражальними засобами, не втрачаючи при цьому художньо-естетичної цінності авторського твору.

Особливість одноактних комічних опер у щільності подій, що вміщені у невелике за часом тривалості видовище. Разом з цим, вони відповідають естетичним та високохудожнім критеріям жанру: є приємною розвагою, а не блазнюванням чи непристойністю; містять повчальний аспект у музично-театралізованому жарті.

Мета дослідження – виявити концепт переосмислення *opera-farsa* Дж. Россіні «Шовкова драбина» в комедію положень з урахуванням зміни локацій.

У першому розділі «Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» крізь призму сучасних наукових досліджень» на підставі системно-аналітичного, ретроспективного, компаративного, біографічного, музикознавчого (жанрового, стилістичного), театрознавчого (інтерпретаційного), порівняльного методів дослідження розглянуто прототипи персонажів лібрето опери, проаналізовано його драматургічне підґрунтя, жанрово-стильові особливості музичної драматургії, знакові сценічні втілення твору. При розгляді прототипів персонажів лібрето опери з'ясовано їх метаморфози в контексті різних історичних епох, а саме:

визначено амплуа акторів у початкових формах комічного жанру стародавнього світу, їх видозміни в комедії дель арте доби середньовіччя з окресленням функціонального призначення персонажів, їх переосмислення у французькій традиції XVII – XVIII століть. Аналіз драматургічного підґрунтя опери дозволив визначити жанрово-стильові видозміни його еволюційного розвитку, а саме: окреслення особливостей комічної п'єси Ж. Л. Брусса-Дефощере «Таємний (секретний) шлюб» в контексті соціокультурного життя XVIII століття, видозміни п'єси в лібрето Е. де Планара до опери А. Гаво «Шовкова драбина» у 1808 році та метаморфози цього поетичного тексту Дж. Фоппою до опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» у 1812 році. Аналіз музичної драматургії опери Россіні дозволив визначити її композиторський задум як *opera-farsa* з характерними ознаками його індивідуального стилю, що полягають у іскрометності, життєрадісності, динамічній бурхливості, мелодичній витонченості. На думку автора наукового обґрунтування, опері Дж. Россіні «Шовкова драбина» притаманна дуалістичність, виражена в одночасному прояві ознак *farsa* і *buffa*, що вимагає поєднання режисерських прийомів у втіленні цієї подвійної жанрової спрямованості. Аналіз знакових сценічних утілень дозволив прослідкувати особливості сценічних прочитань опери за часів її написання та у період з 1980-х по 2020-ті роки з виявленням режисерських підходів в контексті різних естетичних уподобань.

У другому розділі «**Квінтесенція режисерського задуму оперної вистави Дж. Россіні «Шовкова драбина» в контексті зміни локацій»** на підставі структурно-функціонального, комплексного мистецтвознавчого (жанрового, стилістичного, інтерпретаційного), експериментально-модельованого методів дослідження творчою аспіранткою розроблено концепцію авторського задуму вистави з окресленням режисерського переосмислення жанрової основи твору, сценографічного вирішення та специфіки мізансценування у зміні локацій показу. Згідно із задумом творчої аспірантки *opera-farsa* Дж. Россіні «Шовкова драбина» режисерські переосмислена в комедію положень із історично-достовірним відображенням подій початку XIX століття у стилі «ампір», притримуючись основних аспектів композиторського задуму твору. Враховуючи особливості італійської та української орфопії в оперному співі, автор дослідження як режисер максимально наблизила арії та речитативи українського перекладу до композиторських акцентів музичної драматургії твору. Художній образ вистави у її сценографічному вирішенні зазнав видозмін, оскільки спочатку розроблявся для втілення у традиційній локації стаціонарної сцени оперної студії як учбового музичного театру. Пізніше, за рішенням кафедри, була змінена локація постановки вистави на концертний зал, що спонукало автора дослідження як режисера-постановника переосмислити пластично-просторовий образ вистави в контексті її концертно-сценічного формату, а згодом знову адаптувати оперний твір до традиційного сценічного простору. Тому первісний задум у вигляді

розгорнутого виразно-зображального образу вистави із застосуванням декораційно-сценографічних компонент, розрахований на сцену оперної студії, зазнав подвійних видозмін. Локація концертного залу вимагала його трансформації на умовно-символічний у вигляді великого серця, до якого веде шовкова драбина. Час від часу означений символ кохання трансформують штори, за якими впродовж сценічної дії ховаються різні персонажі з певними намірами. Традиційна локація суттєво не змінила образ вистави, додавши лише великий балкон на задньому плані. За своєю структурою композиційна побудова вистави передбачає одноактний твір, який складається з 17 картин. Режисер-постановник дотримується композиційного задуму оригіналу, зберігаючи його автентичність. Розробка мізансцен в контексті композиційно-архітектонічного задуму вистави відповідає характерним ознакам його складових, а саме: інтродукції, з окресленням часу і місця дії та презентацією головних героїв; зав'язки із проявами перших ознак конфлікту; розвитком дії із характерними підйомами та спадами у сценічному вирішенні сюжетних колізій твору; кульмінації із синхронізацією музично-драматургічного та мізансценічного аспектів; розв'язки як ідейно-тематичного підсумку вирішення конфлікту твору.

У третьому розділі **«Режисерський концепт утілення оперної вистави Дж. Россіні «Шовкова драбина» з урахуванням зміни локацій»** на підставі проблемного, конкретизаційного, синергетичного, комплексного мистецтвознавчого (жанрового, стилістичного, інтерпретаційного) методів дослідження означено головні етапи робочого процесу в умовах зміни сценічного формату вистави, окреслено контент постановочно-репетиційного процесу, виявлено алгоритм втілення творчого мистецького проєкту. При узгодженні головних етапів побудови робочого процесу відбулась корекція режисерського задуму та порядку діяльності постановочної групи з окресленням нових завдань виконавському складу, допоміжним та технічним службам. Під час проведення постановочно-репетиційного процесу відбулась робота постановочної групи зі співаками-акторами над створенням характерних особливостей персонажів крізь призму жанрово-стильового прочитання твору, відбулося синтезування засобів художньої виразності у вокально-пластичному вирішенні ролі-образу. Алгоритм утілення оперної вистави у змінних форматах потребував складання нового плану випуску вистави для традиційної сцени та корекції окремих сцен з урахуванням нетрадиційної локації концертного залу задля здійснення прем'єрного показу та апробації практичної складової творчого мистецького проєкту на глядача та членів разової Спеціалізованої ради із його захисту.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні жанрових еволюційних видозмін прототипів персонажів опери від часів античності до початку XIX століття.

Практичне значення дослідження полягає у здійсненні авторкою наукового обґрунтування перекладу італо-англійського тексту клавіру опери українською мовою з адаптацією та узгодженням основних фонетичних та метро-ритмічних особливостей вокально-музичного контенту. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 124278, видане 29 лютого 2024 року Сімоновій Наталії Вікторівні (Наталія Сімонова-Купрієнко) за Літературний письмовий твір «Переклад опери Джоаккіно Россіні на лібрето Джузеппе-Марії Фоппи «Шовкова драбина»» («Опера Дж. Россіні «Шовкова драбина»»).

**Ключові слова:** Джоаккіно Россіні, опера «Шовкова драбина», комедія дель арте, *opera-buffa*, *opera-farsa*, режисерські інтерпретаційні версії, концертно-сценічний формат опери у нетрадиційній локації камерного залу, театральний формат у традиційній локації Великого залу оперної студії, засоби художньої виразності, художньо-естетична цінність твору, вокаліст-актор, образ персонажа, образ ролі.

### SUMMARY

Simonova N.V. Genre of the comedy of positions in the director's interpretation of the opera «The silk ladder» by Gioacchino Rossini. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Scientific substantiation for the degree of Doctor of Arts in the specialty 026 "Stage Art." – P. I. Tchaikovsky National Music Academy, Kyiv, 2024.

### Abstract content

The scientific substantiation considers the phenomenon of rethinking the original work by Rossini «The Silk Ladder», defined by the composer as an *opera-farsa*, into a comedy of positions according to the director's reading by the author of the study.

“Give me a cleaning bill and I'll set it to music.” This catchphrase by Gioacchino Rossini takes on a special meaning in the contemporary transformation of opera. Its commercialization is transforming musical performances, adapting them to the understanding of a society that has been raised by the advancement of digital technologies. The growth of information flows provides opportunities for communication between different peoples and interpenetration of their cultural heritage. Dialogue on such a global scale turns into a “polyphony,” and musical art into an artistic product. The hedonistic foundations of the European mentality have a certain impact on opera theater - the problem of actualizing musical performances with modern artistic and expressive means without losing the artistic and aesthetic value of the author's work.

The peculiarity of one-act comic operas is the density of events that are packed into a short spectacle. At the same time, they meet the aesthetic and highly artistic criteria of the genre: they are pleasant entertainment, not buffoonery or obscenity; they contain an instructive aspect in a musical and theatrical joke.

**The purpose of the study** is to identify the concept of rethinking Rossini's opera-farsa *The Silk Ladder* into a comedy of positions, taking into account the change of locations.

In the first chapter, «**The Silk Ladder by Gioachino Rossini through the Prism of Modern Scientific Research**» the prototypes of the opera's libretto characters are examined on the basis of systematic-analytical, retrospective, comparative, biographical, musicological (genre, stylistic), theatrical (interpretive), and comparative research methods, analyzing its dramatic background, genre and stylistic features of musical drama, and iconic stage incarnations of the work. When considering the prototypes of the opera libretto characters, their metamorphoses in the context of different historical epochs are clarified, namely: the role of actors in the initial forms of the comic genre of the ancient world, their modifications in the *commedia dell'arte* of the Middle Ages with the outline of the functional purpose of the characters, their rethinking in the French tradition of the seventeenth and eighteenth centuries are determined. The analysis of the dramaturgical background of the opera allowed us to determine the genre and style modifications of its evolutionary development, namely: outlining the features of the comic play by J. L. Broussa-Defauchere's comic play “*The Secret Marriage*” in the context of the socio-cultural life of the eighteenth century, modifications of the play in E. de Planard's libretto to A. Gavaux's opera “*The Silk Ladder*” in 1808, and metamorphosis of this poetic text by J. Foppa to Rossini's opera “*The Silk Ladder*” in 1812. The analysis of the musical drama of Rossini's opera allowed us to define its composer's intention as opera-farsa with characteristic features of his individual style, which consist in sparkle, cheerfulness, dynamic turbulence, and melodic elegance. According to the author of the scientific substantiation, Rossini's opera *The Silk Ladder* is characterized by duality, expressed in the simultaneous manifestation of farsa and buffa features, which requires a combination of directorial techniques in the embodiment of this dual genre orientation. The analysis of the iconic stage incarnations made it possible to trace the peculiarities of stage readings of the opera at the time of its composition and in the period from the 1980s to the 2020s, revealing directorial approaches in the context of different aesthetic preferences.

In the second chapter «**The quintessence of the director's idea of Rossini's opera «The Silk Ladder» in the context of changing locations**» based on structural-functional, comprehensive art historical (genre, stylistic, interpretive), experimental-modeling research methods, the creative postgraduate student developed the concept of the author's idea of the performance, outlining the director's rethinking of the genre basis of the work, scenographic solution and specifics of *mise-en-scene* in changing locations. According to the idea of the creative postgraduate student of opera-farsa G. Rossini, *The Silk Ladder* was reinterpreted by the director into a comedy of positions with a historically accurate reflection of the events of the early nineteenth century in the Empire style, adhering to the main aspects of the composer's intention. Taking into account the peculiarities of Italian and Ukrainian orthoepy in opera singing, the author of the

study as a director brought the arias and recitatives of the Ukrainian translation as close as possible to the composer's accents of the musical drama of the work. The artistic image of the performance in its scenographic solution has undergone modifications, as it was originally developed for implementation in the traditional location of a stationary stage of an opera studio as an educational musical theater. Later, by the decision of the department, the location of the performance was changed to a concert hall, which prompted the author of the study, as a stage director, to rethink the plastic-spatial image of the performance in the context of its concert and stage format, and then to adapt the opera to the traditional stage space again. Therefore, the original idea of a detailed expressive and pictorial image of the performance with the use of scenic and scenic components, designed for the stage of an opera studio, underwent double modifications. The location of the concert hall required its transformation into a symbolic one in the form of a large heart with a silk staircase leading to it. From time to time, this symbol of love is transformed by curtains, behind which different characters with certain intentions hide during the performance. The traditional location did not significantly change the image of the performance, adding only a large balcony in the background. In terms of its structure, the play is a one-act work consisting of 17 paintings. The director adheres to the compositional idea of the original, preserving its authenticity. The development of *mise-en-scene* in the context of the compositional and architectonic design of the performance corresponds to the characteristic features of its components, namely introduction, outlining the time and place of the action and presenting the main characters; tie-in with the first signs of conflict; development of the action with characteristic ups and downs in the stage solution of the plot conflicts of the work; climax with synchronization of musical, dramatic and *mise-en-scene* aspects; resolution as an ideological and thematic result of the resolution of the conflict of the work.

In the third chapter, «**The Director's Concept of Implementing the Opera Performance of Rossini's The Silk Ladder with Consideration of the Change of Locations**» the main stages of the workflow in the context of changing the stage format of the performance are outlined on the basis of problematic, specifying, synergistic, and complex artistic (genre, stylistic, and interpretive) research methods, the content of the staging and rehearsal process is outlined, and the algorithm for implementing a creative art project is revealed. When agreeing on the main stages of the workflow, the director's idea and the procedure of the production team were adjusted, with new tasks for the performing cast, auxiliary and technical services outlined. During the staging and rehearsal process, the production team worked with singers and actors to create characteristic features of the characters through the prism of the genre and style of the work, and synthesized the means of artistic expression in the vocal and plastic solution of the role-image. The algorithm for implementing an opera performance in variable formats required drawing up a new production plan for the traditional stage and adjusting individual scenes to take into account the non-traditional location of the concert hall for the premiere performance and testing the practical component of

the creative art project for the audience and members of the one-time Specialized Council for its protection.

The scientific novelty of the study is to determine the genre evolutionary changes in the prototypes of opera characters from antiquity to the early nineteenth century.

The practical significance of the study is to identify specific directorial approaches and techniques in the realization of an opera performance in a concert-stage format with an unconventional location of a concert hall and a theatrical format in a traditional location of an opera stage.

**Keywords:** Gioacchino Rossini, opera “The Silk Ladder”, *commedia dell'arte*, opera-buffa, opera-farsa, director's interpretive versions, means of artistic expression, artistic and aesthetic value of the work, vocalist-actor, character image, role image, concert-stage format of the opera in an unconventional location of a chamber hall, theatrical format in the traditional location of the Great Hall of the Opera Studio.

### *Список публікацій здобувача*

#### **Статті у наукових виданнях**

1. Сімонова Н. В. Дж. Россіні «Шовкова драбина». Від автора до режисера // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. № 22 (3 – 4). С. 225 – 241.
2. Сімонова Н. В. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»: квінтесенція задуму мистецького проекту // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. № 2 (59). С. 154 – 171.
3. Сімонова Н. В. Жанрово-стильові особливості режисерського втілення опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. № 4 (61). С. 121 – 135.

#### **Матеріали Всеукраїнської та Міжнародних конференцій**

1. Сімонова Н. Жанрово-стильові особливості опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» // Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції до 85-річчя від дня народження Мирослава Скорика, Київ: 1 – 2 червня 2023 / Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. С. 71 – 73.
2. Сімонова Н. Режисерське переосмислення *opera-farsa* Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» в комедію положень // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: матеріали VII-ї Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2 – 4



- листопада 2023 р. / Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. С. 236 – 240.
3. Сімонова Н. Полілог театральних культур в українському та європейському трактуванні опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: матеріали V-ї Міжнародної наукової конференції. Київ, 16 листопада 2023 року / Київ: ІПСМ та ІК НАМ України, 2023. С. 106 – 108.
  4. Сімонова Н. Комунікація режисера і співака-актора під час виконання рольових завдань в оперній виставі Дж. Россіні «Шовкова драбина» // Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 26 – 28 лютого 2024 р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 172 – 177.
  5. Сімонова Н. Алгоритм постановочно-репетиційного процесу у втіленні опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» // Наукові і творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі (Пам'яті академіків О. Тимошенка та М. Скорика): матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 28 – 29 травня 2024 р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 55 – 58.

### ***Інформація про апробацію результатів дослідження***

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту обговорено на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури й кафедрі теорії та історії музичного виконавства. Матеріали дослідження презентовано на п'яти Міжнародних та чотирьох Всеукраїнських конференціях:

1. Сімонова Н. Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина: від автора до режисера» // Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки: програма Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 23 лютого 2022 р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2022. С. 21.
2. Сімонова Н. Драматургічне підґрунтя лібрето опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» // Дні науки: програма Всеукраїнської молодіжної науково-творчої онлайн-конференції, Одеса, 26 – 28 квітня 2023 р. / Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової, 2023. С. 5. Сертифікат учасника.
3. Сімонова Н. Жанрово-стильові особливості опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» // Гуманістичні цінності людства в сучасних реаліях світу: програма Міжнародної науково-освітньої онлайн-конференції під патронатом ЮНЕСКО. Київ, 8 червня 2023 р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. С. 13. Сертифікат учасника.
4. Сімонова Н. Режисерське моделювання оперного проекту «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні в умовах Оперної студії Національної

- музичної академії імені П. І. Чайковського // Соціокультурні виміри сучасності: програма Всеукраїнської наукової конференції. Київ, 19 – 20 жовтня 2023 р. / Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. С. 10. Сертифікат учасника.
5. Сімонова Н. Режисерське переосмислення *opera-farsa* Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» в комедію положень // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: програма VII-ї Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2 – 4 листопада 2023 р. / Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. С. 24. Сертифікат учасника.
  6. Сімонова Н. Полілог театральних культур в українському та європейському трактуванні опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: програма V-ї Міжнародної наукової конференції. Київ, 15 – 16 листопада 2023 р. / Київ: ІПСМ та ІК НАМ України, 2023. С. 21. Сертифікат учасника.
  7. Сімонова Н. Комунікація режисера і співака-актора під час виконання рольових завдань в оперній виставі Дж. Россіні «Шовкова драбина» // Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції: програма Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 26 – 28 лютого 2024 р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 24. Сертифікат учасника.
  8. Сімонова Н. В. Творча комунікація режисера та співака-актора у процесі постановки опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» // Актуальні питання концертмейстерського мистецтва в музичному просторі України та світу: програма III Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 4 – 6 квітня 2024 р. С. 4.
  9. Сімонова Н. Алгоритм постановочно-репетиційного процесу у втіленні опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» // Наукові і творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі (Пам'яті академіків О. Тимошенка та М. Скорика): програма Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 28 – 29 травня 2024 р. / Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. С.13. Сертифікат учасника.
  10. Практична апробація дослідження в аспектах режисерського аналізу, задуму та реалізації музично-театральних творів відбулася під час проходження асистентсько-педагогічної роботи із введення нових виконавців у поточний репертуар оперної студії Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (жовтень 2021 – червень 2024).
  11. Основні положення Наукового обґрунтування пройшли практичну апробацію під час розробки Постановочного плану оперної вистави «Шовкова драбина» Дж. Россіні, синхронізованого за своїми частинами з розділами дослідження, та реалізації на цьому підґрунті практичної складової творчого мистецького проєкту у формі

спектаклю із його підготовкою до випуску (жовтень 2022 – червень 2024 р.).

12. Апробація концертно-сценічного формату творчого мистецького проєкту «Жанр комедії положень у режисерській інтерпретації опери Джоаккіно Россіні “Шовкова драбина”» на одну дію відбулась 22 червня 2024 року у нетрадиційній локації камерного залу на закритому показі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у супроводі симфонічного оркестру «Сop-Brio» відповідно до вимог россінієвського камерного складу (21 особа).
13. Презентація театрального формату творчого мистецького проєкту «Жанр комедії положень у режисерській інтерпретації опери Джоаккіно Россіні “Шовкова драбина”» на одну дію відбулась 29 червня 2024 року у традиційній локації Великого залу оперної студії імені Героя України Василя Сліпака Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у супроводі симфонічного оркестру «Сop-Brio» відповідно до вимог россінієвського камерного складу (21 особа) [online]:  
<https://youtu.be/889QPmDeCK8?si=TyxqLS5KQAWS9FPI> .

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>16</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ОПЕРА ДЖОАКкіНО РОССіНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА» КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ .....</b>	<b>23</b>
<b>1.1. Прототипи персонажів лібрето опери, їх метаморфози в контексті різних історичних епох .....</b>	<b>23</b>
1.1.1. Ампула акторів у початкових формах комедійного жанру стародавнього світу .....	23
1.1.2. Персонажі комедії дель арте доби відродження, їх функціональне призначення .....	30
1.1.3. Переосмислення персонажів комедії дель арте у французькій театральній традиції XVII – XVIII століть .....	35
<b>1.2. Драматургічне підґрунтя лібрето опери у жанрово-стильових видозмінах.....</b>	<b>37</b>
1.2.1. Комічна п'єса Жана-Луї Брусса-Дефошере «Таємний (секретний) шлюб» у контексті соціокультурного життя XVIII століття.....	39
1.2.2. Видозміни комічної п'єси Жана-Луї Брусса-Дефошере в лібрето Ежена де Планара до опери Антуана Гаво «Шовкова драбина» у 1808 році .....	42
1.2.3. Метаморфози поетичного тексту Ежена де Планара в лібрето Джузеппе Фоппи до опери Джоаккіно Россіні «Шовкової драбини» у 1812 році.....	45
<b>1.3. Жанрово-стильові особливості музичної драматургії опери Джоккіно Россіні «Шовкова драбина» .....</b>	<b>47</b>
1.3.1. Жанрово-стильове трактування опери композитором .....	47
1.3.2. Аналіз жанрової дуалістичності досліджуваного твору.....	51

<b>1.4. Аналіз знакових сценічних утілень опери в контексті театральної естетики певних епох.....</b>	<b>52</b>
1.4.1. Трагування опери за часів її написання .....	52
1.4.2. Інтерпретаційні версії втілення опери у ХХ столітті.....	55
1.4.3. Сучасні режисерські підходи до сценічного прочитання твору..	58
<b>Висновки до РОЗДІЛУ 1 .....</b>	<b>59</b>

## **РОЗДІЛ 2. КВІНТЕСЕНЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ ДЖ. РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА» В КОНТЕКСТІ ЗМІНИ ЛОКАЦІЙ .....**

<b>2.1. Режисерське переосмислення <i>opera-farsa</i> Дж. Россіні «Шовкова драбина» в комедію положень.....</b>	<b>61</b>
2.1.1. Ідейно-тематична спрямованість оперної вистави.....	62
2.1.2. Жанр і стиль вистави, їх порівняльний аналіз з оригіналом твору.	66
2.1.3. Урахування композиторських акцентів музичної драматургії вистави в українському перекладі арій та речитативів .....	70
<b>2.2. Художній образ вистави в її сценографічному вирішенні .....</b>	<b>73</b>
2.2.1. Сценографічне вирішення вистави з урахуванням зміни локацій..	73
2.2.2. Вплив сценографії на атмосферу і темпоритм вистави.....	77
2.2.3. Синтез засобів виразності у створенні образної сфери персонажів.	79
<b>2.3. Розробка мізансцен у контексті композиційно-архітектонічного задуму вистави.....</b>	<b>86</b>
2.3.1. Зовнішня композиція вистави.....	88
2.3.2. Архітектоніка вистави, характерні ознаки її складових.....	90
<b>Висновки до РОЗДІЛУ 2.....</b>	<b>93</b>

## **РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКИЙ КОНЦЕПТ УТІЛЕННЯ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ ДЖ. РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА» З УРАХУВАННЯМ ЗМІНИ ЛОКАЦІЙ.....**

<b>3.1. Узгодження головних етапів побудови робочого процесу втілення мистецького проєкту зі зміною локацій.....</b>	<b>96</b>
--	-----------

3.1.1. Корекція режисерського задуму відповідно до умов утілення оперного твору.....	97
3.1.2. Корекція основних етапів у роботі постановочної групи відповідно до вимог утілення режисерської версії твору.....	98
<b>3.2. Постановочно-репетиційний процес. Головні етапи роботи з виконавцями.....</b>	<b>101</b>
3.2.1. Перетворення характерних особливостей персонажів опери крізь призму жанрово-стильового прочитання твору.....	103
3.2.2. Синтез засобів художньої виразності у вокально-пластичному вирішенні ролі-образу.....	106
<b>3.3. Алгоритм переосмислення концертно-сценічного формату вистави з нетрадиційною локацією камерного залу у традиційний театральний на сцені оперної студії.....</b>	<b>113</b>
3.3.1. План випуску вистави.....	114
3.3.2. Корекція окремих сцен з урахуванням традиційної локації великої сцени оперної студії.....	115
<b>Висновки до РОЗДІЛУ 3.....</b>	<b>116</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>118</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>121</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>131</b>
Додаток № 1. Постановочний план оперної вистави Дж. Россіні «Шовкова драбина».....	131
Додаток № 2. Афіша концертно-сценічного формату апробації вистави у нетрадиційній локації камерного концертного залу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.....	163
Додаток № 3. Афіша презентації театального формату вистави у традиційній локації Великого залу оперної студії імені Героя України	

Василя Сліпака Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.....	164
Додаток № 4. Макет вистави для камерного концертного залу.....	165
Додаток № 5. Макет вистави для Великого залу оперної студії.....	165
Додаток № 6. Ескізи костюмів.....	166
Додаток № 7. Презентація вистави.....	168
Додаток № 8. Титульний лист комічної п'єси Ж-Л. Брусса-Дефошере «Таємний (секретний) шлюб» – драматургічного підґрунтя опери А. Гаво «Шовкова драбина».....	172
Додаток № 9. Титульний лист лібрето Е. Планара до опери А. Гаво «Шовкова драбина».....	173
Додаток № 10. Титульні листи та зміст італо-англомовної версії клавіру на лібрето Дж.-М. Фоппи до опери Дж. Россіні «Шовкова драбина».....	174
Додаток № 11. Свідоцтво про реєстрацію авторського права Сімонової Наталії Вікторівни № 124278 від 29 лютого 2024 року.....	177

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Театр як одна з форм прояву суспільної свідомості залежить від панівної соціальної ідеї, яка надає змісту політичній та суспільно-економічній формації. Полілог сучасних культурно-мистецьких традицій світу XXI століття інтегрує український музичний театр у симбіоз несумісних аспектів життєдіяльності: етично-естетичного (духовного), суто розважального (беззмістовного) та фінансового (матеріального). Щоб не стати ретроспективним, значної видозміни зазнає оперне мистецтво: постає проблема сучасних прочитань оперних творів зі збереженням естетичної складової в авторському задумі.

Найбільш вдалою може бути сучасна інтерпретація одноактних комічних опер, покликання яких нести користь розвагою. Щільність подій у невеликому за часом тривалості видовищі – вагома обставина їх актуальності у умовах глобального нестатку часу. Головною складністю їх режисерської інтерпретації є відповідність високохудожнім критеріям жанру: «... щоб вистава була приємною розвагою, а не блазнюванням чи непристойністю та містила повчальний аспект у музично-театралізованому жарті» [60: 25]. І саме у таких постановках режисер може використовувати усю палітру художньо-сценічних засобів виразності, керуючись певним принципом режисерської інтерпретації. Саме тому темою мистецького проєкту стала одноактний *farsa* Дж. Россіні «Шовкова драбина» крізь призму режисерського переосмислення у комедію положень.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження здійснено відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, тема № 10 «Традиції минулого і сьогодення на сучасній оперній сцені».



**Об'єкт дослідження:** комічна опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» в контексті італійської музичної культури першої третини XIX століття.

**Предмет дослідження:** знакові сценічні інтерпретації опери в театральній естетиці початку XXI століття.

**Мета дослідження:** виявити концепт переосмислення *opera-farsa* Дж. Россіні «Шовкова драбина» в комедію положень з урахуванням зміни локацій.

**Завдання дослідження:**

- розглянути оперний твір Дж. Россіні крізь призму сучасних наукових досліджень; з'ясувати драматургічне підґрунтя лібрето із виявленням прототипів персонажів; визначити особливості музичної драматургії; провести аналіз знакових сценічних утілень;
- змоделювати режисерський задум оперної вистави Дж. Россіні «Шовкова драбина» з переосмисленням *opera-farsa* в комедію положень, створенням її художнього образу та розробкою мізансцен у нетрадиційній локації концертного залу та у традиційній на сцені оперної студії;
- розробити алгоритм режисерського переосмислення концертно-сценічного формату вистави з нетрадиційною локацією камерного залу у традиційній театральній на сцені оперної студії.

**Теоретична база дослідження** репрезентована зарубіжними та вітчизняними виданнями, систематизованими у контексті:

- **драматургічного підґрунтя лібрето опери та прототипів персонажів:** Н. Бармб'єрі, [N. Barbieri], М. Бироме [M. Byrom], Ж.Л. Брусса-Дефошере [J. L. Brousse-Desfaucherets], Н. Лендіка [N. Lendic], Л. Піранделло, Е. де Планара [E. de Planard],

Дж. М. Фоппи [G. Foppa], В. Сміта [W. Smith], Дж. Трапідо [J. Trapido];

- **біографічних та музикознавчих аспектів творчості Дж. Россіні загалом та опери «Шовкова драбина» зокрема:** Н. Беляковської, Г. Вейнстока [H. Weinstock], А. Зедди [A. Zedda], А. Молибоги, Стендаля [Stendhal] А. Фраккароллі, М. Черкашиної;
- **режисерських підходів до синтезу засобів сценічної виразності у створенні художньої цілісності вистави:** О. Антонюк, А. Алішер, М. Барнича, К. Василенка, А. Вільчковська, В. Вовкуна, С. Голубничого, Н. Доненко, О. Винар, І. Зайцевої, П. Ільченка, О. Касьянкової, Є. Колесник Ж. Лубе, [J. Lube], Е. Лучіано [E. Luciano], М. Льюїса [M. Louis], Г. Макаренка, Дж. Мак-Дауела [J. Mc-Dowell], К. Маккензі [C. Mackenzie], А. Мак-Нейла [A. Mc-Neil], Д. Мак-Мануса [D. Mc-Manus], Г. Миленької, К. Монтгомері-Честер [C. Montgomery – Chester], М. Нестьєвої, Р. Никоненка, Т. Ніклауса [T. Niklaus], Дж. О'браїна [J. O'Brien], Дж. Орел'ї [G. Oreglia], В. Панасюка, В. Пацунова, С. Робінсона [S. Robinson], В. Саган, Н. Сімонової, В. Сміт [W. Smith], М. Снайдер [M. Snyder] А. Солов'яненка, М. Черкашиної-Губаренко, В. Штефюк, С. Шутька, К. Юдової-Романової;
- **з'ясування сутності фахової термінології:** ознаки жанрової складової в трактуванні Н. Беляковської, А. Молибоги, Р. Никоненка, М. Черкашиної-Губаренко, та визначення *farsa* та *buffa* у словнику музичних термінів;
- **нормативно-правової бази, що надає відповідності практичній і дослідницькій складових творчого мистецького проекту вимогам освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв:** Про вищу освіту: Закон України [38]; Національна рамка кваліфікацій [23]; Постанови Кабінету Міністрів України: Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні [36];

Про внесення змін до Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні [39]; Положення про асистентуру-стажування та творчу аспірантуру Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського [33]; документація академії за галуззю знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво», освітньо-творчим ступенем «Доктор мистецтва»: Стандарт вищої освіти [50], Освітньо-творча програма «Музична режисура» [26], Режисура музичного театру (фах) [40], Підготовка творчого мистецького проєкту: робоча програма навчальної дисципліни [31], Підготовка науково-дослідного проєкту: робоча програма навчальної дисципліни [30]; Вимоги з підготовки та оформлення наукового обґрунтування на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтв» [7]; Порядок реалізації і захисту творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтв» у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського – 026 «Сценічне мистецтво» [37].

**Аналітична база дослідження** презентована:

- комічно-ліричною п'єсою Ж. Л. Брусса-Дефошере «Таємний (секретний) шлюб»;
- лібрето Е. Планара до опери «Шовкова драбина» на музику П. Гаво;
- лібрето Дж. Фоппи до опери «Шовкова драбина» на музику Россіні;
- клавіром у адаптації Нікса Лендіка і партитурою опери Дж. Россіні «Шовкова драбина»;
- **українською версією-адаптацією тексту лібрето в редакції автора наукового обґрунтування:** його музично-фонетичне переосмислення відповідно до особливостей вітчизняної вокальної школи;
- **відеOVERсіями режисерських утілень опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» у період з 1980-х по 2020-ті рр.** спостереження тенденцій

театральних змін із дотриманням або ігноруванням авторського задуму (знакові постановки твору): *фільм-опера* 1983 рік – диригент Марк Андре, режисер Філіппо Кривеллі; *оперні вистави* 1988 рік – в театрі Пердотті в місті Пезаро, диригент Габріель Ферро; 1990 рік – в театрі Штутгарта, диригент Жанлуїджі Гельметті; 2010 рік – в рамках фестивалю в Пезаро, диригент Клаудіо Скімоне, режисер-постановник Даміано Мічелетті; *опери з елементами гротеску*: 2002 рік – Венеція, театр Малібран, диригент Роберто Різі Брінйолі режисер-постановник Лука де Фуско; *опери-постановки, в яких яскраво виражений синтез модерну, стилізації, реставрації та режисерських варіацій*: 2017 рік – на сцені музичного театру «Гелікон-опера» у виконанні Ансамблю солістів «Прем'єра», диригент Ігор Дронов, режисер-постановник Ігор Ушаков; 2019 рік – в театрі «Астана-опера» Казахстан, диригент Абзал Мухітдінов режисер-постановник Алла Сімонішвілі, тощо.

**Методологія дослідження** базується на використанні загальнонаукових, культурологічних та мистецтвознавчих методів, окреслених за контентом вирішення завдань:

- **для розгляду опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» крізь призму сучасних наукових досліджень:** системно-аналітичний, ретроспективний, компаративний, біографічний, музикознавчий (жанровий, стилістичний), театрознавчий (інтерпретаційний, порівняльний);

- **для визначення концепції режисерського задуму власної вистави в рамках практичної складової творчого мистецького проєкту:** структурно-функціональний, комплексний мистецтвознавчий (жанровий, стилістичний, інтерпретаційний), експериментального моделювання;

- **для окреслення специфічних режисерських підходів до втілення вистави у нетрадиційному концертно-сценічному форматі та традиційному тартальному:** проблемний, конкретизації, синергетичний,

комплексний мистецтвознавчий (жанровий, стилістичний, інтерпретаційний).

**Наукова новизна дослідження** полягає у визначенні жанрових еволюційних видозмін прототипів персонажів опери від часів античності до початку XIX століття.

**Практичне значення дослідження** полягає у здійсненні авторкою наукового обґрунтування перекладу італо-англійського тексту клавіру опери українською мовою з адаптацією та узгодженням основних фонетичних та метро-ритмічних особливостей вокально-музичного контенту. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 124278, видане 29 лютого 2024 року Сімоновій Наталії Вікторівні (Наталія Сімонова-Купрієнко) за Літературний письмовий твір «Переклад опери Джоаккіно Россіні на лібрето Джузеппе-Марії Фоппи «Шовкова драбина»» («Опера Дж. Россіні «Шовкова драбина»»).

**Особистісний внесок здобувача.** Запропонована наукова праця – це самостійно виконане дослідження, в якому комплексно проаналізовано режисерський концепт моделювання та реалізації опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» в концертно-сценічному форматі з нетрадиційною локацією концертного залу та у традиційному театральному на великій сцені оперної студії. Теоретичні та методологічні положення і висновки є результатом авторського дослідження. Усі публікації автора з теми науково-творчого проєкту – одноосібні.

**Апробація результатів дослідження** відбулася на п'яти Міжнародних та чотирьох Всеукраїнських науково-практичних конференціях (див. інформацію про апробацію в Анотації наукового обґрунтування). Практична апробація дослідження в аспектах режисерського аналізу, задуму та реалізації музично-театральних творів відбулася: під час проходження асистентсько-педагогічної роботи із уведення нових виконавців в дієвий репертуар Оперної студії Національної

музичної академії імені П. І. Чайковського (жовтень 2021 – червень 2024). Основні положення Наукового обґрунтування пройшли практичну апробацію під час підготовки Постановочного плану оперної вистави «Шовкова драбина» Дж. Россіні, синхронізованого за своїми частинами з розділами дослідження, та реалізації практичної складової творчого мистецького проєкту у формі спектаклю із його підготовкою до випуску. Закритий показ (апробація) концертно-сценічного формату опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» у нетрадиційній локації відбувся 22 червня 2024 року у приміщенні камерного залу НМАУ ім. П. І. Чайковського. Презентація театрального формату вистави як практичної складової творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-ступеня ступеня доктора мистецтва відбулась у традиційній локації – Великому залі оперної студії імені героя України Василя Сліпака 29 червня 2024 року (афіша та відеозапис вистави додаються).

**Публікації.** Основні положення дослідження висвітлено у восьми наукових публікаціях, з яких: три статті у періодичних наукових фахових виданнях України за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» та п'ять доповідей, опублікованих у матеріалах Міжнародних та Всеукраїнських конференцій.

**Структура та обсяг наукового обґрунтування** складається зі вступу, трьох розділів, десяти підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаної літератури і джерел (87 позицій), додатків 11 позицій. Загальний обсяг роботи складає 177 сторінок, основний текст – 97 сторінок.

## **РОЗДІЛ 1. ОПЕРА ДЖОАКкіНО РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА» КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

### **1.2. Прототипи персонажів лібрето опери, їх метаморфози в контексті різних історичних епох**

Підґрунття образної складової одноактних комічних опер можна знайти у прикладах античного театрального мистецтва Давньої Греції – пародіях на трагедії, міфи та комедії відомих на той час авторів, «фліаках» та у їх трансформованій римській версії – ателланах. Фліак та ателлан як поняття використовуються для назви самого видовища, а також для визначення акторів-виконавців, що були задіяні в імпрорізованих показах.

#### **1.1.1. Ампуа акторів у початкових формах комедійного жанру стародавнього світу**

У Стародавній Греції, у 500-тих роках до нашої ери паралельно із розвитком трагедії, набуває популярності сатирична п'еса, яка існує на правах інтермедій між актами трагедійних творів. За думкою британського історика Аллардайса Ніколла, яку він висловлює у своєму трактаті «*Маски, міми та інші дива*», феномен раннього комічного театру має суто світський характер: « < ... > радісне сприйняття яскравої сторони повсякденного життя, безтурботне та наївне усвідомлення навколишнього світу як іншої реальності, певного жарту богів < ... > міми, у власних театралізованих імпрорізаціях перетворювали титанів на звичайних сатиричних героїв» [82: 4]. Клоунада трікстерів на сюжети міфів – це символ повстанського духу людини, її виклик дуалістичній моралі власної спільноти за допомогою персонажів, які власним існуванням виправдовують сміливість відмовитись від неї...» [82: 4]. У Давній Греції цьому сприяла так звана «Діонісея», що проводилась у місяць Посейдона (кінець грудня – початок січня) та поєднувала у собі усі земні насолоди.

Оскільки Еврипід та Софокл були знайомі із цими культовими видовищами, вони користувались їх образним тлом, а літературні тексти

сатирично-фарсових п'єс античних письменників дали можливість ставити їх на класичній сцені того часу. Але головним феноменом «Діонісей» були імпровізаційні вуличні вистави, що набули розвитку серед дорійців на Пелопоннесі. Отже, поки величні драматурги кряжили над власними сценаріями, дорійські міми з сільської місцевості створювали вуличний комічний театр. Майстерність мимів того часу відрізнялась від сучасних постулатів цього жанру. Їх вистави були дуже гомінкими, містили танцювальні й вокальні номери, що супроводжувались імпровізованими діалогами улюблених героїв у грубій невіршованій прозі. Сатиричні замальовки життя та пригод героїв і богів у знущальній брутальності побуту можна порівняти із театром мініатюр. Зміст сюжетів зводився до пародій на міфи, трагедії або комедії відомих драматургів античності, додаючи до головних подій глумливо-побутові деталі. Декорувались вистави ширмами, які легко переносились та створювали необхідне для акторів середовище. Костюми акторів складались з великих гротескних масок із розкуйовдженим волоссям, довгих шкіряних фалосів, що звисали з-під надто коротеньких тунік. Це свідчить про пряму залежність таких бурлескних видовищ від діонісійських оргій.

У 587 році до нашої ери процвітала бурлескна комедія, в якій звичайні глядачі брали участь у дійстві наряду із «богами», «героями античних міфів» та «демонами». Важливий факт: божественний бурлеск чи бурлеск на сюжет героїчних легенд мав імпровізаційний характер, але виконувався на професійному рівні. Паралельно із цим існували самодіяльні акторські колективи селян, до їх складу входили як жінки, так і чоловіки. Серед основних персонажів п'єс, через надмірну сюжетність їх пригод, завсідником був Геракл, поряд із ним – стариган з гострою борідкою, стара карга, дурень, лікар-самозванець та щонайменше два раби – крадії та ненажери. Іноді глашатаї виконували свої діалоги у вигляді солоспівів подібних до оперних [82].



Із колонізацією Греції, традиції дорійських мімів розповсюдились на північ країни та потрапили до Римської Імперії. Так виник комічний театр фліаків («пліткарів»), який розвивався в колоніальних умовах. Це так званий місток між раннім комічним театром Греції та більш осучасненою його версією у Римі. Жартівливі п'єси фліаків гуртувались навколо сюжетних перипетій міфологічних бурлесків. У їхній фабулі звичайні громадяни взаємодіяли із героями легенд, головним чином із Одисеєм (Уліс в латинській міфології) та Гераклом (Геркулес у римській міфології). Ці героїчні постаті символізували трансгресивну сутність вуличної комедії, адже залежність людської долі від мінливості божественних бажань набувала справедливого змісту у їх долях. Діти напівбогів потрапляли у вкрай заплутані ситуації, але протягом життя знаходили їх справедливе вирішення. Хитрий ошуканець Одисей мав сміливість протистояти несправедливості небожителів, ошукати їх та знайти прихильність представниць їх прекрасної половини. Геракл часто-густо потерпав від несправедливих інтриг Гери (Юнони у римській міфології), але завжди із гідністю перемагав усі негаразди.

Театралізовані «фліаки» – це невеликі за тривалістю сатирично-розважальні замальовки, зазвичай непристойного змісту. Первісний комічний образ цих видовищ складається близько IV – III століття до нашої ери та поширюється на колонізований південь Давньої Греції. Виконавці професійних вистав (фліаки) були чоловіками. Своє обличчя вони ховали під яскраво-потворною маскою із гумористично-сатиричним змістом. Костюмом для фліаків слугувало трико з так званими «товщинками», що збільшували об'єм їх тіла, змінювали його форму та надавали виконавцям гротескного вигляду. Живописні зображення театральних уривків з фліаків збереглись на давньогрецьких сосудах та глеках. Майстри Астей і Піфон закарбували їх разом зі своїми автографами на власних витворах. Подібні живописні зображення сюжетно-театралізованих замальовок присутні й на виробах з порцеляни різноманітного функціонального призначення

(кратерах, амфорах, гідріях та глечиках, подекуди на пеліках) цих та інших невідомих майстрів.

Із занепадом фліаку (300-ті роки до н. е.) комічний театр трансформується у *fabula Atellana*, який набуває розвитку в містечку Ателла біля Неаполя. Його виконавці – ателлани використовували вже знайомі маски шаблонних персонажів античних фліаків. Змін зазнає сюжетна складова: у фабулу міфів та легенд вплітається велика кількість перипетій з життя звичайних селян. Коротенькі ателланські фарси є першими зародками італійської *Comedia dell' Arte*.

Давньоримські ателлани, або ателланські фарси (*Atellanae Fabula* або *Fabula Atellanae* також «*favola atellana*»; *Atellanicum exhobium*; «комедії Ателли»), більш відомі як Асканські ігри («асканські *n'esci*», *ludi osci*), що відбувались у римському містечку Аскана, мали імпровізаційну природу, їх ще називали маскарладами [82: 21]. Вони виникли приблизно у III столітті до нашої ери, уявляли собою імпровізований фарс-бурлеск та користувались попитом у глядача понад 500 років [84: 34], враховуючи століття християнства, коли цей вид театрального мистецтва занепав. До наших днів оригінальних версій дійшло небагато, оскільки імпровізаційна основа видовищ не передбачала створення сценарію. Свідчення про ателлани зустрічаються у старовинних мозаїках на сюжети фарсових сцен за участю персонажів у масках, у порцелянових фігурках, які є зображенням героїв вистави, подекуди на гравюрах, а також на тих же глеках та сосудах [84: 37].

Вистави ателланів відбувались під час свят на стихійних ринках, де актори розважали публіку тривалими видовищними пантомімами. Вони користувались неймовірною популярністю у глядача. Ранні версії імпровізованих вистав не дійшли до сучасності. Згодом невелика кількість прикладів Ателланського фарсу, що містять 400 віршованих рядків, зберіглась у авторських фрагментах давньоримських драматургів. Назви 115 фарсів зустрічаємо у драматургів Луція Помпонія та Квінта Новія (приблизно I століття нашої ери) [84: 45]. Бурлескно-сатирична складова

вистав мала таку популярність, що ці автори створювали й власні твори на наявні сюжети та випускали їх під ідентичними назвами. На жаль, вишукані фразеологізми, що викладались у формі каламбурів мовою завзятих сільських жартів, залишаються незрозумілими нашим сучасникам.

У 391 році до нашої ери комічно-мімічні замальовки потрапили до Риму, а персонажі більш сучасних версій лише подекуди розмовляли асканською, здебільшого – латиною. Можна припустити, що у сюжетах містились нісенітниця та каламбури у вигляді неоднозначних лінгвістичних зворотів, зміст яких носив доволі грубий характер. Навіть у перекладі сучасною мовою він залишився би незрозумілим, а тому назавжди втратив актуальність для сучасності.

На початку першого століття нашої ери деякі п'єси адаптували тогочасні письменники Луцій Помпоній та Квінт Новій, завдяки чому до нас дійшли назви приблизно 115 фарсів. За свідченням істориків, кожна п'єса складалась із 300 – 400 строк і тривала 15 – 20 хвилин [84: 46]. Приклад фрагменту віршів ателланів з рукописного твору Помпонія «Паппус обділений» характеризує честолюбного старигана, який, програвши вибори, заспокоює себе таким чином:

*«... о, визнання народу є таке – воно відоме:*

*незгоден він спочатку, потім голос дасть, я знаю.» [84: 46].*

У творі Новія під тією ж назвою Паппуса заспокоює його власний син:

*«... коли ти, батьку, шукаєш визнання в такого сорту людях,*

*то ти в гробу лежатимеш, аніж сидітимеш в величних залах...»*

[84: 46].

Деякі свідоцтва про особливості, стандартний склад та походження імен персонажів ателланів дійшли до нашого часу. Серед ймовірних шаблонних персонажів є [84: 60]:

- **Maccus** (Макк, або Маккус) – вважають, що походження імені має в основі грецький термін *maccop* – «бути глупим», або від грецького префіксу *mac*, тобто «жадібність». Це – основний персонаж у творах Помпонія та Новія. У цьому контексті цікавою є п'єса Помпонія «Макк та дівчина», в якій виникають непорозуміння через близнюків [84: 68]. Маккус був найпопулярнішим блазнем та головним героєм багатьох сюжетів ателланів, а також виконував роль горбуна із носом-дзьобом у творі того ж Помпонія під назвою «Дурень» [61: 4, 84: 68];
- **Buccus** (Буккус) – точне походження, а отже й переклад цього імені невідомі, але часто можна зустріти латинське слово «*bucca*», що перекладається як «щока», «щелепа» або «рот», за змістом розкривається як «сільський бовдур», «хвалько» й уособлює ненажеру та хвалька із товстими щоками [61: 4, 84: 69];
- **Manduccus** (Мандукус) – похідне від латинського змісту «той, що жує». Гіпотетично він входив до основного складу масок, але п'єса за його участю зустрічається небагато. Цей герой є уособленням зарозумілого солдата [61: 5, 84: 69];
- **Pappus** (Паппус) – ім'я вважається похідним від грецького слова *pappos* – у перекладі «дідусь», «стариган», «татусь». Єдиний персонаж *Atellana Farce*, чиє ім'я має тосканське походження. Він доволі легковірний, від чого Паппуса обдурюють його жінка та донька. Персонаж з'являється у п'яти п'єсах, що дійшли до нашого часу [61: 8; 84: 69; 58];
- **Centunculus** (приблизний переклад Пантомімус) – ім'я раба з комічно-мовчазною роллю у драматично-сатиричних сценах фарсового змісту та перекладається як «той, що все повторює» [84: 70], свого роду – блазень;

- **Dossennus** (Доссенус) – це ім'я походить від слова «*dorsum*» – горб (рідше – спина), принаймні це переконлива думка переважної кількості дослідників, адже персонаж був горбуном. За характером він доволі пихатий, за що отримав прізвисько «горбатого, хитрого шахрая-філософа» [61: 5; 84: 70].

Персонажі ателланів пов'язані зі схожими за амплу героями комедії дель арте: обидва театральні жанри мають імпровізаційну основу; герої носять маску під час виступів; скопійовано характерні риси образів-ролей. Спираючись на спробу відродження саме *Atellan Farce* у *Comedia Dell'Arte* як на історичний факт, можна встановити паралелі між героями обох жанрів:

- Паппус = Панталоне;
- Маккус (Макк) = Пульчінелла (П'єрро, Петрушка);
- Мандукус = Капітан;
- Доссенус = Баланзоне;
- Буккус = Брігелло, Арлекін.

Іноді ці зв'язки називають спекулятивними, а на предмет відповідності таких паралелей ведуться дослідження й досі.

Ранні витoki прообразів персонажів комедії дель арте, започатковані ще в давньоримському театрі ателланів, розглядаються у ряді праць англомовних дослідників: Н. Варб'рі на ймення Бельтраме [N. Barbieri, detto Beltrame: 60] Дж. Трапідо [J. Trapido: 84], Ж. Лубе, [J. Lube: 68], Е. Лучіано [E. Luciano: 70], М. Льюїса [M. Louis: 69], Дж. Мак-Дауела [J. Mc-Dowell: 66], К. Маккензі [C. Mackenzie: 72], А. Мак-Нейла [A. Mc-Neil: 75], Д. Мак-Мануса [D. Mc-Manus: 71], К. Монтгомері-Честер [C. Montgomery-Chester: 74], Т. Ніклауса [T. Niklaus: 76], Дж. О'браїна [J. O'Brien: 62], Дж. Орел'ї [G. Oreglia: 77], С. Робінсон [S. Robinson: 80] В. Сміт [W. Smith: 81], М. Снайдер [M. Snyder: 84]. Вони висвітлюють процес оригінального перетворення традицій ателланів у основоположні принципи комедії дель

арте, проводять порівняльний аналіз їх образів та вплив на театральне мистецтво різних країн світу.

У двадцяті роки нашої ери ателланський фарс зустрічає гнівний супротив старшого покоління патрицієв та сенату з приводу брутальності літературної складової таких п'єс, що призводить до їх заборони.

### **1.1.2. Персонажі комедії дель арте доби відродження, їх функціональне призначення**

Комедія масок дель арте (з італійської – *arte* – мистецтво, ремесло – професійна комедія) – народна італійська імпровізаційна комедія. Як жанр вона набуває чинності у середині XVI століття на півдні Італії, а згодом стає невід'ємною частиною карнавально-маскарадної феєрії до католицьких свят. Як найвище досягнення театралізованого народного видовища доби відродження, цей вид театралізованого мистецтва не можна назвати стихійним, адже у змісті образної та ідейно-тематичної складової відчувається праця великих майстрів імпровізації. Серед його засновників головним вважають Франческо Кереа – відомого коміка папи Льва X, а також драматурга та актора Анджело Беолько (Рудзанте) [42]. Напочатку XVI століття силами акторів-аматорів вперше театралізуються тексти Рудзанте. Ці пробні вистави виносять на широкий загальний під час карнавалів. Вже тоді за кожним виконавцем його трупі закріплювалось стале амплуа із довершенням образу незмінним костюмом. Беолько назвав їх *tipi fissi* (типові персонажі) [42]. У своїх творах автор поєднував ознаки ренесансної комедії Н. Макіавеллі, Л. Аріосто, П. Аретіно, які представлені такими напрямками як *comedy humanistic*, *comedia erudite*, із особливостями їх аналогів середньовіччя (містерій, соті, фарсів, тощо), вплітаючи їх у стихію карнавальних процесій. Однак типовість літературних текстів віддаляє вуличні постановки від їх більш архаїчних форм (фліаків та ателланів), які мали імпровізаційну основу, а рух акторів у мізансценах залежав від гнучкості монологів, народжених акторською ерудицією та багатим

театральним й життєвим досвідом. До речі, «театрально-життєвий досвід» акторів у вигляді «формул» та афоризмів був не чим іншим, як цитатами з сатиричного видання «Дзібальдоне» (журнал, створений за принципом альманаха).

Відродження римських ателланів мало на меті просвітницьку функцію, адже прогресивні сили Європи готували зміну панівної верхівки. Вулична комедія як загальнодоступний вид мистецтва була найбільш впливовою у спільноті для популяризації нової соціальної ідеї. Тому, паралельно з авторськими видовищами набували розвитку й аматорські, але насправді – незалежні покази, в яких часто брали участь професійні актори. Принциповою рисою сюжетної канви вистав такої вуличної комедії масок стає імпровізація на заданий сюжет. Тогочасна цензура називала ці п'єси «невидимками», адже через співавторство усіх виконавців був відсутній друкований текст сценаріїв. З огляду на розвиток та становлення комічної вистави як жанру, імпровізаційна природа кожного видовища сприяла формуванню ансамблевості акторської гри, що створювало сприятливі умови для зростання професійності «вуличних» театральних труп. Тоді ж, у цих умовах народився й головний елемент режисерського ремесла – кожний виступ мав власну концепцію та підпорядковувався певній ідеї. Кількість масок із часом неймовірно зроста, їх розрізняли за іменами та незначними деталями поведінки, сферою діяльності, подекуди – костюмами, але більшість з них – це споріднені персонажі основного квартету.

Персонажі основного квартету масок у різних регіонах носили різні імена, але стала кількість головних діючих осіб за сюжетом складала шість персон. Актори грали просто неба – будинки, вікна, балкони перетворювались для них на декорації. За специфікою соціальної приналежності та відповідно до фабули їх наділяли різноманітними психологічними ознаками, що вкладались у загальний спектр триєдиності основних підгруп: слуги (дзанні); їх пани (веккі); закохані, які не надягали маски під час виступів. Шаблонність вивчених текстів закоханої пари та

особливості їх пластичних характеристик сама по собі робила з них «маску». Так, *tipi fissi* відображали представників певної соціальної верстви населення, що протистоять закоханим.

В Італії формуються два основних квартети: Венеціанський (Північний) та Неаполітанський (Південний). Неймовірна популярність кожного з них дає можливість особливого прочитання характерних рис чотирьох основних масок ателланів. Як зазначає більшість дослідників середини ХХ століття, *венеціанський* стариган-торговець та скупердяй Панталоне був прикладом для Ман'їфіка, Умберто, Кассандро на сході та заході Італії; Доктора Баланzone – горе-знавця права чи медицини, а насправді ученого-невігласа – у виставах заходу та сходу дублює Доктор Гораціано. *Венеціанські дзанні* також знаходять відображення в образах східних та західних театральних труп: розумний Брігелло перетворюється на Скапіно і Буффетто, а дурний Арлекіно – на Меццетіно, Труффальдіно, Табаріно, Педроліно. *Неаполь* замість Баланzone виводить на сцену суддю-заїку Тарталью. Розумного дзанні називають Кав'єлло, а дурного – Пульчинелло, додаючи до основного квартету ще хвалька-воюку та боягуза Скарамуччо (Капітана). Якщо стисло розглядати неаполітанську та венеціанську школи, можна зауважити, що остання схильна до сатири, а перша – до буфонади. Наряду із чоловіками-дзанні існують й жіночі ролі. Найбільш цікаві серед них Серветта (Неаполь), Коломбіна (Венеція), Смеральдіна (відома завдяки Гольдоні), Фантеска тощо – вони не носили маски у виставах. Кожен персонаж користувався діалектом міста, в якому відбувався виступ, і лише закохані промовляли до глядача витонченою літературною італійською – мовою тосканської поезії.

Сюжет постановок базувався на протистоянні батьків (опікунів, Капітана або дядьків – персонажів веккі) ідеалізованому коханню молодої пари. Поєднати закохані серця допомагали дзанні. Ідейний зміст приховувався у протистоянні «старих» феодально-консервативних сил «молодим» гуманістично-спрямованим «ренесансним ідеям». Кожен виступ



створював справжнє свято розмаїттям поліжанровості: поряд із яскравими костюмами та масками вирувала розгнузданість та нестриманість відвертих сцен; синтез грубості та гармонійного благозвуччя драматично-поетичних текстів. У монологи та діалоги вплітались танці, солоспіви, фіглярство та професійне трюкарство – акробатика, клоунада, атракціони та буфонада у виконанні лацці.

Наприкінці XVI століття комедія масок проникає у прилеглі до Італії держави, а на початку XVII століття, коли феодалні підвалини суспільства зазнали руйнівного удару, з'являються збірки сценаріїв деяких імпровізацій, авторами яких вважались усі актори. Засадничі підвалини жанру асимілюються та переосмислюються країнами Західної Європи, куди гастролюють мандрівні італійські трупи (Франція, Іспанія, Англія, Австрія, Данія), відповідно до їх власних театральних традицій. У більшості країн з'являються стаціонарні театри італійської комедії дель арте. Найяскравіший приклад серед них – Франція із славнозвісним театром «Комеді Італьян» у Парижі.

Легка доступність театралізовано-комічних вуличних видовищ великій кількості глядачів різних соціальних статусів надавала необмежені можливості для пропагандистської діяльності драматургів-революціонерів доби Просвітництва. «Невидимість» дійства дель арте з одного боку – ховала їх від цензури, але з іншого – гальмувала становлення та розвиток жанру на професійній сцені. Із середини XVII століття вулична комедія відривається від народних мас, аристократизується, а ближче до XIX – передбачувано зникає, розчинившись у неолітературних жанрах. Це не дивно, адже голову місію вуличних вистав – пропаганду революційних поглядів було виконано, і Європа поринає у проблеми особистісної сфери індивіда на тлі прогресуючої гуманізації суспільства. На місце типово-акцентованої маски приходять драматично-психологічний персонаж із власним характером та переживаннями.

Однак, образна сфера героїв та схема співвідношень між ними у сюжетних перипетіях здійснила відчутний вплив на розвиток світової драматургії. Ці складові потрапляють у жанр комедії плаща та кинджала Лопе де Вега, у комічні твори В. Шекспіра, ранню прозу Ж. Б. Мольєра; комедії ситуацій П. Маріво («Арлекін, якого виховало кохання» 1720) та нідерландського драматурга П. Лангедейка («Арлекін-акціонер» 1720); творчість К. Гольдоні («Слуга двох панів»), Й. Евальда («Арлекін-патріот»), П. О. де Бомарше («Шалений день, або весілля Фігаро») тощо. Прототипи дзанні зустрічаються майже в усіх відомих творах XVII – XVIII століть (Снагарель, Фігаро, Труффальдіно і т.п.). До карнавальної стихійності вуличного театру імпровізації у своїх ф'ябах неодноразово звертався К. Гоцці, намагаючись відродити її у Венеції. Означений жанр сприяв розвитку театральної школи у Нідерландах та Австралії. Із ним пов'язана творчість Йозефа Антона Страніцкі, Фердинанда Раймунда, Йогана Нестроя, Франца Грільпарцера. Німецькі романтики більш за все цінували образи Колумбіни, П'єро та Арлекіна за їх стихійну карнавальну природу, що протистояла сірості повсякденного життя. До поезики героїв вуличної комедії протягом XIX – XX століть у своїх творах звертаються відомі митці Європи: Р. Леонковалло (опера «Паяци» 1892), Ю. Заєр («Стара історія» 1883; «Кохання згубна гра» 1910). Персонажі комедії дель арте проникають у творчість поетів Срібного віку: К. Случевського, О. Блока, О. Вертинського; у музику І. Стравинського (балет «Петрушка» 1910); циркове мистецтво клоунади XIX – XX століття сміливо користуються образами-масками (клоун Білий, Август та його прототип – Рудий), а український поет М. Вороний створював власні шедеври під псевдонімом Арлекін. Плеяда режисерів початку XX століття спиралась на естетику дель-артівських персонажів, серед них Є. Вахтангов (постановка «Принцеси Турандот» Гоцці (1922)); О. Таїров; Л. Курбас використовував елементи імпровізованого вуличного дійства у комедії «Горе брехуновів» Франца Грільпарцера (1918 «Молодий театр»); В. Мейєрхольд редагував

театральний журнал «Любов до трьох апельсинів» – однойменний ф'яб Гоцці, що дав заголовок опері С. Прокоф'єва; К. Чапек використав традиції комедії дель арте у постановці «Старої історії» Ю. Заєра. Митці театральної естетики впродовж ХХ століття намагались реформувати стилістику акторської школи у парадигмі окремих майстрів-винахідників вуличної комедії масок. [42: 5]

Естетика музичних театрів Італії являє собою яскравий приклад жанрової стилістики мистецтва імпровізації у сюжетних перипетіях комічних опер. Їх репертуар проникнутий образністю фарсової буфонади, адже й створювались такі твори для карнавальних святкових сезонів. Деякі з них одразу ж після дво-тримісячних прем'єр йшли у небуття, а іншим, як «Шовковій драбині» Джоаккіно Россіні, судилось відродитись у сучасності, завдяки гнучкості композиторського таланту. Прототипи антагоністів та протагоністів комедії імпровізацій знайшли своє відображення й у героях означеної опери.

### **1.1.3. Переосмислення персонажів комедії дель арте у французькій театральній традиції XVII – XVIII століть**

Проникнення італійської комедії імпровізацій з її карнавально-театральною естетикою у Францію вперше зафіксовано у 1571 році, коли трупа актора Джанна Ганассі з успіхом гастролювала країною та мала вистави у палаці короля Карла IX [42]. Франсуа Рабле вже подарував французькому читачу свій фарсово-сатиричний роман-пенталогію «Гаргантюа і Пантагрюель», тому французька публіка радо зустрічає традиційні італійські комедії імпровізацій. Еліта блискуче володіла, а селяни добре розуміли італійську, тому мова дель арте стає частиною національної комедії. Переосмислені на французький манер вуличні вистави відбуваються під назвою *comedia a l'impromptu* (з французької – «імпровізаційна комедія»). З часом назва змінюється, виникає *théâtre de la foire* (з французької – «ярмарковий театр»). Його актори зазвичай не носили

масок під час виступів, вони вибілювали обличчя борошном – це були так звані *барбульєм*. Навіть виконавці класичних персонажів «Театру італійської комедії» у Парижі виходили на сцену лише у вигляді барбульєм: наприклад Анджело Константіні (Меццетіно) – славнозвісний Арлекін. Під впливом французької театральної традиції змінюються імена деяких героїв: Пульчинелло стає Полішинелем, а Педроліно – П'єром. Сюжетна складова ярмаркових видовищ спрощується та виконує функцію замальовок перед виходом акробатів, танцюристів, еквілібристів. З часом зникає й головна риса італійського дель арте – імпровізаційна основа жанру. Доля італійської комедії масок у Франції готувала їй забуття, та на диво, більш професійне та нове її переосмислення зі збереженням характерних рис дель арте до сьогодні відбулось завдяки Мольєру. У ранній період творчості він дуже любив дивитись оригінальні вистави гастролюючої трупи італійських акторів на чолі з Дюфреном. Молодий письменник затаврував більшу частину героїв-масок та комічних ситуацій в своїх перших творах – фарсах та комедіях. Серед них: «Плутні Скапена», «Ревнощі Барбульєм», «Вдаваний хворий» тощо. Автор збагатив їх образну складову багатогранністю взаємовідносин та парадоксальністю сюжетних перипетій. Відтоді французька версія персонажів-масок дель арте перебирається на професійну драматичну сцену країни, виконуючи пропагандиско-повчальну функцію на догоду письменникам-революціонерам епохи Просвітництва. Згодом висвітлення загальної проблематики суспільства для них зводиться до вкрай особистісного: маска зливається із пересічним глядачем з буденного життя, в її рисах проступає психологізм вчинків з подальшим їх поглибленням в індивідуальність характеру.

Втрачена типовість образної сфери персонажів означеного жанру та їх внутрішньо-драматичних відносин спустошує героїв та сам їх прототип як одиницю театального простору того часу. Від них ніби залишаються лише оболонки. Усі намагання наповнити їх живим змістом залишаються безрезультатними. Про це наголошує письменник Луїджі Піранделло [32].

Неможливість знайти об'єктивну істину серед людей з буденного життя, якими вимушені стати маски дель атре, примушує героїв комедії піти у небуття, звідки вони намагаються знайти «свого власного» автора, щоб відродитись у його постановці. Кожна людина носить «маску», але маски італійської вуличної комедії були більш реальними, ніж реальні «персони» з буденного життя. Не зважаючи ні на що, вони були правдивими, чим допомагали глядачеві позбутись власних «масок». Постійний конфлікт між внутрішнім «Я» та «видимістю» викривляє простір між театральним та реальним світами. Таким чином, еволюція італійських персонажів дель арте виводить акторів театру у глядацьку залу. Вони вже не герої, а глядачі, що спостерігають за уособленим життям власних ідей.

У Французькому театрі Коломбіна (Фантеска, Серветта, Сміральдіна, Франческіна, Мірандоліна і т. д.) стає доволі відомою героїнею. Законодавиця моди світу – Франція у ті часи диктує їй театральні уподобання. Тут варто згадати про автора, француза Ж.-Л. Брусса-Дефошере, комічний твір якого став першоджерелом для попереднього аналогу досліджуваного твору Дж. Россіні «Шовкова драбина», а саме для лібрето Е. де Планара до опери А. Гаво. Ці твори відрізняються суттєво: зміною імен та перенаправленням впливових важелів конфлікту. Насправді у комічній п'єсі Брусса-Дефошере рушієм сюжету є жіночий антагоніст дзанні, тобто продукт переосмислення образу Коломбіни французьким театром. За італійською класикою жанру це мав бути чоловічий протагоніст-дзанні.

### **1.3. Драматургічне підґрунтя лібрето опери у жанрово-стильових видозмінах**

У часи написання «Шовкової драбини» Дж. Россіні сюжетна складова різних опер залишалась незмінною у запропонованих обставинах, проте у них змінювалась ідейно-образна сфера. Герої мистецького задуму проживають різне життя та сповідають відверто різні ідеї в багатьох

однакових обставинах сюжету. Текст лібрето опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» – це варіант переопрацювання щонайменше двох поетичних текстів. Третю трансформацію драматургічний контент зазнає під час перекладу українською мовою. Порівняно із першоджерелами, автори кожного наступного лібрето намагались дотриматись відповідних вимог глядацької аудиторії свого часу. Адаптуючи італійську версію українською мовою, авторка не мала на меті створювати нову ідейно-образну версію опери, лише донести зміст текстів героїв до вітчизняного слухача, розкрити усю палітру їх характерів й провести порівняльну характеристику образів персонажів із масками вуличної комедії дель арте.

Метою досліджень драматургічної основи першоджерел твору стало простеження зміни характерів героїв протягом чверті століття, виявлення причин перетворення ідейно-тематичної складової оперного твору для актуалізації обраної проблематики дослідження.

Психологічний аналіз персонажів крізь призму образів комедії дель арте окреслив італійський драматург та письменник Луїджі Піранделло [32]. Уявлення про сюжетну першооснову майбутніх лібрето опер з однаковою назвою «Шовкова драбина» А. Гаво та Джоаккіно Россіні, їх ідейно-тематичний зміст та характеристики дійових осіб, можна скласти з аналізу комічної п'єси Жана-Луї Брусса-Дефошере «Таємний (секретний) шлюб», створеної у 1785 році [63]. Переосмислення означеного перебігу подій п'єси в лібрето опери «Шовкова драбина» А. Гаво можна побачити у тексті його автора – письменника-драматурга та лібретиста Франсуа-Антуана-Ежена де Планара, написаному ним у 1808 році [78]. Переклад та переопрацювання лібрето Ежена де Планара на італійську мову виконав драматург Джузеппе Фоппа у 1812 році на замовлення театру «Сен Мозе» для однойменної опери Дж. Россіні. Версія лібрето Дж. Фоппи, адаптована автором Наукового обґрунтування українською мовою, у відповідності до особливості орфоєпії цих двох вокальних шкіл, лягла в основу дослідження цього підрозділу.

### 1.2.1. Комічна п'єса Жана-Луї Брусса-Дефошере «Таємний (секретний) шлюб» у контексті соціокультурного життя XVIII століття

Як у суспільстві, так і у творах музичного театру відбувається руйнування кордонів між елітою та третім класом. Характеристики сценічних образів значно змінюються протягом чверті століття. Щоб «стати» персонажами досліджуваної опери Дж. Россіні «Шовкова драбина», герої «пройшли» певний шлях. Сюжет їх пригод вперше народився в уяві французького драматурга Жана-Луї Брусса-Дефошере для його комічно-ліричної п'єси «Таємний (секретний) шлюб». Письменник створив її у 1785 році у доволі типовій для XVIII століття комічно-ліричній манері.

Коли заборону на гастролі італійських театрів було знято, у Франції відбувається засилля італійської театральної культури. Син одного з прокураторів Парижа Жан-Луї Брусса-Дефошере, доволі освічена й талановита особа, намагався розвивати свій письменницький талант та, на хвилі загального натхнення, співпрацювати із відомими театрами столиці. Зауважимо, що переважна більшість освіченої спільноти держслужбовців того часу поєднували офіційну роботу із творчими спробами пера. Не усі письменницькі вишукування досягали театральної сцени, проте автор нашої п'єси, завдяки клопотанням Луї-Станісаса-Ксав'є – майбутнього короля Франції Людовіка XVIII (перебував на престолі з 1814 по 1824, з перервою у 1815 році) – не одразу, але зацікавив керівництво Імператорського театру у Фонтенбло саме цим твором. П'єса увійшла до репертуару. 4 листопада 1785 року відбулась її прем'єра. Критика того часу назвала «Таємний (секретний) шлюб» найкращим у письменницькому доробку автора. 10 березня 1786 року комічна постановка увійшла до репертуару Паризького придворного театру.

Перебіг подій «Таємного (секретного) шлюбу» містить класичний сюжет та образне ототожнення із вуличною комедією дель арте: щастю головних героїв-закоханих перешкоджає дядько (за сумісництвом – опікун)

головної героїні Емілії, а допомагає легалізувати їх шлюб хитра та смілива Мадам де Вольмар – кузина головної героїні. Дія відбувається у передмісті Парижа, на території замського маєтку опікуна Мсьє Бессонкура. Перші поетичні рядки розкривають велику тугу Емілії – вона дуже засмучена. У діалозі з нею Мадам де Вольмар дізнається, що кузина дуже закохана у мсьє Шевальє Дістеля, але він небагатий і дядько не схвалив його кандидатуру на роль чоловіка. Тому Емілія таємно обвінчалась із коханим. Намір опікуна укласти шлюбний контракт Емілії з Пермавілем у Парижі ставить під загрозу шлюб молодої, її положення у суспільстві буде зруйноване. З'ясувавши причину занепокоєння родички, Мадам де Вольмар складає «хитромудрий» план вирішення усіх проблем, адже вона сама мріє укласти шлюб з Пермавілем, якого дядько обрав гарантом щастя та фінансової стабільності Емілії. У свій авантюрний план пані Вольмар залучає недолугого Мерваля (приятеля опікуна) та, звісно, поміркованого Пермавіля. Лакей Шевальє Дістеля – англієць Вільямс за проханням Мадам влаштовує так, щоб чоловік головної героїні опинився у маєтку як близький приятель майбутнього нареченого Пермавіля. Під час таємного побачення Емілії із чоловіком, з легкої вдачі Мадам де Вольмар, Пермавіль, Мерваль та сама «заколотниця» збираються у саду, під балконом Емілії. Згодом до них приєднується мсьє Бессонкур: таємний шлюб Емілії та Дістеля викрито. Мадам де Вольмар і Пермавіль заручились [63].

За думкою дослідниці, цей твір має великий алегоричний та метафоричний підтекст: Емілія – це прообраз Франції; Мерваль, що просить її руки у дядька – багатий, але невихований третій клас, який в ті часи набуває ваги в суспільстві; поміркований Пермавіль, якого опікун так бажає бачити своїм зятем – аристократія, на яку так розраховують феодалі; чоловік Емілії – Шевальє Дістель (якого усі називають просто Шевальє) – прообраз нових прогресивно-революційних сил, втілення лицарства та благородства низького дворянського чину, якому надає перевагу Емілія



(Франція), відмовляючись від «служіння» ідеям дядька – феодальним засадам країни.

Драматична складова твору Брусса-Дефосшере витримана у кращих традиціях вуличної комедії: закохані Емілія та Шевальє Дістель потерпають від несправедливої жорстокості по відношенню до їх почуттів опікуна мсьє Бессонкура, а кузина Мадам Де Вольмар (Коломбіна, перетворена на пані) допомагає вирішити їх проблеми. Серед претендентів на руку Емілії бачимо дурнуватою Мерваля, дуже схожого на Арлекіна, який «далі своєї тарілки нічого не бачить» [63: 14]. Разом з Пермавілем вони претендують на статки Емілії, прикриваючи свої «претензії» почуттями. Емілія – безпорадне та тендітне створіння розмовляє витонченою мовою; її чоловік – шляхетна й благородна людина, але свій шлюб він захистити не може. Усе вирішує хитрість та позитивний настрій головної «інтриганки» – Мадам де Вольмар. Класична схема сюжету вуличної комедії переосмислена у кращих традиціях Бомарше. Однак замість Фігаро усім керує Мадам де Вольмар – прообраз улюблениці французької публіки – Коломбіни. Вона – приближена особа до дядька-опікуна, але насправді дуже дальня його родичка, не обтяжена бажанням виконати перед ним борг вдячності. Жінка прагне, щоб мсьє Бессонкур визнав її право на особисте щастя, неважливо якими засобами. Сам дядько – це компіляція усіх рис характерів батьків південного та північного квартетів вуличної комедії дель арте. Блазень Мерваль – яскраве втілення другого дзанні – доброго та нерозумного Арлекіна. Поміркованість Пермавіля межує із боягузством Капітана (Скарамуччо). Мадам де Вольмар у ньому приваблюють, перш за все, його положення та статки, але вона з тих жінок, які будують власні почуття саме на цих підвалинах.

Як в суспільстві, так і у творах музичного театру стираються кордони класової приналежності. Це змінює принципи театрального прочитання образів головних героїв та відверто впливає на сценічно-художні засоби виразності.

### 1.2.2. Видозміни комічної п'єси Жана-Луї Брусса-Дефошере в лібрето Ежена де Планара до опери Антуана Гаво «Шовкова драбина» у 1808 році

Франсуа-Антуан-Ежен де Планар переопрацював п'єсу Жана-Луї Брусса-Дефошере та створив лібрето для опери «Шовкова драбина» на музику Антуана Гаво. Лібретист змінює імена діючих осіб та їх характери, підкреслено акцентуючи у них риси героїв-масок дель арте; прибирає другорядного, на його думку, персонажа Вільямса, не змінивши при цьому запропоновані обставини. У підсумку залишається класичний дель-артівський склад персонажів у шести особах: два представника ліричної лінії, її протагоністи-дзанні у вигляді служника та люблячої кузини та антагоністи – дядько із нав'язаним нареченим-веселуном. Емілія перетворюється на Жюлі, Шевальє Дістель – на Дорвіля, Мадам де Вольмар – на Лючіллу, мсьє де Бессонкур – на Дормонта, Мерваль – на Тому, зайнявши місце служника, а Пермавіль – на Версея. Автор вирівнює жіночі образи (Жюлі і Лючіллу), вони стають тихими, покірливими, люблячими та лагідними сестрами-небогами, відданими своєму опікуну. Лючілла закохана у нареченого кузини, якого для тої визначив дядько Дормонт, але соромиться власних почуттів. Версей стає дуже відомим на весь Париж шляхтичем та веселим бабієм. Інтригу сюжету Планар рухає праведність головної героїні та простувата ініціативність служника Томи. Люблячий та дбайливий опікун обох дівчат (Жюлі та Лючілли) Дормонт виступає у ролі гаранта їх особистого щастя та фінансової стабільності. У спробі влаштувати щасливе життя Жюлі, він підшукав для неї Версея на роль майбутнього чоловіка, керуючись його веселою вдачею, минулими військовими перемогами, почесним становищем у суспільстві та великими статками. Але Дормонт не розуміє, що мрія небоги про взаємне кохання переважила усі розрахунки. Жюлі таємно побралась із Дорвілем – благородним, але небагатим чоловіком, який раніше отримав від опікуна

відмову через невеликі статки. Жюлі має власну покоївку, яка жодного разу не з'являється на сцені. Вона згадується лише у тексті, де виконує особисті прохання господині у місті. Тому у кімнатах прибирається особистий служник Дормонта Тома і лише ввечері.

Дія відбувається у маєтку біля Парижа й починається зі сцени прощання Жюлі з Дорвілем після першої шлюбної ночі – це можна зрозуміти з їх розмови. Ще глядач може почути ревниві нотки таємного чоловіка від факту сватання Жюлі із Версеєм вже сьогодні. Молода присоромлює чоловіка за недовіру, адже вона «зрадила довіру дядька» заради їх таємного союзу. Подальший розвиток подій виявляє занепокоєння через ніжні почуття Лючілли до Версея, адже він призначений не для неї. Жюлі помічає це і вирішує одружити їх, спершу перевіривши, чи може він створити сімейне щастя для її любшої сестри.

Версей, поспішаючи до маєтку, зустрічає свого друга Дорвіля (він не встиг поїхати до столиці) й пропонує йому стати свідком у підписанні шлюбного контракту. У кімнаті, під час очікування «нареченої», Дорвіль намагається відмовити друга від цього шлюбу чим викликає недовіру та спонукає Версея доводити свою здатність завоювати серце будь-якої жінки за декілька хвилин. Для цього Дорвілю треба сховатись. Жюлі, перевіряючи характер свого нареченого, виявляє прихильність до нього, чим викликає ревності Дорвіля у схованці. Під час залицянь Версей обмовляється про зустріч із Дорвілем (той факт, що вони друзі – одна з запропонованих обставин, як і те, що Лючілла знайома з паном Версеєм). Занепокоєна небога залишає свого нареченого, вважаючи, що чоловік піде до дядька і її план з одруженням Лючілли провалиться. Дорвіль виходить зі схованки та у розпачі йде, щоб повернутись до дружини вночі. Одразу ж по тому до кімнати приходить Лючілла. Версей нарешті помічає у її сором'язливості, юності та красі чарівний жіночий шарм. Коли усі залишають кімнату, у ній з'являється Тома та починає прибирання. Веселий та безтурботний дурисвіт вирішує розпочати з кімнати пані. Жюлі повертається у вітальню і вголос

обговорює свої плани, не помічаючи його присутності. З уривків почутого Тома підсумовує, що пані чекає свого жениха на таємне побачення, для чого він повинен піднятися до неї по шовкових сходах на балкон. Оскільки єдиний йому відомий жених – Версей – саме він першим дізнається про цю новину. Наступною жертвою словоохотності Томи стає Лючілла, а згодом і він сам вирішує простежити за всім. Опівночі у вітальні збираються усі, підіймається й Дормонт, побачивши драбину: таємниці розкриті, закохані серця об'єдналися [78]!

Прем'єра опери Антуана Гаво «Шовкова драбина» відбулась у театрі «*Opera Comique*» у 1808 році, саме у рік смерті Брусса-Дефосшере. Поетичний текст Ежена де Планара вийшов з друку у видавництві «*Mad. MASSON*». Сім'я Массонів тримала видавничі майстерні, що окрім друку спеціальної медичної літератури займались тиражуванням музичних п'єс та лібрето до опер із автографами авторів. У передмові до цього лібрето є особиста подяка Ежена Де Планара пані герцогині д'Абрантес, яка вважалась найосвіченішою особою вищого світу того часу. Саме автор-лібретист отримав цікаві відгуки тогочасної критики, що були надруковані на шпальтах деяких французьких газет за листопад того ж 1808 року. Під назвою: «Легке критичне оповідання про веселу п'єсу у віршах» цензура дала наступне визначення тексту: « < ... > сам по собі, текст вже є ознакою якості < ... > зі смаком та дотриманням норм пристойності < ... > гарно виконаний. Однак, [сюжету] не вистачає оригінальності, він заснований на подіях, по суті, не нових – кумедних непорозуміннях, комічних несподіванках, поданих у вишуканій віршованій формі. Та для такого жанру цього достатньо < ... > у музиці Гаво поєдналися «сценічна правда» та «стиль італійської школи» [67: 270 – 271]. Існують й інші більш їдкі тексти, адже Планар змінив усім зрозумілі французькі прочитання: замість Коломбіни перемогти героям допоміг дурний, позбавлений шарму Арлекін!

### 1.2.3. **Метаморфози поетичного тексту Ежена де Планара в лібрето Джузеппе Фоппи до опери Джоаккіно Россіні «Шовкової драбини» у 1812 році**

Яскрава музично-театральна спадщина Джоаккіно Россіні вимагала яскравості сюжетних перипетій. «Шовкова драбина» – один із ранніх творів Маестро, коли композитор ще не мав змоги обирати авторів-лібретистів. Однак драматург Джузеппе-Марія Фоппа адаптує текст італійською та ще більше наближає своїх героїв до образів-масок вуличної комедії. Першим змінюється ім'я служника з Томи на Джермано – цей прототип Арлекіно з'являється на самому початку опери, має палкі таємні почуття до пані Джулії, на ньому зав'язана уся інтрига сюжету. Головна героїня Джулія перебирає на себе риси мадам де Вольмар із п'єси Брусса-Дефосшере. Вона, разом із Джермано є рушійною силою подій у сюжеті. Дядько Дормонт, хоча й піклується про Джулію та її кузину Лючіллу, але має власні плани на статки першої вихованки. Лючілла виступає у ролі таємної суперниці на відміну від перебігу подій у лібрето Гаво. Наречений Бланзак, якого дядько знайшов для Джулії, – честолюбний та хвалькуватий прообраз Капітана з комедії дель арте. Він синтезує риси характерів Пермавіля та Мерваля з п'єси першоджерела. Незмінним залишився Дорвіль за виключенням незначних деталей – він ще більше закоханий у свою таємну та законну дружину Джулію.

Сюжетна основа опери Россіні «Шовкова драбина» на відміну від лібрето Планара до однойменного музичного твору А. Гаво суттєво не змінюється, лише акценти в амплуа окремих персонажів створюють нові повороти сюжету. Наприклад, перша сцена – інтродукція – свідчить про усвідомленість вчинків героїні та намір захищати свою сім'ю. Джермано з'являється одразу ж в інтродукції та викриває свої таємні почуття до Джулії. Далі автори демонструють ніжні почуття молодят у сцені їх прощання. Дормонт постає у комічному світлі і глядач розуміє, що

справжньої загрози для героїв не існує. У сцені з опікуном надається характеристика Лючілли, її відносини із кузиною та почуття до Бланзака. Контекст діалогів пронизаний метафоричністю та підтекстом імпровізації вуличних комедій. Це може стати у нагоді для режисерського прочитання пластичних характеристик персонажів.

У повній мірі темперамент Джулії розкриває дует з Джермано, де пані морочить служнику голову, користуючись його таємними почуттями, та примушує його шпигувати для неї за Бланзаком. Її ціль – позбутись надокучливого служника. Джермано отримує завдання з'ясувати, чи є почуття між Лючіллою та Бланзаком. Насправді Джулія одразу вирішила одружити Лючіллу із Бланзаком замість себе. Пані розуміє, що служник не той союзник, якому відкриваються такі таємниці. Наступна вагома відмінність сюжету опери Россіні від першоджерела Планара – викриття Дорвіля у процесі залицяння Бланзака до Джулії. Викривають також й Джермано, який разом із таємним чоловіком також стає свідком сцени сватання та від страху ледь не розкриває завдання Джулії. Пікантність ситуації у тому, що Джулія веде власну гру, перевіряючи характер Бланзака, а персонажі, які переховуються, сприймають її поведінку як зраду. Фінал опери не відрізняється від однойменного музичного твору А. Гаво і підводить щасливий підсумок.

Народження нового героя у театральній естетиці початку XIX століття поглиблює його психологізм, з однієї сторони, та спотворює ідейну сутність персонажів-прообразів, яка презентована мовою масок дель арте, – з іншої. Але процес не має зворотної дії і сучасникам залишається насолоджуватись блискучою, іскристою та життєстверджуючою музикою Маестро Россіні, що підсилює новий формат прочитань.

Це доводить, що у часи написання лібрето опери «Шовкова драбина» сутність театральних-ідейних першооснов й тематичної характеристики їх образів змінилась, щоб змінити свідомість глядача.

Виконавцями першої оперної вистави під керівництвом Маестро Россіні стали: Дормонт – Гаetano Дель Монте; Джулія – Марія Кантареллі; Лючілла – Кароліна Нагер; Дорвіль – Рафаело Монеллі; Бланзак – Ніколо Таччі; Джермано – Ніколо Де Гарсія.

### **1.3. Жанрово-стильові особливості музичної драматургії опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»**

#### **1.3.1. Жанрово-стильове трактування опери композитором**

Італія ХІХ століття не існувала без карнавальної феєрії, яка супроводжувалась показом великої кількості оперних вистав. Серед них були і твори маловідомих композиторів, яким надавалась можливість підкорити глядацьку аудиторію власним талантом. Таким став дев'ятнадцятирічний Джоаккіно Россіні. Його творчість «реанімувала» комічну оперу, завершивши історію *opera seria*, та у зрілій фазі заклала засади героїко-патріотичного та романтичного оперних жанрів завдяки переосмисленню французьких музично-театральних принципів у руслі суто національних традицій. Але саме комедійний жанр став підґрунтям россінівського феномену.

У Венеції головною частиною карнавальної програми були оперні вистави, тому зали музичних театрів були переповнені глядачами. Винахідливий імпресаріо музичного театру Сен-Мозе («Святий Мойсей») Антоніо Черра анонсував «Шовкову драбину» ще за два місяці до написання, щоб сформувавши афішу театру на майбутній сезон у тиражному виданні «Джоенале діпартіментале дель Адріатіко» за лютий 1812 року. Музичний твір було написано у вкрай малий термін – вісім днів. Паралельно Россіні виконував замовлення сім'ї Момбеллі, яка виїздила на гастролі родинним акторським міні-театром. Ймовірно тоді Джоаккіно зрозумів, що вкрай малі строки акумулюють увесь потенціал таланту, отже надалі він часто використовує цей прийом у створенні власних шедеврів. «Шовкову

драбину» можна назвати перлиною ранньої творчості: сміливі оркестровки, витончені вокальні партії змушували іскритись текст лібрето чарівними мелодіями, надаючи їм образного змісту. Гнучка співоча кантилена, віртуозні фіоритури та легка фактура музичної тканини з яскравим поєднанням динамічних фарб підкреслювала характери персонажів.

Речитативи та міманс одноактних *farsa* та *buffo* в італійському музичному театрі є відголоском вуличної комедії дель арте: саме ці складові вуличних видовищ були не тільки тлом імпровізацій, а й рушійною силою сюжету. Загальні риси *opera farsa*, *opera buffo* і комедії масок простежуються й у кількості персонажів, що варіюється від чотирьох до шести. Пара закоханих була головною ланкою ланцюжка сюжетної інтриги, а от чотири основних маски комедії дель арте іноді скорочувались в операх до двох, тоді як у вуличному видовищі їх кількість могла перерости за 100 персон. Схема відносин героїв досліджуваного твору: господиня-служниця з вельми благородним серцем та «шовковими» методами вирішення проблем; дурник дзанні, закоханий у свою пані, що постійно псує усі її плани; опікун з пристрасним бажанням стати «великим» за допомогою статків небоги; загадковий супер-чоловік Дорвіль, поряд з яким головна героїня Джулія готова ошчасливити усіх; закоханий у себе бабій Бланзак, який вважає, що до його ніг мають впасти усі жінки світу; невпевнена у собі кузина, яка мріє про взаємні почуття та одруження із Бланзаком.

Динаміка розвитку подій в опері «Шовкова драбина» відповідає класичним вимогам комедійного жанру того часу і співпадає із архаїчними постулатами дель-артівської вистави. Сталий каркас побудови музичних номерів для розвитку сюжету (у деяких варіаціях), яким користувались майстри комічних одноактних творів XVIII – XIX століть, можна звести до примітивної схеми: увертюра, інтродукція, центральний квартет, фінал. Між цими основними номерами вибудовувались власні варіанти музичної фабули, звісно ж, відштовхуючись від тексту лібрето. Наприклад, щоб відбувся центральний квартет, необхідно створити умови в яких усі його



учасники опинились разом на сцені. Тому зовнішня музична композиція одноактної опери «Шовкова драбина» склалась наступним чином: *увертюра*; *інтродукція*; арієта Джулії; дует Джулії та Джермано; арія Дорвіля; *центральний кuartет* з кардинальними змінами у дії; арія Лючілли та зваблення Бланзака; арія Джулії; речитатив та арія Джермано; *фінал* – секстет у вигляді гімну закоханим серцям. У межах кожної картини (включно з оркестровими номерами) існує велика кількість речитативних сцен, в яких відбувається зміна подій, з'являються нові персонажі та запропоновані обставини. Увертюра до цієї музичної вистави є вершиною оркестрової музичної спадщини Россіні. Її часто виконують як окремий концертний номер.

Голоси опери «Шовкова драбина» розподілені таким чином: партію Джулії може виконувати сопрано і мецо-сопрано; Дорвіль – тенор; кузина Лючілла – мецо-сопрано або сопрано; три інші чоловічі партії в авторській версії розподілені як два *баси-buffo* та тенор. Велика прихильність композитора до колоратурного мецо-сопрано свідчить про те, що в оригіналі партії дівчат написані саме для цих голосів, але, зважаючи на особливість втілення твору, їх виконують сопрано. Зазвичай, тенорові партії створювались для героїв-коханців або для позитивних персонажів, тому це відіграє певну роль у характеристиці Дормонта (тенор). Баса *buffo* в умовах Оперної студії знайти вкрай важко, тому напрочуд теситурно-складні та технічні ролі Бланзака та Джермано можна віддати баритонам. Отже, у підсумку опера має такий склад виконавців: два сопрано, два тенори, баритон (Бланзак) і бас (Джермано).

Речитативні супроводи, як і оркестрова тканина опери, напрочуд прозорі. Превалює дводольний розмір, у вкрай напружених частинах відбуваються темпові та ритмічні «стрибки», часто з'являються тріолі як у вокальних партіях, так й в оркестровому супроводі. Характерною ознакою ліричних номерів є розширення ритмічної будови за рахунок тріольності та поява тематичного мелодизму, що відрізняється від основних музичних тем.

Фінал викладений у трьохдольній пульсації, ніби усе поринає у шалений танок почуттів, підкоряючись волі закоханих. Починається він з 6/8 у сцені Джулії і Дорвіля, при появі Бланзака змінюється на 2/4 у темпі *Andantino*, а коли в кімнату потрапляє опікун Дормонт – трансформується у  $\frac{3}{4}$ -дольність.

Стильові ознаки досліджуваного твору базуються на феномені виникнення та становлення творчості Россіні. Сам твір є прикладом музичного стилю митця як вокального, так й оркестрового. Оскільки період написання «Шовкової драбини» співпадає із часом становлення власних характерних ознак стилю Россіні, варто звернути увагу на особливості музичного оздоблення вокальних партій. Усім відомий факт, що на початку власної кар'єри Джоаккіно займався самоосвітою, слухаючи твори великих композиторів: Моцарта, Бетховена, Баха тощо [83: 300; 85: 253; 87: 174]. Багато в чому на ранньому етапі своєї професійної діяльності Россіні наслідував їх. Маючи феноменальну музичну пам'ять, він також міг використовувати певні гармонійні та мелодійні звороти у створенні перших оперних зразків. У цьому контексті можна казати про стилізацію «Шовкової драбини» під твори попередників Россіні, і лише зрілі твори майстра можна віднести до сформованого поняття «стиль». Ще варто згадати призначення комічних одноактовок – розважальна частина Пасхалії серед святкової карнавальної феєрії. На сцені музичних театрів відбувались постановки опер й значно вагомих жанрів, а комічні твори могли виконувати лише інтермедійну роль. Але незаперечні факти про те, що протягом театрального вечора, одна за одною, на сцені проходило близько трьох-чотирьох одноактних *farsa* та *buffo*, доводить їх самостійну роль у театральних сезонах [85: 265; 87: 100]. Попередні згадки про витоки жанру музичної комедії з вуличного театру дель арте, отже, усі *opera farsa*, *opera buffo* створювались авторами у стилі вуличного видовища дель арте. Але про «Шовкову драбину» ще можна сказати й те, що вона має перманентні ознаки россінієвського стилю у початкових стадіях його формування. Саме особливість образної складової обумовила виникнення музичного стилю.

Але у цьому конкретному випадку мова йде про індивідуальність композитора, і в цьому сенсі одноактна опера «Шовкова драбина» є «іконою стилю» раннього періоду Маестро Россіні.

### 1.3.2. Аналіз жанрової дуалістичності досліджуваного твору

Сучасні постановки «Шовкової драбини» презентують її як *opera buffo*, а подекуди й *opera farsa*. На першій сторінці клавіру жанр визначено як «*farsa in un atto*». Ймовірно репертуарні анонси театрів, де опера побачила світло рампи, давали ті ж жанрові визначення. Однак ці ознаки неоднозначні та у світлі сучасної режисерської думки вимагають уточнення. Вперше поняття *opera buffo* було використано для визначення італійських комічних опер, автори яких класифікували їх по-різному. Визначення *buffo* і *farsa* знайшли відображення й у дослідженнях сучасних науковців. А. Молибога, характеристики *farsa* вбачає у сталій кількості виконавців, що неодмінно має складати шість осіб; у вивіреній та сформованій музичній схемі (інтродукція, центральний ансамбль та розв'язка); у типовій абсурдності сюжетної організації, перевантаженої особливо грубим комізмом; у регламентованому складі голосів – сопрано, тенор, три басы *buffo* та мецо, де варіант трьох басів може мати одного тенора та двох басів *buffo*. Іноді мецо відведено роль компаньйонки, кухарки чи суперниці головної героїні. Другорядний персонаж відіграє у *farsa* знакову роль – він вирішує усі суперечності та виводить сюжет до щасливого фіналу [21: 107]. М. Черкашина чітко окреслює ознаки *buffo*, які можуть виявлятися у творах із чотирма та шістьма персонажами, тому для неї вони містять «перебільшену виразність, схильність до характерного, грубуватого комізму в народному дусі...» [54: 60]. Також існує низка термінів, які належать до загального поняття *comedia per musica: farsa comica* – комічний фарс; *farsa giocosa* – веселий фарс; *burletta* – жарт; *commedia* тощо. Але слова *buffo* і *farsa* мають власні семантичні походження. Наприклад, *buffo* – від французького *bouffe* – «смішний», «комічний» – означає ще й

«роздутий», «роздувати». Таке тлумачення допомагає характеризувати ситуацію або характер персонажа. *Farsa* – у французькому варіанті «*farse*» – перекладається як «начинка», «мішанина», іншими словами – «фарш» або жарт на межі з грубою витівкою. У театрознавчому вимірі ці терміни тісно пов'язані з імпровізацією. Крім того обидва поняття мають чіткі визначення, які стосуються саме ознак жанру: *opera buffo* – це невелика за масштабом, весела життєва історія, в якій зміни відбуваються здебільшого під час речитативів засобами мімічно-пластичних акцентів у мізансценах; *farsa* – це комедія, яка спрямована на розвагу глядачів через ситуації вкрай перебільшені, екстравагантні, а отже, неймовірні.

Для «Шовкової драбини» неприйнятним є визначення сюжетної складової за А. Молибогою. У творі немає вкрай абсурдних подій, як і грубуватого сільського комізму, про який згадує М. Черкашина. Невелика крихта неймовірності у подіях присутня, але опері більш притаманні ознаки *buffo*. Дійсно, інтригу твору можна назвати життєвою історією, а саме у речитативах відбуваються головні зміни, які сміливо можна підкреслити засобами мімічно-пластичних акцентів у мізансценах. Яскравість музичного контенту також є ознакою *buffo*. Невідповідністю є кількість діючих осіб, але вона змінювалась протягом усієї історії розвитку комічної опери.

Отже, «Шовкова драбина» включає одночасно ознаки *farsa* і *buffo*. Ведучу роль відіграє «буфонність», а «фарсовість» проявляється у вирішенні певних ситуацій, в яких опиняються персонажі.

## **1.4. Аналіз знакових сценічних утілень опери в контексті театральної естетики певних епох**

### **1.4.1. Трагування опери за часів її написання**

Важливі процеси, що відбувалися у суспільстві XIX століття та знаходили відображення у творчості Маестро, були продиктовані реформаторськими гаслами французької революції. Сам Россіні не приховував прихильність до республіканських поглядів, які обіцяли шалені

зміни суспільної формації. Ідеї про рівні права та можливості для середнього класу а подекуди й звичайних ремісників знайшли свій відбиток у «Шовковій драбині», хоча і у вкрай насмішливій формі. Наприклад, Джермано – служник Джулії – з одного боку, персонаж-прообраз дель арте, а з іншого, – простолюдин, який прагне прихильності пані задля гарного життя.

Лібрето, що створив Джузеппе-Марія Фоппа на основі тексту Е. Планара для однойменної опери Россіні, знайшло критичний відгук у засобах музичної цензури ХІХ століття. На цей рахунок зауважимо основне: усі одногосно визнавали музику прикрасою тексту як один з багатьох проявів генія композитора. Основний квартет персонажів-прообразів масок у фабулі цього літературного контенту є сталим. Капітан, який фігурує лише у Південному квартеті нарівні із Тартальєю, тут перевтілюється у Бланзака і є найяскравішим серед усіх його попередників. У більшості режисерських інтерпретацій сучасності Бланзака наділяють мужністю та інтелектом, що не може співіснувати поряд з боягузством. Власна ж інтерпретація перетворить його на Капітана-Скарамуччо-Бланзака, занадто впевненого у собі італійського денді, який не знає сорому, але лякається поразок на любовному фронті. Покладений в основу досліджуваного твору Неаполітанський варіант складу масок доповнює образна характеристика Дормонта (опікуна Джулії та Лючілли), дуже схожого на торговця Тарталью, хоча у запропонованих обставинах він колись був воякою. Несподіване рішення із складом дзанні: замість двох чоловіків тут один «офіційний» служник – Джермано, звісно – це класичний Арлекін. А другий? А замість нього жінка! А ще вона кузина Джулії. А може, це сама Джулія? Питання цікаве. Якщо зважати на все той же Неаполітанський квартет, у його складі є дівчата-дзанні: Коломбіна та юна закохана-протагоністка Ізабелла, вона ж Лючінда, Вікторія тощо. Ім'я Ізабелла у багатьох виставах стає найвідомішим та закріплюється за образом завдяки яскравій виконавиці цієї ролі – Ізабеллі Андреїні. Характер кузини з

«Шовкової драбини» дуже схожий із образом Ізабелли і не тому, що її друге (а може й перше) ім'я Лючінда, а тому, що тендітність та невпевненість цієї героїні дуже відповідають «нашій» Лючіллі. Тобто, це вона шляхтянка, яка мала би стати головною героїнею. Але автор наслідує колег з п'єси Піранделло: збирає їх разом, вважаючи, що для сучасного глядача у ролі головної героїні цікавішою буде Коломбіна-Джулія. Тому простувату, але чемну, правдиву та порядну селянку Коломбіну наділяють шляхетністю, розумом, інтелектуальним альтруїзмом, відповідним соціальним становищем і заміщають нею Лючіллу-Лючінду. Не дивно, що Джулія-Коломбіна встигла побратись із коханим, адже простолюдинці властиво йти за покликом серця, що в жодному разі не могла дозволити собі шляхтянка. У цьому є головна «ренесансна ідея» і справжній виклик глядачеві початку ХІХ століття.

Театр – дивовижне місце. У ньому невпевнено промовлене «якби ж то» «магічним» зусиллям режисерської інтерпретації стає «нехай буде так». От і Джулія-Коломбіна, перетворившись на благородну пані, поводить себе сміливо, чинить хитромудрі та помірковано-авантюрні дії. Тому і чоловік поряд з нею – неабихто. Цей загадковий Дорвіль, про якого майже нічого не говорить автор, робить її щасливою. Вона відчуває себе щасливою поряд із ним, й своїми діями та поведінкою розкриває його характер, тому ділиться своїм щастям і цього щастя вистачає на всіх! Що ж до Лючіллі? Маєстро Піранделло сказав би, що персонаж образився і ледве не зруйнував власну долю, та при усій заздрості та святенстві, вона – пані, яка поважає себе і це дає сили любити свою кузину.

Про першу постановку «Шовкової драбини» Дж. Россіні було багато розмов: критики пліткували про її «посередність»; жартували про те, що композитор задля уникнення конфлікту із директором театру виїхав з міста ще до її прем'єри; підхоплювали чутки про провал оперного показу через новаторські прийоми в увертюрі, яка насправді виявилась увертюрою до «Сеньйора Брускіно» [85]. Все вищезазначене спростовується одним

фактом: умовами контракту, в яких Россіні мусив керувати власним твором та виконувати супроводи речитативів за чембало (італійський варіант клавесину) на перших трьох постановках – інакше б не отримав платню. Музична вистава тричі лунала у «Сен Мозе», а вже у 1813 році відбулась її постановка у Сенегалі, у 1818 році вона знову повернулася на сцену «Сен Мозе». У 1823 році опера потрапила на сцену Барселони, а у 1825 році – до Лісабону. На факт негативної оцінки опери існують різні критичні міркування [87: 267]. Ймовірно, молодий композитор сприймався сучасниками як руйнівник старого класичного музичного театру, тому його усіляко принижували, щоб примусити відмовитись від реформаторської діяльності. Часто-густо на прем'єри приходили люди спеціально налаштовані на скандал, але майже усі твори Россіні мали шалений успіх лише на другий день після презентацій.

Дивна життєдайність та феєричність творчості Россіні змінили увесь комедійно-музичний жанр (і не тільки). Не буде перебільшенням думка, що завдяки Маестро *buffo* та *farsa* набувають нових рис: із грубих вуличних непристойних вистав-імпровізацій вони перетворюються на легкі елегантно-розважальні, галантно-повчальні, музично-естетичні шедеври. Саме ця риса приваблює глядача будь-яких часів, адже справжньою цінністю життя є кохання та його непереможна сила. До того ж, героям комічних опер не обов'язково помирати, битись на дуелях або відстоювати свої права у двобоях (хоча й такі сюжетні колізії знаходять відображення). Ніхто не повинен помирати – лише кохати та сміливо сповідувати свої почуття.

#### **1.4.2. Інтерпретаційні версії втілення опери у ХХ столітті**

Видатний диригент та музикознавець Альберто Зеддо провів велику пошукову роботу, завдяки чому стало можливе відродження творчого здобутку Россіні [45: 17]. Його дослідження розкривають вокальні уподобання Маестро та темпові особливості його оперних творів.

Здебільшого, саме темпові особливості були продиктовані великою кількістю оперних вистав, що проходили в один карнавальний-театральний сезон, а тяжіння Россіні до жіночих персонажів у виконанні мецо-сопрано надавало героїням його опер пікантності та чарівності. У 1980 році Альберто Зеддо разом з друзями Джанфранко Маріотті та Клаудіо Аббадо Зеддо започаткував у місті Пезаро фестиваль оперної творчості Джоаккіно Россіні.

Опера «Шовкова драбина», як невеликий за тривалістю та напрочуд оригінальний музичний твір нині знаходить втілення у різних постановочних варіантах.

Серед них є опери-реконструкції [45: 236]:

- 1983 рік – фільм-опера, диригент Марк Андре, режисер Філіппо Кривеллі;
- 1988 рік – оперна вистава в театрі Пердотті в місті Пезаро, диригент Габріель Ферро;
- 1990 рік – оперна вистава в театрі Штутгарта, диригент Жан-Луїджі Гельметті;
- 2010 рік – оперна вистава в рамках фестивалю в Пезаро, диригент Клаудіо Скімоне, режисер-постановник Даміано Мічелетті.

Опера з елементами гротеску [45: 236]:

- 2002 рік – Венеція, театр Малібран, диригент Роберто Різі Брінйолі режисер-постановник Лука де Фуско;

Опери-постановки, в яких яскраво виражений синтез модерну, реставрації та режисерських варіацій:

- 2017 рік – на сцені Московського музичного театру «Гелікон-опера» у виконанні Ансамблю солістів «Прем'єра», диригент Ігор Дронов, режисер-постановник Ігор Ушаков;



- 2019 рік – в театрі «Астана-опера» Казахстан, диригент Абзал Мухітдінов режисер-постановник Алла Сімонішвілі.

Існування оперних вистав 2021 – 2024 років наближають героїв до сучасності, тим самим збільшуючи відстань від авторського задуму. Серед найцікавіших версій – інтерпретації, в яких режисери звертаються до образної сфери дель арте: наприклад, постановки у «Гелікон опера», та в «Астана-опера».

Костюми героїв на камерній сцені «Пікколо» в «Астана-опера» мають яскраві образні зв'язки з вуличною комедією, а завдяки маскам вони посилюються. Актори приміряють маски в увертюрі, протягом усієї вистави та більш яскраво і впевнено у фіналі. Тут можна побачити і Доктора-Чуму, і Капітана Фракасса, і Арлекіна, і Коломбіну. Анонсуєчи твір, постановочна група наголосила на приналежності Россіні до великого «шовкового шляху», і ця метафора стала основоположною у концептуальному рішенні опери. Декорації створені у стилізації фліаків: пересувні меблі легко змінюють положення на сценічному просторі. Їх пересувають «маски-невидимки» на очах у глядача. Однак сміливість режисера Алли Сімонішвілі у намірі створити атмосферу дель артівського свята зупинилась лише на яскравих костюмах та вдалій знахідці щодо декорацій. Пластичне рішення мізансцен та загальна атмосфера більш тяжіють до пасторальної картинки.

На погляд дослідниці, відтворити святкову та авантюрну атмосферу карнавальної феєрії вдалось Ансамблю солістів «Прем'єра» на сцені «Гелікон-Опера» під керівництвом режисера Ігоря Дронова. Розпочата у майже пустому просторі дія поступово занурює глядача у гру із масками-картинками відомих постатей ХХ століття. Приміряючи імпровізовані маски, співаки-актори згодом перетворюються на них. Із незначної кількості речей, звалених на камерній сцені, з'являються кімната Джулії та елементи костюмів, що є характеристикою кожного персонажа. Окремі предмети сценічного оточення також з'являються із незначних

деталей «сценічного мотлоху»: вікно, килим-ліжко, вази-стіни, двері, які своєю умовністю розмикають ігровий простір. Режисер-постановник використовував в основному центричну сценографію, надавши перевагу червоній кольоровій гамі. Дію перенесено на початок ХХ століття, що знайшло відображення у зовнішньому вигляді героїв, їх вбранні та міжособистісних соціально-етичних стосунках. Яскраві, чуттєві образи персонажів, надзвичайно професійне акторське виконання у неймовірно складних пластичних умовах додають оперній дії гострої комічності – глядач стає свідком одного дня з життя героїв та проживає усе разом з ними. Вокальні партії та речитативи-*secco* гармонійно поєднані із музично-пластичним змістом, збагачують характери та додають темпераментності кожному герою, оживляючи оркестрове оздоблення [45: 237].

#### **1.4.3. Сучасні режисерські підходи до сценічного прочитання твору**

Головне призначення комічної опери – приносити користь розвагою. Тому у сучасних режисерських прочитаннях «Шовкова драбина», окрім розважальної функції, має нести й повчальну складову. Постмодерна версія-інтерпретація із перенесенням подій у ХХІ століття вимагає пошуку більш сучасних засобів художньої виразності. Вони мають виправдовувати фінальні сцени, де опікун пильнує цноту небоги. Майстри музичного театру минулих століть не могли передбачити, що з плином часу морально-етичні устої суспільства перетворюють головну умову укладання шлюбу на другорядну для сучасної молоді. Ця обставина ускладнює перенесення дії у сьогоденні, тому варто розглядати або стилізацію постановочної версії до росінієвських часів, або засоби виправдання поведінки Дормонта, який ніби-то бажає підписати контракт, але не може змиритись із амурними посяганнями Бланзака. Варіант стилізації сценографії оперного проекту на початок ХІХ століття змушує шукати більш виразні засоби пластичної виразності із дотриманням етичних норм поведінки у вирішенні характеристик героїв та їх взаємодії в окремих сценах. Можливо

розфарбувати романтичні сцени легким та вишуканим еротизмом. У випадку перенесення дії у XXI століття, особливу увагу треба звернути на побудову поведінки опікуна. Можливо використати відео-проекцію із картинами або роликами минулих століть, у моменти, коли він з'являється на сцені. Це допоможе створити асоціативний ряд у глядача та виправдає його вчинки. Концепцією оперної постановки має залишатись заклик створювати шлюб на основі взаємних почуттів.

### **Висновки до РОЗДІЛУ I**

Шлях перетворення та становлення образів-масок від більш архаїчних форм до комедії дель арте збагатив образно-художній зміст музичної комедії як жанру. Образ-персонаж, який має сучасне прочитання, неодмінно буде звертатись до своїх первообразів для більш змістовного та осмисленого виявлення у безлічі режисерських інтерпретацій.

Основний квітет та ліричні герої ателланів трансформуються у персонажі вуличної комедії інтерпретацій та розчиняються в італійській та французькій театральних традиціях. Однак першооснова образної та сюжетної складових усіх комічних опер закарбовується у світовій традиції музично-драматичного мистецтва.

Сюжетна складова опери Дж Россіні «Шовкова драбина» змінюється під впливом пануючих політичних теорій та етичної картини світової спільноти, але важливі гуманістичні фактори та цінності залишились незмінними – лише поглибились, набрали більшої ваги, потрапивши у особистісний вимір окремого героя.

Обрання «Шовкової драбини» для втілення творчого мистецького проєкту залежить від його жанрово-стильових особливостей, актуальності тематики музично-драматичного змісту, можливостей застосування в режисерському задумі великої палітри засобів художньої виразності, що синтезують у собі надбання минулих та сучасних поколінь.

## РОЗДІЛ 2. КВІНТЕСЕНЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ ДЖ. РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА» В КОНТЕКСТІ ЗМІНИ ЛОКАЦІЙ

Для більшого розуміння та сприйняття ідейно-тематичної складової класичних оперних творів сучасним глядачем музичний театр переосмислює та активно оновлює методи художньої виразності. Пошуки оригінальних режисерських рішень особливо важливі у презентації музичних вистав молодіжній аудиторії, яка шукає на театральній сцені захопливе видовище із застосуванням сучасних технологій. Серед великої кількості жанрів музичного театру найбільш гнучким для оригінальних режисерських інтерпретацій є саме комічний жанр. Одноактний *farsa* Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина», у разі вдалого режисерського переосмислення, може задовольнити вибагливі смаки сучасної молодіжної аудиторії. У цьому аспекті вкрай важливо спрямувати режисерське прочитання на професійне опрацювання ідейного змісту композиторського задуму, а не у гедоністично-розважальне русло. Створенню художнього образу версії-постановки належного рівня сприяє синтетична природа опери, яка здатна поєднувати різні види мистецтва. Надаючи характерних позитивних чи негативних ознак рисам героїв та створюючи певний образ вистави всупереч чи відповідно задуму композитора, автори-постановники закладають у власні творіння переосмислений сучасністю ідейно-тематичний зміст. Тому надмірна гонитва за визнанням та видовищністю на догоду сучасній глядацькій аудиторії можуть перетворити оперну постановку на беззмістовне дійство. Уникнути цього у власній роботі можна керуючись етичними принципами, закладеними у твір лібретистом і композитором. А визначитись із способом власної інтерпретації будь-якого твору допоможе розуміння, чи має він запит сучасного глядача та якими засобами розкривають його актуальність автори. Інакше власне прочитання може стати провокацією або авантюрою.

## 2.1. Режисерське переосмислення *opera-farsa* Дж. Россіні «Шовкова драбина» в комедію положень

Модифікація ідейно-тематичного наповнення без втрат для сюжетної складової – не єдине, чого може торкнутись режисерська інтерпретація. Як автор власної постановочної версії, режисер може змінити й жанр. Кожне «авторське» трактування здатне запропонувати такі тему, ідею та конфлікт, в яких сценографічно-стилістичні рішення та характери героїв суттєво відрізнятимуться від першоджерела. А можна знайти режисерське рішення, в якому тематично-ідейна складова не суперечитиме первинному, а сценографічно-стилістичне рішення вистави матиме більш сучасний антураж. Якщо у режисерському трактуванні змінити кут зору на сюжетні перипетії, в які потрапляють персонажі «Шовкової драбини» Дж. Россіні, певна трансформація відбудеться і з ними. Аносований як *opera farsa* одноактний музичний твір стане більш цікавим для сучасного глядача у вигляді комедії положень із елементами еротики. У цьому випадку зміни зазнає лише зовнішня сторона постановки, не зачепивши ідейно-тематичну складову.

Моделювання образу оперної вистави «Шовкова драбина» Дж. Россіні засобами сучасної художньої виразності в контексті композиторського задуму зумовлено переосмисленням окремих компонентів. Вони розкриваються у статтях різних науковців і практиків. Власні роздуми про тенденції сучасної режисури аносують дослідники: В. Вовкун [9], Н. Доненко [12] пропонує спрямувати режисерський погляд на загальнолюдські проблеми для вдосконалення суспільства. Від цього, на їх думку, зміняться й засоби художньої виразності театру задля відображення актуальності цієї тематики у постановках. І. Зайцева [13] підіймає актуальні питання сучасної режисерської інтерпретації театральних творів та її компоненту у виставах. Без пластичного вирішення ролі-образу неможлива жодна постановка. Еволюцію танцювально-

пластичного елемента у створенні певної атмосфери вистави та виявлення характерів персонажів у вузлових подіях розглядає О. Касьянова [15]. Музику як вихідний чинник становлення режисерського мистецтва, хоча й у площині драматичного театру, розглядає Г. Миленка [22]. Парадигматику психотипу видозмінених образів-масок дель арте як чинник трактування нового героя розкриває Л. Піранделло [32]. Сучасні тенденції режисури оперних вистав освітлює І. Пономаренко [35]. Від дискредитації високого ідейно-тематичного змісту у режисерських постановках старовинних та класичних оперних творів застерігає С. Шутько [56]. Він також наголошує на важливості костюма як головної деталі сценографії, що створює концептуальний образ вистави [57]. Вірне тлумачення ідейного змісту оперного твору та важливість його відображення у режисерських прочитаннях сьогодення підкреслює П. Ільченко [14]. Л. Хоролець [51] надає визначення «атмосфери» постановки, підкреслює її важливість у яскравості сценічних образів персонажів. Аналітичним об'єктом у дослідженні літературного матеріалу став клавір опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» [79] та сучасний англомовний переклад праці видатного майстра імпровізаційної комедії XVII століття Нікколо Барб'єрі [60]. Квінтесенція задуму та концептуальне бачення власного режисерського проєкту стало можливим завдяки опрацюванню вищезгаданих джерел.

### **2.1.1. Ідейно-тематична спрямованість оперної вистави**

Серед усіх значень перекладу грецького слова *θήμα* («тема») найбільш розповсюджене розуміння сутності терміну як питання, що вимагає обговорення. Із появою та розвитком режисерського театру з'являється декілька визначень теми. Серед них найзмістовнішим для оперного театру, на думку дослідниці, є наступне: тема – проблема або коло проблем, які підіймає автор в конкретному місці у конкретний час. Поряд з «темою» оперного (як і літературного) твору виникає «проблема» – це

тотожні категорії, але важливо зрозуміти, що і «тема», і «проблема» – це сформульоване автором питання, що вимагає відповіді. «Ідея» (у грецькій *ιδέα* – початок, принцип) більш належить до форми філософського міркування та її закономірностей. У режисурі ідея – завжди відповідь на поставлене у темі питання і у своєму визначенні лунає як гасло. Але варто розуміти, що авторське вирішення поставленої проблематики не можна нав'язати усім, адже кожен має власний моральний вибір. Сутність пропагандистської ролі музичного театру з початку XVIII століття й до сьогодення саме в тому, що герої опер зі сцени проголошують ціннісні постулати людяності. А для того, щоб кожен глядач прийняв ідею автора, змінився після перегляду постановки, автори використовували увесь арсенал музично-драматичних засобів художньої виразності: від сили поетичних текстів до величі музичних мотивів.

В опері існує такий механізм, обумовлений синтетичністю самого мистецького жанру: текст – що?; музика – як! Він працює таким чином, що тема та ідея твору, проголошені письменником та композитором у драматургічній та музичній складових, закладались у персонажі через речитативи, арії, ансамблі, відповідно й у пластичну складову. За допомогою тексту, підсиленого образністю музики та власним відношенням, персонажі проєктували конкретну ідейно-життєву позицію на пересічного глядача. У цьому контексті, щоб зрозуміти мотиви вчинків тих чи інших героїв у створенні професійної версії-інтерпретації, важливо враховувати політичні та соціокультурні умови епохи написання твору-оригіналу. І лише вивчивши психологію вчинків людей окремих верств населення, можна по-режисерськи переосмислювати кожного окремого героя за певних часових та сценографічних умов.

Трансформації героїв одноактного твору «Шовкова драбина», від першоджерела до росінієвського варіанту, відбувались на фоні однієї заданої тематики, що свідчить про її актуальність для будь-якої епохи. Перш ніж проєктувати ситуативний ряд сюжету режисерської версії-інтерпретації

у певні часові та суспільні умови, варто зрозуміти, що поряд із темою та ідеєю існує «конфлікт», як основна складова побудови мізансцен та проведення наскрізної та контр-наскрізної дії. Перенесення дії у XXI століття змусить постановників рахуватись із моральними цінностями того часу та моделювати соціальну відстань у відносинах між персонажами, адже ці умови є рушійною силою сюжету і тлом побудови конфлікту. Синтетичність музичної та драматичної компонент – також важливий аргумент. Хоча мелодійні інтонації та стиль росінієвської музики й можна назвати прогресивними для початку XIX століття, але все ж таки жартівливо-іскристі, натхненні та наспівні мелодії опери ні в якому разі не характерні музично-інтонаційним ритмам сучасності. Якщо є варіант виправдання «ретроградства» образу-ролі опікуна музичним контентом, тоді як бути з композиторськими характеристиками інших героїв?

Прем'єра опери відбулась у 1812 році на сцені Венеціанського музичного театру «Сен-Мозе». Перебування італійського театру у Франції під заборонаю (кінець XVII – початок XVIII ст.) дозволило йому зберегти власну автентичність та жвавість музично-образної складової. Тому персонажі дель арте саме в італійській театральній й оперній традиціях завдяки Маестро мають яскраві музично-вокальні характеристики. Однак на вічне питання: чи варто створювати шлюб на основі взаємних почуттів, герої «Шовкової драбини» відповідають у кращих традиціях французької естетики дель арте. Зрештою, під яскраву та темпераментну росінієвську музику співає господиня-дзанні «Коломбіна», пояснюючи італійцям «прописні французькі істини» сімейного щастя.

Таким чином, на прикладі проведення актуальної тематики подружніх стосунків у запропонованій ідеології можна побачити приховану модель впливу театрального репертуару початку XIX століття на формування певних моральних поглядів у тогочасної молоді. Щодо втілення режисерської версії-постановки, авторам цікавий сам факт існування взаємного кохання, який і є головним об'єктом конфлікту.



Тема, ідея і конфлікт допомагають створити сценографічний образ вистави, вибудувати конфліктну складову, але поряд із цими важливими та принциповими категоріями існує таке поняття, як концепція твору. Концепт вистави – це похідна від концепції. Режисер створює концепт постановочної версії за допомогою образно-функціональної деталі, що є частиною сценографії, поєднальною ланкою усіх мізансценічних рішень та виводить наскрізну дію до надзавдання. Концепт має безпосереднє відношення до концепції й прихований у назві твору. Якщо концепт можна описати як сукупність сценічних засобів режисерської виразності, сконцентрованих у функціональній деталі, то концепція визначається однією фразою-твердженням. Наприклад, концепцію «Шовкової драбини» можна сформулювати так: «шовкова драбина – геніальний винахід Джулії у боротьбі за сімейне щастя»; або інакше: «шовкова драбина рятує шлюб».

Визначаючи ідейно-тематичну спрямованість режисерської версії опери «Шовкова драбина» Дж. Россіні, автор-постановник без зусиль може змінити вектор її змісту, осучаснивши його, і замість такого незрозумілого персонажа як Дорвіль, ввести Дорвілію (жінку). Тоді тема та ідея змінить проблематику, а автор має виправдовувати незахищеність гендерних відносин та однополіх шлюбів. З плином часу неодмінно змінюватимуться естетичні вподобання суспільства, моральні устої, виникають нові герої, яких із захопленням зустрінуть сучасні їм глядачі. Але тема справжніх почуттів, таких, якими їх замислив Творець – вічна. Лише прагнення людини до них у безкорисливості й самопожертві буде завжди збуджувати серця. В опері «Шовкова драбина» автори початку ХІХ століття стверджують важливість взаємного кохання у створенні сім'ї – це випробувано та підкреслено часом. Багато відомих фактів, коли шлюб, укладений за розрахунком, нівечить життя молодят. А скільки є прикладів нерозділеного кохання? Тематика оперного одноактного твору символічно ототожнена із «шовковими сходами», які є «поєднувальною ланкою між люблячими серцями».

Важко недооцінювати необхідність позитивних емоцій в обставинах воєнного часу і твердження, що джерелом таких емоцій є малий комічний оперний жанр – це не перебільшення. На шляху свого становлення оперне мистецтво перетворювалось на дзеркало політичних та суспільних подій, відображаючи крізь призму вуличної комедії дель арте героя нового формату. Багатоликі образи-маски шести персонажів перетворились на нових персонажів музичного театру й надалі запалюють вогник естетично-позитивних переживань у серцях сучасної молоді, універсалізуючи, таким чином, не лише героїв комічних творів, а й музично-театрального мистецтва взагалі.

### **2.1.2. Жанр і стиль вистави, їх порівняльний аналіз з оригіналом твору**

У публікації П. Ільченка [14] головною ознакою жанру є спосіб вирішення конфлікту. Інше і найширше розуміння жанру як мистецької літературно-музичної одиниці – це кут зору автора на викладені події. Тобто, його ознаки проявляються та стають зрозумілими не тільки під час вирішення конфлікту, а й відчуваються протягом усієї оперної вистави, як у музичному контенті, так і у пластичному, виконавському й сценографічному.

Комедійний жанр за доби написання твору вже мав розмаїття видів. Існували ліричні комедії, ексцентричні та каскадні, комедії плаща й кинджала тощо. Але чіткого дотримання ознак певного виду саме у театральних постановках не було, тому виникали підвиди. Наприклад, анонсовану як *opera farsa* «Шовкову драбину» з більшою впевненістю можна трактувати як комедію положень з елементами еротики, адже за інтригою сюжету дія розвивається завдяки положенням, в яких опиняються оперні персонажі, а Джулія користується своєю привабливістю для вирішення власних проблем. Інша річ, що дівчина не переходить кордонів дозволеного. А коли Лючілла приймає рішення боротись за своє щастя, вона також апелює до своєї жіночності, чарівності та пристрасності. Цей власний

кут зору на поставлену авторами проблему у творі стане найвдалішим для його втілення та зацікавить глядацьку аудиторію.

Для українського глядача «Шовкова драбина» ототожнюється з музично-театральною традицією Італії початку ХІХ століття. На прикладі трансформацій її літературної складової можна простежити не лише парадигму змін політичної формації країн Європи та прагнень громадян до свободи почуттів, а й зрозуміти, які вимоги висували музичні театри до замовлень на театральні-карнавальні сезони. Як було зазначено вище, за один театральний вечір Пасхалій проходило від трьох до п'яти одноактних комічних постановок. Такий формат диктував й вимоги до репертуарного твору: віталась яскрава розважально-музична складова, захопливість сюжетної лінії та невелика тривалість у часі, що входило у характерні прикмети *farsa*. Раніше було з'ясовано, що досліджуваний твір має й «буфонні» властивості, а «буф» перекладається як «роздування» чого небудь. Дуалістичність жанрових ознак твору-оригіналу та своєрідність їх співіснування надала постановнику можливості вільного його трактування у режисерському задумі: загострення конфлікту через «роздування» окремих рис характерів героїв та перебільшеність серйозності ситуацій у ряді подій; надання пікантності конфліктним та вкрай комічним ситуаціям й способам їх вирішення; підсилення яскравості пластичного сенсу положень, в яких опиняються герої оперної вистави. Якщо за часів прем'єрного показу сценічної версії під керуванням Маестро акцентом була демонстрація вокальної майстерності виконавців, то у сучасному її прочитанні планувалось зробити акцентованим поєднання її з пластичною дією, що на думку постановниці також підсилить жанрові ознаки твору та створить відчутний вплив на сценографію. Музичним виставам театрів ХІХ століття характерна натуралістичність. Оскільки точна реставрація оточення за таких умов неможлива, режисерка разом із художниками-постановниками стилізували функційний ігровий простір, використовуючи

окремі риси стилю ампір із ознаками мінімалізму, зберігаючи переосмислену в актуальності сьогодення тематику опери.

Визначення «стилізації» в «Літературознавчій енциклопедії» лунає як «... один з прийомів візуальної організації образного вираження, при якому виявляються найбільш характерні риси предмета і відкидаються непотрібні деталі» [16: 431 – 432]. «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» вказує, що «стилізація як процес роботи являє собою декоративне узагальнення зображуваних об'єктів (фігур, предметів) за допомогою ряду умовних прийомів зміни форми, об'ємних і колірних співвідношень» [10: 548 – 550]. У режисерському концепті стилізація – це використання певних ознак стилю. Коли ж прискіпливо розглянути сам «стиль» як поняття, побачимо, що це сукупність характерних ознак, особливостей, властивих чому-небудь. У музичному мистецтві стиль стосується суто майстерності композитора, або певної композиторської школи. Оскільки, як вже згадувалось вище, перші музичні твори Россіні – це компіляція творчого доробку його попередників, то й у мотивах опери можна почути ознаки стилю Моцарта. Якщо ж розглядати музичний твір як приклад становлення композиторського стилю Россіні, варто охарактеризувати його як перехідну ланку від пізньої класики до раннього романтизму. Однак, мелодійно-ритмічне та темпове наповнення «Шовкової драбини» містить певну танцювальність. А оскільки музична складова є вагомою у створенні усіх засобів художньої виразності та джерелом прочитання характерів персонажів, ще й надає відповіді на всі драматургічні питання оперного твору, то ознаки стилю Россіні в «Шовковій драбині» стають невід'ємною частиною жанру та диктують умови як режисеру, так і художнику з диригентом. Але стилізується не музика, а сценографія. У цьому випадку жанрові ознаки россінієвської опери (яка сама є ознакою стилю) ототожені зі стилізацією функціональних деталей сценографії та пластичними акцентами початку XIX століття. Це виражалось у доборі вбрання та прикрас у стилі ампір, що панував у моді Франції за часів

Наполеона; деталей інтер'єру та реквізиту; зачісок, гриму; оздоблення сценічного простору; послаблення норм етикету тощо. Відсутність криноліну звільнить рухи виконавців у мізансценах, а струмлива довжина суконь допоможе солістам краще увійти в образ персонажів. Пластичні та вокальні акценти у створенні образу-ролі сприятимуть дотриманню російсько-євського стилю виконавства.

Орієнтиром у втіленні задуму запланованого показу став концертно-сценічний формат як головна вимога кафедри. Про нетрадиційні локації та особливості роботи над постановками в умовах таких сценічних майданчиків згадується у статті С. Голубничого [11]. Головні характеристики нестандартних умов – відсутність традиційного, зрозумілого способу комунікації диригента з виконавцями та оркестром одночасно [11: 130]. Відтак, виникає потреба переосмислення засобів режисерської виразності у створенні художнього образу вистави. Окрім відповідності постановок сучасним вимогам технічного оснащення та запитам глядача, виникає проблема комунікації диригента із солістами та оркестрантами [11: 129; 130].

Той факт, що рішення про концертно-сценічний формат оперного проєкту був затверджений кафедрою на третьому році навчання, коли задум й більша частина оздоблення сцени були в наявності, постановочна група на чолі із художником-декоратором та режисером вирішила адаптувати сценічне рішення під малий сценічний зал НМАУ імені П. І. Чайковського. Розташування функційних предметів, де б могли ховатись виконавці відповідно сюжетних перепитій, стало більш центрованим. Завісу ар'єрсцени малого залу використали як задник, причепивши до нього тюль, щоб імітувати балкон. Невелика відстань між стіною та «задником» давала змогу актору-виконавцю змінити локацію для наступного виходу.

Головна проблема виникла із розміщенням оркестрової групи у складі 21 особи, що відповідає російсько-євським вимогам. Розташування оркестру перед сценою стало загрозою для можливості розуміння подій

вистави через невелику висоту планшету від глядацької зали. Коли оркестр сідав на сцені, а дія переносилась у зал – губилась комунікація між акторами-солістами та диригентом, а отже й синхронність та баланс з оркестром. Рішення було знайдено тоді, коли показ у концертній локації вирішено було зробити в закритому форматі – на склад членів комісії. Тоді значно скорочувалось місце під глядача, а сам показ став апробацією практичної складової творчого мистецького проєкту.

### **2.1.3. Урахування композиторських акцентів музичної драматургії вистави в українському перекладі арій та речитативів**

Чи варто робити переклад італійських текстів лібрето? Віднедавна кафедра оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. Чайковського прийняла рішення про те, щоб твори мистецьких проєктів бакалаврів, магістрів та творчих аспірантів режисерського фаху проходили у постановках національною мовою. Таке рішення саме для здобувачів режисерської професії доволі зрозуміле, адже як найкраще донести проблематику твору, коли не дуже-то зрозуміло про що йдеться у тексті. Та й для глядача буде цікавішим спостерігати за подіями на сценічному майданчику, аніж читати в буклеті скорочений зміст чи слідкувати на табло за перекладом. Та є ще одна річ, яка переважає усе: як можна донести ідейно-тематичний зміст музичної постановки до глядача, якщо він приходить слухати гарний спів? Адже у оперного мистецтва, як і у театрального мистецтва взагалі, є певне покликання – приносити користь, змінювати людину на краще. Слово – це одна з форм дії – вербальна. А дія – це вольовий акт людської поведінки, спрямований на об'єкт або суб'єкт з наміром його змінити. Якщо прибрати одну із складових синтетичної природи оперного жанру, вплив актора на глядача буде непереконливим.

На думку дослідниці, для солістів корисно співати оперні постановки українською мовою, хоча багато з них шукає для виконання твори мовою оригіналу. По-перше: це дає стає підґрунтя у створенні

характеру персонажа-образу; по-друге: це можливість вільно почуватись на сцені, не хвилюючись через неточності у вимові італомовних слів.

Переклад класиків європейської опери завжди супроводжується великими втратами через витонченість, метафоричність та алегоричність поетичного тексту оригіналів. Про складні рішення режисерів та кардинально різні погляди з приводу виконання опери мовою оригіналу або відтворення тексту мовою інтерпретації розмірковує науковиця Л. Шиленко. Наразі вона підкреслює, що загальновідома практика перекладів оперних текстів до останньої чверті ХХ століття була доволі поширеною [55: 436]. Дослідниця Т. Боровенська зосереджує увагу на лінгвістичному аналізі українського перекладу у ритмічно-фонетичній відповідності наголосів [55: 303].

Головною складністю у перекладі лібрето досліджуваного тексту складала стилістична лексика та розбіжності із сучасною італійською граматиною. Ще з дослідження вуличних комедій дель арте можна згадати, що різні герої розмовляли відповідним до їх статусу діалектом і лексиконом. У такому лексично-мовному розмаїтті Італія перебувала до об'єднання усіх земель (кінець ХІХ століття), а опера побачила світло рампи на початку ХІХ століття. Деякі слова з тексту не можна було знайти у сучасних словниках. Власний переклад дослідниця виконувала самотужки, і великою підтримкою стала адаптована версія клавіру, набір та верстання якої здійснив Нікс Лендік, в якому поряд з італійським текстом був виписаний англійський переклад, здійснений Джефрі Даном, а сольні партії адаптувались для сучасного виконання Діно Менічетті. Авторські ремарки, які роз'яснювали літературну складову, було враховано у перекладі під час дослідження та опрацювання оригіналу твору. Для упорядкування та адаптації музичної складової проводилась порівняльна характеристика клавіру та партитури одноактної опери «Шовкова драбина», яку було замовлено з Італії.

Варто зізнатись: щоб помістити віршований переклад уривку в існуючий метроритмічний музичний контекст, доводилось змінювати оригінальні слова під час перекладу, не змінюючи змістовної складової. Наприклад, у перекладі з італійської виходила фраза (без адаптації до сучасності) :

*Il mio [ben] sospiro e chiamo, vita e speme a questo core,*

(далі повтор тексту)

*Моя [криниця], я зітхаю і кличу, життя і надаю цьому серцю....*

у даному випадку «ben» має значення «криниця», але насправді означає підсилення; знаки пунктуації – оригінальні. Поряд із цим англomовна версія мала наступний зміст:

*Oh, my love, I sigh, and I pray for hope and courage and dauntless daring...*

(далі повтор тексту)

*О, моя любове, я співаю і молюся за надію і відвагу, і безстрашну сміливість...*

В обидвох випадках подальший музичний контент будується на представленому текстовому матеріалі до появи нової мелодійної тематики. Жоден уривок ритмічно не втискається в запропоновані розмір та ритм, не кажучи вже про наголос, який має співпадати із сильною долею. Зі змісту обидвох перекладів зрозуміло, що героїня знаходиться у розпачі, подумки звертається до свого коханого, благаючи його про мужність. Поєднавши їх зміст, було вирішено скласти власний текст, який створив би відповідне драматичне наповнення для музичного контенту та підсилив би образну складову героїні без зайвих повторів одноманітного тексту:

*Забери мене в свої обійми, віджени ти тугу і печаль.*

*Бо без тебе дні не милі й серце обгортає жаль...*

Траплялись фрази, які перекладались без музичних адаптацій та змін у перекладі. Головним орієнтиром у написанні літературно-драматичного тексту став ідейно-тематичний зміст музичної складової з урахуванням акустичних умов голосу у певних теситурних умовах.



## 2.2. Художній образ вистави в її сценографічному вирішенні

Для реалізації режисерської інтерпретації оперного твору найважливішим є задум, який в образній художній формі вбирає у себе глибоке переосмислення теми, ідеї і конфлікту. Задум завжди направлений на виявлення надзавдання та шляхи його презентації глядачу, тобто те, заради чого автори створюють постановку. Дійове втілення надзавдання рухає наскрізну дію. Переосмислення фактів, подій та явищ з життя персонажів є стартом для пошуків художнього образу вистави, що відтворюється засобами сценографії: сценічне оточення, костюми, грим, одяг сцени, світло, кольорова гама усіх компонентів сценічного простору, що превалює у постановці, реквізит тощо. Іноді його матеріалізація вимагає від постановників неабиякого образного мислення, а подекуди він лежить на поверхні. Важливо створити такий художній образ, в якому народяться сценографічне рішення та атмосфера спектаклю: у природній грі солістів-виконавців, вільному освоєнні сценічного простору, у гармонії кольору, фактури, зовнішнього вигляду із внутрішнім самопочуттям – тоді усі складові сценографії будуть стверджувати авторську ідею.

Ці тенденції зустрічаються у дослідженнях різних науковців. А. Алішер [1] висловлює міркування про мистецтво динаміки театральної сценографії, М. Барнич [3] розмірковує про особливості акторських сценічних переживань, В. Пацунов [28] на прикладах сценографічних рішень розкриває потужність цього режисерського інструментарію, що допомагає створювати сценічні метафори. Про квінтесенцію задуму власної оперної постановки та деякі її елементи розмірковує авторка наукового обґрунтування [46].

### 2.2.1. Сценографічне вирішення вистави з урахуванням зміни локації

Образом оперного твору «Шовкова драбина» стала сама драбина, адже це вона поєднує закоханих та створює інтригу для виникнення нових

взаємних почуттів. На шляху до виявлення саме цього концепту у авторів-постановників були й інші задуми: оскільки усі підглядають за Джулією, постійно намагаються втрутитись в її особисте життя, було знайдено образ, де людина найнезахищеніша – це ліжко. На його фоні планувалось відтворювати усі сюжетні колізії. Однак, заявлена у назві «драбина», та ще й «шовкова» якою усі потрапляють до «потаємного місця у серці» Джулії втрачала свою вагомість. Звісно, її метафоричним переосмисленням могла б стати шовкова білизна простирадл та ковдри ліжка, але тоді виходило б, що немає різниці між антагоністами та протагоністами, і усі «заходять до Джулії через ліжко». Це наштовхувало на непристойні асоціації. Наразі, була запропонована ідея координації виходів акторів: представники наскрізної дії (протагоністи) потрапляли до кімнати по шовковій драбинці, яка спускалась до глядацької зали або оркестрової ями; представники ж контрнаскрізної дії (антагоністи) виходили би з приміщення за ліжком. Неодмінним атрибутом сценічного оточення мали би додаватись такі предмети, які відігравали роль схованок, особливо це актуально було для фінальних сцен, де усі спостерігають одне за одним. Однак зрозумівши, що символічне не означає функціональне, між ліжком та драбиною довелось обирати останню. У порівняльному та метафоричному тлумаченні її можна розкласти на декілька алгоритмів та головним став такий: є багато драбин, що ведуть до серця іншої людини, але тільки одна стає шовковою – драбинка взаємних почуттів. І саме подружні зустрічі Джулії та Дорвіля мають пряме відношення до неї.

Якщо казати про функціональність «шовкової драбинки», звісно, нею ніхто насправді не підіймався до кімнати, але вона завжди була задіяна у подіях, що відбувались на сцені: як предмет конфлікту, або як причина подальшого розвитку подій. У цьому й здійснилось її функціональне призначення.

Визначення жанру як комедія положень виправдовується саме тими положеннями, в яких опиняються персонажі «Шовкової драбини», коли

починають підглядати один за одним, а в основному – за Джулією. Саме ці доміанти й факт підглядання та переховування, що ставить персонажів у незручне положення, є рушієм подій. Головна ж причина виникнення цих положень – кожен із персонажів має певні почуття до Джулії. Хтось – суто родинні, намагаючись вирішити власні проблеми за рахунок її шлюбу (Дормонт), а хтось змушує Джулію прикидатись, або захищатись (і Дормонт, і Бланзак, і Джермано). Головна героїня вдається іноді до «шовкових» маніпуляцій. Оскільки композитор та лібретист підіймають питання про створення шлюбу, а ідеєю є роль взаємного кохання у таких стосунках, другим образом вистави стали ширми у вигляді половинок серця. Задумка була така, що вони матимуть функцію схованок, а у моменти зустрічей та прощання подружньої пари «збиратимуться» у повне серце. Рухливі половинки ширм ховатимуть допитливих спостерігачів, а у фіналі, підібравши тканину, ці половинки зберуться до купи, крізь них викладеться шовкова драбина у глядацьку залу, щоб переконати глядача у вірності авторської ідеї. Це було б ствердженням й образного змісту: шовкова драбина, що веде до серця. Однак, сам процес постановки виявив, що із роллю схованок ширми впорались дуже вдало, а образ серця не прочитався у повній мірі.

Для сценографії усі ці факти дуже важливі, адже сценічне середовище, костюми, грим та освітлення розроблялись з урахуванням особливостей перебування акторів на сцені, їх дії та взаємодії, вокального виконання та пластичного втілення образу-ролі. Локація постановки творчого мистецького проекту змінювалась тричі. На початку роботи над постановочною версією творчого мистецького проекту, авторка разом із художником створювали образ вистави для Великої зали оперної студії імені Героя України Василя Сліпака. Згодом, рішенням кафедри було визначено для показу іншу локацію – невелику аудиторію із камерною сценою, що передбачало концертно-сценічний формат вистави. Вперше

створений художницею та режисеркою художній образ вистави було вирішено адаптувати для камерної зали.

Так було вигадано невелику загальну кімнату-вітальню на перетині усіх приміщень будинку із круглим столом посередині. Стіл ділив планшет сцени на дві половинки – ліва була трохи меншою. Увесь простір таким чином набував двоплановості вглибину та вздовж, точкою відліку якої став стіл. Ліворуч від глядача входили актори із загального приміщення будинку, праворуч від глядача знаходилась особиста кімната Джулії. Поряд з кімнатою Джулії, біля уявної стіни стояло старовинне дзеркало, яке виконувало функцію столика для парфумів та секретеру. Обабіч балконних дверей на ар'єрцені знаходились половинки ширм-півсердець – місця для схованок та завершальна складова образу вистави. Таке рішення стало найкращим для подальшої трансформації версії-постановки та бюджету мистецького проєкту. Кімната стилізована в стилі ампір. Костюми та грим – відповідно.

Важливим акцентом сценографічного оформлення стали яскраві костюми, які були контрастом до чорного одягу малої камерної зали; вишукані зачіски та реквізит: прикраси на дзеркальному столику, штучні китиці винограду, імітація пляшок вина, приладдя для прибирання для Джермано (основним серед них була мітелочка для змитання пилу зі страусинового пір'я, яку служник носив у задній кишені – це створювало образ невеликого хвостика та надавало комічності образу персонажа).

Після апробації практичної складової на камерній сцені НМАУ ім. Чайковського рішенням комісії було надано дозвіл винести постановку творчого мистецького проєкту на Велику сцену оперної студії імені Героя України Василя Сліпака, як і планувалося спочатку. Відповідно до зміни одягу сцени у сценографії змінилось кольорове рішення костюмів. Поява світлового оздоблення зробила свій внесок у загальну зміну художнього образу вистави. У сценічному середовищі суттєвих змін не відбулось, лише з'явився віконний вітраж із балконними дверима та збільшилась відстань

між функційними деталями оточення, що вплинуло на темпоритм постановки поряд зі зміною локації оркестрової групи.

### **2.2.2. Вплив сценографії на атмосферу і темпоритм вистави**

Театр – це система знаків певної міри умовностей, за допомогою яких автори-постановники презентують глядачеві правила існування актора-образу в запропонованій атмосфері сценічного простору. Головним чинником виникнення відповідної атмосфери у постановці має бути літературний текст та подієвий ряд, підсилений музичною драматургією. Події, а це завжди акценти і не лише пластичні, а ще музичні (динаміка, темпові особливості, ладові та гармонійні зміни, особливості викладення мелодії тощо), є своєрідним кодом до вірного пластичного вирішення мізансцен. Отже, коли глядач приходить до театральної зали, він не налаштований за будь-яких умов стати прихильником режисерської ідеї. Так само, не всі глядачі після перегляду «Шовкової драбини» приймуть рішення неодмінно позбутись вигідних шлюбних контрактів та шукатимуть взаємних почуттів. Якщо режисеру, диригенту та художнику вдасться створити таку атмосферу, в якій всі персонажі-образи «Шовкової драбини» проживуть один день свого сценічного життя у яскравій палітрі світла, кольору та емоцій і, перебуваючи частиною художньої реальності, стануть реальними для глядача, щоб надихнути їх на внутрішні зміни, це буде маленькою перемогою.

Сценографія та її засоби виразності є лише провідниками у світ художньої правди. Її функціональні деталі – лише посередники між персонажами та реципієнтами у донесенні режисерської ідеї до розуму й серця глядача. Взаємодія із деталями сценографії дає і виконавцям, і глядачам можливість зануритись у події, відчувати усі переживання персонажів, а разом із цим – створює певний ритм постановки.

Дослідниця Л. Хоралець визначає феномен «атмосфери» засобами її елементів: презентації місця та часу дії. А такий компонент, як так зване

«повітря», за думкою дослідниці народжується « < ... > сплавом найрізноманітніших елементів художньої виразності...» [51: 34 – 35]. У невловимому повітрі атмосфери виконавець знайде відповідну внутрішню інтонацію голосу та стане частиною та джерелом атмосферного відчуття вистави. Ось чому важливо занурити виконавців у певні умовності – особливі соціальні правила та ідеї, які є часткою «повітря епохи», що стануть співзвучними сучасності.

У запропонованому сценічному середовищі усі деталі реквізиту та оздоблення сцени беруть участь у створенні темпу і ритму постановки. Певні темпоритмові умови диктує й музична складова. Але, як свідчить досвід, музичний та пластичний темпоритми вистави, хоча й взаємозалежні частини цілого – темпоритму оперного видовища, та часто не співпадають один з одним. Темп та ритм мізансцен залежать від тієї відстані, яку має подолати актор у запропонованій сценічній дії, відповідно до цілей та завдань свого персонажа.

У «Шовковій драбині», відповідно особливостям комедійного жанру, дуже швидко змінюються мізансцени, багато пластичної дії у межах одного музичного номеру. Незмінні умови музично-оркестрового супроводу майже ніяк не можуть вплинути на ритм пластичної дії, адже у ній закладений лише характер того, що відбувається на сцені. Так в першому номері інтродукції тричі змінюються ритмічні умови пластики героїв, що створює поліритмію сценічної динаміки. Співачка-акторка діє відповідно запропонованих обставин: повільна частина – сцена прощання із коханим – рухи плавні, широкі, лагідні; одразу ж зміна музичного матеріалу змінює і характер рухів: несподівано приходить служник і таємниця закоханих під загрозою – рухи стають різкими, з'являються перебіжки від одного об'єкту сценічного оточення до іншого, статика постійно змінюється на динаміку фізичної активності. Швидкість зміни картин також задана жанром і має високі показники, що визначають темп вистави. Буває відчуття, що вистава

минулась за 20 хвилин, а коли подивися на годинник – пройшло майже півтори години. Це і є швидкість темпу всередині постановки.

З одного боку, і темп, і ритм – головні причини положень, до яких потрапляють герої, і вони ж є умовою виникнення цих положень – з іншого.

Музичний контент оркестрового супроводу опери Россіні «Шовкова драбина» яскравий своїми темповими особливостями. Композитор у межах одного номера змінює темпові умови тричі, а іноді й більше.

Швидка зміна динаміки є головною умовою комедійного жанру, за допомогою якої герої опери поглинають увагу глядацької аудиторії, примушуючи її пильно слідкувати за подіями та ситуаціями, в яких вони опиняються.

### **2.2.3. Синтез засобів виразності у створенні образної сфери персонажів**

Як і оперне мистецтво, так і засоби виразності у оперній постановці мають синтетичну природу. По-перше, це літературний текст із безліччю метафор, епітетів, порівнянь, гіпербол, а іноді й відвертих саркастично-каламбурних зворотів. Ще більшим арсеналом таких засобів володіє музика: ритм, мелодія, гармонія, темп, динаміка, тембр, динамічні та темпові відтінки, артикуляція та агогіка тощо. Серед другорядних музичних засобів можна вказати поліритмічність, політональність та політепмовість у межах одного музичного номеру, що притаманне «Шовковій драбині». До цих вже названих додаються й сценографічні засоби: світло, оточення, костюм, грим, пластика та міманс. Охопити кожен складову у дрібних деталях у межах цього наукового обґрунтування, на жаль, не вдасться. Авторка намагалася розкрити сутність та основні алгоритми кожної складової.

У комедійному жанрі театральний танець майже не використовується у чистому вигляді. Натомість у пластичних характеристиках героїв застосовуються його окремі рухи, жести, пози, етикетні положення тощо. Однак у постановочній версії опери Дж. Россіні «Попелюшка» 2020 року (диригент Сандор Каролій, режисер Жан-Ромайн

Весперіні) на сцені театру опери у Флоренції були використані елементи гротескного танцю. Таке застосування режисером прийому пластичної карикатури допомогло підкреслити вади героїв контр-наскрізної дії. Зазвичай, ілюстрація пластики негативних персонажів вкрай яскравими рухами може мимоволі надихати глядацьку аудиторію на їх наслідування. Через це цензура Радянського Союзу забороняла інтерпретовані таким чином твори, що мали розбіжності з офіційними ідеологічними настановами та негативно впливали на етико-естетичні уподобання глядачів. Водочас, спрощене чи вульгаризоанне використання гротескних рухів на перевагу вокалу як виокремлення позитивних та негативних рис героїв, буде непрофесійним. Дослідниця О. Касьянова схарактеризувала різноманітні підходи у змалюванні танцювальних сцен та функціональне призначення відповідних прийомів у зображенні жанрово-стильових особливостей інтерпретаційних версій. Запропонована проєкція допомогла скорегувати пластичні характеристики кожного з виконавців, втіливши їх у буфонно-фарсовій атмосфері вистави.

Новий тип героя, що народжується на початку ХІХ століття, надає змогу окреслити певні риси образів персонажів досліджуваної опери. І антагоністи, і протагоністи мають відповідну пластичну природу образів, але комічність кожної ситуації виражається через їх рухи: представники наскрізної дії мають більш гнучку та благородну пластику, а контрнаскрізної – відверто комічну й сатирично-брутальну, а засобами буф «роздуваються» певні риси їх характерів. Таким чином пластика набирає «фарсової буфонності» для змалювання жестів Бланзака, Дормонта, Джермано та подекуди – Лючілли. Кожен рух перебільшено підкреслить негативні чи позитивні риси характерів, які є рушійною силою герів. Джулія та Дорвіль також не залишаються без комічних ознак у пластиці. Їх рухи, хоча й створюють приємне враження, але іноді, у моменти, коли герої опиняються у вкрай комічних ситуаціях, набувають буфонності, що характеризує саме положення, а не вдачу героя.



Музика Россіні – безцінний дар. Вона створила головні умови розвитку драматургії, що диктували правила перекладу тексту лібрето. Поєднання цих складових зміцнило цілісність художнього образу спектаклю: відчуття природності існування акторів у запропонованих обставинах відбулось.

Образ героя оживає під час мізансцен – це головна зброя режисера. Вірне пластичне вираження дії сприяє злиттю образу-ролі оперного твору з його виконавцем. За умови досконалого синтезу вербальної та фізичної дії темпоритм образу співпадає із засобами виразності оркестрового супроводу. Єдність цих величин урівноважує композиторські та режисерські акценти розвитку музично-сценічної драматургії оперної вистави. Вірно винайдені образи персонажів роблять це можливим.

Авторка-постановниця мистецького проєкту вибудовувала паралелі пластичних характеристик із композиторським їх наповненням та ототожнила із ознаками масок дель арте. Прозорість та легкість мотивів, що належать Джулії та її чоловіку Дорвілю, зачаровують яскравим колоритом тональних та орнаментально-мелізматичних прикрас. Сольні номери головних героїв стають ніби-то прозорими, витонченими. У вкрай напружених моментах емоційних переживань героїв мелодичні та текстові акценти набували найбільшої яскравості: теситурні стрибки, виклад музичного тексту «широкими мазками» довгих тривалостей, тріольність, несподівані акцентовані затакти. Переклад італо-англійського тексту лібрето авторка проєкту робила із таким розрахунком, щоб підкреслити ці засоби музичної виразності пластичною дією. Перша музична характеристика Джулії та розкриття її пластичної складової відбувається у невеликій арії в інтродукції – це враження закріплюється за персонажем до останньої ноти оперного твору. Тому у цю «арієтку» було вкладено найяскравішу пластичну дію з легким еротичним відтінком – адже молодята залишились наодинці. Рухи ні в якому разі не повинні заважати солістці співати.

Презентація хитрощів та «шовкових» чарів Джулії підкреслена іншими пластично-еротичними ознаками у дуєті «вербування-посвяти» Джермано. Розгорнутий сольний номер-арія перед фіналом доповнює цей образ: це ніби небесний танок під музику власного серця, де слово та музика злиті в одне ціле. Таким чином, для глядача усі комічно-пластичні характеристики ототожнюватимуться із положеннями, до яких потрапляє героїня. У дуєтах, тріо та квартетах персонаж підхоплює музичний матеріал партнерів (відповідно до рівня зацікавленості). Це свідчить про гнучкість образу-ролі у досягненні певної мети.

Перша музична характеристика Дорвіля з'являється перед центральним квартетом, до цього моменту цей персонаж дуже залежить від Джулії: присутній у «арієтці», задіяний у речитативі інтродукції. Тому пластично-вокальні характеристики розкривають перш за все його відносини із головною героїнею. По суті, це і є основний напрям режисерських пошуків засобів пластичної характеристики цього образу. Перша мізансценічна презентація персонажа відбувається під час тієї ж арієти Джулії – це танок із підтримками, які здійснює Дорвіль. Одразу зрозуміло, все, що він робить, це заради неї та збереження сім'ї. Сольна арія наповнена сарказмом через положення, в якому він опинився. Тут відбувається сильне емоційне напруження музично-драматичного контенту, своєрідна боротьба із самим собою, але кардинально-комічної пластики тут ще не виникає. Для створення стійкого образу героя достатньо й одного повтору першої кабалети. Ладо-тональна переміна у маленькій арієті (нібито урівноваження емоційного наповнення із головною героїнею) в середині центрального квартету викладена доволі дрібними тривалостями тріольного змісту. Тут зникають романтичні ознаки партії у оркестровій складовій, з'являється бентежні мотиви-триміння, «кришталь» презирства та відстороненості. Надалі невеликі речитативи та три ансамблевих номери врівноважують емоційне наповнення образу. Як і у випадку із Джулією, фарсове та буфонне забарвлення пластики героя використовується у момент

неординарності положень, в яких опиняється Дорвіль: споглядання за сватанням до дружини та у фінальній сцені примирення.

Бланзак – доволі неординарний персонаж. В уявній простоті його музичної характеристики (у вокальних та ансамблевих номерах персонажа привалює дводольний розмір) приховується бажання володіти увагою усіх жінок на світі. Чіткість ритмічно-мелодичних особливостей перемішана з тріолями, секстолями та септолями, ніби він намагається вмістити себе туди, де не може поміститись. Такий музичний контент диктує відверто буфонну пластику рухів: поважність пересипана надмірно чудернацькими еківоками, а іноді Бланзак може пританцьовувати від нетерпіння та радощів. Довершеність образу дає авторська версія сольної арії, яку режисерка запозичила у Джермано. Тут градус його самозакоханості та «гламурності» виливається у серенаду самому собі.

Лючілла – герой протилежної полярності, ніж Бланзак. Скутість та невпевненість у собі – головний акцент її пластичної характеристики. Однак, це єдиний персонаж, який змінює у фіналі не лише пластичну, а й музично-вокальну характеристики. Вона презентована партією у терцеті другого номеру інтродукції і у цьому номері варто створити перше глядацьке враження про Лючіллу: скуйовдженість, мала амплітуда жестів, вона постійно підсуває окуляри на носі, відводить погляд від співрозмовниці, але впевнено почувається у присутності Джермано – очевидно, він не викликає у дівчини відчуття невпевненості, а може вони у змові... Після центрального ансамблю кузина співає сольну арію. Якщо композитор створив окрему музично-вокальну характеристику для неї – вона дуже важлива у розгортанні конфліктної складової, тому і арія – переломний момент зміни її характеру. Створений образ має еротично-звбливий характер: Лючілла зваблює Бланзака, демонструє свою пристрасність, жіночність, сміливість. Пластика набуває м'якості, жести стають широкими, плавними, звбливими. Варто зауважити, що у музичному супроводі не відбувається насичення вокальної партії мелізмами

чи тріолями, але простий на вигляд чотиридольний розмір викладений у *Allegro*, в якому подрібнення на восьмі тривалості вже лунає як виклик, створює феєрію пристрасті. Ця оманлива простота свідчить про відкритість намірів Лючілли щодо Бланзака – від цього народжується сміливе пластичне вирішення. Речитативи та ансамблі, в яких вона співає, підкорені загальній емоційній атмосфері номерів.

Дормонт виходить на сцену після інтродукції, щоб сповістити важливу новину. Здається, що опікун має вплив на події та може змінити усіх героїв, але насправді сюжетну лінію ведуть інші персонажі, тому виникає потреба створити пластичну невідповідність його бажанням та статусу. Він має тростину, на яку спирається, отже це диктує ходу. Голос виконавця теж може змінювати темброві характеристики. Перед центральним ансамблем (квартет), у речитативному уривку, відбувається знайомство із Бланзаком, у якому використані відверті буфонно-фарсові прийоми пластичних характеристик. Своєю нав'язливою «родинною» прихильністю Бланзак ставить Дормонта в таке положення, від якої опікун не може відмовитись, але хоче позбутись. Поява персонажа у фіналі змінює не тільки події, а й превалюючий дводольний ритм на тридольний (з 6/8, на  $\frac{3}{4}$ ), тому характеристика запрошується сама собою. В особі Дормонта втілено рок у вкрай комічному вигляді. Опікун хоче керувати закоханими, але завдяки позитивному погляду на проблему, герої перемагають його. Той факт, що «роковий» голос – тенор, свідчить про відкритість намірів персонажа, він діє відповідно до свого статусу.

Джермано – єдиний персонаж, який сміливо можна трактувати пластикою веселого блазня. Постійне перебування на сцені повинно додавати веселощів та гарного настрою глядачеві. Його закоханість у Джулію має сформувати емоційно-пластичну характеристику, яка супроводжуватиме його до фіналу опери. Вокально-оркестрові забарвлення персонажа містять так звану «реповість», що відповідно до положень, в яких він опиняється, схоже на тремтіння. Боягузтво, пристосуванство,

легковажність та мінливість натури виражено несподіваними стрибками великого діапазону у напрочуд високій теситурі для *basso-buffo*.

Окреслення музичних характеристик та пластичної складової персонажів надихає на створення відповідного зовнішнього вигляду як складову сценографії. Легкий та романтичний образ Джулії ототожнюється із недосяжним жіночим ідеалом, тому було обрано сукні у стилі ампір небесно-блакитного, білого та червоного кольорів. Перші два кольори використовувались під час закритого показу у чорному кабінеті сцени. Коли ж у великому залі одяг сцени змінили на білий – персонаж загубив яскравість, тому для фіналу підготували сукню червоного кольору, адже Джулія чекає чоловіка для примирення. Дорвіль був одягнений у фрак із сорочкою вільного крою, декоративною хустинкою-шарфом у відповідній кольоровій гамі та у сучасні штани від костюму. Такий одяг не заважав рухатись та обгортав персонаж романтичною загадкою. Лючіллі для підкреслення образу вдалось вигадати пристосування у вигляді окулярів та зібраного волосся, яке розпускалось в арії як знак звільнення від минулого, та залишалось незібраним до закінчення опери. Бланзак повинен був стати модним Денді, тому для нього підібрали яскравий фрак зі срібла, білу ажурну сорочку із мереживом та чорні штани до коліна з білими підв'язками. У відкритому показі до існуючого комплекту додали золотисте жабо із брошкою. Волосся зібрали у модну зачіску. Дормонту, окрім тростини, додали окуляри, які свідчили про його «короткозорість», адже він не бачить, що відбувається у нього «під носом». Одягнути його вирішили у фрак із вільного крою сорочкою, жилетом, кораловою нашійною хустиною та звичайними брюками. Кольорова гама персонажа була витримана у коричневих та темних тонах, що свідчило про його старомодність та показний аскетизм. Але сам персонаж прагнув до високого положення у суспільстві, тому пластичне рішення не відповідало зовнішньому вигляду та ставало акцентом. Джермано мав вигляд звичайного служника епохи написання твору. Короткі штанці, вільна біла сорочка та жилет із нашійною

хустиною робили з нього «недоростка». У поєднанні із надмірно активними та кумедними рухами персонаж виглядав як справжній Арлекін.

До засобів художньої виразності, які довершують образ-персонаж, належить світло, яким підсвічують виконавців під час спектаклю. У оперній постановці «Шовкової драбини» використовувалась підсвітка, відповідна до жанру. У романтичних сценах світло пригнічувалось, додавались ніжно-блакитні та рожеві кольори. Загалом, комедія – це яскраве видовище, яке вимагає застосування усіх засобів художньої виразності.

### **2.3. Розробка мізансцен у контексті композиційно-архітектонічного задуму вистави**

Якщо говорити про «композицію», тут варто зауважити, що це всеохоплююче поняття оперного твору. Вона включає і внутрішню композицію (взаємозв'язки музичного тексту із мізансценічною дією та послідовності їх жанрового втілення у синтезі зі словом), і зовнішню (співвідношення окремих частин із цілим – поділ на частини, картини, дії, акти тощо). І перша і друга композиції вимагають синергії усіх складових засобами пластичної дії в розробці мізансцен.

Що ж таке «композиційно-архітектонічний» задум вистави? Якщо відштовхуватись від примітивного, але такого важливого для режисерів визначення архітектоніки у вигляді зав'язки, кульмінації та розв'язки, не зважаючи на прохідні етапи розвитку та підсилення конфлікту, можна побачити, що таку будову мають усі елементи оперної постановки, починаючи від композиційного, частиною якої і вважається архітектоніка, і закінчуючи принципами побудови сценічного простору відносно глядача. Для нього у переносному значенні завіса – зав'язка; сам сценічний простір – кульмінація образності та напруга усієї дії; задник – розв'язка, або створення власного враження про художній образ вистави. Глядач своїм внутрішнім зором вже побачив і те, що покладено в його основу. У цьому сенсі «архітектоніка» безумовно стає частиною режисерської сценографії,

тому постановник має розробити такі мізансцени, в яких би було задіяно увесь різноплановий сценічний простір.

Розвиток акторської майстерності та удосконалення принципів його існування у сценічному просторі починається із виникненням та становленням професії режисера. Підґрунтям постановочної діяльності музичного режисера є створення умов для існування на сцені оперного виконавця. Фізична обмеженість співака-актора у запропонованій художній правді зумовлена акустичними можливостями його голосу при виконанні складного вокально-речитативного матеріалу опери комічного жанру. Такий жанр вимагає неабиякої рухливості, тому процес поєднання фізичної та вокальної дії під час виступу потребував докладного вникнення у синтез цих складових. У своїй статті мисткиня із багаторічним оперним досвідом і вагогим творчим доробком Є. Колесник [18; 19] розкриває процес поєднання принципів вітчизняної виконавської школи із європейськими вокальними системами. Таку ж проблему досліджує В. Сачок [44] на прикладі концепції педагогічного підходу В. Антонюк.

У процесі створення образу-ролі постановник неодмінно використовує елементи психології: поєднання пластичної, інтелектуальної та вокальної складових у відображенні характерів персонажів. Самі принципи задіяння рефлексивної та психосоматичної діяльності мозку людини вимагають докладного вивчення. Це змусило дослідницю звернутись до психології артистичної діяльності Глена Д. Вільсона [86] та до теорії педагогічних принципів Рудольфа фон Лабана, яку докладно висвітлює у своїй статті А. Вельчовська [8]. Створення певних умов для узгодженого співіснування усіх психо-рефлексійних систем акторської діяльності запропоновано дослідниками В. Саганом та О. Артамоновим [43]. Різновекторні способи пластичного вирішення образу-ролі в контексті музичної драматургії оперного твору пропонує О. Касьянова [15]. Естетичні та семіотичні принципи розробки костюма як елемента сценографії розглянуто Л. Поповою, В. Козаченко, В. Заборою [34], С. Шутьком [57].

Технічне засоби оздоблення сценічного простору розглядає К. Юдова-Романова [59]. У цьому контексті не можна не згадати про інтеркультурність акторського тренінгу у міжкультурній парадигматиці яку пропонує В. Штефюк [58].

### 2.3.1 Зовнішня композиція вистави

Зовнішня композиція опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» як одноактного твору складається зі сцен. У друкованій версії клавіру Нікса Лендіка структура зовнішньої композиції має більш дрібну будову, яка у змісті відповідає друкованій версії партитури. Структура номерів партитури більш щільна. Наприклад, у клавірі нумерацією картин подрібнюють речитативні, сольні та ансамблеві номери, а схема партитури об'єднала у загальну канву нумерації оркестрово-вокальні номери оперного твору та речитативні уривки, незалежно від наявності картин у її складі. Проведений структурний аналіз у підсумку дає наступну побудову музично-вокального матеріалу.

#### Партитура

#### Клавір

#### У в е р т ю р а (S i n f o n i a)

**№ I** Інтродукція – I сцена – дует та тріо Джулії, Джермано, Лючілли.

**№ II** { II сцена – речитатив Джулії та Дорвіля  
III сцена – речитативи Джулії, Джермано, Дормонта, Лючілли  
IV сцена – дует Джулії та Джермано

**№ III** { V сцена – речитатив Дорвіля та Бланзака  
VI сцена – речитатив та арія Дорвіля

**№ IV** VII картина – тріо та центральний квартет

Джулії, Дорвіля, Бланзака та Джермано



№V	{	VIII сцена – речитатив Бланзака та Дорвіля
		IX сцена – речитатив Бланзака й Лючілли, арія Лючілли
		X сцена – речитатив Джермано і Бланзака
№VI	{	XI сцена – речитатив Джермано
		XII сцена – речитатив і арія Джулії
№ VII	{	XIII сцена – речитатив і арія Бланзака та Джермано
		XIV сцена речитатив Джермано і Бланзака
		XV сцена – речитатив Джермано, Дормонта, Лючілли та Бланзака
<b><u>FINALE</u></b>	{	XVI сцена – <b><u>Finale</u></b> – дует+терцет+квартет: Джулія, Дорвіль, Бланзак, Джермано
		XVII – <b><u>Scena ultima</u></b> – оркестрові та сольні речитативи

З наданої схеми можна побачити, що кількість сцен у клавирі (XVII + *Finale*) значно перебільшує чисельність номерів у партитурі (VII + *Finale*), а сам квартет ділить оперу рівно навпіл. Сцени, що вказані у клавирі, подекуди складаються лише з речитативів, такі як II, III, V, VI, VIII тощо, але у них відбуваються важливі події, які мають безпосередній вплив на подальший розвиток сюжету у вокально-оркестрових номерах. Наприклад, у речитативі II-ї сцени Джулії нарешті вдається випустити Дорвіля з будинку, що символізує закінчення інтродукції, а у речитативному матеріалі III-ї сцени Дормонт сповіщає про візит Бланзака вже незабаром – це важлива зміна обставин, яка спричиняє наступну подію – «вербування» Джермано у союзники у дуеті IV-ї сцени. Такі «непомітні» для оркестрантів речитативи, однак, вимагають творчого режисерського переосмислення у мізансценічному вирішенні.

Оркестрові номери партитури підкреслюють лише головні події: увертюра – ключ до розуміння твору; інтродукція; «вербування Джермано»; парі Дорвіля із Бланзаком та арія Дорвіля; центральний квартет, де викривають Дорвіля, Джермано і ледь не розкриваються план Джулії; «зваблення» Бланзака в арії Лючілли; арія Джулії, в якій Джермано підслуховуючи її, вирішує розповісти про неіснуюче рандеву Бланзаку; момент, коли служник розповідає Бланзаку про рандеву; фінал, в якому відбувається головна подія. Проміжні паралельні перипетії є об'єднувальною ланкою усієї наскрізної дії і повинні у пластичній складовій відповідати музичним акцентам оркестрового та фортепіанного (або клавесинного у речитативах) супроводу.

### **2.3.2. Архітектоніка вистави, характерні ознаки її складових**

Якщо в увертюрі до оперної вистави «Шовкова драбина» Россіні слухачі та постановники чують протиріччя усіх музичних тем та прагнуть розкрити змістовну складову у подальшій постановці, то в інтродукції автор знайомить глядача із місцем та часом дії, презентує соціальні статуси героїв, окреслює коло запропонованих обставин та вихідну подію, закладаючи головні «правила існування» персонажа-образу в умовах художньо-сценічної правди. По суті, це презентація режисерського рішення художнього образу вистави у синтезі усіх компонентів театральної оперної виразності.

Коли відкривається завіса, в оркестровому супроводі лунає тема кохання Джулії та Дорвіля, тому авторка одразу вирішила створити візуально-пластичний образ, в якому заявлена шовкова драбина як частина художнього образу вистави. Недовга за тривалістю тема, однак, достатня для того, щоб молодята встигли створити атмосферу романтичної загадковості та привідкрити умови запропонованої обставини. Для цього головній героїні спочатку треба подивитись, чи нікого немає у кімнаті, що і слугує «ауфтактом» для вступу оркестру. У своєрідному «танці прощання»

закохані, пов'язані драбинкою (функціональна деталь та частина реквізиту вона майже завжди бере участь у мізансценах), проходять через передній план, опиняються на задньому плані біля балконних дверцят та застигають у поцілунку. Далі зміна музики – з'являється тема Джермано – жвава, рухлива, метушлива. Це сповіщає про прихід служника і молодята починають ховатись, що свідчить про таємність їх відносин. Далі, у тексті та пластичному рішенні бачимо, що служник закоханий у свою пані, а наступний терцет виявляє статус Джулії. Речитатив прощання Джулії з Дорвілем дозволяє зрозуміти, що вони одружені, але змушені приховувати це. Скоро прийде наречений, який виявляється другом чоловіка, і молодяткам треба щось вирішувати. Тут розкриваються характери Джулії (ніжність та легкість поєднуються із неабияким розумом та авантюризмом) та Дорвіля (благородний, романтичний, але імпульсивний та ревнивий). Завдяки пристосуванням та певній характерності надаються ознаки комічності Джермано: постійно щось прибирає, спостерігає за господинею закоханим поглядом тощо.

Коли перше знайомство з головними героями відбулось, далі виявляється конфліктна складова, що спрямовується у наскрізну дію. Тому, після інтродукції одразу приходять опікун та у речитативній сцені сповіщає, що невдовзі завітає Бланзак для сватання, а підписання шлюбного контракту відбудеться наступного ранку. Характеристика персонажа здійснюється за допомогою «амплуа домашнього тирана», яке досягається прискіпливим оглядом кімнати: він перевіряє чи не сховала Джулія когось за ширми чи під столом. Факт близького візиту небажаного нареченого примушує Джулію діяти.

**Зав'язка** відбувається у першому дуеті після інтродукції, в якому Джулія примушує Джермано стежити для неї за кухнею та Бланзаком. Саме ця подія стає вирішальною, інакше б Джермано не переплутав би усі плани господині та не створив би умов для кульмінації сюжету. У сцені зваблення концептуальне вирішення народилось від тексту: Джулія в азарті

успіху називає служника «мужнім лицарем» – це й стало образним вирішенням мізансценічної дії. Усі засоби виразності спрямувались на «посвяту» Джермано у лицарство «швабри та мітли», а щоб бути більш переконливою, рухам пані надається певний еротичний відтінок.

**Розвиток подальшої наскрізної дії** відбувається завдяки проявам почуття обов'язку служника перед Джулією: спочатку він опиняється у приміщенні під час сватання Бланзака, де помічає прихованого Дорвіля і ледве не розкриває плани господині; завдяки такій колізії до кімнати потрапляє Лючілла саме в той момент, коли Бланзак залишається наодинці. Далі служник підслуховує за Джулією та «розкриває таємницю рандеву» і шовкової драбини; наступним кроком він розповідає самозакоханому претенденту на роль чоловіка про неіснуюче побачення, на яке він може потрапити через балкон, піднявшись по драбині. Цей вчинок й виводить дію на фінальну кульмінацію. Концептуальне вирішення розвитку сюжетних перипетій створювалось засобами художнього образу. Під час квартету, наприклад, дві ширми, за якими ховались Дорвіль і Джермано, рухались по задньому плану, створюючи динамічні акценти у необхідних моментах вокального проведення тем. У арії Джулії активно використовується шовкова драбина, залишаючись акцентом майже до самої фінальної сцени – у ній заплутуються Бланзак та Джермано.

**Кульмінація** припадає на фінальну сцену. Для підкреслення значущості моменту в постановочній версії у традиційній локації змінюється світлове оформлення, зовнішній вигляд Джулії, пластика рухів та освоєння різних планів сценічного простору. Джулія чекає свого чоловіка на рандеву, вона прагне примирення, тому змінила сукню на більш виразну та еротичну. Дівчина створює романтичну атмосферу, тому в арсеналі акторського реквізиту з'являються пелюстки троянд, келихи та пляшка шампанського. Ось примирення майже відбулось, але у полі зору із серенадою на балкон потрапляє Бланзак! І знову задіяні ширми, адже молодята спочатку спостерігають за небажаним гостем, прислухаючись до

його натхненної серенади. А коли Бланзак потрапляє до кімнати – Дорвіль знову переховується за однією з ширм, щоб тримати руку на пульсі, так би мовити. Згодом по шовкових сходах «на рандеву завітав» опікун – всіх викрито! Варто зауважити, що на задньому плані, біля балкону за тюлем заховалась Лючілла, а під столом – Джермано. Композиційно, коли усі актори діють у відповідному ритмі власних мізансцен, з'являється відчуття узгодженості музичного та мізансценічного темпоритмів, а сценічний простір, освоєний до третього плану, дуже вдало презентує персонажів, надаючи відповідного повітря жанровій атмосфері.

**У розв'язці**, як підсумок вирішення конфлікту твору, Джулія зізнається у своєму таємному шлюбі та оголошує його підставу – взаємні почуття – усі змінюються, з'являється ще одна пара закоханих. Композиція розташування героїв у сценічному просторі ставить Дормонта у центр, як він того й хотів. По обидва боки від дядька, який сидить за столом (третій план), праворуч на колінах стоять Джулія та Дорвіль, а ліворуч, у тій самій позиції – Лючілла і Бланзак: герої благають Дорвіля дати благословіння на шлюб (актори знаходяться на другому плані). І у **ствердженні ідеї**, актори з третього плану починають рух до глядача, розгортають драбинку та виглядають крізь її секції, як у віконця – кожен знайшов своє місце на «шовкових сходах взаємного кохання».

## **Висновки до РОЗДІЛУ 2**

Створення задуму творчого мистецького проєкту опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» в естетиці уподобань сучасного глядача вимагав жанрового переосмислення *opera-farsa*, якою був презентований твір у прем'єрній виставі 1812 року, в комедію положень. Переопрацювання ідейно-тематичної складової у порівнянні із першоджерелом та переосмислення конфлікту в актуалізації сьогодення викристалізували художній образ постановочної версії та стали тлом жанрової стилізації певних складових опери, відповідно авторського стилю твору-оригіналу. Образом вистави стала «шовкова драбина, що поєднує закохані серця». Ця

концептуально-метафорична форма, як причина та першоджерело режисерського задуму, поєднала театральну, оркестрову, вокально-драматургічну та сценографічну складові, спрямувала їх у русло наскрізної дії, створивши тим самим відповідну атмосферу.

Розглядаючи цю метафору крізь призму жанру комедії положень, авторка знайшла безліч можливостей тлумачення образів-персонажів «Шовкової драбини». Тому у постановочній роботі головною зброєю режисера стала мізансцена, яка у комплексі синтетичної природи оперного твору корегувала темпоритм постановки-версії. Однак, її внутрішня композиція залежала від певних зовнішніх чинників: деталей сценографії (сценічне середовище та костюми із гримом та зачісками); жанрових особливостей версії-постановки (темпові особливості оркестрового супроводу, швидка зміна дії); її трактування (продиктовані умовами стилізації норм поведінки героїв, їх характери, характерності та пристосування у їх втіленні). Водночас, головним фактором у створенні пластичної характеристики героїв, все ж таки, стало зерно образу-персонажа: завдання та надзавдання ролі, мотиви та мотивації їх дій, прагнення у вчинках тощо. Для більшої переконливості та природності рухів деяких персонажів режисерка використала елементи еротичності, буфонади та фарсовості у їх пластиці. Цей прийом не тільки допоміг у відображенні образів-ролей, а й посилив змістовну суть подій.

Прагнення сучасної молодіжної аудиторії до споглядання надвидовищних сучасних постановок в оперному театрі, м'яко кажучи, не завжди є доречним. Автори-постановники, звісно, мають підіймати актуальні теми оперних класиків та відроджувати їх у театральній естетиці сьогодення, але перетворювати «її величність оперу» на служницю несмаку та фінансових задоволень – не варто. «Взаємні почуття» між оперним твором та його сучасним глядачем виникають тоді, коли знайдений художній образ режисерського переосмислення увійде у резонанс із вічним прагненням людини до краси, яка покликана врятувати світ.

### **РОЗДІЛ 3. РЕЖИСЕРСЬКИЙ КОНЦЕПТ УТІЛЕННЯ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ ДЖ. РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА» З УРАХУВАННЯМ ЗМІНИ ЛОКАЦІЙ**

Режисерський концепт утілення будь-якого музичного твору орієнтовно сконцентрований на концепції вистави. Вірно визначена концепція, як і образ оперного твору, спрямує зусилля та прагнення постановочної групи у вірне русло та підпорядкує собі усі засоби художньої виразності, узгодивши темпоритм постановочної версії у відповідному сценічному середовищі. Концепцію опери викристалізують з назви, саме з неї виростатиме й її формулювання, а отже й режисерське трактування авторської ідеї. Якщо концепція вистави сфокусована на «шовковій драбині», то й концепт їх утілення буде збирати усі засоби художньої виразності навколо цього предмету-образу.

Але концепт, як певна стратегія втілення творчого задуму, формує не лише принцип добору та реалізації режисерських засобів художньої виразності. Якщо застосовувати цю категорію у інших складових підготовки опери до випуску, можна побачити, що постановники в усіх видах роботи над втіленням музичного твору дотримуються певного алгоритму: концепт кастингу виконавців; концепт-розклад репетицій згідно об'єму та складності матеріалу; концепт співпраці диригента, художника та режисера; концепт-план досягнення кінцевого результату – прем'єрного показу, ланцюжками якого і є усі інші концепти.

Непередбачуваність деяких результатів у досягненні поставленої мети з різних об'єктивних причин та їх попередження, а подекуди й урахування роботи із ними, пропонують праці наступних науковців.

Актуальні питання співпраці диригента та режисера у своїх дослідженнях визначає М. Нестьєва [24]. Головний режисер Національної опери України А. Солов'яненко [49] ділиться секретами з власного досвіду, наголошуючи, що комунікація із виконавцями в оперній виставі є основною функцією диригента. В. Панасюк [27] визначає умови співіснування та

співробітництва двох постановників: диригента та режисера у системі комунікації оперного спектаклю. Цей аспект висвітлено й у монографії В. Рожка про творчість Стефана Турчака [41] та у науковій праці Г. Макаренка [20].

Власний концепт створення оперної вистави «Шовкова драбина» також містив головні етапи, які пропонується докладно розглянути далі.

### **3.1. Узгодження головних етапів побудови робочого процесу у втіленні мистецького проєкту концертно-сценічного та традиційного форматів**

Процес створення режисерської версії-постановки відбувається у визначеному сценічному просторі, із окресленою ідейно-художньою складовою та вже існуючим складом виконавців. Хоча робота режисера спочатку базується на безпосередньому спілкуванні із художником, диригентом, акторською трупю, концертмейстером, але сама побудова основних етапів має зворотній відлік – від дати випуску вистави. Коли цю дату було визначено, постановочна група розраховувала кількість часу, необхідного для вивчення матеріалу, приблизну кількість зустрічей на обговорення концепції із акторами (застольний період) та кількість репетицій для розробки пластично-мізансценічної складової з урахуванням певних корекцій та оркестрово-сценічних репетицій. Остаточним орієнтиром була генеральна репетиція та прем'єра показу постановочної версії опери «Шовкова драбина» Дж. Россіні на закритому показі у приміщенні камерного концертного залу академії.

Цілісність ідейно-художнього змісту опери, у відповідності до музично-структурної, жанрової та драматично-сценічної складових, допомогла вдало підібрати засоби художньої виразності режисерської інтерпретації, у тому числі стилізацію та міжкультурні часові зв'язки етичних та естетичних парадигм. Можливість переосмислення постановочної версії «Шовкової драбини» Дж. Россіні надихала творчо-виконавську та постановочну групи упродовж усієї роботи.



### **3.1.1. Корекція режисерського задуму відповідно до умов увтілення оперного твору**

Останнім рішенням кафедри (червень 2024 року) постановочну версію оперного твору Дж. Россіні «Шовкова драбина» запропонували до показу у традиційному форматі на сцені Великого залу оперної студії імені героя України Василя Сліпака. Перед цим авторка-постановниця мала провести апробацію творчої складової мистецького проєкту у закритому показі на камерній сцені в присутності членів комісії. На сутність змісту концепції це не вплинуло, але корекції зазнали певні елементи сценічного простору: відстань між предметами інтер'єру та матеріалізація одного з них – балкону. Домінантою перетворень був образ вистави – шовкові сходи, що ведуть до серця. Від нього й відштовхувалась авторка у подальшій роботі. Ширми у вигляді розділених половинок серця, символізували цей знак кохання, що поєднався завдяки шовковій драбині. Сама драбина від початку була задіяна як елемент наскрізної дії, створюючи комічні ситуації та допомагаючи знайти вихід із них. По-перше, стіл та дзеркало були активно задіяні у мізансценах, а по-друге – мали властивості залишатись предметами інтер'єру сцени будь-яких масштабів. Завдяки універсальності образу вистави увтілення задуму набувало візуально-тактильної форми, ставало квінтесенцією наскрізної дії постановки, стимулювало виникнення атмосферного середовища, наповнювало функціональним змістом усі події.

Специфічна корекція відбулась із так званим визначенням «образу балкону», адже на камерній сцені це був дійсно певний знак, за яким «вгадувалось», «додумувалось» його існування. Перевага таких «знаків» у тому, що глядач може вигадати собі найкращий балкон, а от його матеріалізація у традиційному сценічному просторі могла знищити усі образи глядацької уяви.

Корегувались також деякі елементи мізансцен через зміну масштабів ігрового простору на великій сцені оперної студії. Знову ж таки, поява та

«збільшення» балкону: якщо у закритому камерному залі співачка просто підходила разом із Дорвілем до завіси із тюлем, він виходив за штори і майже одразу віддавав їй драбинку, то на великій сцені солісти змушені були виходити на балкон, а всі дії на ар'єрцені (балкон) накладались на текст, існували у зв'язці із наступною мізансценою. За таких умов дуже відчутною стала загроза підміни «комічності» на звичайну метушню, тому авторка скорочувала елементи фізичної дії в інтродукції, в подальших речитативах та ансамблевих номерах, чим змінювала й темпоритм сценічних уривків і вистави загалом. Деякі номери тільки вигравали завдяки збільшенню сценічного простору, наприклад, сольні арії Дорвіля та Джулії, усі речитативи та фінальні сцени.

Переосмислення зазнав зовнішній вигляд акторів відповідно зміні одягу сцени: кольорова гама костюмів у чорному кабінеті камерного простору втратила виразність у білому кабінеті сцени Оперної студії. Динаміка пластики та темпо-ритм обидвох версій постановки адаптовувались відповідно до умов сценічного простору. Постійне апелювання до публікацій з режисури, сценографії, побудови пластики мізансцен акторів тих дослідників, які згадувались у попередніх розділах, допомогло вирішити більшу частину проблем та узгодити усі процеси підготовки постановочної версії до випуску.

### **3.1.2. Корекція основних етапів у роботі постановочної групи відповідно до вимог утілення режисерської версії твору**

Основні етапи роботи постановочної групи відносно умов утілення скеровувались на адаптацію сценічного простору, корекцію зовнішнього вигляду виконавців та створення відповідної жанрової атмосфери засобами професійної художньої виразності. Водночас, на завершальному етапі корегувались деякі форми комунікації диригента із вокалістами-акторами, налагоджувалась співпраця із монтувальними цехами та технічними службами.

Жанр комедії виправдовує будь-які «пластичні каламбури», але вимагає іскристого карнавального різнобарв'я. Концертно-сценічний формат оперного проекту «Шовкова драбина» Дж. Россіні у чорному кабінеті камерного сценічного простору значно спрощував добір костюмів. Жіночі персонажі виглядали доволі яскраво у холодній гамі кольорів: від блакитної сукні Джулії, через лілово-бузковий одяг Лючілли до білого весільного вбрання головної героїні у центральному квартеті аж до фіналу. Не менш яскраве враження мав створити образ Бланзака: візерунковий срібний фрак у поєднанні із сіро-ліловою гамою сорочки та жилету й чорними за коліно штанами, оздобленими срібними підв'язками.

У Великому залі оперної студії змінився одяг сцени на білий, тому уся гама кольорів одразу зникла та збідніла. Постало питання добору нового, більш яскравого вбрання для цих трьох персонажів та додання більшого спектру кольорів у їх зовнішній вигляд. Залишивши синьо-блакитну сукню Джулії та змінивши її на яскраво-червону у фіналі, вбрання Лючілли довелось змінити на яскраво-бузковий колір. До ансамблю срібно-чорної гами костюма Бланзака авторка додала золотисте жабо та підв'язки на штанах. Біла скатертина на столі оздобилась яскравим темно-синім покривалом.

Завдячуючи зусиллям диригента постановочна версія оперного твору виконувалась в оркестровому супроводі. Водночас, під час роботи над оперою «Шовкова драбина» виникали певні складності, обумовлені не тільки запропонованим сценічним простором, а й іншими суб'єктивними причинами. Формуванням камерного оркестру россінієського складу виконавців у кількості не менше 21 особи, адаптацією та доступністю нотного матеріалу для виконавців, організацією репетиційного процесу та забезпеченням професійності його звучання займався особисто диригент-постановник. Через велике навантаження та зайнятість диригента головним «виконуючим його обов'язки» став концертмейстер. Технічні та теситурні складності матеріалу, темпові та динамічні особливості таких сцен оперного

твору як інтродукція, фінал, квартет тощо, були не до кінця узгоджені концертмейстером та диригентом. Вирівнювати усі неузгодженості доводилось під час оркестрових, коректурних та сценічно-оркестрових репетицій. Корекцій також зазнавав й літературний український переклад, підлаштовуючись під акустичні особливості виконання певних українських фонем у складних теситурних умовах, змінюючи акценти наголосів та розподіл окремих частин слова на фіоритурні особливості сольних уривків арій та ансамблів.

Існувала певна невизначеність із локацією оркестрової групи у малому камерному залі. Спочатку планувалось розташувати оркестрантів перед сценою, однак через невелику відстань ігрового майданчику від глядацької зали нівелювалась сценічна дія. Пізніше виник намір поміняти місцями оркестр із театралізованим дійством, але тоді зникла комунікація між співаками-акторами та диригентом. Вирішальним став варіант, в якому артисти оркестру розташувались праворуч у глядацькій залі, дія відбувалась на сцені, а представники комісії перебували ліворуч від оркестру. Таким чином, диригент мав змогу вільно керувати і оркестром і акторами-вокалістами, сценічна дія не втратила яскравості деталей, а небагочисельні глядачі могли вільно насолоджуватись комічними перипетіями сюжету та їх пластичним рішенням.

Від обмеження ігрового майданчику та відсутності професійного освітлювального оснащення у камерному залі суттєвих втрат не відчувалось. Водночас «розтягнутий» простір великої сцени відчувся у зміні темпоритму вистави, адже відстань між об'єктами на планшеті збільшилась, тому для її подолання актори-виконавці підсвідомо пришвидшували рух. Довелось корегувати і деякі мізансцени, зосередивши акцент на головних подіях. Це допомогло співакам-акторам врівноважити музичну, мізансценічну та просторову складові, усвідомивши особливості психоемоційної моторики пластично-вокального наповнення образу-ролі.

Із перенесенням оперної вистави «Шовкова драбина» Дж. Россіні на сцену Великого залу оперної студії в арсеналі режисерських прийомів виразності з'явився такий потужний елемент сценографії як світлове оздоблення. Неважливе у закритому показі світло додало атмосферності та доречності художньо-образній палітрі подій у поєднанні із музичним супроводом. Водночас із появою освітлення постала необхідність створення світлової партитури, яку авторка розробляла під егідою творчого керівника – заслуженого діяча мистецтв України, доцента, в. о. професора С. М. Шутька. Жанр комедії вимагав яскравого розмаїття кольорів, тому увертюра була висвітлена у бурхливому вируванні карнавальної феєрії; зміна кольору та насиченості відповідала появі нового персонажа та відображала його характер; романтичні сцени із закоханими освітлювались блакитно-рожевим сяйвом, створюючи атмосферу таємничості.

### **3.2. Постановочно-репетиційний процес. Головні етапи роботи з виконавцями**

Постановочно-репетиційний процес мав декілька етапів: так званий, застольний період, сидячі вокальні репетиції (або «рояльні» репетиції), мізансценічні репетиції у вигорodkaх під фортепіано, коректурні з оркестром, сидячі оркестрові, мізансценічно-оркестрові репетиції. Кожен період доповнювався або переплітався з іншим. Зазвичай наприкінці сидячих вокальних репетицій диригент обов'язково проводить загальну співанку, щоб розпочати роботу виконавців з оркестром – до цього моменту солісти мають вивчити увесь матеріал. Так звані коректурні репетиції набувають актуальності у моменти змін певних умов втілення, які під час роботи над оперою «Шовкова драбина» Дж. Россіні, на етапі освоєння ролі-образу у вигорodkaх, відбулись двічі. Так звані «репетиції у вигорodkaх» стали своєрідною перевіркою вигаданого режисером та художником сценічного інтер'єру. Відповідні мізансцени та взаємодія із його предметним наповненням допомогли акторам навчитись утримувати увагу

на декількох предметах одночасно, що у подальшій роботі стало основою інтелектуального осмислення сценічно-вокальної дії у створенні важливих пластичних акцентів. Набуття такого виконавсько-акторського досвіду можна віднести до сфери психологічного впливу, який формується за рахунок рефлексивної та психосоматичної діяльності мозку людини.

Душевні переживання героїв, які може відобразити співак-актор, володіючи синтезом творчих навичок, є своєрідним кодом для втілення характеристик образу. Деякі принципи вдосконалення виконавського мистецтва розкриває праця Глена Д. Вільсона [86]. Педагогічні прийоми поєднання емоційних станів та творчих імпульсів представників хореографічного мистецтва висвітлюються в публікації А. Вельчовської [8] про діяльність Рудольфа фон Лабана. На цьому етапі роботи дослідниця також користувалась досвідом мисткині Є. Колесник [18, 19], праці якої торкаються основ вітчизняної вокальної школи.

Певною мірою, до розробки образного змісту пластичної складової акторів звертались дослідники Р. Никоненко [25], В. Саган [43] та О. Петрова [29]. Поряд із рекомендаціями вітчизняних науковців-практиків, авторка вивчала досвід зарубіжних авторів: Дж. О'браїна (J. O'Brien) [62], Дж. Мак-Дауела (J. Mc-Dowell) [66], Ж. Лубе, (J. Lube) [68], М. Льюїса (M. Louis) [69], Е. Лучіано (E. Luciano) [70], Д. Мак-Мануса (D. Mc-Manus) [71], К. Маккензі (C. Mackenzie) [72], К. Монтгомери-Честер (C. Montgomery – Chester) [74], А. Мак-Нейла (A. Mc-Neil) [75], Т. Ніклаус (T. Niklaus) [76], Дж. Орел'ї (G. Oreglia) [77], С. Робінсона (S. Robinson) [80], В. Сміт (W. Smith) [81], М. Снайдер (M. Snyder) [82]. У своїх публікаціях вони обговорювали семіотичну природу героїв-масок дель арте, її вплив на комедію та оперу, ділились образною сферою персонажів вуличної комедії, що прихована у костюмах, міміці та пластиці їх рухів.

До рекомендацій з розробки костюма та семіотичного методу їх втілення вдавались Л. Попова, В. Козаченко, В. Забора [34]. С. Шутько [57] відмічав роль костюма та його ознак у створенні образності виконавців.

### 3.2.1. Перетворення характерних особливостей персонажів опери крізь призму жанрово-стильового прочитання твору

Характер та характерність ролі-образу відрізняються сутністю режисерського трактування. Характер – це, так би мовити, психоемоційна природа темпераменту героя, а характерність – це певна фізична особливість, притаманна якомусь окремому персонажу, за якою його можна упізнати. Вона покликана посилити сам характер. Окрім пластики рухів емоційне наповнення характеру можна підкреслити зачіскою, стильним та яскравим одягом, гримом; а от характерність героя треба вигадувати і залежати вона буде від жанру. Закладена у мізансцени «Шовкової драбини» характерність матиме буфонно-фарсовий характер та стилізуватиметься у рисах россінієвської епохи.

Розробка певних рис характеру та елементів характерності персонажів «Шовкової драбини» Дж. Россіні вимагає докладного вивчення авторської версії твору. Наші герої проживають у передмісті Парижа – і це єдина ремарка, що є фактом їх національної належності. Це скоріш за все свідчить про вільнодумні погляди героїв-протагоністів та дає привід служнику сподіватись на взаємність почуттів зі сторони шляхтянки Джулії. Темперамент вихованки виявляється у сміливості йти за покликом серця, ігноруючи дядькові аргументи про шлюбний контракт із Бланзаком. Доволі італійське походження діючих осіб могло б стати орієнтиром у створенні костюма, адже до середини XIX століття у моді Італії ще зберігалось панування кринолінів, корсетів та турнюрів. Але автор для чогось «поселив» наших персонажів поблизу Парижа, тому й модну тенденцію авторка взяла з часів Жозефіни: свобода та легкість, яку надає ампір рухам героїв-виконавців у комічних перипетіях нашої постановки – понад усе.

Однак для занурення акторів у запропоновані режисерським прочитанням обставини вокальна та пластична візуалізація характерних рис персонажів відображається не стільки властивостями костюмів, скільки

принципами їх ототожнення з усіма сукупностями художньої виразності кожної ролі-образу у жанрових особливостях твору. Впровадження цих принципів варто базувати на вокальних та акторських вміннях виконавців.

У світлі композиторського та літературного змісту музичної комедії «Шовкова драбина» кожен герой має власне трактування. Шляхтянку-дзанні Джулію сміливо можна наділити рисами характеру сучасної дівчини, які разом із зовнішнім виглядом нададуть їй таємничості та шарму. «Шовкові сходи» – це її «зброя», хто «підіймається» ними – змінюється назавжди.

Кузина Лючілла – це свого роду «варіація» ліричного персонажа вуличної комедії. Вже переосмислені композиторські характеристики авторка підсилила невпевненістю, закомплексованістю та відчайдушним бажанням стати щасливою. Поряд із ними приховане суперництво та заздрість підкажуть яскраву фарсову складову пластики у виконавській майстерності солістки. Характерність персонажа – бажання підтягнути окуляри на носі і сховатись за ними. Пристосування – окуляри. Дівчина прагне закохати у себе Бланзака, завойовуючи його прихильність власними жіночими чарами, тому у мізансцени варто вплести еротично-комічні рухи. Цей персонаж, не змінившись ззовні, має відчутно змінитись зсередини – і це теж тло для режисерських пошуків у засобах виразності.

Такого ж переосмислення у режисерській інтерпретації зазнають й чоловічі персонажі. Головний за статусом опікун Дормонт насправді видається другорядним героєм, адже він врешті-решт легко погоджується із Джулією у вирішенні конфлікту. Змальовувати літню людину у фракку та при параді, але кульгаючою та напівсліпою та ще й з нестриманими «нотками» у голосі в речитативах – саме в стилі жанру. У цьому прийомі є ознаки буф – «роздування» рис характеру. Характерність: кульгання, блазнювання перед Бланзаком, вияв суворості перед небогами. Пристосування – палиця, окуляри. Такі риси характеру як марнославство, гоноровість, гордість можна почути й у музичній складовій. Його прагнення



завжди користуватись посагом небоги доводиться невизначеним матеріальним становищем у лібрето, а влада обмежується правом заборони на шлюб із небажаним обранцем. У даному випадку режисер може інтерпретувати цей факт підсиленням його емоційної характеристики.

Джермано залишається у своїй дель-артеївській подобі – недолугий, простуватий та чесний Арлекін. За інтригою сюжету Джермано таємно закоханий у головну героїню, тому Джулія легко маніпулює ним, створюючи сюжетні колізії. Простуватість та чесність Джермано позбавлені благородства, у них відчувається прагнення захиститись, догодити новому господарю. Служник має стати «фатумом» комічних положень усіх персонажів твору, тоді його простуватість, блазнювання, закоханість та недолугість легко перетворюються на інструмент мізансценічної дії. Характерність – жести рук у спробі виправдатись, зробити вигляд, що він прибирається, п'янка закоханість у Джулією. Пристосування – мітелка зі страусинового пір'я для змітання пилу, швабра, кошик з виноградом, шовкова драбина тощо.

Бланзак – сміливий вояка любовного фронту, який лякається єдиної поразки – відмови жінки. Таке прочитання маски Капітана з комедії дель арте створює образ відомого на весь Париж бабія з неабиякими статками. Він звик до «амурних» перемог будь-якою ціною. На «барикадах залицянь» Бланзак стає рішучим, наполегливим, винахідливим, самовпевненим, а для цього має бездоганний вигляд. Його чарівність на кшталт дурості та неприродної романтичності, а сам він велелюбний винахідник-авантюрист та хитрий підлесник. Характерність – манірні рухи, дрібні перебирання ногами та підскоки, плавна хода, він постійно поправляє зачіску. Такі пластичні характеристики образу-ролі здійснюються буфонно-фарсовими засобами. Пристосування – квіти, каблучка та будь-який реквізит.

Найзагадковішим персонажем є таємний чоловік Джулії – Дорвіль – він втілення чоловічих чеснот, які собі «домріює» сам глядач. Специфіка висвітлення його пластичних характеристик в ореолі романтичності, якою

необхідно обгорнути героя, яка у кумедних обставинах не створить негативне враження.

Цікаво, характерність та пристосування більш притаманні ролям антагоністів, або, як у нашому випадку, проміжним госрохарактерним персонажам, таким як Лючілла. Герої ліричної лінії не мають потреби, щоб їх підсилювали яскравими фарсово-буфонними засобами.

Добір костюмів для акторів-виконавців – завершальна крапка у створенні образу. Розмаїття кольору у комедії не повинно перетворитись на несмак, а у стилі ампір це може виглядати ще й брутално. Тому для Джулії обрали холодний спектр всупереч її харизматичності та палкості серця; Лючіллі – темно-бузковий. Для білого кабінету великого залу кольорова насиченість посилилась в образі Джулії у фіналі, а вбрання Лючілли стало більш яскравим, зберігаючи основний колір. У Дорвіля класичний чорний фрак та брюки відтінились золотистим кольором сорочки та кораловою нашійною хустинкою; Дормонт постав у стриманих коричневих тонах; Бланзак – у срібно-золотистих. Костюм Джермано був пастельних відтінків та надто великого розміру, він виглядав у ньому як маленький хлопчик – це стало базовим тлом його пластики.

Усі зазначені характеристики шукали підтвердження в апробації мізансценічними рішеннями у створеному сценічному середовищі. Такий прийом у режисурі має назву «перевірка дією», під час якої постановниця аналізувала відповідність власного бачення музичному та вокальному контенту опери.

### **3.2.2. Синтез засобів художньої виразності у вокально-пластичному вирішенні ролі-образу**

Не завжди співак може гарно володіти акторською майстерністю під час виступу на сценічному майданчику. Зазвичай засади вокальної школи не дозволяють вільно керувати голосом та моторикою емоційно-фізичної діяльності одночасно. Умови презентації творчого мистецького проекту

загострили увагу на важливості пошуку співіснування таких механізмів, їх становлення під час співпраці режисера та виконавця над створенням вокального образу.

У повсякденному житті людина співає не так часто, адже для цього повинен виникнути певний психічний стан. Саме він змінює емоційну природу голосу. Прагнення більшості музичних режисерів спрямоване на стимуляцію вокаліста-актора до розкриття психоемоційної природи голосу без втрати професійної виконавської складової. На сцені, в умовах іншої художньої «правди», все здається несправжнім, тому виконавець або просто технічно виконує арію, або тримає партію в ансамблі. Та насправді знайти відчуття «співучастності» театральній містерії під назвою оперний театр, причину справжніх переживань в умовах художньо-сценічної правди «загрожує» виконавцю, щонайменше, перетворенням на «актора-вокаліста», який виглядатиме органічно та переконливо за будь-яких умов.

Водночас, актуальним питанням для постановочної групи є спосіб побудови робочого процесу, за якого у солісті народиться «актор». Значна роль у формуванні акторського таланту солістів належить диригенту та його роботі над внутрішньою інтонацією. Щоб таке диво відбулось зі співаком, необхідно, щоб сформовані вокальні навички, які є частиною підсвідомої професійної діяльності виконавців, не обмежувались примітивними завданнями: «зробити вдих», «знайти зручну голосну у вокальній фіоритурі», або «гарно виглядати під час співу». Тому створення пластично-вокальної складової акторів-вокалістів оперного твору «Шовкова драбина» варто починати: із пояснення завдання, яке має виконати їх персонаж; розуміння того, що ним керує в конкретний момент пластичної дії; які у нього є пристосування в арсеналі зображувальних засобів для підкреслення комічності пікантних положень; які вчинки робить його персонаж і як їх можна трактувати у пластиці, підкресленій вокальною інтонацією.

Кожен герой досліджуваного твору скерований запропонованою обставиною, яка є провідною причиною усіх його вчинків. Вчинки

персонажів вкладають зміст у трактування образів-ролей, закріплених їх характеристиками. Звідси народжується внутрішня вокальна інтонація кожної діючої особи.

У період «сидячих», або «застольних» репетицій постановочна група проводила із акторами-виконавцями обговорення характерних ознак та темпераменту кожного персонажа. Це передбачало пошук пристосувань для їх утілення, і не тільки режисерських (хода, постава, міміка, особливості рухів, деякі інтонації голосу тощо), а й вокально-виконавських. Акустичні особливості голосу під час вкрай складної пластичної дії фундувались на техніці узгодження дрібних деталей поєднання обидвох станів солістів. Проведена робота надала очікувані результати на репетиціях, коли вокалісти-актори вперше ставили себе у запропоновані обставини образу-ролі та перевіряли їх дієвість у поєднанні із внутрішньою інтонацією – неодмінною частиною характеристики героя.

Джермано підтвердив роль головного комічно-буфонного героя. Він, на противагу головній героїні ліричної лінії Джулії, став втіленням безглуздості представників контр-наскрізної лінії твору. Головна запропонована обставина для цього персонажа – закоханість у Джулію, а прагнення – зайняти певне положення у цьому домі. Невипадково перше знайомство з персонажем відбувається в інтродукції разом із презентацією головних героїв: їх соціальних статусів, місця та часу дії, визначенням наскрізної та контрнаскрізної дії. У межах кожної картини у служника є певне завдання: в інтродукції – це підготовка приміщення до сватання. Враховуючи запропоновану обставину, пластична дія персонажа будувалась не на бажанні приборати приміщення, а на прагненні побачити тут господиню, внутрішня вокальна інтонація партії-ролі лунала як залицання. Та й приборатися він буде, «підгрібаючи» віником або шваброю до Джулії. Мітелка зі страусинового пір'я, що завжди стирчить з його кишені, нагадуючи «хвіст» – іноді він нею навіть користується. Друга важлива сцена із Джермано – це дует, в якому Джулія «вербує» його у «союзники» для

спостереження за Бланзаком. Господиня включає чарівливість і відверто демонструє Джермано свою прихильність, а він не наважується зробити вирішальний крок, тому й опиняється в тенетах її «шовкового шарму». У цій сцені для створення пластичних характеристик варто спиратись на здивованість, спантеличеність та нерішучість героя, не забуваючи про головну запропоновану обставину – закоханість у пані. Наступна важлива сцена за його участю – це поява у нетверезому стані та «заплутування» Бланзака звісткою про неіснуюче рандеву: сам стан оп'яніння важко поєднати із вокальною інтонацією, особливо коли сольна партія такої складності як у Джермано, але принцип пластики героя-образу вже був зрозумілий і залишалось знайти можливість його втілити.

Партія Джермано створена для професійних *basso-buffo*, тому напрочуд висока, рухлива та ще й включає речитативну складову. Вдале поєднання емоційної, пластичної та вокальної складових, відповідно до ведучої запропонованої обставини та головного прагнення персонажа, допомогли подолати складності та створити внутрішню інтонацію. Зі співаком, головним чином, узгоджувались такі деталі вокального контенту: у які моменти і які музичні характеристики композитор надає герою і чому саме; як виконувати вокальні «репові» уривки, коли Джермано тремтить та виправдовується; яке емоційне забарвлення мають широкі теситурні стрибки; як поєднати виконавську складову із пластикою у стані сп'яніння, коли служник намагається догодити Бланзаку. Розуміння емоційного наповнення власного голосу використовувалось в умовах пластичного трактування стану героя у конкретний момент та конкретному місці та стані.

Головна героїня наскрізної дії, Джулія, має дуалістичне пластичне трактування. По-перше, дівчина – втілення жіночої чистоти, ніжності, легкості та чарівності; по-друге, вона – авантюрна особа, еротична, подекуди виступає у ролі маніпуляторки. Ведуча запропонована обставина для цього персонажа – заміжжя. Задання – зробити законним шлюб, заснований на взаємних почуттях. В інтродукції глядачу відкривається

справжній характер Джулії, презентуючи «іпостась» вірної, розумної та закоханої дружини, яка планує позбавитись Бланзака. Наступними сценами презентується друга «сутність» образу-ролі – наполеглива та хитра маніпуляторка, однак не готова зрадити своє кохання. Звабниця використовує жіночі чари виключно для втілення запланованої авантюри, яка ледве не зривається через служника. Наступні сцени до фіналу розкривають силу кохання та відданість Джулії чоловікові. Побудова пластичної характеристики персонажа-ролі має створюватись через оцінки подій та вчинків її партнерів по мізансценах. Важливо, щоб усі рухи, навіть кумедні, дихали витонченістю, жіночністю, легкістю, неземною красою, що й відчувається у музичному контенті персонажа.

У відтворенні вокальної складової образу-ролі Джулії режисерка орієнтувалась на емоційне наповнення звуку та відповідну внутрішню інтонацію. У різних моментах окремих сцен це залежало від завдань, покладених в основу вокальної та фізичної дії персонажу та технічні можливості їх поєднання. Зауважимо, що характерні ліричні ознаки образу композитор прописав з ідеальною точністю, а мелодійний та ритмічний матеріал містить підказки усіх мізансценічних рішень.

Бланзак – дуже яскравий представник контрнаскрізної лінії опери «Шовкова драбина», тому режисерка посилила образну складову персонажа сольним номером, який запозичила у Джермано. Головною запропонованою обставиною ролі є обов'язок укладення шлюбу за контрактом. Завданням – закохати у себе усіх жінок. Від Джермано його відрізняє наявність статусу, який дають гроші та безмежна впевненість у власній привабливості. І це вже саме по собі є підказкою пластичного вирішення образу: він поводитьсь як хазяїн у домі Дормонта, під час ходи голова задерта, тому й поглядає на всіх зверхньо. У створенні пластичних характеристик використовувались фарсово-буфонні засоби виразності: впевненість рухів поєднувалась із манірністю, натяком на витонченість, стрункою осанкою, підстрибуванням у моменти, коли він нетерпляче шукав жіночої уваги, надмірно пристрасною

пластикою. Це і є «роздування» певних рис характеру у поєднанні із фарсовими положеннями, в яких опинявся герой.

Вокальний контент доволі простий: дводольний ритм із тріольними вкрапленнями. Основний принцип подачі звуку – пристрасність. За версією постановки 2010 року на *Rossini Opera Festival*, у Бланзака є власний вокальний номер, який не виписаний у оригіналі партитури – це арія іншого персонажа з другої опери Маестро Россіні. Надихнувшись цим прикладом, авторка адаптувала першу половину великої арії Джермано для виконання Бланзаком, вона стала так званою «серенадою закоханості у самого себе». Далі вокальний контент продовжує дотримуватись авторської версії подієвого ряду, а вдало створені музичні та пластичні характеристики антагоніста надають його голосу нотки самозакоханої романтичності.

Лючілла мріє одружитись із Бланзаком, в якого закохана, тому це персонаж наскрізної лінії. Ведуча запропонована обставина образу-ролі – палке почуття до жениха кузини. Завдання – одружитись із ним. Спочатку невпевненість, а згодом пристрасність створюють певні пластичні характеристики ролі-образу. До арії-зваблення вона має дрібні, скуті жести, ходить маленькими кроткими перебіжками, часто озирається та заглядає на себе у дзеркало, піддає Дормонту. Змінившись, рухи Лючілли стають більш розкутими, впевненими, погляд прямим, з'являться ознаки жіночності та шарму.

Вокального матеріалу не так багато – більша частина ансамблів та речитативів. Єдиний сольний номер має стати переломним моментом трансформації Лючілли, тому внутрішня інтонація підсилена дрібними тривалостями, а вокальний пасаж всередині номера був виправданий фізичною дією й підкреслив намірами героїні.

Дормонт – не менш яскраве втілення контр-наскрізної лінії. Головна запропонована обставина – він хоче відчувати власну значимість. Завдання – укласти вигідну шлюбну угоду. Персонаж двічі з'являється на сцені та не має сольних номерів, що свідчить про неважливість загрози, яку опікун

уявляє для закоханих. Короткозорість дядька – алегорична ознака, адже він не бачить того, що відбувається у нього під носом. Це може знайти цікаве пластичне вирішення – опікун ретельно розглядає все і всіх, його кульгання не заважає йому видертись по сходах на балкон, отже Дормонт вимагає уваги до себе; свою палицю він іноді використовує як знаряддя залякування. Вокальна партія доволі проста, вона може виконуватись із відповідною внутрішньою інтонацією.

Дорвіль – загадковий персонаж, який опосередковано є причиною усіх «інтриг» та комічних положень. Ведуча запропонована обставина героя – кохання до Джулії. Завдання – легалізувати свій шлюб, заснований на взаємних почуттях. Мужність, стриманість, ніжність та шляхетність стають провідною рисою його пластичних характеристик, окрім комічних ситуацій. Наприклад, коли він переховується під час сватання Бланзака до своєї дружини, можна використати фарсові прийоми фізичної виразності, а ситуація підкаже актору пластичну складову моменту.

Вокальна характеристика Дорвіля розгортається в арії, коли чоловік Джулії знаходиться у розпачі, сумнівах, безпорадності, але покладає велику надію на вірність дружини. Відповідною стає й пластика: від впевнених жестів до в'ялості, апатії та сердитого напруження.

Співаки можуть й не володіти достатнім життєвим досвідом для виконання поставлених завдань, але методом спостереження та аналітичного узагальнення вчинків оточення зможуть набути евристичний досвід. Вартий уваги той факт, що спостереження – це частина навчальної складової актора-виконавця. Цього принципу роботи варто притримуватись у роботі по створенню усіх вокально-пластичних характеристик образів.



### **3.3. Алгоритм переосмислення концертно-сценічного формату вистави з нетрадиційною локацією камерного залу у традиційний театральний на сцені оперної студії**

В українських театрах протягом ХХ століття існувала певна документація, без наявності якої випуск та її початкові етапи роботи над спектаклем були неможливі. Таку документацію створювали для репертуарних постановок, адже тривале перебування спектаклю на сцені вимагало певних матеріальних витрат та спецзамовлень у монтувальних та пошивних цехах. Оскільки не усі навчальні твори в оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського стають репертуарними, існують певні відмінності концептуального підходу до втілення постановочної версії творчого мистецького проєкту, а отже й до складання документації для випуску вистави.

Втілення задуму – це реалізація конкретного авторського образу опери за допомогою загальносценічних засобів виразності. Тому сам процес можна поділити на два основних етапи: матеріалізація художнього задуму постановки; організація постановочного процесу. На першому етапі, окрім створення пластичної візуалізації персонажів, усі дії режисера підпорядковані добору матеріальної складової сценографії: це пошуки фактури та кольору костюмів, меблів у визначеному інтер'єрі, добір реквізиту, з яким актор має взаємодіяти протягом вистави у різних мізансценах. Саме ця складова зазнавала змін протягом усього процесу побудови пластичної дії, отже повноцінний перелік речей склався ближче до завершення мізансценічних репетицій у вигородах.

Алгоритм втілення постановочної версії «Шовкової драбини» Дж. Россіні склався за допомогою існуючого в макеті сценічного середовища та його концептуального сценічного образу. Коли окремі мізансценічні уривки склались в одне ціле, а візуальна складова ескізів зовнішнього вигляду персонажів підтвердилась концептуальним режисерським баченням гриму та зачісок, виник довершений образ

цілісності прем'єрного показу. На завершальному етапі випуску оперного спектаклю стало відомо про перенесення режисерської версії на велику сцену оперної студії, тоді ж постало питання переосмислення просторової локації інтер'єру та трансформації балкона. За умов подвійного показу, перший камерний формат вважався апробацією практичної складової творчого мистецького проєкту, другий – прем'єрним показом. Водночас, графік випуску другої версії створювався окремо, адже залежав від рішення комісії.

### **3.3.1. План випуску вистави**

Графік, або план випуску вистави є завершальним етапом режисерської роботи. Зазвичай він складається з декількох періодів: по завершенні мізнасценічних, оркестрових та оркестрово-мізансценічних репетицій монтується інтер'єр сцени та відбувається світлова репетиція, далі проводиться один-два прогони у змонтованому сценічному середовищі з оркестром, генеральна репетиція та випуск. Водночас, прем'єрні покази відрізняються технічними можливостями, і у «Шовковій драбині» вони були продиктовані умовами локації. Отже, графік випуску мав власні етапи: три оркестрово-мізансценічні прогони; репетиція перед апробацією у змонтованих декораціях на камерній сцені; генеральна репетиція (костюми, грим); випуск вистави (22.06.2024). Кількість оркестрово-мізнасценічних репетицій була продиктована пошуками локації для оркестрової групи.

Для адаптації оперної вистави до традиційної сцени Великого залу оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського надавався один тиждень, тому монтування нового елемента сценічного середовища (балкону) та створення світлової партитури вимагало додаткових підготовчих етапів. Разом із корекцією мізансцен графік випуску склався наступним чином: 1) монтувальної репетиції у великому залі; 2) світлової репетиції з акторами у костюмах з передпоказу; 3) коректурної оркестрово-пластичної репетиції у

змонтованому сценічному середовищі для корекції пластичної дії та апробації нових костюмів; 4) випуску вистави (29.06.2024).

Сценічне рішення авторської версії досліджуваного комічного твору набуло такої візуально-тактильної форми, яка стала універсальним переосмисленням для формату традиційного відкритого показу. Образ вистави став квінтесенцією атмосферного та функціонального вирішення, що надавав змістового наповнення пластичній дії акторів. Від нього й відштовхувались автори-постановники у процесі переосмислення версій показів.

### **3.3.2. Корекція окремих сцен з урахуванням традиційної локації великої сцени оперної студії**

Сценічний простір камерного формату відомий відсутністю куліс. Якщо проблему із завісою на ар'єрсцені було вирішити легко, то забезпечити яскравість виходів акторів та розташувати реквізит, який складався з немалої кількості предметів, в умовах малої концертної сцени було важко. Тому виникло рішення змонтувати конструкцію порталів у вигляді павільйону ліворуч та праворуч планшету сцени паралельно стінам. Рояль розташували у глибині ар'єрсцени праворуч, сховавши його під завісу, тому імпровізована огорожа з порталів монтувалась під кутом, і вихід з кімнати Джулії був майже непомітним. Такі монтувально-технічні особливості вдало поєднувались із старовинним дзеркалом, що було розташовано ближче до глядача під сконструйованою стіною вітальні, де й відбувалась уся дія. Камерність оточення, безпосередня близькість оркестру на чолі з диригентом створювали відповідну атмосферу, задавали темпоритм спектаклю-передпоказу.

Під час невеликих оркестрових уривків, які поєднували перший та другий номери інтродукції, головна героїня мала подолати відстань від правого до лівого краю ігрового майданчика. Розмір маленького залу дозволяв зробити це доволі легко, але у збільшеному просторі великого залу

довелося корегувати попередньо створені пластичні дії, щоб перехід був вчасним, адже небога повинна відкрити двері Лючіллі. Така ж проблема виникла у першій речитативній сцені із Дормонтом та кузиною. Після терцету Джулія позбавляється непроханих гостей і замикає двері на ключ, одразу ж відбувається речитативна сцена прощання Дорвіля і Джулії, в якій дівчина повинна провести Дорвіля на балон (а він вже є і доволі великий) із драбинкою, вийти з балкону, сховати свої «ніжні шовкові кайдани» та відкрити дядькові двері, а музичний супровід фортепіанних акордів доволі нетривалий. У цих мізансценах пластичне рішення також зазнало трансформації: виходити на балкон молодята почали раніше запланованого часу у камерному показі, а деякі речитативні репліки Джулія співала крізь «вітраж» балкону.

Інші незручності через збільшену відстань, поглиблення ігрового майданчика та «балконні сцени» довелося вирішувати також за рахунок корекції пластичної дії та відповідну зміну акцентів вокальної складової. Наприклад, поява Бланзака для виконання його арії трішки додала часу Джермано, щоб він встиг оцінити ситуацію та сховатись під стіл. Арія Джулії починається великим оркестровим вступом, а додатковий простір дозволив легко впоратись з фізичною дією, під час якої вона готується до зустрічі з Дорвілем. Серенада Бланзака на балконі набула неабиякої яскравості, адже за прозорими дверима та вітражем балкону його дії були дуже акцентованими для глядача.

### **Висновки до РОЗДІЛУ 3**

Концепт утілення постановочної версії опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» відповідно до подвійної зміни локацій вимагав узгодження основних етапів побудови робочого процесу, а саме: корекції режисерського задуму відповідно до умов втілення; корекції основних етапів роботи постановочної групи; окреслення нових завдань виконавському складу, допоміжним та технічним службам.

Постановочно-репетиційний процес торкався головним чином узгодженості етапів роботи з виконавцями. У цьому контексті було створено характерні особливості персонажів опери крізь призму жанрово-стильового прочитання, відбулась корекція окремих сцен з урахуванням умов показу оперної вистави, усвідомились умови синтезу засобів художньої виразності у вокально-пластичному вирішенні ролі-образу. У співпраці з диригентом виявились невідповідності партитури та клавіру, узгоджені важкі темпоритмічні особливості у виконавському контенті.

З'ясувалось, що алгоритм постановочно-репетиційного процесу над виставою не залежить від формату постановки, а існують лише певні особливості в узгодженості роботи постановочної групи та технічно-допоміжних служб. Їх особливість полягала в тому, що кожен етап корегувався відповідно до завдань, поставлених перед виконавцями.

Алгоритм втілення оперної вистави концертно-сценічного формату та його адаптації до умов традиційного залу був узгоджений корекцією окремих сцен з урахуванням умов показу та зосереджений у плані випуску оперного проєкту.

## ВИСНОВКИ

Режисерська інтерпретація *opera-farsa* Дж. Россіні «Шовкова драбина» у комедію положень відбувалась крізь призму жанрових особливостей твору. Поетапне виокремлення міжчасових та міжкультурних особливостей образної сфери персонажів та особливостей схеми їх взаємодії у початкових старовинних формах комедійного видовища допомогло авторці зрозуміти, що природа комічного може бути стилізована в естетику будь-яких часів, адже головним чинником є актуальність тематики обраного твору та універсальність фарсово-буфонних засобів художньої виразності, що у загальнотеатральному вигляді створюють відповідну жанрово-стилістичну та комічно-повчальну атмосферу.

У **РОЗДІЛІ 1** усі складові опери «Шовкова драбина» було розглянуто крізь призму наукових досліджень, зокрема:

- У **ПУНКТІ 1.1.** дослідження виявляє сутнісну природу сценічно-жанрових метаморфоз прототипів персонажів лібрето опери в контексті різних епох. Ретроспективний та системно-аналітичний методи дослідження дали можливість розкрити амплу акторів у початкових формах комедійного жанру стародавнього світу, ототожнити їх сутність, що існувала за доби відродження, із французькою театральною традицією, визначити функціональне призначення образів-масок у вуличних комедійних видовищах.

- У **ПУНКТІ 1.2.** за допомогою компаративного, біографічного та певних прийомів жанрово-стильового методів дослідження стало можливим встановлення змісту драматургічного підґрунтя лібрето опери «Шовкова драбина», його жанрових та стильових видозмін. Аналітичними матеріалами дослідження у цьому процесі став літературний текст п'єси Жана-Луї Брусса-Дефосшере, поетична складова Ежена де Планара до опери Антуана Гаво та лібрето опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» у італійському перекладі Джузеппе-Марія Фоппи та її англomовний варіант в адаптації Джефрі Дана.

- У ПУНКТІ **1.3.** було досліджено жанрово-стильові особливості музичної драматургії опери Дж. Россіні «Шовкова драбина». Методом жанрово-стильового порівняння авторка здійснила трактування опери за часів її написання та порівняла із режисерським її трактуванням у власному мистецькому проєкті.

- У ПУНКТІ **1.4.** засобами інтерпретаційних, порівняльних, жанрово-стилістичних та системно-аналітичних методів було проаналізовано знакові музично-сценічні втілення досліджуваного твору в контексті театральної естетики певних епох, а саме: ХІХ століття та у відомих фестивальних постановках ХХ та ХХІ століть. Це стало прикладом для квінтесенції задуму авторської режисерської інтерпретації.

У **РОЗДІЛІ 2** дослідниця встановила сутність авторського задуму опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» та спрямувала власні режисерські прийоми в естетику уподобань сучасного глядача. На підставі проблемного, конкретизаційного, синергетичного, комплексного мистецтвознавчого (жанрового, стилістичного, інтерпретаційного) методів дослідження квінтесенція задуму здійснювалась наступним чином:

- ПУНКТ **2.1.** – в ідейно-тематичному спрямуванні оперної вистави розкривались авторські варіації його змісту; у процесі дослідження жанру та стилю опери-оригіналу та їх порівняння із запропонованою режисерською версією визначився художньо-образний зміст творчого мистецького проєкту; у зіставленні характеристик італо-англомовного тексту із українським перекладом виявились відповідності та розбіжності композиторських акцентів музичної драматургії вистави їх акцентам в аріях та речитативах.

- ПУНКТ **2.2.** окреслив художній образ вистави у її сценографічному вирішенні низкою режисерських засобів виразності, а саме: у створенні художнього образу вистави в його метафоричному значенні, у темпоритмічних та атмосферних ознаках сценічної дії, у синтезі усіх засобів виразності для створення образної сфери персонажів.

- ПУНКТ **2.3.** розкриває принцип побудови мізансцен у контексті композиційно-архітектонічного задуму оперної вистави. Тут дослідниця зосередила увагу на зовнішній композиції вистави та певних складових архітектоніки оперного твору.

У **РОЗДІЛІ 3** на підставі проблемного, конкретизаційного, синергічного, комплексного, жанрово-стилістичного та інтерпретаційного методів дослідження актуалізувався визначений концепт утілення режисерської версії оперної вистави «Шовкова драбина» Дж. Россіні з урахуванням змін сценічної локації. Зокрема, увагу було сконцентровано:

- У ПУНКТІ **3.1.** на узгодженні головних етапів робочого процесу втілення творчого мистецького проєкту та корекції режисерських прийомів подачі музично-пластичного компоненту у різних локаціях. Акцентовано окреслення нових завдань допоміжним та технічним службам.

- У ПУНКТІ **3.2.** на розкритті головних етапів роботи з виконавцями у постановочно-репетиційному процесі: створенні характерних особливостей персонажів опери крізь призму жанрово-стильового прочитання; пластичному вирішенні ролі-образу синтетичними засобами художньої виразності.

- У ПУНКТІ **3.3.** на алгоритмі втілення творчого мистецького проєкту у зміні сценічних локацій, а саме, на його складових: переосмислення деяких етапів репетиційного процесу в адаптації камерного формату вистави до умов традиційного прем'єрного показу; внесення змін у графіки випуску вистав відповідно до її форматів.

Глядач інформаційно-техногенної доби ХХІ століття призвичаївся до стресів та потрясінь. Шукаючи можливість відновити душевну рівновагу, він все частіше звертається до оперних творів малого комедійного жанру, тому вникає потреба постановки та презентації бюджетних музично-комічних одноактовок в естетиці сучасності та їх режисерських переосмислень у різних локаціях.



### Список використаної літератури і джерел.

1. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. № 2. С. 170 – 175.
2. Антонюк О. Соціокультурна динаміка українського соціуму в умовах глобалізації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2013. №1 (18). С. 56 – 82.
3. Барнич М. М. Прикметні особливості сценічних акторських переживань // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 202 – 206.
4. Беляковська Н. Відродження оперної творчості Дж. Россіні і вокальне амплуа «колоратурне мецо-сопрано» // Київське музикознавство, 2009. Вип. 35. С. 12 – 20.
5. Боровенська Т. О. Особливості перекладу оперних текстів з італійської мови на українську // Грааль науки: міжнародний науковий журнал, 2022. № 23. С. 303 – 308.
6. Василенко К. О. Українізація вітчизняного оперного театру // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 251 – 255.
7. Вимоги з підготовки та оформлення Наукового обґрунтування на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв: галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальностей 025 «Музичне мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво» / [online]: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Vimogi-do-oformlennya-Naukovogo-obgruntuvannya-tvorchogo-mistetskogo-proektu-.pdf> .
8. Вільчовська А. Рудольф Лабан – життя, педагогіка та хореографія // Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я у сучасному суспільстві: видавництво Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 2019. № 4 (48) . С. 14 – 18.

9. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 207 – 211.
10. Волков А., Іванюк Б. Стилізація: Лексикон загального та порівняльного літературознавства / гол. ред.: Волков А., члени редгії: Бойченко О., Зварича І., Іванюк Б., Рихло П. // Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 548 – 550.
11. Голубничий С. Специфічність підходів диригента у нетипових підходах утілення оперних вистав // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2023. № 1 (58) . С.129 – 140.
12. Доненко Н. П., Винар О. Б. Режисерський задум як головна складова художньо-творчого процесу створення цілісного сценічного твору // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць, 2020. Вип. 37. С. 212 – 217.
13. Зайцева І. Є. Аспекти інтерпретації сучасної драматургії // Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів, (22 квітня 2021 р.) Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 50 – 53.
14. Ільченко П. І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики // Українське музикознавство, 2020. Вип. 46. С. 45 – 57.
15. Касьянова О. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 2023. № 1 (58). С. 112 – 128.
16. Ковалів Ю.І. Стилізація // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Київ: ВЦ Академія, 2007. С. 431 – 432.
17. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття і київські реалії / ІПСМ. НАМ України, Київ: Фенікс, 2019. 272 с.

18. Колесник Є. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2021. № 3 – 4 (52 – 53). С. 146 – 159.
19. Колесник Є., Кочерга А. Становлення принципів оперного виконавства в контексті генези української вокальної школи // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2023. № 2 (59). С. 119 – 137.
20. Макаренко Г. Творчість диригента у контексті інтегративного підходу: автореф. дис. доктора мистецтвознавства. 17.00.01 – Теорія та історія культури. / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2006. 27 с.
21. Молибога А. Співвідношення драматичної дії та музичної як компонентів оперного синтезу (на прикладі трьох одноактних фарсів Дж. Россіні) // Київське музикознавство, 2012. Вип. 44. С. 106 – 110.
22. Миленька Г. Музика як один з вихідних чинників становлення режисерського мистецтва Вс. Е. Мейєрхольда // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2018. Вип. 22. С. 34 – 41.
23. Національна рамка кваліфікацій / [online]: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-п>
24. Нестьєва М. І. Режисер і композитор: односторонці чи супротивники? // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2012. № 3(16). С. 11–16.
25. Никоненко Р. Формування понятійно-категоріального апарату в дослідженні з пластичної режисури // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв, 2023. № 2 (6). С. 119 – 126.
26. Освітньо-творча програма «Музична режисура» 026 третього освітньо-творчого рівня доктор мистецтв / [online]:

[https://knmau.com.ua/wpcontent/uploads/OTP\\_026\\_Doktor\\_mistetstva\\_-2021.pdf](https://knmau.com.ua/wpcontent/uploads/OTP_026_Doktor_mistetstva_-2021.pdf) .

27. Панасюк В. Ю. Специфіка функціонування диригента в системі комунікацій оперного спектаклю // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2011. № 3 (12). С. 96 – 101.
28. Пацунов В. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор // Вісник Львівської національної академії мистецтв, 2018. Вип. 36. С. 374 – 382.
29. Петрова О. Опера Х. Бертвістла «Панч та Джуді»: специфіка втілення комічного у творі // Київське музикознавство, 2005. Вип. 17. С. 54-63.
30. Підготовка науково-дослідного проєкту: робоча програма навчальної дисципліни на здобуття третього рівня освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтв», спеціальності «026 Сценічне мистецтво», освітньо-творчої програми «Музична режисура». / [online]: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026\\_Pidgotovka\\_naukovo-doslidnogo-proektu.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026_Pidgotovka_naukovo-doslidnogo-proektu.pdf) .
31. Підготовка творчого мистецького проєкту: робоча програма навчальної дисципліни на здобуття третього рівня освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтв», спеціальності «026 Сценічне мистецтво», освітньо-творчої програми «Музична режисура» / [online]: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026\\_Rezhisura\\_fah.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026_Rezhisura_fah.pdf).
32. Піранделло Л. Шестеро персонажів у пошуках автора. / пер. М. Прокопович. Онлайн-бібліотека: 1921 – 2022. [online]: [https://chtyvo.org.ua/authors/Luigi\\_Pirandello/Shist\\_personazhiv\\_u\\_poshukakh\\_avtora/](https://chtyvo.org.ua/authors/Luigi_Pirandello/Shist_personazhiv_u_poshukakh_avtora/) - [дата звернення липень 2022].
33. Положення про асистентуру-стажування та творчу аспірантуру Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. №13-2019.

- [online]: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Polozhennya-pro-asistenturustazhuvannya-ta-doktora-mistetstva-2019.pdf> .
34. Попова Л., Козаченко В., Забора В. Семіотичний та естетичний підходи до розробки сценічного костюма театральної вистави // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв, 2022. № 5 (2). С. 108 – 117.
35. Пономаренко І. В. Сучасні тенденції режисури оперних вистав // Мистецтвознавчі записки, 2018. Вип. 34. С. 199 – 207.
36. Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 24 жовтня 2021 р. №865 - [online]: <https://законодавство.com/download/postanova-vid-jovtnya-2018-865pro-2018-67669.html>.
37. Порядок реалізації і захисту творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського / [online]: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/1\\_Poryadok\\_realizatsiyi\\_i\\_zahistu\\_tvorchogo\\_mistetskogo\\_proektu\\_v\\_NMAU.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/1_Poryadok_realizatsiyi_i_zahistu_tvorchogo_mistetskogo_proektu_v_NMAU.pdf) .
38. Про вищу освіту: Закон України №1556-18 / [online]: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>
39. Про внесення змін до порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 23 лютого 2022 р. №151 / [online]: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026\\_Pidgotovka\\_tvorchogo\\_proektu.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026_Pidgotovka_tvorchogo_proektu.pdf).
40. Режисура музичного театру (фах): робоча програма навчальної дисципліни на здобуття третього рівня освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтв», спеціальності «026 Сценічне мистецтво»,

освітньо-творчої програми «Музична режисура» / [online]:  
[https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026\\_Rezhisura\\_fah.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/026_Rezhisura_fah.pdf) .

41. Рожок В. Оперна студія Національної музичної академії України ім ені П. І. Чайковського: історія, сучасність, погляд у майбутнє // Музика, 2018. № 3. С. 15 – 23.
42. Рихло П. Комедія масок (комедія дель арте). Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Літературне Місто - Онлайн-бібліотека української літератури. Освітній онлайн-ресурс - [online]:<https://litmisto.org.ua/?p=16943> - [дата звернення липень 2022].
43. Саган В., Артамонов О. Візуальна інсталяція як елемент акторської майстерності // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв, 2020. № 3 (1). С. 91 – 103.
44. Сачок В. І. Концепція вокальної педагогіки Валентини Антонюк у контексті розвитку української вокальної школи // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтва, 2023. № 1. С. 295 – 301.
45. Сімонова Н. В. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»: від автора до режисера // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 2022. № 3 – 4 (56 – 57). С. 225 – 241.
46. Сімонова Н. В. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»: квінтесенція задуму мистецького проекту // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 2023. № 2 (59). С. 154 – 171.
47. Сімонова Н. Жанрово-стильові особливості режисерського втілення опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2023. № 4 (61). С. 121 – 135.

48. Сидоренко І. А. Архітектоніка та композиція художнього твору як елементи авторського ідіостилю // Вісник університету Альфреда Нобеля: Філологічні науки, 2019. № 1(17). С. 19 – 24.
49. Солов'яненко А. А. Постановочна практика режисера оперної вистави (до питання про студіювання музичної складової) // Культура України, 2013. Вип. 41. С. 168 – 174.
50. Стандарт вищої освіти доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» спеціалізацією «Музична режисура»: рукопис. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2021. 17 с. – [online]: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Standart\\_Vishhoi\\_osviti\\_026\\_doktor\\_mistetstva\\_2021.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Standart_Vishhoi_osviti_026_doktor_mistetstva_2021.pdf)
51. Хоролець Л.І. Багатогранність компонентів сценічної атмосфери як емоційної виразності вистави // Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції Київського національного університету культури і мистецтв. Факультет театру і кіно, (22 квітня 2021 р.), Київ, 2021. С. 34 – 38.
52. Черкашина-Губаренко. М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2009. № 3 (4). С. 17 – 22.
53. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: Шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2008. № 1. С. 118 –125.
54. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58 – 67.
55. Шиленко Л. А. Проблеми перекладу лібрето в сучасному музичному театрі // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2017. Вип. 32. С. 433 – 439.

56. Шутько С. М. Сучасна режисура – новаторство чи авантюризм? // Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Київ, 2021. № 3 – 4 (52 -53). С. 203 – 217.
57. Шутько С. М. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. № 3 – 4 (56 – 57). С. 212 – 224.
58. Штефюк В. Д. Інтеркультурність акторського тренінгу в сучасному театральному мистецтві: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 26.00.01 – Теорія та історія культури / КНУКіМ. Київ, Україна. 32 с.
59. Юдова-Романова К. Технічні засоби оформлення сценічного простору: навч. посібн. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2017. 314 с.
60. Barbieri N., detto Beltrame. La supplica. / Discorso familiare a quelli che trattano de' comici // A cura di F. Taviani. Cue Press, 1630 – 2015. 320 p.
61. Byrom M. Punch and Judy: Its Origin and Evolution / Shiva Publications, Aberdeen, 1972. 546 p.
62. O'Brien J. Harlequin Britain: pantomime and entertainment / USA: The Johns Hopkins University Press, 2004. 304 p.
63. Brousse-Desfaucherets J.-L. Le mariage secret. Comedie en trois actes / A Paris, Chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint-Jacques, 1776. 72 pp.
64. Mc-Carthy F. The Simple Life: C. R. Ashbee in the Cotswolds. Berkeley and Los Angeles // University of California Press, 1981. 204 p.
65. Deratani N. F., Timofeeva N. A. Roman literature (approximately) of the second half of the II century and the first half of the I century // BC Chrestomathy on Ancient Literature. In 2 vol. Prosveshchenie, 1965. – Vol. 2. Archived April, 2009. 628 p.
66. Mc-Dowell J. An Iconographic Study of the Early Commedia dell'arte (1560-1650) / PhD Yale University, 1937. 538 p.
67. L'Esprit des journaux français et étrangers numéro 10, octobre 1808, pp. 270 – 271.



68. Lube J. R. *Commedia dell'arte Elements in Some German / Twentieth-Century Dramas.* // PhD University of Pennsylvania, 1973. 24 p.
69. Louis M. *Moliere and the Italian Comedy* / Paris: Didier et cie, 1867. 378 p.
70. Luciano E. *The Mask of comedy: the art of Italian commedia* / J. B. Speed Art Museum.: Louisville, Kentucky, 1990. 84 p.
71. Mc-Manus D. *No Kidding! Clown As Protagonist in Twentieth-Century Theatre* // University of Delaware Press, USA, 2003. 190 p.
72. Mackenzie C. *How I Wrote "Carnival* // "New York Times" / June 09. 1912.
73. *Moliere in Context.* Publisher: Cambridge University Press / Print publication, 2022, pp. 98 – 106. [online]: <http://doi.org/101017/97981108694933.011>[Opens in a new window – [дата звернення вересень 2024]
74. Montgomery-Chester. C. *The Influence of Commedia Dell' Arte on Comic Opera* / University of Mississippi: USA, 1968. 176 p.
75. Mc-Neil A. *Music and Women of the Commedia dell'Arte* / Liturgical Press. USA, 2003. 360 p.
76. Niklaus T. *Harlequin Phoenix* / The Bodley Head: London, 1956. 259 p.
77. Oreglia G. *The Commedia dell'Arte* / Taylor and Francis. UK, 1961. 146 p.
78. Planard E. de. *Auteur du texte. L'échelle de soie / Opéra-comique en 1 acte et en vers libres, paroles de M. Planard / musique de M. P. Gaveaux,...1808.* «Source gallica.bnf.fr // Bibliothèque nationale de France» 76 pp.
79. Rossini J., Foppa G. *La Scala di seta* / Arranger: Menichetti D., English version: Dun G., Copuright: ©LENDIC NIKSA // Publisher: Edizioni Musicali Otos Firenze, 1976. 271 p.
80. Robinson S. *The Story of Pierrot* / Herbert & Daniel. London, 1911. 93 p.

81. Smith W. The Commedia Dell'Arte // Benjamin Blom, New York, 1964. 345 p.
82. Snyder M. A Chorus of Clowns and Masked Comic Theater // Realms of Fantasy, 2007. [online] - <https://www.midorisnyder.com/essays/a-chorus-of-clowns-and-masked-comic-theater.html> - [дата звернення - червень 2024]
83. Stendhal. The Life of Rossini. / Alma Books, 2015. 600 p.
84. Trapido J. The Attellan Plays / The John Hopkins University Press. // Educational Theatre Journal, 1966. № 18 (4). pp. 281 – 390.
85. Weinstock H. Rossini. A Biography / Limelight Edition, New York: Paperback Octavo, 1987. 560 pp.
86. Wilson G. D. Psychology for Performing Artists / Second Edition, CPsychol Institute of Psychiatry, University of London // Whurr Publishers LTD, 2002. 269 p.
87. Zedda A. Life with Rossini. / Translation by Charles Jarnigan // Ricordi, 2017. 204 p.

**ДОДАТКИ****Додаток № 1.**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
Кафедра оперної підготовки та музичної режисури**

**СИМОНОВА НАТАЛІЯ ВІКТОРІВНА**

**ПОСТАНОВОЧНИЙ ПЛАН  
ОДНОАКТНОЇ КОМІЧНОЇ ОПЕРИ  
ДЖОАККІНО РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА»**

**02 «Культура і мистецтво»**

**026 «Сценічне мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник:

**Шутько Сергій Миколайович**  
заслужений діяч мистецтв України,  
доцент, в о. професора

**Київ – 2024**

### **Актуальність тематики твору.**

Перше питання, яким соціалізуючись переймається молоде покоління: пошуки другої половинки та створення сім'ї. В основу більшої частини оперних та літературно-драматичних творів покладено відносини між закоханими, адже ця сфера буття людини бентежить сучасного глядача і залишиться актуальною й для майбутніх поколінь. Античні письменники пропонують сюжети в яких через кохання розв'язувались війни, біблейські сюжети місять повчальні історії про загибель святих через пристрасні почуття між чоловіком та жінкою. Психологи доводять: музично-драматичні твори спрямовані на сценічне втілення, в яких немає любовної лінії, можуть й не зацікавити глядацьку аудиторію. Серед безлічі варіантів ідейно-тематичних тематик та вирішення конфлікту у творах комедійні сюжети переважають своїм позитивом, якого так не вистачає сучасному глядачу. Отже, про актуальність тематики обраного твору свідчить сам час, адже з особистого щастя починається добробут соціуму, країни. Жанрові особливості опери Дж. Россіні «Шовкова драбина», що локалізуються у вирішенні конфлікту, приваблюють молодь легкістю та безпосередністю засобів за допомогою яких це роблять автори твору.

В одноактній опері «Шовкова драбина» автор та лібретист розповідають історію одного взаємного кохання між дівчиною Джулією та її таємним чоловіком Дорвілем. Вони проживають у Франції напочатку ХІХ століття, прагнуть захистити свої взаємні почуття та досягти визнання свого таємного шлюбу. У процесі розвитку подій відбувається постійне протистояння застарілих поглядів та молодих прогресивних прагнень. Відмінність поглядів на засади сімейних відносин охоплює сферу справжніх почуттів та фінансових розрахунків.

У часи коли суспільством керує ідея «забезпеченості» та матеріальних цінностей, мало хто піклується про останні. Ця тенденція поширюється й на шлюбні стосунки. Людство й досі поділено на два табори:

прихильники одного табору шукають матеріальну вигоду від шлюбу, не зважаючи на кохання; другого – вважають, що саме взаємне кохання є неодмінною підставою для укладення шлюбу. Протиставлення таких поглядів та висловлення переваг сімейного щастя у коханні пропонується авторами «Шовкової драбини». Перипетії конфлікту зав'язані на пильній увазі до Джулії (головна героїня) інших героїв. Підглядаючи за нею, вони, переховуючись, підглядають ще й один за одним і ніхто не знає, що відбувається насправді. Через те, що хтось таємно закоханий в іншого, герої оперного твору потрапляють у кумедні положення. Взаємні почуття Джулії та Дорвілія, закріплені подружньою обітницею, доводиться приховувати, але завдяки цим обставинам переваги взаємних почуттів у шлюбі розуміють й інші герої. Розкриття таємниці шлюбу вирішує більшу частину конфліктів.

Особливість комедійного жанру міститься у некерованій стихійності подій, яскравій подачі сценічно-музичного матеріалу, несподіваних обставинах виникнення конфлікту та швидкому й несподіваному його вирішенні. Гостроти та яскравості вокально-пластичним та мімічним складовим твору можна надати засобом режисерського трактування опери як комедії положень з елементами еротики. Таке постановочне рішення може знайти прихильність у сучасної молодіжної аудиторії. Увагу привертає й активна позиція героїв-протагоністів опери та легке подолання мина усіх перешкод, що трапляються на шляху до їх особистого щастя. В сценографії не варто робити акцент на побутовій складовій, про історичні особливості епохи варто натякнути лише у деяких моментах. Метафорично-порівняльний образ опери (шовкова драбина) створить відповідну атмосферу та допоможе розкрити сутність її ідейно-тематичного змісту.

#### **Художні якості одноактної опери «Шовкова драбина».**

- Музично-оркестрова складова: россінієвська музика надихає на позитивні емоції; технічність у поєднанні з феєричною блискучістю та неперевершеністю россінієвського стилю доволі легка у виконанні.

- Літературний текст лібрето: комічна гострота сюжету у поєднанні із загадковою безпосередністю дає несподівано цікаве вирішення конфлікту.
- Тема та ідея висвітлені авторами мають актуальність для суспільства будь-яких часів.

### **Технічні можливості.**

*Opera-farsa* «Шовкова драбина» у режисерській інтерпретації творчого мистецького проекту може бути втілена на будь-яких сценічних майданчиках у будь-яких форматах. Зміст режисерського задуму у втіленні образу спектаклю надаватиме глядачу простір для власного трактування подій та їх наповнення.

### **Відомості про авторів твору.**

**Джоаккіно Россіні** (*Gioacchino (Gioachino) Antonio Rossini*) народився 29 лютого 1792 року у містечку Пезаро регіону Марке, що знаходиться на Адріатичному узбережжі Італії. Батько Джоаккіно – музикант-тромбоніст-трубачист Джузеппе Россіні на прізвище Вівацца, мати – Анна Гвідаріні співачка-аматорка, яка мала гарне, виразне сопрано і співпрацювала із напівпрофесійними музичними мандрівними, а також зі стаціонарними міськими театрами неформованої країни. Землі узбережжя, де народився майбутній Маестро, до середини ХХ століття належали правлячій верхівці залишків Римської імперії.

Джоаккіно був єдиною дитиною у сім'ї і йому вдалось втілити свою мрію – досягти світового визнання та стати заможною людиною. Вишуканість творчої натури Маестро не обмежувалась музичними шедеврами, він любляв такі ж страви за власними рецептами. Творчий доробок створював ансамбль із його шеф-меню, яке «часто-густо» було зрозумілішим сучасному вибагливому глядачеві більш ніж россінієвська концепція музично-драматичного оперного театру, адже у ті часи переважав «театр виконавців». Россіні вдалось перемкнути увагу публіки на сюжетно-драматичну складову опер засобами вишуканих інтонацій та блисучої

гармонії. Переконливий оптимізм композиторської творчості Джоаккіно відчувався й у ствердженні ним засад єдності та незалежності Італії, прогресивності надбань буржуазної революції, їх цінність для сучасного суспільства у рівноправ'ї та однакових можливостях для усіх громадян розрізненої країни. Титанічним зусиллям власного оптимізму композитору вдалось відродити італійську оперу як жанр. Особливо це відчувається у його комічних операх: вдавана «легковажність» жанру дозволяла Маестро створювати доволі технічні вокально-виконавські партії, покликані сконцентрувати увагу солістів на дотриманні композиторського трактування подій.

Велика кількість злетів та падінь, напружене протистояння прихильникам «старої опери» та відданість власному творчому натхненню, зумовили швидке завершення композиторської кар'єри – у свої 38-м років Джоаккіно залишає «світову композиторську арену». Цьому передувала вкрай напружена подорож до Парижу та Лондону, перетнувши Ла-Манш, Россіні зрозумів яким крихким насправді є життя людини і світове визнання не варте того, щоб закладати власне здоров'я на олтар світової слави.

Своєю композиторською діяльністю Маестро вносить значні корективи в *opera seria*. І хоча головні зміни відбулись у більш зрілий період його творчого шляху, (музичні театри Франціїї (Париж)), саме вони зрештою перетворюють італійського слухача. Музична цензура та критикани Італії були змушені прийняти правила встановлені Маестро та його музичним стилем, адже він увібрав найкращі принципи французького театрального мистецтва – драматургічне тло музичного контенту. Усі твори Маестро іскряться мелодійним блиском, збагаченим реалістичністю життєвих замальовок та яскравістю відображення характерів персонажів. Оперни останнього періоду творчості стали підґрунтям для розвитку романтичного стилю в оперному мистецтві. Завдяки цьому Джоаккіно називають «італійським Моцартом», адже він не тільки відродив національне оперне мистецтво, а й посприяв розвитку європейського.

Композиторська кар'єра 19-тирічного та амбіційного Россіні починається у 1810 році, коли відоме сімейство співаків та друзів родини Россіні Моранді рекомендують юнака для разового контракту в один з театрів Венеції (Сен-Мозе). Тоді Маестро-початківець врятував імпресаріо цього сезону Антоніо Черру від ганьби через втечу композитора. Свій амбітний потенціал юнак спрямував на докорінне перетворення оперного мистецтва, зміну головуючих законів «театру солістів». Складені у цей період опери, Джоаккіно згодом перетворить на «скарбничку» майбутніх більш зрілих музичних шедеврів, адже запозичення вдалого музичного матеріалу у самого себе є головною ознакою творчості Россіні, він переопрацював багато власних музичних номерів для втілення нових задумів. Тексти опер раннього періоду мали авторів, яких пропонував композитору імпресаріо. Вони часто-густо не подобались молодому Россіні, але попри все, ці ранні «спроби пера» залишаються неперевершеним надбанням його генію. Такі твори як: «Вексель на шлюб», «Дивний випадок» (для театру Дель Корсо), «Щаслива омана», «Кир у Вавилоні», «Танкред», «Сеньйор Брускіно», «Шовкова драбина», «Пробний камінь», «Італійка в Алжирі», «Авреліано в Пальмірі», «Турок в Італії», «Гімн Незалежності» створений у Болоньї тощо, складаються процесом взаємозапозичення музичного матеріалу. Пояснення для цього доволі просте: напружена робота змушує композитора одночасно виконувати два-три замовлення у вкрай малі строки. Водночас, Джоаккіно прораховує варіанти співпраці з музичними театрами інших міст Італії та прилеглих країн.

Оперний твір Дж. Россіні «Шовкова драбина», який було обрано для створення власного творчого мистецького проєкту, також є «донором» для «Пробного каменя», а його увертюра «надихнула» Маестро на написання увертюри до «Сеньйора Брускіно», про що Россіні пожалкував, адже супротивники його реформаторської діяльності не сприйняли новаторських прийом під час прем'єрного показу опери. Джоаккіно вирішив відволікти



увагу слухача від знайомого музично-тематичного змісту по «Шовковій драбині» і під час прем'єри твору, в увертюрі до «Сеньйора Брускіно», додав механічне «постукування» смичками по освітлювальному обладнанні. Це вкрай роздратувало публіку – вийшов скандал і «епатажний» прийом довелось прибрати. Осмислення авторського задуму та ідейно-тематичного змісту саме «Шовкової драбини» в тому, що, як і вся його музична спадщина, цей твір покликаний надихати молодіжну аудиторію, закликати до переосмислення власної життєвої позиції, намагатись перетворити зло в собі самому на добро та пробуджувати його в оточуючих, стверджувати віру та надію на те, що за будь-яких умов чесність, мужність, порядність та сила духу переможуть безвихідь, біль, тривоги й темряву людських сердець.

Прагнення Маестро до слави були задовільнені – у 1815 році Росії запрошують до Неаполю – столиці музично-оперної спадщини Алессандро Скарлатті. Під егідою неперевершеного імпресаріо двох великих музичних театрів («Сан-Карло», «Дель-Фондо») Доменіко Барбайї композитор знайомиться зі своєю майбутньою дружиною Ізабеллою Кольбран (зустрілись вони значно раніше). У цей період Джоаккіно опановує підвалини створення *opera-seria*, що спостерігається у наступних творах: «Єлизавета», «Торвальдо та Дорліска», «Авреліано», «Севільський цирульник» (якому Росії спочатку, щоб не викликати незадоволення прихильників минулого композитора, дав назву «Авреліано, або марна пересторога») тощо. У період з 1816 до 1823 роки творчість Маестро набуває світового визнання. Музичні прийоми Росії базуються на поєднанні принципів *opera-seria* із особливостями *opera-buffa*, світло рампи побачили наступні оперні твори: «Отелло», «Попелюшка», «Сорока крадійка», «Звільнений Єрусалим», «Аделаїна з Боргінї», трагіко-священне дійство «Мойсей у Єгипті», «Адина, або каліф з Багдаду», «Ричард та Зораїда», «Герміона», «Едуардо та Христина», «Діва озера», «Біанко та Фальєро», «Магомет II», «Матильда де Шарбан» тощо.

З 1821 року починається Віденський період творчості композитора. Одружених Ізабеллу та Джоаккіно ангажує той же Доменіко Барбайя. У ці роки на сценах різних театрів виконуються вже існуючі опери та деякі нові, серед яких: «Зельміра», «Семіраміда», «Подорож до Реймса», «Осада Коринфу», «Мойсей» (переопрацьований «Мойсей у Єгипті»), «Граф Орі», «Вільгельм Тель». Також цей період знаменується розлученням Россіні з Ізабеллою та його одруженням на Олімпії Пеліс'є. Їх радо приймають в усіх домах Парижу, але процес переосмислення життєвих цінностей призводить до завершення співпраці з музичними театрами. Більшість творів музичної спадщини останнього періоду набуває духовного змісту. Серед таких: «Національний гімн», меса «Stabat Mater», безліч вокальних циклів з комічними назвами, наприклад «Гріхи моєї старості» тощо.

13 листопада 1868 року Джоаккіно Россіні помер. Траурна хода супроводжувала Маестро у дальню путь уривками з його меси та траурною ходою з опери «Сорока крадійка». У своїх згадках Верді писав: «... Згасло величне сонце музичного Олімпу! Найвеличніше та найвідоміше ім'я нашої епохи стало славою та світилом усієї Італії!»

### **Відомості про лібретиста.**

**Джузеппе-Марія Фоппа** (*Giuseppe-Maria Foppa*) – уродженець Венеції, де й пройшов увесь свій творчий шлях. З'явився на світ Джузеппе 12 липня 1760 року у сім'ї скрипаля-аматора. Навчався у звичайному закладі, а по його завершенні працював архіваріусом аристократичних садиб рідного містечка. Очевидно, як і усі службовці того часу, мав хист до написання літературно-поетичних творів. Протягом тридцяти років Фоппа друкує буклети з інформацією про сценічні зали відомих театрів рідного міста. Клопотання батька допомогло встановити зв'язки із музичними театрами Венеції – почався творчий шлях Джузеппе у якості письменника-лібретиста. Але не одразу він став відомим, лише тоді, коли письменник зарекомендував себе як гарного драматурга. Поетичні тексти покладені на музику Россіні приносять Джузеппе визнання, серед них: «Щасливий

випадок», «Шовкова драбина», «Сеньйор Брускіно», драма «Сігізмондо». Деякі його лібрето були переопрацюванням творів Карло Гольдоні, серед яких: «Кав'ярня» – твір покладений на музику Франческо Гарді у 1801 році; *farsa* «Кам'яний гість» на музику Тирсо де Моліно, що насправді був переопрацюванням лібрето опери «Дон Жуан» Моцарта – 1802 рік.

Лібретовані твори Джузеппе Фоппа використовувались для написання фарсів, які набули популярності у театрах Венеції того часу. Також автор співпрацював із композиторами Мілану – Паскуале Анфоссі («Ремісники» 1795 року в Ла Скала); Джузеппе Фарінееллі (1801 «Тереза і Клаудіо»); Франческо Гарді (1804 театр Сан-Бенедетто), Сімоном Майром (1797); Маркусом Антоніу (1794 – 1797 Португалія). Більша кількість текстів призначались для карнавально-театральних сезонів, що проходили з 1796 року в Ла Скала і написані були для *opera-seria*: скорочена версія «Ромео та Джульєтти» для композитора Ніколо Антоніо Зінгареллі, для композитора Гаспара Спонті («Правда у брехні», «Фатальна пропозиція», «Еврисфея»), Карло Кочі, Стефано Павезі, Себастьяно Насоліні тощо.

Довга співпраця із театрами Венеції виявилась у таких відомих творах: 1799 – драма «Подружня віра»; 1800 – драма «Вільний доказ»; 1804 – фарс «Анонімний коханець»; 1807 – переопрацювання анонімного німецького фарсу «Пошуки скарбів» для трагікомедії Дона Гусмано «Матильда, або Дика жінка». З 1810-х років письменник відмовляється від написання поетичної текстів для фарсів, а у 1840 році друкує збірку мемуарів у доробку під назвою «Історичні спогади».

Справжню відомість Джузеппе-Марії Фоппі як письменнику-лібретисту принесла співпраця з Маестро Россіні, не зважаючи на те, що ним створено більш ніж 150 літературних основ для опер. В його доробку є художні та біографічні тексти. Діяльність драматурга більш пов'язана із рідним містечком, але замовлення приходили з Мілану, Генуї, Падуї, Реджо-Емілії, Пістойї, Болоньї та Флоренції тощо.

Варто повторити, що найвідомішими лібрето стали: 1814 – «Щаслива омана», «Шовкова драбина», «Сеньйор Брускіно» та «Сігізмондо» для Джоаккіно Россіні. Помирає Джузеппе-Марія Фоппа 1 березня 1845 року.

### **Іконографія доби написання «Шовкової драбини» (середина XIX століття Італії).**

Оновлення професійної складової музичної культури та її ототожнення з новим буржуазно-республіканським суспільством починається ще в епоху Просвітництва. Всеохоплюючі зміни, які починаються з творчості Людвіга ван Бетховена, торкаються усіх форм й жанрів музичного мистецтва.

Активне проникнення літературно-драматичних творів до музичного театру змінює коло персонажів та відкриває шлях сюжетам з відомих письменницьких доробків кінця XVIII – початку XIX століття в оперне мистецтво. Це сприяє розвитку музично-театральної традиції в Європі та робить музичну освіту невід’ємною складовою класичного виховання. У більшості країн відкриваються світські музичні середні та вищі навчальні заклади, а також з’являються музичні видавництва. Відомі композитори XIX століття популяризують власні композиторські доробки.

XIX століття відоме масовим захопленням оперним мистецтвом – воно проникає у свідомість європейців у своєму аутентичному вигляді – у формі музичного театру солістів-віртуозів. Будь які зміни таких засад в оперному жанрі зустрічались незадоволенням самих виконавців та їх прихильників. Одним з перших реформаторів італійського оперного мистецтва став Маестро Россіні, тому цілісну картину про політичні умови часу написання музично-драматичного твору «Шовкова драбина» розкриє таємниці деяких характеристик образів-персонажів.

Культура Італії початку XVII кінця XIX століть представлена оперним мистецтвом та великою кількістю його жанрів. Найбільшою популярністю поміж інших, як в Італії так і в Європі, користувались *opera-*

*seria* та *opera-buffo*. *Opera-seria* хоча й містила політично-соціальну тематику, але значно поступалась *opera-buffo* пропагандиськими якостями, постановки якої містили підґрунтя демократично-республіканської ідеології. *Opera-seria* довгий час залишалась під впливом аристократичного етикету та знаходилась під патронатом монархів, тому драматична складова у них переважає драматургічно-розважальну, що в комічну оперу потрапила з вуличної комедії дель арте та стала головною ознакою сюжетів. Характери масок-образів народного театру дель арте, завдяки праці композитора та лібретиста, в *opera-buffo* знаходять спорідненість із музичною та поетичною складовими. Отже, відкривається безліч можливостей трактування сюжетів засобами основних оперних форм – каватин, арій, ансамблів, великих сцен, арієт та фіналів. Можливість використання пісенно-танцювальних та розмовних інтонацій подекуди народного походження робить такі постановки зрозумілими усім верствам населення, а отже, дає можливість просувати ідейно-тематичний зміст реформ. Але наприкінці XVIII століття в *opera-buffo* спостерігаються ознаки занепаду через надмірне захоплення виконавською майстерністю солістів та прагнення до розважальності, в якій «беззмістовне» переважало «естетичне». Причини такого занепаду містились у феодальній відсталості суспільної думки Італії, її розрізненості, відсутності передових національних ідей, виникнення та просування яких ревно зупиняла правляча верхівка країни.

Творча реформаторська діяльність Росіні починається саме у цей кризовий період. Глядацька аудиторія вважала нормою низькопробні штамповані концертно-вокальні постановки, якими тоді були оперні твори, тому новаторська діяльність Маестро зустрілась вороже. Поверхневисть смаків глядацької аудиторії та непрофесійне сприйняття творів «застою» переважає високі ідейно-художні відкриття, які пропонує композитор. Глядач прагне розваг, задоволення несмаком вокальних змагань віртуозів *bel canto*, на які перетворився комічний оперний жанр. Музичні театри насправді обслуговували талановито-пихатих та самовдоволених співаків-

віртуозів, а композитор перебував на периферії карнавальних свят. Створюючи музичні шедеври напередодні кожного карнавального сезону тричі на рік, він насправді міг залишитись без платні. Усім керував бізнесмен-антррепер, або імпресаріо, який не мав музичної освіти, але відповідав за приміщення, склад солістів-виконавців-віртуозів та другорядних співаків, збирав імпровізований оркестр з музикантів-аматорів, за потреби – хор. І тільки потім запрошував композитора, якому пропонувалось випадкове лібрето та п'ять тижнів для написання оперного твору. Відповідальність композитора була неймовірною: він мав ознайомитись з музично-виконавськими можливостями існуючого колективу та створити таку партитуру, яку б «милостиво» сприйняли віртуози-солісти. Тільки потім розпочинати розучування партій з оркестром, співаками (які б у прем'єрі співали б те, що самі вигадують). Водночас, на відповідальності композитора залишались перших три прем'єри: їх диригування та клавесинний (чембало) супровід речитативів. Зазвичай музиканти користувались власними музичними інструментами, а композитор – раніше написаним музичним матеріалом. Прем'єрний показ міг стати сюрпризом для композитора-диригента, адже виконавці виконували партії у власній інтерпретації, які були несумісними із тематично-драматургічною складовою, і саме вони отримували великі гонорари, а на долю композиторів випадали крихти. Сезонне призначення оперних постановок перетворювало їх на «твори одноразового призначення», адже не всі вони повертались на сцени театрів з архіву у нових сезонах. Отже, про творче натхнення та світове визнання композитору доводилось лише мріяти.

Велике протистояння французьких революційних сил в Італії з кінця XVIII ст. з феодалською верхівкою держави з одного боку сприяло розвитку усіх мистецтв, а з іншого – жагою збагачення та руйнуванням економіки розрізнених земель країни. Водночас, реформи права та культури, які запровадив Наполеон (скасування феодалських привілеїв, інквізиції,

встановлення релігійної свободи, нових цивільного і кримінального кодексів, рівність перед законом тощо), позитивно впливали на становлення національної самосвідомості, викликали прагнення відстоювати незалежність та цілісність Італії.

1815 році частина земель необ'єднаної Італії опиняється під австрійським володарюванням, відбувається Віденський конгрес на якому австрійська верхівка скасовує нововведення Наполеона. Італію розділили на вісім маленьких королівств (як завжди робили феодалі): Північне королівство Сардинія (П'ємонт) і Північна Ломбардо-Венеціанська держава; чотири центральних герцогства – Парма, Модена, Тоскана і Лукка. У 1848 році Лукку приєднали до Тоскани. Центром цих маленьких герцогств-королівств вважався Рим, в якому зберігалась влада Понтифікату на чолі з папою. Південь Італії містив Королівство обох Сицилій (Неаполітано-Сицилійське королівство). Італія, як єдина географічна одиниця, перестала існувати здавалось би назавжди. Усна згадка про єдність усіх земель переслідувалась законом встановленого абсолютистського правління. Чи варто казати, що маленькі частини Італії належали та підпорядковувались Австрії, а Ломбардія і Венеція, об'єднані в королівство на чолі з позбавленим влади віце-королем, приєднались до держави-загарбниці. Непрямі нащадки Габсбургів керували герцогствами, представник Бурбонів керував Неаполітано-Сицилійським королівством за підтримки Австрії. Нейтралітету трималась Сардинія (П'ємонт), правління якою здійснювала національно-італійська Савойської династії. Розвинені капіталістично-реформаторські відносини набули тут більшої ваги через географічну близькість до Франції, яку правляча верхівка залучала до підтримки у зовнішній політиці. Однак, король Сардинії Віктор-Еммануїл заборонив усі французькі закони та встановив монархічне управління, відновивши права феодалів, дворянства та духовенства: право «мертвої руки», особливі позики, цензуру книг тощо. А от Неаполітанський король Фердинанд I зберіг французьке цивільне і кримінальне право, але скасував даровану

Сицилії конституцію у 1812 році, оголосивши, що податки потрібно платити постійно. Згодом, він припинив скликати парламент взагалі. Проте, старий режим вже не міг повністю відновитись.

В атмосфері деспотизму та принижень для італійців музичне мистецтво стало справжнім спасінням. У країні, де опера стає єдиним місцем для сміливих висловлювань та таємних зустрічей, її рівень та статус неодмінно має набути високої естетичності. Саме Россіні виводить оперне мистецтво на цей рівень.

Модні тенденції одягу та зовнішнього вигляду кінця XVIII – початку XIX століть демонструє їх залежність від смаків республіканців та певною мірою продиктовані деякими феміністичними смаками. Однак, зміни зовнішнього вигляду загалом відбуваються кожні 20-30 років протягом цього часу. Наприклад чоловіки за це період «перевдягнулись» тричі: спочатку був традиційний нарядом XVIII століття, згодом панував стиль Наполеона Бонапарта, а ближче до кінця XIX століття – романтична недбалість. До революції чоловічий костюм ряснів прикрасами і дорогоцінним камінням, після – дворянина характеризує вбрання суворого крою та мінімалізм в оздобленні. Адже головним призначенням чоловіків стала війна, а зручні костюми з якісної тканини дуже сприяли легкості рухів. Водночас XIX століття виводить на перший план жіночу моду, яка є відображенням заможності її чоловіка. Значні зміни, які відбулись у модній тенденції жіночого одягу протягом століття свідчать про стрімку зміну естетичних уподобань суспільства і не завжди у кращому сенсі.

### **Відмінності одягу дворян і селян XIX століття.**

Для постановки творчого мистецького проєкту «Шовкова драбина» Дж. Россіні важливим є питання, чи відрізнявся одяг XIX століття дворян від вбрання простих селян, адже у період революційних реформ кордони між цими верствами населення починали поступово зникати. Проте одяг селян та аристократів відрізнявся, адже прості жінки не мали змоги стежити



за модою, а шляхтянки не могли з'явитись у світ в простому вбранні. Тому, панянки шляхетного походження купували розкішні та дорогі тканини, з яких шили не менш розкішні сукні. Пані з меншими статками не могли собі дозволити таку розкіш, крім того простолюднику можна було впізнати по очіпку і фартуху.

### **Мода початку XIX століття в Європі та у Франції: загальні риси.**



*Сукня початку XIX століття в Італії*



*Портрет Феліте-Луїзи-Жюлі-онстанції де Дюрфор – Мері-Ж.Блондель (1782 – 1808)*

Наполеон створив своєрідну філософію життя, його відрізняв певний стиль мислення, що втілювався й у зовнішньому вигляді. Це неодмінно залишило відбиток у модній тенденції чоловічого одягу. Жіночі сукні змінились під впливом не менш харизматичної Жозефіни: разом із всесвітньо відомим кравцем Леруаром вона створила так званий стиль ампір – певна спроба відродити античність у кращих прикладах давньогрецької та римської тунік. Їх шлях проходить від Франції через Європу до Руси. Великі шанувальниці Жозефіни відмовились від корсетів на користь зручності та природності суконь стилю Ампір, що передбачав м'який ліф, легку завищену талію. Довга струмка спідниця, не надто довга, трішки відкривала стопу та починалась від лінії ліфу, не мала заважати рухам, але мала вигідно

підкреслювати красу та контури тіла. Леді з великими статками прикрашали декольте вишуканою вишивкою, намистом, або мереживом з бісеру. Для пошиття такого вбрання добирались м'які податливі тканини, які не мнуться. Однак, це міг бути батист, відбірний тонкий льон крученого плетіння, муслін, перкаль. Верхній одяг – це пелерини та мантильї, подекуди великі шалі, які накидали на спину, перехоплюючи декоративним вузлом, або великою брошкою на плечах, грудях.

Оскільки італійські жінки мали власні погляди на «модну естетику», вони одягались стриманіше. Однак їх темперамент та жагу до свободи такі вбрання не стримували. От і герої опери, проживаючи у передмісті Парижу, мають доволі італійське походження, якщо дослухатись до імен. Тому ймовірна можливість стилізації костюмів у естетиці стилю ампір. Оздоблення та й сам одяг залежав від його призначення: для балів, для буденного життя – сукні для прогулянок, костюми для верхової їзди, пікніків на природі тощо.



### **Чоловічий одяг 19 століття.**

Чоловічий одяг протягом XIX століття зазнавав видозмін: напочатку століття в моді були сюртуки, мереживні жабо, шкіряні чоботи з великими пряжками і ботфорти; популяризація стилю ампір перевдягає чоловіків у світлі панталони, такого ж кольору сорочки, жилет, а наверх накидався вовняний фрак з високим комірцем-стійкою. Зазвичай фраки шили з тканин стриманих холодних та теплих кольорів, серед яких найпопулярнішими були чорний, синій і коричневий. Верхнім одягом слугував двобортний сюртук. Вбрання подекуди оздоблювалось монохромним малюнком з симетричної вишивки.

## Друга половина XIX століття.



Цікаво, що мода XIX століття постійно та радикально змінювалась. Напочатку модний ампір, змінила романтична недбалість, покликана підкреслити інтелект та геній хазяїна – він (вона) мав(ла) виглядати байдужим(ою) до дрібниць та зайвих прикрас. На зміну такій недбалості приходять «бідермаєр», що уявляє собою громіздкі сукні з кринолінами та не менш громіздкими деталями прикрас (стиль героя-буржуа з поеми Л. Ейхродта). Жінки заковують себе у корсети та тягнуть за собою шлейфи спідниць. Згодом кринолін змінив турнюр – така сукня міцно стискала стегна спереду. «Неорококо» та «модерн» також змінили одяг, але на думку авторів, найзручніше вбрання для виконавців, що допоможе створити відповідну атмосферу та зануритись у роснінівську епоху, це ампір.

### Прикраси, головні убори і зачіски 19 століття.

Капелюшки та інші аксесуари жіночої та чоловічої краси змінювались разом з одягом. У чоловічій моді були високі циліндри та локони з короткого волосся. Вишуканий костюм передбачав мінімальну кількість декору, подекуди носились лорнети, прикріплені до одягу за допомогою ланцюжка; до вишуканих аксесуарів можна додати годинник, табакерку, брелок для ключів.

Жіночі аксесуари також змінювались разом з модою: високі чудернацькі зачіски прикрашались капелюшками та капорами, в середині століття модним був вузол з волосся на потилиці із кокетливими локонами,

що виглядали з під головних уборів. Для жіночих персонажів «Шовкової драбини» Дж. Россіні елегантність зачісок буде втілюватись у стилізації до росінієвської епохи. Локони для чоловічої зачіски – ознака такого персонажу як Бланзак.

### **Короткий зміст твору.**

Сюжет «Шовкової драбини», як писали критикани після прем'єрного показу, доволі невігядливий. Певне, непослух молодого покоління та «масові» таємні вінчання було для них звичайною справою. Однак, жвавість та заплутаність подій складає для сучасного глядача несподівану цікавість не тільки через таємний шлюб як вихідну подію. Сам виклад вокального та оркестрового контентів дійсно створює відчуття особливості моменту та несподіваності подій.

Дія відбувається у маєтку пана Дормонта – опікуна Джулії та Лючілли. Він у минулому військовий, через це має титул та певні статки. Вирішивши примножити їх, Дормонт знаходить для старшої небоги вигідну партію – відомого бабія та гульвісу Бланзака – чоловіка який може примножити його накопичення та створити певне соціальне положення для опікуна. Однак Джулія вже одружилась таємно від дядька із небагатим Дорвілем, адже вони палко кохають один одного. Із допомогою тітки, яка дала дозвіл на цей шлюб, молодята зрештою сподіваються легалізувати його. Під час чергового законного побачення у сам момент прощання молодят, подружжя ледве не застєе служник Джермано. Позбувшись небажаного гостя, героїня незабаром має нещастя захищатись іще і від Лючілли, яка прийшла сповістити кузину, що опікун чекає її у своїй кімнаті. Зрештою Джулії вдається випустити чоловіка з будинку по шовковій драбинці, щоб за хвилину впустити до приміщення Дормонта із Лючіллою – вони сповіщають про візит Бланзака та підписання шлюбного контракту вже завтра. Джулія вирішує діяти, і коли приходить Джермано зі звісткою, що Бланзак вже у будинку, вона залучає служника у союзники. Пані бачить,

що Лючілла захоплена її женихом та доручає Джермано слідкувати за нею, коли вона поруч із Бланзаком і за нагоди допомогти їм порозумітись. План Джулії простий – одружити кузину з нав'язаним Бланзаком. Але Джермано, бажаючи виконати доручення пані в яку таємно закоханий, усе робить не так: опиняється в тому місці, де не повинен бути, розповідає те, чого не мав казати, ледве не розкриває наміри своєї пані. Підслухавши міркування господині, служник вирішує, що у неї має бути таємне любовне рандеву з Бланзаком. З контексту слів Джулії Джермано розуміє, що пані не може зізнатись Бланзаку у своїх почуттях і щоб догодити Бланзаку, а разом із тим допомогти Джулії, він розповідає небажаному жениху про таємне рандеву. Вночі до Джулії приходять чоловік, згодом по драбині підіймається Бланзак, а наступним – Дормонт. До того ж, Лючілла вже давно переховується і стежить за усім процесом. Усіх розкрито, шлюб закоханих визнано, а Лючілла знайшла прихильність Бланзака – вони одружаться.

### **Музика.**

Увертюра до «Шовкової драбини» більше відома як окремий концертно-симфонічний твір. У ній поєднались примхливі мелодії кохання, жартівливі мотиви Джермано та Бланзака, шляхетні гармонії Дорвіля та соромливо-пристрасні теми Лючілли. Їх невпинний рух створює яскраво-стрімку бурхливість комічної природи россінієвського стилю. Розпочинається увертюра темою кохання, в яку несподівано «застрибує» метушливість інших персонажів. Чергуючись, теми поринають у вир інтерпретацій та розробок, зазнають тональних та ладових змін у протистоянні одна-одній, а далі, сплітаючись, поєднуються у феєрії бурхливого нестримного танцю, символізуючи переможну силу кохання.

Зовнішня композиція одноактної опери містить XVII сцен та фінал, що складається з двох частин. Сюжетна складова розвивається у речитативах та підкріплюється вокально-оркестровими номерами, які у партитурі виписані окремими номерами, тому й структуруються інакше.

**Структура твору:**

**№ I Інтродукція** – I картина – дует та тріо Джулії, Джермано, Лючілли.

1. { **№ II – 2 сцена** – речитатив Джулії та Дорвіля;  
       **3 сцена** – речитативи Джулії, Джермано, Дормонта та Лючілли;  
       **4 сцена** – дует Джулії та Джермано.

2. { **№ III – 5 сцена** – речитатив Дорвіля та Бланзака;  
       **6 сцена** – речитатив та арія Дорвіля.  
**№ IV – 7 сцена – тріо та центральний квіртет Джулії, Дорвіля, Бланзака та Джермано**  
**№ V – 8 сцена** – речитатив Бланзака та Дорвіля;  
       **9 сцена** – речитатив та арія Лючілли і Бланзака.  
**№ VI – 10 сцена** – речитатив Джермано і Бланзака;  
       **11 сцена** – речитатив Джермано;  
       **12 сцена** – речитатив і арія Джулії.  
**№ VII – 13 сцена** – речитатив і арія Бланзака і Джермано;  
       **14 сцена** – речитатив Джермано і Бланзака;  
       **15 сцена** – речитатив Джермано, Дормонта, Лючілли та Бланзака.

3. { **№ VIII – *Finale*** – 16 сцена – терцет + квіртет: Джулія, Дорвіль, Бланзак, Джермано.

4. { ***Scena ultima*** – фінальний секстет.

**Цифра 1** – зав'язка; **цифра 2** – розвиток та загострення конфліктної складової; **цифра 3** – кульмінація; **цифра 4** – розв'язка та вирішення конфлікту.

Музичні характеристики героїв розподілені таким чином: лірично-наспівна музична тематика опери належать Джулії та її чоловіку Дорвілю;

двухдольність та вишукана імпульсивність, пристрасність звучання – ознаки Бланзака; стрибкоподібна мелодійна лінія та зміна темпових характеристик, пристрасність сольного номеру та відкритість новим почуттям – притаманні Лючілли; «реповість», рухливість, перевантаження прикрасами та гнучкість музично-вокального матеріалу – ознака вокального матеріалу Джермано. Сама музика зачаровує яскравим колоритом тональних та орнаментально-мелізматичних наповнень.

Музична характеристика Джулії створена за допомогою кількох сольних номерів, дуетів, речитативних уривків, терцетів, квартету та фінального секстету. Сольні номери є більш емоційно-наповненими та образними, в дуетах, тріо, квартетах та секстетах внутрішня інтонація персонажу вплетена в загальну інтригу сюжетних колізій.

Дорвіля характеризують такі номери: речитативи, один сольний номер, терцети, дуети, квартети та фінальний секстет. Розгорнута арія розкриває і внутрішній світ героя, і ту ситуацію, в якій він опинився. Ансамблеві номери надають додаткових комічних характеристик ролі-образу.

Бланзак охарактеризований речитативними уривками, терцетом, квартетом, сольним номером (створеним для нього режисеркою) та секстетом. Метою сольної характеристики став намір посилити образність героя, його пристрасність, позитивність мислення, самозакоханість, оптимізм. На фоні цього фінальна подія (пропозиція Лючіллі побратись) виглядає як справжня трансформація героя.

Характеристика Лючілли як персонажу міститься в її арії. Тріо, секстет та речитативи надаються для більш яскравого змалювання тих змін, що відбуваються з нею: в терцеті інтродукції опери – це один персонаж; у вихідній арії, де вона відкрито зваблює Бланзака – інший.

Дормонт зазвичай виходить на сцену перед важливими подіями, щоб змінити усіх героїв. Своєю появою персонаж змінює не тільки події, а й превалюючий дводольний ритм: напочатку 4/4 змінюється на 2/4 у дуеті

Джулії та Джермано, а у фіналі, з 6/8 – на  $\frac{3}{4}$ . Вперше він з'являється перед зав'язкою – дуетом «вербування Джермано» у речитативному уривку, сповіщаючи про приїзд Бланзака. Наступного разу – у фіналі, підіймаючись по шовкових сходах, де лише і співає. Тому характеристика напрашується сама собою: в особі пана опікуна втілено рок, що тяжіє над закоханими, але завдяки позитивному погляду на проблему, герої перемагають його. Той факт, що «роковий» голос – тенор, свідчить про відкритість намірів персонажа, він діє відповідно до свого статусу.

Джермано постійно перебуває на сцені: у дуеті та терцеті інтродукції із Джулією та Лючіллою; у зав'язці – дуеті «вербування»; в центральному ансамблі; перед фіналом із доволі мелодичною так званою «сонною арією», першу частину якої й виконував Бланзак; у фіналі. Особливою ознакою вокального змісту персонажа є «реповість», що у відповідних подіях нагадує тремтіння. Мінливість натури виражено несподіваними стрибками великого діапазону у напрочуд високій теситурі для *basso-buffo*. Це свідчить про таку ознаку образу-ролі, як боягузтво, пристосуванство та легковажність.

Необхідно зазначити, що розширення основних долей за допомогою тріолей, секстолей, а подекуди й септолей, використання пасажів та поліритмії є характерною ознакою музичного оздоблення опери. Це пояснюється великою кількістю романтичних сцен, або сцен, де інші герої міркують про Джулію.

### **Подієвий ряд:**

**Вихідна подія** – Джулія та Дорвіль таємно обвінчались.

### Зав'язка:

1. Джулія залучила до співпраці Джермано, щоб одружити Лючілло із Бланзаком замість себе.
2. Парі Бланзака із Дорвілем – чоловік стає свідком залицянь до дружини та не в силах захистити свою сім'ю.
3. Плани Джулії ледве не розкрились (центральний кuartет).



4. Лючілла зачарувала Бланзака та закохала у себе.
5. Джермано розповів Бланзаку про неіснуюче рандеву.
6. Лючілла вирішила простежити за Джулією та Бланзаком.

Кульмінація:

7. Дормонт викрив всіх, хто переховується у кімнаті Джулії й таємницю її шлюбу.

**Головна подія** – шовкова драбина поєднала закохані серця та допомогла врятувати таємний шлюб головних героїв; усі змінюються, адже розуміють, що тільки взаємне кохання може допомогти створити справжню сім'ю.

**Тема, або досліджувана автором проблема** – проблема створення сім'ї на основі взаємних почуттів у Франції напочатку XIX століття.

**Ідея** – щаслива та міцна сім'я може існувати лише за умови взаємних почуттів (Джулія та Дорвіль).

**Конфлікт** між двома життєвими позиціями: представники однієї сторони стверджують, що можна щасливо жити у шлюбі без кохання; представники іншої сторони переконані, що тільки взаємне палке кохання є запорукою справжнього щастя.

**ЗАДУМ.**

**Концепція** – шовкова драбина це ідеальний спосіб поєднання закоханих сердець.

**Наскрізна дія** – прагнення молодих людей до визнання власного шлюбу, заснованого на взаємних почуттях (Джулія та Дорвіль, Лючілла).

**Контрнаскрізна дія** – прагнення створити шлюб на основі корисливих розрахунків (Дормонт, Бланзак, Джермано).

**Надзавдання** – тільки взаємні почуття можуть бути основою шлюбу.

**Жанр** – комедія положень з елементами еротики.

**Художній образ** – костюми, грим та декорації стилізовані до російської епохи.

**Образ вистави** – «шовкові сходи до серця».

### **Характеристика персонажів:**

**Джулія** (сопрано або мецо-сопрано) – небога Дормонта. Перебуває під опікою дядька. Смілива, впевнена у собі молода пані, авантюристка у позитивному сенсі слова, мудра, темпераментна, чарівна, здатна запалювати серця. Ця героїня є вмілим маніпулятором, свою чарівність використовує для того, щоб змінити усіх навколо себе та поєднати закохані серця. Має власну життєву позицію, сміливо кидає виклик суспільним устоям та доводить власну думку «шовковими засобами» переконання. *Автор про персонаж:* нервується, ходить по кімнаті у роздумах, прикидаючись, кокетливо говорячи. *Джулія про себе:* «мовчу, але здається терпець мій увірветься»; «невже-то не розумієш: я твоя – і це ніщо не змінить»; «о, як витримає це все серце моє?»; *Інші персонажі про Джулію:* «заспокойтесь... манери ваші де?»; «пані, ви чарівна! Чому це вас ховали від мене?»; «звісно, вона чарівна...»; «вона, з Бланзаком, і наодинці!?!»; «що, як на пристрасть озветься?... та хочу вірити їй – любій Джулії моїй!»; «пані просила мене щось вранці – а може, була то гра?»; «а в очах її є старх».

**Лючілла** (сопрано або мецо-сопрано) – кузина Джулії, стримана та чарівна дівчина, закохана у Бланзака. Мріє про його прихильність, а згодом зачаровує його своїми сміливими мріями. Дещо заздрить кузині, спостерігає за нею та у власному житті дотримується загально визнаних правил. Будувати власне щастя не наслідуються – боїться кинути виклик суспільству. *Автор про персонаж:* «захоплено каже (про Бланзака)»; «боязко вибігає зі схованки». *Лючілла про себе:* «я – красивіша ніж кузина?»; «я сердита». *Інші персонажі про Лючіллу:* «вона така чарівна, як її мрії».

**Джермано** (бас-буф) – недолугий, простуватий та чесний. Джермано прагне безкорисливо допомагати іншим, не зваживши на свої сили. Він не вміє обдурювати, не здатний аналізувати події. За інтригою сюжету Джермано таємно закоханий у головну героїню, тому легко стає інструментом її

маніпуляцій та створює сюжетні колізії. Боягуз, прагнучи захистити себе, зраджує Джулію. Із цього можна зробити певні висновки: це суто комічний персонаж, який відіграє фарсово-буфонну функцію опери. Його простуватість, безтурботність, захопливість та тупість легко перетворюють служника на інструмент інтриги. *Автор про персонаж:* «говорить зі сміхом»; «дурнувато посміхаючись»; «приходить п'яний». *Інші про Джермано:* «його дурість може стати у нагоді»; «чудовий план, без сумнівів – аби це дурень не підвів»; «про вас казали, що ви тупий та недогугий»; «Джермано! От дурень!»; «дурник допоміг як міг – від ганьби мене зберіг»; «помічник з нього нікчемний ... краще, щоб він промовчав і нічого не сказав». *Джермано сам про себе:* «байдужий ваш слуга мовчить»; «всі кажуть я дурний... ось який розумний я»; «порядний я!»; «чому усі говорять мені дурниці?»; «чим заслужив прихильність – це, може, моя сексапільність?».

**Дорвіль** (тенор) – чоловік Джулії. Авантюрний, вихований, благородний у своїх намірах та відкритий у почуттях чоловік шляхетного походження з малими статками. Він кохає дружину та довіряє їй, аж поки не бачить незвичну поведінку Джулії. Має гострий розум та здогадується, що тут щось не так. У безсиллі що небудь змінити, завжди залишається поряд. *Автор про персонаж:* «неохоче йде»; «жваво виходить та починає співати для Джулії»; «говорить потаємним тоном». *Інші про нього:* «ти ревнуєш?»; «невже вважаєш ти, що я не зможу спокусити Джулію». *Дорвіль про себе:* «спробую його відмовити від шлюбу»; «як я ревную – справжні муки».

**Дормонт** (тенор) – військовий у відставці, доволі зріла людина із консервативними та меркантильними поглядами на життя. У бажанні одружити небогу переслідує доволі матеріальні цілі – збільшення статків родини, посісти високе місце у суспільстві, тому пильнує Джулію та шукає їй вигідну партію. *Автор про персонаж:* «з підозрою та нетерпінням до Джулії»; «у великому гніві відчиняє двері...»; «погрожуючи Джермано та Лючіллі». *Інші про нього:* «він чекає ... а якщо він тебе кличе – мусиш

кинуть усі справи»; «дядько може здогадатись»; «дядько мене кличе».

*Дормонт про себе:* «от я і застав вас...»

**Бланзак** (бас-буф) – елегантний, дотепний, впевнений у собі бабій, чарівний своїм магнетизмом, вміє вести фінансові справи. У минулому – військовий. Може створити щастя жінки, але шукає гідну для себе. Шлюб за контрактом може стати для нього причиною вірності та поваги до обраниці. *Автор про Бланзака:* «говорить з романтичною замріяністю»; «говорить із натхненням та запалом»; «до Лючілли з ентузіазмом»; «говорить зі сміхом»; «слухає із зацікавленням, не рухаючись». *Інші про нього:* «цей бовдур буде залицятися до тебе, а ти мусиш слухать!»; «він все може»; «він дотепний, елегантний, чарівний»; «ця його впевненість дратує, цей хвалькуватий тон я й досі чую»; «вважаєте, що ви найкращий серед коханців?»; «його відвертість – як і вірність, та для Лючілли він так підходить»; «за один невірний крок – отримав він урок». *Бланзак про себе:* «хто може жінку спокусити в одну хвилину – це Бланзак! Це дійсно так!»; «секрети жінок не зрозумію»; «я нетерплячий»; «буду радий Вам стати приємним»; «я нетерплячий»; «за один невірний крок отримав я урок»

### **Втілення творчого мистецького проєкту.**

#### Підготовчий етап.

Прем'єрний показ практичної складової творчого мистецького проєкту було заплановано на осінь 2024 року. Але у зв'язку із воєнним станом та змінами умов локації рішенням кафедри було визначено для показу червень 2024 року. Прослуховування на ролі діючих осіб опери «Шовкова драбина» розпочалось ще у 2023 році, під час асистентування творчому керівнику у постановці репертуарних вистав Оперної студії. Таким чином, утвердження виконавців мало три основних етапи: закінчення другого року навчання – перший склад; осінь третього року навчання – зміна деяких персонажів; жовтень-листопад – остаточний склад із дублюванням деяких ролей. Через певні виконавські невідповідності та обмеженість

можливостей прем'єрного показу залишився один склад і його узгодження відбулось за місяць до показу-апробації у камерному залі НМАУ імені П. І. Чайковського.

Вивчення солістами музичного матеріалу відбулось у заплановані строки. Остання співанка під супровід фортепіано пройшла 19 лютого 2024 року. Того ж місяця відбулось засідання кафедри, яке стало вирішальним для планування подальшої роботи постановочної групи: члени кафедри ухвалили показ у оркестровому супроводі, тож почались пошуки оркестрантів та друк нотного матеріалу. Обговорення та визначення концепції твору тривало впродовж 20 – 25 лютого 2024 року. На той момент концепт інтер'єру у вигородах вже був створений і режисерська група розпочала постановочний процес (29 лютого 2024 року), протягом якого зазнали корекції деякі деталі сценографії: сценічний інтер'єр, добір та узгодження речей для реквізиту.

Мізансценічна складова містила декілька компонент: міманс; пластично-танцювальні рухи; пластично-просторова орієнтація виконавців; вокально-оркестрово-пластична складова.

Розробка мімансу корегувалась паралельно із мізансценічними рішеннями окремих сцен: вставки мімансу акторів другого та третього планів у масових сценах для посилення комічності ситуацій засобами буфонно-фарсових рішень.

Пластично-танцювальні рухи створювали атмосферу певних сцен, розкриваючи світ почуттів героїв, емоційну напругу або піднесеність внутрішнього стану персонажу-образу.

Пластично-просторова складова у мізансценах розроблялась як компонента масових сцен для вигідного розташування усіх діючих осіб на планшеті з урахуванням виконавської діяльності та освоєнням різних сценічних планів.

Пластично-оркестрово-вокальна складова узгоджувалась під час комунікації виконавців з диригентом у вирішенні складних мізансценічно-вокальних моментів.

Мізансценічні рішення усіх сцен були створені до 29.05.2024 р., поєднання пластичних уривків в єдине ціле розпочалось 30.05.2024 р. і тривало до 10.06.2024 р.

**Затверджені виконавці та ролі:**

**Джулія** – асистентка творчої вокальної аспірантури **Вовкун Ангеліна**.

**Дорвіль** – артист хору Національної оперети **Пилипчук Олександр**.

**Джермано** – соліст національної опери **Щур Володимир**.

**Дормонт** – соліст Оперної студії **Тонкошкура Олег**.

**Лючілла** – студентка кафедри камерного виконавства **Кисельова Марія**.

**Бланзак** – магістрант кафедри оперної підготовки та музичної режисури

**Перегуда Антон**.

Деякі труднощі виникли і з визначенням дати прем'єрного показу та дати перед-показу у камерному залі, але коли вони стали відомими, постановочна група створила розклад репетицій до першого та другого показів.

**Розклад репетицій та показу у камерному форматі:**

14.06.2024 – оркестрова сидяча репетиція;

15.06.2024 – коректурна оркестрова;

17.06.2024 – коректурно-мізансценічна оркестрова репетиція;

18.06.2024 – коректурно-мізансценічна оркестрова репетиція;

19.06.2024 – коректурно-мізансценічна оркестрова репетиція;

20.06.2024 – генеральна репетиція;

22.06.2024 – закритий показ режисерської версії оперної вистави.

**Втілення оперної постановки.**

Концептуальне рішення вистави безпосередньо було пов'язано із шовковою драбиною та її роллю у поєднанні закоханих сердець. Отже, розробка мізансцен передбачила присутність цієї функційної деталі в усіх

компонентах по максимуму, але із розумом. Вона з'являється в інтродукції, подальші загострення та розвиток конфлікту у сюжетних колізіях виникають та вирішуються саме за допомогою шовкової драбини.

Інтер'єр сцени складається зі стола, який ділить сцену на дві нерівні половини та знаходиться на перетині першого та другого планів. Праворуч, біля першої куліси на першому плані стоїть дзеркало декороване жіночими аксесуарами та шарфом. На задній кулісі (задній план у традиційній локації) знаходиться балкон. Біля балкону – ширми. Вони рухливі. Усі деталі інтер'єру зайняті у мізансценах і мають функціональне призначення.

### **Графік випуску вистави в традиційному сценічному середовищі:**

- 24.06.2024 – монтувальна;
- 25.06.2024 – світлова та мізансценічно-оркестрова;
- 27.06.2024 – генеральна репетиція;
- 29.06.2024 – прем'єра оперної вистави.

**Співпраця з технічними службами та монтувальними цехами.** Оскільки суттєвих змін сценічного інтер'єру не планувалось, на монтувальній репетиції монтувався балкон, вирішувалась світлова гама одягу сцени, концепт кольорової гами костюмів та узгодження світлової партитури.

### **Партитура світла (технічний паспорт вистави):**

№ сц.	Назва та зміст епізоду	Світло	Реквізит	Роз'яснення
1	Увертюра	Виносне світло 60% + стробоскоп зі зміною кольору від холодного до гарячого – частота зміни кольору залежить від музики	—	завіса закрита, світлова проекція на завісу  закінчення епізоду визначається прибиранням допоміжного світла – залиш 1й софіт хол. 40%

Зняття виносного світла на – відкриття завіси				
2	Сцена Джулії та Джермано – дует	1-2 софіти – хол., 40%; бокові – гар. 40%; контровий 40% ведучі на співаків	шовкова драбина, тубус халат швабра, мітелка для пилу, мітла, відро, ганчірка для підлоги	Інтродукція – після того, як з кімнати визирає Джулія, відкривається завіса на вступ.
3	Арія Джулії	1-2 софіти – хол., 40%; бокові – гар. 40%; контровий 40% ведучі на співаків	халат	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  Кожна закінчена сцена – залиш 1й софіт холодне світло 50% + бокові гар. 40% (*)
4	Терцет – Джулія, Лючілла, Джермано	1 софіт – хол., 40%; бокові – гар. 40%; контровий 30% ведучі на співаків	мітелка, мітла	
5	Речитатив Джулії та Дорвіля – прощання	1, 2 софіти поперемінно – хол., 30%; бокові – гар. 40%; контровий 20% ведучі на співаків	шовкова драбина	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  завершення епізоду *
6	Речитатив Дормонта, Лючілли, Джулії та Джермано	2й софіт гар., 40% + 1й софіт гар. 40%; ведучі на співаків	тростина, віяло, корзика з виноградом, таця	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  завершення епізоду *
7	Дует зваблення Джулії Джермано	1-3 софіти – хол., 40%; 2й софіт – гар. 45%; бокові – гар. 40%; контровий 30% ведучі на співаків	Мітелка для пилу, швабра	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  завершення епізоду*
8	Речитатив Дормонта, Бланзака, Дорвіля	1-3 софіти – хол., 20%; 2й софіт – 40% гар., бокові – гар. 40%; контровий 20% ведучі на співаків	тростина	завершення епізоду з речитативом та поступово набирається наступне світло



9	Арія Дорвіля	1й софіт – хол., 40%; 2й – гар. 40%; 3й – хол. 30% бокові – гар. 40%; контровий 30% ведучий на співака	ширми	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  під час переміщення планів у мізан-ні змінюється софіт
10	Квартет	1й, 3й софіти – холодні 30%; 2й – гар. – 45%; ведучі на співаків. Закінчення квартету – 1й софіт – гар 40% + бокові 30% зел.	подарункові коробки, квіти, каблучка, кольє, ажурні рукавички, віяло, квіти, капелюх, ширми	Розпочинається з речитативних сцен, поступово набуває розширення у залученні голосів.  <i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  закінчення епізоду*
11	Сцена Лючілла і Бланзак – арія Лючілли	1й-2й софіт – гар., 40%; 3й – хол. 30%; бокові – гар. 40%; контровий 20% ведучі на співаків	віяло, шарф	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  закінчення епізоду*
12	Речитатив Бланзака та Джермано	2й, 3й софіти – хол., 30%; 1й соф. – гар 40%; бокові – гар. 40%; контровий 40% ведучі на співаків	мітелка для пилу	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  закінчення епізоду*
13	Арія Джулії	1й соф. – гар. 30%; 2й софіт – хол., 30%; бокові – гар. 40%; контровий 30% ведучий на Джулію	шовкова драбина, квіти	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  закінчення епізоду*
14	Речитатив Джермано та арія Бланзака і Джермано	(1й) 3й софіти – хол., 30%; (1) 2й – гар. 40%; бокові –	келихи, виноград, пляшка вина,	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>

		гар. 30%; контровий 20% ведучі на співаків	шарф, драбина в тубусі	закінчення епізоду*
<b>15</b>	Речитатив Дормонта, Бланзака, Лючілли та Джермано	3й софіти – хол., 30%; 1й, 2й соф. – гар. 40%; бокові – хол. 30%; контровий 20% ведучі на співаків	келихи, пляшка, тростина	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  закінчення епізоду*
<b>16</b>	Фінал	1й-3й софіти – хол., 40%; 2й гар. 30%; бокові – гар. 20%; контровий 30% ведучі на співачку	коробочка з пелюстками троянд, келихи, пляшка шампанського	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  Джулія + Дорвіль (Джермано) – у Джулії змінюється одяг з блакитної на червону сукню
		3й софіт – гар., 30%; 1й, 2й соф. – хол. 40%; бокові – гар. 40%; контровий 40%; ведучі на співаків	ширми	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  Джулія, Дорвіль, Бланзак (Джермано)
		2й,3й софіти – гар., 40%; 1й соф. – хол. 20%; бокові – гар. 30%; контровий 20% ведучі на співаків	шовкова драбина, ширми, пір'я для підписання контракту, контракти, палиця	<i>софіти змінюються за освоєнням планів у мізансценах</i>  Джулія, Дормонт, Бланзак, Дорвіль, Лючілла
<b>17</b>	Фінальний секстет	1й-2й-3й софіти – гар., 40%; бокові – хол. 40%; контровий 60% червоне ведучі на співаків	шовкова драбина	

Логіка світлового оформлення підпорядкована логіці розвитку подій: від таємничого-холодного до відверто-яскравого-гарячого.

## Додаток № 2.

Афіша концертно-сценічного формату апробації вистави у нетрадиційній локації камерного концертного залу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО  
На здобуття освітньо-творчого ступеня "Доктор мистецтва"

**22.06**  
**12:00**  
**123**  
**АУДИТОРІЯ**  
4 ПОВЕРХ

# ШОВКОВА ДРАБИНА

G. ROSSINI  
КОМЕДІЯ ПОЛОЖЕНЬ  
НА ІДІЮ

**РЕЖИСЕР - ПОСТАНОВНИК**  
НАТАЛІЯ СІМОНОВА  
(Аспірант творчої аспірантури кафедри оперної підготовки та музичної режисури)

**ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК**  
СЕРГІЙ ШУТЬКО  
в.о. Професора, Заслужений діяч мистецтв України

**ДИРИГЕНТ - ПОСТАНОВНИК**  
АНДРІЙ ЖЕЛІЗКО

**ДИРИГЕНТ - ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК**  
АЛЛА КУЛЬБАБА  
в.о. Доцентки, Народна артистка України

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР**  
ІРИНА ШАМРИЦЬКА

**ХОРЕОГРАФ**  
ТЕТЯНА ТЕРЛЕЦЬКА

**ХУДОЖНИКИ**  
ОЛЕНА КУЦА-ЧАПЕНКО  
НАТАЛІЯ РЕБРОВА

**ЗАВ. ПОСТАНОВОЧНОЇ ЧАСТИНИ**  
ВІТАЛІЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

**ВИКОНАВЦІ**  
ДЖУЛІЯ - Ангеліна ВОВЧЕНКО  
ДОРВІЛЬ - Олександр ПИЛИПЧУК  
ДЖЕРМАНО - Володимир ЩУР  
БЛАНЗАК - Антон ПЕРЕГУДА  
ЛЮЧІЛЛА - Марія КИСЕЛЬОВА  
ДОРМОНТ - Олег ТОНКОШКУРА

**ОРКЕСТР**  
Симфонічний оркестр  
"ConBrio"

ОПЕРА ВИКОНУЄТЬСЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ  
(ПЕРЕКЛАД Н.СІМОНОВОЇ)

## Додаток 3.

Афіша презентації театрального формату вистави у традиційній локації Великого залу оперної студії імені Героя України Василя Сліпака Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО  
На здобуття освітньо-творчого ступеня "Доктор мистецтва"

**29.06**  
**13:00**  
**ВЕЛИКИЙ**  
**ЗАЛ**  
ІМ. ГЕРОЯ УКРАЇНИ  
ВАСИЛЯ СЛІПАКА

**ШОВКОВА**  
**ДРАБИНА**  
G. ROSSINI  
КОМЕДІЯ ПОЛОЖЕНЬ  
НА 1 ДІЮ

**РЕЖИСЕР - ПОСТАНОВНИК**  
НАТАЛІЯ СІМОНОВА  
(Аспірант творчої аспірантури кафедри оперної підготовки та музичної режисури)

**ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК**  
СЕРГІЙ ПУТЬКО  
В.О. професора, Заслужений діяч мистецтв України

**ДИРИГЕНТ - ПОСТАНОВНИК**  
АНДРІЙ ЖЕЛІЗКО

**ДИРИГЕНТ - ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК**  
АЛЛА КУЛЬБАБА

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР**  
ІРИНА ШАМРИЦЬКА

**ХОРЕОГРАФ**  
ТЕТЯНА ТЕРЛЕЦЬКА

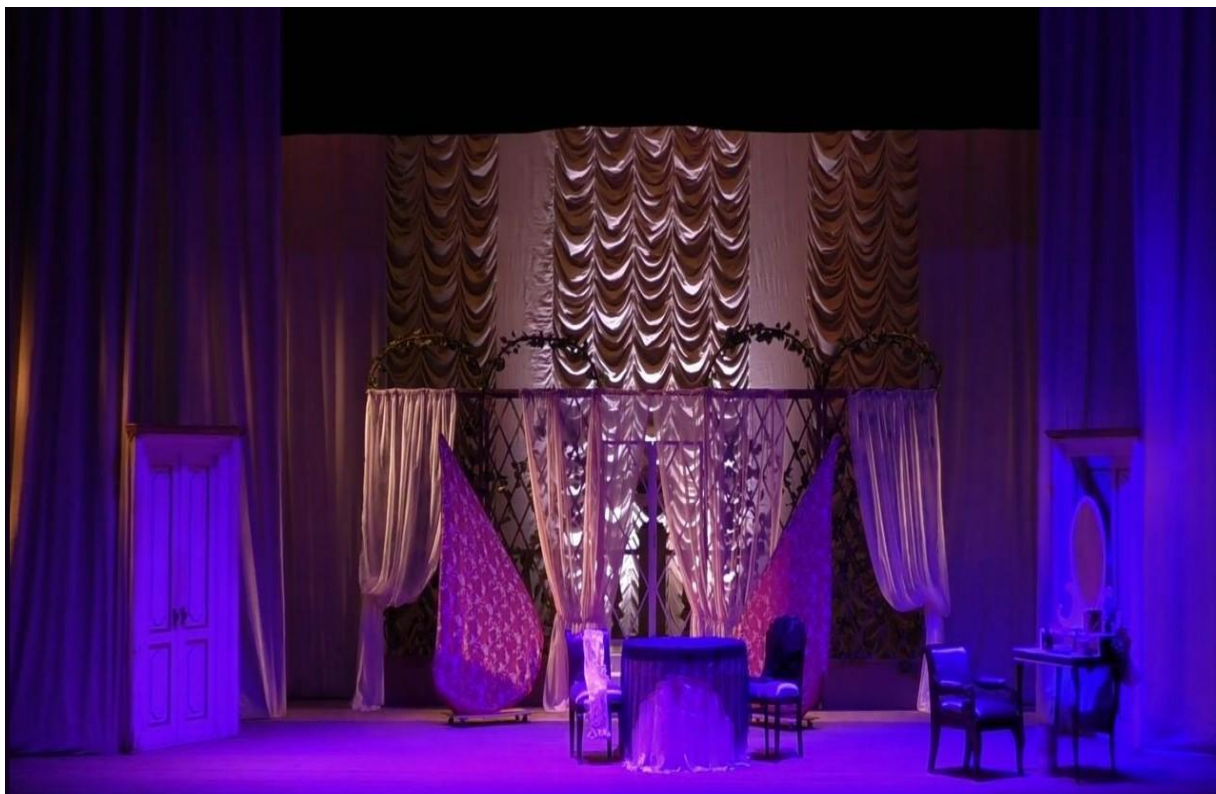
**ХУДОЖНИКИ**  
ОЛЕНА КУЦА-ЧАПЕНКО  
НАТАЛІЯ РЕБРОВА

**ЗАВ. ПОСТАНОВОЧНОЇ ЧАСТИНИ**  
ВІТАЛІЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

**ВИКОНАВЦІ**  
ДЖУЛІЯ - Ангеліна ВОВЧЕНКО  
ДОРВІЛЬ - Олександр ПИЛИПЧУК  
ДЖЕРМАНО - Володимир ПЦУР  
БЛАНЗАК - Антон ПЕРЕГУДА  
ЛЮЧІЛЛА - Марія КИСЕЛЬОВА  
ДОРМОНТ - Олег ТОНКОШКУРА

**ОРКЕСТР**  
Симфонічний оркестр  
"ConBrio"

ОПЕРА ВИКОНУЄТЬСЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ  
(ПЕРЕКЛАД Н.СІМОНОВОЇ)

**Додаток № 4.****Макет вистави для камерного концертного залу****Додаток № 5.****Макет вистави для Великого залу оперної студії**

Додаток № 6.  
Ескізи костюмів



Дормонт – фінал



Дормонт – зав'язка.



Джермано



**Джулія**



**Дорвіль**



**Бланзак**



**Лючілла**

**Додаток № 7.****Презентація вистави****Дорвіль – Олександр Пилипчук****Джулія – Ангеліна Вовкун****Джермано – Володимир Щур****Бланзак – Антон Перегуда**





**Лючілла – Марія Кисельова**



**Дормонт – Олег Тонкошкура**



**Сцена інтродукції – перший дует Джулії та Джермано.**



**Сцена інтродукції – тріо  
балконі»**



**Сцена фіналу – «Бланзак на**



**Сцена «спокущання» Бланзака – арія Лючілли**



**Фінал – «сватання» Лючілли.**



**Фінальний секстет**

## Додаток № 8.

Титульний лист комічної п'єси Ж-Л. Брусса-Дефосере «Таємний  
(секретний) шлюб» – драматургічного підґрунтя опери А. Гаво «Шовкова  
драбина»

LE  
MARIAGE SECRET,  
COMÉDIE  
EN TROIS ACTES, EN VERS.

*Représentée à Fontainebleau devant leurs Majestés,  
le Vendredi 4 Novembre 1785; & , pour la  
première fois, sur le Théâtre Français, le 10 Mars  
1786.*

---

. . . . . Ne songez qu'au plaisir.  
Madame DE VOLMARE, dernier Vers du 1<sup>r</sup>. Acte.

---



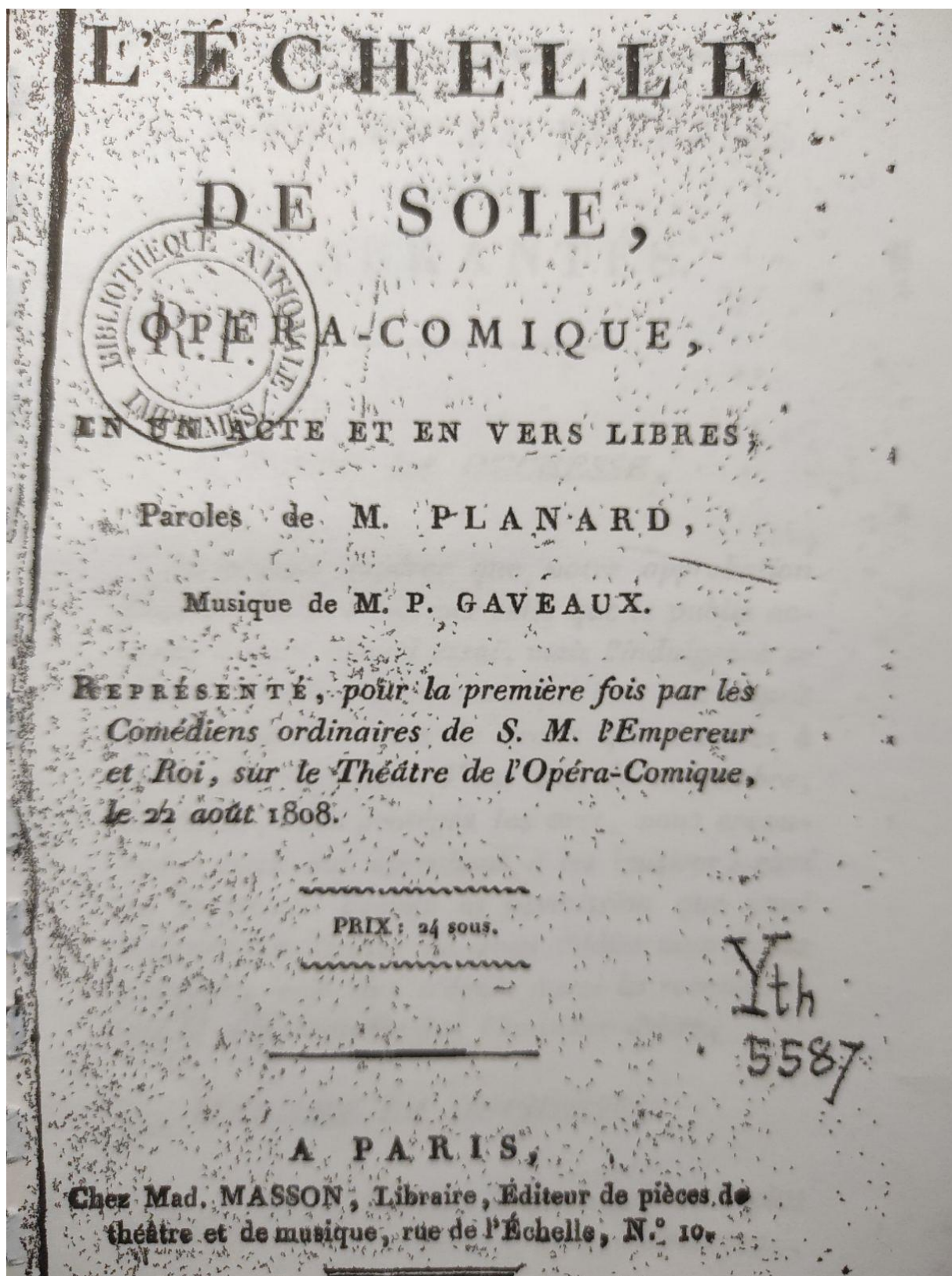
A PARIS,  
Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue  
Saint-Jacques.

---

M. DCC. LXXXVI.

## Додаток № 9.

Титульний лист лібрето Е. Планара до опери А. Гаво «Шовкова драбина»



## Додаток № 10.

Титульні листи та зміст італо-англомовної версії клавіру на лібрето Дж.-М.

Фоппи до опери Дж. Россіні «Шовкова драбина»



G. ROSSINI

LA SCALA DI SETA  
(THE SILK LADDER)

Farsa in un atto di GIUSEPPE FOPPA<sup>MAZDA</sup>

*English Version*  
by GREGORY DUNN

Nuova edizione integrale  
Revisione e Riduzione per Canto e Pianoforte  
di DINO MENICETTI



EDIZIONI MUSICALI OTOS  
FIRENZE

## INDICE

Sinfonia .....	1
Introduzione: Terzetto (Giulia, Lucilla, Germano) .....	11
Duetto (Giulia, Germano) .....	51
Aria (Dorvil) .....	82
Quartetto (Giulia, Dorvil, Blansac, Germano) .....	102
Aria (Lucilla) .....	142
Aria (Giulia) .....	162
Aria con Duetto (Germano, Blansac) .....	178
Finale: Terzettino (Giulia, Dorvil, Germano) .....	204
Quartetto (Giulia, Dorvil, Blansac, Germano) .....	213
Tutti (scena ultima) .....	230

Durata dell'opera: 1 ora e 25 minuti circa

## PERSONAGGI

Dormont, ufficiale a riposo tutore di Giulia e di Lucilla .....	Tenore
Giulia, sposata segretamente a Dorvil .....	Soprano
Lucilla, cugina di Giulia .....	Mezzo Soprano
Dorvil, sposato segretamente a Giulia .....	Tenore
Blansac, giovane ufficiale, amico di Dorvil .....	Basso
Germano, servitore in casa di Dormont .....	Basso-Buffero
Un altro servitore .....	

L'azione si svolge nella casa di Dormont in un paese presso di Parigi.

## CHARACTERS

Montdor, a retired army officer, guardian to Julia and Lucille .....	Tenor
Julia, secretly married to Dorville .....	Soprano
Lucille, cousin to Julia .....	Mezzo Soprano
Dorville, secretly married to Julia .....	Tenor
Blansac, a young army officer, friend of Dorville .....	Bass
Sebastian, Montdor's servant .....	Bass-Buffero
Another servant .....	

The action takes place in Montdor's house in a village near Paris.

© Copyright 1976 by OTOS - Firenze  
Tutti i diritti di revisione, esecuzione, rappresentazione, diffusione radio e TV  
fonomeccanici, ecc., totali e parziali, sono riservati per tutti i Paesi.

All rights are strictly reserved. Tous les droits sont réservés.

Stampato in Italia da OTOS - 1976

- BORGOGNASSANI 96 - FIRENZE -



## Додаток № 11.

Свідоцтво про реєстрацію авторського права Сімонової Наталії Вікторівни  
№ 124278 від 29 лютого 2024 року

УКРАЇНА



**СВІДОЦТВО**

про реєстрацію авторського права на твір

№ 124278

Літературний письмовий твір «Переклад опери Джузеккіно Россіні на лібрето Джузеппе-Марії Фонті «Шовкова драбина» («Опера Дж. Россіні «Шовкова драбина»)

(назв. та назв твору)

Автор (співавтор) Сімонова Наталія Вікторівна (Наталія Сімонова-Купріско)

(прізвище, і/а, по батькові (за наявності), посядоба (за наявності))

Авторські майнові права належать повністю Сімонова Наталія Вікторівна, вул. С. Бандери, 18/2, кв. 30, м. Хмельницький

(прізвище, і/а, по батькові (за наявності) фізичної особи / найменування юридичної особи, адреса)

Дата реєстрації 29 лютого 2024 р.

Директор Державної організації «Український національний офіс інтелектуальної власності та інновацій»

  
Олена ОРЛЮК

